

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



مخبر تحليل الخطاب

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tel fax: 026 21 32 91

Email: elkhitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 10

جانفي 2012

الرئيس الشريفي

أ.د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو.

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلي رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

اللجنة العلمية

د. مصطفى درواش	د. بوثلجة ريش
د. نصيرة عشي	د. ذهبية حمو الحاج
د. عمار قندوزي	د. نورة بعيو
د. امزيان حميد	د. يحيى اوي راوية
أ. شمس الدين شرقي	أ. العباس عبدوش
د. عيني بطوش	أ. مرابطي صليحة

اللجنة العلمية الاستشارية

أ.د. عبد الله العشي - باتنة -	أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -
أ.د. حبيب مونس - سيدي بلعباس	أ.د. حاتم الفطناسي - تونس -
أ.د. لحسن كرومي - بشار -	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان -	أ.د. قادة عقاق - سيدي بلعباس -
أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. حميدي خميسي - الجزائر -
أ.د. حسين خمري - قسنطينة	د. مسعود صحرأوي - الأغواط -

قواعد النشر

- 1- تقبل المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر البحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

هل حان الوقت لكي يتم الإعلان عن طريق مجلة "الخطاب" لسان حال مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو عن وجود فعلي لمجموعة تيزي وزو في تحليل الخطاب، التي بدأت معالم توجهاتها العلمية تظهر للعيان بعد الجهود التي تم من خلالها توجيه الطلبة الباحثين نحو موضوعات جادة وجديدة تتعرف، من جهة، على التراث وتعرف منه بملء اليدين، في الوقت الذي تُوظف الآليات المعاصرة وتقتفي آثار التوجهات الجديدة في مجال تحليل الخطاب لتحصل الأنسب منها وتوصل ما يصلح ويساعد على معاينة التراث من أجل فهمه وإعادة قراءته، كما تشتغل، من جهة أخرى، بالمشهد الإبداعي المعاصر، وتتابع منطق خطاباته واستراتيجياتها بنفس الرؤية المنهجية، وذلك سعياً منها لإدراك الشمولية في النص والمنهج.

إن هذه المجموعة، وباشتغالها على هذين المجالين، يحق لها اليوم أن تسهم في الثورة المنهجية الحديثة، و تقدم بعض البدائل من أجل إزالة الارتباك المنهجي الحاصل. و لذلك، نلمس نوعاً من الوعي والحضور اللافت للباحثين المنتمين إلى هذه المجموعة في التعاطي مع الموضوعات الإشكالية، ولعل من أهم مظاهر هذا الوعي وهذا الحضور ما يرد للمجلة من هذه المجموعة من مقالات متنوعة وإن اختلف مستواها من حين إلى آخر، فإنها لا تبتعد عن الهاجس العلمي الأساس الذي تدور حوله أهداف مخبر تحليل الخطاب والقائمين على تفعيل البحث العلمي فيه. ولكي نفهم طبيعة هذا الهاجس يكفي أن نتصفح ما ورد في هذا العدد من مقالات جنحت إلى الإضافة كمحاولة للتظير، وتجنييس بعض أشكال التعبير التراثية، وهي محاولة تندرج ضمن مشروع لخلق فئة مُنظرة تعيد النظر في كتب التراث لتستببط منه النظريات التي يزعم البعض أنها مفقودة فيه. كما تتجلى الإضافة من خلال بعض البحوث التي تجنح إلى درس الظاهرة التراثية من خلال أهم نصوصها لتفكيكها وتأويلها والكشف عن الفتوحات

الرمزية والبيانية فيها، وهي تظهر، أيضا، من خلال المتابعة الواعية لمستجدات
الدرس النقدي المعاصر. واعقد بحوثه المعرفية لبسطها للقارئ من أجل التعرف
عليها، أو استثمارها في تحليل بعض الخطابات المعاصرة كالرواية والقصة
والمسرحية.

ولا يفوتنا في هذا المجال أن نشير إلى أنه من بين أهداف هذه المجموعة هو
الترجمة التي تعدّ فعلا حضاريا لا يتم لأية نهضة علمية إلا بها، إضافة إلى انفتاح
المجموعة على باحثين يكتبون باللغات الأجنبية كدليل على توفر كل الشروط
الواقعية الفعلية والعلمية التي تجعل من مجموعة تيزي وزو في تحليل الخطاب
مدرسة لها تاريخها ولها أعلامها وباحثوها الذين نتمنى أن يكون ما يكتبون
أثرا حسنا لهم في كل حين.

والله من وراء القصد

د. آمنة بلعلی

مديرة المخبر

كلمة العدد

منذ العدد الأول من مجلة الخطاب جرت عادة المشرفين عليها أن تكون لطرق تحليل الخطاب حصة السؤال في كل شيء يتعلق بالتحويلات المستمرة التي يعرفها المشهد النقدي في بلادنا، وتضمن مركزيتهما في وعي الذين يتواصلون مع المجلة، ووعي الذين يداومون على قراءتها معاً. فالذي يُداوم على قراءة ما ينشر في المجلات النقدية والأدبية المتخصصة في الجامعات الجزائرية، يعرف أن لمفاهيم ونظريات تحليل الخطاب موقعا متوسطا بين درجة من الإفراط في تبسيط طرق استعارة المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالخطاب، وبين توظيفها بلا تحديد أو تدقيق. ولقد تم تجاوز مفردات هذه الممارسة على مستوى مجلة الخطاب، باعتماد سياسة نشر تتوفر فيها شروط تحقق هذه المفاهيم في تجلياتها العربية والغربية المعاصرة.

وهكذا يأتي العدد العاشر ليجعل من أفق هذه المجلة أكثر رحابة، فقد غدا الإلحاح على إشكال الثقافة وسفر المفاهيم سمة هامة لها موقعها في تاريخ المجلة. وقد أصبحت، مع صدور هذا العدد، تحتل موقعا له دلالة في استمراريته، واستمرارية تأثيرها. إن تحييد طرق التحليل التقليدية في جهة ما من هذا الذي لم تتم الموافقة على نشره، يؤسس، في نظرنا، قاعدة تبرير تلك المسافة بين ما هو معاصر، وما هو تقليدي في الأدوات المنهجية والمفهومية التي تساعد على فهم الأشكال السردية والخطابية وتأويلها.

إن اختيار مقالات هذا العدد، لا يدخل في لعبة لفظية، بقدر ما يبرهن على مركزية الإلحاح على بعض الشروط التي تتبناها الاتجاهات النقدية المعاصرة. لذلك يأتي الرابط بين حيادية الاختيار وبين فعاليته المنهجية والنظرية ليقدم مما تم الاتفاق على نشره، ما يمكن أن يبرر قدرة المخبر، وعلى رأسه الأستاذة الدكتور أمينة بلعلل، على استيعاب الجدل الدائر حول طرق تحليل الخطاب. وليست القدرة على تخصيص هذا الاستيعاب، والقناعة في إمكانية تأصيله،

سوى إيدان بافتتران الآتي من المقالات بنظام تقييمي تلقى فيه العلاقة بين التفرع الذي تتضمنه مختلف مناهج التحليل ونظرياته، وبين انتظام طريقة في الالتزام بترقية ما لدينا، صفتها الحيادية والمعرفية اللاتقة بها.

إن السؤال عن مضمون مقالات هذا العدد فعل معرفي و عقلائي، في أن، من وجهة نظرنا. ونرى أن الانسجام بين السؤال والفعل قوي، إلى درجة أن جدية الإشكالات المطروحة ومناهج مقاربتها كانت بدرجة من الوضوح ما يمنحنا الثقة في بداية تجذر ثقافة للسؤال، وثقافة أخرى للمقاربة والتحليل.

أودّ في نهاية هذه الكلمة، بمناسبة صدور العدد العاشر، أن أوجّه كلمة شكر وامتنان إلى مديرة المخبر، التي عودتنا منذ إنشائه سنة 2003 على تامين فكرة التواصل بين الثقافات، وعلى تامين المقالات الجادة والأصيلة. وما كان لهذه المجلة أن تستمر بهذا الثراء والزخم المعرفي المستمر لولا الصبر والمثابرة والإسهام الفعال في تحدي كل العقبات. من أجل ترسيخ المشهد النقدي والثقافي الجزائري. فكانت ناجحة بتوفيق من الله أولا، ثم بجهود الفريق العامل معها.

رئيس التحرير

الدكتور بوجمعة شتوان

الفهرس

5	كلمة المخبر
7	كلمة العدد
دراسات	
11	الخبر في السرد العربي وقضايا التصنيف رشيدة عابد. المركز الجامعي البويرة
41	دراسة المعنى من منظور دلالي معرفي أ. عمر بن دحمان. جامعة تيزي وزو
53	"الاشتغال الأنطولوجي في مواقف النّفري" الباحثة: بن عكوش سامية. جامعة بجاية
75	التواصل الحجاجي في الخطاب الصوفي الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي أنموذجا أ. يمينه تابتي. جامعة تيزي وزو
101	المتكلم المفكك في فصوص الحكم لابن عربي أ. صليحة مرابطي. جامعة تيزي وزو
115	بعض خصائص الخطاب الإحالي في قصّة "دومة ود حامد" للطبيب صالح عبد المنعم شبيحة. جامعة منوبة - تونس
133	شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي أ. حسينة فلاح. جامعة بجاية
149	النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم أ. بولحواش وردية. جامعة البويرة
ترجمة	
167	على ما يقدر الأدب؟ السوسيونقد الأدبي ونقد الخطاب الاجتماعي مارك أنجينو ماذا يعرف وعلى ما يقدر الأدب؟ أ. سامية دريس. جامعة بجاية

دراسات باللغة الأجنبية

Re-Narrating the Past: Historical Reconstruction and the Postcolonial African Novel: The case of Ngugi and Armah

MAOUI Hocine Annaba, University

7

Female Monsters in Kabyle Myths and Folktales: their Nature and Functions

Sabrina ZERAR Tizi-Ouzou, University

23

Le proverbe kabyle dans tous ses usages

Saliha Benabbas, Université d'Alger 1

51

I- دراسات

الخبر في السرد العربي وقضايا التصنيف

رشيدة عابد

المركز الجامعي - البويرة

مقدمة:

لقد ولع العرب برواية وتدوين الأخبار لعدة أسباب ما زال البحث جاريا في تقصيها، فقد تنبّه الباحثون العرب في العصر الحديث إلى التراث السردى الهائل الذي تركه أسلافنا مدونا في ثنايا المجلدات الضخمة، بالرغم أن أغلبها ضاع، ولعل التطور الذي وصلت إليه مناهج نقد ودراسة الأنواع السردية والتي تمخّض عنها علم قائم بنفسه وهو "علم السرد" أحد أسباب هذا الالتفات.

يقوم هذا المقال على فرضية مفادها أن ثمة عدة أشكال وأنواع للسرد العربي القديم والتي يضمها جنس الخبر، فإن السؤال الذي نطرحه هنا: ما الخبر؟ وما أشكاله وأنواعه؟ ما هي القضايا التي يطرحها عند محاولة تصنيفه؟ وأخيرا كيف تتجلى خصوصية الخبر من حيث هو جنس سردي عربي محض بالمقارنة مع الأجناس السردية الغربية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة سنحاول إيجاد اعتبارات للتصنيف، ومن ثمّ تقديم تصنيف للخبر العربي من خلال كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة (213- 276 هـ) باعتباره من أوائل الكتب التي قيّدت الأخبار العربية.

الخبر ومبادئ التصنيف:

يتقدّم الخبر باعتباره جنسا سردياً - حكاثيا، وإذا ما نظرنا إلى موقعه ضمن منظومة الخطابات التراثية، فإننا نوافق الطرح الذي قدمه سعيد يقطين على أنّه أحد أجناس الكلام الثلاث: الحديث، الخبر والشعر؛ بمعنى أنّ عملية الإخبار هي "إنجاز" للكلام بصدد ما وقع، فالخبر (إذا جازت مقابلته بالمتكلم أو المحدث) يخبر عن شيء يجعل المخاطب على علم بما وقع، وهنا ستكون العلاقة بين المخبر والإخبار والمخاطب تقوم على الانفصال بوجه عام لأنها تتمّ على مسافات متعدّدة الملامح والأبعاد¹.

استنادا لهذا سستّم معينة الخبر باعتباره شكلا سردياً - حكاثيا متعدّد الجوانب، وهنا لا بأس من الإشارة إلى القيود التي وُضعت على السرد، والتي أدّت إلى إقصاء جانب هام منه، إذ «لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة (كليلة ودمنة) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات)»². على هذا الأساس لا نكاد نعثر في التراث على وجهات نظر اهتمّت بالسرد بمعزل عن أحد هذه الأهداف والغايات أو كلها مجتمعة، انطلاقا من التسق الثقافي الذي حكم الأخبار وروايتها وتدوينها في التراث، وبالاتماد على ما تقدّمه النظريات السردية الحديثة وما تمدّ به نظرية الأنواع من معايير للتصنيف سنحاول مقارنة الأنواع التي تندرج ضمن شكل الخبر كما يقدّمه مصنّف "عيون الأخبار"، والتي لاحظنا مبدئياً أنّها تخضع لاعتبارات يمكن اعتبارها بمثابة معايير للتصنيف، بحكم أنّ الالتزام بوجهة نظر واحدة للخبر ستجب عنّا باقي الزوايا، وهي:

1- البسيط/ المركّب: ويتعلق الأمر بتصنيف بنيات الخبر؛

2- الواقعي/ اللاواقعي: ويتعلق بتصنيف أنماط الخبر؛

3- الجدّي/ الهزلي: ويتعلّق بتصنيف لمقاصد وأبعاد الخبر.

أولا: بنيات الخبر: من البسيط إلى المركّب

إنّ أوّل اعتبار يتم على أساسه -عادة- الفصل بين الأنواع السردية هو البساطة والتركيب هذه الثنائية التي تقابل في أحيان كثيرة بشائية أخرى هي الطول والقصر، وهو ما اتّضح نظريا منذ الشكلايين الروس³، وعززته دراسات لاحقة⁴ ركّزت على

فكرة مفادها أنّ الأشكال البسيطة والقصيرة هي النّواة الأساس لتشكّل الأشكال الطويلة، والأمر نفسه ينسحب على السرد العربي، وهنا لابد من التّويه بالاقتراح الذي قدمه سعيد يقطين، حيث يرى أنّ الخبر شكل أو جنس جامع لأنواع متعدّدة حدد منها أربع أطلق عليها اسم "الأنواع الأصول" وهي: الخبر، الحكاية، القصة، السّيرة. والعلاقة التي تصل بين هذه الأنواع هي علاقة تراكم على مستوى الأحداث والشخصيات، «إذا كان الخبر أصغر وحدة حكاية، فإن الحكاية تراكم لمجموعة من الأخبار المتّصلة، والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات، والسّيرة تراكم لمجموعة من القصص»⁵، وأن كلا من الخبر والحكاية يرتكزان على "الحدث"، في حين ترتكز القصة والسّيرة على "الشخصية"، وهذه الأنواع متكاملة فيما بينها موجودة أبدا ولكنها ثابتة ثباتا نسبيا، بمعنى قابليتها للتجدد والتحول والتوالد.

إذا انطلقنا من مقترح يقطين فإننا نسلم ابتداء أنّ "عيون الأخبار" يحتوي على نوعين هما: الخبر البسيط، والخبر المركب أو الحكاية، فقد اهتمّ ابن قتيبة بتدوين قصار الأخبار والحكايات دون طولها، فكيف يبدو هذان النوعان في "عيون الأخبار"؟

1- الخبر البسيط:

استنادا لما سبق يمثل الخبر البسيط نوعا فرعيا للخبر، إلى جانب الأنواع الأخرى، مشتركا معها في خاصيّة السّردية، ولأنّ السرد لا حصر له باعتباره حاضرا في كل مكان وزمان، كما لاحظ رولان بارت، إلّا أنّه لابدّ من التمييز بين الاعتباري الأكثر تعقيدا، والتأليفي الأكثر بساطة⁶، وكون عملية الحكاية في أصلها تبدأ من البسيط وتنحو نحو المركّب، فقد عمل المشتغلون بالسّرد على وصف بنية قاعدية تشكل أساس الحكاية، أو لنقل أنّها المراحل التي يمرّ بها الحدث عادة في السّرد البدئية البسيطة، والتي أطلق عليها ب (التوازن- خرق التوازن- إعادة التوازن)، وحيث أنّ الخبر وحدة سردية بسيطة فيجوز مماثلته بالمتتالية الحكائية البسيطة على نحو ما قدمها كلود بريمون (C.Brémonte)، حيث تمرّ بثلاث مراحل⁷:

- 1- وضعية "تفتح" إمكانية سلوك ما أو حدث ما.
 - 2- الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية.
 - 3- نهاية الحدث الذي يخلق مسار المتتالية إما بالنجاح أو الفشل.
- وكل مرحلة من هذه المراحل لها إمكانيات: التحقق أو عدمه، وهنا نستحضر النموذج التالي:

«عن الحسن: أنَّ شابين كانا متآخيين على عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فأغزى أحدهما، فأوصى أخاه بأهله، فانطلق في ليلة ذات ريح وظلمة إلى أهل أخيه يتعهدهم، فإذا سراج في البيت يزهر، وإذا يهودي في البيت مع أهله وهو يقول:

وأشعثُ غرُّه الإسلامُ مني	خلوتُ بعُرسه يوم التَّمام
أبيتُ على ترائبها ويُضحى	على جرداءٍ لاحقة الحزام
كأنَّ مجامعَ الرِّبالاتِ منها	فَنامَ ينهضونَ إلى فَنامٍ

فرجع الشاب إلى أهله فاشتمل السيف حتى دخل على أهل أخيه فقتله، ثم جرَّه وألقاه في الطريق، فأصبح اليهود وصاحبهم قتيل لا يدرون من قتله، فأتوا عمر بن الخطاب فدخلوا عليه وذكروا ذلك له، فنادى عمر في النَّاس: الصَّلَاة جامعة، فاجتمع الناس فصعد المنبر فحمد الله وأثنى عليه، ثم قال: أنشد الله رجلا علم من هذا القتل علما إلا أخبرني به، فقام الشاب فأنشده الشَّعر وأخبره خبره، فقال عمر: لا يقطع الله يدك. وهدر دمه»⁸

انطلاقا من متن هذا الخبر نلاحظ أنَّه يبتدئ بوضعية افتتاحية تمهِّد للحدث الرئيسي، أو انفتاح إمكانية وقوع الفعل، وهي بمثابة الإيعاز أو الإثارة وهي متنوعة قد تختلف: عقلية، وجدانية، حسية... فقد كانت الإثارة متعلقة بالمشاعر والأحاسيس عند الشاب المسلم الذي حركته عاطفة الغيرة على الدين والعرض لقتل اليهودي. أصبحت الظروف مهيأة لوقوع الفعل أو الحدث الرئيسي (الخرق)، حيث يهجم الشاب المسلم على اليهودي ويقتله. وهكذا فإنَّ حصول الخرق إعلان عن حالة اللاتوازن التي تستدعي إعادته وإصلاح الخرق.

ويتمّ الكشف عن القتل بوجود جثة الضحية ويتمّ الخلاص باعتراف الشاب مستشهدا بالأبيات، فيثني عليه عمر بن الخطاب ويهدر دمه، وهنا تحدث المفارقة، وأثر الغموض الدافع إلى التفكير عند المتلقي على نحو ما أشار كل من توماشيفسكي ومونتاندون.

نصل من خلال هذا التحليل إلى أنّ الخبر متتالية سردية بسيطة تفتح بوضعية معينة (توازن) ليحدث فعل يؤدي إلى لا توازن، ثمّ تعود الأمور إلى نصابها بإعادة التوازن وإصلاح الخرق.

ولنا أن نتساءل هنا ماذا لو لم تتحقّق هذه الإمكانيات السردية؟ ماذا لو لم يحدث الخرق؟ ماذا لو لم يكن هناك لا توازن أصلاً؟ هل نلغي هذا التّوصيف؟ أم نصف بنية الخبر بعدم الاكتمال؟

لفت انتباهنا ونحن بصدد استقراء الأخبار التي أوردها ابن قتيبة في مصنفه، أنّها غالباً ما تحرق هذا المسار الذي مرّ معنا، حيث تتوقف عند نقطة معينة هي القول أو الكلام، حيث يصبح الحدث أو الفعل الذي ترتكز عليه بنية الخبر فعل القول، «فالخبر يقوم على استعادة قول مأثور، ونقل حوار طريف بين شخصين»⁹، ليكون الكلام بؤرة الخبر، وهذا ما يتضح من الخبر التالي:

«قال أبو محمد: شويّ لجعفر بن سليمان الهاشميّ دجاج ففقد فخذ من دجاجة فأمر فنودي في داره: من هذا الذي تعاظم فعقر! واللّه لا أخبز في هذا التّور شهراً أو يُرد! فقال: ابنه الأكبر: أتؤاخذنا بما فعل السفهاء منّا!»¹⁰

يبتدئ الخبر بوضعية سردية تفتح إمكانية وقوع حدث ما، أو على الأقل هذا ما يعتقد القارئ، ولكنّ مسار الوظائف يتوقّف ولا يكتمل فلنسا نعلم شيئاً من أمر جعفر بن سليمان هل نفذّ تهديده بعدم الطبخ في التّور شهراً كاملاً؟ أم أنّه اكتشف المعتدي على دجاجته "المشوية"، واسترد فخذها المفقود، لم يورد سارد الخبر شيئاً من هذه الإمكانيات لأنّ بؤرة الخبر تركّزت على الحدث القولي، لا الحدث الفعلي، وهذه خصوصية امتاز بها الخبر البسيط ممّا جعله يفلت من الإجراءات الصارمة التي تقترحها النظريات السردية.

هناك تنوع آخر للخبر البسيط يشدّ انتباهنا في "عيون الأخبار"، فليس هناك لا توازن ولا خرق، بل سرد لحدث، أو فعل مرتبط بشخصية ما، تمارسه بصفة متكررة فيغدو مرتبطا بها، كما يتّضح في النماذج التالية:

- «حدثني محمد بن عبيد الله قال: حدثنا أسامة عن المجالد عن الشعبي عن عمّه قال: صحبتُ ابن مسعود حولا من رمضان لم يصم يوما واحدا فأهمّني ذلك وسألت عنه، ولم أره صلى الضحى حتى خرج من بين أظهرنا»¹¹

- «أبو نعيم عن الأعمش عن يزيد بن حيان قال: كان عيسى بن عقبة يسجد حتى إنّ العصافير ليقعن على ظهره وينزلن، ما يحسبهن إلا جرم حائط»¹²

- «الأعمش عن أنس: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يُدعى إلى خبز الشعير والإهالة السنخة فيجيب»¹³

يعرض السارد هنا أفعالا تتعلق بحياة شخصيات معروفة، وعليه فالبؤرة التي تركز عليها هذه الأخبار هي الإخبار عن الكيفية التي كانت تُؤدّى بها تلك الأفعال من قبل الشخصيات وهذا لا يستدعي المراحل التي مرّت معنا، لأنّ المهمّ في الخبر إبراز حادثة أو سلوك (حسن أو سيء) بغية تركه أو اتّباعه بحسب المقاصد التي يبتغي المصنف تحقيقها وهو ما سنعرض له لاحقا.

ركّزنا في تحليلنا هذا على الأحداث والأفعال أو الجانب الحكائي للخبر على اعتبار أنّ البساطة تبرز في التّركيز على الحدث الأساسي وإهمال التفاصيل، فحتّى الأشكال الطويلة الأكثر تعقيدا كالسيرة مثلا تخضع للمراحل الثلاث التي تحدّثنا عنها، مما يستلزم عدم إقصاء العناصر الأخرى، فالشخصية المفردة -غالبا- في الخبر وانعدام تأطير زمني ومكاني لهما دورهما في تركيز الخبر واختزال بنيته، وانعدام التفاصيل والجزئيات، وهذا الاختزال يتقدم باعتبار طرائق السرد وصيغه.

وعليه يمكن القول أنّ الخبر البسيط يتمظهر من خلال "عيون الأخبار" في ثلاثة أشكال: شكل يعتمد على بنية أحداث متصاعدة (التوازن - خرق التوازن - إعادة التوازن)، وشكل يخرق هذه البنية ويركز على الحدث الكلامي، وآخر يصف الفعل أو الحدث باعتباره أحد مكونات الشخصية.

2- الخبر المركب: الحكاية

إنّ تحول الخبر البسيط إلى حكاية يتمّ عبر عمليّات تراكمية على مستوى الأحداث من جهة وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى وهو ما يشكلّ بنية إطنابية.¹⁴ وعليه سيكون حديثنا هنا عن بنية الحكاية تأكيداً لانفتاح بنية الخبر البسيط، ومن ثمّ حديث عن التّقنيات المختلفة التي يتمّ بواسطتها توسيع البنية الحكائيّة للخبر البسيط عن طريق إحداث تراكم على مستوى الأحداث، فاستعادة التّوازن التي تمّت على مستوى الخبر البسيط كما مرّ معنا وانغلاق المتوالية، تُخرق من جديد ويعاد فتح المتوالية على متوالية جديدة، كيف يتمّ ذلك؟ كيف يخرق الوضع المتوازن من جديد؟ وكيف يرتبط الخبر بالخبر مشكّلاً حكاية؟ كل هذا سيتضح من خلال رصد تقنيات الحكّي كما تتجلى في "عيون الأخبار"، وهنا سنلجأ إلى عينات تمثيلية، حيث سنكتفي بملخصات ثلاث حكايات بغية الاختصار، مع الإشارة إلى موقعها من المدوّنة حتّى يتسنى لقارئ البحث الرجوع إلى متونها.

- الحكاية الأولى: حكاية ملك الهياطة وفيروز بن يزدجر ملك فارس¹⁵

يمكن تلخيص أحداثها في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:

فيروز بن يزدجر يسير بجنوده نحو خراسان لغزو اخشنوار/اخشنوار يعلم بذلك فيجمع رجاله للمشاورة/تطويع رجل منهم للإيقاع بفيروز/امتحان اخشنوار للرجل للتأكد من كفاءته/نجاح الرجل في الامتحان وانطلاقه لتنفيذ المهمة.

المرحلة الثانية:

مبعوث اخشنوار يقف في طريق اخشنوار ويضلّله بخدعة/تحذير وزراء فيروز له من كيد الرجل/فيروز يخالف التّحذير فيهلك جنوده عطشا/فيروز يستسلم ويتعهّد بعدم تجاوز حدود المملكة.

المرحلة الثالثة:

فيروز يقرر - بعد مدّة - غزو اخشنوار من جديد/ تحذير وزراءه من عاقبة الغدر والبغي لما في ذلك من العار وسوء المقالة/ فيروز يخالف التّحذير ويصرّ على الغدر بعهد/ احتدام المعركة وانهزام فيروز.

تُشكّل المراحل التي حدّدناها لهذه الحكاية مجموعة من المتواليات السردية تتّجه نحو نهاية محددة، ونلاحظ أنّها تتشكّل من المراحل الثلاث التي رأيناها على مستوى الخبر البسيط، فثمّة خرق للتّوازن وسعي لاستعادته، ففي هذه الحكاية وغيرها من الحكايات يتمّ فتح المتواليات من جديد واختراقها لتبدأ سلسلة جديدة يشدها رباط محكم ووثيق، وهنا تلعب خبرة السّارد دورها، في إقناع المتلقّي بمنطقيّة الأحداث بتوظيفه لمبدأ السببية، فكان يمكن للملك فيروز أن يأخذ بنصيحة وزرائه، أو أن يلتزم بالمعاهدة ويعتبر من مخالفاته السابقة لتحذيرات وزرائه، ولكن المسافة الزمنية كانت كفيلة بجعله ينسى الدّرس الذي مرّ به، كما أنّ حبّ التّملك والالتّساع في رقعة دولته جعله يصر على الغزو، كذلك كبارياء وغرور الملوك حال بينه وبين الأخذ بالنّصيحة، وبهذا تفتّح المتواليات من جديد ليحدث الخرق الذي تهيّأت أسبابه، فنشهد تناوبا لحالات التّوازن واللاتّوازن، فتطول الحكاية وتتحول بذلك إلى قصة أو سيرة، وما هذه الحكاية إلّا مقتطفا من سيرة ملوك العجم، وهو ما يشهد به الإسناد الذي يقدمه بها ابن قتيبة « قرأت في سير العجم أنّ فيروز بن يزدجر بن بهرام لما ملك سار بجنوده... ».

إنّ التأمّل في أحداث هذه الحكاية يجعلنا نميّز بين أحداث أساسية، وأخرى ثانوية، ولنمثل عن هذه الأخيرة بإخضاع اخشنوار الرّجل المتطوّع للامتحان، فهو حدث مكملّ للأحداث الأساسية، وتجسيد لبداية التّراكم على المستوى الحكائي، « وحصول هذا التّراكم لا يعني التّوظيف المجاني بهدف الإطناب أو التّطويل لإثارة القارئ كما يزعم البعض. إن الراوي وهو ينتقل في الزّمان والفضاء ينقلنا من حدث إلى آخر مختلف تماما يشغل تقنيات هائلة (...) وهو في كل هذه الحالات يمسك بخيط الحكي بمهارة وصرامة »¹⁶.

وعلى هذا الأساس فكل فعل وكل شخصية وكل ما يرد أثناء الحكى له دوره في البناء، ففي توظيف الشخصيات نميَّز فواعل رئيسية (فيروز، اخشنوار) وفواعل ثانوية مساندة أو معارضة للفاعل الرئيسي (المتطوع، الوزراء، الجنود) وكل هذه الشخصيات بما تؤديه من أفعال تتحرك في فضاء زمني ومكاني محددين بواسطة مؤشرات عديدة على مستوى الخطاب.

هذا التركيب على مستوى الأحداث يعضده تركيب على مستوى الخطاب، فلو لا فعل السرد الذي يضطلع به القارئ بالسرد، لبقيت الأحداث في عالم الممكنات. وقد لاحظنا أن هذه الحكاية مقدمة بصوت سارد خارجي عارف بكل شيء، ولكنه يفسح المجال للشخصيات لتقديم خطابها المباشر، كما يتجلى في الامتحان الكلامي الذي اختبر به اخشنوار كفاءة الرجل المتطوع (الحوار)، وكما يظهر في نصيحة الوزراء لفيروز (الالتماس)، وكذلك في وعظ اخشنوار لفيروز قبيل المعركة (تذكير ونهي)، فهذا التداخل على مستوى الأصوات والخطابات من شأنه تمطيط الخطاب وتركيبه.

نستنتج من تحليل حكاية الملك فيروز واخشنوار أن الأحداث تتراكم وتتمو نموا أفقيا يشدها رابط سببي وزمني، ويقابل هذا النمو الأفقي نمو عمودي على مستوى الشخصيات والفضاء الزمني والمكاني معززا بتداخل الأصوات والخطابات على مستوى الخطاب.

إن سمة التسلسل الخطي هذه ليست الخاصة الوحيدة في حكايات "عيون الأخبار"، فثمة نماذج أخرى تمتاز بالتداخل وتكسير هذه الخطي، وهو ما يقدمه النموذج الثاني.

ملخص الحكاية الثانية: حكاية النبي عزيز والمدينة¹⁷

النبي عزيز ينجي ربه جزعا على ما حل بمدينة إلباء وأهلها من ذل وهوان / ظهور امرأة تبكي وسؤال النبي عزيز عن سبب جزعها / المرأة تحكي قصتها / كانت امرأة ذات شرف ومال ولكنها عاقرة / انصراف زوجها عنها إلى ضرائرها وأولاده / دعاء المرأة الله أن يرزقها ولدا / استجابة الدعاء والرزق بالولد / الولد يكبر

ويموت/ المرأة تعود إلى أسوأ حال فتخرج للبرية جزعة على حالها/ عزيز يصبر المرأة على مصابها ويذكر لها مصيبة مدينة إلباء/ المرأة تتحول إلى مدينة حصينة عالية الأسوار/ عزيز يصعق لهول ما رأى/ حضور ملك لإنعاش عزيز /الملك يفسر حكاية المرأة/ المرأة التي كلمتك هي المدينة التي تبكي عليها/ عقر المرأة يقابله خراب إلباء قبل أن يعمرها الله / هبة المرأة غلاما عند اليأس يقابله تعمير الله المدينة وابتعث الرسل والأنبياء وإنزال الكتاب/ هلاك الولد يقابله تبديل أهل المدينة نعم الله جحودا وعصيانا، فغضب الله عليهم بتسليط عدوهم عليهم/ الملك يبشر عزيز بشفاعته في قومه عند الله وإعادة إعمار المدينة.

نتبين من خلال ملخص الأحداث أعلاه أنّ ثمة حكاية إطارا هي حكاية عزيز وجزعه على مدينة إلباء وتحولها من حال إعمار وازدهار إلى حال خراب وفناء، فثمة وضعية لا توازن (تسليط الله العدو على أهل المدينة بما اقترفوا من معاصي)، وهنا يمثل فعل التضرع والمناجاة محاولة لإعادة التوازن وإصلاح الخرق، حيث يبتدئ السرد بصوت خارجي (الراوي وهب بن منبه) لا تتعدى وظيفته السردية نقل كلام الشخصيات، حيث يتم نقل الأحداث على لسان الشخصيات الثلاث (عزيز، المرأة، الملك)، وهنا سنكون إزاء تلفظ مباشر، في حين بقي صوت الراوي خافتا، لا يظهر إلا في عبارات (قال، قالت...).

إنّ حالة اللاتوازن التي تشهدها الأحداث تنعكس على نفسية النبي عزيز، الذي يشعر بالضعف والخذلان فيلجأ إلى ربه مناجيا، وحتى تستعاد حالة التوازن للمدينة والنبي لابدّ من حدوث معجزة وخرق قوانين الطبيعة، وهذا ما يمهد له بإدخال شخصية أخرى في مسار الحكّي، وهي المرأة التي ظهرت حاسرة الرأس باكية، ممّا يثير النبي لتعزيزها بالعودة إلى الله عز وجلّ «فإنّ في الله عزاء من كل مصيبة، وخلفا من كلّ هالك وعوضا من كلّ فائت فإياه فاستعيني وإلى نظره لك فانظري»، بهذه الكلمات يتم تحفيز المرأة على الحكّي؛ وهنا انطلاقة لمسار أحداث آخر (تضمنين)، حيث تبدأ حكاية المرأة بوضعية افتقار (العقر)، الذي يتمّ تعويضه عن طريق الدّعاء والتّضرع إلى الله، فترزق بولد ما يلبث أن يكبر ثمّ يموت فتعود الحال أسوأ ما كانت

عليه، وتخرج المرأة هائمة على وجهها تبكي، وفي هذه النقطة من الحكى يتم الرجوع إلى الحكاية الإطار، فيواصل عزيز تعزيتة لها بالنظر في مصائب الآخرين، ممثلاً لها بمصيبة مدينة إلباء، وفجأة تتحول المرأة وتحدث المعجزة فتظهر مدينة حصينة فيصعق عزيز لهول الحدث، وبهذا الحدث العجيب يستعاد التوازن، وهنا تتدخل شخصية ثالثة (الملك) تقوم بالربط بين الحكاية الإطار والحكاية المضمنة، عن طريق خطاب التفسير، كما وضّحنا أعلاه.

نصل في نهاية هذا التحليل إلى وصف التركيب الحاصل على مستوى بنية الحكاية بأنها بنية تضمينية متوازية، فنحن إزاء حكايتين تتعلق كل منهما بشخصية تسرد حكايتها، وتمثل إحداها رمزا للآخرى ولا يتبين التعلق بينهما إلا بإدخال شخصية ثالثة تؤدي سردا تفسيرياً، وبهذا تنمو بنية الحكاية أفقياً وعمودياً، حيث أنّ تراكم الأحداث يوازيه تراكم الشخصيات والأزمنة والأمكنة، وتعدّد في الأصوات والخطابات.

نخلص إلى أنّ الحكاية بوصفها نوعاً للخبر تمثل بداية التركيب عن طريق تراكم الأخبار البسيطة، وأنها منفتحة وقابلة للتركيب والإطناب لتشكيل بنية أكبر، ومن ثم شكلاً أطول (قصة أو سيرة)، إلا أنها تتميز عن الخبر البسيط بتوالد الأحداث وتعدّد الشخصيات والأزمنة والأمكنة، وبالإطناب بذكر التفاصيل على مستوى الخطاب، إلا أنها تبقى متمركزة على الحدث الرئيسي الذي يمثل بؤرة الحكى.

ثانياً: أنماط الخبر: من الواقعي على التخيلي

إذا كان البحث في البنيات يؤدّي إلى تصنيف لأنواع بشكل عمودي، فإن ثمة ما يجمع هذه الأنواع على صعيد أفقي، وهو ما يتعلّق بالأنماط، وقد تمّ الحديث عن الأنماط في الأدبيات الغربية منذ أفلاطون وأرسطو، حيث تحدّدت النمطية بالطريقة التي يتم بها التعامل مع الواقع، فكان الحديث عن الواقعي والتخيلي والتخييلي.

وتتلخص فكرة اللاواقعي والتخييلي والعجائبي في الثقافة الغربية حديثاً من خلال عمل ترفتان تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي"، حيث حدد موقع العجائبي

بين الواقعي والمتخيل، بوصفه مواجهة القارئ لحدث خارق لقوانين الطبيعة¹⁸، مما يوقعه في حيرة: يصدق أم يكذب ما يقرأ أو يسمع؟

أما في الثقافة العربية الإسلامية فتحضر بالمقابل ثنائية الصدق والكذب، فقد حرص القدماء على إسناد الأخبار، وردّها إلى قائلها ورواتها، بل في كثير من الأحيان يقدمون تراجم لهؤلاء الرواة قبل إيراد متون الأخبار، وبشكل خاص عندما يتعلق الأمر بالمقدس أو الأحاديث النبوية الشريفة. وقد جرت سنة الإسناد هذه للتحقق من مدى صحة الأخبار ومصداقيتها، بغض النظر عن متن الخبر إن كان يخرق قوانين الطبيعة أم لا.

ولكن السؤال الذي يطرح إلى أي مدى ستسعفنا مسألة الصدق والكذب هذه لإيجاد نمطية للأخبار التي أوردها ابن قتيبة؟ هل يكفي فعلا النظر في مصداقية الراوي ليطمئن القارئ/السامع إلى واقعية بعض الأخبار التي تخرق المألوف والواقعي؟ يمكن هنا أن نستثمر اقتراح يقطين الذي ينطلق في تحديد أنماط الخبر من زاوية علاقته بالتجربة، كما يلي:¹⁹

أ- **الخبر = التجربة**: عندما يكون الخبر موازيا للتجربة، نكون بصدد الأليف واليومي والواقعي الذي يتساوى كل الناس في إدراكه وتمثله.

ب- **الخبر < التجربة**: عندما يصبح ما يقدمه لنا الخبر يفوق أو يوازي التجربة نصبح أمام عوالم جديدة تتميز بغرابتها عما هو أليف وتتراوح عما هو متداول ويومي. إن هذا الانزياح يجعلنا في منطقة التماس بين ما هو واقعي وما هو تخيلي.

ج- **الخبر > التجربة**: وعندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها، يتمّ خلق عوالم جديدة تقوم على "التخيل" وذلك من خلال اختراع أشياء لا حقيقة لها بخروجها عن عوالم التجربة الواقعية العادية.

على هذا الأساس تتحدد ثلاثة أنماط للخبر كما يقدمها يقطين:

الأليف: الواقعي / الغريب: التخيلي / العجيب: التخيلي

سنسعى من خلال هذا الطرح إلى تبيين أنماط الخبر مهما كان نوعه (خبر بسيط، حكاية) كما تتجلى في "عيون الأخبار".

أنماط الخبر في "عيون الأخبار": من الأليف إلى العجيب

ننطلق من افتراض توفر الأنماط الثلاثة للخبر في "عيون الأخبار" مع تفاوت أكيد في نسب ورودها، كما نفترض أنّ هذه الأخبار تندرج في الأخبار الصادقة مطلقا، أو المختلطة؛ بمعنى الكاذبة ذات الهدف الحق، هذا الحكم يتم الاستناد فيه لشخصية المصنّف (ابن قتيبة) وما كانت له من مكانة علمية وخلفية معرفية دينية، فهو من علماء التفسير للقرآن والحديث، وبالتالي ترتبط بالأبعاد والمقاصد والتي سيأتي تفصيلها في المبحث الموالي.

نلاحظ على صعيد آخر التأكيد على رابطة السند التي كثيرا ما يعتمد عليها ابن قتيبة في إيراد هذه الأخبار، وهنا نستحضر شروط قبول الأخبار قديما التي يبدو أنّ ابن قتيبة يخرج عنها في "عيون الأخبار"، بعدم اكترائه بهوية المروي عنه أو المأخوذ عنه، مادام المنقول (حديثا كان أو خبرا) يؤدي فائدة، وتحصل به المنفعة، يقول معللا مصادر أخذه: «واعلم أنّا مازلنا نلتقط هذه الأحاديث في الحداثة والاكتهال عمّن هو فوقنا في السنّ والمعرفة وعن جلسائنا وإخواننا، ومن كتب الأعاجم وسيرهم وبلاغات الكتاب في فصول من كتبهم، وعمّن هو دوننا غير مستتكفين أن نأخذ عن الحديث سنّا لحداثته ولا عن الصغير قدرا لخساسته ولا عن الأمة الوكعاء لجهلها فضلا عن غيرها، فإنّ العلم ضالة المؤمن من حيث أخذه نفعه...»²⁰، فالحق والصدق لصيقين بالخبر الذي يورده ابن قتيبة بغضّ النّظر عن قائله، ولا عن مطابقتها للواقع مادامت المنفعة قائمة، كما أنّ ابن قتيبة واع للمجال الذي يشغل فيه وهو مجال الآداب والأخلاق (محاسن أو مساوئ) وليس مجال الفقه وعلم الحلال والحرام، يقول محتجّا لرأيه هذا: «حدّثني أبو الخطاب قال: حدّثنا أبو داود عن سليمان بن معاذ عن سماك عن عكرمة عن ابن عباس قال: "خذوا الحكمة ممّن سمعتموها منه، فإنّه قد يقول الحكمة غير الحكيم وتكون الرّمية من غير الرّامي"، وهذا يكون في مثل كتابنا لأنّه في آداب ومحاسن أقوام ومقايح أقوام والحسن لا يلتبس بالقبيح ولا يخفى على من سمعه من حيث كان، فأما علم الدّين والحلال والحرام فإنّما هو استبعاد وتقليد لا يجوز أن نأخذه إلّا عمّن تراه لك حجّة ولا تقدح في صدرك منه الشّكوك، وكذلك مذهبنا فيما نختاره من كلام المتأخرين وأشعار المحدثين...»²¹، كما تجدر الإشارة

هنا إلى أنّ مفهوم الحقيقة في الثقافة الإسلامية لا يعني مطابقة الواقع كما رأينا عند تودوروف (قوانين الطبيعة)، ولكنها تتكئ على مبدأ التصديق التابع من الإيمان، وهنا تجد أحداث لا واقعية من ناحية العقل، تفسيراً وقبولاً على أنها حقائق كما هو الحال بالنسبة للغيبات، «ذلك أنّ الحقيقة في الإسلام أوسع من حدود الواقع الحسيّ. فالإيمان - في الإسلام - يقتضي الاعتقاد بوجود كائنات ذات طبيعة مغايرة لطبيعة البشر، قد لا تقبل الانقياد إلى قوانين التجربة الحسيّة، مثل الملائكة والجان»²². ويبقى على متلقي الخبر التّحقّق من صدق الرّأوي أو الناقل للخبر.

وإذ أطنبنا في إيراد هذه الشّواهد هنا فإننا نبتغي التّأكيد على الخصوصيّة التي يتّخذها الواقعي واللاواقعي في تصنيف الأخبار الواردة في "عيون الأخبار". وهذا ما سيّتضح من خلال استقصائنا للأنماط الثلاثة المحددة آنفاً.

1- الخبر الأليف:

استناداً إلى الاقتراح المقدّم آنفاً، فإنّ الخبر الأليف هو كل خبر يضطلع بتقديم حدث يوازي التجربة اليوميّة الواقعيّة، إذ يخلق الخبر ألفة لدى المتلقي، فلا يشعر بـ"الغربة" ولا بـ"العجب" لأنّ كل شيء يبدو طبيعياً ومألوفاً.

وعليه نفترض ابتداءً أنّ القارئ سيكون أمام:

- واقع منقول ← التاريخ

- واقع محاكى ← المحتمل

إنّ المتأمل في "عيون الأخبار"، سينتبه بسهولة إلى أنّ السّواد الأعظم من الأخبار التي جمعها ابن قتيبة ودونها، يندرج ضمن هذا التّمط، وعندما نشير هنا إلى النّقل الحرّفي للواقع أو "التاريخ"، فلا نقصد اهتمام المؤلّف بعملية التّأريخ للأحداث، لأنّ عمله كان ينحى منحى آخر ألا وهو "الأدب"، وهذا ما يجعله مختلفاً عن معاصره وابن بيئته أبي حنيفة الدّينوري الذي وضع "الأخبار الطوال"، والذي يعدّ مؤلّفاً تاريخياً محضاً، وهنا تبرز الحدود بين التّاريخ والأدب، حتّى وإن استمدّ الأدب - باعتباره دالّاً - مدلوله من التّاريخ.

نسلمّ ابتداء بعدم وجود أخبار تاريخيّة محضة في "عيون الأخبار"، فإذا كانت الأخبار التاريخيّة عادة ما تهتمّ برسم حدود الزّمن والتّدقيق في نقل الحقائق بموضوعيّة، فإنّ ابن قتيبة في أخباره لا يلزم نفسه بذلك، إلّا ما جاء عرضاً، أو ارتبط بالشّخصيات التي تحيل على عصر أو فترة معيّنة، فهو لم يهتمّ بالتّاريخ للبلدان والأمم بل للشّخصيات وهنا نزوع نحو تشكيل اللّبنات الأساسيّة للتّراجم والسّير، ولنقدم شاهداً على ذلك الخبر التالي:

«حدثنا محمد بن عبيد عن معاوية بن عمر عن أبي إسحاق عن هشام عن محمد بن سيرين قال: بعث عمر بن الخطّاب رضي الله عنه الأحنف بن قيس على جيش قبل خراسان فبيّتهم العدو ليلاً وفرقوا جيوشهم أربع فرق وأقبلوا معهم الطّبل ففرغ النّاس وكان أوّل من ركب الأحنف فأخذ سيفه وتقلّده ثمّ مضى نحو الصّوت وهو يقول:

إِنَّ عَلَى كُلِّ رَئِيسٍ حَقًّا أَنْ يَخْضِبَ الصُّعْدَةَ أَوْ تَنْدَقًّا

ثمّ حمل على صاحب الطّبل فقتله، فلمّا فقد أصحاب الطّبل الصّوت انهزموا ثمّ حمل على الكردوس الآخر ففعل مثل ذلك وهو وحده، ثمّ جاء النّاس وقد انهزم العدو فاتّبعوهم يقتلونهم، ثمّ مضوا حتّى فتحوا مدينة يقال لها مرو الرّوذ»²³.

تتجلى مظاهر الواقعيّة والألفة في هذا الخبر من خلال شقيّه: السّند والمتن. فأما السّند، فنلاحظ أنّ هذا الخبر مسند لرواة معروفين، يقدّمون هذه الأخبار بوصفهم شهوداً عياناً، أو ناقلين عن رواة ثقة، وهنا تحضر شروط قبول الخبر وصدقه كما تحدت مع نقاد السند. وأمّا المتن، فتتجلى الألفة من خلال الحدث كعنصر أساس في ارتباطه بباقي المكوّنات (الشّخصية، الزمان والمكان)، إذ لا نلاحظ في أحداث هذا الخبر خروجاً أو خرقاً للتّجربة اليوميّة، حيث تبدو أليفة لمتلقّيها، فهذا خبر الأحنف يحارب ويجاهد في سبيل الله فينتصر، فلا شيء خارج عن وقائع الحياة اليوميّة التي كانت العرب تحياها في بداية عصر الإسلام. أما عن الشّخصيات فإنّها تعتبر عنصراً هاماً لتحديد نمط الخبر، فالحدث الأليف تؤدّيه شخصيّة مرجعيّة لها وجود تاريخي فعلاً، بحكم أنّنا نصادفها في كتب التّاريخ والسّير، فشخصيّة الأحنف، شخصيات وجدت تاريخياً وعاشت، فلا شك في مرجعيّتها.²⁴ أما بخصوص الإطارين الزماني

والمكاني فقد أشرنا إلى أن ابن قتيبة لم يهتم بالتأطير الزمني والمكاني إلا ما ورد عرضا في غير تدقيق، فالإشارة إلى فتح مدينة "مرو الروذ" في عهد عمر بن الخطاب بقيادة الأحنف إحالة إلى زمان ومكان محددين، ويبقى الزمن وحده رغم أهميته في منح الخبر صفة الواقعية غير كاف فلا بد من اشتغاله مع هذه المكونات ككل ومنها المكان الذي ينعدم تحديده تقريبا في هذا الخبر (خراسان، مرو الروذ)، وهنا لا بأس من التذكير بأن هذه خاصية تميز البنية البسيطة للخبر، بينما تتسع العوالم المكانية والفضاءات في أشكال أطول (قصص، سير).

وهكذا يتقدم الضرب الأول للتمط الأليف للخبر (التاريخ)، محاولا أن يمدّ المتلقي بقطعة أو حادثة من حياة شخصية معروفة، لمقاصد وغايات ترتبط بالباب الذي أدرج ضمنه الخبر (باب الشجاعة والحيل في الحروب).

أما الضرب الثاني للتمط الأليف المتمثل في "المحتمل"، فهو ما لا نملك الجزم بوقوع أحداثه والتأكد من وجود شخصياته وجودا حقيقيا، ولكنه في عمومته مواز للتجربة اليومية لا يخرج عنها. وحتى يتضح ذلك لنتأمل الخبر التالي:

«مرّ رجل من العباد وعلى عنقه عصا في طرفيها زبيلان قد كادا يحطمانه في أحدهما برّ وفي الآخر تراب، فقليل له ما هذا؟ قال: عدلت البرّ بهذا التراب، لأنه كان قد أمالني في أحد جانبي. فأخذ رجل زبيل التراب فقلبه وجعل البرّ نصفين في الزبيلين وقال له: احمل الآن، فحملة، فلما رآه خفيفا قال: ما أعقلك من شيخ»²⁵.

أول ما يلاحظ على هذا الخبر أنه غير مسند، فثمة راو مجهول (ولنرجح أنه ابن قتيبة باعتباره الناقل المدون)، فالخبر محكي دون واسطة، حيث يقف الراوي خلف الأحداث والشخصيات ولا يظهر إلا ضمير الغائب. وهكذا بغياب العنونة يترك الباب مفتوحا أمام المتلقي لتصديق أو لا تصديق هذه الأخبار. أما بالانتقال إلى المتن للنظر في مكونات الخبر، فسنلاحظ أن الأحداث أليفة لا غرابة فيها ولا عجب، ومنه يحتمل أنها وقعت أو قابلة لذلك. أما شخصياتها فهي شبه مرجعية (رجل، شيخ، أعرابي، ...) فهي كلمات عامة مشتركة تحيل على شخصيات مألوفة تنتمي للعالم الطبيعي ومن هنا تستمد واقعيته. وبالنسبة لعنصري الزمان والمكان فتغيب مؤشراتهما تماما.

نصل بعد معاينة نمط الخبر الأليف في "عيون الأخبار" إلى أنه يتدرج من النقل الحر في الوقائع التي حدثت فعلا، والتي تحيل على مرجع محدد (أحداث تاريخية وشخصيات مرجعية)، إلى المحتمل الذي لا يخالف الواقع ولا يخرج عن التجربة، ومع هذا الثاني يفتح المجال لتداخل الواقعي بالتخييلي فينحو الأليف نحو "الغريب"، ومنه إلى العجيب كما سنرى، من هنا يتضح لنا كما ذهب الباحث سعيد جبار كيف كان الرواة يستغلون أحداثا واقعية لينسجوا حولها أخبارا تخيلية تزيد الأحداث تشويقا وجمالية ويتداخل بالتالي الواقعي والتخييلي في صورة محكمة متناسقة.²⁶ وهذا التداخل هو ما سيظهر في التمطين التاليين.

2- الخبر الغريب:

في الخبر الغريب يكون المتلقي أمام أحداث ووقائع تخرج عن المؤلف واليومي، فالخبر يفوق التجربة ويخرج عنها، إلا أنه يجد له سندا في الواقع بوجه من الوجوه، بمعنى أن الغرابة التي تواجه المتلقي يمكن تفسيرها بقوانين العقل.²⁷ وهنا يحضر السؤال التالي: أين تكمن هذه الغرابة في أخبار ابن قتيبة؟ ومن الذي يشعر بها؟ أ هو المتلقي أم الراوي أم الشخصية؟ وفي أي مكّون ومستوى يقع الخروج عن المؤلف أي الحدث أم الشخصية، أم في مستوى آخر (اللغة مثلا)؟ إن هذه الغرابة والعجب يضعان الخبر في مستوى القراءة، فالمتلقي هو الذي يشعر بها تبعا لخلفيته الثقافية وتجربته اليومية، فخرق التوقع، وتحطيم الألفة بين الخبر والمتلقي هو ما يؤكد الحكم عليها بالغرابة، والمتلقي في "عيون الأخبار" منقسم إلى: متلق حاضر في الخبر (ضمني) قد يكون الراوي أو الناقل أو الشخصية، ومتلق غائب غير محدد زمانيا ولا مكانيا، والذي يضمنا بوصفنا متلقين للخبر من مسافة حضارية معينة.

نلاحظ على نصوص الخبر في "عيون الأخبار" أنها كثيرا ما تحمل في ذاتها إشارات انتمائها إلى الغريب والعجيب، وذلك من خلال الوصف الذي يقدم به الراوي حكيه - بالأخص إذا كان مشاركا- وهنا نشير إلى ظهور حاجات تلق جديدة في الثقافة العربية الإسلامية، أو بالأحرى تخص فئة معينة (العوام، المتفكّهون) في

مقامات مخصوصة (السَّمر والمُنادمة)، حيث يتجلّى إقبالهم على الأخبار ولا سيَّما العجيب والغريب والظريف والطَّريف، «حتَّى أنَّهم يشترطون هذا النَّوع قبل سماعه، ويُطْرُونه إن استجاب لرغباتهم ويستعيدونه إن أرادوا الإمتاع به»²⁸، وهذا ما يمكن أن نلاحظه مثلاً في ما ورد من أخبار تحت باب "أخبار الشَّجعان والفرسان وأشعارهم"، والتي تقدِّم نماذج تخرج عن المألوف في الشَّجاعة، لنقرأ الخبر التالي:

«حدَّثني أبو حاتم قال: حدَّثني الأصمعي قال: سمعت الحَرَسِيَّ يقول رأيت من الجبن والشَّجاعة عجباً. استثرنا من مزرعة في بلاد الشَّام رجلين يذريَّان الحنطة، أحدهما أُصَيِّفَرُ أُحَيِّمَس، والآخر مثل الجمل عِظْماً، فقاتلنا الأَصَيِّفَرُ بالمذرى لا تدنو منه دابة إلا نَحَسَّ أنفها وضربها حتَّى شقَّ علينا فقتل ولم نصل إلى الآخر حتَّى مات فرقا فأمرت بهما بفقرت بطونهما فإذا فؤاد الضَّخْم يابس مثل الحشفة، وإذا فؤاد الأَصَيِّفَر مثل فؤاد الجمل يتخَضَّضُ في مثل كوز ماء»²⁹

يتَّضح من السند أنَّ هناك مقاما معيَّنا يدعو؛ بل يشترط رواية هذا النَّمط من الأخبار الخارجة عن العادة والمألوف، وهذا الرَّأْي بوصفه شخصية فاعلة في الخبر يُشعر متلقيه بالغربة والعجب وبهيئته لتلقي هذا النَّمط، ولكنها تبقى أحداثاً قابلة للتفسير منطقيّاً، فالغربة هنا تكمن في رؤية الرَّأْي. أمَّا عن مظاهر الغربة في الخبر فتخص الصفات التي قدِّمت بها هيئات الشَّخصيات وأفعالها، حيث نلمس المفارقة بين الهيئته والفعل.

يتجلّى إذن ما لصيغة الحكى من دور في إبراز غربة الخبر، وعليه فطريقة الحكى هي الأخرى تسمح بانتماء الأخبار إلى نوع أو نمط ما. هكذا تبدو الغربة في مستوى آخر غير مستوى الأحداث والشَّخصيات إنَّه مستوى اللغة، فغربة اللغة (باعتبارها ممارسة يومية) وابتعادها عن اليوميِّ والمألوف من شأنه إحداث الغربة لدى المتلقي، وهذا ما يتَّضح في الأخبار الواردة في كتاب "العلم والبيان" تحت باب بعنوان "باب التَّشادق والغريب"، فثمة فئة خاصّة من المجتمع (النحويون واللغويون والأعراب) تخرج عنه في خطابها الغريب والحوشي، هذا الخطاب الذي يتقدَّم بوصفه فعلاً (فعل الكلام) يتنافى والتَّجربة اليومية (اللغة السَّائدة)، وهنا نستحضر خبر أبي علقمة

النحويّ «مرّ أبو علقمة ببعض الطّرق بالبصرة فهاجت به مرّة فسقط ووُثب عليه قوم فأقبلوا يعصرون إبهامه ويؤذّنون في أذنه، فأفلت من أيديهم وقال: مالكم تَتَكَاكُونَ عليّ كما تَتَكَاكُونَ على ذي جنّة، افرثعُوا عنيّ ! فقال رجل منهم: دعوه فإنّ شيطانه هنديّ، أما تسمعون أنه يتكلم بالهنديّة»³⁰. فقد استطاع بكلامه الغريب التخلّص من القوم الذين هجموا عليه، إذ جعلهم يحسبونه مسكونا بشيطان هندي، وهذا الاعتقاد الحاصل نتاج مسلّمة راسخة عند العرب تنسب كلّ كلام "غريب" و"عجيب" "فذ" للجنّ والشياطين (مخلوقات فوق طبيعية)، من هنا ينحو التّخييل نحو التّخيّل والغريب نحو العجيب.

3- الخبر العجيب:

يكون الخبر عجيبا عندما يتجاوز التّجربة ويفوقها، حيث يتمّ خلق عوالم جديدة تقوم على التّخييل من خلال اختراع أشياء (أحداث، أشخاص، كائنات) لا وجود لها في عالم التّجربة الواقعيّة العاديّة، فهل نحن بصدد اللّاصدق الذي تحدّث عنه ابن قتيبة وابن وهب وغيرهما؟ إنّ مفهوم الحقيقة في الثقافة الإسلاميّة يتّسع ليشمل قوانين الفيزيكا والميتافيزيكا، لأنّه نابع من الإيمان الرّاسخ بوجود عوالم أخرى غيبيّة، تتجاوز مدركاتنا الحسيّة ولكنّا نؤمن بها، بل يجب ذلك.

وعلى هذا الأساس عندما نصادف أخبارا تتحدّث عن كائنات لا تنتمي للعالم المحسوس مثل: "الملائكة" و"الجن" و"الشياطين" و"الغول"، ...، أو أفعالا خارقة لقوانين الكون ك"المعجزات" و"الكرامات" التي يؤدّيها صنف خاص من البشر (الأنبياء والأولياء والصّالحين)، فهذا لا يعني خروجا عن مبدأ الحقيقة والصدّق الذي يتحرّى ابن قتيبة تحقيقه من خلال تأكيده على رابطة السّند كلّما تعلّق الأمر بإيراد هذا النّمط من الإخبار.

وفي الوقت نفسه لا ينتفي شرط العجيب - كما حدّده تودوروف - بالإقرار بحقيقة هذه الأخبار التي لا تنفي عدم قبولها تفسيرا بقوانين الطّبيعة، وهنا يظهر أنّ معيار العجب ليس مطلقا، فهو محكوم بسياق ما، ومنه يختلف باختلاف الثقافات،

«فما هو عجيب عند قوم ليس كذلك عند قوم آخرين، وإن كانت هناك عجائب مشتركة عند الأمم جميعا»³¹.

يلاحظ أنّ ورود هذا النمط من الأخبار بنسبة أقلّ مقارنة مع النمطين السابقين، لا سيّما الأليف، ولكن ما وجد يكفي لتبيّن الملامح الأساسية التي تُدخل الخبر ضمن دائرة العجيب، وتمهّد لظهور أنواع حكاية (المعراج، الكرامة، المنقبة...) تؤسّس لما يسمّى بالأدب الصوفيّ في مرحلة لاحقة.

من خلال استقرارنا لـ "عيون الأخبار" يمكن تحديد مواقع الخبر العجيب الذي تحضر فيه كائنات لا تنتمي لعالمنا، وذلك ما يقدمه ابن قتيبة في آخر كتاب "الطبائع والأخلاق المذمومة" تحت باب بعنوان "الجن"³²، كما يورد أخبارا تتعلّق بمعجزات بعض الرّسل وما فيها من خوارق في كتاب "الزهد" تحت باب "ما أوحى الله عزّ وجلّ إلى أنبيائه عليهم السّلام"³³.

أمّا في "باب الجن" فنعثر على طائفة من الأخبار المسندة بسلسلة رواة ثقة، يرد فيها ذكر لهذه المخلوقات وما كان لها من حوادث مع النّبي والصّحابة، ممّا يؤكد أنّ مظهر الحقيقة في العجيب، هو مظهر راسخ في الثقافة الإسلامية، يمتلك واقعيّته داخل نص الخبر وخارجه، لنقرأ الخبر التالي:

«حدّثني سهل بن محمّد عن الأصمعي قال: أخبرنا عمر بن الهيثم عن عمير بن ضُبَيْعَةَ قال: بيّنا أنا أسير في فلاة أنا وابن طبيان - أو رفيق له آخر ذكره - عرضت لنا عجوز - كذا سمعته يقول، إن شاء الله أو شيخ - ورأيتُ في كتاب محمّد ابنه - وصبيّ يبكي؛ فقال إني منقطع بي في هذه الفلاة فلو تحمّلتُماني! فقال صاحب عمير: لو أردفته! فحمله خلفه، فمكثنا ساعة فنظر في وجه عمير وتنفس فخرج من فيه نار مثل نار الأتون فأخذ له عمير السيّف؛ فبكى وقال: ما تريد منّي؟ فكفّ عنه ولم يعلم صاحبه بما رأى؛ فمكث هنيهة ثمّ عاد، فأخذ له السيّف؛ فبكى وقال: ما تريد منّي؟ وبكى؛ فتركه ولم يعلم صاحبه؛ ثمّ عاد الثّالثة ففغر في وجهه؛ فحمل عليه بالسيّف؛ فلما رأى الجدّ وثب وقال: قاتلك الله ما أشدّ قلبك! ما فعلته قطّ في وجه رجل إلا ذهب عقله»³⁴.

نلاحظ في هذا الخبر حضور مخلوقات من عالم آخر وهي "الجن" وعبورها إلى عالمنا المحسوس وتعاملها مع بني البشر، بوصفنا قراء ننتهي إلى الثقافة الإسلامية نؤمن بوجود هذه المخلوقات رغم تجاوزها لحواسنا الإدراكية، وعليه يبقى التخيل هو سبيل التفكير في هذه العوالم وإمكانيات وجودها، وقد عملت المخيلة العربية على نسج أخبار وأحوال هذه المخلوقات وظلت مهابة يُخشى منها، وساد الاعتقاد بامتلاكها قدرات خارقة على التحول والأذى والنفع، وهذا الاعتقاد راسخ يجد سنده من المقدس لقوله عز وجل في سورة "الجن": (وَأَنَّهُ كَانَ رِجَالٌ مِنَ الْإِنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ مِنَ الْجِنِّ فَزَادُوهُمْ رَهَقًا) [الآية 6]، ولكن الرسول صلى الله عليه وسلم يعلم أصحابه كيف يتقون شرّ هذه المخلوقات بالتحصن بالأذكار وقوة الإيمان.

يتجاور "الأليف" مع "العجيب" في هذه الأخبار وهو شرط من شروط تحقق العجائبي على النحو الذي صاغه تودوروف، هذه الجنّة في عبورها إلى العالم المحسوس اتخذت هيئات مألوفة (الشيخ) ولكن أفعالها الخارقة (نفث النار من الفم) وحضورها واختفاؤها في أماكن وأوقات محددة (القيولة، الليل، السّفر...) هو ما يكسب الخبر عجائبيّة تدخله في نطاق العجيب.

هذا بالنسبة لباب "الجن"، أمّا فيما يخص ما جاء من معجزات الرّسل فقد أوردته ابن قتيبة تحت سند آحاد وهو "وهب بن منبّه" الذي أخذت عنه كثير من أخبار الأنبياء في الثقافة الإسلامية³⁵، لتحضر بذلك نصوص عن أمم غابرة ليس من سبيل للتأكد من وجودها إلا المرجعية الدينية، وحيث أنّ النبي أذن للمسلمين الأخذ - في مجال قصص الأنبياء وأقوامهم الغابرة لأخذ العبرة والدرس من معجزاتهم- عن اليهود والنصارى شرط عدم التناقض مع ما جاء من ذكرهم في القرآن، فإننا نلاحظ حضور المرجعيتين اليهودية والمسيحية جنبا إلى جنب مع المرجعية الإسلامية، والتي عملت مجتمعة على إنتاج أحداث تخيلية بهدف ترسيخ مجموعة من المعتقدات في ذاكرة المتلقي. وقد مرّ معنا في موضع سابق لنموذج لمعجزة نبوي، ونشير هنا إلى "حكاية النبي عزيز والمدينة"³⁶، حيث تتجلى عناصر العجيب من خلال حضور كائنات غيبية ممثلة في شخصية الملك، وكذلك المرأة التي تتحول فجأة إلى مدينة عالية الأسوار، وتلك هي

المعجزة التي يختص بها الله من خلقه من يشاء، فخالق هذا الكون يخرق قوانينه متى شاء ولمن يشاء.

نخلص في استقصائنا لمظاهر نمط "الخبر العجيب" من خلال "عيون الأخبار" إلى أنها رغم تحقيقها شرط الخروج عن المؤلف من حضور لكائنات من عوالم أخرى، وخرق قوانين الكون بشكل يرفض تفسيراً عقلياً، إلا أنها لا تتنافى ومبدأ الحقيقة التي تجد سندها في الخلفية العقائدية التي تدعم هذه الأخبار، فما يعجز العقل عن تفسيره بقواعد المنطق، يفسره القلب بقواعد العقيدة.

ثالثاً: مقاصد الخبر وأبعاده بين الجذ والهزل

بعد معاينة بنيات الخبر التي حددت نوعين أصليين للخبر (الخبر البسيط والحكاية)، وأنماط الخبر التي تحدت وفق النظر في العلاقات التي تربط الخبر بالتجربة (الأليف والغريب والعجيب)، ثمة زاوية أخرى تساعد على تصنيف الخبر، الذي يتنوع ويختلف حسب الاستعمال والأبعاد والمتلقي، ألا وهي المقاصد، ولتحقيق ذلك لابد من النظر في مقاصد المصنف ابن قتيبة المعلنة والخفية من جانب، ومحاولة الإلمام بالسياق الثقافي الذي ينتمي إليه المصنف من جانب آخر، والسعي إلى التركيب بينهما.

ابن قتيبة ومقاصد الخبر

لا شك أن عمل ابن قتيبة في مصنفه "عيون الأخبار" لا يخرج عن الثقافة السائدة في عصره من جانب، وعن الطابع الديني والعلمي الذي يميز مؤلفاته من جانب آخر³⁷، ولئن كان في عمله التصنيفي هذا يبدو مكتفياً بالنقل والتصنيف، إلا أنه يبدو واضح المقاصد بين الغايات من تأليفه، واعياً بنوعية المتلقين الذين يتوجه إليهم، كل هذا يبدو من خلال مقدمة "عيون الأخبار"، وهنا نتبين الدور الذي تلعبه المقدمات في توجيه القراءة وتحديد المعنى كما أشار إليها الباحث عبد الله العشّي بقوله: «يسعى كتاب المقدمات إلى تقديم توضيحات لبعض نصوصهم خوف الانصراف عن مقصدية الكاتب، وذلك كطريقة نموذجية للقراءة تجنباً للفهم الضال والتفسير الخاطيء»³⁸.

يشير ابن قتيبة إلى المقصد العام الذي يبتغي تحقيقه من خلال "عيون الأخبار"؛ الذي يخرج قليلا عن طابع تأليفه الديني والعلمي؛ فهو- عيون الأخبار- «وإن لم يكن في القرآن والسنة وشرائع الدين وعلم الحلال والحرام، دالّ على معالي الأمور مرشد لكريم الأخلاق زاجر عن الدناءة ناه عن القبيح باعث على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة وعمارة الأرض...»³⁹، وبهذا يتّضح المقصد الأخلاقيّ كموجّه أساس لهذا العمل، ومنه اكتساب شرعية الانتساب إلى "النّص" في الثقافة العربية، ولكن لا ينبغي أن نفهم من هذا الكلام أنّ ابن قتيبة فضّل ثقافة على حساب أخرى، أو جدّد الكلام على هزله، أو أثر طبقة من المتلقين على أخرى، وإنّما حاول الوقوف موقفاً وسطياً يجعله يرضي أكبر قدر من الجماهير، بتلبية حاجات مختلف الطبقات، ولهذا ماثل كتابه "بالمائدة التي تختلف فيها مذاقات الطُغوم لاختلاف شهوات الآكلين"⁴⁰.

ومن هنا يمكن القول أنّ ابن قتيبة في خروجه التّسبيّي هذا يحاول إرضاء كلّ الفئات؛ إذ ليس من العدل والصّواب أن يقصّر "عيون أخباره" على ثرائها وتنوّعها، على فئة دون أخرى، يقول: «ولم أر صواباً أن يكون كتابي هذا وقفاً على طالب الدّنيا دون طالب الآخرة، ولا على خواصّ النّاس دون عوامهم، ولا على ملوكهم دون سوقتهم، فوفيت كلّ فريق منهم قسمه ووفرت عليه سهمه وأودعته طرفاً من محاسن كلام الرّهاد في الدّنيا وذكر فجائعها والزوال والانتقال وما يتلاقون به إذا اجتمعوا ويتكاثبون به إذا افترقوا، في المواعظ والزّهد والصّبر والتّقوى واليقين وأشباه ذلك لعلّ الله يعطف به صادقاً، ويأطر على التّوبة متجانفاً، ويردع ظالماً ويلين برقائقه قسوة القلوب. ولم أخلّه مع ذلك من نادرة طريفة وفضيلة لطيفة وكلمة معجبة وأخرى مضحكة، لئلاّ يخرج عن الكتاب مذهب سلكه السالكون وعروض أخذ فيها القائلون ولأروّح بذلك عن القارئ من كدّ الجدّ وإتعاب الحقّ، فإنّ الأذن مجّاجة وللنّفس حمضة، والمرح إذا كان حقّاً أو مقارباً لأحايينه وأوقاته وأسباب أوجبته مُشاكلاً ليس من القبيح ولا من المنكر ولا من الكبائر ولا من الصّغائر إن شاء الله»⁴¹.

يتضح من هذا الكلام أنّ ابن قتيبة يحدّد ثلاث فئات للمتلقين، مخصّصاً لكلّ منها الأشكال والموضوعات التي تلائمها، كما نبيّن أدناه:

- طالب الآخرة/ طالب الدنيا
- الخواص/ العوام
- الملوك/ السّوقة

ينتمي الطّرف الأوّل من كل ثنائيّة (الخواص، الملوك، طالب الآخرة)، إلى "الثقافة العامّة"، التي يخاطبها ابن قتيبة بخطابها الخاص، الذي تغلب عليه موضوعات الرّهد والمواظع والمناصحات، وذلك بغية تحصيل المعرفة (الجدّ).

أمّا الطّرف الثّاني من كلّ ثنائيّة (طالب الدّنيا، العوام، السّوقة)، فتتّمي إلى "الثقافة العاميّة" والتي لها خطابها الخاص هي الأخرى ممثلاً في النّوادر واللّطائف وغيرها، وهنا سيّتلّق الأمر بالموضوعات المضحكة والمعجبة لتحقيق التّسلية والتّرفيه والإمتاع (الهزل).

وعليه يمكن تصنيف الخبر وفقاً لاعتبار الجد والهزل كما يلي:

1) خبر جديّ: (نقل معرفة، تغيير سلوك المتلقّي) وهنا نكون أمام نوعين هما: الخبر التّعريفي والخبر الوعظي.

2) الخبر الهزلي: (التفكه والترويح) وهنا نكون أمام: الخبر التّفكّهي.

1- الخبر التّعريفي: وهو الخبر الذي يكون القصد منه تحصيل معرفة ما (دينيّة، سياسيّة، تاريخيّة...)، مثل الخبر التالي:

«وحدّثني عبد الرّحمان بن عبد المنعم أو أبيه عن وهب، قال: كان إدريس النّبيّ عليه السّلام أوّل من خطّ بالقلم وأوّل من خاط الثّياب ولبسها وكانوا من قبله يلبسون الجلود»⁴².

نلاحظ على الخبر البسيط أنّه ينقل معلومة حول أوّل من خطّ بالقلم وخاط الثّياب، وهو النّبي إدريس عليه السلام، وهنا يتّضح هدف التّبلغ وتوصيل المعرفة جلياً وبشكل مباشر، وإن شئنا فننقل هيمنة الوظيفة الإبلاغيّة، بغية تحصيل هذه المعرفة، وهو ما تقدّمه عديد من أخبار وحكايات الأذكياء والشّرفاء والأنبياء، سواء في باب

حيل الحروب، أو أخبار الشجعان أو غيرها من الأبواب التي يزخر بها مصنف "عيون الأخبار" في كتبه العشرة.

نصل من خلال هذا النوع إلى أنّ المصنف يريد توصيل المعرفة، بجعل المتلقي يكتشف أشياء جديدة عن طريق إعمال الفكر والتأمل، فنحن هنا إزاء "الإخبار" و"التعرّف". وهو المقصد الأساس الذي بنى عليه ابن قتيبة مصنفه، حيث جعله «لغفل التأدب تبصرة، ولأهل العلم تذكرة ولسائس الناس ومسؤسيهم مؤدبا»^{3 4}، محققا بذلك مقصد التعليم والتوجيه.

2 - الخبر الوعظي: وهو الخبر الذي يكون القصد منه خلق انفعال لدى المتلقي وهنا تبرز العلاقة الوجدانية، وهذا الانفعال يتم عن طريق البكاء والتدبر، وهذا ما تمثله مجموعة الأخبار والحكايات التي تتعلق بالمواعظ والأنبياء والزهاد والصالحين والمشيبي والموت والقبور والقيامة، ويتجسد هذا في كتاب الزهد من "عيون الأخبار"، الذي نمثل عنه بالخبر التالي:

«احتضر فتى كان فيه زهو، فرفع رأسه فإذا أبواه يبكيان، فقال لهما: ما يبكيكما؟ قالوا: الخوف عليك لإسرافك على نفسك، فقال: لا تبكيا فوالله ما يسرني أنّ الذي بيد الله من الرحمة بأيديكما»^{4 4}.

3- الخبر التفكهي: إذا كان الخبر الوعظي يخلق انفعال "البكاء" و"الانقباض" و"الخوف" عند المتلقي، فإنّ الخبر التفكهي على العكس تماما، إذ يثير انفعال "الضحك" و"الانبساط" و"الانشراح"، وهو ما يتجلى في ثنايا "عيون الأخبار" من خلال أخبار الحمقى والمعتوهين، ونوادر البخلاء ونكات النحويين وحكايات الجبناء، كما نجد في الخبرين :

- «وشبيه بهذا حديث لأبي حية النميري، وكان له سيف ليس بينه وبين الخشبة فرق، فكان يسميه لعاب المنية. قال جار له: أشرفت عليه ليلة وقد انتضاه وشمّر وهو يقول: أيها المغترّبنا والمجترئ علينا، بئس والله ما اخترت لنفسك، خير قليل وسيف صقيل، لعاب المنية الذي سمعت به، مشهور ضربته لا تخاف نبوته. أخرج بالعفو عنك والّا دخلت بالعقوبة عليك، إني والله إن أدع قيسا تملأ الأرض خيلا ورجلا. يا

سبحان الله، ما أكثرها وما أطيبها! ثم فتح الباب فإذا كلب قد خرج، فقال: الحمد لله الذي مسخك كلبا وكفاني حربا»⁴⁵.

- «تزوج أعرابي امرأة، فلما دخل بها عابثها فصرطت فخرجت غضبي إلى أهلها، وقالت: لا أرجع حتى يفعل مثلما فعلت فقال لها عودي لأفعل. فعادت ففعل؛ فبينما هو يداعبها إذ حبقت أخرى، فقال الأعرابي:

طالبتي ديناً فلم أقضيك والله حتى زدت في قرضك
فلا تلوميني على مطله إن كان ذا دأبك لم أقضك»⁴⁶

نلاحظ من خلال هذين الخبرين الانتقال من التقيض إلى التقيض في العلاقة الوجدانية بين البكاء (الجد) والضحك (الهلز)، وأن هذا الهزل الحاضر في "عيون الأخبار" يخترق المكرس من الخطابات "الجديّة" وهذا ما يبدو في أنواع الشخصيات المختارة لهذا الضرب من الأخبار، فهي شخصيات هامشية ومقصاة ذوات خلائق وطبائع غريبة، مضحكة، مثيرة للسخرية، وهكذا ستجد فيها فئة طلاب اللهو والمرح سداً لحاجاتها الترفيحية، هذه الفئة من المتلقين هي التي يرغب ابن قتيبة استقطابها وإقبالها عليه، ولهذا نراه يزجر المتشدد المتزمّت المعترض على هذه الأشكال منذ البداية، يقول في مقدمته: «إذا مرّ بك أيّها المتزمّت حديث تستخفه أو تستحسنه أو تعجب منه أو تضحك له فاعرف المذهب فيه وما أردنا به واعلم أنّك إن كنت مستغنيا عنه بتبسّك فإنّ غيرك ممّن يترخّص فيما تشددت فيه محتاج إليه، وإنّ الكتاب لم يعمل لك دون غيرك فيهياً على ظاهر محبتك، ولو وقع فيه توقّي المتزمّتين لذهب شطر بهائه وشطر مائه ولعرض عنه من أحببنا أن يُقبل إليه معك»⁴⁷.

هذه الخشية من انتقاص بهاء الكتاب وجماله هي التي رخص بها ابن قتيبة لنفسه إيراد هذه الأخبار الهازلة، والتي قد تحوي فحش الكلام ورث القول وذكر العورات، وهنا تنشأ علاقة حسية من شأنها أن تثير اللذة (الجنسية بشكل خاص) لدى المتلقي، كما بدا في الخبر الثاني، وهو ما يتنافى مع المقصد الأخلاقي الذي حدده ابن قتيبة، ولهذا نلفيه يسدّ هذا الباب ويضع حدوداً للهلليّ لنلّا يخرج إلى باب الفسوق والتماجن على نحو ما يستعمله الجهّال.

ويعلل ابن قتيبة جواز استعمال هذا الضرب من الهزل: «... ولم أترخص لك في إرسال اللسان بالرّفث على أن تجعله هجيراًك على كلّ حال وديدك في كلّ مقال، بل التّرخّص منّي عند حكاية تحكيها أو رواية ترويه تنقصها الكناية ويذهب بحلاوتها التّعريض، وأحببت أن تجري في القليل من هذا على عادة السّلف الصّالح في إرسال النّفس على السّجّية والرّغبة بها عن لبسة الرّياء والنّصنع»⁴⁸. هذه إذن شروط وحدود استعمال "الهزل" في ذكر الأخبار، التي يتحدّد وفقاً لها هزل مشروط بمقاربة "الحق" ومجانبة "الباطل".

يمكن القول أن ثنائية (جد/هزل) كان لها اثر في تقسيم إلى ثقافتين عاملة وعاميّة، وتكريس الأولى والاعتراف بها على حساب الثانية، ودورها في توجيه مقاصد الكلام العربي بشكل عام والخبر على وجه خاصّ، وكذا من خلال التّأمل في الأخبار الواردة في المصنّف على ضوء مقاصد ابن قتيبة وأهدافه وغاياته المعلّنة عنها في مقدّمته، أمكننا التّوصّل إلى تصنيف ثلاثي للخبر باعتبار العلاقات المختلفة التي ينشئها مع متلقّيه، مستهدفا تحقيق ثلاث مقاصد، قد تتضافر في الخبر الواحد، كما قد ينفرد الخبر بأحدها وهي: **المعرفة والتّوجيه، الوعظ والإرشاد، الفكاهة والتّرويح**، ومنه كان: **الخبر التّعريفي، والخبر الوعظي، والخبر التّفكّهي**.

وأخيراً لسنا ندعي في هذا المقال استفاد كل القضايا المتعلقة بتصنيف الخبر النواة الأساسية لعدد من الأنواع السردية في التراث، إلّا أننا حاولنا الإلمام بأهمها، ويمكن مماثلة الخبر بزهرة النرد لا يظهر وجهه إلّا وقد اختفت أوجه آخر.

الهوامش:

- 1 - سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997. ص 191.
- 2 - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابه دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1983. ص 24.
- 3 - ويبدو ذلك جليا في أطروحات كل من إخبناوم وتوماتشيفسكي وشلوفسكي حول الفرق بين الرواية والقصة والأحداث وبناء كل منهما ينظر: تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي:نصوص الشكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، د ط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د ت.
- 4 - يمكن الرجوع إلى الدراستين: A-Mountaindon, les formes brèves - A-Jolles , les formes simples
- 5 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 195.
- 6 - يراجع: رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، تر:منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002. ص 14.
- 7 - Claud Bremond :Logique du récit,Seuil,1973,p32، نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، . ص 40.
- 8 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، تحقيق: محمد الإسكندراني، ط5، مج 4، دار الكتاب العربي، بيروت، 2002. ص 204.
- 9 - محمد القاضي، الخبر في السرد العربي(بحث في السردية العربية)، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998. ص 355.
- 10 - عيون الأخبار، مج 3، ص 244.
- 11 - نفسه مج 1، ص 372.
- 12 - نفسه، مج 2، ص 731.
- 13 - نفسه، مج 1، ص 307.
- 14 - حول تشكل بنية الإطناب يراجع: سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب. ص 25.
- 15 - عيون الأخبار، مجلد 1، ص 154.
- 16 - سعيد يقطين، قال الراوي، ص 30.
- 17 - عيون الأخبار، مجلد 2، ص 653.

- 18 - تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار شرقيات، مصر، 1994. ص 57.
- 19 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 199.
- 20 - عيون الأخبار، مجلد 1، ص 42.
- 21 - م ن، مج 1، ص 42.
- 22 - لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي: أدب المعراج والمناقب، دط، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، 2007. ص 149.
- 23 - عيون الأخبار، مجلد 1، ص 209.
- 24 - يراجع: سعيد يقطين، قال الرّأوي، ص 96.
- 25 - عيون الأخبار، مجلد 2، ص 438.
- 26 - يراجع: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي (الثوابت والمتغيرات)، ط1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، المغرب، 2004. ص 205.
- 27 - يراجع: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، ط1، مصر، 1994. ص 60.
- 28 - محمد القاضي، الخبر في السرد العربي، ص 634.
- 29 - عيون الأخبار، ص 207.
- 30 - عيون الأخبار، مجلد 2، ص 560.
- 31 - سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص 10.
- 32 - عيون الأخبار، مج 2، ص 509.
- 33 - م ن، مج 2، ص 646.
- 34 - م ن، مج 2 ص 511.
- 35 - يراجع: ابن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق: صديقي جميل العطّار، ط1، دار الفكر، لبنان، 2003.
- 37 - حول مؤلفات ابن قتيبة يراجع تقديم المحقق محمد الاسكندراني، عيون الأخبار، مج 1، ص 14 - 26.
- 38 - عبد الله العشّي، زحام الخطابات، دط، دار الأمل، تيزي وزو، 2005، ص 159.
- 39 - عيون الأخبار، مج 1، ص 38.

-
- 40- م ن ، ص 39.
- 41- م ن، مج 1 ، ص 39.
- 42- م ن ، مج 1 ، 85.
- 43- م ن، مج 1 ، ص 38.
- 44- م ن ، مج 2 ، ص 736.
- 45- م ن، مج 1 ، ص 204.
- 46- م ن ، مج 4 ، ص 386.
- 47- م ن، مج 1 ، ص 39.
- 48- م ن، ص 40.

دراسة المعنى من منظور دلالي معرفي

أ.عمر بن دحمان

جامعة تيزي وزو

يعد علم الدلالة أو دراسة المعنى من المجالات الأكثر نقاشا في الدرس اللغوي من زمن مبكر وفي مباحث متنوعة. وقد ظهرت عدة نظريات حاولت إعطاء تفسيرها الخاص لظهور المعاني وتداولها، وكيفية دراستها ومقاربتها.

تعد الدلالة المعرفية⁽¹⁾ (cognitive semantics) إحدى هذه النظريات التي انبثقت ضمن ما بات يعرف باللسانيات المعرفية المنبثقة بدورها ضمن الإطار العام للعلوم المعرفية. التي يتخصص المعنى وفق منظورها «باعتباره تمثيلات ذهنية مبنية في صورة تنظيم معرفي هو البنية التصورية. والبنية التصورية ليست جزءا من اللغة في حد ذاتها، وإنما هي جزء من الفكر. إنها المحل الذي يتم فيه فهم الأقوال اللغوية في سياقاتها، بما في ذلك الاعتبارات الذريعية والمعرفة الموسوعية، إنها البنية المعرفية التي يبنى عليها التفكير والتخطيط. فيعتبر هذا المستوى المفترض للبنية التصورية المقابل النظري لما يسميه الحس المشترك "معنى"»⁽²⁾.

ويطرح لانغاك⁽³⁾ في كتابه "النحو المعرفي" السؤال التالي: هل محل المعاني الذهن؟ ويجب أن المعاني (معاني التعابير اللغوية) من منظور لساني معرفي: محلها أذهان المتكلمين الذين ينتجون ويفهمون التعابير. أي تعيين المعاني مع التصورات⁽⁴⁾، هذه النظرة تخالف ما دأبت عليه وجهات النظر الدلالية التقليدية في اعتبارها اللغة كيانا مجردا، وغير متجسد والتي لا يمكن احتواؤها، فالمعاني اللغوية كشأن قوانين الرياضيات لوحظت كوجود متعال ومستقل عن الذهن والمجهود البشريين. تندرج في هذا الإطار وجهات نظر النزعة الموضوعية - التي ما تزال مهيمنة في الفلسفة والمنطق والدلالة الصورية، والتي تحدد معنى جملة ما بمجموعة الشروط التي تجعلها صادقة. "شروط الصدق" هذه تخص ما يكون عليه العالم موضوعيا، دون إيلاء اعتبار للكيفية التي بإمكاننا أن نتصوره بها، أو معنى أن نملك بنية تصورية تمثل معارفنا وتجاربنا بطريقة ما.

إن الرؤية الدلالية المعرفية للمعنى بحسب لانفاكر تعتبره مشتقا من التجربة البشرية المتجسدة⁽⁵⁾، وهو ينبثق بصفة دينامية في الخطاب والتفاعل الاجتماعي، بدلا من كونه شيئا ثابتا مفروضا سلفا. والمتحاورون يتفاوضون حول المعنى بفعالية استنادا إلى سياق فيزيائي، لغوي، اجتماعي، وثقافي. إن المعنى لا يعد مظاهر محتواة تجعله ملازما للخطاب الجماعي، ولكنه مظاهر تنتشر في ظروف حدث الخطاب التداولي، وفي العالم المحيط. وبالأخص، إنه ليس داخل ذهن متكلم واحد.

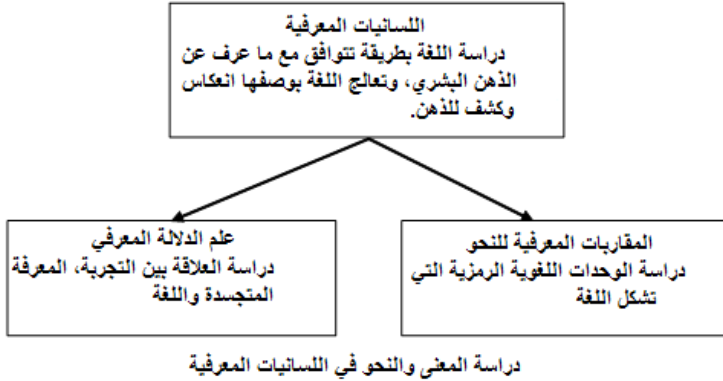
الدلالة المعرفية: أطروحات والتزامات

تاريخيا، بدأ علم الدلالة المعرفية سنوات السبعينيات من القرن الماضي كردة فعل ضد وجهات نظر ذوي النزعة الموضوعية التي يسلم بها في الفلسفة واللسانيات الحديثة والمقاربات المرتبطة بهما، والتي عملت على إزاحة الطريقة التي ينظم بها البشر معارفهم وتأثير ذلك على النسق اللغوي المتحقق عن البنية التصورية والدلالية. والمقصود بذلك على وجه الخصوص دلالة شروط الصدق، التي تطورت ضمن اللسانيات الصورية. في مقابل هذه النظرة، ترى الدلالة المعرفية المعنى اللغوي كتجلٍ لبنية تصورية: أي طبيعة التمثيل الذهني وطريقة تنظيمه بكل ثرائه وتنوعه، وهذا ما يجعلها مقارنة مميزة للمعنى اللغوي بتحديد لها لوجهة نظر مغايرة.

يعرف إيفنس⁽⁶⁾ الدلالة المعرفية في مسرده بكونها حقلا يهتم بالبحث في العلاقة بين التجربة، النسق التصوري، والبنية الدلالية التي تشفرها اللغة. يعمل الدارسون في الدلالة المعرفية على وجه الخصوص بالبحث في طريقة تمثيل المعارف (البنية التصورية)، وبناء المعنى (بناء التصور). هذا وقد تم توظيف اللغة كعدسة يمكن من خلالها التحقيق في هذه الظواهر المعرفية. وهكذا ينزع البحث في الدلالة المعرفية إلى الاهتمام بنمذجة الذهن البشري أكثر من اهتمامه بالتحقيق في الدلالة اللغوية. وكشأن المشروع الأكبر للسانيات المعرفية تمثل الدلالة المعرفية (التي تعد أحد فروعها) مقارنة متداخلة بدلا من كونها نظرية واحدة ومنفصلة.

في مقابل هذا تهتم المقاربة المعرفية للنحو⁽⁷⁾ بنمذجة النسق اللغوي (أي «النحو الذهني»، بدلا من طبيعة الذهن بحد ذاته. رغم أن ذلك يتم باستلهام نتائج العمل المنجز في الدلالة المعرفية كمنطلق. يستتبع هذا أن المعنى مركزي للمقاربات المعرفية للنحو التي ترى امتلاك التنظيم اللغوي والبنية اللغوية أساسا تصوريا. يستتبع هذا أن

اللسانيين المعرفيين يرفضون أطروحة استقلالية التركيب (syntax)، على خلاف نظرة التقليد التوليدي في اللسانيات التي أيدت هذه الاستقلالية.



إن طبيعة الدلالة المعرفية باختصار هي تلك المقاربة التي تهتم بالبنية التصورية والمعنى اللغوي معا. وهي مشروع لا يعد إطارا واحدا وموحدا كمشأان المشروع الواسع للسانيات المعرفية، لذلك يشير فيزيان إيفنس وميلاني غرين⁽⁸⁾ إلى الاختلاف الواقع بين جماعة من الباحثين الذين نصبوا أنفسهم كعلماء دلالة معرفيين بحسب نوع تركيزهم واهتماماتهم. ومع ذلك، هناك عدد من المبادئ التي تخصص على الإجمال المقاربة الدلالية المعرفية يمكن تمثيلها في أربع افتراضات مركزية يقوم عليها هذا المشروع عموما، هذه الافتراضات هي:

- (1) البنية التصورية هي بنية متجسدة (أطروحة المعرفة المتجسدة)
- (2) البنية الدلالية هي بنية تصورية.
- (3) تمثيل المعنى هو تمثيل موسوعي.
- (4) بناء المعنى هو بناء التصور (conceptualization).

يمكن اعتبار هذه المبادئ كمحصلة لالتزامين أساسيين هما: "التزام التعميم" و"الالتزام المعرفي" اللذان يمثلان، بالإضافة إلى الافتراضات السابقة التي تتبناها اللسانيات المعرفية عامة، من أهم ما يمنح لهذا المشروع اللساني الجديد تميزا واختلافا، وهما يندرجان ضمن الاتجاه والمقاربة التي يتبناها اللسانيون المعرفيون في ممارستهم، وضمن الأطروحات والمناهج الموظفة في الفرعين الأساسيين للسانيات المعرفية (أي الدلالة المعرفية، والمقاربات المعرفية للنحو).

يرى فيفيان إيفنس اعتمادا على لايكوف أن "اللسانيات المعرفية تتميز عن الاتجاهات الأخرى في اللسانيات، سواء عن ذوي النزعة الصورية أو النزعة الوظيفية، من خلال هذين الوجهين: أولا، إنها تأخذ بصفة جدية الدعامة المعرفية للغة، [وهو] ما يسمى بالالتزام المعرفي (...). فاللسانيون المعرفيون يحاولون وصف ونمذجة اللغة في ضوء براهين متجمعة من علوم الذهن والعلوم المعرفية الأخرى. ثانيا، يلتزم اللسانيون المعرفيون بالتعميم: لأي التزام وصف المبادئ التي تشكل المعارف اللغوية وطبيعتها بوصفها محصلة لمقدرات معرفية عامة (...) - بدلا من رؤية اللغة، مثلا، كتشكيل لمقياس منفصل كليا ومستبطن في الذهن" (9).

للتوضيح أكثر ن نقل تفصيل إيفنس للالتزامين كما يلي:

- الالتزام المعرفي: يعد هذا الالتزام السمة المميزة لللسانيات المعرفية. وهو يمثل التزاما بتوفير وصف أو تخصيص (characterization) للغة اتفاقا مع ما عرف عن الذهن والدماغ من خلال ما توصلت إليه الفروع العلمية الأخرى. إنه الالتزام الذي تتبناه اللسانيات المعرفية وبالتالي جعلها مقارنة متداخلة التخصصات بطبيعتها.

عبارة أخرى يمثل الالتزام المعرفي وجهة النظر التي ترى أن مبادئ البنية اللغوية ينبغي أن تعكس ما عرف عن المعرفة البشرية من علوم الدماغ والمعرفة الأخرى، خاصة علم النفس، الذكاء الاصطناعي، علم الأعصاب المعرفي، والفلسفة.

للاتزام المعرفي عدد من النتائج الملموسة: أولا، لا تستطيع النظريات اللسانية أن تتضمن بنيات أو معالجات تنتهك ما تمت معرفته بشأن المعرفة البشرية. وثانيا، النماذج التي توظف خصائص معرفية مؤسسة لشرح الظاهرة اللغوية هي أكثر اقتصادا عن تلك التي تم بناؤها بمقاييس قبلية بصفة مبسطة. باختصار، إن الباحث اللساني المعرفي مشحون بتأسيس براهين متجمعة من الواقع المعرفي لتشكيل أي نموذج مقترح.

- التزام التعميم: مفاده أن هناك مبادئ مبنية مشتركة يُحتفظ بها عبر المظاهر المختلفة للغة، وأن هناك وظيفة مهمة لللسانيات هي تعيين هذه المبادئ المشتركة. أي أنه يمثل تكريسا لتخصيص مبادئ عامة تنطبق على جميع مظاهر اللغة البشرية، هذا الهدف يعكس التزاما معياريا في علم يسعى إلى تعميمات أرحب ما أمكن. على عكس هذا غالبا ما تميز بعض المقاربات اللسانية الحديثة بين ما اصطلاح عليه أحيانا بـ"الملكة اللغوية" إلى مجالات مختلفة مثل الفونولوجيا (الصوت)، الدلالة (معنى كلمة

أو جملة)، التداولية (المعنى في السياق الخطابي)، الصرف (بنية الكلمة)، التراكييب (بنية الجملة).. وما إليه. هذا التمييز أو الفصل كانت نتيجته - حسب إيفنس- وجود أساس ضئيل في الغالب لعملية تعميمية عبر مظاهر اللغة هذه، أو لدراسة العلاقات المتبادلة فيما بينها. رغم أن هذا الفصل يعد جائزا بصفة خاصة لدى المقاربات الصورية التي تتمدج اللغة باتخاذ أدوات آلية مختلفة كبراهين أو إجراءات تشتغل على أوليات نظرية (theoretical primitives) من أجل إنتاج كل الجمل النحوية الممكنة في لغة معطاة. فالنحو التوليدي مثلا، يحاول نمذجة اللغة بتثبيت إجراءات خوارزمية مختلفة تعمل وفق أوليات نظرية من أجل إنتاج جميع الجمل النحوية الممكنة للغة معطاة. لقد حاولت هذه المقاربة ضبط صيغ بواسطة تبني صياغات محدثة في الأصل من قبل الذكاء الاصطناعي، والرياضيات والمنطق، كما هي ممثلة في عمل نوام تشومسكي، فداخل هذه المقاربات (مثل مقارنة النحو التوليدي) تبرهن عادة أن المجالات التي ذكرنا - الصوتية، والدلالية، والصرفية، والتراكيبية، والتداولية- تتعلق بصفة دالة بأنواع مختلفة من المبادئ المبنية والمشتغلة عن أنواع مختلفة من الأوليات. على سبيل المثال، علم التراكييب يهتم بنوع مخصص من المعارف المفترض أنها مخصصة لترتيب الكلمات في جمل صحيحة الصياغة، بينما النسق الفرعي الصوتي هو مخصص لترتيب الأصوات ضمن أشكال تسمح بها قواعد لغة معطاة، ولغة الجنس البشري بشكل عام. وجهة النظر المقياسية هذه للذهن تعزز الفكرة القائلة بأن اللسانيات الحديثة لها ما يبررها في فصلها دراسة اللغة إلى تخصصات مختلفة، ليس فقط عن خلفيات تطبيقية ولكن بسبب أن مكونات اللغة هي متجلية بصفة كلية، وغير قابلة للقياس بنفس المقاييس، بالنظر إلى طريقة تنظيمها.

وحسب إيفنس، تعترف اللسانيات المعرفية، لدواعي الممارسة التطبيقية، بأنه من المفيد غالبا وجود إمكانية لمعالجة مجالات مثل التراكييب، والدلالة، والأصوات، بكونها متميزة نظريا. لكن اللسانيين المعرفيين لا ينطلقون بالالتزام القائل بأن "الأنسقة الفرعية" للغة تنتظم بطرق منفصلة بصفة دالة. التزام التعميم يمثل إذن التزاما بالتحري بصفة صريحة في كيفية انبثاق المظاهر المتنوعة للمعارف اللغوية من مجموعة مشتركة للإمكانات أو المقدرات المعرفية وعلى ماذا تتسحب، بدلا من افتراض أنها تنج في قالب مكبسل (encapsulated module) لذهن يتشكل من أنماط معارف

مختلفة، أو من أنسقة فرعية. وبرغم ذلك، فإنه بإعطاء "التزام التعميم" فإن اللسانيات المعرفية تعارض أن تكون "قوالب" اللغة أو "أنسقتها الفرعية" منتظمة بطرق منفصلة بصفة دالة، أو حتى أنها موجودة فعلا.

هذا عن الالتزامين أو التعهدين اللذين تتبناهما اللسانيات المعرفية، ويأخذ بهما الداليون المعرفيون، وهما كما سبقت الإشارة إليه جاءا كردة فعل عن ممارسات المقاربات الصورية للغة، والتي تفتقد بحسب منظورها للبعدين المعرفي والتعميمي كما يتصوره وينادي به ذوو النزعة المعرفية، لذلك لم يكتف هؤلاء بهذين الالتزامين وإنما أضافوا إليهما أطروحات أو مسلمات أخرى (عدها خمسة) تمثل افتراضات توجه البحث اللساني المعرفي وتضع له وجهة نظر متميزة. هذه المبادئ المشار إليها آنفا هي التي توجه مشروع البحث الدلالي المعرفي وترسم له مساره الخاص به والذي يميزه عن غيره من المقاربات والنظريات المهتمة بدراسة المعنى وبنائه وأوضاعه.

وفيما يلي تفصيل مختصر لهذه المبادئ الموجّهة كما أوردتها فيفيان إيفنس وميلاني غرين⁽¹⁰⁾:

■ البنية التصورية بنية متجسدة:

يتمثل الانشغال الجوهري لأصحاب الدلالة المعرفية في طبيعة العلاقة بين البنية التصورية والعالم الخارجي للتجربة الحسية. بعبارة أخرى، يسعى أصحاب الدلالة المعرفية إلى اكتشاف طبيعة التفاعل البشري مع العالم الخارجي والوعي به، وبناء نظرية للبنية التصورية تتسجم مع الطرق التي نجرب أو نختبر بها العالم. إحدى الأفكار التي انبثقت من محاولة شرح طبيعة التنظيم التصوري على أساس التفاعل مع العالم الفيزيائي هي أطروحة المعرفة المتجسدة. تتمسك هذه الأطروحة بأن طبيعة التنظيم التصوري تنشأ من التجربة الجسدية، وبالتالي أحد الأجزاء التي تجعل للبنية التصورية مدلولاً هو التجربة الجسدية وما ترتبط به. المثال الذي يقترحه المؤلفان هو تخيل رجل في غرفة مغلقة، هذه الغرفة تملك خصائص بنيوية مقترنة بمعالم محددة: لها جهات تحصرها، لها داخل، لها حدود، وخارج. نتيجة لهذه الخصائص، يكون للمعلم المحدود خاصية وظيفية إضافية للاحتواء: أي أن الرجل عاجز عن مغادرة الغرفة مادامت مغلقة. برغم أن هذا الأمر يبدو واضحا إلى حد ما، إلا أن ملاحظة أن هذا المثال المعبر عن "الاحتواء" ينتج جزئيا بسبب خصائص المعلم المحدود، وينتج جزئيا أيضا

بسبب خصائص الجسد البشري. فالبشر لا يمكنهم اختراق شق الحائط مثل الغاز، أو أن يزحفوا من خلال الفرجة أسفل الأبواب كالنمل مثلاً. بعبارة أخرى، إن الاحتواء هو نتيجة ذات دلالة لنمط خاص من علاقة فيزيائية جربناها بالتفاعل مع العالم الخارجي. هذا التصور المقترن بالاحتواء هو مثال أو شاهد عما يسميه اللسانيون المعرفيون: خطاطة الصورة. في النموذج المعرفي، يمثل التصور الخطاطي إحدى الطرق أين تعطي التجربة الجسدية نهوضاً لتصورات دالة. فبما أن تصور الاحتواء يتأسس على التجربة المتجسدة مباشرة بالتفاعل مع المعلم المحدود، فإنه بإمكان البنية التصورية الخطاطية أيضاً أن تعطي نهوضاً لأنواع من المعاني بتجريد أكثر⁽¹¹⁾.

■ البنية الدلالية هي بنية تصورية

يؤكد هذا المبدأ أن اللغة تحيل على تصورات في ذهن المتكلم بدلاً من الإحالة إلى الأشياء الموجودة في العالم الخارجي. بعبارة أخرى، البنية الدلالية (المعاني المقترنة وضعياً بكلمات ووحدات لغوية أخرى) يمكن أن تتكافأ مع التصورات. هذه المعاني الوضعية المقترنة بالكلمات هي تصورات لغوية أو تصورات معجمية (مفرداتية): أي الصورة الوضعية التي تتطلبها البنية التصورية من أجل أن تكون مشفرة في اللغة. ومع ذلك، فإن الزعم بأن البنية الدلالية يمكنها أن تتساوى مع البنية التصورية لا يعني أنهما متطابقتين. عوضاً عن ذلك، يدعي اللسانيون المعرفيون أن المعاني المقترنة بالكلمات مثلاً، تشكل فقط مجموعة فرعية من التصورات الممكنة. بمعنى أن الكثير من الأفكار، والتصورات، والأحاسيس التي نملك هي أكثر مما يمكننا تشفيره وضعياً في اللغة. مثال ذلك التصور الذي نملكه لموضع على وجوهنا تحت أنوفنا وأعلى فمنا أين تنمو الشوارب. إذ يجب أن يكون لدينا تصور لهذا الجزء من الوجه من أجل فهم أن الشعر النامي هناك يقال له شوارب. ومع ذلك ليس هناك كلمة في اللغة⁽¹²⁾ تشفر وضعياً هذا التصور. يتبع هذا أن مجموعة من التصورات المعجمية ليست إلا مجموعة فرعية من مجموعة كاملة من التصورات الموجودة في ذهن المتكلم. هذا المبدأ حسب المؤلفين ذو أهمية كبيرة حتى نتمكن من ممارسة التفكير.

المثال اللغوي الذي يقترحه المؤلفان لتبيان ارتباط البنية الدلالية بالبنية التصورية يتمثل في بنية الجملة المبنية للمعلوم، والجملة المبنية للمجهول اللتين تعكسان الطريقة التي نتعامل بها مع الأشياء بالتقديم والتأخير في تجاربنا:

- كتب ويليام شكسبير [مسرحية] روميو وجولييت، (مبني للمعلوم)
 - كتبت [مسرحية] روميو وجولييت من قبل ويليام شكسبير، (مبني للمجهول)
- ادعى اللسانيون المعرفيون أنه بسبب اقتران التركيب المبني للمعلوم والمبني للمجهول وضعيا باختلاف وظيفي، أي وجهة النظر التي نتبناها ارتباطا بموضوع الجملة، أن بنيتي المبني للمعلوم والمبني للمجهول ذوا دلالة بحد ذاتهما: أي أننا نركز في الجمل المبنية للمعلوم على المشارك المعلوم في الحدث بموضوعة هذه الوحدة في مقدمة التركيب⁽¹³⁾. بينما نركز في الجمل المبنية للمجهول، على المشارك الذي يخضع للفعل. وعليه فالمعاني الوضعية المقترنة بهذه البناءات النحوية هي خطاطية باعتراف الجميع، ولكنها برغم ذلك هي ذات دلالة⁽¹⁴⁾.

■ موسوعية تمثيل المعنى:

المبدأ الثالث المركزي للدلالة المعرفية يتمسك بالقول أن البنية الدلالية موسوعية بطبيعتها. هذا يعني أن الكلمات لا تمثل رمزا مكدسة صرفة للمعنى (وجهة نظر القاموس)، ولكنها تشغل "كنقاط وصول" إلى مخازن فسيحة من المعارف المرتبطة بتصور خاص أو مجال تصوري.

وفق هذه النظرة يثبت علماء الدلالة المعرفيون أن المعنى الوضعي المقترن بكلمة مفردة يعد "حادثا" فقط لعملية بناء المعنى: أي "اختيار" الترجمة المناسبة تبعا لسياق المفوظ. كلمة "آمن" مثلا، لها طبقة من المعاني، والمعنى الذي نختاره ينبثق كنتيجة للسياق أين تبرز الكلمة. لتوضيح هذه النقطة، ننظر في الأمثلة الآتية في سياق لعب طفل على الشاطئ.

أ. الولد آمن

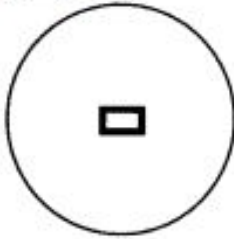
ب. الشاطئ آمن

ج. المجرفة آمنة

في هذا السياق، تأويل الجملة (أ) هو أن الولد لن يصيبه أي أذى. ومع ذلك، لا تعني الجملة (ب) أن الشاطئ لن يكون مؤذيا. بدلا من ذلك، تعني أن الشاطئ المحيط بالولد يكون خطره الذي يلحق بالولد في حده الأدنى. وبالمثل، لا تعني (ج) أن المجرفة لن تكون مؤذية، ولكن المعنى أنها لن تسبب أذى لهذا الولد (قد تكون نفس المجرفة مؤذية في سياق آخر). هذه الأمثلة توضح أن ليس هناك خاصية ثابتة واحدة بأن الأمان تحدده

الكلمات: ولد، الشاطئ، المجرفة. من أجل فهم ما يعنيه المتكلم، نسحب من معارفنا الموسوعية المرتبطة بالأطفال، الشواطئ والمجرفات، ومعارفنا المرتبطة مع ما تعنيه أن تكون آمنا. نحن إذن "نترجم" المعنى "باختيار" المعنى الذي يناسب سياق التلفظ. يمثل الشكل التالي خطاطة تمثيلية للتمييز بين الدالتين القاموسية والموسوعية كما أوردها لانفاكر⁽⁵⁾:

الدلالة القاموسية



الدلالة الموسوعية



■ بناء المعنى هو بناء التصور:

في هذا الجزء يكشف المؤلفان عملية بناء المعنى بأكثر تفصيل. من خلال المبدأ الرابع القائل بأن اللغة ذاتها لا تشفر المعنى. بل إن الكلمات (والوحدات اللغوية الأخرى) هي "حاثات" (prompts) فقط لبناء المعنى. وفقا لهذه الرؤية، يبنى المعنى في المستوى التصوري: بناء المعنى يعادل بناء التصور، أي تلك العملية الدينامية التي تشغل فيها الوحدات اللغوية كحاثات لمجموعة من العمليات التصورية وتجنيد المعارف الخلفية. ينتج عن هذه الرؤية أن المعنى هو عبارة عن سيرورة بدلا من كونه "شيئا" منفصلا يمكنه أن "يرزم" بواسطة اللغة. بناء المعنى يسحب من المعارف الموسوعية، كما رأينا سابقا، وينطوي على استراتيجيات استنتاج تتعلق بمظاهر مختلفة للبنية التصورية، تنظيمها ورزماها. وقد ارتبطت نمذجة النوعية الدينامية لبناء المعنى بأكثر توسع بجيل فوكوني الذي شدد على دور الترابطات: الصلات المحلية بين فضاءات ذهنية متميزة، أو "رزم" تصورية من المعلومات، التي تبنى خلال سيرورة "مباشرة" (online) لبناء المعنى... بمعنى أن هذه الأعمال التصورية تنجز على أساس ثانية بثانية في البناء النامي للمعنى في الخطاب، دون إدراك واع.

نشير في الأخير إلى ملاحظة إيفنس⁽¹⁶⁾ بخصوص التفاصيل الدقيقة المرتبطة بالدلالة الموسوعية وعلاقتها بالبنية التصورية التي يمكن أن تختلف، بل يحدث أن تختلف عبر نظريات لسانية معرفية مخصصة، يمثل الباحث لذلك بمقارنة نظريته ونظرة لانفاكر للعلاقة بين البنيتين الدلالية والتصورية، فبينما يسوي لانفاكر بينهما يتمسك إيفنس بالقول أن البنية الدلالية والبنية التصورية تتألفان من صورتين تمثيليتين متميزتين، بوجود بنية دلالية تسهل الوصول إلى (بعض مظاهر) البنية التصورية.

هذه باختصار أهم المبادئ والأطروحات الموجهة للمنظور الدلالي المعرفي، نعتقد أنها تفي بتوضيح مبسط لهذا المنظور وتمييزه بالقدر الذي يجعل من النظرية الدلالية المعرفية مقارنة متميزة للمعنى، ودفع الباحثين وتبنيهم إلى مزيد من البحث والدرس في هذا الحقل المعرفي المستجد.

الهوامش:

1 - أو "علم الدلالة المعرفي" أو "الدلالات المعرفية" كمقابلين للأصل الإنكليزي نفسه (cognitive semantics).

2 - محمد غاليم: بعض مهام اللسانيات في السياق المعرفي. مقال منشور على الإنترنت:

http://www.aljabriabed.net/n96_05ganem.htm

ويقترن من منظور اللسانيات المعرفية بالرمز اللغوي ويربط بتمثيل ذهني مفرد يصطلح عليه باسم التصور a concept. والتصورات تشتق من المدركات الحسية percepts. فأثناء التعامل مع حبة فاكهة (تفاحة مثلا)، يحدث أن تدرك الأجزاء المختلفة من الدماغ هيئتها، ولونها، وتركيبها، ومذاقها، ورائحتها وغير ذلك. هذه المجموعة المتعددة من المعلومات المدركة حسيا تشتق من العالم "الخارجي" وتدمج في صورة ذهنية واحدة a single mental image (وهو التمثيل المتيسر للوعي)، والتي تسمح بقيام تصور مفرد خاص بحبة الفاكهة. عندما نستخدم اللغة ونلتفظ بالصورة تفاحة، هذا الرمز يتوافق مع المعنى التواضعي، وعليه فإنه "يربط" بالتصور بدلا من الموضوع المادي الموجود في العالم الخارجي بصفة مباشرة.

3- cf. Ronald W. Langacker , **Cognitive Grammar**, P 27

4 - نذكر هنا بأن لانفاكر يركز على الطبيعة الدينامية للمعنى لذلك نجده يفرق بين التصورات والبناء التصوري، وفي نظره تتعين المعاني أثناء بناء التصورات. انظر:

- 5 - يرى كوفيتش أن "تجسد" المعنى قد يكون الفكرة المركزية للرؤية اللسانية المعرفية للاستعارة، وهو كذلك بالنسبة للرؤية اللسانية المعرفية للمعنى. انظر: Metaphor, p 18 :zoltán kövecses
- 6 - Vyvyan Evans: **A Glossary of Cognitive Linguistics**. Ibid. pp 26-27
- 7 - من ممثلي المقاربة المعرفية للنحو نجد رونالد لانفاكر الذي شدد على دراسة المبادئ المعرفية التي تستهض التنظيم اللغوي. لقد حاول لانفاكر في نظريته للنحو المعرفي أن يرسم المبادئ التي تبين النحو، وربطها بالمظاهر العامة للمعرفة. السبيل الثاني للبحث، اتبعه باحثون آخرون منهم فيلمور وكاي، لايكوف، غولدبارغ، وكروفت، طمح هؤلاء إلى توفير تفاصيل أكثر وصفية ومنهجية لوصف الوحدات اللغوية التي تشمل لغة خاصة، وحاولوا توفير جرد للوحدات اللغوية، من المورفييمات إلى الكلمات، والعبارات المسكوكة، والقوالب الجملية، والتمسوا وصفا لبنياتها، إمكانياتها التأليفية، والعلاقات فيما بينها. وقد طور هؤلاء الباحثون مجموعة من النظريات التي عرفت إجمالاً بوصفها أنحاء التركيب/البناء construction grammars. وقد أخذت هذه المقاربة العامة اسمها من رؤية في اللسانيات المعرفية ترى أن الوحدة الأساسية للغة هي الاقتران صورة- معنى المعروفة كبناء.
- 8- Vyvyan Evans and Melanie Green, **Cognitive linguistics**, an introduction, p153
- 9- Vyvyan Evans: **Language and Cognition: The View from Cognitive Linguistics**. p3
- كما يمكن الاطلاع أيضاً على الالتزامات الأساسية للسانيات المعرفية في المقال التالي:
- Vyvyan Evans, Benjamin K. Bergen and Jörg Zinken: **The cognitive linguistics enterprise: an overview**, from <http://www.vyvevans.net/CL/overview.pdf>, p3
- 10- Vyvyan Evans and Melanie Green, **Cognitive linguistics**, an introduction, pp157-162
- 11- من الاستخدامات المتعددة لتصوير "الخروج" عن الوعاء أو الحاوية نذكر الأمثلة التالية: إنه خارج السيطرة، أنت تتحدث خارج الموضوع، خرج عن النظام، خرج عن صمته وعزلته...
- 12 - يرتبط المثال الذي أخذه المؤلفان عن لانفاكر باللغة الانكليزية، ولعل الأمر نفسه ينطبق على اللغة العربية في عدم وجود مقابل لغوي لهذا التصور. رغم أن الأمر يستدعي بحثاً مستقصياً - على الأقل في معاجم اللغة الفصحى - لتأكيد ذلك أو تفنيده، لكن ما يهمنا هنا هو فكرة عدم مطابقة التصورات لما يشفرها في اللغة بالتواضع.
- 13 - يرتبط هذا بالاستعارة التصويرية "القرب قوة في التأثير" وهي استعارة تبين نسقنا التصوري وتطبق بصورة مباشرة على تشكيلنا للغة تقديمًا وتأخيراً، مجاورة ومباعدة.. راجع: جورج لايكوف ومارك جونسون: **الاستعارات التي نحيا بها**، ص 137 - 139 .
- 14 - ينبه المؤلفان هنا ارتباطاً بالمبدأ القائل بأن البنية الدلالية تمثل جزءاً فرعياً من البنية التصويرية على أمرين هامين: أولاً، من المهم أن نحدد أن علماء الدلالة المعرفيين لا يزعمون أن اللغة تتعلق

بتصورات داخلية في ذهن المتكلم وليس أي شيء أقل من ذلك. سيقود هذا إلى صورة مفترضة للنزعة ذاتية، حيث تعد التصورات منفصلة عن العالم الذي ترتبط به. الصحيح أنه لدينا تصورات في المقام الأول بسبب إما لكونها طرقا عادية لفهم العالم الخارجي، وبسبب كونها طرقا مفروضة علينا لفهم العالم، من خلال أسلوب بنائنا المعرفي وهيئتنا الفيزيولوجية. تأخذ الدلالة المعرفية بالتالي مسارا بين الإفراط المتعارض للنزعة الذاتية والنزعة الموضوعية (دلالة شروط الصدق التقليدية) بالادعاء أن التصورات تتعلق بالتجربة المعاشة. المثال الذي يقترحه المؤلفان هنا يرتبط بالتصور "أعزب" الذي نوقش كثيرا في الأدبيات المعرفية. هذا التصور، المحدد تقليديا كـ "ذكر بالغ غير متزوج"، ليس منعزلا عن التجربة المألوفة لأننا لا نستطيع في الحقيقة تطبيقه على جميع الذكور الراشدين غير المتزوجين. إننا نفهم أن بعض الذكور الراشدين هم غير مؤهلين للزواج لسبب ما إما نتيجة لوظيفة أو لكفاءة جنسية أو ارتباطا بفترة اجتماعية معينة (البابوات، والمثليين). أما التنبيه الثاني فيرتبط بكون التحديدات التامة المفترضة لمعنى كلمة مثل "الذكر الراشد غير المتزوج" للأعزب تخفق في انتزاع طبقة وتنوع المعنى المقترن مع أي تصور معجمي معطى على نحو تام. لهذا السبب رفض أصحاب الدلالة المعرفية الرؤية القاموسية أو التحديدية لمعنى الكلمة واستعاضوا عنها برؤية موسوعية.

15 -cf. Ronald W. Langacker , **Cognitive Grammar**, P 39.

(16) Vyvyan Evans, **Language and Cognition: The View from Cognitive Linguistics**, p 5.

"الاشتغال الأنطولوجي مواقف النّفري"

الباحثة: بن عكوش سامية

جامعة - بجاية

1- مقدمة:

خرج النّفريّ على القارئ بتجربة صوفية تتجاوز الحديث المتداول لدى الصوفية قبله عن المقامات والأحوال، إلى نقل تجربة الاتّصال المباشر بالحقّ، ف «هي مقام فناء ذات الطالب في ذات المطلوب وسميت وقفة للوقوف فيها عن الطلب ...»⁽¹⁾.

يتحقق الفناء في تجربة الوقفة بإبطال كل الأفعال الإرادية الصادرة عن الذات والبقاء بالحقّ وحده، أي جعل الذات حبساً على الله، وهو ما يتناسب دلالياً مع المعنيين اللّغوي والاصطلاحيّ لكلمة الوقفة، إذ أنّ «منشأ هذه الكلمة في اللّغة لتحديد طارئ يطرأ على الحركة، وفي لغة أهل الفقه "الوقف" هي إيقاف هذا الملك أو البناء... الخ على شخص أو مشروع ما، فلا يمكن التصرف إلاّ بخصوص شروط الوقفية»⁽²⁾.

ولكن الاختلاف وارد بين الوقفين الفقهيّ والنفريّ. فالأوّل مادي، والثاني روحيّ يسعى إلى تحرير الإنسان من عراقيل الحياة الأرضية، ليحلّق به في فسحة الحرية والديمومة، ذلك ما نتبيّه من خلال الموقف الثامن الذي أورد فيه النفري تعريفاً للوقفة ووصفاً لخصائصها.

ومن سمات الوقفة أنّها نور خالص ونار تحرق ما سواها، وفي هذا يقول: «وقال لي: الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر/ وقال لي الوقفة وراء الليل والنهار ووراء ما فيهما من الأقدار/ وقال لي الوقفة نار السوى فإن أحرقتك بها وإلا أحرقتك به»⁽³⁾.

إنّ النور ناجم عن تجربة تتجاوز أسر الأضداد مثل: «الليل/ النهار»، اللذين يقيّدان حركة الإنسان في العالم الماديّ. ويتراءى الواقف متجاوزاً الكون الماديّ حراً من كلّ قيد، وفي هذا يقول: «وقال لي عبر الواقف صفة الكون فما يحكم عليه/ وقال لي لا

يقف الواقف على شيء ولا يقرّ العارف على فقد شيء/ وقال لي لا يقرّ الواقف على كون ولا يقرّ عنده كون»⁽⁴⁾.

يدل الفعل "عبر" على اجتياز الواقف قيود المادة إلى ما وراءها، ويتوكّد هذا المعنى أكثر مع الفعل المضارع المنفيّ "لا يقرّ"، الذي يدل على انعدام الصلة بين الواقف والكون.

وهذا الخروج من أسر الكون وماديته يجد جذوره حسب الدكتور "سامي اليوسف" في الشعور بالغربة للروح النفيس في كون خسيس أي الصراع بين المادة والروح⁽⁵⁾.

فتكون الوقفة الإمكان الوحيد لتحرير الروح من قفص المادة، بل للانعتاق من أسر الأضداد التي تحكم نظرة الإنسان للأشياء، وفي هذا يقول: «وقال لي من لم يقف بي أوقفه كل شيء دوني / وقال لي الواقف يرى الأواخر فلا تحكم عليه الأوائل / وقال لي الوقفة تعتق من رقّ الدنيا والآخرة»⁽⁶⁾.

إن غاية الوقفة الاستعانة بالله، مصدر الوجود الحقيقي لكل الأشياء، لتحصيل المعرفة عنه وعن كل الموجودات. ولن يتحقّق ذلك إلاّ بالرؤية المقولة الثانية الأساسية في منهج الوقفة. وتنبّجس بعد تحقق الوقفة، وتعتبر أرقى أبواب الاتّصال بالحقيقة الإلهية، وفي هذا يقول: «وقال لي الوقفة باب الرؤية فمن كان بها رأي ومن رأي وقف/ ومن لم يرني لم يقف»⁽⁷⁾.

إنّ الارتباط وارد بين الوقفة والرؤية، إذ أنّ الثانية علّة الأولى ومعلولها. كما أنّها تبدو قدرة ذاتية وكمالية لرؤية الحقيقة الإلهية من وراء كل شيء، مثلما يؤكّده قوله: «إذا كان إليّ المنتهي سقط المعترض/ لا يكون إليّ المنتهى حتى تراني من وراء كل شيء»⁽⁸⁾.

إنّ الحضور مع الحقّ عبر الرؤية يعني غياب الأشياء التي تقسم الإنسان في الدّنيا إلى ذات وموضوع تتوسطهما الأشياء في تحصيل المعرفة، ويشير إلى هذا في قوله: «أوقفني وقال لي الدّنيا سجن المؤمن، الغيبة سجن المؤمن، / وقال لي الغيبة دنيا وآخرة، والرؤية لا دنيا ولا آخرة»⁽⁹⁾.

فالأضداد تجعل الإنسان مقيدا بمنظومة عقلية متعالية مخزنة في ذاكرة أفراد نفس المجموعة اللغوية، تحيئها في كل اتصال مع أي موضوع. أما الرؤية، فتخرج من حكم الأضداد (لا دنيا / لا آخر)، إلى ما يسمى باستواء الأضداد، إذ يكشف ذلك في أكثر من موقف، فمثلا ورد في موقف "استوى الكشف والحجاب": «إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب»⁽¹⁰⁾، فالاستواء وارد بين الكشف وضده الحجاب. ومرد ذلك أن في الرؤية تذوب الفوارق بين الأشياء وتتحطم كل المتضادات، فيصبح كل حديث عن الشيء حديثا عن ضده الآخر⁽¹¹⁾.

يراهن النفري - إذن - على تجربتي الوقفة والرؤية للاتصال بالله والكيئونه معه واحدا دون دخل لما سواه، وتفضي الكيئونه الواحدة إلى القضاء على الانقسام والانشطار الذي يسود في ظل عبودية الأشياء والمادة. ولا بد من حد آخر تقارب فيه وضع الكيئونه، ألا وهو اللغة باعتبارها الوسيط الذي يسمح بنقل تجربة الموجود في الوجود، والوسط الذي تنكشف فيه علاقة الذات بالعالم في نفس الوقت⁽¹²⁾.

ولكن تجربة الوقفة تسعى إلى صرم أي شكل من أشكال الوساطة بين الذات والواقفة والمحبوب، فكيف سيتعامل النفري مع هذا الوسط الوسيط؟، وخاصة وأن اللغة تمثل الواقعة الأساسية التي تسمح للكائن الإنساني باكتشاف حيثيات الوجود وطبيعته، فهي المسكن والإسكان⁽¹³⁾. وهو ما نسعى إلى كشفه في التحليل الموالي.

2- الوجود في اللغة: "حضور وعدم":

تقدم نصوص المواقف لغة واصفة تكشف عن علاقة اللغة بالتجربة، وفي نفس الوقت تشغل هذه التصورات من خلال نصوص سردية، فتكون المواقف من هذا المنظار لغة واصفة وموصوفة، فتقترب من الكتابة المعاصرة التي تنظر من داخل التجربة الإبداعية. سنستعين في مقاربتنا التحليلية على آراء النفري النقدية جنبا إلى جنب مع الآراء الغربية توخيا للاقتراب من روح النص النفري.

أ - مفهوم الحرف وبعده الأنطولوجي :

يتأمل النَّفْرِيُّ اللِّغَةَ انطلاقاً من أصغر مكوّن لها الحرف الذي يعتبره من الحجب الخمسة التي تعزل الواقف عن الحقّ. وقد طابق بينه وبين السّوى في قوله: «السّوى كلّ حرف والحرف كلّ سوي»⁽¹⁴⁾، وهو ما يسمح بتعميم مفهوم الحرف على كلّ أشكال السّوى، فيغدو العلم والعيان والاسم والجهل حروفاً تحجب عن الحقّ. الأمر الذي يقودنا إلى استنتاج كون النَّفْرِيُّ خصّب مفهوم الحرف، إذ أخرج من معناه اللّغوي الضيق ليعمّمه على كلّ ما له صورة. وينسحب ذلك حتى على العناصر النّحوية، سواء أكانت بسيطة أم مركبة، بدءاً بالاسم الذي يعتبره شجرة الحروف في قوله: «وقال لي لكل شيء شجر، وشجر الحروف الأسماء...»⁽¹⁵⁾، وانتهاءً بالعبارة التي تتألف فيها الحروف والأسماء دون فائدة في قوله: «العبارة حرف ولا حكم لحرف»⁽¹⁶⁾.

ويسمح هذا التعميم للعنصر النحويّ البسيط على العناصر الأخرى بإعادة الاعتبار للحرف العربيّ، وكذا جعل العناصر النّحوية مستوية من حيث القيمة والوظيفة. فالحرف والاسم والعبارة يستوون كونهم لا يحصلون المعنى في تجربة الوقفة، ما دام «الحرف حجاب وكلية الحرف حجاب وفرعية الحرف حجاب/ وقال لي: لا يعرفني الحرف، ولا ما في الحرف، ولا ما عني الحرف ولا ما يدلّ عليه الحرف. المعنى الذي يخبره الحرف حرف والطريق الذي يهدي إليه حرف»⁽¹⁷⁾.

نلاحظ أنّ النَّفْيَ بـ "لا" يتخلّل كلّ عبارات المقطع ليرفع إمكانية تحصيل المعرفة عبر الدليل اللّغوي؛ أي الدّالّ والمدلول (ما في الحرف، ما عن الحرف)، وكذا عن المرجع الذي يحيل إليه (وما يدلّ عليه الحرف)، فنفي بذلك الدلالة اللّغوية الاصطلاحية كلّية. وقد لعبت حروف الجرّ "في"، "عن"، "الباء"، "إلى" دوراً رائداً في استجلاء عجز اللّغة عن تحصيل المعنى. فرغم أنّ الشائئين (في/عن)، (الباء/إلى) تفيد التقابل في المعنى من حيث الوظيفة النحوية⁽¹⁸⁾، إلا أنّ وصلهما بحرف العطف "الواو" يخفض عنهما التقابل ويضعهما في حالة استواء الأضداد، وبالتالي انتفاء الاختلاف

الوظيفيَّ السابق، لتجتمع في حدث نفي المعنى والوظيفة؛ أي في الدلالة الخاصة بالحرف كعنصر نحوي لا محلّ له من الإعراب.

تمتاز مقاطع الوقفة الواصفة بأنها تتّظر وتمارس التنظير ذاته في نفس المقطع. فيفك الشرح بين ما هو نظريّ وتطبيقيّ، كما عاينا ذلك في المقطع السابق، فهو يصف عجز الحرف عن تحصيل المعنى، ويمارس هذا العجز في نفس الوقت، من خلال سلب الوظيفة النحوية الاختلافية بين الحروف وإدخال الكلّ في اللامعنى.

لنتأمل ذلك من خلال مقطع وصفيّ يتحدّث فيه عن عجز العبارة عن تبليغ المعنى بقوله: «وقال لي إذا كَلَمْتُكَ بعبارة لم تأت منك الحكومة لأنّ العبارة تردّدك منك إليك بما عبرت وكما عبرت/ وقال لي أوائل الحكومات أن تعرف بلاعبارة / وقال لي إذا تعرفت إليك بلا عبارة لم ترجع إليك وإذا لم ترجع إليك جاءتك الحكومات/ وقال لي العبارة حرف ولا حكم لحرف»⁽¹⁹⁾.

يصوّر المقطع المفارقة بين شكل الوقفة ومحتواها؛ أي بين التعرّف بالعبارة ونظيره بلاعبارة على الترتيب. وقد صوّر عجز التعرّف الأوّل عن تحصيل المعنى باللّعب على المعنيين النحويين لحرفي الجرّ "من" و"إلى" في قوله: «لأنّ العبارة تردّدك منك إليك بما عبرت وعما عبرت»؛ إذ جعل العبارة تصدّر من الواقف ابتداء (منك)، لتعود إليه انتهاء (إليك)، فيكون أشبه برجع الصدى في الخلاء، أين يرتدّ الصوت الصادر من المتكلّم إلى ذاته. فالوضع دائريّ مغلق، يدور فيه الكلام حول نفسه دون انتهاء، مما يجعل وظيفة الابتداء لـ"من" تستوي مع وظيفة الانتهاء لـ"إلى". أمّا في التعرّف الثاني - أي بلاعبارة - نفى أوّلاً مبدأ الوساطة اللّغوية بين المرسل (الحقّ) والمرسل إليه (الواقف) في قوله: «أوائل الحكومات أن تعرف بلا عبارة»، ثم ارتقى إلى نفي الوضع الدائريّ السابق حول ذات المتكلم، لنخرج من المقطع بنفي كليّ لأي معنى لغويّ وهو ما كُنّه في قوله «العبارة حرف ولا حكم لحرف»، وهو خلاصة سيرورة المعنى من شذرة إلى أخرى وحكم نقدي في نفس الوقت، يستوي فيه الحرف والعبارة في وظيفة اللامعنى.

تسقط المطابقة بين العبارة والحرف مبدأ لغويًا هاما متّصلا بالعبارة، يتعلّق بالحدث اللّغويّ الذي يتكوّن من حروف وكلمات وعبارات، يحدث بعضها إثر بعض،

ويسمح بنقل المعاني والعلوم إلى القلوب عن طريق السَّماع⁽¹⁾، فهذا الحدث غير معتد به في تجربة الوقفة.

وإذا كان السَّكن داخل الحدث اللّغويّ حسب النّظريات اللّسانية يسمح بإخراج المعنى من الداخل، عبر النّفس الممتدّ من القلب إلى الخارج، في شكل أصوات تظهر الحروف بالكلمات⁽²⁰⁾، فإنّ هذا السَّكون إلى الصوت المتخارج في الحروف والعبارات لا يحضر المعنى، بل الموت، كما يشير إلى هذا بقوله: «وقال لي إن سكنت إلى العبارة نمت وإن نمت مت فلا حياة ظفرت ولا على عبارة حصلت»⁽²¹⁾.

توحي الأفعال "سكنت"، "نمت" و"مت" بالثبات الذي يلزم السّاكن داخل العبارة اللّغوية، فبالرغم من حركة الحروف والكلمات داخلها، إلّا أنّها حركة وسكون في نفس الوقت مادامت لا تحصل المعنى ولا تخرجه إلى الوجود عبر الصوت. فيرصد المعنى -إذن- في اتّجاه معاكس لحركة الحدث اللّغوي بهذا الشكل:

النفـس الصوت ← الحروف ← الكلمات ← العبارات ← المعنى ← التعرّف
بعبارة ← التعرف بلاعبارة

→ → → → →

نستنتج أن الحدث اللّغوي لا يسمح بحدوث المعنى، وكذلك الصوت لا يخرج الحروف والكلمات من العدم إلى الوجود، بل الاثنان يحضران العدم أو الموت، وعليه يتحقق المعنى في حركة معاكسة لاتّجاه الحدث. وبالتالي تحصيله لا يكون ممكناً إلا عبر السَّكون داخل النّفس الحامل للمعنى من القلب إلى الخارج؛ أي بالعودة إلى الداخل الأصيل.

ينبنى التّصوّر السابق على أبعاد أنطولوجية تقيم علاقة وجودية بين الحقّ والحروف تماثل علاقة الإنسان بالحقّ، ذلك ما نستشفه من قوله: «وقال لي لا تسمع في من الحرف ولا تأخذ خيرى عن الحرف/ وقال لي يعجّر أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عني/ وقال لي أنا جاعل الحرف والمخبر عنه»⁽²²⁾

يظهر الصوت الصادر عن الحرف عاجزا عن التعريف بالحقّ، بل هو عاجز عن التعريف بنفسه، ومردّد ذلك أنّ الحقّ منشئ الحروف وموجدها، فهو -إذن- يملك

معناها دون سواء. ويتوافق معنى المقطع مع التصوّر الأنطولوجي السّائر عند المتصوفة والقائل بأنّ كل المخلوقات بما في ذلك الحروف والكلمات ظهرت إلى الوجود بالفعل الإلهي الذي أخرجها من حالة بطونها داخل النّفس إلى حالة ظهورها إلى الوجود (23).

وتتكوّن الحروف -أي اللّغة- وفقا لهذا التصوّر من جانبيين: ماديّ، ظهرت به إلى العالم السفلي -الكون- ، وروحيّ بقي باطنا في العلم الإلهي داخل النّفس الإلهي قبل أن يتخارج في الصورة الحسيّة. ونتمثّل هذا المعنى من خلال قوله: «وقال لي من أهل النّار؟ قلت: أهل الحرف الظاهر؟ قال: من أهل الجنّة؟ قلت أهل الحرف الباطن؟ قال ما الحرف الظاهر؟ قلت علم لا يهدي إلى عمل، قال ما الحرف الباطن؟ قلت علم يهدي إلى حقيقة» (24).

ينجز النّفريّ مطابقة بين ظاهر الحرف والعلم النّقليّ من جهة، وباطن الحرف والعلم اللّديّ من جهة أخرى. يشغل العلم النّقليّ ضمن صيغة الكوجيطو التي تفرض ذاتا واعية تستعيد موضوعها في كل أفعال الفكر التي تمارسها، وتستعين باللّغة لتثبيت نتائج التحليل الواعي، فتتدرج بذلك ضمن أفعال الفكر الواعية، أو لنقل تكون لغة استعمالية تظهر الأشياء ضمن الوظيفة والاستعمال (25). ويقف هذا العلم على طرف النّقيض من العلم اللّديّ ولغته؛ إذ أنّه يهدي إلى حقيقة الأحكام الشّرعية من خلال آلية الكشف، التي تظهر قيمة الأشياء في ذاتها مقارنة بالوجود، لا وفق الاستعمال والوظيفة، فتكون اللّغة كشفية تسمح بإظهار الأشياء وإدخالها إلى الوجود (26).

ومن أجل تجاوز اللّغة الاستعمالية الوظيفية يجب تجاوز العلم النّقليّ إلى العلم اللّديّ؛ أي العبور من الصيغ العقلية المنطقية إلى صيغ جديدة تظهر علاقة اللّغة بالوجود. والطريف في المقطع السّابق أنّ النّفريّ يمارس الصيغة الثانية من اللّغة، في توظيفه لكلمتي النّار والجنة. فلقد أخرجهما من دلالتهما الوضعية التي تعني العقاب والثواب على الترتيب إلى دلالة جديدة، ترتبط بالحرف الاستعمالي الوظيفي بالنسبة للنّار والحرف الوجودي بالنسبة للجنة. وتعدّ العلاقة بين الكلمتين علاقة سيرورة من الحرف الظاهر إلى الباطن، يثبت أنّ التفكير ليس مجرد تعبير يستدرج الفكرة إلى

شبكة اللغة، بل هو نطق بلسان حال الوجود أو بالأحرى تعبير عن كلمة الوجود غير المنطوقة⁽²⁷⁾، والمكبوتة في العلم الإلهي قبل أن تنزل في صورة مادية.

ينقسم الحرف نتيجة ذلك إلى حرف حسن مستمد من نور الحقيقة الباطنية، وحرف سوء مستمد من النّار التي تحجب عن الحقيقة، فيقول: «وقال لي الحرف يسري في الحرف حتى يكونه فإذا كأنه يسري عنه إلى غيره فيسري في كل حرف فيكون في كلّ حرف/ وقال لي إذا نطقت بالحرف رددته إلى المبلغ الذي تطمئن به فيسري بحكم مبلغه في الحروف فيسري إليك السوى/ وقال لي الحرف الحسن يسري في الحروف إلى الجنة والحرف السوء يسري في الحروف إلى النّار/ وقال لي انظر ما حرفك وما مبلغك»⁽¹⁾.

يتحدّث النّفريّ عن حقيقة الحروف الباطنية ذات الطابع الروحيّ، التي تتجسّس من داخل كلّ حرف بعدما تتسلّب منه مادته الحسيّة؛ أي بعدما يفنى الشكل الماديّ في المحتوى الروحيّ، فتجتمع وفق إستراتيجية الفناء الأشكال المختلفة -الحروف المختلفة- في المحتوى الروحيّ الواحد. وتتألّق الحروف -الأشكال- بالأنوار التي تسطع عند فيضان المحتوى الروحيّ عليها، فلا تغدو مجرد أدوات للتواصل متواضع عليها، بل تمثل تكشيفا لطاقات تعبّر عن اكتمال المعاني⁽²⁸⁾.

إذا حاول الواقف ترجمتها في عبارات نطقية، فهو ينحرف بها عن أصلها الروحيّ الكثيف إلى أصل حدّي، يتعلّق باللغة البشرية، فيتسرب السوى بحكم العبارات النطقية، ذلك ما نعاينه في قوله: «إذا نطقت بالحرف... فيسري إليك السوى». فالحرف الحسن مادته نورانية روحية، أمّا حرف السوء فمادته نارية ترابية، ويقود الأوّل إلى الجنة، أمّا الثاني فإلى النّار. والجنة -هنا- رمز للنّور المشعّ من الحروف، أمّا النّار فرمز للحجب اللّغوية التي تعطلّ المحتوى النورانيّ.

ولما كانت النّار والنّور والنّفس - أو الهواء - الساري في الحروف والتراب المشكّل لمادية الحرف حاضرة في تركيبه الحرف، فإنّ الأخلاط الأربعة مكوّنة لأجساد الحروف مثلما أنّها مكوّنة لأجسام البشر⁽²⁹⁾. فإذا غلبت التركيبية الترابية النّارية، انحجب الحرف عن حقيقته النّورانية وحجب معه الواقف به، فيصرفه إلى

طريق إبليس، أي الشّرك، وفيّ هذا يقول: «وقال أصحاب الحروف محجوبون عن الكشف قائمون بمعانيهم بين الصفوف/وقال لي الحرف فجّ إبليس (...)» (30)، أما إذا غلبت التركيبية النّورانية الهوائية، فإنّ الشكل الظاهر للحروف يفنى في المحتوى الرّوحي.

رمز النّفري للمحتوى الرّوحيّ للحروف بالألف الذي يضطلع بالرتبة الأولى في الأبجدية العربية. ذلك ما نتبينه من خلال هذا المقطع: «وقال لي: الاسم ألف معطوف/ وقال لي العلم من وراء الحروف/ وقال لي الحاضرة تحرق الحرف وفيّ الحرف الجهل والعلم، (...) وقال لي الحرف لا يلج الحاضرة. وأهل الحاضرة يعبرون الحرف ولا يقفون عليه» (31).

يجعل النّفري الألف أصلا لكل الأسماء -أي الحروف-، ويرتكز في تصوّره على رؤية أنطولوجية ذات علاقة بالتوحيد، ف«أما قوله ألف، فإنه إشارة صحيحة إلى التوحيد، ألا ترى أن الألف هي اسم للنفس الممتد من القلب والحروف كلّها هي ذلك النفس الممتد، لكن يختلف اسمه بمقاطعه التي تسمى مخارج الحروف/ وأهل الله يسمون الألف هو كل الحروف (...) وأما قوله معطوفة بإشارة إلى أنّه ينعطف إلى نفسه من جهة أنّ الاسم ليس غير المسمى» (32).

إن جعل كلّ الأسماء ألفا يعني فناءها في المحتوى الرّوحيّ الواحد وقيامها داخل النّفس الإلهي الذي قامت به الحروف، ويترتب عن ذلك القضاء على التركيبية الترابية النّارية وتحرّر التركيبية النّورانية، وبالتالي عبور الحرف إلى حاضرة الحقّ. ويبدو أنّ ترتيب حروف الأبجدية في اللّغة العربية ذو علاقة بتسلسل الوجود من الحقّ (الألف) ف(الباء) الإنسان، ثمّ كل الموجودات بما فيها الحروف، كما يشير إلى ذلك في موقفه "الكنف" و"المحضر والحرف".

ففي الأوّل يقول: «وقال لي انظر إلى كل بشير يبشرك بعفوي وكل بشير يبشرك بنعمتي وعطفي فاردد ذلك إلي على مطايا الحرف وقل يا ألف هذا الألف فاحمله ويا باء هذه الباء فاحملها ويا حرف هذا الحرف فاحمله فإنني أنا المبدي وأنا المعيد كتبت على جميع ما أبديت لأبدنك وكتبت عليه لما بدا لأعيدنك...» (33).

يتحدّث المقطع عن الإبداء الأوّل الذي كان بإيعاز من الذات الإلهية التي أخرجت الموجودات- بما في ذلك الإنسان والحروف - من حالة الباطن إلى الظهور، ذلك منذ الأزل. ويستطيع الواقف أن يكرّر حدث الإبداء في كلّ موقف، بأن يردّ لحظة الخلق عبر ترتيب حروف الأبجدية، بدء بالألف التي توازي الذات الإلهية، ثمّ الباء التي توازي ذات الواقف الوليّ، وانتهاء بالحروف التي تحمل الألف في باطنها مثلما يبيناه سابقا.

يظهر أنّ تأليف الحروف مكتوب في علم الله بما فيه حروف خلق الإنسان، ويقوم الوليّ الوسيط بإعادة تأليف الحروف الباطنية بشكل يسمح له بتكرار لحظة الخلق الأولى ويقترب هذا التصور من تصوّر التصفّو اليهوديّ، الذي يرى حالة التوراة بين يدي الله حروفا من دون صوائت ومن دون علامات التنقيط، لأنّ الترتيب الفعليّ للكلمات والأسلوب في الطريقة التي يتجلّى بها العالم السفليّ⁽³⁴⁾.

إنّ أصل الحروف- إذن - صوامت لا صوائت، ولا تأخذ دلالتها إلّا من خلال التركيب مع حروف أخرى داخل الكلمات. فالجيم مثلا مجهولة الهويّة باطنة في العلم الإلهيّ، ولما تتألف مع حروف أخرى، قد تفيد دلالتين متضادتين، ف «الحرف يسري حيث القصد جيم جنة وجيم جحيم/ قال لي: إذا جائني نطق النّاطقين أثبته فيما به يطمئنون»⁽³⁵⁾.

ويتحكّم القصد في حركة توجّه الجيم إلى أحد المعنيين المتضادين (جنة/جحيم) و يحدّدها الصوت المتلفظ به بعد الجيم «لأنّ الذي يسمى هاهنا حركة فهو نفسه ليس بحركة إنما هو صوت يتلفظ به بعد التلفظ بالحرف الأوّل»⁽³⁶⁾. وتنقسم الجيم بمقتضى ذلك إلى مادتين صوتيتين متضادتين في المعنى. بينما تكون طمأنينة الواقف في الثبات مع النّفس الإلهي، أين تعود الحروف إلى حالتها الأصلية في النّفس الداخلي من غير صوت.

نستنتج من كل ما سبق أنّ الحروف ذات علاقة بأبعاد وجودية، تماثل علاقة باقي المخلوقات بالوجود الحقّ. وأنها تتكوّن من صورة مادية ظاهرة، ترتبط بتركيبة

مزجية من التراب والنار، وأخرى باطنية تتعلق بالنور الإلهي المودع فيها، وأنّ فناء الأولى في الثانية يجعل المادة الروحية تتحرّر، ويفيض محتواها على الأشكال اللغوية. ينجز النفيّ مقايسة بين ترتيب حروف الأبجدية في العربية وتسلسل الوجود، إذ يوازي بين الذات الإلهية والواقعة وبقية الموجودات من جهة، والألف والباء والجيم من جهة أخرى وعلى الترتيب. كما توصلنا إلى أنّ تصوّر النّفي عن الحروف في علاقتها بتجربته الروحية تعادل تصوّر التصوّف اليهودي، إذ كلاهما يتصوّر الحروف صوامت لا صوائت وغير متألّفة في كلمات، ويتألّفها تكوّن العالم السفلي، فتكون تجربة الحرف في الوقفة وفقا لهذا التصور عودة إلى حالتها البدائية أين كانت مخزنة في علم الله؛ أي إرجاعها من حالة الكثرة إلى حالة الوحدة داخل حرف الألف الذي انبثقت منه كل الحروف.

إنّ قضية تأليف الحروف لتكوين كلمات يقودنا إلى مناقشة علاقة اللغة بالموجود من جهة، وبالوجود من جهة أخرى، ومدى مساهمتها في انكشاف الأبعاد الأنطولوجية لوجود الموجود. يظهر أنّ تأليف الحروف لا يخضع لسيطرة واعية من قبل الواقف بل يخضع لسلطة الحقّ الذي يحلّ ويعقد الحروف مثلما شاء، ذلك ما نعاينه في هذا المقطع: «وقالي لي لا تجمع بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي، ولا تفرق بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي، يجتمع ما جمعت ويفترق ما فرقت (...) وقال لي لا تقف في رؤيتي حتى تخرج من الحرف والمحروف» (37).

قد تتراءى علاقة الحروف فيما بينها فعلا إنسانيا يخضع لما يسميه تشومسكي الكفاءة اللغوية للمتكلم (38)، ولكن المقطع ينحو منحى آخر، فيجعلها ذات علاقة بالحقّ، وينفي قدرة الواقف على جمع الحروف وتفرقتها، إلا إذا استعان بحضور الحقّ، الذي يقيم الصور كيفما يشاء، وننحو بذلك نحو علاقات باطنية بين حروف الكلمة الواحدة. وقد دلّت باء الاستعانة المتكرّرة على أنّ الحروف المكتوبة في أصلها مكتوبة بيد الله (39). الأمر الذي ينقضّ القدرة الواعية للواقف في تأليف الحروف وتركيبها. فكل ما يفعله أنّه يحاول تملك القدرة الروحية والسلطوية (40) لتوليف

الحروف وفق الأنوار التي تسطع لحظات الكشف، بشرط الاستسلام للشيء الذي ينكشف دون تدخل لضابط الوعي المسيطر.

إنّ دلالة اللّغة على محتوى روحيّ معقد غير خاضع لشكل ما، يوقع الواقف في مطبّ التعبير عن كثافة الأنوار التي تشعّ من الحروف لحظة الرؤية، أو عدم التعبير، فتبقى المادة الروحية مكبوتة غير مصروفة الطاقة. في حالة الخيار الأوّل يسكن الواقف داخل اللّغة، ويحاول فهم الوجود فيها وعبرها. أما في الحالة الثانية، فيعبر العبارة إلى المحتوى الكثيف، ويحاول إنشاء أدوات أخرى لتوصيل التجربة خارج اللّغة، والتمكّن من سد النقص فيها، وهو ما يدعو النّفريّ بإستراتيجية الإقامة في النّفى .

ب- إستراتيجية نفي النّفى:

عانى المتصوّفة من سلطتين: فقهية ولغوية. توطّر الأولى التفكير الإسلاميّ ضمن نظام رمزيّ يقوم على أطر جامدة، ترفض تجديد النّظرة إلى الدّين، وتؤسّس لنظام ثقافيّ يقوم على الإيمان بأنّ هناك حقيقة واحدة، ألا وهي الشريعة التي يحميها النّظام السياسي^(1 4)، أما الثانية فتقوم على أساس اللّغة كنظام رمزيّ، يثبّت نتائج التحليل المنطقيّ الذي يغلب على علم الشريعة، فوضعت بذلك سلطة الفكر داخل سلطة اللّغة، فأنتجت كبتا مزدوجا للذات وللّغة.

ولما كان التفكير الصوفيّ يفرض علاقة وجدانية، تضع الذات في علاقة رغبة داخلية نحو المحبوب، تنتهي الوصال والاتّصال به، فإنّ الرقابة ذات الطابع الاجتماعيّ تفرض كبتا للذة وللغرائز الشبقية، وتحدث خلخلة بين الدّال الذي تحدّده هذه الرّقابة والمدلول ذي الطابع الواقعيّ المكبوت^(2 4)، ويفهم المكبوت بين سطور النّظام الرمزيّ. يقترح النّفريّ إستراتيجية الإقامة في النّفى، يستطيع من خلالها عبور قيود اللّغة إلى ما ورائها، إلى الغنى الروحيّ، إلى النّفس المتصاعد من القلب، الذي يحمل شهوة الكينونة مع المحبوب وجدوة الحبّ المتّقدة. ونستطيع إنجاز مطابقة بين النّفس الإلهي الذي وجدت به كل الموجودات - بما في ذلك الإنسان - ، وبين اللّغة والنّفس الإنسانيّ الحامل لجوانية الرّغبة. فيكون الصوت هواء وظيفيا للرّغبة، لـ«أنّه ترويح للغريزة والحاجة الدافعة في القلب لتعديل الغريزة فيه نواة أولى لدافعية الصوت»^(3 4)، وفي هذا

التعديل انحراف عن كثافة المادة الانفعالية الأولى وصرف لجزء ضئيل فقط من طاقتها، أما المادة الأولى فتبقى جديدة لا تجد تنفيسا لها سوى في الكينونة خارج الحدث اللغوي. ويتمثل ذلك عبر نفي سبل الاتصال اللغوي بالحق، أي أسمائه وأذكاره كما ورد في قوله: « وقال لي: إذا نفيت الاسم والذكر كان لك وصول فإذا لم يخطر بك الاسم والذكر كان لك اتصال فأردت فكان » (44).

نلاحظ أنّ انفصال الذات عن الاسم والذكر يمر بمرحلتين؛ أولاها: نفي جزئي يبغي من خلاله تجاوز سلطة الاسم في التعريف بالمسمى الحق. وثانيها: تفصل تماما عن سلطته لأنه يكون ملغيا بالكلية. ويذهب عفيف الدين التلمساني إلى أنّ نفي الاسم والذكر يعني وجودهما مثبتين من قبل النفي، أما أن لا يخطر الاسم والذكر، فيعني أنه لا يحتاج إلى نفيهما (45). ويرتبط النفي بوظيفة رمزية، يحاول من خلاله الواقف وعبر اللغة الحكم على الاسم والذكر بالانتفاء، بأن يقول "لا" لما يرد عليه من أسماء وأذكار، فيحقق بذلك وظيفة رمزية للغة، تكبت أكثر من كونها تحرر الرغبة (46).

ينتقد النفري وظيفة النفي التي تثبت أنّ الشيء المنفي كان مثبتا من قبل، في قوله: « وقال لي إن أثبت السوى ومحوته فمحوك له إثبات، وقال لي من رأيي شهد أن الشيء لي ومن شهد أن الشيء لي لم يرتبط به، وقال لي ما ارتبطت بشيء حتى تراه لك من وجه الشيء ولو رأيته لي من كلّ وجه لم ترتبط به. من لم يرني رأي الشيء لي ولم يشهده لي، ولا كل من رأيي شهد من رأي، وقال لي الشهادة أن تعرف وقد ترى ولا تعرف » (47).

إنّ نفي السوى هو شكل آخر لإثباته؛ لأنّ فعل النفي يفرض حضورا معيناً للشيء المنفي ولو في السلب، بينما وظيفة نفي النفي ترتقي من النفي الرمزي السابق إلى مرحلة ما قبل إصداره، قصد فهم السيورة التي أنتجته، وبالتالي موقعة الذات ما قبل النظام الرمزي؛ أي ما قبل الكبت بالنفي.

يبدو النفري واعيا بأشكال الكبت الاجتماعي وسبل تجاوزها. فهو يعرض اللغة والدين في ارتباط بصيغة كبت ثالثة: العلم. ويشترط حركة سلب للكبتين

الأوليين بسلب الكبت العلمي؛ إذ لا تخلو المواقف من مزاجية بين تجاوز العلم وللحرف، مثلما نجد ذلك "في موقف بين يديه" -مثلا- حين يطابق بين العلم والحرف -أعني اللغة- ويجعل مبدأ التسليم الوجدانيّ للحقّ حلّ الخروج من مأزق الحديّة فيقول: «وقال لي المعنى الذي يخبر به الحرف حرف والطريق الذي يهدي إليه حرف/ وقال لي العلم حرف لا يعر به إلا العمل والعمل حرف لا يعر به إلا الإخلاص والإخلاص حرف لا يعر به إلا الصبر والصبر حرف لا يعر به إلا التسليم» (48).

إنّ الطريف في المقطع السابق أنّ المطابقة بين الحرف واللغة تأخذ منحى نحويا حين يجعل إعراب العلم مطابقا لإعراب الحرف، فإذا كان إعراب الحرف في النحو العربيّ يتمّ بوضع الحركة الإعرابية المناسبة عليه، لإخراجه إلى الوجود، فإنّ إعراب الحرف والعلم يتّخذ لنفسه في وقفة التّفريّ مبدأ تسليم الذات الواقعة للمحبوب. ويخرج التسليم عن أشكال السّوى ليأخذ شكلا أنطولوجيا، يبغي الكينونة مع المحبوب دون آخرية. فتكون بهذا المنظار حركة خروج الذات من قيودها الواعية، حركة خروج للحرف وللعلم من قيود الحديّة والحجاب، ويكون الموقف السيّاق الوجوديّ الذي تتكشف فيه حقائق الذات والعلم والحرف في ارتباطها بالله، وفي أبعادها الكونية أيضا.

يظهر أنّ العلم يفرض صيغة الكوجيطو التي تنصّر للعقل والمنطق والوعي في علاقة الذات بالموضوع، وتفقه الأشياء ضمن الوظيفة والاستعمال؛ فتغدو اللغة بهذا المنظار مشغلة ضمن النّسق الأرسطي في مبادئه الثلاثة (49):

أ- مبدأ التطابق أي أنّ أهوّا.

ب- مبدأ عدم التناقض أي أنّ أ لا يكون لا أ.

ج- مبدأ الثالث المرفوع أي رفع الوسط بين أ و لا أ.

فهل تتحقّق المبادئ السابقة في سياق لغة الموقف؟

ينجز التّفريّ مقارنة بين نسقين مختلفين للغة، نسق العلم النّقليّ الذي يعتمد على ما هو منقول من معاني الألفاظ للوصول إلى الأحكام الشرعية؛ أي اعتماد القياس؛ ونسق آخر من العلم اللّذني، يتجاوز ما هو منقول إلى ما تتيحه فرصة

الكيونة مع المحبوب، من معرفة بلسان الحال والشهود. فالعلم الأول يثبت أحكاما حدية في عبارات تشتغل ضمن المبادئ الأرسطية؛ أما الثاني فيعبر هذا المعنى في قوله: «وقال لي كلّ ما يخاطب به العلم والعلماء فهو مكتوب على أقصى علم العالم فهو يريد أن يعبر ويعبره وأنت تريد أن تقف فيه فهو لا يقف لأنّ العبارة والعبور حدّ، وكذلك أنت لا تعبره لأنه مقامك» (50).

يبدو في الموقف اشتقاق عجيب للكلمات: يعبر، يعبر، العبارة، العبور، تعبر، ويبدو أنّها لا تتصل بمعنى واحد بل تتنظم ضمن معنيين مختلفين، متعلقين بالعلمين، النقلّي اللدنيّ.

فالكلمتان: "يعبر، العبارة" تعودان إلى مادة أصلية، هي الفعل الماضي "عبر"؛ أي ترجم المعنى المقصود في عبارة. أما المشتقان: "يعبر"، "العبور" فيعودان إلى مادة أصلية هي الفعل الماضي "عبر"؛ أي تجاوز الشيء إلى شيء آخر، وهنا يقصد به عبور الواقف من المعنى اللغويّ الوضعي إلى المعنى السياقيّ الذي ينتج عن العلم اللدنيّ في الموقف، وفي قوله: «وأنت تريد أن تقف فيه» دلالة على هذا التجاوز والعبور. ويتوقف الاختلاف بين أصلي المادتين الاشتقاقيتين على وضع علامة الشدة على حرف الباء في الأفعال المناسبة، فنعيد ضبط الحركات الإعرابية على هذا المنوال: «...فهو يريد أن يعبره ويعبره وأنت تريد أن تقف فيه لأنّ العبارة والعبور حدّ، وكذلك أنت لا تعبره لأنّه مقامك». فالشدة التي توضع على الفعل "يعبر" تصنع فارق المعنى مع الفعل الذي تخفض عنه "يعبر"، فوضعها يعني المكوث داخل النقلّي؛ أما خفضها فيعني الخروج من حدّ العبارة اللغوية إلى فضاء الوقفة، وما تتيحه من معنى غير مقيّد بعبارة.

تعبّر الشدة الحاصلة في حرف الباء عن تكثيف الكبت وصعوبة الانفكاك منه إلى فسحة اللاكبت، فرغم أنّ الحرف عنصر بسيط من السلسلة الدالة (51)، إلّا أنّه يصنع الفارق بين المعنى اللغويّ وغير اللغويّ، أو لنقل بين دال الكبت في الفعل "يعبر" ومدلوله المكبوت في الفعل "يعبر". يدخل النَّفْي على الفعل "تعبّر" ليزيح الكبت السّابق الذي صنعتته الشدة، ويعيد المعنى إلى حالته الأصلية قبل التخارج في العبارة النّطّمية، فيزيح الكبت المفروض من طرف الشدة. فهل نعبر ضمينا إلى خارج العبارة؟

تحكم نصوص المواقف سيوررتان متعاكستان: أولى من العبارة اللغوية إلى اللاعبارة ؛ أي من الشّكل إلى المحتوى ، وثانية من اللاعبارة إلى العبارة ؛ أي من المحتوى الشّكل. ولما كان المحتوى - كما وضعناه سابقا وجدانيا - يتوقف على الوجد ، الذي يعني مجموعة من الانفعالات والعواطف التي تحصل للصوّف في لحظة ما نتيجة تهيئة سلوكية قبلية⁽⁵²⁾ ، فإننا نرجّح مصطلح جوليا كريستيفا الكورة السيميائية (la chora sémiotique) التي تعني مجموع الغرائز والنزوات الأولية للطفل والتي تكبت عند انخراطه في النظام الرمزي ولكنها تعود لتشتغل داخل النظام ذاته⁽⁵³⁾.

إنّ دراسة إحصائية للمواقف مكّنتني من موقعتها ضمن السيوررتين السابقتين؛ أي سيوررة في اتجاهين من "العبارة" إلى "اللاعبارة" ومن "اللاعبارة" إلى "العبارة". في "موقف النور" تنكشف دلالة النور خارج مبدأ الثالث المرفوع، في منطقة وسطى بين النقيضين: «إدّأ أوقفني في النور وقال لي لا أقبضه ولا أبسطه ولا أطويه ولا أنشره ولا أخفيه ولا أظهره»⁽⁵⁴⁾.

تتبجس دلالة النور خارج النّقائض الآتية: (لا أقبض / لا أبسط)، (لا أطوي / لا أنشر)، (لا أخفي / لا أظهر)، وتمثل أحوالا صوفية تمكّن الصوفي من التعرّف إلى المحبوب، ولكن النور النّاجم عن تجربة الوقوف لا يحيل إلى مرجع معيّن، ما دامت السيوررة لم تتوقف؛ لأنّ الحركة خارج النقيضين تعني الدّال في سيوررته قبل إحالته إلى مدلوله والعلامة قبل إحالتها إلى مرجعها (الشيء)⁽⁵⁵⁾. ويظهر أنّ السيوررة غير المتعيّنة مرتبطة بمرحلة ما قبل النطق، أين يغشى نور الكشف القلب، كما ترتبط بالذات الإلهية التي تكشف عن ذاتها في شكل نور، ف«اعلم أنّه لما أوقفه في شهود نور لا يغير ذاته تعالى، ولذلك قال لا أقبضه ولا أبسطه إلى آخره، لأنّه غير منفصل فلا يكون مفعولا»⁽⁵⁶⁾. وهذا الاتّصال بين علامة النور والذات الإلهية غير قابل للتحديد في علامة لغوية، بل هو في نشاط دائم ما دامت التجليات مستمرة ويرتبط بالتواصل الخيالي الذي يمكّن قلب الواقف من رؤية الذات دون وساطة علامات لغوية -نظام رمزي- ، وهي لحظة مطلقة خارج القيد الزماني واللغوي.

ينتقل بعدها إلى إخراج المعنى الكثيف داخل العبارة النطقية، من خلال سياق الموقف في الآن، فيقول: «وقال يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر واخف واظهر فانقبض وانطوى وانتشر وخفي وظهر...» (57).

استعمل أفعال الأمر لتحيين المعنى السابق، وقد حوّل الحركة النشيطة خارج التقيضين إلى حركة آنية، بأفعال القول: "انقبض"، "انبسط"، "انطو"، "انتشر"، "اخف"، "اظهر". وقد حوّل الأمر في أفعال ماضية تالية، تفيد الإنجاز: "انقبض"، "انطوى"، "انبسط"، "انتشر"، "ظهر"، فتكون بذلك أفعالا إنشائية⁽⁵⁸⁾ تجعل القول إنجازا لا وهما.

تمثل اللحظة الآنية إمكان الكينونة داخل الحدث اللغوي، من خلال إخراج المعنى في الأفعال الماضية السابقة، التي تشكل أحوالا متضادة موصولة بحرف العطف الذي يفيد تزامنها وحضورها جنبا إلى جنب، بهذا الشكل: (انقبض وانبسط)، (انتشر وانطوى) (خفي وظهر). وتشكل كلّ ثنائية ضدية مدلولاً لدال الأمر المثبت في اللحظة الآنية، الأمر الذي يجعل منها علامة غير متطابقة مع نفسها، مادام اختلاف المتضادات ينخرها، فتكشط بذلك إمكانية إنجاز الفعل، ويخرج الفعل من كونه إنشائيا إلى اعتباره وهما، يوهم بإنجاز الأمر من خلال التحيين السابق، ولكن التأليف بين المتضادات يهدم ذلك.

كما أنّ حرف العطف يربط ظاهريا ويفكّ باطنيا، إذ أنّه يشتغل كدال ذي مدلولين: ظاهريّ = الرّبط؛ باطنيّ = التفكيك؛ ولأنّه يرتبط بكينونة اللغة في علاقتها بالموجود والوجود، فهو يشتغل "أنطو لغويا"، إذ يعرّي العدم الذي يلحق اللغة - أو لنقل النظام الرمزي - عند نقل المحتوى الروحيّ - أو لنقل الكورة السيميائية - داخل العبارة اللغوية. فتكون الحركة متأرجحة بين المتضادين، مما يمنع أيّ إحالة إلى مرجع معين، فيكشط بذلك المعنى وتوّلج الكينونة الواحدة داخل الحدث اللغوي.

ويمثل مستوى استواء الأضداد انحلالا للنظام الرمزي، وذلك بتسريب الشحنات الانفعالية الأولية - الكورة السيميائية - داخل النظام الرمزي⁽⁵⁹⁾ عبر وظيفة "لواو" الرابطة لمحتوى نشيط ومفكك، فتوضع السلسلة: الدال / المدلول / المرجع في إرجاء

متواصل، وبالتالي تحويلها إلى شبكة آثار ليس إلا⁽⁶⁰⁾، وهذه المرحلة تعيّن ما بعد تكون النظام الرّمزي؛ أي ما بعد تكون العبارة اللّغوية داخل الموقف، فتكون بذلك انتقلنا من الالعبارة إلى العبارة المفككة. وماذا بعد؟

لا تستكين دلالة النّور عند هذا الحدّ، بل ترتقي إلى مرحلة ثالثة كما يوضّحه المقطع الآتي: «وقال لي ليس أعطيك أكثر من هذه العبارة؛ فانصرفت فرأيت طلب رضاه معصيته، وقال لي أطعني فإذا أطعنتي فما أطعنتي ولا أطاعني أحد، فرأيت الوجدانية الحقيقية والقدرة الحقيقية وقال غض عن هذا كله وانظر إليك وإذا نظرت إليك لم أرض وأنا أغفر ولا أبالي»⁽⁶¹⁾.

ينتقل المقطع من استواء للأضداد كما بيناه سابقا إلى مبدأ التناقض؛ أي الجمع بين المتناقضين (أطعنتي / ما أطعنتي)، (لم أرض / أغفر، لا أبالي). ويظهر المقطع في صراع بين إثبات الفعل ونفيه. ولا ينفّر في خاتمة المقطع، بل يبقى محتدما دون إثبات لأحدهما على الآخر. وتمثل هذه المرحلة نفيًا لأيّ إثبات، ولو كان النفي نفسه- الذي قلنا عنه وظيفة رمزية تفيد الكبت اللّغوي-، فيرتد المقطع إلى مرحلة الصراع المشكلة للنفي، وتمثل اللحظة الترميزية التي تعرض التناقض بين السيمائي والرّمزي⁽⁶²⁾. وتظهر الأفعال المتناقضة موحدة من خلال حرف العطف الواو، فتكون هذه الأخيرة اللحظة الضرورية الموحدة للفصاميّ داخل هويّة واحدة منقسمة بصفة لانهائية⁽⁶³⁾. ولما ارتبطت بالحدث اللّغوي، فهي تعرض الكينونة المنقسمة على نفسها داخل كل عبارات المقطع، فتكون بذلك مشغلة "أنطولوجيا"، إذ تعريّ العدم الذي يلحق لغة الكائن الإنسانيّ في مرقى اتّصاله بالوجود.

انتقلنا -إذن- في موقف النّور من مرحلة البرزخ، أين يكون الاتّصال خارج العبارة إلى مرحلة استواء الأضداد، وبالتالي انحلال الرّمزيّ، ثمّ ارتدنا إلى مرحلة ما قبل تشكّل النّفي الرّمزيّ في المقطع الأخير؛ أي إلى مرحلة الصراع بين النّفي والإثبات. فتكون العبارة اللّغوية منحلة في كل المستويات الثلاثة ولا تمكّن من الإحالة إلى أيّ مرجع خارجي. فتجعل منها سيرورة غير قابلة للحسم.

نستنتج من تحليلنا السابق أنّ "موقف النّور" ينقض النّسق الأرسطيّ الذي تشغل ضمنه اللّغة. ففي المقطع الأوّل نقض لمبدأ الثالث المرفوع، إذ وضعه من خلال فرض الاتّصال البرزخيّ خارج النقيضين، ثمّ انتقل في المقطع الموالي إلى نقض مبدأ التّطابق ليختتم الموقف بنقض مبدأ عدم التناقض، فيقترب بذلك من الدراسات المابعد حداثة التي تنقض المبادئ الأرسطية. كما نستنتج أنّ "الواو" نقضت وظيفتها النّحوية الرّبط لتعرض الرّبط والانفكاك في نفس الوقت، فتكون مشغلة "أنطو لغويا".

الهوامش:

- 1- عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النّفري، تح: جمال المرزوقي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2000م، ص115.
- 2- وليد عبد الله: الفكر الصوفيّ عند الشيخ النّفري، الاثني 14 أفريل 2008، <http://www.almuada.4umer.com/montada-f62/topic-t1594.htm>
- 3- محمد عبد الجبار النّفري، المواقف، تح: أرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م، ص74.
- 4- م.ن، ص80.
- 5- يراجع: سامي اليوسف، مقدمة للنّفري، ط1، منشورات الينابيع، دمشق، 1997، ص10.
- 6- محمد عبد الجبار النّفري، م.س، ص75.
- 7- م.ن، ص57.
- 8- م.ن، ص108.
- 9- م.ن، ص117.
- 10- م.ن، ص118.
- 11- محمد سامي الكيال، النّفريّ في سجن الكلمات، 25 مارس 2008. http://www.thawra-alwenda.gov.sy/_archive.asp?filename.htm
- 12- يراجع: بول ريكور: قضية الذات التحديّ العلاماتي، تر: منذر عياشي، مجلة العلاماتية وعلم النص، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ص90.

- 13- يراجع: عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيومينوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007، ص238.
- 14- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص152.
- 15- م.ن ، ص92.
- 16- م.ن، ص153.
- 17- م.ن، ص151.
- 18- يراجع: طه ع الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، سوريا، 1998، ص336.
- 19- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص153.
- 20- م.ن، ص130.
- 21- م.ن، ص153.
- 22- م.ن، ص177.
- 23- سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2005، ص89.
- 24- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص183.
- 25- يراجع: كلاوس هيلد، "العالم والأشياء، قراء لفلسفة مارتين هايدر"، تر: إسماعيل المصدق <http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/n01-14mussaddk.htm>
- 26- يراجع:عادل مصطفى ، م.س، ص232.
- 27- يراجع: م.ن، ص257.
- 28- يراجع: أميرطوايكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، ص318.
- 29- تراجع: سحر سامي، م.س، ص90.
- 30- المواقف، ص146.
- 31- المواقف، ص179- 180.
- 32- يراجع : عفيف الدين التلمساني، م.س، ص485.
- 33- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ ، م.س، ص202

- 34- يراجع: أمبرطو إيكو، م.س، ص358- 359.
- 35- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص146.
- 36- يراجع: عمارة ناصر، اللّغة والتأويل، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2007، ص193
- 37- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص 177.
- 38 - voir julia kristeva, le langage cet inconnu, editions du seuil, paris, 1981, page 254.
- 39 - IBID, page 103.
- 40 - BID, page 102
- 41- يراجع : أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقى، ط1، بيروت، 1999، ص 188.
- 42 -voir : julia kristeva, sema analyse, éditions le seuil, paris, 1969, page 148.
- 43- يراجع عمارة ناصر، م.س، ص 130.
- 44- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص 171.
- 45- يراجع: عفيف الدين التلمساني، م.س، ص 464.
- 46 - voir : julia kristeva, sema analyse, page 112.
- 47- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص 129.
- 48- من، ص151.
- 49- يراجع: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي المعاصر، دار توبقال، ط1، 2006، ص22.
- 50- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص172
- 51- يراجع: جاك لاسكان، اللّغة...الخيالي والرمزيّ، تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005 ص23.
- 52- يراجع: علي زيعور، التحليل النفسي للخرافة والتمثيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008، ص113.
- 53 - Voir : Julia Kristeva, Révolution du langage poétique, P23.
- 54- محمد عبد الجبار النَّفْرِيّ، م.س، ص134.
- 55 - Voir : Julia Kristeva, **Révolution du langage poétique**, P24

-
- 56- يراجع: عفيف الدين التلمساني، م.س، ص352.
- 57- محمد عبد الجبار النّفريّ، م.س، ص134.
- 58- يراجع، ج.ل. أوستين، القول من حيث هو فعل، تر: محمد يحياتن، عالم الكتب، ط1، الجزائر، 2006، ص19.
- 59 - Voir : Julia Kristeva, Révolution du langage poétique, P68.
- 60 - Ibid.
- 61- محمد عبد الجبار النفوي، م.س، ص134.
- 62 - Voir : Julia Kristeva, Révolution du langage poétique, P142.
- 63 - Voir : Julia Kristeva, sémanalyse, P123.

التواصل الحجاجي في الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي

أ. يمينة تابتي

جامعة تيزي وزو

تصدر أغلب الحجج وأقواها عن المتكلم المنتج للخطاب، الذي غالبا ما يعتمد إلى لغة خاصة به تعمل أساسا على التأثير في آراء المخاطب وسلوكاته واستمالة العقول وتوجيه النفوس، ولغة المتصوفة على وجه التحديد تختلف عن اللغة العادية، فهي لغة إشارية صرف، قد يصعب على الخارج عن الدائرة التصوفية تشفيرها، وبالتالي لا يمكن على غير الداخل في ذلك الحيز فهم ألفاظهم وعباراتهم، فالقراءات الصوفية مفتحة أبدا لأنها تشير دائما إلى المعنى ولا تعينه، ما يجعل كتابات المتصوفة تتميز بسمو العبارات والجمال إلى المراتب التي تسمو إليها أرواحهم. لهذا يشعر المتصوفة أن اللغة غير كافية لوصف ما يمرون به من تجارب.

ولعل قلة الدراسات المتعلقة بالخطاب الصوفي، كانت حافزا على سلوك سبيل هذا الدرس. لهذا ارتأيت أن أدرس الحجاج في هذا الخطاب رغبة مني في الكشف عن قيمته ونفض الغبار عن جوهره الأثير والنهوض بهذا التراث الخالد الذي سبقت عبقريته عصره. وتتحدد قيمته في صعوبته واستلزامه لرؤية مميزة ودقيقة، شمولية وواعية للسياقات التي أنتجت هذا المنجز اللفظي.

يصب هذا المقال في صلب النظرية التداولية المبنية على التواصل، أي أنها تستلزم وجود مرسل ومستقبل للخطاب وبالتالي فإنها تهتم بالمتلقي وبالمتكلم معا، وعلى هذا الأساس ارتأيت أن أرى ما إذا كان سينتج عن ذلك حجج خاصة تختلف عن تلك التي تعودنا عليها في الخطابات الأخرى ؟

تتناول البلاغة الغربية كيفية الإقناع في اللغة وتعني طريقة المحاجة، وفي هذا فرصة لأنصار البلاغة القديمة لإظهار أفكارهم، فظهرت البلاغة الجديدة (The New Rhetoric) كما يقول برلمان (Perlman) بأن نطلق على القرن العشرين قرن الترويج والدعاية، من ثم رأى برلمان أهمية دراسة هذا الخطاب، دراسة تحليل التقنيات التي يستخدمها في استمالة المتلقي وإقناعه، وأطلق على هذه الدراسة (الخطابة الجديدة)¹. كما ظهر الاهتمام بالدلالة في اللسانيات إذ اهتم ديسوسور بشائبة الدال والمدلول ودورها في إنشاء الدلالة، ولكن النقطة التي توقف عندها البنيويون هي التي توقف عندها الفلاسفة (ماذا يقصد، كيف يفهم...)، وناقش البلاغيون بعض القضايا التي توصل إليها الفلاسفة وألفوا كتباً تتعلق بالبلاغة الجديدة خاصة قضية الحجاج، كموضوع معاصر وأساسي - إحياء البلاغة القديمة بإعطائها ثوبا جديدا يناسب العصر- وكل التيارات الفلسفية والبنيوية التي تتناول المقاصد، تجد نفسها تدرس البلاغة، خاصة الحجاج. فالإقناع مثلا يتطلب اختيار اللغة ومراعاة المخاطب والسياق... الخ. وحتى اللسانيات النصية التي حاولت دراسة النصوص، توصلت إلى أن الحجاج كذلك نص مميز.

يعد الحجاج إذا حلقة ضرورية تمر عبرها كل العلوم، وقد يكون التوجه الحجاجي فلسفيا نصيا أو توجها لفظيا بحسب زوايا تناول كالتركيز على المتكلم مثلا بكونه زاوية للتفاعل.

يمكن دراسة الحجاج، من خلال علاقة المتكلم بالمتلقي في إطار الحال التي تفرض على (أ) أن يحدث (ب) باستعمال آليات الإرسال، كما تفرض على (ب) أن يفهم بطريقة معينة ما يقوله (أ)... الخ، وبالمفهوم القديم، تسند الحال إلى بلاغة معينة (كلام معين تصرف ما....)، ومن هذه الزاوية يراعى الإطار الحالي للمتكلمين. أما الزاوية الثانية فتتمثل في رؤية الحجاج على أساس أنه بنية نصية، وهنا يكون التركيز على الجوانب اللغوية فقط، وذلك بالحديث عن الأدوات اللغوية التي تلعب في النص دورا حجاجيا، وهي (المفردات، الأفعال، الظروف، الأسماء... الخ).

لقد درس الغربيون هذا الجانب من خلال التركيز على الروابط الحجاجية (lorsque, puisque Si, mais, car) ومن خلالها يمكن أن ندرس أي نص قد لا نجد فيه خصوصيات حجاجية، مثل أن نطلب من شخص ما أن يسرد لنا حادثة ما – وذلك بدراسة البنية التي قد تكتشف في النهاية أنها بنية حجاجية قائمة على تشاكل وتداخل للمقاصد والتي توظف لأجلها: الاستعارة، التشبيه، الآيات، الحكايات... الخ، قصد التأثير في المتلقي.

ينتمي الحجاج "إلى عائلة الأفعال الإنسانية التي تهدف إلى الإقناع، إذ العديد من الوضعيات التواصلية تستدعي وجود شخص، مرسل إليه، أو جمهور يتبنى سلوكا معيناً أو يقتسم وجهة نظر معينة"² وللحجة وجهان تختص بهما يتمثل الأول في "إفادة الرجوع أو القصد إذ الحجة مشتقة من فعل "حج" الذي يعني "رجع" فتكون الحجة أمراً نرجع إليه أو نقصده، ولا نرجع إليه أو نقصده إلا لحاجتنا إلى العمل به"، والثاني يتمثل في "إفادة الغلبة: ذلك أن الفعل "حج" يدل أيضاً على معنى (غلب) فيكون مدلوله هو إلزام الغير بالحجة فيصير بذلك مغلوباً"³.

يتضمن هذا البحث دراسة "التواصل" كظاهرة حجاجية في الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي، إذ تستدعي الرسالة بصورة عامة مرسلًا ومرسل إليه، ويقتضي الحجاج بالمقابل تفاعل الذات، إذ أن أقدم أثر للحجاج يمكن تحديده تاريخياً، هو حجاج يقوم على مواجهة الخصم بكلامه أو بأفعاله كحجة عليه، ولا زال الحجاج يحتفظ بهذه الدلالة الأصلية المحملة بمدلول هجومي أو دفاعي إلى اليوم⁴، وعليه فإن الحجاج يستدعي بالضرورة مرسلًا ومرسلًا إليه، ومن هذا المنظور أردت البحث عن نموذج تواصل للحجاج ورصد عناصر مساره، بالتركيز على هذين القطبين الهامين في إحداث العملية التواصلية الحجاجية ومعرفة دورها في تحريك الرسائل وتفعيلها، وذلك في إطار التخاطب الذي نحصره في ثلاثية بنفينست^{*}، المتمثلة في (الأنا، الهنا والآن)، أي في الذات المحصورة في ضمير المخاطب المحدد في زمان ومكان معينين، ويمكن حصر الهدف من هذه الدراسة هي محاولتنا معرفة مدى حجاجية التواصل في الخطاب

الصوفي وهل للفظ التواصل حضور مميز فيه، يختلف عن باقي القطاعات المعرفية التي يمكن أن يتواجد فيها؟

1- النموذج التواصل الحجاجي

يرى طه عبد الرحمان أنه يمكن للفظ التواصل أن يحمل ثلاثة معان وهي: نقل الخبر، نقل الخبر باعتبار مصدره، ونقل الخبر باعتبار مصدره وباعتبار مقصد. ويسمى عملية نقل الخبر بـ "الوصل" وعملية نقل الخبر باعتبار مصدره الذي هو المتكلم بـ "الإيصال"، وعملية نقل الخبر باعتبار مصدره ومقصده "بالاتصال"⁵.

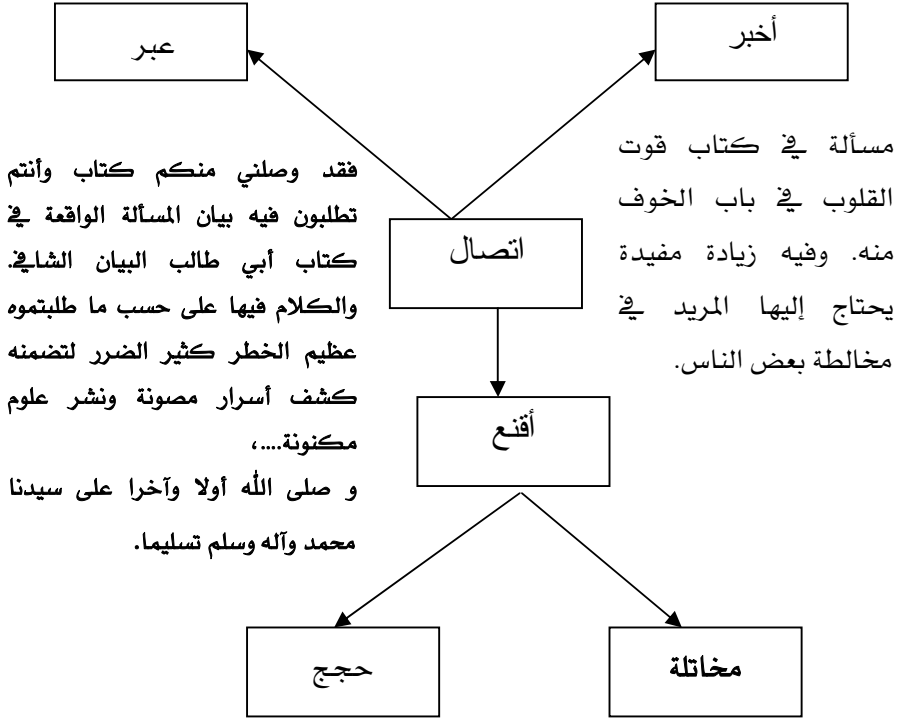
وضعت العديد من وضعيات الاتصال "بهدف الحصول على شخص متلقي، وعلى جمهور تبني هذا السلوك، أو يقتسم ذلك الرأي، فنحن نصادف هذا الوضع في حياتنا اليومية وعلى المستوى العلمي مثلما هو الحال في الإطار العام للتفاوض."⁶ وعملية الاتصال هذه تستلزم في النهاية مخاطباً يسعى المخاطب إلى التأثير فيه ومحاولة إقناعه بكل الوسائل، إذ يعتبر الإقناع "واحداً من الصيغ المهمة للاتصال، يكون القصد فيها التعبير عن إحساس أو حالة أو نظرة فردية على العالم أو على الذات."⁷ وهنا يأتي دور الحجاج الذي يهدف إلى الإقناع بمختلف الأساليب. كما تظهر الصفة التواصلية للحجاج، إذ لا تواصل باللسان من غير حجاج، ولا حجاج بغير تواصل باللسان⁸.

ولتوضيح عملية التواصل الحجاجية ومختلف درجاتها الاتصالية يقترح فيليب بريتون (Philippe Breton) الصيغة التواصلية الآتية: إذ قبل حدوث عملية الاتصال، هناك عمليتين سابقتين وهما: عملية التعبير وعملية الإخبار، ما يستدعي عملية الإقناع التي تحتاج إلى المخاطلة وعملية الحجاج في نفس الوقت، وعلى هذا المخطط سندرس درجات الاتصال التي تؤدي إلى حدوث عملية التواصل.

بعث ابن أدبية رسالة إلى ابن عباد ليخبره فيها عن سؤال أورده بعض الناس على مسألة في كتاب أبي طالب في باب الخوف منه. إذ عبر عن هذا الخوف الذي يعتري هؤلاء الناس، مطالبا ابن عباد بالرد إما بالتشجيع على قراءة هذا الكتاب وإما بتجنبه، فيرد ابن عباد على هذا السؤال بالإخبار، فهو يخبرنا عن المسألة ويعرفنا بها

أولا. ثم يعبر عنها بعد تحية صديقه والدعاء لنفسه وله: "أسلم عليكم كثيرا وأسأل ربي عز وجل لي ولكم من تمام التوفيق والهداية إلى سواء الطريق ما يتكفل بنجاح الآمال وصلاح الأعمال. "محققا بذلك عملية "الاتصال" التي تستدعي بالضرورة عملية "الإقناع". والإقناع حسب "بريتون" يكون بواسطة التلاعب النفسي وتقديم الحجج والمخاطلة في نص هذه الرسالة كامنة في قول ابن عباد: "والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنية كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة. ثم هو متعذر علي جدا لاستدعائه كشف بواطن الصفات ومعاني أسامي الذات ولا يدرك تحقيقها إلا بأنوار اليقين ولا يهتدي لطريقها إلا ببضاعة الصديقين. ومن الذي يقدر منا على سلوك مسلكهم أو الانتظام في سلوكهم وقد حجبنا الشهوات واسترقطنا العادات ووقفنا مع الرسوم والطلول ومنعنا عن الوصول بتضييع الأصول واغثالتنا الأعداء والأهواء بفنون التزيين والإغواء. فعميت البصائر وأظلمت السرائر" ثم يعود ليقول: "لكن لتعين إجابتكم علي، أذكر مما فهمته من هذه المسألة نبذة لاثقة بالحال رافعة للإشكال مانعة من اعتقاد المحال." ثم يشرع ابن عباد بالموازاة مع المخاطلة في تقديم الحجج، وذلك للتدليل على أفكاره التي يذهب إليها بتأييد قراءة كتاب البيان الشافي لأبي طالب بالنصوص الشرعية وأقوال أئمة الصوفية التي يلجأ إليها إما نثرا أو شعرا.

و بالتالي يكون التواصل في هذه الرسالة بهذا الشكل:



- وقد تبعه الغزالي على مذهبه.
- "أو لم يكف بريك أنه على كل شيء شهيد" (قرآن)
- كانت لقلبي أهواء مفرقة (الحلاج).
- من عرف الله تعالى لم يسكن إليه لأنه ضرب من الأمن ولا يأمن مكر الله إلا القوم الخاسرون (بعض العارفين).
- قال الشبلي.
- وقد قال الجنيد.

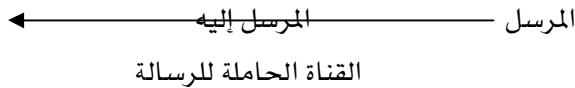
و الكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة... لكن لتعين إجاباتكم عليه، أذكر مما فهمته من هذه المسألة نبذة لاثقة بالحوال رافعة للإشكال مانعة من اعتقاد المحال.

نستنتج مما سبق أن العلمية الاتصالية تتم بواسطة الإخبار والتعبير، أما الإقناع فيتم بواسطة التلاعب البسيكولوجي والحجج، بالتالي لا يتم الاتصال إلا بالإقناع ولا يتم الإقناع إلا بالاتصال، وهاتان العمليتان المتكاملتان (عملية الإقناع) و(عملية الاتصال) لا تتجان في النهاية إلا عملية واحدة، وهي العملية التواصلية. ولما كان كل حجاج تواصلنا فإننا نحصل على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة: وهي النموذج الوصلي النموذج والايصالي والنموذجي الاتصالي للحجة.

2- المسار التواصل في الرسائل:

سنقوم في هذا الجزء برصد المسار التوصيلي في الرسائل انطلاقا من مخطط التواصل الناقل للخبر، وبالنظر إلى عمليات التواصل المختلفة من مثل الإخبار والإبلاغ والبلأغ والقصد. دون إغفال أهم عناصر العملية التواصلية وهما المرسل والمرسل إليه اللذان يتواصلان وفق قناة، ومرجع، وتقنين.

إن مسار التواصل الناقل للخبر غالبا ما يقدم حسب الشكل التالي:



وهو مخطط كلاسيكي تعرض لعدة انتقادات، وأقيم من أجل تمثيل وتوضيح طريقة التواصل اللساني، ولكنه ينطبق على كل أنماط التواصل، ويمكن التعبير لفظيا عنه كما يلي: يبعث مرسل لمرسل إليه رسالة بخصوص شيء ما، عبر قناة ما، وهذه الرسالة مشكلة بفضل تقنين معطى.

كما يصور الباحث اللساني "ليتش" مخطط التواصل كما يلي:

السياق المقامي الذي يظهر فيه الخطاب

مرسل إليه

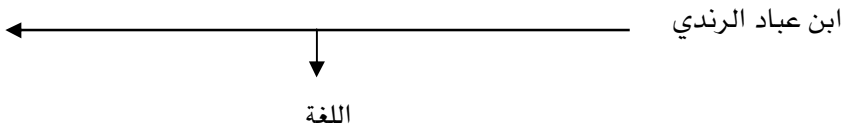
رسالة

مرسل

بحيث يرى "أن كل قول يحصل بشكل نمطي في مقام خطابي يتضمن هذه العوامل. إذ أن إنتاج وتلقي رسالة منظومة يقع عادة في زمكان واحد".⁹

وسنتعرض الى مسار التواصل في هذه الرسائل بمراعاة وظيفة التواصل التي يرمي إليها المتخاطبين، ومعرفة ما إذا كانت تهدف إلى الإخبار أو التعليم أو الإقناع.

مخطط التواصل في الرسالة الأولى:



محمد بن أدبية*.

وتتم هذه العملية الثلاثية الأقطاب في إطار سياق التصوف الذي يجمع ابن عباد بمحمد بن أدبية، استنادا إلى المرجع المتمثل في مناقشة موضوع الرسالة، الذي يحتوي على مصطلحات ورموز صوفية هي بمثابة التقنين الذي ينقل الدلالة لحصول التجاوب؛ وبالتالي حدوث تفاعل بين الذات المتكلمة والذات المستمعة.

عرفنا أنّ لمسار التواصل عناصر تتمثل في المرسل، المرسل إليه، القناة، المرجع والسياق والتقنين، التي تسهم في نقل الخبر الذي تحمله الرسالة. ولكن هذا الخبر قد يحتمل الصدق، كما قد يحتمل الكذب في نفسه لا في قائله، والخبر في نظرية الإخبار هو الجديد غير المنتظر، وهذا يعني أن ابن عباد في هذه الرسالة أتى بخبر جديد يحتمل الصدق كما قد يحتمل الكذب، وقلنا فيما سبق بأن الإخبار والتعبير عمليتين اتصالييتين إقناعيتين. وبالتالي فالخبر الذي يحمله ابن عباد في هذه الرسالة هو أن بعض الناس أوردوا سؤالاً حول مسألة جاءت في كتاب قوت القلوب في باب الخوف منه وأنه زاد فيه زيادة مفيدة يحتاج إليها المريد في مخالطة بعض الناس. يمكن أن يكون في مصاف الخبر الصادق الذي يكون مطابقاً للواقع مع اعتقاد ابن عباد أنه مطابق. وذلك يمكن رصده من خلال وضعية محمد بن أدبية بالنسبة لابن عباد وكذا من خلال السياق الذي يجمعهما ببعض، والذي يفرض على كل منهما تحري الصدق

فيما يقوله. ويضبط الخبر قانون الإخبارية الذي هو شرط الكلام الهادف إلى إخبار السامع والمتمثل في رغبة المتكلم في تمثيل الفكر وتجسيده ليكون معروفا ومدركا عند الآخر، والكلام كما يؤكد على ذلك ديكر (DUCROT) هو كلام للآخر. أما التواصل فهو (تزويد المخاطب بالمعلومات التي لم تسبق له معرفتها).¹⁰

ولحصول عملية الإخبار ينبغي وجود عمليتين هامتين تسهمان في نقل الخبر وهما عمليتي البلاغ والإبلاغ¹¹، إذ يظهر في عملية الإبلاغ ابن عباد ومحمد بن أدبية في مظهر عاملين تقنيين متباينين الوظيفة، بحيث نجد ابن أدبية في مظهر العارض الذي يعرض ما لديه من معلومات عبر القناة المتفق عليها، ويقتضي على ابن عباد أن يكشف عن الخبر أي يحله، بفضل هذه القناة، وهذا ما فعله عندما طرح الموضوع وبدأ في مناقشته.

أما الإبلاغ فهو مبني على افتراض بنية مستترة* في كل قول أيا كان، يقدر فيها القائل لهذا القول والمقول له، وتتخذ هذه البنية الصورة التالية: أفعال + ح.ك+ أن.ج¹² وهو ما قام به ابن عباد في هذه البنية المقدرة: "لتعين إجابتك علي"¹³ هي "أطلب منكم أن تعين إجابتك علي".

وبالتالي فإن عمليتي البلاغ والإبلاغ أساسيتان، يحتاج إليهما المخبر في بناء رسالته، بحيث يستعين ابن عباد في هذه الرسالة بصيغ الإبلاغ من مثل الطلب كما رأينا في المثال السابق، وذلك قصد التأثير ليس في محمد بن أدبية فقط وإنما حتى في المتلقي لمفترض الذي يقرأ نص الرسالة.

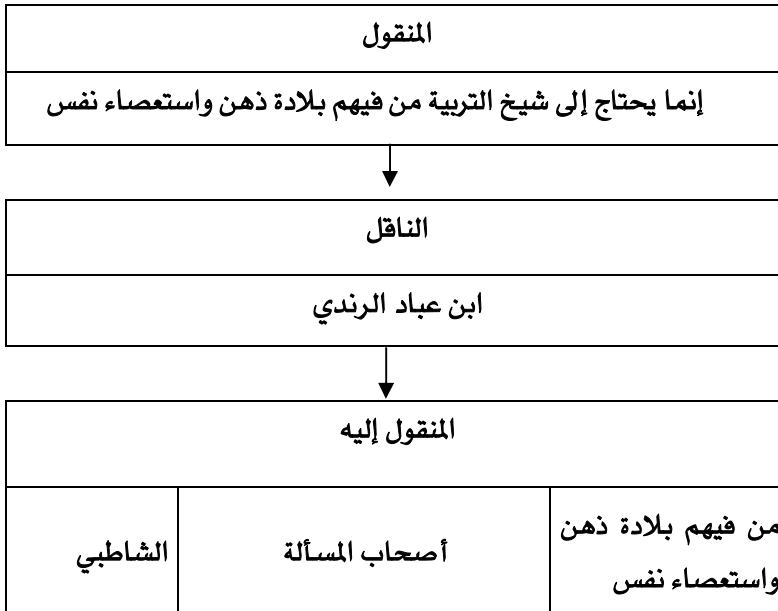
تستدعي عمليات الإخبار والبلاغ والإبلاغ توفر شرط ضروري لاستكمال مسار التواصل، وهو "القصد" سواء لدى ابن أدبية أو لدى ابن عباد، إذ قول "القائل" لا يمكن أن يفيد شيئا إلا إذا قصد القائل الأمور الثلاثة الآتية:¹⁴

- أن يدفع قوله إلى نهوض "المقول له" بالجواب، وهو ما يعادل السؤال الذي وجهه ابن أدبية لابن عباد الرندي، بحيث دفعه إلى النهوض بالجواب.

- أن يتعرف "المقول له" على هذا القصد، والمقول له في هذه الحالة هو دائما ابن عباد، إذ تعرف على قصد ابن أدبية من خلال طلبه المتمثل في تبيان "مسألة في كتاب قوت القلوب" في "باب الخوف منه" وهي مسألة أوردتها بعض الناس". إذ أن هذه التفاصيل تجعل ابن عباد يفهم مقصد ابن أدبية من المسألة وما الذي أراده منه بالضبط.

- أن يكون انتهاض "المقول له" بالجواب مستندا إلى تعرفه على قصد "القائل". وهذا ما نلمسه من خلال قراءتنا لنص الرسالة، إذ نجد ابن عباد يرد على ابن أدبية وفق سؤاله، دون الخروج عنه. وهو مقصد يتجلى في مبدأ الاشتراك* الذي يجمع بينهما في الانتماء والتوجه والغاية نستنتج مما سبق أن العلمية الاتصالية تتم بواسطة الإخبار والتعبير، أما الإقناع فيتم بواسطة التلاعب البسيكولوجي والحجج، بالتالي لا يتم الاتصال إلا بالإقناع ولا يتم الإقناع إلا بالاتصال، وهاتان العمليتان المتكاملتان (عملية الإقناع) و(عملية الاتصال) لا تتجان في النهاية إلا عملية واحدة، وهي العملية التواصلية. ولما كان كل حجاج تواصلا فإننا نحصل على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة: وهي النموذج الوصلي النموذج والايصالي والنموذجي الاتصالي للحجة.

فالنموذج الوصلي تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة وصل، إذ يعامل الحجة معاملة البناء الاستدلالي المستقل التي تكون عناصره موصلة وصلا تاما¹⁵ "إنما يحتاج إلى شيخ التربية من فيهم بلادة ذهن واستعصاء نفس"¹⁶، إذ تقوم عملية التواصل في هذه المقطوعة على عناصر ثلاث هي: "المنقول"، "الناقل" و"المنقول إليه" حيث تكون بهذا الشكل:



وتعتمد هذه الطريقة في التواصل "نظرية الإعلام الحديثة التي تستعمل مفاهيمها المتعلقة بتقنية المواصلات في وصف التواصل الإنساني".¹⁷

أما النموذج الإيصالي للحجة، فهو الذي تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة إيصال، لأنه يجعل من الحجة فعلا استدلاليا يتوجه به المتكلم إلى المستمع¹⁸ كما هو الحال في أفعال الكلام، حيث تؤدي الجمل اللغوية وظائف تختلف باختلاف السياقات، فالاستخبار والاستحاث والاستنكار وأمثالها من المعاني كالجزم والأمر والوعد والنهي والاعتذار والتوبيخ، أفعال مثل الأفعال السلوكية، ومثال النهي في الرسائل: "لا تأخذوا في هذا العلم مع من هو متصف بإحدى ثلاث صفات : كبر بدعة أو تقليد"¹⁹ ثم يأتي النموذج الثالث وهو النموذج الاتصالي للحجة، الذي تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة اتصال، " إذ ينظر إلى الحجة بوصفها فعلا مشتركا بين المتكلم والمستمع، جامعا بين توجيه الأول وتقويم الثاني".²⁰

يستدل بهذا النموذج ابن عباد الرندي عندما يطرح رأي "سري السقطي" في حوار* بينه وبين من سألته عن طعم الألم. فيقول بلسانها:

- هل يجد المحب طعم الألم؟

- لا.

- وإن ضرب بالسيف؟

- وإن ضرب بالسيف سبعين ضربة على ضربة. ودون ذلك أن يستحليه بقلبه

ويجد ألمه بجسده.²¹

وكذلك في مخاطبته لصديقه محمد بن أدبية إذ يقول: "أما بعد فقد وصلني منكم كتاب وأنتم تطلبون فيه بيان المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشاف. والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة"²² ويمكن تمثيل هذه المقطوعة الحوارية كالآتي:

- محمد بن أدبية: لقد قرأت كتاب قوت القلوب وقرءه الناس، وتخوفوا منه لما

وجدوا فيه من بعض المسائل الغامضة، فهلا أوضحتموها لنا؟.

- ابن عباد الرندي: لقد وصلني طلبكم وعرفت منه ما استعصى عليكم. وسأحاول أن أجيبكم، فإن أصبت الحقيقة فمن قبل المدد الإلهي، وإن أخطأتها فمن أجل العجز البشري²³.

نخلص إذن إلى أن النماذج التواصلية واستناداً إلى طه عبد الرحمان ثلاثة، ولكل نموذج دوره في إحداث عملية التواصل الحجاجية، وأن الاتصال القائم على الحوار هو أكثر النماذج فعالية في التواصل الحجاجي، ذلك أنه يقوم على التزاوج والازدواج بين المخاطب والمخاطب على مستوى السياق الذي يجمعهما وكذا القصد من خلال التقائهما وفي عمليتي المخاطبة والتلقي وهذا ما نلاحظه في رسائل ابن عباد الرندي الثلاثة التي نحن في صدد دراستها، إذ نلمس الحوار بين ابن عباد وكل من محمد بن أديبة ويحي السراج والشاطبي خصوصاً في المقدمة والخاتمة، عند تقديم التحية والسلام والدعاء. ما يحيلنا على دراسة العناصر المشكلة للمسار التواصلية في الرسائل، بحيث يشكل قطبا الحديث فيه دوراً رئيسياً.

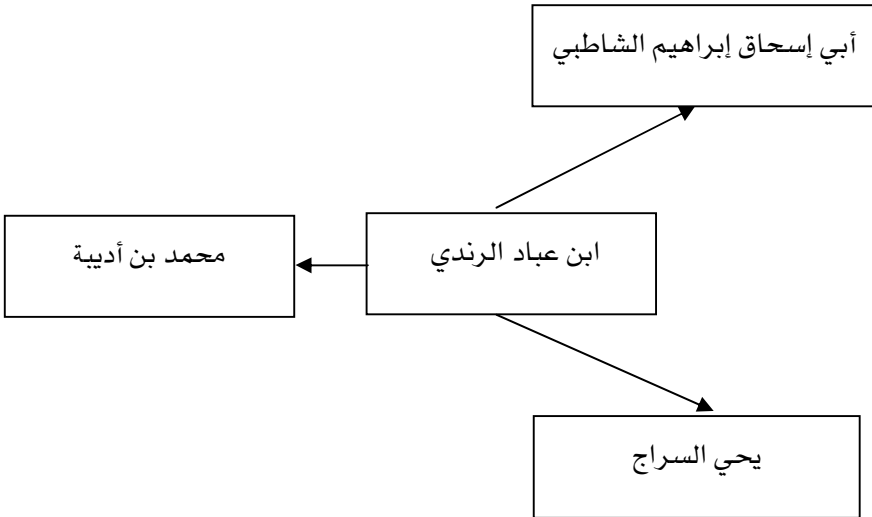
3- الجهاز الشكلي للخطاب:

سأركز هنا على قطبين فاعلين في العملية التواصلية وفي المسار الحجاجي بشكل عام، وهما المخاطب والمخاطب، إذ سنقوم بتحديد سياق حضور المتخاطبين في الخطاب ودراسة العناصر التي تتحكم في هذا السياق، سواء من حيث المكان والزمان الذي يجمعهما أو من حيث الضمائر المميزة أو من خلال التوجه: (القيم والآراء والموضوع المشترك)، وهذا كله في إطار عرضنا للجانب الشكلي الكلي لصفة الخطاب، الذي يظهر جانباً حجاجياً يدرس عادة في إطار عملية الحديث والمسار الحجاجي²⁴.

نلاحظ ظهور الصورة الطيفية للمخاطبين الثلاث من خلال رسائلهم، إذ نسجل في كل رسالة حضوراً ضمناً لصاحبها، بحيث يمكننا أن نضع أمامنا صورة كل مخاطب ومقابلته بالمخاطب ومعرفة مدى حوارية♦♦ رسالته بالمقارنة مع الأخرى.

يظهر أمامنا في البداية المخاطب، ابن عباد الرندي والمخاطب محمد بن أديبة، وبما أنه صديقه، يمكننا أن نجعلهما في مرتبة علمية واحدة. ثم تظهر صورة التلميذ في

الرسائل التسع الموالية للسنة الأولى، وهو يحي السراج الذي يمكن أن نجعله في مرتبة معرفيه أدنى من ابن عباد. وأخيرا تظهر أمامنا الصورة الطيفية لأبي إسحاق إبراهيم الشاطبي الذي يمكن أن نصنفه في مرتبة أعلى من ابن عباد، بما أنه الشيخ المعروف شرقا وغربا. وعليه فطريقة مخاطبة ابن عباد للصديق غير مخاطبته للتلميذ وغيرها للشيخ، ويمكننا أن نمثل لذلك كما يلي:



سنرصد الاختلاف بين المتخاطبين بالاستعانة بالجهاز الصوري للتلفظ* الذي لخصه بنفينيست (Benveniste) في الصياغة التالية:

(أنا - هنا - الآن) Je- Ici- maintenant باعتبارها الجهاز المؤسس لعلاقات التخاطب، هذه العلاقات التي تربط المخاطب بالمخاطبين .

4- علاقة المخاطب بالمخاطبين:

يتعين على كل تحليل خطابي أن يبدأ بتحديد الوضع النصي الداخلي لمختلف فاعلي اللفظ، من بينها وضع المتكلم اللغوي:

يمكننا أن نستنتج درجات وأشكال حضور ابن عباد في الرسائل الثلاث كما

يلي:

- حضور واضح، وتدخله مباشر بواسطة إحدى صيغ الدال التي هي "أنا" مثل "أسلم عليكم كثيرا وأسأل ربي عز وجل لي ولكم من تمام التوفيق والهداية إلى سواء الطريق ما يتكفل بنجاح الآمال وصلاح الأعمال".²⁵

- حضور غير مباشر من خلال العبارات العاطفية، التفسيرية، التقويمية التوجيهية والقيمية. ومن مثل العبارات القيمية والتفسيرية قوله: "فنقول: هذه مسألة عظيمة الموقع في علم التوحيد جليلة الخطر عند الموقنين من أهل التفريد جارية على أصول أهل الحق حاوية لمعاني الصدق صادرة عن ذي يقين وإيمان وشهود وعيان لم يدع في بيانها سبيلا إلا سلكه ولا حجابا إلا هتكه".²⁶

- حضور يظهر أخيرا من خلال مجمل الاختيارات الأسلوبية وتنظيم المادة الشفهية، إذ إن صورة المتكلم المتغيرة إلى حد ما مع النصوص، تتدرج دوما في الملفوظة، سواء بشكل جلي أو خفي، بحيث نلاحظ أن صورة ابن عباد أثناء حديثه مع تلميذه غير صورته في الحديث مع شيخه وغيرها في الحديث إلى صديقه، إذ يتغير الأسلوب بتغير المخاطب، وهذا ما سوف نعرفه من خلال دراستنا لأنواع الحجج في الرسائل التي سوف نرصدها انطلاقا من مخطط بريتون²⁷ الآتي:

يبدو من خلال الرسائل، أن ابن عباد يملك سلطة معينة تجعله يسيطر على الخطاب، وذلك بجعل مخاطبيه يؤمنون برأيه في المسائل التي يطرحونها عليه، ويدفعهم إلى القول: "أصدق ما يقول لأنه هو من يقول".²⁸ وهذه هي الغاية القصوى التي تروم إليها الحجج السلطوية.

تتمثل سلطة ابن عباد في امتلاكه للمعرفة التي فرضت على كل من محمد بن أديبه ويحي السراج والشاطبي، اللجوء إليه في المسائل التي استعصت عليهم. ولقد استحوذ ابن عباد على السلطة أيضا من خلال تخويله المخاطبين* إياها، بما يتفق مع ما تقتضيه قاعدة التخيير، كما تسميها (لاكوف) فعندما يخير المرسل المرسل إليه في

شيء ما ، فقد منحه السلطة ، حتى وإن كانت تؤول في بداية التفاعل الخطابي إلى المرسل. ويتم ذلك في طلب الرأي والمشورة ²⁹ .

كما تظهر سلطته أيضا من خلال سيطرته على الحديث ، إذ ليس باستطاعة أيّا من المخاطبين أن يتدخل أو يعترض على ما يقوله ، وعليه فهو مضطر إلى تقبل كل ما يكتبه له ، بل يرحب به ، دون جدل أو نقاش.

ونلمس سلطته أيضا من خلال سلطة الكلمات التي يوظفها في عبارات عاطفية وتفسيرية وتقويمية وتوجيهية وقيمية ، تعبر عن مزاجه وردود أفعاله في القضايا المعروضة عليه ، كقوله في الرسالة الأولى: " فبان بهذا تباين الطريقتين وفرقان ما بين المذهبين ، إذ عمدة الأول نظر العقل إلى وجه الدليل ولا يدرك إلا بنوع من القياس والتمثيل وهو معلول عند ذوي التحصيل ، ومعمد الثاني نور اليقين ولا يتراءى به إلا الحق المبين ³⁰ " وهي جملة تضمنت تفسيراً لتباين المذاهب والطرق بين بعض عباد الله ، إذ هناك من يرى بعقله وهناك من يرى بقلبه.

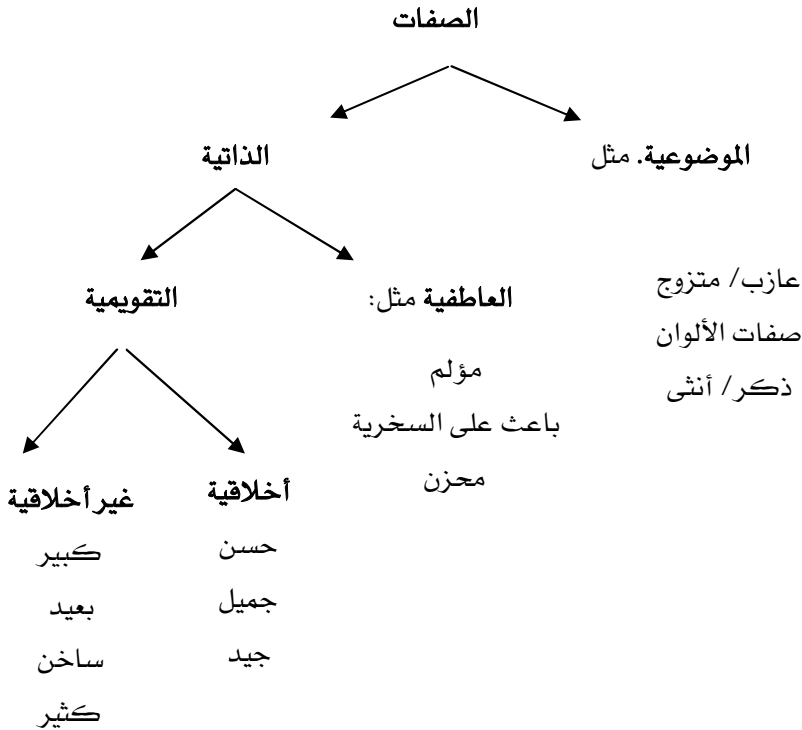
وقوله في الرسالة الثانية: "ولا يتأتى ذلك على الوجه المطلوب إلا لمن قوي يقينه وضعفت صفات نفسه. وأما من كان في نهاية ضعف اليقين وقوة صفات النفس ، فلا يقدر على ذلك ولا يدوم". ³¹

نسجل في هذه المقطوعة حضور عبارات توجيهية ، بحيث يقوم ابن عباد بتوجيه المريدين إلى صفات يتصف بها الصابرين ، من خلال تعريفها وتحديد لها لهم.

ونرصّد في الرسالة الثالثة التي بعث بها إلى الشاطبي ، عبارات قيمية تظهر في قوله: "والظاهر أن شيخ التربية في هذه الأزمنة متعذر ، ووجوده أعز من الكبريت الأحمر ، بل وكذلك أيضا شيخ التعليم" ³² إذ يشبه ابن عباد ندرّة شيخ التربية وشيخ التعليم ، بندرة الكبريت الأحمر ، وبما أن الكبريت الأحمر نادر والحصول عليه غير ممكن وضئيل جدا ، فإن شيخ التعليم وشيخ التربية أكثر ندرّة منه ، وهذا التشبيه يدل على القيمة التي أعطاها ابن عباد لشيخ التعليم وشيخ التربية.

ويمكن أن نستخلص سلطة الكلمة من خلال الصفات الذاتية التي تظهر في

هذا المخطط: ³³



أن نطبق المقارنة الأخلاقية إلا بين شيئين ينتميان إلى نفس النوع³⁷، إذ يقول ابن عباد في وصفه للألم: "إلا انه يقل ويكثر ويزيد وينقص"، فنجده يقارن بين شيئين ينتميان إلى نوع واحد وهو "الكم" أتى في شكل ثنائية ضدية كالآتي: (قليل # كثير) و(زيادة # نقصان)، بحيث حدد في الأخير حكما قيميا سلبيا يتمثل في قيمة الألم. كما تجسد الصفات الذاتية التقويمية غير أخلاقية في الصفات التي تظهر حكم القيمة ولا تظهر التزام المتكلم أثناء التلفظ³⁸ كالآتي: "فإن الصبر على البلاء مقام من مقامات اليقين، وهو تابع له في القوة والضعف والزيادة والنقصان"³⁹. ويمكن تمثيلها في هذا السلم الحجاجي:



إن تواجد اليقين مع القوة والزيادة في أعلى السلم ووجود الجزع مع النقصان والضعف في آخر السلم والصبر على البلاء في وسطه، حجج دالة على حكم القيمة الذي أراد ابن عباد أن يظهره من خلال ذكر هذه الحجج وتصنيفها بهذه الطريقة. فالصبر على البلاء تتفاوت درجاته بين الناس، إذ هناك من يزيد عندهم ليلبغوا درجات اليقين وهناك من ينقص عندهم ليكونوا من القانطين، فإذا زاد صار يقينا وقوة وإذا نقص صار ضعفا وجزعا. وهذا ما يسميه طه عبد الرحمن بقانون تبديل السلم.⁴⁰

بحيث إذا كان القول دليلا على مدلول معين، فإن نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله.

ومما يدل على سلطة ابن عباد أيضا امتلاكه للكفاءة التي نستنتجها من نقطتين، هما:

- **الكفاءة العلمية المتمثلة في امتلاكه المعرفة:** إذ ثقة المخاطبين في معرفة ابن عباد التي تمثلت في استشارتهم له في بعض المسائل الصوفية، أهله لاكتساب كفاءة علمية وتقنية وذهنية، بحيث يعد نظره هذا في الواقع إجراء سابقا لحجة الكفاءة.⁴¹ كما نرصد كفاءة ابن عباد من جانب آخر، وهو جانب المقام، إذ نستنتج من الرسالة التي بعث بها إلى الشاطبي أنه يظهر مقامه أمام مقام الشاطبي، وذلك في قوله: "إلى أخي إبراهيم الشاطبي"، فنحن نعلم أن الشاطبي هو الشيخ المعروف شرقا وغربا، ليس مثل محمد بن أدبية أو يحي السراج، كما أنه للمرة الأولى في الرسائل التي يذكر فيها اسم مراسله، وخاصة مخاطبته بـ "أخي".

- التواضع:

"هذا ما ظهر لي في المسألة التي أثرت الكلام فيها، وإنني لأعلم أنني في ذلك متكلف وسيئ الأدب وأخذ فيما لا يعني، ولكني أستغفر الله تعالى وأسأله التجاوز والعفو. فهو أهل ذلك ووليه وهو حسبي في ذلك ونعم الوكيل".⁴²

والتواضع مبدأ تأدبي وجانب تهذيبي، وهو مبدأ تداولي تبني عليه عملية التخاطب، ويقضي هذا المبدأ بأن يلتزم المتكلم والمخاطب، في تعاونهما على تحقيق الغاية من أجلها دخلا في الكلام.

من ضوابط التهذيب مالا يقل عما يلتزمان به من ضوابط التبليغ.⁴³ ومن الملاحظ أن تواضع ابن عباد ناتج عن تربيته الدينية التي تفرض عليه أن يكون متعظا⁴⁴ تطبيقا للقول الآتي: "من تواضع لله رفعه". وهذا شرط الكفاءة عند المتصوفة والمسلمين بشكل عام، وهي كفاءة أخلاقية. كما أن حسن الافتتاح في الرسائل المشتمل على التحميدات والدعاء والصلاة على الرسول مظهرا تأديبا ينم عن أخلاق ابن عباد الرندي.

5- التفاوت في استعمال الحجة مع المخاطبين:

يتباين استشهاد ابن عباد بكلام الله وكلام رسول الله من رسالة إلى أخرى كما تتباين استعانتة بالحكم والحكايات، ويمكن أن نبين هذا التباين في العملية الإحصائية التالية:

الرسالة الأولى	الرسالة الثانية	الرسالة الثالثة	
1	1	6	القرآن الكريم
1			الأحاديث
	2		الحكايات
3	2	2	الحكم

نلاحظ من خلال الجدول أن استشهاد ابن عباد بالقرآن الكريم هو الأكثر في الرسائل وبالخصوص في الرسالة التي بعث بها إلى الشاطبي، ذلك لأن القرآن الكريم هو الحجة التي لا تدحض والحقيقة التي لا ترفض، وكذلك الحديث غير أنه لم يستشهد به إلا في رسالة واحدة وهي الرسالة التي بعث بها إلى محمد بن أدبية، أما الحكايات فلا نسجل إلا حكايتين ولقد وظفها ابن عباد في الرسالة الثانية التي بعث بها إلى تلميذه يحي السراج. ونسجل في المرتبة الثانية من حيث عدد الشواهد "الحكم" إذ استخدمت في الرسائل الثلاث سبع مرات. ففي الرسالة الأولى التي بعث بها إلى ابن أدبية ثلاثة حكم والتي بعث بها إلى يحي السراج نجد حكمتين والتي بعث بها إلى الشاطبي حكمتين كذلك. ومنه نستنتج بأن استشهادات ابن عباد في رسائله تتفاوت من مخاطب لآخر فنلاحظ أنه استخدم القرآن مع كل واحد وأفرط فيه مع الشاطبي، وكذلك الحكم ولكن بدرجة أكبر مع محمد بن أدبية، أما الأحاديث فلا نسجل إلا حديثا واحدا وذلك في مخاطبته لابن أدبية ونفس الشيء بالنسبة للحكايات إذ لا نسجل إلا حكاية واحدة وهي في مخاطبته ليحي السراج.

وعليه فإن هذا التفاوت راجع بالدرجة الأولى إلى مرتبة كل واحد من المرسل إليهم ونظرة ابن عباد إليه، على وجه الخصوص. إذ يراعي في أثناء مخاطبته لهم

هدفين، يتمثل الأول في الإقناع والثاني في طريقة الحجج التي يقابل بها هذا المتلقي، ونجد هذا النوع من الحجج في صنف الحجج التقويمية التي يقصد بها "إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعارض على دعواه، فها هنا لا يكتفي المستدل بالنظر في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطب، واقفا عند حدود ما يجب عليه من ضوابط وما يقتضيه من شرائط، بل يتعدى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يلقي، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به، مستبقا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا مختلف الأجوبة عليها ومستكشفا إمكانات تقبلها واقتناع المخاطب بها"⁴⁵، وهذا ما نجده في الرسالة التي بعث بها ابن عباد إلى الشاطبي عندما ينشئ افتراضات، إذ يقول: "فإن قيل: كيف يصنع مع هذا من أراد سلوك طريق التصوف: هل يشتغل بطلب الشيخ أو لا يشتغل بطلبه ويبقى منتظر له، وفي كل واحد من القسمين هل يشغل نفسه بعمل من أعمال أهل السلوك أولا؟ فأقول: الاشتغال بطلب الشيخ لا وجه له، سواء كان معه عمل أو لم يكن لأن الشيخ من منح الله تعالى وهدايا للعبد المرید".⁴⁶ وهكذا فإن ابن عباد يتعاطى لتقويم دليله "بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه، مراعيًا فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه"⁴⁷ وهذا الحوار الضمني الذي أنشأه ابن عباد بينه وبين نفسه غرضه درء الشك المتوقع من الشاطبي باستباق اعتراضاته ودحضها بالحجج الظاهرة من قبيل الآيات القرآنية.

كما يعمد ابن عباد إلى فعل الإيضاء في إقناع مراسليه، بحيث نجد الوصية في كل الرسائل، إذ ترد أحيانا بصفة غير مباشرة وأحيانا أخرى بصفة مباشرة، إذ تدخل الوصية ضمن القيم المشتركة وتكون في أغلب الأحيان من الإنسان إلى نده، أو إلى من هو أدنى منه ونجد الوصية بلفظها الصريح في الرسالة التي بعث بها ابن عباد إلى صديقه ابن أديبة، فيقول: "وأوصيكم بوصية لا يعرف قدرها إلا من عقل وجرب ولا يستهين بها إلا من غفل فحجب وهي أن لا تأخذوا في هذا العلم مع من هو متصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة أو تقليد. أما الكبر فإنه وبال يمنع من فهم الآيات

والعبر وأما البدعة فهي ضلال يوقع في البليات الكبر، وأما التقليد فإنه يعقل عن درك الظفر وبلوغ الوطر، ومن اتصف بواحدة منها فقد أدركه سوء القضاء وبلي بجهد البلاء، فكيف بمن اجتمعت فيه. ثم لا يؤمن من سريانها فيكم وانسداد الفهم في هذا العلم بسببها عليكم فيقع الفساد من وجه الصلاح وتتغلق عليكم أبواب الرشاد والفلاح وما يزخره أحد هؤلاء من كلام أو ينتحله من حال أو مقام فحاصله سفسطة وزور وتلبيس وغرور وفتنة للقاتل والقابل وسبب إلى استمالة كل غمر جاهل: وكل ذلك باطل في باطل" 48

يقوم ابن عباد في هذه المقطوعة بإسداء النصيحة بواسطة الوعظ، وبما أنه صوفي عارف يحمل وعظه محمل الوصية، ومن الوصايا الواردة بلفظها غير الصريح أي على شكل نصائح* قوله: "فإن حبس الإنسان نفسه عن هذه الأمور وعن الإخبار ببليته على سبيل الاستراحة إلى الشكوى، كان صابرا صبرا جميلا، حسبما ذكره الله تعالى في كتابه لا شكوى فيه ولا إظهار. فإن واقع هذه الأشياء، وكف نفسه عما وراء ذلك من كثرة التشكي وإظهار التسخط ومجاوزة حد العلم وإظهار التبرم والذم، كان له مقام في الصبر ولكن ليس بمقام الخصوص فإن صدرت منه هذه الأشياء كلها كان خارجا عن حدود الصبر بالكلية، داخلا في ضده وهو الجزع." 49 وقوله كذلك: "فمن مهمات السالك أن يفر من هؤلاء فراره من الأسد ولا يشتغل من علومهم إلا بما يخصه في نفسه، في عباداته ومعاملاته وليدع، ما سوى ذلك." 50

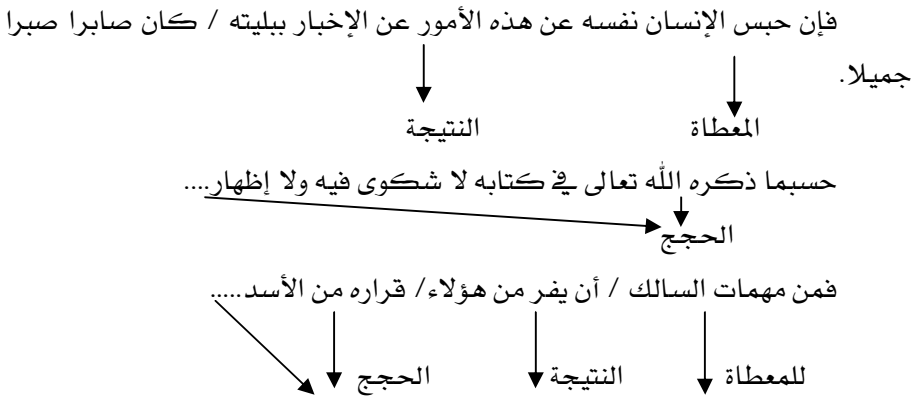
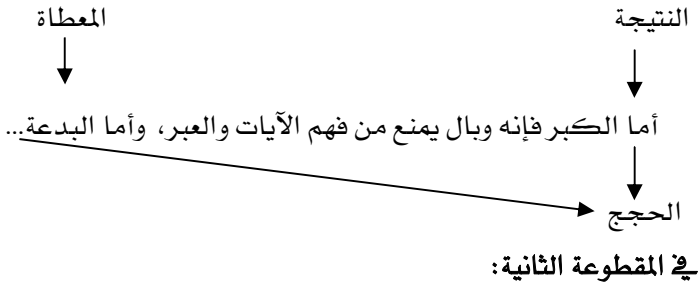
تتضمن هذه النصائح والوصايا نتيجة لمقدمة معطاة، يمكن تمثيلها بالشكل

الآتي:

في المقطوعة الأولى:

لا تأخذوا في هذا العلم / مع من هو منتصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة

أو تقليد



نستنتج من هذه المخططات أن ابن عباد يربط المعطيات بالنتيجة وذلك بصفة ظاهرة أو ضمنية، ظاهرة من خلال الأدوات مثل (أن)، (فإن)، وضمنية مثلما ورد في المقطوعة الثانية، إذ نستنتج أداة الربط من خلال السياق، حيث انعكست مرتبة النتيجة والمعطاة فأخذت النتيجة مكان المعطاة.

نستنتج مما سبق أن التواصل الحجاجي في نصوص الرسائل قائم في عنصرين أساسيين هما:

1- السياق: بحيث يجمع ابن عباد ومحمد بن أدبية ويحي السراج والشاطبي، سياق تواصلية موحد وهو السياق الصوفي الذي يتدخل بصفة مباشرة في تدعيم الرأي، ومن ثمة حدوث التفاعل وبالتالي الإقناع.

2- الحوار: والذي يظهر من خلاله النموذج التواصلية الحجاجي، حيث يقوم هذا النموذج على الحوار الضمني بين المتخاطبين المتجلي في علاقة السؤال والجواب.

وعليه فإن الخطاب الصوفي عموماً قائم على العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ يكون التركيز فيه على مستوى لا يتعدى حدود التأثير في الآخر، خاصة وأن الخطاب الصوفي خطاب حجاجي في ذاته، ذلك أن المتكلم لا يسرد حادثة أو حكاية أو قول إلا وقصد من خلالها تحقيق غاية، وتتمثل هذه الغاية في جعل المتلقي يؤمن بما يقول وبما يفعل بغية إتباعه والسير على مذهبه.

الهوامش:

- 1 - جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 7.
- 2 Philippe breton, l'argumentation dans la communication ,3ème édition, la découverte, Paris 2003.P3.
- 3 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1998، ص 137.
- 4 - ينظر: ليونيل بلينجر، الآليات الحجاجية للتواصل، ترجمة عبد الرقيق بوركلي، مجلة علامات، العدد 21، ص 34.
- * - إيميل بنفينيست : عالم فرنسي في اللسانيات له دراسات لسانية عديدة، شملت أشهر المجالات، لكنه عرف أكثر بدراسات في التداولية ونظرية الحديث التي اعتبر أحد مؤسسيها ومن مؤلفاته Problèmes de linguistique générale Tome1, Tome2.
- 5 - ينظر : طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 254.
- 6 - Philippe Breton, Op .Cit, P3
- 7 Ibid, P3
- 8 -طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 254.
- 9 - حمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 302.
- * هو صديق ابن عباد الرندي، وبعث له بستة رسائل، واقتصرنا على رسالته الأولى فقط في ترتيب الرسائل الصغرى كعينة تحليله.
- 10 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، الجزائر، ص 108.

- 11 - ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص39.
- ❖ - تحتوي هذه الصيغة فعلا يدل على الطلب والأمر أو السؤال وغيرها من الأغراض الإنشائية مصرفا إلى المضارع في صيغة المتكلم المفرد، كما تحتوي ضمير المخاطب ك والجملة المصدرية ج التي تصوغ مضمون القول. ينظر: طه عبد الرحمن. نفسه، ص 44.
- 12 - نفسه، ص 44 .
- 13 - ابن عباد ، الرسائل الصغرى تحقيق ونشر الأب بولس نويا اليسوعي، دار المشرق بيروت، دت، ص 20..
- 14 - طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 45.
- ❖ - وهو اسم أطلقه " هرش" على قواعد اللغة التي تتجلى فيها مقاصد المؤلف، إذ يرى أن معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص لأن المقاصد هي " العرف المميز للملائم" وعليه فإن بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف هو خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي يحد من باب التأويلات. ينظر: محمد مفتاح مجهول البيان، دار توبقال للنشر ط1990، 1، ص 105.
- 15 - طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص255.
- 16 - ابن عباد، ص131.
- 17 - ينظر، طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 257.
- 18 - ينظر، نفسه، ص ص 259 - 260.
- 19 ابن عباد، ص 27.
- 20 - ينظر، طه عبد الرحمن، نفسه ص 269.
- ❖❖ - نظرية الحوار التي بدأ الاشتغال بها في قطاعات علمية مستجدة ومختلفة، من بينها " نظرية الحجاج"، ينظر طه عبد الرحمن، (اللسان والميزان)، ص 270.
- 21 - ابن عباد، ص 92.
- 22 - نفسه، ص 19.
- 23 - ينظر، نفسه، ص، ص 19، 20.
- 24 - Voir : Alain Boissinot, les textes argumentatif, collection didactiques : Bertrand la Coste CRDP de Toulouse, P59.
- ❖❖ - يميّز طه عبد الرحمن بين نوعان من المحاوره وهما المحاوره القريبية وأسمها " المناظرة" والمحاورة البعيدة ويسميتها "التناص" ويعرف " المناظرة" بأنها النظر من جانبين في مسألة من المسائل قصد إظهار الصواب فيها، فالمنظر هو من كان "عارضاً" أو معترضاً وكان لعرضه أو اعتراضه أثر هادف

ومشروع في اعتقادات من يحاوره سعيا وراء الإقناع والاقتراع برأي سواء ظهر صوابه على يد هذا أو يد محاوره. يُنظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ص، ص 46، 47.

ويعرف التناس بأنه تعالق النصوص بعضها ببعض، يُنظر: نفسه، ص 47.

* اسم أطلقة "بنفينيست Benveniste" على العلاقة بين زمن التلفظ وزمن الملفوظ والعلاقة بين الذات وموضوع الملفوظ والعلاقات السوسولوجية والتاريخية بين المتكلمين.

25 - ابن عباد، ص 17.

26 - نفسه، ص 20.

27 - Philippe Breton, Op.Cit., p45.

28 Jean Jacques Robrieux, rhétorique et argumentation, édition Nathan, 2ème édition, Paris, 2000 , P 189.

* إذ نستنتج من بداية كل رسالة أن ابن عباد كان مرسلا إليه قبل أن يصبح مرسلا.

29 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2004، ص 230.

30 - ابن عباد، ص 22.

31 - ابن عباد، ص 91.

32 - نفسه، ص 132.

33 -C.K Orechioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage., 2ème Edition, Armand Collin, Paris, 1980. P.84

34- C.K ORECHIONI ,OP.CIT, P. 84

35 - ابن عباد، ص 132.

36 - C.K ORECHIONI. OP.CIT. p 91.

37 - voir; Ibid, p 90

38 - Ibid, p 85

39 - ابن عباد، ص 91.

40 - طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. ص 240.

41 - voir ; Philippe Breton, Op.Cit. p 64.

42 - ابن عباد، ص 140.

43 - طه عبد الرحمان، المرجع السابق، ص 241.

44 - ينظر نفسه، ص 241.

45 - ينظر: عبد الهادي بن ظاهر الشهري، نفسه، ص 473.

46 - ابن عباد، ص 132.

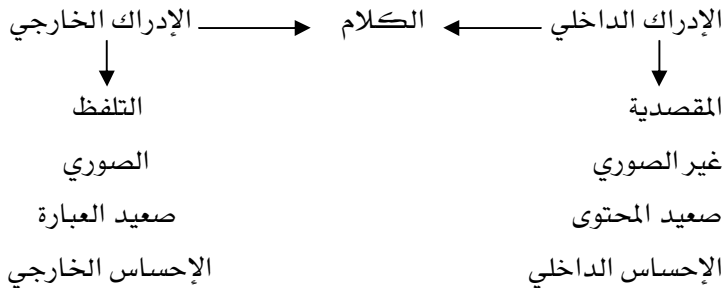
-
- 47 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، نفسه، ص 743.
- 48 - ابن عباد، ص 27.
- * - قد يطلق اللفظان من باب الترادف على معنى واحد هو النصيح والإرشاد والوعظ والتهذيب، ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، المرجع السابق، ص 104.
- 49 - ابن عباد، ص 92.
- 50 - نفسه، ص 136.

المتكلم المفكك في فصوص الحكم لابن عربي

أ. صليحة مرابطي
جامعة تيزي وزو

1. وحدوية الخطاب بين المركزية والتماهي :

الكلام فعل لغوي أو تلفظي إرادي ينقل الحديث النفسي إلى تجليات لسانية ويجعل المجرد يتشخص في ألفاظ وعبارات دالة بالوضع والاصطلاح، وهو ظاهرة فردية يعبر بها كل فرد عن مواقفه ومشاعره الداخلية لذلك فعملية الكلام يحصرها وتتحكم بها جهتان ومحركان مسؤولان عن إتيانه بوجه معين من اللفظ والمعنى، كما يعتبر الكلام بعد تلفظه صورة معبرة بدورها عنهما وممثلة لحقيقتهما، فهما وجهها المرآة ومادته وصورته، وهما كما يوضحهما الرسم الإدراك الداخلي والخارجي:⁽¹⁾



هذا هو الوجه العام القائم لفعل الكلام، ومن وجهة طرح تفكيكية فعل الكلام أو علاقة المتكلم باللغة مغرقة في الذاتية بل تبتعد عن ذلك إلى فكرة عجز اللغة عن حمل صورة المدلول المقصودة وعن حمل صورة الذات والآخر، فعملية الكلام لدى جاك دريدا كلما اقتربت من الصورة بالإلحاح والجودة كلما ابتعدت عنها بتثبيت استحالة الأمر، وقد أعطى لذلك مثال أفلاطون في محاورته الشهيرة - في جمهوريته - بوضع ذلك الرجل الذي قيض له أفلاطون الخروج من الكهف فتمت له رؤية الأشياء

على حقيقتها تحت نور الشمس، ثم أدرك بعد عودته إلى الكهف بأن الحديث إلى أولئك الذين لم يزالوا مقيدين بالسلاسل والوهم والظلال، عن ذلك العالم الحقيقي للأشياء، العالم البديل لعالم الظلال، أمر لا سبيل إلى إيصاله لهم لانتفاء تصور مثل هذا العالم أولاً لأن العالم الوحيد لديهم هو عالمهم هذا عالم الظلال، المسكن الذي يقيمون فيه منذ الطفولة مقيدون بالسلاسل كما يرد في المحاور، وذلك ليس إلا قصور اللغة عن حمل صورة الوجود، وتثبيت معنى الغياب الذي تأسس منذ هيدجر إلى اليوم: لماذا كان ثمة وجود ولم يكن عدم؟ وتلك هي فلسفة الغياب والآخر وفلسفة الاختلاف وإدانة ديردية لمجمل فلسفة الحضور والعقلانية.⁽²⁾

اللغة عاجزة عن حمل الواقع إنها مجرد تصور عام عن العالم، وإدراك له وتعبير عنه وإبداع له، إنها الكيفية التي بها ندرك الواقع ونتصوره، فهي تحدث وتبدع الصورة التي تكون لنا عن العالم، وتفرض علينا هذه الصورة، وبهذا الاعتبار فهي قالب يصاغ فيه النظام الذي يشكل ويهيئ الخلط والعماء الموجود في الواقع ذاته. هذه هي الحقيقة التي لا يجب تجاهلها لدى التفكيكيين، فالصورة الفعلية غائبة عن المعطى النصي وفلسفة الغياب قائمة في كل حضور لغوي.

ذلك مفهوم التفكيك الذي يعني غياب الانسجام الشامل عن النص، ويقدمه غريماس وكورتيس في معجميهما قائلين: [التفكيكية بعثرة للنص بحيث يصبح المعنى لا نهائياً، وتتفجر حدود النص ويكتفي المؤول بتتبع الآثار في حقل التناص اللانهائي. فتصبح مجموعة من التأويلات ممكنة بالتساوي، ويظهر النص دائماً التناقض مع نفسه، مما يحول النشاط التأويلي إلى مقارنة حدسية شبه إنطباعية].⁽³⁾ فالنص بطرح التفكيك وبتعريف علي حرب [متعدد المعنى ملتبس الدلالة، كثيف المفهوم متوتر الوجهة إشكالي القضية والأطروحة، إذ هو علاقتة بممكناته واحتمالاته، ولذا فهو يحتمل غير قراءة ويختزن ما لا يتناهى من القراءات، التي تراكمت وتفاعلت في ذهن مؤلفه بمسبقاته وبداهاته أو باحتمالاته وأبعاده، ويخترق الذين يعارضونه بجذته وأصالته أو بمتعته وغوايته، وتلك هي مخاتلة الكلام ومراوغة النصوص التي تلعب من وراء المتكلم تند عن سيطرة القارئ].⁽⁴⁾

هذه هي مواصفات النص المفكك، المراوغة، والمخالطة، وممارسة لعبة المعنى المتماهية المتعددة، والمتكلم المفكك هو هذا المراوغ المخايل الممارس للعبة التماهي، فهو صوت النص الذي يتحرر من قيد المؤلف وأفق القارئ، ويكون صورة المحتمل وصوته وإمتداده في المعنى اللانهائي.

وعلى هذا الأساس فالدلالة في النص المفكك محكومة بظروف هي :

- مفهوم المدلول الحرفي هو مفهوم إشكالي
- أن مفهوم السياق لا يفي بالغرض
- أن مفهوم التواصل لا يمكن إختزاله في عملية نقل لمدلول واحد
- غياب المرسل والمرسل إليه والمرجع عن النص فلا نعلم من يتكلم ومن يكتب.

هذه المواصفات تنطبق على كتابات ابن عربي، فهو يمارس مبدأ التفكيك بامتياز حيث يجمع قراؤه نقادا ودارسين أن لغته وأسلوبه يتسمان بالغموض والتعقيد، حيث يرى أبو العلا عفيفي شارح فصوص الحكم، أن ذلك عائد إلى أنه من أهل التصوف الذين لا يتكلمون بعموم لسان الخلق، ولا يخوضون فيما يخوض فيه الناس من علم الظاهر، وإنما يتكلمون بلسان الرمز والإشارة إما ضنا بما يقولون على من ليسوا أهلا له، وإما لأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم وما يحسونه في أذواقهم ومواجدهم، أما ما يرمزون إليه فحقائق العلم الباطن الذي يتلقونه وراثة عن النبي صلى الله عليه وسلم، وهذه الحقائق لا يستقل بفهمها عقل ولا بالتعبير عنها لغة.⁽⁵⁾

لذلك فقد تزامنت مع الخطاب الصوفي أزمت فهم وتواصل معقدة، حيث كثيرا ما أساء الدارسون إلى أساليبهم بأن صرفوها إلى غير معانيها، وبأخذهم بظاهر اللغة وتحميلهم غير ما تحتمل من الدلالة.

وقد اشتهر ابن عربي بهذا التعقيد أكثر من غيره، خصوصا فيما يعتبر خلاصة مذهبه وفلسفته، كتاب فصوص الحكم، فها هو أبو العلا عفيفي يعترف في شرحه للفصوص أنه وجد صعوبة جمة في فهم معانيه، وأنه قرأه عدة مرات مع شرح القاشاني لكن الله لم يفتح عليه بشيء، إفالكتاب عربي مبين وكل لفظ فيه إذا أخذته

بمفرده مفهوم المعنى، ولكن المعنى الإجمالي لكل جملة أو لكثير من الجمل أُلغِز وأُحاجي لا تزداد مع الشرح إلا تعقيدا وإمعانا في الغموض.⁽⁶⁾ وقد لزمه لفهم الكتاب العودة إلى كتابات الشيخ الأخرى التي سبقت هذا المؤلف وقد ساعدته قراءته على إتلاف لغته واصطلاحاته وأساليبه.

ويعود هذا التعقيد حسب المستشرق نيكلسون إلى أن لغته اصطلاحية خاصة مجازية معقدة وأي تفسير حري في يفسد معناها، فمعرفة الشيخ واجبة لفهم كتابه، فالكتاب في جملة، نوع خاص من التصوف المدرسي العميق الغامض.⁽⁷⁾

إنه نص يستعصي على الفهم وهذا أول شرط يوفّر نص فصوص الحكم يدخله في دائرة التفكيكية، التي ترى أن الدلالة في النص غير متاحة، وأن نقطة العماء تظل ماثلة فيه مهما تعددت قراءاته بل تزيدها اتساعا وعمقا.

إن تجربة قراءة فصوص الحكم هو تماما ما يراه الأستاذ عادل عبد الله في كتابه [التفكيكية] وهو يحاول القبض على مفهوم التفكيك / الاختلاف - وهو يقابل بين الكلمتين ربما في وجه من الترادف - من فضح عجز اللغة وحقيقتها السرية التي تتستر والفكر عليها بوسيلة اللغة نفسها، استخدام اللغة نفسها للتعبير عن عجزها ونقصها وعيها الأساسي، إنها مفارقة الصمت كحالة عبر اللغة .

فمثلا يقول ابن العربي في أول فص هو إقص حكمة إلهية في كلمة آدمية : لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر الأمر كله لكونه متصفا بالوجود، ويظهر به سرّه إليه : فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة فإنه يظهر له نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يكن يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له. وقد كان الحق سبحانه أوجد العالم كله وجود شبح مسوّى لا روح فيه فكان كمرآة غير مجلوة...⁽⁸⁾

يمكننا أن نستشف من هذا النص مبدأ الاختلاف الموجود بين شيئين هما ذات الشيء، وهو نفسه مفهوم الحضور والغياب في ذات الشيء وهو نفسه مفهوم، الشبيه والآخر أو الغيرية ويعبر عنه ابن عربي بقوله: الشيء نفسه وما هو بنفسه أو بتعبير

{جلاء المرأة} أو مرآة غير مجلوة، فالإنسان عين جلاء صورة الله في المرآة كما أنه أيضا عدم جلاء هذه المرآة، أي أنها قائمة بفعل الانعكاس في ذاتها لأنها مرآة لكنها غير مجلوة، أي عاطلة عن فعل الانعكاس وهنا يظهر اجتماع المعنيين، معنى الجلاء والخفاء، فالذات الإنسانية قريبة جدا من ذات الله قريبا قد يعبر عنه باعتبار الإنسان والخلق جلاء صورة الله في المرآة، وبعيدة بعدا يعبر عنه بعدم جلاء هذه المرآة.

ويحيلنا هذا الفهم إلى ثنائية أخرى يطرحها ابن عربي وهي التنزيه والتشبيه، حيث يقول في الفص الإلياسي: {فإن العقل إذا تجرد لنفسه من حيث أخذه العلوم عن نظره كانت معرفته بالله على التنزيه لا التشبيه وإذا أعطاه الله المعرفة بالتجلي كملت معرفته بالله فنزه في موضع وشبه في موضع، ورأى سريان الحق بالوجود في الصور الطبيعية والعنصرية وما بقيت له صورة إلا وترى عين الحق عينها. وهذه هي المعرفة التامة الكاملة التي جاءت بها الشرائع المنزلة من عند الله وحكمت أيضا بهذه المعرفة الأوهام كلها}⁽⁹⁾

يقرن ابن عربي هنا قياس التشبيه بشرط المعرفة اتباعا لقولهم منعرف نفسه عرف ربه، وهو في ذات الوقت يؤكد تنزيه الله عن هذا التشبيه بالمخلوقات إحلالا لقول الله تعالى: { ليس كمثله شيء } أو قوله: { سبحان ربك رب العزة عما يصفون } { فالعلم بالسلب هو العلم بالله تعالى، ولكن صفتي التشبيه والتنزيه صفتان حقيقتان لا يمكن الإكتفاء بأحدهما دون الأخرى لأن العقل وحده - وهو ما يعطي التنزيه - لا يمكنه أن يستقل بمعرفته، والوهم وحده - وهو ما يعطي التشبيه - لا يصوره على حقيقته }⁽¹⁰⁾

ومن هنا، من اجتماع المتناقضين التشبيه والتنزيه في ذات الموصوف ومن اجتماع صفتين متناقضتين آخرين هما وجوب المعرفة به ووجوب العلم به بالسلب لإدراك حقيقته - أي الله - يتمثل لنا مبدأ تفكيكي آخر هو تحديد المعنى - وفي الحقيقة لا تحديده - عبر تقابل التضاد أو المفارقة، وهو تماما ما يحسن عادل عبد الله التعبير عنه قائلا: {إنها مفارقة التعبير عن الأشياء بضدها، مفارقة البعد عن الشيء في ذات اللحظة التي ننوي بها التقرب منه، المناسبة التي تسوغ عند حدّها هذا القول الإفصاح

عن علاقة ما، هي التأكيد الذي يحمل صيغتي الضرورة والشمول، التأكيد على أن كل محاولة جديدة لإدراك هذا الشيء، أي محاولة تقام في كل زمان ومكان هي محاولة ستنتهي إلى المصير نفسه، أي الابتعاد عن الشيء الذي تحاول الوصول إليه بذات فعل تقرّبها منه، متزامنا كل ذلك⁽¹¹⁾

تتجلى لنا عبر المفارقة طاقة المعنى التي لا تنحصر في دلالة ولا في نقيضها بل اجتماعهما يولد حالة انفجار المعنى، مطلقة، متعددة، عبّر عنها ابن عربي بمصطلح الفيض أو بتعبير تفكيكي التعدد اللانهائي للمعاني والصفات، والذي ينتج حالة من الغياب مهما تكاثف الحضور، فذات الله غير محصورة الصفات والأسماء، وهي بذلك بعيدة عن الإدراك ولكنها في ذات الوقت جليلة واضحة لأنها حقيقية، موجودة في ذات الإنسان عبّر الله عنها عبر نفخ الروح منه فيه.

نعود لاستجلاء معنى النص السابق، الوارد في أول الفصل الآدمي، وفيه ينظر ابن عربي، إلى حقيقة الوجود ممثلة في وجود الله ثم وجود الإنسان المعبر عنه بآدم كصورة لوجود الله، إنّه خلق الإنسان ليرى عينه فيه، ليس حاجة من الله كما يقول أبو العلا عفيفي إلى وجود الخلق لأن الذات الإلهية غنية عن العالمين وإنما يفسر ذلك بقوله: بل لأن الأسماء الإلهية تطلب ذلك الوجود وتفتقر إليه إذ لا وجود لها إلا به ولا معنى لها إلا فيه، أليس ذلك الوجود إلا مظهر تلك الأسماء ومجالها؟⁽¹²⁾ وهنا نتساءل لماذا تحرّج أبو العلا عفيفي عن قول أن الله يرى ذاته في الخلق وقال بدل ذلك أن أسماءه هي التي تطلب الوجود مع أنه يذهب إلى أن أسماء الله هي ذاته، حيث يقول ابن عربي: [أن يرى أعيانها وإن شئت أن يرى عينه] فصورة الإنسان صورة لهذه الأسماء وصورة لله، وهو ذاهب إلى ذلك المعنى ولكن بطريقة متسللة يضع لها وساطة الأسماء، [مخافة أن يقع في شبهة ما] حيث يخلص إلى القول: [أن غاية الخلق إذن، أن يرى الله سبحانه نفسه في صورة تتجلى فيها صفاته وأسماءه، أو بعبارة أخرى يرى نفسه في مرآة العالم، وليست رؤية الشيء نفسه في نفسه مثل رؤيته نفسه في شيء آخر يكون له كالمرآة، لأن هذه الرؤية الثانية يعطيها المحل المنظور فيه]⁽¹³⁾

وهنا يظهر أبو العلا عفيفي على مدى من التناقض غير المكشوف ومن التبسيط الساذج الذي يرد فيه مسألة الخلق إلى أنها صورة الله المتجلية فيه، والتي تختلف فقط من حيث النظر إليها، فهي قبل الخلق موجودة في ذات الله في نفسه، وبعد الخلق أصبحت صورة منظورا إليها وهذا هو الفارق. إنها مفارقة لا يصعب تقبلها، أن يجتمع المتناقضان في دلالة واحدة فذلك موقف أساسي عند المتصوفة ظاهر في استعمالهم غير المؤلف للغة.

ويذهب إلى تأويل آخر قائلا: لو قد يفهم من هذا الكلام أن ابن عربي يقول بإثينية الخالق والمخلوق أو الحق والخلق أو الوجود الظاهر والله. وليس في الحقيقة أثر للإثينية في مذهبه وكل ما يشعر بالإثينية يجب تفسيره على أنه إثينية إعتبارية، فليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة إذا نظرنا إليها من جهة سمينها حقا وفاعلا، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سمينها خلقا وقابلا ومخلوقا...⁽¹⁴⁾

يصف أبو العلا عفيفي هذه الحال من التداخل على أنها حالة من الإثينية الاعتبارية، وينفي عن ابن عربي أخذه وقوله بالإثينية، في حين ترى سعاد الحكيم في معجمها الصوفي أنها صورة من الإثينية الكلاسيكية معرفة إياها: لأنها حالة من التداخل بين الخلق والحق في وحدة تعجز عن الوصول إلى فصل مطلق أو إلى وحدة متجانسة ولكنها تجمع في تركيب، وقد نتج عن ذلك استخدام مصطلحات من مثل: حق خلق، حق خالق، حق في خلق، خلق في حق،... تعبر عن هذه الوحدة التي انتهى إليها والتي هي في الواقع تركيب جدلي حي ورؤية حركية لوحدة عينية ملموسة نتجت عن حركة جدلية من خلال اثينية كلاسيكية⁽¹⁵⁾

إن هذه الحالة من التداخل تتجاوز حد الإثينية إلى صورة من التعدد اللانهائي، تتحكم فيها لا نهائية أسماء الله وصفاته المتجلية في خلقه.

والتعدد اللانهائي صفة اللغة عند التفكيكيين وهي ذات صفة اللغة الإلهية عند المتصوفة عموما وابن عربي خاصة. وسنفصل في ذلك فيما يلي.

إزدواجية الخطاب المفكك:

لا بد لنا أن نتوقف أولا عند إيضاح مفاهيمي لعبارة المتكلم المفكك ما المقصود به قبل أن نخوض في هذه اللعبة التفكيكية التي يقوم بها المتكلم في فصوص الحكم، هذا القيام يضاعفنا أيضا أمام إلزامية تحديد آخر هو تحديد تشكيلي هل مفكك أم مفكك، إنهما لفظان يعبران عن الحالة ذاتها ولكن المفكك خاضع للعبة تفكيكية ممارسة عليه باعتباره اسم مفعول.

أما المفكك فهو مشارك أكثر في هذه اللعبة باعتباره اسم فاعل، لكن هذا التحجيج النحوي لا يحسم المسألة لأننا نتواجد أمام إشكالية غير محسومة يتأسس عليها التيار التفكيكي كله، وهي أن التفكيكية تتحرر من التقييد، فهي تطرح نفسها متحررة من كل قيد ووجهة، ومعددة للوجوه المشكلة للعبة النص، هذا التعديد واللاتحديد والتماهي في المعاني والصور التي وجب أن يتصف بها كل نص وكل بناء خطابي وكل صورة هو تماما ما يضاعفنا في مأزق تشكيل اللفظة.

خصوصا إذا كان المسؤول عن عملية الكلام ليس المتكلم بها فقط بل طرف آخر يكون الباعث عليها والموحي بها، ذلك هو الحال في نصوص ابن عربي فهو يرى أن كتبه ليست من نمط الكتابات والتأليف العادية بل هي الهامات ورؤى تلقاها من الله وأمر بإبلاغها إلى الناس لذلك فهي تتبع في فصولها وأبوابها ترتيبا لا يتماشى وقواعد التأليف العادية⁽¹⁶⁾.

حيث يورد ابن عربي في الفتوحات المكية أن أسلوبه ليس على ما تكون عليه الكتب من ترتيب منطقي وانتظام فكري، ويعمل ذلك بأن هذه العملية ليست من صنعه بل هو مجرد متلق لما يتجلى على قلبه من معارف، فعن الفتوحات المكية مثلا يقول: [الأغلب في ما أودعته هذه الرسالة ما فتح به الله علي عند طوافي ببيته الأكرم أو قعودي مراقبا له بحرمة المشرف المعظم وجعلتها أبوابا شريفة وأودعتها معاني لطيفة⁽¹⁷⁾].

أما عن كتاب الفصوص فيقول: [فإني رأيت رسول الله في مبشرة رأيته في العشر الأواخر من محرم سنة سبع وعشرين وستمائه بمحروسة دمشق وبيده صلى الله

عليه وسلم كتاب فقال لي :هذا كتاب فصوص الحكم خذه وأخرج به إلى الناس ينتفعون به فقلت السمع والطاعة لله ورسوله. [18]

وقال أيضا في فص حكمة إلهية في كلمة آدمية : ولما أطلعني الله سبحانه وتعالى في سري على ما أودع في هذا الإمام الوالد الأكبر، جعلت في هذا الكتاب منه ما حدّ لي لا ما وقفت عليه، فإن ذلك لا يسعه كتاب ولا العالم الموجود الآن. فما شهدته مما نودعه في هذا الكتاب كما حدّ لي رسول الله: - حكمة إلهية في كلمة آدمية، وهو هذا الباب، ثم حكمة نفسية في كلمة شيثية، حكمة سبوحيةالخ [19]

وهو يشبه ترتيبه للكلام بترتيب الأسلوب القرآني الذي لا يراعي الترتيب الموضوعاتي بل يتبع في ذلك حكمة إلهية. هذه الحكمة وضعت مثلا آية لحافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى [في موقع بين آيات طلاق ونكاح وعدة ووفاء تتقدمها وتتأخر عليها، ويقول في ذلك ليعطي الظاهر أن ذلك ليس موقعها، وقد جعل الله ذلك موضعها لعلها بما ينبغي في الأشياء، فإن الحكيم من يعمل ما ينبغي لما ينبغي، وإن جهلنا نحن صورة ما ينبغي في ذلك، فالله رتب على يدنا هذا الترتيب فتركناه ولم ندخل فيه برأينا ولا بعقولنا، فالله يملئ على القلوب بالإلهام جميع ما يسطره العالم في الوجود فإن العالم كتاب مسطور. [20]

فهذا الترتيب حسب الشيخ لا ينبث عن حكمة وتبصر واختيار، ولا عن نظر فكري، بل أتى بوحى من الله تعالى وبأمر من نبيه. فإرادة القول هنا متفرقة عن فعل التلفظ والكلام، ولكنها تظلّ مع ذلك عملية عائدة إليه، فابن عربي في بداية الفصوص يعيد فحواها إلى تنزيل من الله قائلا: [فما ألقى إلا ما يلقي إليّ ولا أنزل إلا ما ينزل به عليّ ولست بنبيّ ولا رسول ولكنني وارث].

وهو بعد ذلك يسأل الله التوفيق في النقل والإلقاء قائلا: [ومن الله أرجو أن أكون ممن أيد فتايد وقيد بالشرع المحمّدي المطهر فقيّد وتقيد] [21]

فعملية الكلام هنا ملقاة عليه وهي في نفس الوقت منه فهل يقصد بذلك أن الفحوى منزل عليه والصياغة اللغوية له، ربما ذلك هو المقصود إذا نظرنا إلى وصفه

السابق للغته بكونها شبيهة بلغة القرآن الكريم في الترتيب، فالتشبيه لا يكون إلا في أمرين مختلفين متباعين، ثم إن الخطاب - إذا لاحظنا أول فص - يتخذ فيه المتكلم مقام الإخبار عن الله تعالى قائلا: لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنی التي لا يبلغها الإحصاء.....⁽²²⁾

أما العملية الكلامية هنا فقائمة على جهد تأويلي خاص وعلى معرفة لا سند لها، ففحواها خبر غير منقول يعتبر ابن عربي مصدره الأول، لذلك فهو يبنيه ويؤسسه على فعل الوحي القائم بدوره على الرؤيا وهي عند ابن عربي أساس الفعل اللغوي وأساس ترتيبه أيضا قائلا في أول الفص: فأول ما ألقاه المالك على العبد من ذلك: فص حكمة إلهية في كلمة آدمية.....⁽²³⁾

ويعبر نصر حامد أبو زيد عن هذا الوضع اللغوي بأنه محاكاة للغة الوحي، لغة يكتسبها الصوفي من خلال تجربة المعراج، التي تقربه من الله ويتجلى هذا القرب في إدراكه لشفرة اللغة الوجودية، اللغة الإلهية، فتجربة المعراج رحلة روحية يتخلص فيها الصوفي من عالم الظاهر وينفذ إلى عالم الباطن، ويرقى في معرجه لدرجات اكتساب المعارف التي تمكنه من فك بعض شفرات اللغة الإلهية، وهذا هو سر المعرفة التي يقوم عليها فعل الإخبار الذي لا سند له والذي يقوم عليه فعل الكلام في الفصوص، لذلك فلغة الفصوص تشبه لغة القرآن في أوجه عدة، فكما أن بنية القرآن قائمة على باطن اللغة الوجودية وظاهر اللغة الإنسانية، فإن لغة ابن عربي أيضا تحكمها هذه الثنائية التي تقترب فيها اللغة الصوفية أكثر من الوجه الوجودي الباطني، الذي يقوي مستوى الغموض في النص لتحقيق هدف المتصوفة الذي هو ستر المعرفة عن أهلها.

وهنا يجتمع الترتيب غير الموضوعاتي والدلالة الغامضة التي لا تربطها بمدلولها علاقة تواضعية واضحة، وهما سمتان أساسيتان في فصوص الحكم وفي لغة ابن عربي عامة، فعن هذه العلاقة الغامضة التي تربط الدال بمدلوله يقول ابن عربي:

[أعلم أن الأمور الكلية وإن لم يكن لها وجود في عينها فهي معقولة معلومة بلا شك في الذهن، فهي باطنة - لا تزال - عن الوجود العيني ولها الحكم والأثر في كل ما

له وجود عيني بل هو عينها لا غيرها أعني أعيان الموجودات العينية، ولم تزل عن كونها معقولة في نفسها. فهي الظاهرة من حيث أعيان الموجودات كما هي الباطنة من حيث معقوليتها⁽²⁴⁾

أمّا عن الترتيب الذي ينحو منحى خاصا في لغته فتمثل له بهذا القول: [ثم نقول في الحق تعالى أنّ له علما وحياة فهو الحي العالم. ونقول في الملك إنّ له حياة وعلما فهو العالم والحيّ. ونقول في الإنسان إن له حياة وعلما فهو الحي العالم. وحقيقة العلم واحدة، وحقيقة الحياة واحدة، ونسبتها إلى العالم والحي نسبة واحدة. ونقول في علم الحق إنه قديم، وفي علم الإنسان إنه محدث. فانظر ما أحدثته الإضافة من الحكم في هذه الحقيقة المعقولة، وانظر إلى هذا الارتباط بين المعقولات والموجودات العينية⁽²⁵⁾.

على سبيل الخاتمة:

إن خطاب الحكمة عند ابن عربي في فصوص الحكم **خطاب إلهي**، سواء كانت الذات المتلفظة له واحدة أو مزدوجة أو متعددة لامتناهية المعنى والدلالة، فإنها من منبع إلهي، وفي مصب إلهي أيضا، لأنها إذ ذاك تكون دائما مستترة المعنى، إلا لمن يختاره الله ويصطفيه من عباده بهذه المعرفة الإلهية المعرفة الباطنة، فنرى معادلة الظاهر الباطن متحركة في هذا الخطاب كما تتحكم فيه مجموعة من المتضادات التي تلحقه بالتفكيك.

حيث يمكننا الآن في الختام أن نناسب بين المفاهيم التفكيكية ومفاهيم ابن عربي في فصوص الحكم خاصة وفلسفته عامة، أولها أن لفعل الكلام وجهان إدراك خارجي وإدراك داخلي، ويقابله في طرح ابن عربي لغة الظاهر ولغة الباطن:

إدراك خارجي.....لغة الظاهر

إدراك داخلي.....لغة الباطن

وما يطفئ لدى التفكيكيين هو الوجه الباطن من الدلالة الذي يستحيل القبض عليه، فهو يمثل عجز اللغة عن حمل صورة الوجود، وتثبيت معنى الغياب. وهو كذلك الوجه الذي يطفئ في طرح ابن عربي، فهو الأسلوب الذي تتسم به اللغة الوجودية أو اللغة الإلهية، لغة الباطن التي قلنا سابقا أنه يحاول محاكاتها. وما

تتسم به هذه اللغة عند التفكيكيين هو غياب الإنسجام الظاهر، وهي في الفصوص تتبع ترتيباً غير موضوعاتي، وغير منطقي، كلغة القرآن التي ترتبها حكمة إلهية، وليس أعمال الفكر والمنطق، بل الوحي الإلهي هو الذي يوحى على ابن عربي ترتيب لغته، وذلك مصدر لا يمكن القبض على مقاصده فتبقى الدلالة مخفية دائماً عن المتلقي غائبة في ذات حضورها وهذا مبدأ التفكيك كما هو مبدأ المتصوفة.

ثم مفهوم الاختلاف *differance* والشبه *simulacre* لدى التفكيكيين الذي نقابله عند ابن عربي بحالة الشيء نفسه وما هو بنفسه، وحالة المرأة غير المجلوة.

كما يقابلها لفظان مفردان هما التنزيه والتشبيه :

التفكيكية الفصوص

الاختلاف التنزيه

التشابه التشبيه

وفي التقاء هذين المعين المتضادين ينتج لدينا معنى تفكيكي آخر هو المقابلة الذي يعني انفجار طاقة المعنى، التي تولد لا نهائية المعنى ولدى ابن عربي حالة الفيض. **التفكيكية:**

التشابه + الاختلاف + المقابلة = التعدد اللانهائي للمعنى

الفصوص لابن عربي :-

التشبيه + التنزيه + الجمع بين الأضداد = انفجار طاقة المعنى = الفيض

لنستنتج في الأخير أن كتابة ابن عربي في فصوص الحكم تقترب من الطرح التفكيكي بتوفرها على مجموع الآليات والعلامات التي عينناها سابقا وتظل هذه الدراسة مجرد قراءة جزئية ويبقى مجال البحث في التناسب بين السرد الصوفي والمدرسة التفكيكية مفتوحاً يؤكد مفهوم التماهي في الدلالة والانفتاح اللانهائي الذي تتبناه التفكيكية ويتخذه ابن عربي سُلماً يرتقي به المتصوف في رحلة البحث عن المعرفة واللغة الإلهية.

الإحالات:

- 1 - يراجع، محمد الداوي - سيميائية الكلام الروائي - ط1 شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء 2005، ص22.
- 2 - يراجع، عادل عبد الله - التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل - ط1، دار الحصاد للنشر دمشق 2000، ص12.
- 3 - رشيد الإدريسي - سيميائية التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة - ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص15.
- 4 - علي حرب - هكذا نقرأ ما بعد التفكيك - ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2005، ص23.
- 5 - ابن عربي - فصوص الحكم - تعليق أبو العلا عفيفي، ط2 دار الكتاب بيروت 1980، ص15.
- 6 - نفسه، ص25.
- 7 - نفسه، ص12.
- 8 - نفسه، ص48.
- 9 - نفسه، ص181.
- 10 - نفسه، ص32.
- 11 - عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص11.
- 12 - ابن عربي، فصوص الحكم، ج2 ص6.
- 13 - نفسه، ج2 ص7.
- 14 - نفسه، ج2 ص8.
- 15 - سعاد الحكيم - المعجم الصوفي - ط1، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص21.
- 16 - نصر حامد أبو زيد - هكذا تكلم ابن عربي - ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ص99.
- 17 - نفسه، ص نفسها.
- 18 - نفسه، ص101.
- 19 - فصوص الحكم، ص56، 57.

20. هكذا تكلم ابن عربي، ص100.

21. الفصوص، ص48.

22. نفسه، ص ن.

23. نفسه، ص نفسها.

24. نفسه ص51.

25. نفسه ص52.

بعض خصائص الخطاب الإحالي في قصة "دومة ود حامد" للطيب صالح

عبد المنعم شيحة

جامعة منوبة - تونس

I. تمهيد:

يُتَرنَل بحثنا في قصة "دومة ود حامد" للأديب السوداني الطيب صالح ضمن دراسة قضية المرجع في القصص العربي المعاصر ومحاولة استصفاء بعض خصائص الإحالة داخل النصوص القصصية، مُتجاوزين قدر المُستطاع ما غُلّق من عناصر آناء الدراسة البنيوية للقصص.

إنّ ما يُحسب للسرديات على امتداد العقود التي تلت نظريات جيرار جينات وتودوروف وبارط وبريمون...فيه، ما أنجز من دراسات علمية شرّحت النص القصصي وحلّت أنساقه السردية وقرأت جملة العلاقات القائمة بين عناصره وفق مبدأ المحايثة الذي فصل النصّ عن كلّ ما يحيط به.

لذلك بات من الضروري اليوم السعي إلى توسيع مجالات دراسة القصص علي نحو ما فعل أهل التداولية عندما وصلوا النصّ بلسانيات التلفّظ، ونظروا في أوضاع المتخاطبين أثناء التلفّظ ليصبح المقام السردّي من متطلّبات دراسة القصص.

ونحن نحسب أنّ البحث في مراجع القول وكيفيات تشكّلها داخل الخطاب القصصي من مجالات البحث الجديرة بالاهتمام لما لها من أهمية آن الحديث عن عوالم القصّ، وكيفيات قدّها وفق وجهات نظر خالقها - بالمعني الأدبي - .

لذلك سيكون نظرنا في هذا "النصّ - المثال" محاولة لاستكناه بعض خصائص الخطاب الإحاليّ في نصوص قصصيّة تتلوّن بوجهات نظر المتكلّمين فيها، وجهات اعتقادهم.

II. تقديس المرجع في "دومة ود حامد" للطيب صالح:

1. القصة:

● قراءة في العنوان:

يرد عنوان القصة اسما معرّفًا بالإضافة، ونستنتج ببعض الجهد ومعرفة سابقة بكتابات الأديب السوداني الطيب صالح أنّه اسم لمكان تستقرّ فيه هذه الدومة - أو النخلة العالية - وأنّ الأمر يُأخذ في مقصده على أنّه مجاز عقليّ. فالحال عليه من العنوان هو اسم لمكان ما - سودانيّ لا شكّ - وإن ورد الاسم المضاف، فيه - أي النخلة - منسوباً إلى شخص - ود حامد - في محلّ المضاف إليه. إنّ النخل عند العرب قرين الأرض وقرين الثبات، وهو في إحالاتهم يرتبط عادة بالمكان ولا ينفصل عنه كقولهم "نخيل المدينة ونخيل نجد ونخيل الأهواز". وتعيدنا هذه العنونة المحيلة على المكان إلى مرجعيّة مألوفة في الرواية العربيّة المعاصرة تُنسب فيها الرواية إلى أمكنة "واقعيّة" لها دلالاتها المُسبقة عند الناس من أمثلة روايات نجيب محفوظ "خان الخليلي" و"قصر الشوق" و"السكّرية" و"زقاق المدق" وغيرها...

أمّا إذا حططنا الرحال عند متن القصة فنكتشف أنّنا لم نحرف قراءة العنوان كثيراً، فدومة ود حامد تُعرّف بها هذه القرية النيليّة المنسيّة التي لا تكاد تمتلك شيئاً إلّا دومتها "عندكم في المدن المتاحف أماكن تحفظ تاريخ القطر والأمجاد السالفة. هذا الشيء الذي أحبّ أن أريكه قل إنّه متحف. شيء واحد نُصرّ أن يراه زوّارنا" (الدومة ص33).

وهي كذلك موجودة في القرية منذ عرف الناس القرية "كلّ جيل يجيى يجد الدومة كأنما ولدت مع مولده و نمت معه" (الدومة ص35) وهما لا تكادان تتفصلان في مخيّلتهما "و منذ كانت بلدتنا، كانت دومة ود حامد" (الدومة ص39).

فهل تُساق بهذا التمشي إلى استكناه معاني الدومة ومراجعتها خارج حدود القصة، وفي مضارب التاريخ الذي عاصره الطيّب صالح ونهل منه؟
 أننا وإذ لا ننفي أنّ عالم الناس أو الواقع هو مصدر مراجع النصّ ومادّته الخام،
 نُسلم مع باحثي السرديات أنّ أبرز ما يميّز ملفوظات التخيل القصصي انقطاعها عن المرجع.

فهي لا تصل المتقبّل لخطابها بمرجعية واقعية لها وجود حقيقيّ في عالم الناس وإن أوهمت بذلك أو قصدت كما أشرنا سلفا آن حديثنا عن العنوان.
 لذلك سيكون بحثنا في "الدومة" بحثا في تلك الدلالة الجديدة التي يُنشئها سياق القصّ وهو يرسم ملامح المراجع فيه، ويصوغ خطابه الإحاليّ وقد التبس بمنطقه.
● خصائص مرجع الدومة:

مرجع الدومة في قصة الطيّب صالح هو جوهر القصّ، وهو المرجع الأكبر الذي ترتبط به بقية المراجع بطريقة أو بأخرى، إذ لا مرجع في النصّ إلّا ويرتبط بالدومة سلبا أو إيجابا.

وهذا يعني أنّ الوظيفة الإحاليةّ للدومة هنا هي وظيفة تعيينيّة بها يتحدّد المجال الذي تقع فيه أحداث النصّ وعنها تتوالد الحكايات والأخبار.
 إنّ إشعاع مرجع الدومة على كلّ الأحداث في الأقصوصة له مبرراته التي تظهر من خلال تحديدها للعلاقات بين الأطراف المتداخلة في النصّ: بين أهل القرية والغرباء عنهم، أو بينهم وبين الحكومات المتعاقبة على السودان.
 وقد ظلّت العلاقات مُتقابلة على مرّ أحداث القصة، فهي إمّا مع الدومة أو ضدّها. لذلك فاء هذا المرجع على كلّ الأحداث فيها حتى لا نكاد نجد حدثا لا يرتبط بالدومة بطريقة أو بأخرى.

وقد ورد النصّ على لسان متكلّم يقصّ نُتفا من أحداث القرية وتاريخ دومتها على مرويّ له - في مقام الضيف - يستعدّ للمغادرة صباحا مثل غيره من الزوّار الذين لم يطيلوا المكوث في هذه القرية المعزولة.

وحتى الأحداث القليلة في الحكاية والمتزامنة مع أقوال المتكلم جاءت في نطاق سرد الأقوال من مثل قول المتكلم:

- "ها قد وصلنا...تصبر يا بني ماهي إلا ساعة و تهب نسمة العصر" (الدومة ص37)

- "هيا بنا يا بني إلى البيت...هذا الوقت قبل المغرب بقليل" (الدومة ص37)

- "تفضل يا بني البيت بيتك" (الدومة ص38)

- "أمهلني يا بني ريثما أصلي صلاة المغرب... يقولون أنّ المغرب غريب إن لم تدركه فاتك... السلام عليكم ورحمة لله... السلام عليكم ورحمة لله. وي. وي هذا الظهر يوجعني منذ أسبوع" (الدومة ص39).

ولم يستحل المروي له راويا إلا في السطور الأخيرة من القصة، في حين وردت استفهاماته القليلة - في شأن الدومة - على لسان المتكلم من قبيل:

- "تقول من زرع الدومة؟ ما من أحد زرعها يا بني." (الدومة ص35).

إنّ هذا الأسلوب في القصّ الذي يُسلم فيه السرد إلى متكلم لا يكاد يترك الكلام، له غاياته القصوى التي نتيبها في آخر النصّ حين يسكت الشيخ عن الكلام المباح ويعود المروي له راويا يتحدث عن الحزن المُبهم الذي خلّفته الحكاية في نفسه ووصيّة المخاطب الأخيرة.

يقول في آخر الرواية "إنك ولاشكّ راحل عنّا غدا. فإذا وصلت إلى حيث تقصد، فاذكرنا بالخير ولا تقس في حكمك علينا" (الدومة ص52).

لقد كان الراوي وفيّا لما أضمره فنقل لنا كلام الشخصية الرئيسية ضمن خانة الخطاب المنقول (le discours rapporté) في صنافة جينات (1972) وقد قلّص من حضوره حتى كاد الخطاب يصبح فوريا (Discours immédiat) وفق صنافة هذا الباحث¹.

لذلك جاءت مراجع الحكاية - وأساسا الدومة - مسرودة من وجهة نظر المتكلم، ملوّنة بجهة اعتقاده في مختلف تفاصيلها. وهي إذا شئنا تلخيص أحداثها لا تخرج عن التالي:

◇ سرد تاريخ الدومة وجملة كرامات الولي الصالح ود حامد.

◇ سرد تاريخ الصراع حول الدومة بين الأهالي والحكومات المتعاقبة.

◇ سرد تاريخ القرية، وحياة سكّانها الرتيبة، وصراعهم اليومي مع ما لا يحتمله غيرهم مثل النّمّة وذباب البقر والحرارة.

لقد وردت هذه الأحداث التي سردها المتكلم متداخلة، مُتساندة، تأخذ بأعناق بعضها وفق مبدأ شجون الحديث الذي لا ينداح منظّما أبداً، ولكّنه يصبّ في مجمله ضمن خانة "صناعة الأسطورة" أو خلق المرجع الأسطوري الذي يبدأ صغيراً ثمّ يتدرّج ليكبر ككرة الثلج تبعاً لتراكم السرد وتوالد المدلولات من رحم الدوال، وهي تتراصّ تباعاً لوصف الدومة أو سرد تاريخها وحكايات الصراع حولها.

وهكذا يتشكّل أمامنا مرجع مُعقّد، مُتضخّم، لا يمتّ بصلة إلى مراجع الواقع لأنّه قدّ من لغة ونُحت في أذهان شخصيات قصصيّة - هم سكّان القرية أو الوعي الجمعيّ في تعريف نشأة الأسطورة - كما تبلور على يديّ الشيخ المتكلم الذي ينوب الوعي الجمعيّ وينطق باسمه.

ومن ذلك قوله مثلاً: "ونحن حين ترتدّ بنا ذكريات الطفولة إلى الوراء، إليّ ذلك الحدّ الفاصل الذي لا تذكر بعده شيئاً. نجد دومة عملاقة تقف على شطّ في عقولنا، كلّ ما بعدها طلاسّم فكأنّها الحدّ الفاصل بين الليل والنهار" (الدومة ص35).

ولكن كيف صيغ هذا المرجع صياغة قصصيّة؟ وكيف عبر إلينا مُتلبّساً بمقاصد الذات المتكلمة؟

2. أن ترى ما نرى (نحو توجيه الوصف):

نشير بداية أننا لا نستطيع تناول المراجع في القصّ دون ربطها بالمتكلم وهو يصوغ خطابه إلى مقول له داخل النصّ.

فيصنع عندها خُطله واستراتيجياته محالوا الإيهام بالحياد والتسّتر ولكّنه لا يستطيع أن يقدّم إحالاته إلّا ملتبسة بوجهة نظره، وبجهة إدراكه للأشياء وبمختلف مواقفه ومعتقداته وإيديولوجيته التي يسعى إلى الإقناع بها وإن ضمنا.

لذلك لا ينفصل المرجع في "دومة ود حامد" عن الإدراك (perception)، أي الطريقة التي يدرك بها هذا المتكلم الأشياء، وينقلها للمرويّ له.

وقد ربطها علماء القصص الأنقלוوسكسونيين خاصة، بوجهة النظر (Point de vue) معتبرين أنها ترد مُضمّنة في العمل القولي الذي ينشأ بين المتكلم والمخاطب والمقام الرابط بينهما ويصحّ فيها النظر إلى الأشياء بحسب الموقف الذي قد يُتخذ منها ².

لقد حاول المتكلم إيهام مخاطبه أنّه "يعقلن" حديثه عن القرية فجمع في حديثه بين القسوة عليها والافتخار بها، بين التآلم لحالها والقبول بها مقراً ومستقراً.

وقد حاول قدر المستطاع عزل وجهة نظره عن وجهة نظر سكّان القرية بل ادّعي مساييرته المرويّ له وفهم ثقافته وطبيعة تركيبة أبناء البنادر فيه، فسعي لشرح ما غمض عليه وطلب إثارة الدهشة والانبهار لديه.

لكنّنا ما أنعمنا النظر في دواخل قوله نتبيّن ضروباً من الذاتية كلّما تحدّث عن المرجع الأكبر في النصّ وأساساً كلّما وصفه.

وهي ذاتية مشوبة بنوع من محاولة التوجيه أو التأثير في المخاطب وخاصة عند توظيف فعل الإدراك الرئيسي أي الرؤية وربطه بضمير المخاطب المفرد "أنت"، كما نتبيّن ذلك من هذا الجدول:

أفعال الإدراك	المُدرك	المُحال عليه (الدومة)
◀ أنظر إليها ◀ أنظر إلى	← أنت	♥أ- "أنظر إليها ضاربة بعروقه في الأرض، أنظر إلى جذعها المكتنز الممتلئ كقمامة المرأة البدينة وإلى الجريد في أعلاها كأنّه عرف مهر جامح".
◀ أتراها	← أنت	♥ب- "أتراها عقاباً خرافياً باسطاً جناحيه على البلد بكلّ ما فيها".
◀ أنظر إليها	← أنت	♥ج- "أنظر إليها يا بني شامخة، أنفة،

متكبرة، كأنها صنم قديم".		◀ يا بني
♥د- "أينما كنت في هذه البلدة تراها".	← أنت	◀ تراها
♥ه- "بل إنك لتراها وأنت في رابع بلدة من هنا".	← أنت	◀ لتراها

إنّ تحليل المحال عليه في هذه القصة يتطلّب تنزيله في السياق المحلي الذي ورد فيه، كما يقتضي تعليقه بمنطق الأحداث الآخذة برقاب بعضها لتقريب صورة القرية ودومتها للمرويّ له المتألم والمستعدّ للرحيل، قبل أن يغادر ويصبح في درجة ثانية راوية للأحداث.

علي المرويّ له أن يتشرّب القرية ودومتها حتى "يذكرها بالخير ولا يقسو عليها"، لذلك جاءت العبارات الصائغة للمرجع المحال عليه ضمن مقاطع وصفية مكثمة.

ثبت فيها الموصوف وتعدّدت الموصوفات بل تكرّرت وفق نسق تصاعديّ يرسم الدومة من مختلف زوايا النظر الممكنة التي يتّخذها السارد (من بعيد /من قريب/ تحت الدومة /وسط القرية /عند ضفة النيل...).

ولنأخذ مثالا على هذه الطبقة الأولى من الوصف التالي: ♦ "بل إنك لتراها وأنت في رابع بلدة من هنا".

ولا يكفي الوصف بالوصف متعدّد الزوايا فقط بل يُدمج وجهة نظره طيّ الوصف فإذا بالموصوفات تتأى عن الموضوعيّة أو ما يُسميه فيليب هامون "منطق الوصف" لتأخذ أشكالا ملوّنة بذات واصف عاشق، مُتغزل، يذوب صباية في معشوقه. أو لنقل وفق المنطق الذي أسّسنا عليه طرحنا، أنّ المتكلّم ينحت بأوصافه صورة أسطوريّة للدومة يصعب علي المرويّ له نسيانها.

ومثالنا على هذه **الطبقة الثانية** من الوصف التالي:

❖ "شامخة، متكبرة، كأنها صنم قديم" / ❖ "عقابا خرافيا باسطا جناحيه

على البلد بكل ما فيها"

ولا يتوقف الأمر عند الإيغال في الوصف وإخراج المرجع مخرج المقدس الذي يُقدّ من قطع مركبة (puzzle) مُتماسكة، مُكمّلة لبعضها البعض.

وإنما يُقرن الوصف بمحاولة توجيه نظر المخاطب إلى الصور التي يعتقد فيها المتكلم، ودفعه إلى الاعتقاد في ذات المعتقد واعتناقه إن لزم الأمر.

فقد قدّمت لنا أفعال الإدراك - في الجدول - الأمر على أنه مجردّ نظر بالعين المجردة لا ضرر منه (انظر إليها، أتراها، أنظر إليها يا بني، تراها) وكشف لنا قسم المدرك، أن المعنى بعملية الإدراك هو المرويّ له (أنت، أنت، أنت..).

ولكنّا ما توقّفنا عند قسم المحيل عليه، بدا الأمر لنا متجاوزا لمجردّ الإدراك بالبصر. فالموصوف الذي يُطلب مشاهدته بفعل "أنظر" هو النخلة العالية يستحيل في هذه **الطبقة الثالثة** من الوصف عقابا أسطوريا باسطا جناحيه على البلدة بكلّ ما فيها. يقول: "أتراها عقابا خرافيا باسطا جناحيه على البلد بكل ما فيها." وشتان بين النخلة والعقاب الأسطوري، إذ تنتمي الصورة الأولى إلى عالم المدركات التي قد يراها المرويّ له بنظره. أمّا الصورة الثانية فتُربط بالاعتقاد والتأويل والرؤية بغير العين المجردة.

وهذا التلاعب من قبل المتكلم فيه سحب للمخاطب إلى طبقات من الرؤية عميقة، تبدأ بالعين المجردة - ما داما يقومان بجولة قرب الدومة - وتنتهي برؤية توجيهية مقرونة بأداة الاستفهام الإنكاري "أ" الذي يجئ في ظنّ المتكلم ولا مفرّ للمخاطب منه.

فيصبح الأمر وفق الشيخ المتكلم عن دومته ودومة قريته على النحو التالي: "عليك أن تري ما أراه لا ما تراه، فتتظر بعينك وتري بفهم أو اعتقاد أهل القرية لتكون قد عرفت الدومة".

فهل نحن مع وصف موجّه بعبارة إريك لي كالفيز³ (Eric le Calvez) ؟

إنّ الظاهر ممّا رأينا يدلّ على علامات حضور المتلفّظ في ملفوظه ، بل يدلّ على علامات توجيهيّة للمتقبّل حتى يعتقد فيما يعتقدّه هو.

وهي عبارات تحضر فيها جهات قول تنتمي إلى ما يمكن تسميته بـ"الجهات التقويمية" (Modalité appréciatives)، وهي تلك المتعلقة بما يُدّيه المتكلّم في كلامه من أحكام وتقويمات وتأويلات للمضامين القضويّة التي يقولها⁴ من قبيل:

• "لقد اعتدنا هذه الحياة الخشنة" (الدومة ص 34).

• "بل نحن في الواقع نحبّها" (الدومة ص 34).

• "وتجيئنا في وقت ليس صيفا ولا شتاء، فلا تجد شيئا" (الدومة ص 33).

ونسبة التوجيه في هذه الأمثلة إذا ما قارناه بالوصف الموجّه للدومة تعتبر ضعيفة ولكنها ليست معدومة كما يذهب إلى ذلك سيرل عندما يقول "إنّ مؤلّف الأثر المتخيّل يوهّم بأنّه ينجز سلسلة من الأعمال المضمّنة في القول تكون في الأصل ذات طبيعة إثباتيّة"⁵.

إنّ الرواية خطاب قدره أن يكون مُوجّها على حدّ قول محمد الخبو، ذلك "أنّه من العسير أن نتحدّث عن الحياد في النصّ الأدبيّ عامة والنصّ الروائيّ خاصّة. وحتى ما يوهّم الروائيّ في ما يكتب بأنّه من باب المسرود الذي لا دخل للراوي أو الرائي في توجيهه، وقد غابت فيه الموجهات التركيبيّة، لا ينفكّ من آثار سارده أو مؤلفه"⁶.

3. سحر المجاز:

ولم يتوقّف الأمر عند طبقات الرؤية الثلاثة التي رأينا وما صاحبها من استقطاب خفيّ للمخاطب وتفنّن في جرّه إلى الفخّ الذي حُفر له مُسبقا، بل جاوزه إلى توظيف الوجه الثاني للكلام (أي المجاز مُقابلا للحقيقة وجهها الأوّل) ليُضَاف هذا إلى محاولات المتكلّم صيغ مرجعه الذي يحيل عليه بسمات أسطوريّة تخرجه عن فضاء المعهود أو المألوف. فكيف ذلك؟

توظيف التشبيه في وصف الدومة:

♦ كأنّها الحدّ الفاصل بين الليل والنهار ← تشبيه مرسل مجمل

♦ كأنّها ذلك الضوء الباهت الذي ليس بالفجر ولكنّه يسبق طلوع الفجر←

تشبيه مرسل مجمل

♦ تقوم فوقه كالديديبان ← تشبيه مرسل مجمل

♦ انظر إلى جذعها المكتنز الممتلئ كقامة المرأة البدينة← تشبيه مرسل

مجمل

♦.. إلى الجريد في أعلاها كأنّه عرف المهر الجامعة← تشبيه تام(مرسل

مفصل)

♦ كأنّها صنم قديم← تشبيه مرسل مجمل

إنّ التشابيه التي أوردتها المتكلم في وصف الدومة، تساهم ولا شك في تضخيم المرجع، وإعطائه تلك الهالة المقدسة التي يرنو إليها صاحب الكلام.

لقد كلف الشيخ بالدومة حتى صار إجراء الكلام على حقيقته أنّ وصفه لها، قاصرا عن تمثيلها للمروي له، لذلك وسمها بأهم المجازات لفتا للنظر وشدا للانتباه، أي التشبيه قرين القدرة على قول الشعر عند البلاغيين القدامى، وقرين الإصابة في الوصف⁷.

إنّ الربط التاريخي القديم بين القدرة على التشبيه والشاعرية هو ما استلهمه المتكلم وهو يقدّم مرجعه من لغة تتجاوز الواقعيّ بمراحل، فأهل البلاغة على حدّ قول جابر عصفور " لم يجدوا بأسا في عدّ التشبيه علامة على الشاعرية ودليلا على براعة الشاعر".⁸ فهل نحن مع شاعر؟

إنّ الصياغة القصصيّة لمرجع الدومة استقدمت- كما بدا لنا- من فضاء الصورة الشعريّة بعض أدواتها سندا للمتكلّم الذي ثبت لنا أنّه لا ينظر بعينه إلى النخلة موضوع الحديث.

وإنّما يعتقد ضمن وعي جمعيّ - يكاد لا يخفي على المتفحّص - في ثابت لا تغيّره الأيام، ولا تُبليه، ويسعى ضمن دائرة هذا الفكر الجمعي إلى تغليب هذا الثابت على المتغيّر، وهو نفسه ما نعتناه في بداية تحليلنا بالمرجع الأسطوريّ.

وقد تبين لنا أنّ المرجع لا يصلنا إلاّ مُستصفى من إدراك المتكلّم، ولا يُصاغ إلاّ بصوته. فكيف تجسّم ذلك في هذه الأقصوصة؟

4. المرجع وخلق الأسطورة:

يُبنى المرجع الجوهرى في القصّة على لسان المتكلّم الذي ينوب اللسان الجمعيّ للقرية فيرد ملوّنا بجهة اعتقاد الذات المتكلّمة ومن خلفها جهة اعتقاد الذات الجمعيّة، إذ يحمل أهل القرية الرؤية ذاتها حول الدومة وصاحبها، ويعتقدون الاعتقاد نفسه في كرامات الوليّ الصالح الذي مشى على الماء وقاوم الظلم بالعبادة. وما الذات المتكلّمة وهي تخبر عن الدومة للمرويّ له إلا ذاتا تنوب الجماعة و تنطق باسمها، لذلك سرعان ما تظهر الجماعة التي تنوء تحت حمل الأيام فـ"أهل بلدنا كما تراهم منصرفون كلّ إلى همّ يومه، ولا أذكر أنّهم ثاروا على شيء قطّ"(الدومة ص34).

وذلك عندما يتعرّض المرجع المقدّس إلى ما يمسّ اعتقادهم فيه "ولكنّهم لما سمعوا بأمر قطع الدومة، هبّوا عن آخرهم هبّة رجل واحد، وسدوا على مفتش المركز السبل"(الدومة ص34).

أو كذلك "...وعصفوا بالرجل و كادوا يفتكون به، لولا أنّي تدخلت فانتزعتها من براثنهم، وأركبته حمارا وقلت له انج بنفسك". (الدومة ص 37) وقد خلصنا من تحليلنا لخصائص وصف المرجع عند المتكلّم، ومن قراءتنا لجهة قوله التقويمية إلى التداخل البين بين ذات الفرد وذات الجماعة في هذه الأقصوصة.

كما لاحظنا الترابط الوثيق بينهما، إذ لا تتحرف الذات المتكلّمة وهي تروي قصّة الدومة للمخاطب عن الذات الجمعيّة.

وإن كان السياق المقاميّ حاضرا في كلامها من خلال قرائن تميّزها وتهبها الأهلية بالسرد مثل قوله في آخر كلامه "الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعا أنّ المكان يتّسع لكلّ هذه الأشياء، يتّسع للدومة ومكنة الماء ومحطّة الباخرة"(الدومة ص52).

لذلك يرتبط المُحال عليه بمقاصد المتكلم وغاياته التي يريد انجازها باعتباره عملاً قولياً يندرج في مقام تعاملي بين مخاطب ومخاطب، وباعتباره يختلف من ناحية المقصد عن معناه الدلالي الظاهر في النص.

فما يعنيها أساساً هو المرجع في قصد المتكلم الذي يسعى إلى التأثير في المخاطب، وتغيير معتقداته كما ذكر ذلك سيرل.⁹

وقد كان تتبعنا لهذه القصيدة سبباً في كشف جهة النظر التي تختفي خلف الأحداث المروية عن دومة صاحب الكرامات، رغم أنها بدت للوهلة الأولى موكولة إلى أصحابها الذين سردوها، وقد عزل نفسه عنها.

فقد قدّم مثلاً حكاية المرأة التي مرضت ولم تتحسن صحتها إلا بعد أن استجارت بود حامد ونامت تحت دومتها، على لسانها أو وفق صناقة جينات¹⁰ ضمن تبئير داخلي لا يعلم فيه الراوي إلا ما تقدّمه الشخصية عن نفسها.

يقول: "وتروي المرأة ما حدث فتقول: "وقفت تحت الدومة وأنا لا أكاد أقوى على الوقوف. وناديت بأعلى صوتي: يا ود حامد جئتك مستجيرة وبك لائذة.. سأرقد هنا عند ضريحك، وتحت دومتك، فإمّا أمّتي، وإمّا أحييتني. ولن أبرح مكاني هذا إلا على إحدى الحالتين" وتستمرّ المرأة في قصّتها فتقول: "وتقلّصت على نفسي وأنا أستشعر الخوف، وسرعان ما أخذتني النوم. فرأيت الدومة وقد خرّت ساجدة. وهلع قلبي ووجب وجيباً حتى ظننته سيخرج من فمي. ورأيت شيخاً مهيباً أبيض اللحية ناصع الرداء يتقدّم نحوي وعلى وجهه ابتسامة. وضربني بسبحته على رأسي وانتهرني قائلاً "قومي". وقسما أنني قمت وما أدري أنني قمت، وجئت إلى بيتي ولا أعلم كيف جئت، ووصلت عند الفجر.. وقلت لبناتي زغردن. فانكبّت علينا البلد. وقسما ما خفت بعدها وما مرضت" (الدومة ص 42)

كما قدّم لنا حلما حول الدومة وتفسيره، مرويًا على لسان امرأة تحلم، يقول: "وتسمع المرأة منهنّ تحكي لصاحبتهما: "كأنّي في مركب سائر في مضيق البحر، فإذا مددت يديّ مسست الشاطئ من كلا الجانبين. وكنت أري نفسي على قمة موجة هوجاء...وصحت بأعلى صوتي "يا ود حامد". ونظرت فإذا رجل صبح الوجه له لحية بيضاء غزيرة قد غطّت صدره، رداؤه أبيض ناصع، وفي يده سبحة من الكهرمان. فوضع يده على جبھتي وقال لا تخافي، فهذا روعي" (الدومة ص 40).

ثمّ يقدم جارتها وهي تفسّر الحلم وفق الموروث الشعبي، يقول: "وتقول لها صاحبتها: "هذا ود حامد..تمرّضين مرضا تشرفين منه على الموت. لكّنك تشفين منه. تلزمك الكرامة لود حامد تحت الدومة"(الدومة ص 40) .

إنّ الحلم واحد وتفسيره واحد كذلك، ولكنّ المتأمل في طريقة صياغته وخاصة استعمال المضارع (تروي / تقول / تحكي/تقول) بدل استعمال الماضي الدالّ على الأحداث التي مرّت وانقضت يشعرنا بتكرّر هذا الحدث ووقوعه في الحكاية مرّات ومرّات.¹

أمّا ما أورده في سياق الخطاب فليس إلّا أنموذج مختار يبطن قصديّة تكمن خلف قناع القصّ ذي الشجون.

كما يظهر ذلك في قوله للمتقبّل قبل حديثه عن أحلام هؤلاء: "أجلس إلى أهل القرية وأستمع إليهم يقصّون أحلامهم" (الدومة ص 40)،

مُحصّل القول، إنّ المتكلّم انتقي أمثلة يقنع بها المرويّ له بجهة اعتقاده، ومن خلالها جهة اعتقاد سكّان القرية حول هذا المرجع المقدّس.

وقد كشفت لنا الأمثلة المنتقاة لإبراز كرامات ود حامد في فهم المتكلّم عن سعيه الجاهد لإقناع ابن المدارس المتعلّم بما يعتقد فيه أهل القرية، فبدت الاختيارات مُلوّنة بجهة اعتقاد صاحبها رغم محاولاته المتكرّرة جعلها جملة من الإثباتات الخاصّة

بأصحابها لا يتجاوز هو فيها "حدّ الإخبار والملاحظة" على حدّ قول نيكول لي كارلر^{1 2} (Nicole le querler).

ولكنّا ما تدبّرنا الأمر ونظرنا خاصّة في تلك العبارات التي ما فتئ يكرّرها على أسماع المخاطب مثل "حين ترحل عنّا غدا- وأنت لا شك راحل :متورّم الوجه، متوهّج العينين فأحرى بك يا بني ألاّ تلعنّا، بل ظنّ بنا خيرا وفكّر فيما قصصته عليك الليلة، فلعلّك واجد أنّ زيارتك لنا لم تكن شرّا كلّها" (الدومة ص46). أو تفسيره لفعل المرأة حين نامت تحت الدومة مستعملا نون الجمع التي تقيء بالفعل على أهل القرية دون استثناء "نحن قوم لا نعرف دروب المستشفيات في الأمور الصغيرة، كاللدغات والحمى والفكك والكسر، نلزم الفراش حتى نشفى. وفي المعضلات نذهب إلى الدومة" (الدومة ص 43).

ثمّ أساليب الإقناع بالاستماع والتصبّر التي وظّفها لشدّ انتباه المرويّ له وقد ضاق ذرعا من النمّة - وفق قول المتكلّم طبعا-

ما تدبّرنا هذا وغيره نكشف جهة الاعتقاد التي يسعى المخاطب إلى تمريرها، ونستدلّ على الجهد المبذول في شرح أسطورة الدومة وتبرير الأحداث التي وقعت وأسباب قبول أهل القرية بأوضاعهم رغم البؤس والفقر وانعدام المعونة من الحكومة المركزية.

إنّ قدسيّة الدومة كما فهمنا من خطاب المتكلّم عوّضت الناس عن مضخّة الماء ومحطّة السفينة وعن أشياء أخرى كثيرة. فكيف تمّ توجيه الحديث؟

يقول محمد الخبو "يقرّ فاوولر (Roger Fowler) بضرورة اعتبار صوت الفرد في القول معبّرا عن مواقفه وصائغا لخططه بقصد الإيقاع بالمخاطب. ويرى فاوولر أنّ اللغة بصفة عامة موجّهة (Modalized) رغم بعض الظواهر التي توهم بنفي ذلك عنها. فقولنا مثلا "اقترب زيد من الباب" قول موجّه من حيث أنّ القائل أخذ على عاتقه مسؤوليّة أن

يكون شاهدا على حصول ما نقله وحتى ما يبدو غير موجّه من الكلام من الناحية التركيبية هو في الحقيقة موجّه بطريقة أو بأخرى¹³

إنّ هذا الشاهد يدعم ما ذهبنا إليه حول اعتبار خطاب المتكلّم في "دومة ود حامد" موجّها من جهات عدّة وأساسا عندما أخذ على عاتقه مسؤولية تضخيم المرجع وتقديمه للمخاطب كما يراه أهل القرية لا كما هو في واقع الناس، نخلة عالية في أرض صخرية تحاذي النيل.

إنّ المرجع في هذه القصّة ينأى بنفسه عن الواقع من جهات عدّة، بل هو يباين الواقع أشدّ المباينة لأسباب مختلفة، منها أنّه تشكّل لغة في كلام المخاطب. ومنها أنّه قدّم إلينا مُلوّنًا بجهة اعتقاد جمعيّة تحملها، أو تنوبها جهة اعتقاد ذاتيّة.

ومنها كذلك أنّ تقديس مرجع الدومة والاعتقاد فيه ساهما في مباينته للمرجع في الواقع وفي مخالفته في أبسط تفاصيله منطقيّة.

فصار مرجع القصّ في حكم المتكلّم هبة سماويّة، لا بداية لها ليقول محاججا "تقول من زرع الدومة؟ ما من أحد زرعها يا بنيّ. وهل الأرض التي نبتت فيها أرض زراعيّة؟ ألم تر أنّها حجريّة مُسطّحة مرتفعة ارتفاعا بيّنا عن ضفّة النهر كأنّها قاعدة تمثال، والنهر يتلوّى تحتها كأنّه ثعبان مقدّس من آلهة المصريين القديمة؟ لا يا بني ما من أحد زرعها" (الدومة ص 34).

وقد مضت الدومة في التضخّم والامتداد على مدى سرد أقوال المتكلّم وقدّت من لفته قطعة، قطعة (Puzzle) لتصير هامة أسطوريّة نازعة إلى الغموض والإبهام من جهة النشأة وجهل تاريخ غرسها وغرابة الأرض الصخرية التي تقوم عليها، كما تصير حكايات صاحبها موغلة في التخيل والأسطورة مثل حكاية المملوك المؤمن وحكاية المصلاة التي تسير على الماء والطعام الممنوح وحكايات إبراء المرضى...

III. على سبيل الخاتمة: "زيارتك ليست شرّاً كلّها"

لقد سعينا في هذا البحث إلى استكناه بعض خصائص الخطاب الإحاليّ في قصة "دومة ود حامد" للطيب صالح، وكيفيات تشكّله قصصياً وامتزاجه بوجهة نظر مُنجزه، وتلبّسه بقصديّته وغاياته الدفينة، لنصل إلى جملة من النتائج منها:

● أنّ صياغة المرجع الرئيس في الأقصوصة ارتبط بمقاصد المتكلّم وهو يصنع خططه وينضدّ صورته وأفكاره، ليؤثّر في المرويّ له حتى يذكر القرية بخير، لذلك تلوّن هذا المرجع بجهة اعتقاده ووصلنا موتودا إلى وجهة نظره.

● أنّ المرجع النصّيّ باين مراجع الواقع من جهات مختلفة، أهمّها طريقة وصفه، وقد أثبتنا توجيهها من قبل الواصف بغية جرّ المتقبّل إلى طبقات من الرؤية عميقة، تتدرّج حتى يصير الموصوف لا ما تراه عين المرويّ له بل ما يعتقد فيه المتكلّم وأهل قريته.

● أنّ المتكلّم حاول الإيهام بالموضوعيّة والحياد عند إنجاز إحالاته وأوكل العديد من الأخبار والأحداث لسارديها يقدمونها، وأقنع المرويّ له أنّه لا يتجاوز بذلك حدّ الإخبار والملاحظة، ولكنّ أساليب تقديمه لهذه الأخبار والحكايات، وأحكامه وتقويماته وتأويلاته لجملة مضامينها القضيّة تكشف موقع وجهة نظره، وجهة اعتقاده فيما يقدم.

وقد قادنا النظر في الأقصوصة من جهة قول المتكلّم وكيفيات إدراكه للأشياء، إلى تجاوز النظرة المحايثة للنصّ القصصيّ. وفتح لنا بابا للاستدلال على بعض معاني المحال عليه ليصبح بحثنا في الدومة بحثا في نزوع المحال عليه إلى التضخّم والتعالّي القدسي بطريقة تنأى به عن المرجع الواقعي وتجعله مرجعا قولياً مصنوعا من لغة ولا يتجاوز حدود القصّ، إذ فيه ينشأ وبه يكبر ويتضخّم ويأخذ أبعاد الأسطوريّة حتى لا نكاد نري من حكايات المتكلّم إلّا الدومة ولا نستشعر حياة في سكّان القرية إلّا من

خلالها. ولا يتوقف استدلالنا عند هذا المستوى بل يتواصل ليطول رمزية الحياة فيها، فالحدث المتواتر في خطاب المتكلم، والأشد تكرارا هو حدث العجز عن الحياة في القرية بسبب طبيعتها القاسية.^{4 1} لتصبح عصية على غير أهلها وعلى من يزورها من أمثال الواعظ الحكومي ومفتش المركز وصديق الابن وحتى المروي له فتقترب بمعاني الموت والفناء، ولنا أن نتساءل عندها: كيف قامت بها الحياة وتم لها العمار؟ إن الدومة هي سر الحياة في هذه القرية، وضامننها الرئيس وهي مصدر الثبات والاستقرار، لذلك لا عجب أنها تستهلك التاريخ والجغرافيا فيها، وتمتد إلى قلوب العباد.

الهوامش:

المصدر:

- الطيب صالح: "دومة ود حامد" دار الطليعة، بيروت، 1970 ص 33 - 52.
- 1 - الخطاب المنقول: (le discours rapporté): وفيه تتقلص المسافة بين القول ومرجعه تقلصا كبيرا، ويصبح المنقول من الكلام مباشرا وهو الأقرب إلى القارئ والأكثر محاكاة بالتعبير الأفلاطوني ويتفرع عن هذا الخطاب نوع آخر يسميه جينات الخطاب الفوري (Discours immédiat) وفيه يقع التخلص من تدخلات الراوي وتتكلم الشخصية دون إذن منه وغالبا ما يكون باطنيا.
- 2 - Susan Sniader Lanser: the narrative act, point of view in prose fiction / pinceton university press, Prinalion, new jersy 1981; p 16.
- 3 -Eric le Calvez, La description modalisée (un problème de poétique génétique à propos de l'énonciation de l'éducation sentimentale) in: Poétique, n° 99, septembre /1994, pp339-340 .
- 4 - محمد الخبو: "مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية" مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2006 ص 165.
- 5 - الشاهد و ترجمته من كتاب الدكتور محمد الخبو "مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية" سبق ذكره، ص 167.
- 6 - نفسه ص 169.
- 7 - ومن ذلك ما يرويه الجاحظ عن عبد الرحمان بن حسان بن ثابت الذي جاء إلى والده باكيا ليقول له "لسعني طائر. قال حسان: فصفه لي يا بني. قال: كأنه ثوب حبرة. قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة" كتاب الحيوان، طبعة دار الجيل بيروت، تحقيق عبد السلام هارون، ج 3 ص 65.
- 8 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 113.

9-Searle, Sens et expressions, op. cit. pp208-209

10- التبئير الداخلي: (Focalisation interne) وفيها تقدم المعلومات عن طريق الشخصية من منظورها الخاص وليس للراوي من علم إلا بما تقدمه الشخصية.

11 - السرد المكرر (récit répétitif) وهو أن ينقل الراوي ما حدث مرة واحدة في الحكاية أكثر من مرة في الخطاب.

12 - Nicole le querler : Typologie des modalité ; ed, presses universitaires de coen, 1996, p61.

13 - محمد الخيو: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، سبق ذكره، ص168 . ويحيل الخيو على كتاب فاوولر: Linguistics and the novel, First published, Methuen (London and New York), in 1977.

14- من الأمثلة على ذلك "ليس هذا غبارا ولا هو بالضباب الذي يثور بعد وقوع المطر. هذا سرب واحد من النمّة التي تربط على الداخلين إلينا أفواه الطرق" (الدومة ص 33).

شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي

أ/حسينة فلاح

جامعة بجاية

ميلاد القارئ:

ارتبطت نظرية التلقي بمدرسة كونستانس الألمانية (1967)- التي اقترنت باسم رائديها هانز روبرت يابوس (Hans Robert Jauss) وولفكانك إيزر (Wolfgang Iser)، وضمت راينر وارين (Hainer Warning) وكار لهاينز ستيرل (Karlheinz Stierle) وولف- ديتير ستامبل (Wolf-Deter Stepel) وهانز إريخ كومبرخت (Hans Ihlrich Gumbrecht) وغيرهم- التي قامت برد الاعتبار للقارئ الذي ظل مغيباً ومنسياً منذ عصور، من خلال إحلاله المركز الأهم في نظرية القراءة.

ولئن كان القارئ في عهد أرسطو (384 - 322 ق.م) وقبله غير مصرح به ككيان مقصود (مستهدف) بالنص، إلا أنّ الشعرية الأرسطية هي «من جهة أخرى بمثابة جمالية للوقع، فالمأساة مثلاً، لا توصف فيها انطلاقاً من بنائها ومن أسلوبها بل توصف انطلاقاً من أثرها المتمثل في مشاعر الخوف والشفقة التي تحدثها في نفس المشاهد أو القارئ»⁽¹⁾، بعد أن تتحقق وظيفة التطهير التي يصبو لتحقيقها أرسطو. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على استجابة القارئ/أو المشاهد لنداء النصّ/أو العرض وتفاعله معه، دون وجود أي ميثاق أو أي عقد شرعي بينه وبين كاتب النصّ.

لقد كان الفضل لـ "لوكيوس أبوليوس" (125 - 180م) صاحب أول رواية في تاريخ الإنسانية (الحمار الذهبي) في ميلاد القارئ، كونه أوّل من صادق على أهمية القارئ ودوره في توجيه مسار النص من خلال مخاطبته إياه مباشرة باستعمال ضمير المخاطب: «أريد أن أظفر لك بأسلوب مليزي باقة من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك

الصاغية برنين عذب- إذا كنت ممن لا يأنف أوراق البردي المصرية، التي كتبها بقصب النيل- إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة وهم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير»⁽²⁾.

فاعتماد الراوي في روايته (الحمار الذهبي) صيغة المخاطب إلى جانب ضمير المتكلم، هي الصيغة الوحيدة التي تجعل القارئ يشعر بالانتماء والانتماء لهذا النص كون المؤلف اختاره لأن يكون مشاركاً له في نصه، فضمير المخاطب هو الضمير «الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي نروي له قصته»⁽³⁾ التي لا يعرفها، حيث يمتزج السرد ويتراوح بين ضمير المتكلم المرسل لهذا الخطاب، وضمير المخاطب المتلقي للخطاب ضمن إستراتيجية تفاعلية تجعل القارئ متواطئاً مع السارد تحت سلطة الضمير المركب/ المزدوج (أنا/أنت).

لم يستهدف أبوليوس من خلال استعمال ضمير المخاطب جمهوراً من القراء المفترضين فحسب، بل خصّ بخطابه قارئاً نموذجياً، حدد صفاته سلفاً (يقظ الضمير) من خلال مخاطبته إياه قائلاً: «على أنك قد تلومه بصفتك قارئاً يقظ الضمير على قصتي وتعرض عليها كما يلي: كيف استطعت أيها الحمار الفطن، أن تعرف، وقد كنت مربوطاً إلى الطاحونة، ما فعلته المرأتان خفية؟ فاسمع كيف عرفت بصفتي إنساناً فضولياً تحت قناع حمار ما تسبب في هلاك سيدي الطحان»⁽⁴⁾.

وفي موضع آخر من الرواية، فإن أبوليوس يوجه تنبيهاً وأمرًا جدياً للقارئ للحد من مما يقرأ، وذلك بالاستعانة "بكاف" الخطاب: «عليك الآن أن تعرف أيها القارئ الكريم أنك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهياً لما يسبب لك الألم ويبعثك على الرزاة والجد»⁽⁵⁾، وهذا إنما يدل على أن المؤلف يولي أهمية للقارئ تضاً هي أهمية النص المقروء أو أكثر. حيث يجعل القارئ نداً له، لا يتحقق النص إلا بمقتضى حضوره الإجمالي، فنجد بهياً له كل السبل التي تجعله يدرك أهمية اشتراكه في إنتاج النص وتأويله. وهي الفكرة ذاتها التي عبرت عنها "نتالي ساروت" بقولها: «تمثل جمل النص الروائي "نداء" موجهاً للقارئ، وتظل هذه الجمل ناقصة ما لم يستكملها القارئ بـ "استجابة" من لدنه الأمر الذي يورط القارئ بحيث يضطره إلى التعاون بغية الإسهام في

عملية الإبداع كونه مؤلفا مشاركا (co-auteur)»⁽⁶⁾، باعتبار الجدلية القائمة بين المؤلف والقارئ.

هناك من يعتبر - حتى الآن - أن نظرية التلقي ولدت مع نظرية كونستانس الألمانية، دون الأخذ بعين الاعتبار هذا الخطاب الواصف / التنظيري (Métadiscours/Métacritique) في رواية "الحمار الذهبي" الذي يؤرخ لجذور هذه النظرية. وهناك من يعتقد - حتى الآن - أن هذا الشكل السردى الذي يعتمد ضمير المخاطب من أحدث الأشكال السردية، ومن «أشهر من اصطنعه، غرباً، في الرواية الجديدة ميشال بيطور في روايته "التحويل" (la modification). ولقد صرّح بيطور لجريدة "الفيقارو الأدبية" (le figaro littéraire) عن علة اصطناعه هذا الضمير بالذات: "الأنت" (le vous) بأنه: لما كان الأمر يتعلق باستعادة الوعي، فإنه على الشخصية الروائية أن لا تقول: (je). وكان عليّ إذن أن أعمد إلى اصطناع مناجاة تكون أدنى من الشخصية نفسها في شكل يقطع وسطا بين ضمير المتكلم وضمير الغياب. إنّ الأنت (le vous) يتيح لي توصيف وضع الشخصية من وجهة، ورصد الكيفية التي تولد بها اللغة في نفسها من وجهة أخراة»⁽⁷⁾.

وكيفما كان الأمر، فإن هدف توظيف ضمير المخاطب، إنّما هو لحمل القارئ على متابعة السرد واستمالاته نحو النص والإجابة عليه إن لزم الأمر. وعلى هذا الأساس قام كتاب الرواية الجديدة وكتاب الرواية ما بعد الحداثية بنقل مركز الثقل من منتج النص إلى متلق النص، وذلك بترك النص بين يدي المتلقي القارئ ليتصرف فيه؛ وهذا بالاستناد إلى مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينات المعنون بـ "التغير في نموذج الثقافة الأدبية"⁽⁸⁾ أي نهج طريقة جديدة تعطي للقارئ أهمية وفعالية في إنتاج/ وإعادة إنتاج النص الأدبي.

المصادقة على ميثاق القراءة في ثلاثية مستغانمي:

1- القارئ/الناقد كاتباً:

حظي القارئ في ثلاثية "مستغانمي" (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير) بعناية خاصة، حيث تدّعم وجوده بمجموعة من التعليقات التي تناشده (تستهدفه). فمنذ اللحظات الأولى يبرز ضمير المخاطب، الذي يلجّ على ضرورة استحضار القارئ واستجابته لنداء النص الذي يبقى ناقصاً ما لم يستكمله القارئ بحضوره.

يتجلى حضور القارئ في الرواية الأولى - "ذاكرة الجسد" - باعتباره مشاركاً للسارد في استتطاق دلالات النص، إلا أن وظيفته - كما قلنا - لا تتحدّد عند هذا المستوى فحسب بل إنها تتعدى المستوى الأول للقراءة إلى مستوى الكتابة حيث يصبح القارئ مرادفاً للكاتب (قارئ / كاتب). وذلك ما لاحظناه مع "خالد بن طويال" الذي كان قارئاً جيّداً لرواية "منعطف النسيان"، وهاهو ذا بعد أن استنفذ كل دلالات النص السابق، يكتب نصه "ذاكرة الجسد" رداً على لنصّ الأوّل واستكمالا له، فنلقاه يحتل موضع الكاتب ويجيز لنفسه تقديم الحلول لقضايا شغلت النقاد لمدة طويلة، والتي تتمثل في علاقة القارئ بالكاتب أو القراءة بالكتابة، فيقول مزيلا الشك عن هذه القضية: «وكان يمكن أن أجيبه ذلك اليوم بتلقائية.. إنني أحب الكتابة، وأتّها الأقرب إلى نفسي، ما دمت لم أفعل شيئا طوال حياتي سوى القراءة التي تؤدي تلقائيا إلى الكتابة»⁽⁹⁾.

ينبني طرح "خالد" على ربط القراءة بالكتابة، حيث جعلها ثنائية لا سبيل لفصل طرفيها، فبعد أن شعر أن "منعطف النسيان" كانت مشروعا إبداعيا موجها إليه، لم يعد بمقدوره الصمود أمام نداء الكتابة، فتحققت بذلك نبوّته، وأصبح الانتقال من فعل القراءة إلى فعل الكتابة أمرا ضروريا وملحا.

إنّ القراءة التي يتحدث عنها السارد ليست قراءة خطية لدوال ثابتة، إنّما هي قراءة نقدية يسعى القارئ من خلالها لإعطاء آرائه وتعليقاته بخصوص النصّ الذي قرأه وبخصوص آليات القراءة التي تعينه على إعادة إنتاج النص (إعادة إنتاج منعطف النسيان

داخل ذاكرة الجسد)، لذا كان لزاما عليه أن ينتقل إلى الكتابة حتى يوصل قناعاته إلى قراء آتين.

حرّى بنا أن نقول مستنتجين أنّه «لا توجد شبهة اختلاف في أننا هنا أمام المفهوم الأساسي للمتلقّي والقارئ إنّ القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النصّ بل بكتابته، وإنّه لا وجود حقيقي للنصّ إلّا داخل وعي المتلقّي أو القارئ»⁽¹⁰⁾ الذي استنزف دلالات النصّ، وأصبح بمقدوره محاورة كاتبه، وإطلاق أحكام تقييميه وتعليقات من شأنها أن تسهم في توجيه الكاتب ذاته، والقارئ الذي تقمّص دوره. فهذا "خالد" يستبدل الريشة بالقلم، ويدلي بتعليقاته عن فضائي الكتابة والإبداع، وهو ما يؤكد قوا الغدامي القائل: «ما من قارئ واع إلا ويطمح إلى أن يكون مشاركا للكاتب في إثراء النصّ عن طريق الاستجابة لموحياته. وما من نص أدبي إلا وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرائه الذين يسبغون عليه روحا جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعي من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم وعصرهم. أو - كما يقول تودوروف - إنه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب إنّما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نصّ آخر»⁽¹¹⁾، فالتفاعل مُتعدّد الأوجه إذن، وإنّ دور القارئ في العمل الأدبي يقتصر على جلب «قناعات مسبقة أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات والتوقعات التي يتم من خلالها تقييم مختلف سمات العمل»⁽¹²⁾.

يعرض "خالد" باعتباره قارئاً - في حوار مع كاتبة منعطف النسيان - مجموعة من التساؤلات والاقتراحات التي جمعتها في حوار مع كاتبة "منعطف النسيان"، إذ يقول لها: «فربّما كنت أنا ضحيّة روايتك هذه والجنّة التي حكمت عليها بالخلود، وقرّرت أن تحنّطها بالكلمات...كالعادة.

وربّما كنت ضحيّة وهمي فقط، ومرأوغتك التي تشبه الصدق. فوحّدك تعرفين في النهاية الجواب على كل تلك الأسئلة التي ظلت تطاردني، بعناد الذي يبحث عن الحقيقة دون جدوى»⁽¹³⁾.

يتبيّن من القول السابق أنّ خالدا الذي قرأ "منعطف النسيان" وأصبح فيما بعد كاتباً لـ"ذاكرة الجسد"، قد امتلك مفاتيح السرد، وأصبح بمقدوره محاورة

ومحاكمة خالقه داخل فضاء السرد، وهذا يبرهن على أنّ القارئ الجديد الذي أفرزته شروط الوعي الذاتي المرتبطة بآليات الكتابة، ما عاد ذلك المتلقي الذي ينتظر من الكاتب أن يقدم له كل شيء؛ بل له الحق في التعبير عن رأيه وتقديم قراءاته بعد أن خولته تجربته لفرض رأيه على الكتابة ومحاورته إياها في درجة يتساوى فيها الكاتب مع كائناته الحبري. وحسب "سارتر" فإنّ «وجها واحدا فقط من هذا الإبداع هو ما يرجع إلى الكاتب، بحيث إن القارئ هو من يجلب الوجه الآخر، فهو بمثابة المبدع الثاني للعمل الأدبي. فمن الخطأ الاعتقاد أنّ بإمكان المؤلف أن يكتب وحده من أجل القارئ، بل إنّ عملية الكتابة تجسّد بالضرورة نداء يصادق "ميثاق المروءة" المعقود بين المؤلف والقارئ، لأنهما يتمتعان بالحرية، أحدهما بحرية أن يكتب أو لا يكتب والآخر بحرية أن يقرأ وأن يتمتع عن القراءة»⁽¹⁴⁾. يمكننا على هذا الأساس أن «نلخص مفهوم القراءة في الخطاطة الآتية: القراءة: نقد/استجابة»⁽¹⁵⁾. وهو ما يؤكّد أهميّة القراءة وفعاليتها، بحيث ينتج التواطؤ الحاصل بين كل من الكاتب والقارئ، نصا إبداعيا ونقديا جديرا باهتمام القراء والكتاب أنفسهم.

2- بناء القارئ ودوره في تشكيل الخطاب الروائي (الواصف/النقدي):

في الروايتين الثانية والثالثة ووفق هذا الترتيب، يعلن القارئ عن موت المؤلف بحيث يتولى نفسه مواصلة السرد، بعد أن استحوذ على فعل الكتابة، ليمنح للكتابة "حياة/أحلام" الرتبة التي كان يشغلها، فيبادلها الدور، ويجعلها تتمتع بنصّه بعد أن كان له ذلك. وكما يقول بارت: «وما أيسر أن ينزع القارئ، في هذه الحالة عن الكاتب ورقة التوت التي تستره!!»⁽¹⁶⁾.

ينطلق فعل الكتابة في "فوضى الحواس" حين «يعلن القارئ في هذه الرواية عن موت المؤلف/الكاتبة حياة ليحل محلها فيتولى فعل الكتابة، من الحدّ الذي توقف عنده خالد بن طوبال/كاتب رواية ذاكرة الجسد، وساردها، وشخصياتها الرئيسية»⁽¹⁷⁾ ليواصل هو كتابة وسرد ما شاهده واستنتجه لحظة القراءة، هو الذي ما عاد بحاجة إلى كاتب يوجه خياراته، فقد تخلّص من الكاتب وأصبح النصّ ملكا

له، فراح يروي بقية القصة. ويعبر عن ذلك قوله الآتي: «تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها»⁽¹⁸⁾.

يُظهر لنا هذا التعليق دور الكاتب (خالد) في توجيه القارئ، حيث استفاد القارئ كثيرا من قصة "خالد" وروايته التي فتحت له أفقا للكتابة، بعد أن منحته أفقا للتوقع والانتظار. وقد عبّر "أمبيرتوايكو" في مقاله الموسوم "حاشية على اسم الورد" عما يسمى بـ "بناء القارئ" الذي يسهم الكاتب في تشكّله، فيقول: «نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة، تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة، فبعد لمحة من لمحات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاثة ليدرس الوقع. إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مُشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط»⁽¹⁹⁾ كأنه هو المشاهد أو القارئ، بحيث يتحوّل من موضعه ككاتب إلى موضع القارئ، ليختبر وقع فعل التلقي على القارئ، فيضيف ما يجب إضافته و يحذف ما يجب حذفه مراعاةً للقارئ المنتظر أو المفترض حضوره، فيكون أوّل من يعتلي ذاك البناء المهيأ للقارئ، فينصرف من ثمّ كلية من النص ويترك مكانه للقارئ، ف «عندما يتم حوار بين النص وقارئه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار)»⁽²⁰⁾، فإنّ المؤلف يعود في صورة قارئ لا في صورة مؤلف. ويتعلق أمر القراءة عند "إيكو"، بالقارئ النموذجي الذي لا ينتظر من الكاتب أن يقدم له كل شيء.

في "فوضى الحواس" تفاجئ الكاتبة بالقارئ، الذي يحاورها حول أعمالها ويسألها عن أحوال الكتابة وآلياتها، ودون توقّع منها يخرج ذاك الكائن الحبري إلى الواقع لتواصل معه كتابة قصة بدأتها داخل الرواية. إلّا أنّ الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل سينتقل ذلك القارئ من فعل قراءة الرواية إلى كتابتها. وقد أشاد الاثنان بدور القارئ في إنتاج النصّ وذلك بتقديم شروحات وتعليقات لأجل حمل القارئ على الكتابة. فتعرض "حياة/أحلام" الحوار المطول الذي جمعها مع قارئها، في موضوع لا يكاد يبتعد عن الإبداع، ارتأينا أن نلخص بعض ما جاء فيه: «رفعت التحديّ. وطرحنت

سؤالي الأوّل:

- أي اسم كنت تريد أن تحمل؟

وجاء جوابه مدهشا :

- الاسم الذي اخترته لي في كتابك.. إنه يناسبني

كان يضحك وهو يجيبني.

ولم أصدق ما سمعت. جوابه كان يعني أنه يدري من أكون. ولكن من تراه

يكون هو.. ليتحدث إليّ وكأنه خارج توّا من قصتي؟

أجبتة كمن يمزح:

-ولكن.. أنا لم أختلك أسما بعد..

ردّ بالسخرية نفسها :

-فليكن.. يناسبني تماما أن أبقى بلا اسم؟⁽²¹⁾

لم تكن "حياة/أحلام" تدري أنها في كل ما كتبته، كانت تبني مستقبل قارئ سيأتي يوما ما ليحاسبها ويحاكمها على كل ما اعتقدته أدباً، لأن الحياة قد سبقتها في خلق أحداث الرواية نفسها، وقد استمتع قارئها أولاً بـ"ذاكرة الجسد"، وأصبح يعي حيل الكاتب وأكاذيبه في تشكيل وتوجيه مسار أبطاله وقرائه، ما جعله يصرّ على رفع التحديّ أمام تلك الكاتبة. وتعلّل الكاتبة موقفها مما حدث بينها وبين قارئها الذي ما فتئ يسرد عليها قصتها بما يلي: «طبعا، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني، ما دام ليس إلا بطلا في قصّتي.

ولكن، أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه، لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه. كتلك اللحظة التي حدّثني فيها عن موعدنا الأول، وعن ثوب المسلمين الأسود الذي كنت أرتيه يومها. وكان يمكن أن أصدق احتمال لقاء كهذا. لو أنه كان يوجد في خزانتي ثوب من المسلمين الأسود»⁽²²⁾.

امتلك القارئ إذن مقاليد الكتابة، فلم يترك لـ "حياة/أحلام" فرصة الدّفاع عن ذاتها إذ راح يقنعها بأنّه يعرف أكثر مما تعرف، وهو الآن في وضع الذي يمتلك المعرفة، بينما تنتظر منه أن يكشف لها عن قناعه الذي يتوارى خلفه، ويرى "الغداّمي" بهذا الخصوص أنّ «الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية. فهو غزو وفتح، يتّجه

فيه القارئ نحو النص، الذي هو المضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النص، فهو إذا (ناقد). وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة⁽²³⁾، وحاله في احتراف النقد كحال الأديب في احتراف الأدب. فبعد مخاتلة القارئ للساردة، استطاع أن يستولي على روايتها، وراح يواصل الكتابة مكانها، إلا أنه استولى أيضا على لغتها الشعرية، وأصبح يشاركها فيها، كما لم يغفل عن تفاصيلها الصغيرة التي ما فتئ يعيد روايتها عليها. أليس هذا شعار التحدي الذي رفعه القارئ في وجه المؤلف؟ أليس هذا من شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي؟

تعبّر "حياة/أحلام" عن فرحها بمثل هذا القارئ، الذي انتظرت ميلاده طويلا، حتى وإن كان الأمر على حسابها، لأن ميلاده يعني موتها نهائيا ككاتبة، وأنه سيحل محلها ويجردها من كل الأسئلة التي كانت ستطرحها عليه. فتقول: « عندما تعمّقت في منطقته اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقّة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب، مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهريّة. ولذا.. تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلّولي أن أتسلّى بقراء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة. منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحدّاني، ويدلّني أين توجد ((الطاولة)) و((الأريكة)) في كل كتاب!⁽²⁴⁾.

هي من كانت تصرّ على إزعاج القارئ بحيلها، ستجد من باغتها باستعماله نفس الشفرة التي استعملتها، تقول معترفة: «في الواقع من كثرة ما قرأت اكتشفت أن مصيبتني هي في كوني لست أميّة. فكم من الأشياء تحدث لنا بسبب ما نقرأ..ذلك أن ثمة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة، وتوصلنا إلى حيث لا نتوقّع»⁽²⁵⁾.

تذهب الكاتبة في تعليقها هذا، إلى شرح ما كانت تعنيه من ثنائية (قارئ/ كاتب) وفق هذا الترتيب، ذلك أن كل قراءة تؤدي إلى كتابة وليس العكس، وإن كان العكس ممكنا فإنّ القراءة هي من يقودنا إلى الكتابة، وتحقق ما لم يكن متوقعا. فلم تكن الكاتبة تتوقع أن يأتي يوم يفاجئها بطل من أبطالها، وقارئ من قرائها بمواصلة الكتابة والسرد مكانها. ويبدو تطابق تصور "أحلام/حياة" مع فكرة "بارث" القاضية بموت المؤلف الذي سيفسح للقارئ مجال الاتصال بالنص، والعبث به كيفما شاء، ولنلمس تلك المطابقة في قولها: «وأنا التي كنت أحلم بكتابة كتاب واحد، يمكنني بعده أن أموت ((كاتبة))، كتاب يتدخل في حياة القارئ، حدّ منعه من النوم، وجعله يعيد النظر في حياته، ها أنا وفقت على الأقل مع قارئ واحد. من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حد اندهاشي، وقلب حياته وحياتي.. رأسا على عقب! وهكذا أصبحت خلاصتي في النهاية، أنّ على الكاتب أن يفكر كثيرا قبل أن يكتب قصته» (26).

هيأت "حياة/أحلام" أرضية مناسبة للقارئ، بحيث وضعته في موقع موازٍ مع الكاتب في مسألة إنتاج الخطاب الواصف، إذ نراه يحاورها ويستعمل أدواتها وآلياتها في انتقاد الكتّاب والقراء. لقد سلمته بذلك مفتاح الكتابة ليواصل الكتابة مكانها، بعد أن قررت الموت، لما أدركت أنها حققت أمنيته في إبهار القارئ بكتابها الذي كتبته لأجله، وله الآن أن يكتب ويدهشها هو بدوره حسب ما يقتضيه الأمر من ضرورة رد الاعتبار للكاتب الذي يعود ثانية -للحياة- بزيّ قارئ يمنع عن الكاتب راحة البال، ويدفع بالنقد والمساءلة إلى مداهما و«لئن كان النقد ممارسة ونشاطا، فإنه أيضا قراءة، ويحتاج إلى أدوات مفهومية، حتى يصير قادرا على المساءلة والتلقي، بمعنى، قادر على خلق حوار نقدي بين الناقد القارئ والنص» (27) بهدف الإجابة على انشغالات القراء والكتّاب والروائيين بصفة خاصة.

تطلق الرواية الأخيرة "عابر سرير"، باتخاذ القارئ فيها قرار الكتابة، ليجيب على العديد من الأسئلة التي شغلته حين كان قارئاً، لذا كان لزاما عليه أن يفيد قراءه الآتين بخلاصة تجربته التي خرج بها من القراءة إلى الكتابة، سعيا منه لبث

وعى مبكّر في أذهان القراء، والتتظير لبعض الممارسات التي خفيت عنهم أو ظلت مجهولة لديهم إلى حين. لذلك يقول في أول تعليق له: «كنت سأبدو مجنوناً لو أخبرتها أنني سبق أن زرتها في رواية»⁽²⁸⁾. وهنا يتأكد فعل التّناص في هذه العبارة، من خلال إشارة الكاتب إلى رواية "ذاكرة الجسد" حيث كان قارئاً جيداً، فقد استثمر مدلولات تلك الرواية لبناء نصّه هذا، علماً أنّ هذا القارئ كان متواطئاً مع الروائيتين معاً، وأنّه يعرف تفاصيلهما كما يعرف كاتبتهما أيضاً ويعبّر عن هذه الفكرة قائلاً: «تفاجئك ألفة الأمكنة، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين.

تدخله كبطل في رواية. تفتحه كما تفتح كتاباً مكتوباً على طريقة ((برايل)) متلمساً كل شيء فيه، لتتأكد من أن الأشياء حقيقية، أو بالأحرى لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي. أشياء تومئ لك أنك تعرفها وهي ليست كذلك. لحظات تتوهم أنك عشتها وهي ليست كذلك»⁽²⁹⁾. تصبح "عابر سرير" الفضاء الذي يشكل التجربة الإبداعية والنقدية لذلك القارئ الذي لم يعد قارئاً منذ أن انتقل من فعل القراءة إلى فعل الكتابة، ما يعني أن «العمل الأدبي هو نفسه تواصل هو حميمية في صراع بين لزوم القراءة ولزوم الكتابة»⁽³⁰⁾. فقد كان ذلك القارئ رافضاً التماهي مع بطل وهمي خلّقه الكاتبة "حياة/أحلام" لذلك قرر أن يكتب، حتى يشكّل عالمه الخاص، ولا يبقى مجرد مشاهد، ذلك أنّ «الكاتب بما أنّه إنسان حقيقي ويعتقد أنّه ذلك الإنسان الحقيقي الذي يكتب، يعتقد كذلك أنّه يخبئ في ذاته قارئاً ما يكتب، يحس أن بداخله جزءاً من القارئ، جزءاً حياً وملزماً. قسطاً من القارئ الذي لم يوجد بعد. وفي كثير من الحالات وبتناول لا يمكن التخلص منه، يأخذ ذلك القارئ المولد قبل الأوان، في الكتابة، بواسطته. وها نحن نفهم أن ذلك الوهم يأتي من التسرب للكاتب، في مرحلة الإنجاز، للحظات تعكس متطلبات القارئ»⁽³¹⁾ الذي يلجّ بإصرار كبير على فعل الكتابة.

ولا تنحصر الكتابة التي يصبو إليها القارئ في الرواية الثالثة، في عملية تسجيل وتدوين مغامراته، بل المقصود بها أيضا كتابة في فاعلية قراءة/كتابة، أي القراءة تستطلق دلالات النص عن طريق نقدها، وإعادة بنائها من جديد، و«أن تصير القراءة نقدا معناه أن لا يبقى القراء على هامش ما يقرؤون، معناه أن يكون للقارئ حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه، ومعناه أيضا أن يتدخل القراء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول نحن القراء طرف في علاقة طرفها الآخر هو النص»⁽³²⁾ بكل ما له من دلالة. ولأجل تحقيق تلك الرغبة المتمثلة في ممارسة فعل الكتابة، يدعو ذلك القارئ/الكاتب، كل القراء والكتاب، لكتابة نصوص تمنحهم فرصة التعبير عن انشغالاتهم ولا يهم أن يعرف إن كانت الكتابة فعل تستر أو انفضاح، ما يهم هو أن الكتابة في حد ذاتها عمل مواجهة ومراوغة، وقد عبّر "خالد" في "ذاكرة الجسد" عن هذه الفكرة بقوله: «فاكتب إذن، أنت الذي مازلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تستر أم فعل انفضاح، إذا كانت فعل قتل أم انبعاث»⁽³³⁾.

يؤكد قول السارد، أهمية الكتابة في فضح أسرار الكتابة ذاتها، إذ تصبح الكتابة كاشفة عن نفسها. ولا تكشف عن القارئ فقط، ولا تعني أيضا قتل ما يضرنا أو بعث ما نريده، فالكتابة في ذاتها تحمل أهدافا ودلالات كثيرة، وعلى القارئ أن يلتزم الحيطة بأن يستغلها في صالحه وليس فيما يضره. والكتابة على هذا الأساس هي التي تصالح القارئ مع ذاته ومع غيره أيضا، فهي مفيدة له بقدر إفادته لها، إذ لا يمكن أن يحيا أحدهما دون الآخر.

هكذا تتجلى لنا وللقارئ/الكاتب أيضا، أهمية القراءة والكتابة التي يمكن لبعضنا أن يمارسها والتي تكرّسها "مستغانمي"، التي ما فتئت تذكر القارئ بدوره ومسؤوليته في تحقيق هذا المطلب، ف«التشوة الإبداعية في الرواية الجديدة متحققة على اختلاف مستوياتها، لكنها تظل دائما مقرونة بالحرقة، حرقة أسئلة الكتابة التي تلازم الروائي وتؤرقه، فالموضوع الميطاروائي يشكل بالتالي فضاءً بكرا وفسيجا في الرواية العربية فالقراءة المنتجة المعول عليها في مثل هذه النصوص، مدعوة إلى

استتفار كل المهارات والحواس باعتبار القارئ المبدع هو إستراتيجية نصّية موسومة بقدرات معرفية وتخيلية لها فعلها في ترهين المؤلف السردى وتحقيقه»⁽³⁴⁾ على كافة المستويات الإبداعية والنقدية بما في ذلك الثقافية والاجتماعية.

يبدو لنا أنّ "مستغانمي" قد ردّت الاعتبار للقارئ إذ إنّ "حياة/ أحلام" تتنازل عن مهمّة الكتابة لقارئها، فكأن إعلان "رولان بارث" عن موت المؤلف وميلاد القارئ، جعل الجميع سارع للاحتفاء بالقارئ؛ فأوكلت إليه مفاتيح الكشف عن أسرار النصّ وخباياه، ولم يعد النصّ ملكا لكاتبه بعد أن استحوذ القارئ على كل مواقع الانطلاق. ويقدم "بارث" رؤيته الجديدة بخصوص العلاقة التي تربط بين الأطراف الثلاثة (المؤلف، المؤلف، القارئ) المشكلة لعملية القراءة، إذ يرى أنّ: «النصّ مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمة مكانا تجتمع فيه هذه التعدّية. وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنّهُ القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفيها دون أن يضع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها. وإنّ وحدة النصّ ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتّجه إليه، غير أنّ هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصيًا. فالقارئ إنسيّ من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، و لا تكوين نفسي. إنّهُ فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها. ولذا، فإنّه لأمر سخيّف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها، بطلّة حقوق القارئ. فالنقد الكلاسيكي لم يعد يهتم فقط به. وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إنّنا لم نعد الآن نخدع بهذه الأنواع من المعاني المطلوبة، فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضا رائعا دفاعا عمّا يبعده تحديدا وما يتجاهله، ويخنقه أو يدمّره. ولقد نعلم أنّه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ»⁽³⁵⁾. وانطلاقا من المبدأ "البارثي" يمكن أن نصوغ معادلة متساوية الأطراف وفق الشّكل الآتي: قراءة/كتابة = كتابة/قراءة.

إنَّ القارئ لا يكف عن الحديث عن نصه من خلال استقراءه له وكشف أسرار انكتابه، فهو بذلك يحاور نفسه بالقدر الذي يحاور به نصّه سعياً منه لبناء معرفته وتشكيل الخطاب الواصف حول النصّ الذي يقرؤه.

إنَّ دفاع "أحلام مستغانمي" المستفاض عن القارئ، وسعيها الحثيث في المطالبة بحريته ولو على حسابها (موت المؤلف). هو الثمن الذي اكتسبه نجاح رواياتها. وإنَّ إعطائها القارئ أهمية بهذا القدر هو ما حفز الأدب والنقد الأدبي عموماً على التطور والنجاح.

الإحالات:

- 1- هارالد فانريش، من أجل تاريخ أدبي للقارئ، ترجمة: محمد فكري، مجلة علامات، العدد 28، 2007، موقع سعيد بنكراد <http://www.saidbengrad.free.fr>
- 2- لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، أول رواية في تاريخ الإنسانية، ترجمة: أبو العيد دودو، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، أفريل 2004، ص66
- 3- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1982، ص68.
- 4- المرجع السابق، ص198.
- 5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 6- هارالد فانريش، من أجل تاريخ أدبي للقارئ، ترجمة: محمد فكري، مجلة علامات، العدد 28، 2007، موقع سعيد بنكراد <http://www.saidbengrad.free.fr>
- 7- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص197.
- 8- تريي إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، ط2، نواره للترجمة والنشر، القاهرة، 1997، ص67.
- 9- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات Anep، الجزائر، 2004، ص61.
- 10- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص139.

- 11- عبد الله محمد الغدامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشرحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص122.
- 12- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي**، أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص12، ص33.
- 13- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص19- 20.
- 14- هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ**، ترجمة: محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد <http://www.saidbengrad.free.fr>.
- 15- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمنى العيد"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، إشراف الدكتور آمنة بلعلی، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2006، ص70.
- 16- رولان بارت، **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري سوريا، C.E.C، 2002، ص7.
- 17- حضاوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية بوج بوعريج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص135.
- 18- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، دار الآداب، بيروت- لبنان، 2007، ص324.
- 19- أمبيرتو إيكو، **حاشية على "اسم الورد"**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، عدد15، 2004، موقع سعيد بنكراد <http://www.saidbengrad.free>
- 20- الموقع نفسه.
- 21- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ص80- 81.
- 22- المصدر نفسه، ص92.
- 23- عبد الله محمد الغدامي، **الخطيئة والتكفير**، ص6.
- 24- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ص95- 96.
- 25- المصدر نفسه، ص308- 309.
- 26- نفسه، ص309.
- 27- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمنى العيد"**، ص25.

- 28- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ط2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، 2003، ص78.
- 29- المصدر نفسه ، ص83.
- 30- مورييس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، ترجمة: نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعيد العالي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص51.
- 31- المرجع نفسه، ص55- 56.
- 32- يمني العيد، **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ط 4، دار الآداب، بيروت، 1999، ص15.
- 33- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ص93.
- 34- عبد المالك أشبهون، **حين تفكر الرواية العربية في قضايا الكتابة الروائية (حريق الأخيلة لادوار الخراط نموذجاً)**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد104، الأردن، شباط، 2003، ص68.
- 35- رولان بارت، **مسهمة اللغة**، ص83.

النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم

أ- بولحواش وردية

جامعة البويرة

تتأسس هذه المقالة على هذه الإشكالية: هل أكد المسرح الذهني حضوره وجديده، أم أن اتكائه على التراث جرفته داخل حضارته؟ ما هي العلاقات الموجودة بين أجزاء النص المسرحي وبين اللبنة التراثية التي كانت منطلقا له؟.

المسرح فن أزلي فهو وسيلة تصحح نظرتنا للأمور عن طريق توسيع فهمنا لأنفسنا وللحياة، هو مدرسة تعلمنا معنى الحياة، وكيفية النضال، لأنه يخترق حدود الذات والفردية إلى مجال أوسع هو الغير والشمولية، فالمسرح لم يكتف بوظيفته داخل مجال الوعي إنما تعمق إلى أبعد من ذلك، محاولا أن يتلقف المكبوت في لاوعي الإنسان، وقد كان أرسطو أول من فطن لهذه الوظيفة اللاشعورية للمسرح عندما تحدث في كتابه "فن الشعر" عن تأثير التراجيديا أو فن المآسي المسرحية فيما سماه تطهير النفوس وذلك بإثارتها لعاطفتي الخوف والشفقة، إثارة تخلص النفس البشرية عن طريق لا شعوري من نزعات العنف المكبوتة فيها، وهذه النظرية وسعها مفكرو العصر الحديث عندما تحدثوا عن تطهير النفس من كل مكبوت، فقط "أبدلوا لفظة التطهير النفسي بلفظة أو اصطلاح ادخار الطاقة." ⁽¹⁾ والمسرح كذلك هو عبادة تحقق لصاحبها درجة عالية من التعالي، فالأشواق التي يجدها العابد في صلاته تتحقق للمسرحي في مسرحه " فالأمر الخطير في المسرح هو أنه طقس من الطقوس نحقق به درجة من التعالي، لا نتوقف على دروس أو علوم، لأن الطقوس شأن من شؤون القلب ولأن للقلب منطقه الذي يغطي أكبر رقعة في وجود الإنسان وممارساته ⁽²⁾، أما عن المادة الأولية التي يتكئ عليها الكاتب المسرحي فهي كوكبة من المتفرقات، قد

يأخذ موضوعا اجتماعيا يصوغه صياغة فنية، أو ينقب في التاريخ ليجد كنوزا لا عدّ لها من القصص، وبوسعه أن يعود إلى المحيطين به ليزودهم بهمومهم وتطلعاتهم، "فالمُح من الهواجس، والمتعب من الهموم، والموجع من الجراح، والمفرح من الأحلام... هذا كله يتحول إلى نص مسرحي، سواء كان النص إبداعا من الآن ولآن، أو متكئا على جسور الماضي".⁽³⁾، وقد عرف العرب أشكالا مختلفة من النشاط المسرحي منذ قرون بعيدة فالحكواتي أو القوال، والسامر والنياحة والاستسقاء كلها ظواهر مسرحية تعد - بحق - الإرهاصات الأولية لميلاد المسرح العربي، هذا المسرح الذي كان في مد وجزر يحاول إثبات وجوده، وشيئا فشيئا وبتأثره بالمسرح الغربي كون كاتبنا المسرحيون مسرحا عربيا حقيقيا استطاع التأثير في كيمياء الإنسان ومشاعره، حتى أصبح متجززا في أعماق وجدانه العربي.

والمسرح أنواع كثيرة منها: المسرح السياسي، المسرح الاجتماعي، مسرح اللامعقول، والمسرح الذهني، هذا النوع جديد في الأدب العربي ظهر حديثا مع نخبة من الكتاب المسرحيين، تعددت تسمياته منها المسرح الفكري، مسرح الأفكار، المسرح التجريدي، المسرح الرمزي، المسرح الذهني، ومعنى الذهنية أو التجريدية مرتبط بالاتجاه الرمزي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو مذهب يكتفي بالإيحاء والإثارة النفسية، ويبتعد عن التسمية والتصريح، يؤمن بعالم الجمال المثالي، ويعتقد أن هذا العالم يتحقق في الفن، أهم اتجاهاته:

- الاتجاه الغيبي الخاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه.

- الاتجاه الباطني الذي يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي.

يوصف هذا المذهب بالغموض والإغراق في الذاتية، فالرمزيون يعكفون على الذات ليستنبطوا أسرارها، ويعتمدون في ذلك على التجربة الحدسية في استكناه ما هو جوهري في الإنسان، وما هو حقيقي في الكون، وهم عندما يستنبطون ذاتهم ليُخرجوا ما فيها من رغبات وآمال وآلام - سواء عن وعي أو لا وعي - فهم بذلك يعبرون عن الوعي أو اللاوعي الجمعي في صورة الوعي الفردي، يقول يونسكو بأنه

"عندما يعبر عن عزلته فهو يعبر عن عزلة الجميع، وعندما يعبر عن أعماق أعماقه النفسية فهو يعبر في الواقع عن أعماق أعماق إنسانيته، ويصبح مثل الآخرين مشاركا لهم متخطيا حواجز المكان والفردية"⁽⁴⁾، والقضية الجوهرية التي تستند إليها الحركة الرمزية هي الإيمان الكلي بسيطرة اللاشعور على الإنسان، وبالتالي على إنتاجه الفني الأدبي، هذه المنطقة التي تقوده وتتحكم فيه، فعقلنا الواعي له مجال محدود، وذلك لأن خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور، وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا في أكثر الأحيان، وإلى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع⁽⁵⁾، وعلى الرغم من أن الحركة الرمزية كانت حركة شعرية في جوهرها إلا أن مسرح القرن العشرين قد طبعته الرمزية فالمسرحية عند الرمزيين بمجراها التجريدي وروحها الإيحائية هي كالأحلام صورة رمزية وهي تمثل الحقيقة لا الواقع، ولذلك لها أكثر من معنى يوحى به ولا يُفصح عنه، معنى يُحس ولا يُستخلص، تماما مثل الحلم ومثل الحقيقة نفسها التي لا يمكن أن تحد أو تقاس بالمعادلة أو بالنسبة إلى شيء آخر غيرها⁽⁶⁾. هذه الروح الإيحائية، وهذا المجرى الفكري تكوثر في مسرح سُمي بالمسرح الذهني، يقول عز الدين إسماعيل بأن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار ليست هي ذلك النوع من المسرحيات التي يُحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصيل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة والمتناقضات، ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولا إلى العقول⁽⁷⁾، فهو يقوم على الفكر والعقل، ويهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات، تضاف إليهما مسحة من الماضي الذي تقيمه وتعدّله بهدف قراءة الحاضر قراءة صحيحة معقنة، وهو على حد تعبير ميتزلينك "المسرح الساكن"، سُمي كذلك لأنه يخلو من الحركة والصراع الخارجي، وهدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي وهو عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز⁽⁸⁾.

- المسرح الذهني عند توفيق الحكيم: يعتبر توفيق الحكيم "1898-1987" من جهابذة المسرح العربي الذهني الحديث فهو الممهد الرئيسي له، والرمز في مسرحه هو القانون المنظم للعالم الداخلي للنص، أي أنه وسيلة فنية يتخذ وضعا بنائيا وتركيبيا أكثر مما يحيل أو يشير إلى شيء خارجي، أو فكرة معينة لا يتعدها⁽⁹⁾. وباعتبار أن المسرح الذهني لا يصلح للتمثيل كونه ليس صراعا اجتماعيا مجسدا في شخصيات، بل هو صراع في ذهن المؤلف بين جملة من الأفكار، فقد صرح الحكيم بدوافعه الدفينة للجوئه إلى هذا النوع من المسرح، يقول في مقدمة مسرحية بجماليون "منذ حوالي عشرين عاما، كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية Coup de Théâtre ولقد كنا نذكر هذه الكلمة متفاخرين... ما الذي حدث لي بعد تلك الأعوام! كيف صرت إلى هذه الخيبة حتى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا! السبب هو أنني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، إنني حقيقة ما زلت محتفظا بروح المفاجأة، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة"⁽¹⁰⁾، ومن الدوافع التي جعلت الحكيم ينجح إلى هذا النوع من المسرح سفره إلى باريس ورؤيته للمكانة الكبيرة التي أعطيت لأعمال شكسبير وراسين وغيرهما، فالمسرح عند الغربيين يحظى بالاحترام والتقدير، لأنه يؤدي وظيفة عرض فكر المؤلف واشتراكه في حركة التنوير العام ونشر الوعي، كل هذا داخل كتب دون حاجة إلى خشبة وأضواء ونظارة، من هذا المنطلق تكونت لدى الحكيم الرغبة في أن يحوز المسرح العربي على مثل ذاك الاحترام والتقدير ويكفيه فقط أن يكون مكتوبا ويُقرأ أدبا دونما حاجة إلى تمثيله، لكن هذا النوع من المسرح قد تعرض لنقد لاذع واتهم بضعف الحركة، حتى رأى فيه بعض النقاد أنه مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل، فهناك من يرى أن من مخاطر الدراما الذهنية تركيزها على تجريدية الفكر تركيزا شديدا، حتى يصل الأمر إلى أن تصبح الأسماء مجرد لا فتات تعبر عن أفكار ولا تكون هناك ملامح مشخصة لتفاعل

الشخصية مع الأحداث أو حتى مع البيئة، وخطة البناء الدرامي تكون مقننة في ذهن المؤلف، يقول رياض عصمت معارضا لهذا النوع من المسرح " ليس هناك كما ادعى توفيق الحكيم على سبيل المثال لا الحصر، مسرح ذهني للقراءة وليس للتمثيل، المسرح ليس مجرد حوار يُقرأ، إنه فعلٌ، والفعل دائما قابل للتمثيل، عندما يكون الفعل غائبا أو ضعيفا، فالحوار يصبح مجرد ثرثرة، والمسرحية تصبح رديئة، إنَّ المسرح الذهني سيئ التأليف إذا كان لا يمثل، وهذا بالمناسبة لا ينطبق على كل مسرحيات الحكيم"⁽¹¹⁾، إن مثل هذه الآراء تلغي مكانة المسرح الذهني وترى أن تمثيل المسرحيات شيء مقدس لأنها تنتظر للمسرح ككل بمنظار واحد هو المعنى الكلاسيكي الأرسطي، أما توفيق الحكيم فحاول أن يدافع عن مسرحه الذهني، قال في مقدمة مسرحية أوديب "... هذا المسرح الذهني لا بد منه، ما دامت هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجردة، وأشخاص غير مجسدة، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر قوة من الإنسان مثل (الزمن) أو (الحقيقة) أو (المكان) ... لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادي"⁽¹²⁾.

- دلالات توظيف التراث في النصوص المسرحية: "لا وجود لنص أبيض" هذا الحكم يلزم القارئ أن يقوم بجهد تأويلي هو الحفر في الطبقات الجيولوجية النصية ليكشف دفائن النصوص الغائبة الحاضرة في كل عمل إبداعي، والنص المسرحي هو نص إبداعي مكثف، لأنه مفتوح على نصوص أدبية كثيرة ممتدة عبر الزمان والمكان ويعتبر التاريخ جوهر هذه النصوص، لكن هذا التاريخ لم يعد غاية في ذاته بقدر ما أصبح هيكل يملؤه الكاتب المسرحي بأحداث الحاضر وتطلعات الآتي، ولم يعد الكتاب ينظرون إليه على أنه كوكبة من التراكمات المترسبة والقيم النائمة لجيل غابر، بل هو فكرهم وذهنيتهم وقد صنف محمد عابد الجابري إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث إلى ثلاثة مواقف هي:

- 1- سلفية: تدعو إلى استعادة النموذج العربي الإسلامي القديم.
- 2- عصرائية: تدعو إلى تبني النموذج الغربي المعاصر بوصفه نموذجا للعصر كله، فهو الصبغة الحضارية للحاضر والمستقبل.

3- انتقائية: تدعو إلى الأخذ بأحسن ما في النموذجين معا والتوفيق بينهما في صيغة واحدة تتوافر فيها الأصالة والمعاصرة.

وكان توفيق الحكيم من الذين تبناوا التراث، استعاروه، ورأوا ضرورة بعثه وإحيائه وفق ما يلائم الحاضر الراهن، لم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز، بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحياته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية برؤى تتماشى مع أحداث العصر ومتطلباته وهو في هذا يتفق مع الجابري الذي يرى بأن "التراث جزء منا أخرجناه من ذواتنا، لا لنلقي به بعيدا عنا، ولا لتفرض فيه تفرج الأنثروبولوجي في منشآته الحضارية أو البنيوية، ولا لتأمله تأمل الفيلسوف لصروحه الفكرية المجردة، بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة وبعلاقات جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا"⁽¹³⁾، وتفاعله الإيجابي مع التراث كانت أصوله متنوعة فأخذ من التراث العربي الأدبي الشعبي ومن التراث الديني ومن الحضارة الغربية وتحديدًا "الأساطير الإغريقية"، وقد ترك استلهام الحكيم لهذا التراث الساكن في أعماق أعماق وجدان الناس إعجابا كبيرا من طرف النقاد منهم محي الدين البرادعي الذي قال بأن الحكيم "هو كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها إلى حالة التفاعل، تخضع للأخذ والعطاء جميعا، فقد أخذ من تراثنا العربي بقدر ما أعطى هو من ذاته، وإبداعه لهذا التراث"⁽¹⁴⁾، أما عن المصدر الغربي ومدى تأثر الحكيم به فيصرح قائلا: "إننا ما وجدنا بأسا في أن ننقل عن الغرب كثيرا من الأردية والأنظمة والقوالب والطرائق، فهي أثواب مما يغلف العصور المتجددة، ولكن الذي ما كنا نتهاون فيه قط هو الروح والجوهر"⁽¹⁵⁾. ومن المسرحيات التي اعتمد فيها الحكيم على التراث العربي الأصيل نذكر "شمس وقمر"، "شهرزاد"، "السلطان الحائر"، أما التي وظف فيها الأسطورة فهي "الملك أوديب"، "بيجماليون"، "براكسا" و"إيزيس" والحكيم يرى أن الغاية من الترجمة الإغريقية هي الاغتراف من النبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله ليخرج للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا، مطبوعا بطابع عقائدنا، أما المسرحيات التي اعتمد فيها على المصدر الديني سواء التوراة أو الإنجيل أو القرآن الكريم فمنها "سليمان الحكيم"، "أهل الكهف"، "صلاة

الملائكة"، "محمد رسول الله"... وهذه الممارسات التراثية لم تكن "من أجل الانفلاق على الذات وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"⁽¹⁶⁾، والشئ الملاحظ في كل مسرحياته أنه أعاد خلق وتكوين هذه الشريحة الغابرة التي حملها رؤيته الفكرية والتثويرية، أثرى وجدد الحاضر المتوقع بزخم الماضي فتوظيف التراث يقتضي بقاء ديمومته وحضوره في ذاكرة الأجيال، والاستعانة به تساعد في إقناع القارئ بالشخصية والفكرة والحدث لأن القارئ يرى في الشخصيات الدينية والتاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها، وهو لا يطلب المشاهد الواقعية إنما يرتقي بخياله إلى جو من الدين والتاريخ والأسطورة، كما أن التفتح على ثقافة الغير يكسب الحياة اكتمالا لأن هذه الثقافة تُلقى بذورها على التربة العربية ودون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها تتكون نبتة مكتملة هي "مسرح ذهني بتراث إنساني".

والخلاصة أن هناك تلاقا مثمرا بين المسرح الذهني الحكيمي والتراث، فالأرضية الخصبة التي اختارها الحكيم لإعادة بعث وتشكيل هذا التراث هي المسرح الذهني دون غيره من أنواع المسرح، لقد بعثه بفكر تجريدي وبعد رمزي ثم ألبسه قضايا فلسفية ميتافيزيقية تدعو إلى التفكير وإعمال الذهن، وتؤكد هذه النتيجة يكون من خلال دراسة جوانب من مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم، هذه المسرحية ضمت مجموعة من الآثار التاريخية المتداخلة والمختلفة البنيات فقد أقحم ثلاث أساطير يونانية، جمع بينها بطريقة منسجمة متلاحمة حتى تبدو وكأنها أسطورة واحدة وهذه الأساطير هي:

- أسطورة "بيجماليون" وهي الأصل، وسنعود إليها فيما بعد.
- أسطورة "غالاتيا" وهي عروس البحر الساحرة، كانت مشغوفة بحب شاب اسمه "أكيس" من أحد عناصر الأنهار، كان يلاحقها "بوليفيموس" ذو العين الواحدة المستديرة لكنه لم يستطع أن يستحوذ على قلبها، فألقى على "أكيس" صخرة كبيرة سحقته ولكن "غالاتيا" حولت دمائه نهرًا، مازال يحمل اسمه إلى يومنا هذا ⁽¹⁷⁾.

- أسطورة "نارسيس" الفتى الجميل الذي عشق نفسه، ذاب حبا فيها ومات بسببها.

والجمع بين هذه الأعمال الثلاثة جعل المسرحية أكثر تكثيفا وإثارة، كما جعلها مزودة بشحنة كبيرة من الصراعات الذهنية والمواقف الدرامية والقضايا الفكرية، أما الأسطورة الواردة في قاموس La Rousse فقد جاءت على الشكل الآتي:

«Pygmalion roi légendaire de chypre /amorceuse d'une statu qu'il avait lui même sculptée, il obtint d'Aphrodite qu'elle lui donnât la vie, et il l'épousa, le mythe a inspiré de nombreuse Artistes et écrivains ".⁽¹⁸⁾

وتفصيل مضمونها هو "أن فنان جزيرة كريت أراد أن يعكف على فنه ويتفرغ له، ولا يبيع لنفسه أي شيء في الحياة يصرفه عن فنه، فألّى على نفسه ألا يستسلم للزواج من أية امرأة حتى لا تشغله عن فنه، ولعله لم يكن يرتاح لتصرفات النساء حين تستبد بهن نزوات الحياة في أعياد فينوس إلهة الحب، حين كان يباح لهن في تلك الأعياد أن يرقصن ويغنين ويمارسن الصباغة والهوى ويصخن في مدينة "امانتتس" جنوب الجزيرة حول معبد الآلهة، كان ذلك قرار الفنان قبل أن يمارس الحياة ويدوق لذات الحب ويمارس شؤون القلب، ويعكف الفنان على فنه ويصنع تماثلا من العاج لمثل أعلى في الجمال سمي "غالاتيا" وتلقي فينوس في قلبه حب هذا التمثال إلى الحد الذي يتضرع فيه إلى الآلهة حتى تنفث الحياة فيه، تستجيب الآلهة وتتحول غالاتيا التمثال إلى امرأة يضح فيها الجمال والحب والحياة، ولم يستطع الفنان أن يبتعد عنها فتزوجها وكان من ثمرات هذا الحب والزواج "بافوس" مؤسس مدينة بافوس مدينة الحب الشهيرة في جزيرة كريت"⁽¹⁹⁾. تجدر الإشارة فقط إلى أن اسم غالاتيا لم يرد في الأسطورة الأصل، إنما أطلق على التمثال فيما بعد فـ "جون جاك روسو" الأديب والفيلسوف الفرنسي "هو أول من أطلق هذا الاسم على التمثال، سنة 1770م"⁽²⁰⁾، ومع هذا فروسو ليس من اخترع هذا الاسم لأنه في الأصل يعود إلى الأسطورة الإغريقية.

- حدود التمايز والتماثل بين المسرحية والأسطورة: لم ينقل الحكيم الأسطورة الإغريقية نقلا حرفيا، إنما أعاد تشكيلها أدبيا وفكريا كما بلورها بأبعاد تخدم قضايا الفكرية وتلائم متطلبات عصره، فهو لم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحيته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية تتماشى مع أحداث العصر وبهذا يكون قد حقق تلك الدعوة التي دعا إليها "ملارمي" وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق وجها جديدا للأسطورة وأن يقدم عالما فنيا مستقلا بذاته بدل أن يخلق عالما مسرحيا يكون تكرارا للأسطورة نفسها⁽²¹⁾، ومع هذا فقد أُنتقد الحكيم من توظيفه لهذه الأسطورة الإغريقية لأنه اختارها من بيئة غير بيئته العربية، فشاب المسرحية نوع من الغموض والضبابية، وهذا تحديدا ما ذكرته طائفة من الأساتذة بالقول "إن برنارد شو حين عمد إلى الأسطورة الإغريقية جردها من كل أشواكها، وخلع عنها كل ثياب الغموض ولم ينحرف في ميتا فيزيقيتها، ولا انزلق في غيبياتها بل أحال شخصها إلى أناس يأكلون الطعام ويشربون الشراب ويمشون مع البشر في الأسواق وبالتالي لم تعد الأسطورة صورة من صور المعميات على مجتمعه، أما الحكيم فقد أمعن في الأسطورة وأضاف إليها ذيولا أسطورية وأغرقها في ضباب أكثف ومضى بها في أجواء السحب والغيوم والغموض، بل واختارها من بيئة بعيدة عن البيئة العربية، ولئن كانت رموزها قابلة للحل في بيئتها وذات إحياء مثير لديهم، فقد فقدت الرموز لدى البيئة العربية تلك الإحياءات ولم تعد دلالتها قريبة التناول في أذهان المجتمع العربي."⁽²²⁾، لكن المتمعن يلاحظ أن هناك فرقا واضحا بين العاملين المسرحيين، فمسرحية برنارد شو كانت ممثلة على خشبة المسرح لذا رأى صاحبها ضرورة تجريدها من أشواكها ورموزها، أما مسرحية الحكيم كانت ممثلة في أذهان القارئ ولهذا السبب لجأ توفيق الحكيم إلى الرموز، فالمسرحية تكتنفها جملة من القضايا الفكرية المجردة، وقبل تحديد هذه القضايا الفكرية التي هي من ابتكار فكر الحكيم ورؤاه الداخلية تجدر الإشارة إلى أهم الاختلافات الموجودة بين المسرحية والأسطورة التي ماثلتها مسرحية الحكيم في مضمونها العام، وأول اختلاف بين العاملين هو نهاية كل منهما، فإذا كانت نهاية الأسطورة قد كشفت وخلصت إلى

أن الحب بين غالاتيا وبيجماليون قد أثمر، وأن الحياة قد أخصبت فكان من ثمرات زواجهما ابن اسمه "بافوس"، فإن الحكيم لعب لعبته المفضلة وهي الفن والمرأة لتكون نهاية مسرحيته مأساوية، أرادها فكر الحكيم فجسدها في مأساة بجماليون عندما رأى غالاتيا وهي تمسك بالمكنسة، فنفر منها تماما لتكون نهايتها العودة إلى أصلها. والاختلاف الثاني يظهر في الفرق بين نرسييس الأسطورة ونرسييس الحكيم فالأول أماتته ذاتيته، ونستطيع القول بأنه عاش موت الحياة في حياته بانغلاقه على نفسه، بينما نرسييس الحكيم تمكن من اكتشاف عالم جديد مولد منتج، هو عالم الفكر والأدب والفن، عالم الإبداع.

أما القاسم المشترك بين الأسطورة والمسرحية - فضلا عن الفكرة الرئيسية - فهو المحافظة على نفس العنوان، ولا يخفى على القارئ بأن العنوان عتبة هامة لأي نص، فعبه يفتح أغواره ويخترق فضاءاته الدلالية الرمزية، وعنوان المسرحية يحيل القارئ مباشرة على الأسطورة ويجعله يستحضر ذاك المعلم اليوناني الإغريقي، نبع الفلسفة والفكر، هذه الإستراتيجية الذكية في توظيف نفس العنوان التراثي تؤكد مقدرة الحكيم على بناء صرح مسرحي مزدوج، سهمه الأول أسطورة إغريقية ثم زخم من المفارقات التي تعيشها الذات الإنسانية داخل أطر حتمية تقيدها، على أن أقوى قوة توطر هذه المسرحية هي إشكالية الفن الخالص وعلاقته بالذات المبدعة.

والشيء المشترك بين الأثرين كذلك هو وجود الآلهة والبشر، هذا شيء طبيعي إذا تعلق بالأسطورة، ولكن توظيف الحكيم للآلهة في زمن حديث، وفي بيئة تؤمن كل الإيمان بوجود الخالق الواحد هو أمر يكتنفه الغموض والتساؤل، إلا إذا انطلقنا من تفسير فكر الحكيم الوجودي، ففكرته الوجودية فحواها ضرورة الوجود البشري للوجود الإلهي، ربما أراد الحكيم أن يبرز هذه الفكرة في مسرحيته.

وخلاصة المسرحية أنها قامت على فرضية فكرية اقتبسها الحكيم من الأسطورة الإغريقية "بجماليون" ونظريته الافتراضية تقوم على التمثال الجميل الذي تحور إلى امرأة فاتنة تزوج بها خالقها "الفنان" بعدها تصور الحكيم النتائج التي يمكن أن تتجم عن هذه الفرضية لو تحققت على أرض الواقع، وفصل في نتائجها وفقا

لرؤاه ولنظيرته للحياة، عرض ما آل إليه صانع التمثال والتمثال ذاته، ومدى معاناة الاثنين الذين لم يستطيعا التأقلم مع هذه الحياة الجديدة، والفكر الحكيمة لم يغلب جانب الحياة ولم يجعلها تنصرف على الفن، إنما خلق تبريرات ليُرجع غالانها إلى حالتها الأولى منها قيام غالانها بأعمال التنظيف، خيانتها لزوجها، وهي التبريرات نفسها التي خلقها ليُرجع بجمالون إلى وضعه الأول، الفنان الذي يتسامى بفنه عن مغريات الحياة ويترفع عن قيودها، هذه القيود ممثلة في المرأة التي جعلته يهبط من برجه العاجي وعالمه الخاص "عالم الفن".

- دراسة تحليلية فنية لعناصر المسرحية: يعتمد هذا العنصر على تحليل بعض الأسس الفنية التي وظفها الحكيم في مسرحيته لنرى مدى تجسيدها للجانب الفكري وللأبعاد الذهنية المعالجة، وهذه الأسس هي شخصيات المسرحية التي تجاذبت حيناً وتنافرت حيناً آخر لتخدم أفكار الحكيم الذهنية، والصراع التجريدي الذي تصادمت من خلاله الشخصيات أو تصادمت أفكاره داخل الشخصية الواحدة، ثم الحوار الموظف الذي أفصح عما تريده كل شخصية.

1- الشخصيات: بدأت شخصيات هذه المسرحية ثورية متمردة على الواقع وعلى الحياة الراهنة، تريد التغيير ثم ما لبثت أن قنعت بوجودها الجبري الأول "هي شخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج، ونتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة".⁽²³⁾، وقد ركز الحكيم على تبين افتقار الشخصية الرئيسية بجمالون للتكامل والتوازن و"بدل أن يركز على التمزق النفسي الذي يعاني منه ويعبر عنه بالوصف الدقيق والتحليل الكامل للشخصية كما يفعل الكتاب الواقعيون، يلجأ إلى الرمز وإلى خلق المواقف المختلفة التي توحى بأعماق "بجمالون" من عدم التوازن والافتقار إلى التكامل، فشخصية نرسييس ليست مستقلة بذاتها إنما ترتبط دلالتها بشخصية بجمالون"⁽²⁴⁾، كما غلب على هذه الشخصيات الطابع الأسطوري، وهي بذلك بعيدة عن واقع الحياة العادية ملتصقة أشد الالتصاق بعالم الأساطير، لذا فهي ليست حية ولا تثير في القارئ التعاطف الذي من شأنه أن يجعله يتفاعل معها ويقاسمها صراعاتها الداخلية وتوتراتها، أما الملمح الأكثر بروزاً فهو ذاك الصراع الداخلي

لبيجماليون، الصراع بين الفن والحياة، لم يكفه لا جمال الفن ولا جمال الحياة ومع أنه كان متصوفا بطريقته الخاصة لأنه جعل من الفن رمزا حمله جميع أشواقه الروحية، الوجدانية والعقلية، إلا أنه كان مترددا على الدوام، فبعد أن اختار التمثال على الحياة قام آخر الأمر بتكسيه وعاد فاشلا منهزما إلى النقطة التي انطلق منها، هذه النهاية المتخبطة بين اليأس والقنوط هي نتيجة منطقية لتفاعل الأحداث مع هذه الشخصية التي لم تستطع التوازن في داخلها وهذا ما يوافق فلسفة الحكيم التعادلية التي تنادي بإحداث التوازن بين القوى النفسية البشرية "قوى العقل وقوى القلب"، أما شخصية غالانتيا فتمثل دورا عقيما غير فعال، كانت التمثال الأدبي المتحرك الذي يُدين لبيجماليون "الخالق" بالطاعة والخضوع، والشئ الملاحظ في شخصيات هذه المسرحية أنها كونت ثنائيات ضدية رائعة، منها ثنائية "بيجماليون" و"نرسييس" فهما متناقضان متكاملان في الوقت ذاته ربما هو إيماء حكيمي إلى أن النفس البشرية تحمل هذا التناقض الذي يحقق تكاملها، وربما هو الوعي واللاوعي، فالوعي يناقض اللاوعي لكنه جزء منه وبتكاملهما تتشكل النفس البشرية ف" الحوار الذي يدور بين نرسييس وبيجماليون في الفصل الأخير لا يمثل مواجهة حية بين شخصيتين حقيقيين بقدر ما يمثل مواجهة بين نفسية بيجماليون المزدوجة وتلك الصرخة التي يطلقها أمام نرسييس ليست موجهة إليه باعتباره شخصية مستقلة في ذاته هو. إن ذلك المائل أمامه ليس إلا شجا لنزعاته الباطنية اللاواعية ولن تستطيع التخلص منه إلا بعد أن يتخلص من الحياة وتُلَفَّظ أنفاسه الأخيرة"⁽²⁵⁾، أما الثنائية الثانية فكانت بين بيجماليون وإيسمين "المتجاذبان المتافران"، فإيسمين ترمز إلى جزء من بيجماليون ربما غرائزه الإنسانية، تقف إلى جانب الفن والفنان لكنها تصبح في نهاية المسرحية رمزا للحياة وتقف في مقابل الفن، يقول بيجماليون في تجاذبهما حيناً وتنافرهما حيناً آخر: "وفيم المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين، ويشطرها شطرين...نعم...أنتما الاثنين تتجاذبان قلبي، أنتما الاثنين تتصارعان، هي بارتفاعها وجمالها الباقي وأنتم بطبيعتك وجمالك الفاني."⁽²⁶⁾، هذه الثنائية الضدية تحمل مدلولاً عميقاً، ربما هي الحياة نفسها، الحياة كما يراها الحكيم "متناقضات" و"متشابهات".

2- الصراع : بما أن المسرحية قد جنحت إلى الرمزية والإيحائية فقد شكلت صراعات ذهنية مختلفة في دوائر متداخلة بين الإنسان وقوى أكبر منه وأول دائرة لهذا الصراع كانت بين الفن والحياة، ثم صراع الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة وأخيرا صراع الحقيقة والحلم، وفي كل هذا يصادفنا صراعا لأفكار مجردة لا صراع شخصيات.

2- 1- صراع الفن والحياة: جسد هذا الصراع بجمالون بفنه وغالاتيا المرأة بآدميتها وحيويتها، هو صراع بين قدرة الإنسان المجسدة في "الفن" وطاقاته المحدودة، صراع بين الأبدية والفناء، لقد بقيت الحيرة مهيمنة على بجمالون حتى بعد فقد زوجته وكسره للتمثال، ظل مترددا بين الحياة والفن طوال أحداث المسرحية متسائلا -بيجمالون: قل لي يا نرسييس، أيهما الأجمل، وأيهما الأنبل؟ الحياة أم الفن؟⁽²⁷⁾.

2- 2- صراع الآلهة: انتقل الحكيم من دائرة بجمالون وغالاتيا إلى دائرة أبولون وفينوس دائرة الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة، هو صراع يتفاعل فيه "أبولون" إله الفن مع "فينوس" إلهة الحب والحياة، وهنا يطرح الحكيم فكرته الذهنية، "الفن" كشيء معنوي مجرد يسمو بصاحبه إلى القمة، و"الحياة" كواقع ملموس يزي بصاحبه إلى الأسفل، وتتضح رؤية الحكيم المثالية في معارضة الحياة للفن، ف "غالاتيا" كلما تخرج من دائرة الفن وتتجه إلى دائرة الحياة، تبدأ بالحمق والسّخف والتفاهة، وكلما عادت إلى دائرة الفن تبدأ في الفهم والترفع والكمال، وقد صاغ الحكيم فكرته عن الخلق بوضعها في خط درامي متصارع مع الواقع، وتمثلت هذه الفكرة في ثلاث مستويات:

- المستوى الأول يتجسد في خلق الآلهة لمخلوقاتهما من خلال أبولون وفينوس.
- المستوى الثاني يعبر عن الخلق بدافع الحب ويمثل طرقي الصراع فيه بجمالون وإيسمين اللذان يرمزان إلى الفنان الخالق ونرسييس وغالاتيا اللذان يرمزان إلى المخلوق.

- المستوى الثالث يصور خلق الإنسان لفنه ليحقق ذاته، وتظهر هذه الفكرة في إصرار بيجمالون على الخلق من جديد، بعدما فشل في خلقه الأول يقول عندما حطم

تمثاله "سوف أصنع خيرا منه، في صدري أشياء سوف تخرج، أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج."⁽²⁸⁾، ولا نستبعد أنّ الحكيم وهو بصدد تبين وتبيين قضية الخلق هذه كان يرمي الوصول إلى مشهد درامي أعمق دلالة مجسدا في رؤية ذهنية تُمثل الصراع الذاتي الذي يعانيه الفرد حين تتضارب في داخله قضايا الوجدان بقضايا العقل، الصراع مع الذات يكمن في بغية وصولها إلى المتعة المطلقة، إلى الحياة المثالية المجردة وهذا تحديدا ما عاشه بجماليون "التمزق النفسي بين الفن والحياة في داخله".

3- 2- صراع الحقيقة والحلم: إن صراع الحقيقة والحلم هي قضية طالما افتتن بها الحكيم ومع أنها ليست قضية جوهرية في هذه المسرحية إلا أننا نجدها من خلال حوار غالاتيا التي لم تستطع الفصل بين حقيقة حياتها وتخيلها، فهي تشك في أنها ليست سوى حلما لجماليون، تقول له: حياتي، أين الحلم فيها وأين الحقيقة؟ يخيّل إلي ما أنا إلا حلمك، لذلك يخامرني أحيانا ذلك الإحساس الغامض عن معنى حياتي، وأتساءل: أنا حلم أم يقظة؟⁽²⁹⁾. وكل هذه المقابلات الذهنية جاءت لتجسد مذهب التعادلة التي تحقق التوازن بين متناقضات النفس البشرية.

3- الحوار: الحوار هو الذي يُدير شخصيات المسرحية وقد تميز بأنه عبر عن أدق الأفكار التي أرادها الحكيم بكل تركيز ودقة، معاني مكثفة وعبارات سلسلة فضيحة موجزة وهذا الإيجاز لم يخل بتماسك الأفكار بل جاءت متلاحمة مترابطة، وكان هذا الحوار مفعما بالحركة الذهنية، متناسبا مع تجريدية الصراع بين المعاني المطلقة، كما نجده مكثفا بأساليب القصر بأن قدم ما حقه التأخير، والغاية منه هي الاهتمام بأمر المتقدم، ومثل ذلك ما قاله نرسييس لإسمين: "عك أنت وحدك بحثت"⁽³⁰⁾، قدم الحكيم شبه الجملة "عك" والضمير المنفصل "أنت" والحال "وحدك" على الجملة الفعلية، والكلمات التي قدمها تعود كلها على إسمين ليبين فكرة أن هذا المخلوق بأمر الحاجة إلى خالقه، وحتى يجعل حوارهم أكثر إقناعا وأكثر تقبلا زينه بأسلوب التعليل وذلك بذكر السبب والمسبب وأمثلة هذا التعليل حديث غالاتيا مع بجماليون وهي تقول: "لا لست أخافك، لأنني أحبك، وأحبك لأنني عرفتكَ وعرفت نفسي بعض المعرفة"⁽³¹⁾، هذه الوسائل التعبيرية التي استند عليها

الحكيم صور بها شخصياته الذهنية بحوار قام على الفكر المحض والألفاظ الفلسفية المجردة التي أبرزت الفكرة الفلسفية أكثر مما خدمت الحدث والشخصية. والخلاصة أن المسرحية ومن خلال بنيتها الفكرية والفنية تبين أن الحكيم وإن انصب اهتمامه على انتزاع هذه المسرحية من الأسطورة الإغريقية، فإنه قد تناولها بما تتلاءم وطبيعة التفكير الحكيمي الذهني الذي كان يؤمن بالصدع بين الفن والحياة، وما يعانيه الإنسان في صراعه الدائم بين قواه الداخلية وصراعه مع عالمه الخارجي الذي يمتلك قوى لا تقهر، كما أن المسرحية قد جسدت الفكرة الوجودية التي تؤكد أن الذات هي مكن حقيقة الإنسان والمركز النابض في الكون باعتبارها من يُؤمن بوجود الأشياء. إن هذا التأسيس لنظرية جديدة وجادة في المسرح العربي الذهني، النظرية المتكئة على جسور التراث المفسرة لقضايا الراهن وفلسفته العصرية هو نزوع يدل على اكتمال في الرؤية ونضج في التجربة الإبداعية المسرحية.

الهوامش:

- 1- محمد مصطفى القباج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000، ص14.
- 2- خالد محي الدين البراد عي، خصوصية المسرح العربي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 5.
- 3- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1986، ص230.
- 4- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958، ص 102.
- 5- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص44.
- 6- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص241.
- 7- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1968، ص39.

8- Guy Michaud –message poétique du symbolisme- librairie Nizet – parie-1966-p499.

- 09- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص11.
- 10- توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص10- 11 .
- 11- رياض عصمت، المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص 24 .
- 12- مقدمة مسرحية الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص41 .
- 13- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص22.
- 14- خالد محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1986، ص81 .
- 15- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص270 .
- 16- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص7 .
- 17- أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1993، ص12.
- 18- Thomas Lardin-Le petit larosse- en couleurs-2eme N d série France-1985-p659.
- 19- جماعة من الأساتذة، في الجهود المسرحية العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1994، ص197.
- 20- أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 21 .
- 21- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح الحكيم، ص 102 .
- 22- جماعة من الأساتذة، في الجهود المسرحية العربية، ص 191 .
- 23- رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2000، ص 21 .
- 24- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 191 .
- 25- م نفسه، ص 198.
- 26- توفيق الحكيم، مسرحية بوجماليون، ص 128 .
- 27- نفس المصدر، ص141.
- 28- نفس المصدر، ص156.
- 29- نفس المصدر، ص85.
- 30- نفس المصدر، ص97.
- 31- نفس المصدر، ص86.

١١- ترجمات

على ما يقدر الأدب؟ السوسيونقد الأدبي ونقد الخطاب الاجتماعي مارك أنجينو ماذا يعرف وعلى ما يقدر الأدب؟*

أ. سامية دريس

جامعة بجاية

يتوجب علينا أن نستعيد، لكن بعد طرحه في صيغة أخرى، السؤال الخالد حول "كينونة" وخصوصية الأدب. لن نتساءل "ما هو الأدب؟" بل بالأحرى *ماذا يفعل*، ومن ثمة، *على ما يقدر الأدب؟* لقد عرفنا منذ المنحطين ورمزي سنوات 1880 إلى غاية أيامنا هذه، عرفنا لهذا السؤال الإجابة الغثة للجماليين وهي أنه لا يفعل ولا يقدر على شيء، ولله الحمد! وأنه، حسب البيت الشعري لادموند رويستانت Edmond Rostand الذي يستعيده التعليق الأدبي الحالي في شروح ما بعد حداثة، "إنه لأكثر جمالا حينما يكون غير مفيد..." .

إذا، *ماذا يفعل الأدب*، على أي شيء ولأي شيء يعمل و، في المحصلة، ما الذي يعرفه أشاءها؟ ماذا يعرف الأدب مما لا يكون معروفا بشكل أجود وأحسن في موضع آخر؟¹ هل يعرف الأدب بنفس الكيفية التي تعرف بها قطاعات إنتاج اللغة الأخرى، ولكن وفق نمط نوعي وبوسائل معرفية خاصة به، كما هو الشأن مثلا في المعرفة المصورة التي تميز الأدب عن المعرفة العلمية، حسب جورج لوكاتش، والتي يضعها، مع ذلك، على قدم المساواة مع هذه الأخيرة ويجعلها بشكل من الأشكال مكملة لها؟

إن التطرق لأسئلة كهذه لا يتساوى مع طرح هذا السؤال الآخر، الذي يبدو قريبا منه: "لأي شيء يفيد الأدب؟" ذلك أنه لا يتضمن إقرارا مسبقا بأن هذه المعرفة

الأدبية، إن وجدت، قد تكون نفعية، عمليا أو ايجابيا وقابلة لاستعمالها في خدمة أي شيء كان. إن هذه التحديدات السلبية، بدون أن نثير استياء روستان ولـ "النسر الصغير Aiglon"، ليست مرادفة لـ "لانعدام الفائدة".

إن أحد الأسئلة الأساسية لسوسيونقد النصوص، في الحالة التي تستجوب فيها عمل الوضع في النص *mise en texte*، رافضة الجمالية "الشكلية" والعدمية التي لا تكف عن العودة في الخطاب النقدي المعاصر، تكمن في التساؤل الدائم عن "ماذا يعرف الأدب؟" ما الذي يعرفه ولا يعرف في مكان آخر، في الحقول الخطابية العامة أو الخاصة (الباطنية) *ésotérique*.

معرفة من الدرجة الثانية :

إن تفكيري الشخصي وما أفهمه من النهج السوسيونقدي وفرضياته تقودني أولا إلى تعديل وتحويل السؤال الذي صغته توا، إن السؤال "ماذا يعرف الأدب؟" لا يحيل أبدا إلى نمط خاص من أنماط المعرفة يختص به الأدب ويكون من الدرجة الأولى. يتحدد السؤال إذن بالطريقة التالية: ما الذي يعرفه الأدب عن الكيفية التي تعرف بها القطاعات الخطابية الأخرى العالم وتشرعن بها معارفها. لا يلبث أن يلتحق بهذا الطرح مشكل ملازم يتصور "الشكل" الأدبي وسيلة لممارسة محددة؛ كيف لما نطلق عليه "انحرافات" أسلوبية و"لعبا شكليا" وكاكوغرافيا (خربشات / أخطاء إملائية نحوية) مقصودة وتعطل وظيفي متعمد ومرغوب وهدام للنص الأدبي، كيف لهذا الشكل أن يكون ذا صلة بالعمل المخصوص الذي يجريه النص على الخطاب الاجتماعي، أي مع السلوك الاجتماعي *socialité* للنص، والذي لا يمكن أن يكون مجرد إعادة تسجيل مطابقة لما يقوله الخطاب الاجتماعي، مثلما لا يمكن للشكل الأدبي للنص أن يكون جهازا وقائيا معقما *asepsie* (تمكنت بعض المذاهب الجمالية من أن تحمّل عمل الشكل هذه الخاصية الفيتيشية، يجب على النص أن يكون محميا في "نقائه" من الاحتكاك التافه باللغات النفعية والدينيوية الضيقة).

إن تفكيرا كهذا يسجل ضمن المنطق الأساسي للبحث السوسيونقدي. الموضوع الرئيسي الذي يتساءل حوله كلود دوشي Claude Duchet هو ما يسميه

"الوضع في نص" la mise en texte، ويقصد به التكفل الخاص بالخطاب الاجتماعي من طرف النص الروائي. إن سوسيونقد دوشي قد سعى بدقة إلى التفكير في النشأة الاجتماعية للنص كجهاز للتشرب الانتقائي لمقاطع من الخطاب الاجتماعي وكانزياح منتج، وفي "عمل النص" على "خارج النص" الذي لا يكف دوشي عن التذكير بأنه في آن معا خارج وداخل، وبأن النص يسمح جذريا للخطاب الاجتماعي باختراقه، حيث يبقى حاضرا فيه "كظله"، ك"طرس" palimpseste، لكثرة ما كشط وأعيدت كتابته.

لكن دوشي ألح بنفس القدر على حقيقة أن "التجميع" collage البوليفوني للنص، مع الاقتراحات التفسيرية المحايثة التي يتضمنها، مختلف منذ البدء، اختلافا نوعيا وبرامغياتيا حتى في أكثر الكتابات الأدبية ابتذالا وأقلها تبلورا. يزعم السوسيونقد أنه يمك بطر في العضلة؛ من جهة فإن النص الأدبي منخرط في الخطاب الاجتماعي وشروط مقروئته ذاتها لا تكون أبدا محايثة له وهذا ما يحرمه ظاهريا من كل استقلالية، لكن اهتمام السوسيونقد، من جهة أخرى، مكرس لأن يبرز ما يصنع خصوصية النص كنص، وأن يبين للعيان عمليات تحويل الخطاب إلى نص.

إن في وسع النص طبعاً، كونه مأخوذاً عن الخطاب الاجتماعي ومنتجا وفق شفرات اجتماعية أن يقود إلى المتعارف عليه doxique والمقبول والمنشأ سلفاً، لكن في وسعه كذلك أن ينتهك، أن ينقل، أن يواجه بشكل مفارق وأن يتجاوز التوافق القائم. في الحالة الأولى يضمن النص مقروئية فورية، لكنه لا يكون إلا مكوناً من مكونات النتاج العرقي. من هنا بالذات (كما تشهد عليه بطريقة منيرة حالة الواقعية الاشتراكية المدروسة آنفاً من طرف رجين روبان² Régine Robin)، فإن النص مكرس كذلك ليصبح لوقت قصير "غير مقروء" وفاقداً للمصادقية في حالة ما إذا خف التواطؤ مع العرف (الدوكسا) الذي يحمله ويحمل عليه أو إذا توقف بعنف. من ناحية أخرى، فإن النصوص التي تحرف وتثقل العرقي المهيمن هي من النصوص التي

تسجل ضمن اللامحدد - مما يجعلها مقروءة بصعوبة في لحظتها الفورية، ولكن هذا يضمن لها إمكانية دائمة تقريبا من المقروئية "الأخرى"³.

مستلهما من ميخائيل باختين بقدر ما استوحى من الأبحاث السوسيونقدية، توصلت إذن إلى فكرة أن الأدب لا يعرف إلا من الدرجة الثانية، بأنه يأتي دائما بعد، في عالم اجتماعي يدركه متخما بالأقوال والنقاشات والأدوار اللغوية والبلاغية، وبالإيديولوجيات والمذاهب التي تشترك كلها، تماما، في الادعاء المحايث بأنها تفيد في شيء، وبأنها تمنح للمعرفة، وتوجه البشر عن طريق إعطاء معنى (وجهة ودلالة) لأفعالهم في العالم .

تكمن كينونة الأدب إذن في العمل الذي يجريه على الخطاب الاجتماعي، وليس فيما قد يمنحه من تقارير حول "العالم" أو حول "الروح" على طريقته ويشكل إضافة على الصحافة، الفلسفات، الدعايات، المذاهب والعلوم.

إن علينا تصور الأدب كإضافة للخطاب الاجتماعي، ولحظته الثانوية، مما يجعل منه حقا مكذرا للصفو.

إن مثل هذه الطروحات بمجرد وضعها تقصي قلبيا، في اعتقادي، كل تلازم خالد وجوهراني يعطي الخيال والنتاج الجمالي وظيفية وفعالية دائمة - في المفارقة، الهدم، الكرنفالية وللتفكيك - والذين سيشكلون تمويها alibi ألبدا للخطابات التبسيطية الحازمة عن العالم، الهوية والسلطة .

إذا كان في وسعنا الإعلان عن بعض النصوص على أنها "أدبية" ضمن المنظور ووفق المعايير المصاغة أعلاه، فهي لن تكون كذلك حسب خصائص عبر تاريخية محايدة بل حسب خصوصيات متنوعة للعمل الذي قد تجريه والذي كان بوسعها إجراؤه على حالة محددة من حالات الخطاب الاجتماعي بمحدداته المهيمنة وبتقسيمه للعمل وبطوبوغرافيته وأجهزته التناسية النوعية. بصيغة أخرى، إن أثر "الأدبي" لا يمكن الحكم عليه أو قياسه إلا بالنسبة للنظام السوسيوخطابي الشامل الذي ينبثق فيه .

إن خصوصية الأدب وإمكاناته وقف على الحالة السوسيوخطابية، لا يمكن للأدب فعل شيء أو المعرفة عن طريق تحريك الخطاب الاجتماعي، في لحظة معينة، إلا

إذا وقع تحت إكراه ما تجعله رواسخ، تفسخات ومقاومات الخطاب الاجتماعي ممكننا بطريقة مباشرة وغير مباشرة في آن معا؛ إن الأديب يخاطر في كل لحظة، مثله مثل أي كان، بأن يستسلم للإيحاءات الوهمية، وللصور الزائفة للخارق التي تملأ بابتذال السوق الثقافى الحديث .

إن التبعية (الحكم الغيري) Hétéronomie واللغوية الغيرية hétéroglossie لا يمكن أن تدرك عن طريق حدس محلي أو عن طريق فحص ما ينسج ضمن القطاع الأدبي الرسمي canonique فقط. فالتبعية ليس صفة خالدة لبعض الأعمال المصنفة إلى الأبد بوصفها منشقة وتخريبية، لكن يجب أن تدرك ضمن الاقتصاد الكلي للخطاب الاجتماعي لحقبة معينة، فلا يسعها قط أن تكون قيمة عبر تاريخية. إن كلا من اللغة "الأخرى"، ابتكار الانزياح المنتج، وصياغة الإشكالات المستعصية العميقة في اللغة، وكل ما يبدو لنا مؤسسا "للنصوص العظيمة"، يظل في كل لحظة غير أكيد، وبعيدا جدا عن أن يكون في متناول "الموهبة" وحدها. إن النص الأدبي ليس مطلقا في وضعية مهيمنة، إنه لا يجري، في العمق، قطائع دالة إلا تحت إكراه الاستحالة الطارئة للقول، الاحتباس والاختناق .

لا تتحقق النصانية textualisation الخلاقة عادة إلا داخل هذه الأزمات حيث لا يتمكن الأدب، أو أحد أشكاله المؤسسة، أحد "أنواعه" من الاستمرار في وجوده دون أن يقدم له أيضا مخرج بديهي. ليست الصيغ التي تبدو ظاهريا مجددة ومتجددة هي ما ينقص، خاصة في القرن العشرين، ولكن ما ينقص أكثر فأكثر في مجرى هذا القرن هي إمكانية اكتسابه لفضاء لغوي صحيح واسماع صوته في فضاء الخطاب الاجتماعي، في خضم تسليع الابتكارات الشكلية. هذه الإمكانية أضحت اليوم من الأكثر ضعفا والأقل ترجيحا.

نقد الخطاب الاجتماعي :

يبدو لي أن المقترحات التي سبقت تستتبع جملة من الانعكاسات المعرفية الارشادية heuristiques، حيث لا تكون دراسة النص الأدبي ذات أهمية وغير ممكنة بالمعنى الحرفي للكلمة، إلا إذا كان هذا النص منذ البدء غير معزول ولا منقطع عن الشبكة السوسيوخطابية التي يعمل فيها وعليها.

انطلاقاً هذه الاعتبارات، قمت من جهتي باستخلاص برنامج بحث يستدعي التفافاً كبيراً. إن دراسة الظاهرة الأدبية، حسب ما أرى، تتطلب بالضبط نظرية ونقداً تاريخياً للخطاب الاجتماعي. فبنفس القدر الذي تخفي به الأشجار الغابة، ليس في وسع هذا الخطاب الاجتماعي للحاضر أو الماضي، نسبة إلى ما يتموقع الأدب إزاءه، ليس في وسعه أن يوازي بكل بساطة الحدس الذي يملكه "رجل الثقافة". يجب القيام بالتحليل وممارسة التأويلية انطلاقاً من هذا الخطاب الاجتماعي، للتمكن لاحقاً من (إعادة) الحديث عن الأدب. وبالنظر إلى كون مناهج الدراسات الأدبية، من البلاغة القديمة إلى السرديات والسيمياءات الجديدة تنطبق جيداً على الخطاب الاجتماعي في مجموعته، فإن المهمة التي أتصورها ليست غريبة عن طرائق ووسائل نقد الآداب⁴.

قبل أن نسائل الأدب، إذن، يتوجب السعي إلى النظر حقا في الإشاعة الضخمة لما يقال ويكتب في مجتمع ما - من الدعاية السياسية والنقابية إلى الأحكام القضائية، من الأغنية القصيرة والشعارات الإشهارية إلى العظات والخطابات الطقوسية، من حديث الحانة إلى نقاشات الملتقيات الجامعية، لأن ما يقال ليس أبداً اعتباطياً أو "بريئاً"، لأن نزاعاً عائلياً له "قواعده" وأدواره ومواضيعه، بلاغته، تداوليته، والتي تختلف عن قواعد الأمر الكاتدرائي أو الافتتاحية سياسية أو مهنة الإيمان لعضو مرشح. مثل هذه القواعد لا تشتق من السنن اللساني بوصفها كذلك⁵، إنها تشكل موضوعاً خاصاً، مستقلاً كلياً، وأساسياً لدراسة الإنسان في المجتمع ولدراسة الثقافة⁶. هذا الموضوع الاجتماعي بالأساس، وبالتالي التاريخي، هو الكيفية التي تعرف بها المجتمعات بعضها وهي تتكلم وتكتب بعضها لبعض، والكيفية التي يسرد الإنسان من خلالها نفسه في المجتمع ويحاجج عنها.

يشكل هذا الموضوع علما للخطاب الاجتماعي الشامل. ليس على هذا العلم أن ينكر دراسة "الوظيفة الجمالية" المستخرجة في نسبيتها الثقافية من طرف ماياكوفسكي. ليس عليه فقط أن يحولها إلى فيتيش عن طريق عزلها وجعلها منذ البدء عقيمة⁷.

إن موضوع الدراسة الذي يشكل، في استقاليته النسبية في الثقافة، وحدة خاصة ونظاما شاملا للتفاعل هو الخطاب الاجتماعي كاملا في تعقده طوبوغرافيته وتقسيمه للعمل، ففي إطار تحليل ونظرية للخطاب الاجتماعي بوسعنا عزل بعض الكتابات التي تنتمي أحيانا لـ "لحقل الأدبي" والتي يبدو عملها على التناص لأسباب متعددة كاشفا، مهما، مجددا ودالا على الترتيب الشامل للخطابات السائدة في لحظة معينة، وعلى آثار الإقصاء والتقسيم التي تفصح عنها بشكل مفارق الجناسات، الخلافات والمفارقاتية المسجلة داخل النص محل الاختبار.

لا تتجاوز الخطابات الاجتماعية مع بعضها كـ "أنواع" وقطاعات مستقلة، وهي ليست كذلك اعتباطية ولا وحدات للحظات من التواصل. إنها تشكل، في حالة من حالات المجتمع، نظاما مركبا حيث تشتغل نزعات شمولية *hégémoniques* قوية وحيث تنتظم هجرات. إنه على الخطاب الاجتماعي، في التعقيد الكاكوفوني للغاته ولمخططاته المعرفية، لهجراته الموضوعاتية، عليه أولا تنطبق منهجيات الدراسات الأدبية "بعد أن تتخلص" مما فيها من فيتيشية وشكلانية، ولا يمكن للخطوات الثلاث التقليدية المتمثلة في الوصف، التأويل وتقويم النصوص والأعمال والأنواع الأدبية والخطابات التي تتعايش وتتداخل ضمن ثقافة معينة أن تتصالح مع مقدار من التشيي والاثباتية، إلا داخل الخطاب الاجتماعي الشامل.

النص الأدبي وعمله في النص الاجتماعي :

يسجل النص الأدبي في الخطاب الاجتماعي ويعمله، لكن النص الأدبي، أكرر، يظل استجازا *entéléchie* خالصا، فالعمل الذي يجب إجراؤه على الخطابات الاجتماعية ليست مهمة عبر تاريخية *transhistorique* تتم من تلقاء ذاتها، هذا العمل إشكالي دائما واستراتيجياته متعددة، ومقيّدة ومتباينة في وسائلها ووظائفها في نفس

المجتمع. إن الخطاب الاجتماعي يبدو منظورا إليه من الآداب كجهاز إستشكالي *problématique* مصنوعا من الايهامات الخادعة، الألفاظ، المآزق والاستجابات. إذا كانت النصوص، أدبية أم لا، ترجع إلى الواقع، فإن هذه المرجعية تجري ضمن وساطة اللغات والخطابات التي "تعرف" الواقع في مجتمع معين بطرق مختلفة وحتى متنازعة، الواقع الذي لا يمكنني أن أقول أي شيء مسبقا عن الكيفيات المتنوعة التي يعرف بها ⁸.

بدون نظرية وممارسة لتحليل الخطاب الاجتماعي، التي تتجاوز كثيرا مجرد الحدس الذي نمتلكه حوله، ليس في الإمكان مطلقا التطرق إلى ميدان الآداب مباشرة دون الوقوع في القبلية، والحدس غير المراقب، وإقحام الوظائف بين الخطابية للنص على الخصائص الشكلية للموضوع. إن ما ينقص اليوم على نطاق واسع - ما وراء التشكيلات النخبوية لتاريخ الأفكار والتأويلات الميكانيكية للنقد الذي يقال عنه "أيديولوجي" - هو نظرية وتاريخ للخطاب الاجتماعي.

إنني برسم هذا البرنامج لتحليل الخطاب الاجتماعي السابق للنقد البين - خطابي للنصوص، لا أزعم، يجب قول ذلك، "الحط من رتبة الأدب ولا أقترح تناول ديوان شعري بنفس النظرة التي أتناول بها كتابا للطبخ، لكنني أتمنى نزع الفيتيشية عن الأدب، وأن أطلب منه : ماذا بمقدورك أن تفعل وأنت تشتغل على الخطاب الاجتماعي، ما الذي تعبر عنه ولا يقال بطريقة أفضل في موضع لآخر، ما الذي تعززه، وعن طريق المغامرة *par aventure*، ما الذي تنقصه أو تتجح في أشكلته في التمثيلات الاجتماعية ؟ إنها مقارنة تناصية وبين خطابية معقدة، كان لفكر باحثين على الخصوص، وإن مؤولا ربما بطريقة لا تنقيد بحرفيته في كتابات المفكر السوفيياتي العظيم، تأثير حاسم في صياغتها.

وحدهم أولئك الذين يعتبرون أن النص الأدبي "الخالص"، والذي يحمل غائيته في ذاته "autotélique" لا يجب أن يكون سوى ذريعة لتأويلات مفرضة لا متناهية تستعمل كتمويه، كحلم تافه للإفلات من الثقل الاجتماعي، وحدهم أولئك سيتحفظون أمام مشروع الإدماج والمواجهة هذا.

يأتي عمل الأدب كممارسة لإعادة القيادة والإنتاج، للتفكيك وإعادة التأليف، لكن الخطابات الاجتماعية، حين تفصل عن مبرراتها الوظيفية يمكن في الواقع، أن تكون، ضمن إحصاء إجمالي، ذات طبيعة جد متنوعة في أهدافها ونتائجها: (منها) المساهمة في الإنتاج الاجتماعي للمتسامي sublime، إقامة أو مواجهة جهاز للتخليد commémoration والشرعة، للتشديد والتعليم (في الحالة التي يحفظ فيه ما يطلق عليه الحداثيون الأدب آثار وظائفه الشبيهة وتركبة استعملاته السابقة فاعلة) أو ممارسة لعبية ومفارقة، تنظيم متعدد الأصوات، مؤسسة مقصودة للتعمية opacification، لاستحداث مفردات جديدة في اللغة neologie بالمعنى القوي للكلمة، وأقصد به محاولة الوضع في اللغة لما استعصى عن الوصف اجتماعيا indicibles sociaux الخ.

ممارسة للخطاب تأتي بعد كل الأخريات:

لا يتعارض الأدب مع النشاطات المتعددة للخطاب الذي يقسم عمله ضمن الطوبوغرافية الثقافية، فيما يسلم نفسه في زاويته وفي "برجه العاجي" للاجدوى والعمل المجاني لتفكيك المعنى، ويكون بكل مجد محروما وحده من غائبة عملية ومن هدف télos. إن الأدب تحديدا ليس وحده في زاوية، ولا "خارج القرن"، سواء تعلق الأمر بالرواية الواقعية أو الحداثية، وسواء تعلق الأمر بالشعر التكعيبي أو السورياتي، إنه هذا الخطاب الذي، حاضرا في العالم، يأتي ليتناول الكلمة ويعمل مع "ألفاظ القبيلة" بعد أن تكون كل الخطابات الأخرى قد قالت ما عليها أن تقوله، وخاصة خطابات اليقين والهوية، إنه ما يبدو مالكا لتفويض الاستماع وإرجاع الصدى واستجواب هذه الخطابات عن طريق المواجهة بينها.

لمجرد أنه يأتي من بعد، لن يقوم الخطاب الأدبي بترميم إيجابيات المدنية، وإضافة فعالية عملية، يقينية ناهية، لأنه وبالضبط يوجد مسبقا وبكثرة في باقي الخطاب الاجتماعي يقينيات هي كلها في خلاف معلن أو مستتر مع يقينيات أخرى وتشكل أنسجة للتناقضات. النص الروائي الحديث، على سبيل المثال، هو إذن جهاز للتجميع، للآثار الحوارية، لإضفاء الالتباس الدلالي، لتعدد المعاني والأصوات، لا

بواسطة بعض العادات الشكلية الغريبة، أو نوع من الخضوع لجمالية متعالية، ولكن، تماما، لأنه لا يقوم. حتى في الروايات الأكثر سطحية و"ذات الأطروحة" a thèse. سوى بعملية العكس refleter حيث ستسجل الإشاعة الكاكوفونية للخطاب الاجتماعي الشامل بأصواتها المتنافرة، مشروعاتها غير القابلة للبت، أصداءها ومحاكاتها الساخرة، ويستمتع، في الواقع، حين يتموضع على البعد الصحيح، إلى مختلف thématization أساليب طرح التيمات المتداولة لنفس المواضيع، وإلى ما يهمس وما يدوي (كالرعد)، كما يدرك ويسجل انزلاق المعنى من لغة إلى لغة أخرى، المتضادات، المآزق، التفسيرات الشاملة وانعدام الاتساقات المؤسسة لهذه المذاهب التي تصنع لنفسها أتباعا وشهداء.

الالتباس، تعدد المعاني، اللاغائية non-téléologie، اللاقص، الوثبات المختلطة subreptices، المعاني المزدوجة والصور المخفي، التدرجات الدلالية الكامنة لا تؤخذ كلها كسمات مميزة للأدب، إنها أيضا، وإن كانت غير محينة وغير معترف بها كذلك، السمات الأساسية للخطاب الاجتماعي الشامل، بمعنى للنتاج الشامل لمختلف الكيفيات التي يزعم بها مجتمع ما والناطقون باسمه معرفة العالم وتبنيته في اللغات، الحجج والسرود.

لا يعرف الأدب فعل شيء غير هذا: النقل، من الدرجة الثانية، لهذه الكاكوفونية البين خطابية، المليئة بالتحويلات وانزلاقات المعنى، وبالمآزق التي تحجب بمهارة متفاوتة، وليس قادرا إلا على إظهار ما يختفي وراء الاتفاق الظاهر في الخطاب الاجتماعي، وأقصده به العجز الأنطولوجي الذي يوجد فيه هذا الخطاب عن معرفة الواقع التاريخي بطريقة ثابتة ومتسقة، بدون مواجهات غير قابلة للاختزال بين "رؤى العالم" التي تسكنه، وبدون نقائص متوارية داخل الأنظمة والتفسيرات، وبدون احتمال الوقوع في أي لحظة في مخالفة الواقع.

الأدب في الواقع "متعدد المعاني" ومحروم من الخاتمة ومن الخلاصة الدلالية المؤكدة، لا لأنه في تعارض مع ما هو خارج، اللأدب، الذي سيكون أحادي دلاليا monosémiquement و"تواضعا" قادرا على معرفة عالم قابل للمعرفة وشفاف،

ولكن تماما، لأنه لا يقوم سوى بالعكس، في شكل مجازي، ليس للواقع مثلما كنا قادرين على قوله، وإنما للخطاب الاجتماعي في حركته المتشابكة وعجزه الجوهري عن معرفة هذا الواقع الذي لا يحل لغزه حتما .

كتب كلود دوشي Claude Duchet مفكرا حول ومع بوفاردو بيكوشي Bouvard de Pécuchet، كتب: "لا يمكن أن نفكر التاريخ حقا إلا من خلال المتخيل" ومن هنا أخلص إلى أن الخطابات العامة المتعددة والعالمية التي تفكر وتتلفظ التاريخ بوصفه موضوعيا قابلا للسرد وللقراءة، ومصدرا للتعليم والعبر الأخلاقية، ومستعرضا ذا غائية ذاتية واستدعاء تعبوي ومدنيا، هذه الخطابات لا تفكره حقا. وبأن الخيال الذي يفكره أو لا يفكره non-pense بوصفه ضوضاء من التفسيرات الحصرية والنوعية، بوصفه مفارقة معتمدة محضة، لها منطق على طريقتها، بمعنى أنه لا وجود لمنطق أدبي. وظيفي يأتي بشكل مفارق ليحتل عرش الفكر بعد فشل المنطق المدني والعالم .

إن الأمر، في العمق، بسيط: إذا ما اعتقدنا أن الخطابات التي نتكلم بشكل قطعي عن العالم تعرفه بشكل ملائم أو لها إمكانية القيام بذلك في أحسن الأحوال، سيكون الأدب بالفعل "غير مفيد"، لكن الأدب لا يعرف العالم أفضل مما تتوصل إلى معرفته الخطابات التي تدعي معرفته، والبشر الذين يجهدون، بتواضع أو بتيه، في ذلك لا يعرفونه حقا⁹.

إنه في هذه الحالة فقط، عندما نضع هذا النوع من الفرضيات، سنوجد لأنفسنا الحق في إثبات أن الأدب يفيد، فعلا، في شيء. إنه يقول، إنه يتوصل غالبا للقول: هذا لا يستقيم، هذا ليس كل ما بوسعنا قوله، لا وجود لهذا، "هناك أشياء أخرى بين الفردوس والأرض" نستطيع رؤية الأمور بطريقة مغايرة، ليست الأمور بالضرورة كذلك¹⁰. ليس الأدب في (قوله) هذا جد منشط، ولا مؤسسة بناءة، مثلما ظنته كل المذاهب ورجال الدولة الذين، من النهضة إلى أيامنا، بحثوا عن وضع الأدب في خدمة شيء ما، لكن في إمكاننا فعل شيء "مفيد" به وملء وظيفة معرفية نوعية ضمن وبواسطة عمل مواجهة تناصية وتكثيفية، عمل سيكون سلبيا بالطبع، بشكل

مقبول أو عبثيا حتى بشكل كره، في حالة ما إذا كان الخطاب الاجتماعي، من موضوع آخر، مليئا بالوضوح التام، بتعليمات نهائية، بهويات موائمة وقنوعة ويرى العالم المثبتة والمنشطة - أو حتى ما إذا كان حقا يقدم في بعض الأحيان مثل هذه الجلاءات clartés الوجودية.

ليس الأدب، إذن، في ذاته، في فريدة ستكون حتما مجانية في عالم متسق ومفهوم، هو الغامض، المشفر دلاليا cryptosémique، وذو المعنى الملتبس والمتلاشي؛ بل إن الخطاب الاجتماعي، خطاب العالم الذي يسجله الأدب دون ملل أو كلل كخلفية للنهاية (غير المكتوبة) لرواية فلوير وبيكوشي، هو الذي يشكل أثرا، "قصة مليئة بالضجيج والرعب"، والتي لا تدل في جملتها على شيء، رغم البديهيّات السطحية للشموليات الكبرى والشرعيات.

إن المذاهب والإيديولوجيات الكبرى، التي تبدو مشكلة للقطاعات الأكثر "صلابة" للخطاب الاجتماعي والتي تتعارض انتظاميتها بشكل أكثر صفاء مع النصية الأدبية ليست سوى تسويات bricolages على حاضر إيديولوجي موجود سلفا تعيد تصميمه عن طريق نسيان أصوله، ولكونها تسويات، بالمعنى الجذري لهذه الكلمة - ويقصد به ترتيبات خاصة للأشياء المنتقاة تحت الإكراه والتي لم تهياً لتوظف معا، تسويات متشابكة في خضم تقاليد لن نتمكن من تصفيتها في طرفة عين. إنها مجبرة على "إعادة كتابتها" retaper بالاحتفاظ بما هو جوهري، ولن نتمكن في هذا الصدد à ce titre من أن تكون متوافقة بإحكام مع الوظائف المتزامنة للحفاظ على السلطات القائمة أو لإخفاء المصالح الاجتماعية. إنها أنسجة من العضلات appories بنفس المقدار الذي يحكم إرادتها في المعرفة الشاملة وفي تعبئة الناس عن طريق منح معنى (دلالة ووجهة) لعالم اجتماعي وتاريخي ينسل دوما من الاتساق الكامل والوضوح الأكسيولوجي للقطعيّات impératifs المتحكم فيها ومن الأحادية.

إن الإيديولوجيات الكبرى ليست "أنظمة" ^{1 1} أو هي ليست كذلك إلا لما يبدو على بلاغتها في شرعنة ذاتها: إنها، بكل ضرورة، عمليات تجميع غير متجانسة حيث تجهد البلاغة السطحية عادة، مرة أخرى، لإخفاء مواضع الخياطة والمفاصل التي

ترتبط بينها: الايديولوجيات في الختام، لا تملك " لا منطقا ولا فعالية *rigueur* خاصة بها"، إنها ليست سوى نتائج قطاعية لهذا المجموع المتزامن المليء بالمواجهات، بـ "المنقول" وبـ "الترميمات المخفية" والذي نستطيع أن نسميه الخطاب الاجتماعي الشامل. رغم أنها قابلة للعزل، ولا شك، لغايات التحليل، إلا أن المجاميع الكبرى الايديولوجية هي لا محالة تابعة *hétéronomes* وبين خطابية: الايديولوجيات ليست "أنظمة" في الحالة التي تظهر فيها للتحليل، كما يبدو لي، عقدا مستعصية ومعضلات مخفية بمهارة متفاوتة. إن المتناقضات والمعضلات التي أحدثت عنها ليست عيوباً طارئة ترهق بعض الايديولوجيات، ولكنها نتيجة حتمية *fatal* لكل بحث عن الاتساق الأكسيولوجي ولكل إرادة للتأويل الجماعي والمحرك للعالم .

الايديولوجيات ليست أنظمة في النهاية، بالمعنى الذي تكون فيه فضاءات للمواجهة لمتغيرات مذهبية متصارعة، نزعات وطوائف ونزاعات داخلية للأثرثوذوكسيات حيث المواجهة نفسها تنتج التدمير المتبادل لمنطق كل منها ولحجج هذه وتلك. الايديولوجية، منذ أن تتطور، تثير ليس فقط تعارضات ومقاومات خارجية، إذ توجد داخل الحقل نفسه الذي تؤسسه وهي تتطور، توجد آراء (بدع) مختلفة ومتناقضة *hétérodoxies* محايثة لها تجعل منطقها يتآكل وتفرز، في الأغلب حتى، انشقاقات متجاوزة تعارض باسم نفس المبادئ "المقدسة" إنشاء حجاجيا وسرديا سيصبح، تقريبا على النقيض من الرواية المهيمنة داخل الحقل. تصلح هذه الفرضية، يبدو لي، للايديولوجيات الدينية كما للايديولوجيات السياسية أو المدنية النضالية.

إن جزءا معتبرا من الأدب الحد(ي/ا) ثي modern(ist)e يعود إذن، وبالتحديد لإظهاره ما يلي: أن الملك عار وبأن التفسيرات الكبرى مثلها مثل الأعدار الصغيرة هي عبارة عن تسويات مليئة بمتناقضات لا تصمد. الأدب ليس بالتأكيد إذن "تخصصا" آخر ولا هو حقل لنظام ثقافي مزود ذاتيا بنوع من التفويض القطاعي، مختلف في طبيعته ولكنه مماثل في المبدأ لما كانته الوضعية في العلوم، إنه ليس سوى نوع (وهو غير مؤكد) من العمل البُعْثري على الخطاب الاجتماعي الذي يأخذ خصائصه من واقع كونه يأتي بعد أن يكون كل شيء قد قيل. لهذا السبب، أيضا، يبقى شيء من

الأدب عندما تدعنا الأجهزة المتسلطة البالية usées نرى حبيكتها التي أصبحت مهمة ومقيدة من الآن فصاعداً على الأغلب، ومعروفة بشكل رجعي rétroactivement بوصفها غير ملائمة ومظلمة بزيها.

لا يتضمن عمل الأدب هذا أبداً بأن يظهر البطلان، ليس أكثر من أن يعطي الحق، ولكن بأن يلفت الانتباه إلى "الغربة"، إلى المعنى الفائض، إلى التعارضات وإلى التناقضات المخفية. الأدب ليس نقداً، إنه لا يقوم أبداً بدور العمل النقدي، بمعنى أنه لا يصحح، ولا يستبدل الأقوال الفولتيرية والتقدمية لهومي M. Homais بأقوال أكثر صحة أو أكثر ملاءمة لـ "الواقع"، إنه يظهرها في "غرابتها"، إنه ينزع الألفة عنها لكن دون أن يدعي بأنه يملك أدوات المعرفة التي يمكن أن يعارضها بها. ربما أكون مخطئاً فيما قلته أعلاه عن غياب تفويض منهجي للأدب، الأدب الحديث - على امتداد حقبة طويلة من قبل، منذ القرن التاسع عشر على الأقل، يتعرف نفسه في هذا التفويض، سيكون هناك شبه إيديولوجية خاصة بالممارسة الأدبية لكنها ستنسب إذ ذاك إلى شكوكية scepticisme معرفية جذرية - مهما كانت الطريقة التي تأخذ بها هذه الكلمة، وهي بلا ريب يمكن أن تثير الاستياء -، شكوكية تتعلق بقدرة اللغات الاجتماعية، ويعملها اللغوي الخاص على المعرفة بشكل موضوعي، ولأن تسمع صوتها، شكوكية فيما يتعلق بإمكانية "الواقع"، العالم، التاريخ بأن يعرف بأي طريقة، تكون غير قابلة للنقض، على الأقل. إن لم يكن الأمر كذلك، إن لم يسر كما افترضه، إذن لن يكون هناك أدب، لن يكون هناك إلا أناس أقلام (كتاب) يقصون سير ذاتية خيالية تكون أقل أو أكثر عبثية، ويضعون كلمات وصورا عن حالاتهم الوجدانية، و"يراقبون" الحياة من الصالونات ويتأملون. نشاطات مماثلة لما قد يقوم به الذين يسردون بتفخيم حكم إمارة أو يثنون على سياسة ما ويقنعون بمحاسنها الحاضرة أو المستقبلية، ولكن نشاطات مساوية لهذه الأخيرة ستكون بالتأكيد عبثية نوعاً ما أو ذات انعكاسات أقل. يتوجب في هذه الفرضية المضادة، أن نتمنى أن يضع الأدب نفسه في خدمة مذاهب جيدة، مما سيمنحه بعض الفائدة عن طريق التوكيل.

أدب المثال - النمطي والأدب الأمبريقي :

بوضعنا لهذه الطروحات، نكون قد أعطينا لكلمة "أدب" معنى أكسيولوجيا قبليا، لقد أسسنا المثال - النمط idéal-type لامكانية معرفية لا تتحقق، في الواقع التجريبي، إلا نادرا، أو استثنائيا، كما قد يقول البعض .

الأمر في الواقع هو أن الأدب قد أنتج بوصفه كتلة من النصوص، حقا من حقول الإنتاج معين الحدود اجتماعيا وقابلا للموضوعة objectival، أنتج بداية وبكثافة، في كل مراحل حداثة القرن التاسع عشر والعشرين مجرد تجديد مؤسلب reconduction stylisée ومصور للموضوعات المهيمنة وإعادة كتابة retapage للصيغ المفيدة ثقافيا والتطرق من جديد بأكثر أو أقل روحية لما قيل سلفا ودعاية للنظام الاجتماعي السائد، متقنّة غالبا وراء المظاهر الخادعة للإبداع والأصالة.

سأدرج هنا مفهوم مجنون الملك *fou de roi* لوصف موقف الالتباس الوظيفي لعمل الأدب الحديث بوصفه انحرافا وهدما وتخريبا مباحا، مصاريف لغوية استهلاكية، وضع في مفارقة محميا من السلطات. لكي يتصل نص منتمي لهذا الحقل الأدبي من هذه المواقف الملتبس لوظيفية نصف خارجية semi-extériorité fonctionnelle يتوجب عليه أن يعترض على هذه الدرجة من نصف الشرعية حيث يستفيد الأدب (حتى في طلائعه) من الرومانسية إلى أيامنا، يستفيد من تسامح نبيل وشهامة مشروطة، تجعل منه، رغم المظاهر، العميل الفعال للشموليات الأحادية، للعرف (الدوكسا) وللخطابات القانونية والرسمية .

إن النص الأدبي هو دائما لدرجة ما جزء فاعل في النظام الشمولي. على الرغم من ظهور بعض الحجاب logothètes على الكلمة الفريدة inouïe، فإن البروز المكتمل في رأس أحدهم للغة جديدة أمر أكثر من بعيد الاحتمال. لا توجد، إذا نظرنا عن قرب، قطيعة جمالية ولا قطيعة ابستيمولوجية، موقعة جيدا، صريحة وغير قابلة للنقض، إنها طبيعة الأشياء، وأنتروبيا entropie الثقافات. كل عمل للقطيعة ينتج أولا انزلاقات للمعنى مدركة بشكل سيء، تآكلات للنماذج paradigmes، آثار غير محددة جيدا، لعثمت معرفية أو جمالية. إما أن يكون التجديد الثقافيا ساطعا وقريبا

جدا ومتعرفا عليه فذلك لأنه ليس سوى تجديد وهمي، لأنه يدهش وهو في نفس الوقت واضح، ومعنى مرصود بحذق ضمن سوق الأفكار والثقافة. وإما أن يكون التجديد متعثرا وجزئيا، متعثرا: يقصد به أنه يتلمس من أجل أن يشق لنفسه دربا ضمن الشبكة السوسيوخطابية، من أجل منح نبرة لغة أخرى، غير ابتداعي. لا تصاغ التبعية إلا بثمن تعمية جمة لامكانات المنطق الجديد والاستناد على أشياء مشكلة سلفا، على معايير مقبولة، على ما هو موجود سلفا. يتضمن العمل الجمالي في جزء منه حجب الصراع الداخلي الذي يثيره التعايش المبتذل، المتواضع عليه، والمخفي. إن تغيرات اللغة والنبرة لا تتم بانتظام، إنها تنتج في الأغلب الأعم عن أزمة وعن تشويش جانب من النظام الخطابي يرغم النوع الأدبي، مثلا، على التخلي عن "مكاسب" بدون أن يمنح منذ البدء أي منفذ، أي صيغة جديدة جاهزة كلية. أثناء هذه الأزمة حيث يلجأ الكثير أولا إلى عمليات إعادة تأهيل للصيغ المهملة، ولاستعارات من القطاعات المجاورة، لإعادة الكتابة، فإن لغة جديدة قد تشق طريقا وتظهر للسطح. إن مثل هذه الفرضيات استكشافية heuristiques فيما يتعلق بتعارضها مع أساطير التجديد الإبداعي والقطيعة الساطعة التي تنقل التاريخ الأدبي كما تنقل تاريخ الفلسفة.

هنا أيضا ننتسب طوعا لتحليلات كلود دوشي، خاصة تلك التي قام بها على "la peau du chagrain" لأنها تظهر للعيان كيف أن هذا النص الأدبي ليس لصفة جوهرية ما، هو مستقل ومحمي بكل سيادة في نفس الوقت في مواجهة ضغوط الشمولية الخطابية الماكرة التي يشغل إزاءها، ولكنه يوجد ضمنها كلية كذلك. "الملفوظ الاجتماعي ينقد ويقضم الملفوظ الروائي" يكتب دوشي. إن نقدا أدبيا (لا يتحدث فقط عن الأعمال الرديئة أو النجاحات الظرفية بل عن أكثر من ذلك) يجب أن يظهر كيف أن النصية الأدبية هي أولا وحتميا "في خدمة الخطاب الاجتماعي"، في خدمة أساطيره وما هو معد سلفا préconstruits ولغاته وأكسيولوجياته، وبأنه من أجل مهمة عمياء، يقوم النص بحلها وجعلها مفارقة، تتبقى عدة مقاطع حيث النص الأكثر جدية يقود مرة أخرى إلى الدوكسا، يعيد نسج حركات المسلمات الثمينة ويلعب على هذه المفارقاتية التي لا تفعل سوى البقاء ضمن حركة الأماكن المشتركة.

جزء كبير من قطع الشجاعة للأعمال الأدبية الحداثية، يمكن أن ينطبق عليها البيت الشعري لكوريبيير Corbière في Les Amours Jaunes (الغراميات الصفراء): "كان يرى أكثر مما ينبغي والرؤية ليست سوى عمى".

هذا لأن النصوص الأدبية، بالمعنى المتداول، المؤسس لهذه الكلمة، لها القدرة على أن تكون أخرى، في موضع آخر، مشتتة بالنسبة إلى أقوالهم بأنهم يمسون البعد الجمالي، ولأن للنصوص الأدبية أيضا وظيفة إعادة القول، التمثيل، إعادة ربط الحاضر سلفا، لهذا فهي تتسبب إلى إعادة الإنتاج الاجتماعي.

النص الأدبي، كجوهر، لا وجود له إذن، إن ما يمكن أن يرصد مناسباتها في حالة ثقافية هي بعض الكتابات المصنفة أدبية أولا - التي تهز أنتروبيا l'entropie الأفكار المستقبلية أو التي تمدها بمرآة محرّفة. إن بعض النصوص التي تبحث أيضا عن إعطاء لغة لهذه "الأشياء التي لا تلفظ بها الخطابات الرسمية، باتباع المبدأ الاجتماعي بعمق والذي مفاده أن ما لا يقال لا وجود له، هذه النصوص تهم حتما ليس فقط ناقد الآداب ولكنها تهم كذلك عالم الاجتماع والمؤرخ. إذا كان يجب على الظاهرة الخطابية بالفعل أن تحلل في الوقت ذاته كإطناب وإكراه لإعادة القول الحاضر سلفا، كحكم مسبق، كنكران وكحركة، انزلاقات خفية، الوضع في مفارقة، بروز منطقيات "أخرى" (لننقل ارنست بلوش Ernest Blosh) ليس بعد قلت noch-nicht-gesagtes، لما لم يقل بعد، فإن المهم بالنسبة لهيرمينوطيقا ثقافية هو أن لا تخلط هذه التجديدات وهذه القطاعات الأصلية مع ما تمنحه في كل لحظة بوفرة كبيرة السوق المبتذلة للجدة الثقافية (والأدبية) بأوهامها وإعادات كتابتها وثوراتها الاستهلاكية وآثارها للموضة وتقليداتها الممتثلة أو غير الممتثلة وأجهزتها للامتعاض و"انتزعوا مني هذا" décrochez- moi- ça للهوية الاثنية، الاجتماعية والجنسية التي تباع جيدا هذه الأيام.

عن طريق تطوير تفكيره النظري، أسهم السوسيونقد في رفض نوع من النموذج paradigmme الاجتماعي التبسيطي يندرج حسب داخل الاجتماعي كل ما هو إعادة إنتاج، فرض رمزي، ما هو مقروء، مؤسسة للتدهور الحتمي entropique ويعتبر أدبيا

كل ما هو خارج الاجتماعي (واذن خارج كل مأخذ تحليلي موضوعي)، من جدة novum، للمخيل والليوتوبي وللإبداع. ذلك أن الاجتماعي (واذن موضوع التفكير السوسيومنتقي والتاريخوغرافي historio-graphique) هو أيضا "المؤسس"، الـ"جدة" الـ"مصور" (بالتعارض مع المصور)، الحلم، المخيل، المجدد، المقدس: إنه ما يبرز بقدر ما هو ما يقاوم، إنه ما ينتزع بقدر ما هو ما ينخرط ويصر على البقاء عن طريق فرض نفسه، إنه ما يطرأ بقدر ما هو ما يدوم، ما هو تفسير l'interprétence بقدر ما هو الدوغم dogme وهو القول المحرر المقابل للقول المتسلط.

الهوامش:

❖- Marc Angenot : " **Que peut la littérature ?** ; sociocritique littéraire et critique du discours social " , in " La politique du texte ; enjeux sociocritique " ,textes résumés et présentées par Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars , Presses Universitaire de Lille , France , 1992 , P 9 - 27

1- إنني أستعيد وأطور هنا بعض المقترحات التي صيغت سابقا في مقال نظري بالتعاون مع رجين روبان Régine Robin ، "انسجال الخطاب الاجتماعي في النص الأدبي" ضمن **نظريات وأفاق**، عدد يشرف عليه إدموند كروس

Edmond Cros ، Sociocriticism (Pittsburgh PA et Montpellier, CERS), Vol. I, 1, juillet 1985, pp. 53-82.

سنرى أيضا تطورات نظرية كثيرة في كتابي الجديد

1989 : un état du discours social, « l'univers des discours », Longueuil(Montréal), Le Préambule, 1989.

* (مسرحية شعرية 1900 / المترجم)

2 - le Réalisme socialiste, une esthétique impossible, Payot, 1986.

3 - أستعيد هنا اعتبارات سبق تطويرها في دراسة صغيرة لرجين روبان

Régine Robin et M. A. , La Sociologie de la littérature, un historique , Montréal , CIADEST , 1991.

4 - إنه لا يفرض نفسه ولا أقصد فرضه على أحد، ولكنه برنامج ناتج، حسبما أرى، عن عشرين سنة وأكثر من تطور التفكير السوسيونقدي .

5 - إن تحليل الخطاب الاجتماعي ينازع بطريقة ما التصور اللغوي للـ"لغة" بوصفها نظاما يجب أن تكون فيه الوظائف الاجتماعية محيطة ومغيبة (دون وعي) scotomisées . يعمل تحليل الخطاب الاجتماعي مباشرة على تقسيم العمل الرمزي ولا توجد، حسب منهجيته/ طريقتة، "ذوات متكلمة" مجردة اجتماعيا كانت تتحدث "الفرنسية"، على سبيل المثال، بتتويجات يمكن إهمالها معرفيا. هناك (فقط) أشخاص . في تداوليات محددة . يتكلمون عن طريق أوامر أسقفية مكتوبة mandement épiscopal، عن طريق الوعد، عن طريق تغطية الحوادث fait-divers في جريدة يومية صغيرة "tabloid"، عن طريق الدعاية النقيابية، عن طريق نزاعات المقاهي، في مجلس طبيب عام، الخ .

6 - إن معظم الباحثين في عصرنا يبدون على اتفاق حول واقع أن الخطابات الاجتماعية، والأشياء المقولة ليست أبدا حيادية أو بريئة، وبأن المركيزة خرجت على الساعة الخامسة "ليست" فرنسا للفرنسيين؛ لا وجود إذن للمفوض (لا وجد لرمز، أو لنغمة، لإشارة مسواة اجتماعيا، الخ) لا يمكن أن تظهر اعتباراته الثقافية ولا يمكن بحكم ذلك ipso facto أن نربطه برهانات ومصالح، وقيم لن تكون مجاوزة للمجتمع أو للجماعة التي تعترف بها. ومذ ذاك لا نتمكن من فضحها بوصفها موظفة من أجل فرض "سلطات".

7 - لقد أمكننا الشكوى من كثرة التفكير في الظواهر اللغوية منذ ثلاثين سنة. لكن يجب مع ذلك أن يكون كل الباحثين في الآداب والعلوم الإنسانية واعين لخصوصية ولمادية ظاهرة fait الخطاب ولطابعه الذي لا مناص من (التعامل معه) حرفيا لكل من يدعي التفكير في الاجتماعي والتاريخي. يجتاز الكثيرون بعد، نستطيع القول، تبادلات الكلام أو الصفحات المكتوبة التي يشتغلون عليها للعثور قبل كل شيء على "معلومات"، معطيات عن العالم الأميركي / التجريبي، عن العالم الذي يتحدث حوله وبدون الإدراك جيدا بأن النص المتفحص (أو التسجيلات) هي نسيج كلمات، وتعبيرات، وكيفيات قول، للغات خاصة jargons ولأساليب، لاستراتيجيات للإقناع أو للسرد لا تسيّر من تلقاء نفسها، وليست على الإطلاق عالمية ولا طبيعية، والتي هي خاصة بالمؤسسة، بالثقافة، بالهوية الاجتماعية أو السوسيوجنسية حيث المتكلم أو الكاتب هم في لحظة معينة ناطقون رسميون des portes proles. كثيرون إذن لا يدركون في "كيفية القول" هذه نظاما خاصا للوقائع السوسيوثقافية، لا يمكن أن نفصل عنه المعلومات والمعطيات المزعومة .

8 - انظر مقالتي مع رجين روبان، 2, I, Sociocriticism, «l'inscription du discours social»

9 - على سؤال "على ما يقدر الأدب؟" الذي أحاول إيجاد إجابات فرضية عنه، يضاف السؤال الأكثر إزعاجا: لماذا يبدو النقد الأدبي، في العديد من اتجاهاته، منظما لكي لا يعرف . بأنه يحول النص "الخالص" إلى فيتيش، بأنه ينهز s'hypnotise بـ"الشكل" (Bird'oison)، بأنه يطالب بآداب يضعها

"في خدمة" أفكار صحيحة أو برامج مدنية .. في هذه الذرى لإفراط أو لتفريط، فإن ما يعرفه وما يقدر عليه الأدب هو (ومن ذلك لا يقوى على كل شيء) هو دائما ما ينكر ويمحى عن قلة أو زيادة تقدير sur ou sous-estime .

10- إذا كان الاستشهاد الأول من هاملت Hamlet ، فإن مصدر الثاني هي أوبرا جورج George وايدا جرشوين Porgy and Bess Ida Gershwin .

11- لنذكر هنا تعريفا للويس ألتوسير Louis Althusser في 1986 حملت وعلق عليها كثيرا في تلك الحقبة.

III- دراسات باللغة الأجنبية

***Re-Narrating the Past: Historical Reconstruction and
the Postcolonial African Novel: The case of Ngugi and
Armah***

**MAOUI Hocine
Annaba, University**

Both Armah and Ngugi have grappled with the trajectory of the continent's history. Whether in their prose narratives or polemical essays, they offer deep philosophical reflections on "the trouble with Africa", then and now. I believe that both novelists do write fiction that reconstructs a historical narrative or is in dialogue with the past. Given the broad scope of the historical framework and the wide range of historical material that pervades most of their narratives, I will refer briefly to the writers' late novels which exemplify best the ideological moorings that shape their historical vision. This attempt is double-fold because on one side it will show the interrelation between history and fiction as narrative mediations of reality. On the other side, it will maintain the claim that despite their divergent ideological orientations and contrary to many critical assertions, both Ngugi's and Armah's visions do intersect.

A. History, Fiction and Reality

Indeed, history may well be compared with fiction because both invoke the principles of selection and derive their material from specific cultures and historical experiences. Moreover, both are narratives and products of an individual interpretation. Even if history pretends to relate "real" events, fiction can use its "fictionality" to signify or point at truth. In The Content of the Form¹, Hayden White discusses the interplay between history and narrative. His analysis may be useful in giving this article a theoretical framework. He argues that the historical text is necessarily a literary artefact because the process of creative imagination involves the writer of fiction as much as it does the historian. (The Content of the Form, 3) White addresses this issue by blurring the distinction between truth and fiction:

One can produce an imaginary discourse about real events that may not be less 'true' for being imaginary. . . The same is true with

respect to narrative representations of reality, especially when, as in historical discourses, these representations are of 'the human past.' How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in 'an imaginary' way? Is it not possible that the question of narrative in any discussion of historical theory is always finally about the function of imagination in the production of a specifically human truth? (The Content of the Form, 57)

Moreover, White elaborates this issue relying on Roland Barthes. He argues that since the past does not offer itself in the form of a story, narrative becomes the mediator between reality and the communication of that reality. He observes:

Arising, as Barthes says, between our experience of the world and our efforts to describe that experience in language, narrative "ceaselessly substitutes meaning for the straightforward copy of the events recounted." And it would follow that the absence of narrative capacity or a refusal of narrative indicates an absence or refusal of meaning itself. (The Content of the Form, 1-2)

History enables the past to be communicated by giving it a structure. But what is communicated is merely one meaning of this past out of an infinite number of possible meanings. In other words, historical "reality" as it comes to us is based on a selection made by the historian in terms of his/her point of view, his/her ideology, his/her personal interest, dominant or non-dominant selection made in completing a literary product. Many of the texts that are found in the archives and history books have thus already been "fictionalised" i.e., produced through the lenses of colonial ideology. The instability of its meaning is a main factor in its being constructed and reconstructed and continually examined. As Orlando de Rudder states, «toute écriture est traduction, transposition, transformation.»² («Quand l'historien... », 32) As for the literary text, it should be seen as part of the wider historiography in its own right. It not only records and experiences the past, but also transforms and reinvents it (even though transformation and reinvention is also part of the game of historians.)

In Homecoming³ Ngugi emphasises literature's ideological as well as imaginative conditioning:

Literature does not grow or develop in a vacuum; it is given impetus, shape, direction and even area of concern by social, political and economic forces in a particular society. The relationship between creative literature and these other forces cannot be ignored.(xv)

His view is developed further in Writers in Politics⁴ :

Literature, as a product of men's intellectual and imaginative activity embodies, in words and images, the tensions, conflicts, contradictions at the heart of the community's being and process of becoming. . . At the same time literature is more than just a mechanistic reflection of social reality. . . It follows then that because of its social character, literature as a creative process and also as an end is conditioned by historical social forces and pressures; it cannot elect to stand above or to transcend economics, politics, class, race, or what Achebe calls 'the burning issues of the day' because those very burning issues with which it ideals take place within an economic, political, class and race context. (W.I.P,5-6)

Therefore, I maintain that the narratives of both Ngugi and Armah can be seen as part of African historiography. They both operate at an interesting standpoint with regard to the relationship between reality and fiction. Each of them is attempting to capture a reality of a past through the use of fiction. Their novels constitute a sweeping historical narrative that tells the story of both Kenya and Ghana from the early days of British colonization to the contemporary post-colonial period. While each of Ngugi's novels, ranging from The River Between to Matigari, covers a limited period in the history of Kenya, Armah's late novels, Two Thousand Seasons, The Healers and Osiris Rising, do not focus on a particular moment in the history of Ghana, but the scope of these narratives is much broader encompassing the Ghanaian historical experience of slavery, colonialism and then neo-colonialism. It is to be underlined that in Armah's latest novels, The Healers, the time-span is more circumscribed and limited than in Two Thousand Seasons and Osiris Rising.

B. Ngugi and Armah: A shared Historical Experience

Indeed, for both Ngugi and Armah, the narrative is a tool for shaping, ordering and reinterpreting history. Ngugi, in Carol Sicherman's words, "blurs the lines between history and literature and that, perhaps as consequence of this blurring of the two genres, the distinction between Ngugi and his narrators and certain characters also becomes blurred."⁵ (344) Similarly, Armah's texts are steeped from Ghana's historical landscape and at times even border close to direct allusion on actual historical events. In the act of historical recovery, both writers are selective and creative. They overstepped the endeavors of most African fiction writers of the late fifties and the sixties who initiated a new oppositional discourse by countering the "permanence of vision" embedded in colonial discourse. The writers under question did challenge and rewrite the colonial discourses "as a way of explicating and defining their culture, history and being."⁶ (The Invention of Africa, 184) By questioning the visions, ideologies, the historical claims as well as the representations of Africans propounded by colonialist discourse they mapped out a new African future which could only take place in confrontation with colonial ideology. It was, according to Boehmer, "a literature which identified itself with the broad movement of resistance to, and transformation of, colonial societies."⁷ (Colonial and Postcolonial Literature, 184) Because the political rupture which independence created did not, according to many writers, necessarily mean an ideological or epistemological rupture, the narrative, in Gikandi's words, "can indeed propose an alternative world beyond the realities imprisoned within colonial and postcolonial relations of power"⁸ (Reading Chinua Achebe, 3). By resorting to the mythical to give space to the production of imagination, Achebe for instance, maintained that it was not enough to evoke "geographical, political, economic and other rational explanations. . . (for) there will always remain an area of shadows where some (at least) of the truth will seek to hide."⁹ (Morning Yet..., 90). Also, in terms of form, this rediscovery of history marks a rupture with the older ahistorical, if not antihistorical, bias of literature and criticism, in which 'formalisms' of various kinds dominated the literary scene.

Therefore, one might argue that history is the stuff of which African literature and more particularly the postcolonial African novel is made. As Abiola Irele writes, the “essential force of African literature” is “its reference to the historical and experiential,” and the main task of criticism is to bring that force “into focus”.¹⁰ (The African Experience, 11) This emphasis again relates to the traumas of colonialism and the resulting conflictive identity; in Irele’s words, “Modern African literature has grown out of the rupture created within our indigenous history and way of life by the colonial experience.”(27) For both Ngugi and Armah, the desire to come to terms with a fractured history and a disrupted cultural identity induced the enduring importance of the historical.

Given the impact of colonialism on African history and the symbolic impact of colonialist historiography on the African imagination, it is obvious that history is a crucial area of contestation for most African writers, including both Ngugi and Armah, who seek to extort the control of their cultural identities from the metropolitan center of Europe. These writers, in dealing with history, are faced with the double task of challenging European colonialist historiography and proposing positive African alternatives through the recovery “of an African past that is usable in the construction of a better future.”¹¹ (“The Historical Novel in A. Armah and D. Caute”, 235.) Therefore, the decolonising process invokes an ongoing dialectic between hegemonic centrist systems and peripheral subversion of them; between European or British discourses and their post-colonial counter-discursive practices. As Helen Tiffin observes, “the rereading and the rewriting of the European historical and fictional record are vital and inescapable tasks. These subversive manoeuvres, rather than the construction or reconstruction . . . are what is characteristic of post-colonial texts, as the subversive is characteristic of post-colonial discourse in general.”¹² (“Post-colonial Literatures and Counter-discourse”, p.16.) Through the very nature of the writing, the African historical context is selectively created and rhetorically produced. In his assertion of the deconstruction of History into histories, Lionnet Françoise observes:

Puisqu'il n'y a plus de 'grands récits' [Lyotard, 1979] pour légitimer le savoir, l'histoire en miettes du sujet postcolonial ne peut plus être narrée que dans des histoires qui véhiculent l'hétérogénéité fondamentale de son vécu. Le lecteur se trouve aussi obligé de situer chaque texte par rapport à un contexte historique dont la fonction n'est pas de rendre le roman plus «authentique,» mais de souligner l'interpénétrabilité symbolique de l'histoire et de la fiction, du réel et du mythique. Espace de parole tendu entre des espaces culturels différents mais souvent indissociables, le roman postcolonial, expose le brassage des cultures et le métissage des formes qui définissent la 'condition postmoderne.'¹³ (« Parcours Narratif . Itinéraire Culturel, » 143)

It is thus not surprising that both Ngugi and Armah have also quite often employed the historical novel as part of their program to generate new postcolonial past. For Armah, going back to the past must involve selecting only ideals and values to which the contemporary society might aspire. In his late novels, Armah attempts to dispel wrong assumptions about Africa's history, advocates adjustment of the way we apprehend the past, and calls for an assertion of traditional African values. He uses details from the indigenous tradition to demonstrate its vitality, to make a statement about the African way of life, and to define its artistic vision. For instance, Two Thousand Seasons shows Armah's efforts at "recuperating the past, but being totally dependent on remembered and reinvented-rather than literal- truths of the past, they are more of metahistory than historical fiction."¹⁴

Likewise, contrary to the Negritudists' celebration for blackness and yearning for Africanness in reaction to Western brainwashing, Ngugi's past goes against the nostalgic affirmation of an ideal African tradition. In many of his essays, Ngugi argues for a radical reinterpretation of Kenya's history. The thrust of his argument is that Kenya's history has been distorted by the colonial writers and by Kenyan scholars who had been educated in Western critical modes of thought. Ngugi claims that colonialist writers such as Ruark and Huxley¹⁵ have tended to give a very biased account of Kenya's nationalist history particularly in their portrayal of the Mau Mau War. The suppression of Mau Mau history and the marginalization of

workers and peasants, Ngugi asserts, has also been a major feature of works written by Kenyan historians like Ogot and Muriuki. According to Ngugi many Kenyan scholars followed a definite line of interpretation which aimed at discrediting Mau Mau as a nationalist movement. Moreover, at the heart of Ngugi's thesis, especially in his late novels, is his contention that Kenya's working people, the workers and peasants, are marginalised, if not totally ignored, in the country's narrative history. His intervention in this process of history-making, to use Cooper's words, strives to "recover the lives of people who are forgotten in narratives of global exploitation and national mobilisation" ¹⁶("Conflict and Connection", p.1516), all of which calls into question the very narratives themselves, indeed, the theoretical frameworks, and the subject positions of the colonialist and Kenyan historians implicated in the project. Ngugi's engagement with them is unequivocal, particularly in his novel, Petals of Blood¹⁷:

For there are many questions in our history which remain unanswered. Our present day historians, following on similar theories yarned out by defenders of imperialism, insist we only arrived here yesterday. Where went all the Kenyan people who used to trade with China, India, Arabia long long before Vasco da Gama came to the scene and on the strength of gunpowder ushered in an era of blood and terror and instability-an era that climaxed in the reign of imperialism over Kenya? But even then these adventures of Portuguese mercantilism were forced to build Fort Jesus, showing that Kenyan people had always been ready to resist foreign control and exploitation. The story of this heroic resistance: who will sing it? Their struggles to defend their land, their wealth, their lives: who'll tell of it? What of their earlier achievements in production that had annually attracted visitors from China and India? (POB,p.67)

Clearly, Ngugi rejects those historical archives akin to the West; he privileges resistance as the key plot element in African history ; and he insists in his late writings that that the metanarrative of the nationalist victory has to be revised and reconstituted as the story of workers and peasants- history from below. Ngugi, to use Frederick Cooper's argument again, takes the path many African scholars have taken by putting "more emphasis on showing that Africans had history

than on asking how Africans' history-making was implicated in establishing or contesting power"(1528). For Ngugi, Kenyan history should be about the struggles of the subaltern, their resistance to colonial and neo-colonial domination in the postcolonial state. This struggle crystallised itself in the Mau Mau anti-colonial war, a struggle which should continue to inspire new resolves for freedom and dignity in Kenya's post-independence period. It is the narrative of the marginalised, according to Ngugi, which Kenya's pioneer historians have suppressed.

Likewise, in taking a stand in favor of African value systems, Armah posits his writing as a counter-force against prevailing Western assumptions about Africa. For Armah, writing becomes a subversive act in opposition to the forces that have controlled the destiny of Africa. In Why Are we so Blest ?¹⁸, Armah writes :

In the world of my people that most important first act of creation, the rearrangement without which all attempts at creation are doomed to falseness remains to be done. Europe hurled itself against us-not for creation, but to destroy us, to use us for creating itself. America, a growth out of Europe, now deepens that destruction. In his wreckage there is no creative art outside the destruction of the destroyers. In my people's world, revolution would be the only art, revolutionaries the only creators. All else is part of Africa's destruction. (WWSB?,231)

Armah sees art as a means of coming to terms with the past and redefining the course of action for the future. Art becomes a social dynamic to bring about change in Africa. Armah's knowledge of the past comes from collective memory, remembered knowledge shared by African communities, knowledge by intuition and knowledge interpreted by the prophets. In Two Thousand Seasons¹⁹, the story about the origin of the people of Anoa is told in a series of prophetic utterances:

We speak of central prophecy that heard the curse of our present coming before its violence burst upon heads, we speak of the vision that saw our scattering before the first shattering stroke exploded from the desert's white light. . . of destruction's two thousand seasons against us. (TTS,19)

Armah attempts to dispel wrong assumptions about Africa's history, advocates adjustment of the way the past should be apprehended, and calls for an assertion of traditional African values. He uses details from the indigenous tradition to demonstrate its vitality, to make a statement about the African way of life, and to define its artistic vision.

Thus, both Armah and Ngugi are motivated by a passion to write their own version of African history. They are aware that what has been offered as Africa's history has been constructed from Western materials. The past of Africa, as Armah observes, has been altered in reflection of the biases of the dominating European powers which have enslaved and colonized it. Africans cannot continue to see their past through the tainted lenses of Europeans. He begins from a simple premise which the narrator sets out very clearly in the preface: our history has been distorted so much that the issues must be debated in public if the visionaries' objectives are going to be realized. He notes with concern:

The air around is poisoned with truncated tales of our origin. That is also part of the wreckage of our people. What has been cast abroad is not a thousandth of our history even if its quality were truth. The people called our people are not the hundredth of our people. But the haze of this fouled world exists to wipe out knowledge of our way, the way. These mists are here to keep us lost, the destroyers' easy prey.(TTS, 1)

Like many African writers and more particularly Soyinka, Achebe and Ngugi, Armah has expressed his objections to Western writers such as Joseph Conrad and Joyce Cary who have depicted Africa as the context for elemental struggles, both physical and psychological ; a place where "civilized" Europeans must battle with the characteristic darkness of Africa. This myth has been promoted by the forces that have exploited Africa for centuries. Therefore, the challenge for most African writers is to expose this propaganda, and to present African experience from an African perspective. In opposing the colonial discursive practices, they attempt to validate Africa's historiography denied by colonialism. This process is in fact, as

Edward Said calls it, a restoration of “the imprisoned community to itself.”²⁰ (Culture and Imperialism , 259)

Armah revisits Africa’s past through his philosophical visionary interpretation of history and mythopoetic discourse. His recourse to myth or rather myth-making, a different strategy from Ngugi’s, though each, in his way tries to reconstruct history through the past retrieval. This historical reconstruction is itself a resisting form to the prevailing Western historiography. Armah fixed his gaze on the past, at the same time he looked forward. As it is underlined in TTS : “The linking of those gone, ourselves here, those coming ; our continuation, our flowing not along any meretricious channel but along our living way, the way.”(TTS,xiii) In TTS as in The Healers,and even later in Osiris Rising and KMT²¹ the narrative moves from a distant ideal , through a contemporary state of fragmentation, towards a future recapitulation of the first ideal.

In all his novels Armah perceives history as a cyclic process wherein the cycles underlined are those of recurring colonialisms and neocolonialisms. But with TTS, these cycles become “temporary aberrations in a wider ‘cycle of regeneration’ that is destined to carry the country back to indigenous roots.” ²² (New Directions, 57).This return to beginnings can only be achieved through reinventing history or, to borrow Lindfors’s term “remythologizing” it. TTS tells, in part, the story of the causes and consequences of the decline in Africa but it also tells of the possibility of its resurgence with future shifts in power and leadership away from the West. “The way” can realize this through, what Soyinka calls, its “ visionary reconstruction of the past for purposes of a social direction.”²³ (106)

Through TTS Armah shows the major phases of African history: slavery, colonialism, and neocolonialism in the post-independence era. This broad sweep of African history allows him to chronicle the maining (both physical and psychical) of the African people at the hands of the white colonizers (first the Moslem Arab “predators” then the European “destroyers”) as well as faction of their own black people (the African kings—“ostentatious cripples”) in the space of a millenium (by African count two thousand seasons of alternating wet and dry seasons.)

Armah's vision is thus both backward-looking and forward-looking. Armah suggests that the experience of colonialism wipes out the pre-colonial African ideal and replaces it with an individualism generated from the divisive practices and selfish tastes introduced by whites. For him, the healing process involves, among other things, offering the philosophy of "the way," "the living way," "our way" as the source of authentic African values. The narrator explains the rationale behind the way. As a positive affirmation, "the way" is community, reciprocity, and connectedness. The negation of its principles leads to fragmentation, destruction, and death:

Our way, the way is not a random path. Our way begins from coherent understanding. It is a way that aims at preserving knowledge of who we are, knowledge of the best way we have found to relate each to each, each to all, ourselves to other peoples, all to our surroundings. If our individual lives have a worthwhile aim, that aim should be a purpose inseparable from the way.

Our way is reciprocity. The way is wholeness. Our way knows no oppression. Our

way is hospitable to guests. The way repels destroyers; the way destroys oppression.

Our way produces before it consumes. The way produces far more than it consumes.

Our way creates. The way destroys our destruction. (TTS,39)

Armah's novels, especially his late ones are pervaded by prophecies of the apocalypse, mythical conceptions of time, milleniarism which shape the millennial consciousness of many of the characters. Myths are creative interpretations of experience in the process of which facts get turned into myth. Armah's principal aim is the mythologizing of history. He often alternates the words 'vision' and 'seer' to underline the importance of a usable version of the past that will provide guidance and goals as well as warnings for the future. In the same line, Thomas Knipp asserts that "history is myth ; it is the reorganization of the past according to the needs of the present."²⁴("Myth, History..."²⁴,41) Mythopoesis, Okpewho points out, is an act of creativity : "[the] ultimate resource and the object of mythopoesis is imaginative and intellectual play."²⁵ (Myth in Africa,

264) He argues that TTS is a mythical novel which departs from the old theory that sees myth as sacred tales. And so in his late novels, Armah transcends empirical reality and factual account to attain another form, the creative order.

Armah reconstructs myth to fit his vision and the result is a merging of myth and creativity to become mythopoesis : the making of myth. The value of Armah's mythopoesis may be seen in terms of the following argument:

There is some truth in the claim that change is possible only through myth, for myth can take many forms. It can reorganize the historical content in terms of modern perspectives. It creates an attractive vision defining in familiar cosmic terms the future possibilities of society. Myth can be used to celebrate the achievements of society, making them fall into an acceptable social order.²⁶

According to Armah, mental decolonization can be approached through the use of myth which is not a consciously invented belief system. As "a psycho-linguistic construct," myth operates through a set of related symbols connote a fixed set of ideas.²⁷ The Western myth construct which fosters the white man's racist idea of supremacy should be debunked by creating counter-myths. Thus, the bipolarity of words like white, immaculate, and clean, as opposed to black, dark, devil, which is deeply engrained in the Christian mythopoesis, should be reversed by a counter-myth imparting opposing images, symbols and allusions. Armah does inject into his writing what he considers to be an African view of Westerners and Arabs by using words and expressions like "ostentatious cripples," "predators," "slave- owning god", and so on.

In his concern with cultural decolonization through all his novels, Armah's use of counter-myth is mainly targeted to the intellectual African elite who implicitly imbibed the Western racist assumptions. In consonance with his use of history, Armah constructs a counter-myth to interpret Africa's experience. He subverts and at the same time elevates history to the level of myth.

As for Ngugi, all his novels trace the Kenyan people's history. Yet, contrary to his late novels, his early texts, to use Frederick

Cooper argument, put “more emphasis on showing that Africans had history than on asking how Africans’ history-making was implicated in establishing or contesting power.”²⁸ (“Conflict and Connection, 1528). His first three novels, which look back in time, form a trilogy in chronological progression that runs from The River Between (1965; drafted in 1960), which centres on the 1929 circumcision controversy and the opening of independent schools, to Weep Not, Child (1964; drafted in 1962) describing the Mau-Mau uprising of the 1950’s, to A Grain of Wheat (1967; completed in 1966) showing the uneasy passage to independence in 1963. Ngugi, in the early 1960s, was grappling with the issues of ethnicity, individualism and nationalism. His post-colonial novel, POB (1977), deals with the mid-seventies Kenya as being racked by a corrupt black upper-class and its foreign counterparts. But his last two narratives, DOC and Matigari, concentrate on a revolutionary allegorical rereading and rewriting of Kenya’s struggle before and after independence, pointing to missed opportunities and injustices in this history, particularly after independence, and indicating a direction for future political action. In these late works, Ngugi contributes to the postcolonial “process of ‘revisioning’ history through the reappropriation of allegory”²⁹ (“Post-colonial Allegory,” 163).

Petals of Blood seems to represent a turning point in Ngugi’s literary career. It is a pivotal book, standing simultaneously as the culmination of his development as a Western-style aesthetic novelist³⁰ (Mamudu, 1988, p. 16) and as a new departure in his experiment with developing a more Afrocentric and a more neo-Marxist literary approach. He himself asserts the necessity of giving an African vision of African history so as to better interpret the present and prepare the future. Though it is original in the sense that it is visualized within the African context, it is still similar to the Marxist view of history. In this context, it is important to underline the fact that the Mau Mau war (1952-1959) provides a discourse in which Ngugi can begin to construct a history of colonial Kenya usable in this present. By making Mau Mau stand for a much broader phenomenon, namely Africa’s struggle for independence from foreign rule - and within this

the African popular struggle for economic and social justice- Ngugi delivers both future hope and critical awareness.

Whereas, Ngugi's latest novels, Matigari and DOC look at the present in the light of the future, POB rather looks at the present in the light of the past. It contains not only many reminiscences of Mau Mau but also panoramic allusions to the more distant African past and to the black diaspora, going back through what Ngugi calls "a huge space of time" to show "three different phases of social formations : a long period of pre-capitalist, pre-colonial relations," then colonialism, and finally neo-colonialism.

As a conclusion, we insist upon the fact that it is not enough to reconstruct the past; that past must also be recreated in sharp orientation to the specific intricacies of present confrontations and struggles." It is not only content and the perspective of that content that accords history its revolutionary power, but also its very mode of presentation."³¹ ("History as a Weapon,") The novel can be regarded as one such mode. It may present historical narratives which do not provide history in its conventional form but questions the processes by which organized narratives are constructed. Narratives of the past for both Armah and Ngugi are textually constructed to present another possibility of a historical experience. In other words, history in their novels is presented as reconstructed narratives of the past in a textual form. Through the fictional construction of historical narratives, the texts question history by constructing and dismantling a past, by reflecting the process of placing fragments of the past into narrative configurations or by exposing the limitations of one textual construction of history. The texts do not impose single interpretations but represent dialogues with the past. Both writers transform historical experience and subvert and recreate history. The world Armah recreates is visionary. While Ngugi, in his use of myth in his latest novel, being bound to his leftist dogma, he could not turn his back on the dialectical historical interpretation, even though he resorts to myth-making in the latest novel. Despite their differences, they believe in reaching the same aim which is the reconstruction of the past for the purposes of social redirection.

Notes and References

- 1 - Hayden White, The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation(Baltimore, London: Hopkins University Press, 1987) , p.57.
- 2 - Orlando de Rudder , « Quand l'historien se fait romancier, » le Débat 56 (1989) , p. 32.
- 3 - Ngugi wa Thiong'o, Homecoming (London: Heinemann), 1981,p.xv
- 4-----, Writers in Politics (London: Heinemann, 1981), pp. 5-6
- 5 - Carol Sicherman, "Ngugi wa Thiong'o and the writing of Kenyan History", RAL , vol. 20, n°3 (Fall 1989), p.344.
- 6 - V.Y. Mudimbe, The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge (Bloomington: Indiana University Press, 1988), p.184.
- 7 - Elleke Boehmer, Colonial and Postcolonial Literature (Oxford and New York : Oxford University Press,1995),p.184.
- 8 - Simon Gikandi, Reading Chinua Achebe: Language and Ideology in Fiction (London: Heinemann, 1991),p.3.
- 9 - Chinua Achebe, Morning Yet On Creation Day (London: Heinemann, 1975), p.90.
- 10 - Abiola Irele, The African Experience in Literature and Ideology (London :Heinemann,1981) ,p.11.
- 11 - Keith M. Booker , "The Historical Novel in Ayi Kwei Armah and David Caute" Critique , vol. 38,3 (Spring 97), p.235.
- 12 - Helen Tiffin , " Post-colonial Literatures and Counter-discourse," Kunapipi IX, n° 3 (1987), p.16. (17-39)
- 13 - Lionnet Françoise, 1994, « Parcours Narratif . Itinéraire Culturel, » in Modernité, Fiction, Déconstruction ed. J.Bessière (Etudes Romanesques, Paris : Lettres, Modernes), p. 143.
- 14 - Wole Ogundele, "Devices of Evasion: The Mythic versus the Historical Imagination in the Postcolonial African Novel," RAL, vol.33, n°3 (Fall 2002), p.133.
- 15 - In many of his essays Ngugi refers to novels written by colonialist writers among which are Elspeth Huxley's Red Strangers (1964) , Karen Blixen's Out of Africa (1952) and Robert Ruark's Something of Value (1962).
- 16 - Frederick Cooper, "Conflict and Connection: Rethinking African Colonial History," The American Historical Review, 99, 5 (1994), p.1528.
- 17 - Ngugi wa Thiong'o, Petals of Blood (1977) London: Heinemann),1978, p.67.
- 18 - Ayi Kwei Armah, Why Are We So Blest?(1972)(London : Heinemann, 1974),p.231.
- 19-----, Two Thousand Seasons (1973)(London: Heinemann, 1979), p.19.
- 20 - Edward Said, Culture and Imperialism (London : Vintage, 1993),p.259.

21 - Armah's latest novels which are published in PerAnkh House (Popenguine) are: Osiris Rising: A Novel of Africa Past, Present, and Future , 1995; KMT: In the House of Life - An Epistemic Novel , 2002 and The Scribes, 2006.

22 - Bernth Lindfors, New Directions in African Fiction (Austin University: TWAS 869, 1997), p.57.

23 - Wole Soyinka, Myth, Literature and the African World (Cambridge: Cambridge U.P, 1976), p. 106.

24 - Thomas Knipp, "Myth, History and the Poetry of Kofi Awoonor," ALT, 11 (1980) 36-61, 41.

25 - Isidore Okpewho, Myth in Africa (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p.264.

26 - Mazisi Kunene, "The Relevance of Cosmological Systems to African Literature Today," ALT, 11: 90-205, p.191 quoted by Kofi Anyidoho in "Literature and African Identity: The Example of Ayi Kwei Armah, African Studies Series (Bayreuth), 6 (1986), 23-42.

27 - Chidi Amuta, "Ayi Kwei Armah and the Mythopoesis of Mental Decolonization," Ufahamu, 10, 3 (1981), 44-56, p.49.

28 - Frederick Cooper, "Conflict and Connection: Rethinking African Colonial History," The American Historical Review, 99, 5 (1994), p.1528.

29 - Stephen Slemon, "Post-Colonial Allegory and the Transformation of History," Journal of Commonwealth Literature, 321 (1988) 157-34.

30 - Mamudu A. "Tracing a Winding Stair: Ngugi's Narrative methods in Petals of Blood", WLWE, 28, (1988), pp.16-25.

31 - Alamin Mazrui and Lupenga Mphande, "History as a Weapon: Ngugi's Evolving View of Mau Mau," TransAfrica Forum, vol. 8, n°3 (Sept. 1991), pp.19-30.

Ayi Kwei Armah. The Beautiful Ones Are Not Yet Born (1969). London: Heinemann, 1980.

Female Monsters in Kabyle Myths and Folktales: their Nature and Functions

Sabrina ZERAR
Tizi-Ouzou, University

Abstract

This article seeks to explore the nature and functions of monsters in Kabyle myths, which are primarily a male cultural production, and folktales, which mostly constitute the “cultural capital” of traditional Kabyle women in Algeria. Using Leo Frobenius’s (1921, 1996) three-volume collection of traditional Kabyle narratives as a corpus, and adopting a feminist perspective, the investigation has resulted in the realization that the representation of the Kabyle woman as monster is a predominant feature in the myths, and even more so in the folktales. It is argued that the excess of female monstrous representations, and the attractive and complex manner in which these representations are made in the folktales signify much more a symbolic resistance than a reproduction of the Kabyle man’s mythologies about gender power relations.

Key words: representation, monsters, Kabyle, myths, folktales, fertility, negotiation, resistance

Introduction

*Tkhlilek lliyen tabburt/ A Vava Inouva/ Tchenchen tizzebgatin/
Im A yelli Ghriva/ Uggadegh lwahsh lghava/ A Vava Inouva/
Uggadegh ula d nekkini A yelli Ghriva. Please open the door for me/
Father Inouva/ Shake your bracelets daughter Ghriva/ I am scared of
the forest monster/I am scared of it too, daughter Ghriva (Trans.mine)*

Thus run the lyrics of the first two stanzas of one of the greatest contemporary hits authored by the Kabyle migrant singer in France Idir. The great popularity of this song inspired from a Kabyle folktale recounting the story of an old man compelled to live alone after a shameful, I shall say a monstrous escape of wind during a village assembly (*Tajmait* in Kabyle) that stuck him to the ground, tells us all the importance accorded to monsters in Kabyle culture. In the lyrics above, the daughter prays the earth-stuck father to open for her the door

of a room constructed around him to protect him from danger, telling him that she is afraid to be surprised by a monster (*lwahsh*) if she tarries longer in her errand of delivering him the meal of the day. *lwahsh* is a kabyle word borrowed from Arabic to refer to the idea of monster. Its plural *Lowhush* (*Alwuhush* in Arabic) points to all wild animals in the forest which, in one way or another, may constitute a danger to man. The anagram of *Wahsh* in Arabic is *hawsh*, meaning barren land, a land not inhabited by man. In Kabyle culture, the equivalent word for *hawsh* is *amadagh*, *azaghar*, *tamurt lkhali*, etc. So etymologically speaking, the idea of *Lwahsh* (monster) in the Kabyle speech community, just as is the case in traditional societies, emerges from the ordering or binary classification of space in opposite categories distinguishing between what is considered the “organized and safe world” of the Kabyle village, generally constituted of a few acres of land, and its immediate surroundings and the space beyond the Kabyle territory, the “other less familiar world” peopled or inhabited by potentially threatening beings. (For further information on the implications of this spatial cleavage in traditional societies see Eliade Mircea, 1959; Douglas Mary, 1984; Lévi-Strauss Claude, 1966, etc.)

However, though the Kabyle language has borrowed the word for monster from Arabic, it is invested as most loan words in any language with a culture-specific content. The list of monsters covered by the name of *Lwash* in Kabyle includes all the dangerous animals of the forest, panthers, hogs, lions, wolves, etc to which is added supernatural figures like *Hataf Laarais* (Bride snatchers), *Sfar Lahwa* (Whistling wind) the ogress’s son, *Ajdhoun Alkubur* (the giant of the cemetery), *Moumoush Aderghal*, the Kabyle name for Polyphemous the Cyclops, *Talafsa* (the hydra), *Waghzen* (the ogre) *Teryel* (the ogress), etc. Two observations need to be made with reference to these monsters. First, if male monsters seem to be more numerous, it is the female ones that cause the most fear or terror. Second, since the art of the folktale is the privileged domain of women, these monsters are mostly the creation of a female imagination. From here, one might ask why Kabyle women take so much pleasure in displaying monsters in general, and the ferocity of the female ones, in particular. Is there a parallel that one may establish between the art of the Kabyle folktale

and the mountainous nature that may eventually explain the emphasis put on the “deformities” disfiguring the world of the folktales? “Vice is a monster of so frightful mien/As, to be hated, needs to be seen,” Alexander Pope writes in the *Essay on Man*? Can we explain the excess in the representation of female monsters in Kabyle folktales as the result of a need felt by women as “guardians of tradition” to represent vice as monster and so define the limits of propriety just as the Kabyle Mountains define the boundaries between the human and the non-human?

Review of literature and issue

Apart from references here and there in articles and books, monsters and forms of monstrous acts have received practically no attention from scholars interested in Kabyle myths and folktales. Though Leo Frobenius (1921) had drawn attention to the significant role that the monstrous plays in Kabyle folklore nearly a century ago, to date the sole studies worth mentioning in this regard are those undertaken by Camille Lacoste Dujardin (1970, 1986, 2008). Of French citizenship, just like Pierre Bourdieu (1998), Lacoste Dujardin (2008) has tried to dismantle her fellow French man’s categorical affirmation of “masculine domination” in the Kabyle community by appealing to Kabyle women’s folklore and quotidian lives that she experienced at first hand as an adopted daughter in a Kabyle family and village for many years after the independence of Algeria in 1962. Lacoste Dujardin takes Bourdieu to task for having overlooked women’s textual practice and their self-affirmation against a masculine cultural and social order that her French fellow sociologist describes as historically immutable. Women’s self-affirmation is expressed in symbolic violence embodied in female monsters. This symbolic violence through the deployment of monsters in tales is directed at the patriarchal system putting into relief its main contradictions to audiences who are the inheritors of that patriarchal legacy.

Though I agree with Lacoste Dujardin in foregrounding female monsters as symbols of critical resistance to masculine domination, I consider that she has not gone far enough in the direction of illustrating how the Kabyle folktales of the female monstrous stand as

a foil to myths with which that male domination originally starts. Reading contrapuntally the folktales of the female monstrous against male sanctioned myths is one of way of bringing into focus the subversion of the male sacred order of things by female “profane” folktales. This bringing together of gendered sacred texts and equally gendered profane tales as suggested by Leo Frobenius’s three-fold classification of Kabyle narratives (*Wisdom*, *The Monstrous*, and *The Fabulous*) is not without recalling the relation that the *Koran* as a sacred text holds with the *Arabian Nights* as its profane foil. So, I shall argue that though the male Kabyle sacred myths and female Kabyle profane folktales of monsters are steeped in a common folklore, they deploy significantly different epistemologies. Female monsters and female monstrous acts in female folktales are the visible markers of a critical discourse that degrade or uncrown the “rational” mode of knowledge peculiar to the myths that carry men’s “wisdom”. There is an iconoclastic predisposition in the female folktales of monsters that can be comprehended only if seen in opposition to the social and cultural construction of conventional female images or iconography in men’s myths. The female monsters in the folktales do not only eat men, they also cannibalize the Kabyle man’s mythical texts in their display of different categories of female monstrosities (social, political, economic monstrosities, etc) as a textual strategy for masculine domination.

Materials and methods

As Steven Swann Jones (1996) argues, one way of categorizing folktales is cultural. Though they are common to all mankind in various versions, folktales that are popular for one ethnic community or in one cultural area are not necessarily so for another. Folktales are culturally marked by the context of their collective production and consumption, which shows in the saliency accorded to certain motifs and stylistic features in folktales indicating culturally determined preferences of the audiences across ethnic communities. Jones’s suggestion of the possibility of classifying folktales in terms of cultural preferences for particular folktales or versions of these folktales is pertinent for delimiting the material at the basis of this study on monsters and the monstrous in Kabyle myths and folktales.

Indeed if there is one type of folktale that is very popular with Kabyle audiences, it is that of monsters and the monstrous in general and female monsters like *teryel* in particular. As said earlier, monsters are so prominent in Kabyle folktales that Leo Frobenius decides to devote a whole volume to this type that he calls ***The Monstrous***: “Chez les Kabyles, le monstrueux [...] est si prépondérant dans les contes en général mais aussi dans les récits d’aventures enjolivés que j’estime tout à fait justifiée ma décision de faire passer le tome II avant le tome III, consacré plutôt aux fables d’animaux et autres contes merveilleux (1996 :5) : *To the Kabyles, the monstrous [...] is so predominant in the folktales in general as well as in embellished adventure narratives that I consider my decision to place the second volume [of kabyle folktales entitled **The Monstrous**] before the third one devoted to animal fables and magic folktales completely justified.* (Trans. Mine)”

Frobenius’s cultural classification of Kabyle folktales is in line with what Jones says about preferences that cultures and communities accord to certain folk tales over others, but he seems to have overlooked the gender factor that inflects this popularity. If it is true that the monstrous constitutes the “essential of their [Kabyle] narratives,” it is also true that these monstrous narratives are not told and enjoyed in the same manner when they include female monsters and when they do not. Male monsters in Kabyle folktales are pale figures compared to the prominence that female ones receive in narration reflecting in this the preferences of the folktale tellers and their audiences. Frobenius does not seem to have taken heed of the relative preference for folktales of the female monstrous in Kabyle culture in placing them at the end of the second volume though he recognizes in the introduction that female monsters stand out above the male ones. As a cultural subcategory, the tales of the female monstrous comes first in the order of importance. Apart from this gender preference, the folk tales of the monstrous that Frobenius puts together indicate another preference related to age. Jones divides folktales into three subcategories: “tales for children, tales for adolescents and tales for relatively mature adults (22)”. Frobenius’s volume of folktales of the monstrous addresses a predominantly adolescent and relatively mature adult audience, what the Kabyles

refer to as *ilmeziane*, the young in English. So the factor of age also constitutes another specificity to be taken into account in the analysis of the monstrous.

Since Frobenius's second volume of collected folktales explicitly identifies the monstrous as a definitional characteristic of Kabyle folktales, it is used as the basis for the analysis of this cultural phenomenon in Kabyle society. The other definitional features of the folktales, gender and age, will serve as further criteria for the circumscription of the material. The exploration of the monstrous aspects in these folktales as the three volumes collected by Frobenius suggests, demand both a comparative and feminist perspective. It is in the relation between the myths of the first volume called *Wisdom*, that the nature and functions of female monsters and monstrosities in the folktales proper take their full significance. The myths explain to a large extent how the monstrous and female monsters came to dominate the folktales. In the gendered distinction that I establish between Kabyle myths and folktales I follow the lead of G.S. Kirk (1988: 31-41) who, in spite of the controversy over the relation of these two terms among folklorists, maintains the distinction between these two types of traditional narratives by relating them to different social classes, respectively the aristocracy and the peasantry. In the Kabyle case, myth and folktale are divided across gender lines, the former mostly a male, and the latter basically a female cultural production.

Results and discussion

In the introduction to the first volume devoted to Kabyle myths entitled *Wisdom*, Frobenius lets us know that the recitation of myths in the Kabyle community observes a very strict ritual procedure. It demands among other things that these myths be kept a secret from Arabs, that the narrator of these myths put a grain of wheat in his mouth during recitation, and that the recitation take place only at night never in presence of women, and preferably outside home. Before the beginning of recitation, a cock is sacrificed, and at the end of the fourth night, another animal a goat or a sheep is also sacrificed to close the recitation. The sacredness of the myths makes them tabooed knowledge to women. In the same introduction, Frobenius tells us that

the “conte n’est pas de nature exclusivement profane; autrefois, on ne devait le raconter que le soir ou la nuit (p.20): *The folktale is not exclusively of a profane nature: in former times, it is recounted only in the evening or at night.* (Trans. mine)” In other words, the folktales of the monstrous have become a predominantly profane matter. Contrary to the myths that carry men’s “wisdom,” folktales are degraded traditional narratives recited by women at home around the hearth and invested with what is known as the science of women, a female epistemology that Kabyles generally refer to as *Aliilm n tilawin*. Frobenius’s distinction among myths, i.e., folktales regarded as receptacles of men’s wisdom, and folktales of the monstrous proper is to the point, but he seems to have ignored the textual dialectic between these two traditional narratives in relation to gender power relations. Though he recognizes the preponderance of the monstrous in the Kabyle system of traditional texts, his watertight generic classification of these texts seems to have overlooked the textual evidence that the Kabyle man’s myths of “wisdom” constitute the original discursive sites for the construction of female monstrosities over which men have textually and symbolically prevailed in laying down the norms of the patriarchal system. By contrast, there is a noticeable resurgence in the portrayal of female monstrosities in the folktales of the monstrous narrated mostly by women. Because of the excessive, complex and attractive manner in which these female monstrosities resurface in the folktales, I have construed this textual phenomenon as an indication of women’s resistance to the symbolic violence that Kabyle males exert over them through diverse forms of monstrification in the myths.

Since myths are the original sites of the emergence of female monsters, I shall start this discussion part of the research with the analysis of this monstrous or anomalous aspect of myths in order to see how the idea of female monsters came to be constructed as a danger to male social, political and economic order. The first Kabyle myth with which Frobenius begins the first volume offers an indication of how monsters came to existence. The myth explains that at the beginning of the world, in *illo tempore*, there were only one man and one woman, living in the depths of the earth. This Kabyle Adam

and Eve were totally ignorant of their sexual differences. One day they went to the fountain to quench their thirst. In their fight over who would drink first (in Kabyle the verb “drink” has a sexual connotation), the woman fell down revealing her nakedness as her clothes opened out. Looking at her genitals, the man realized that she was sexually different from him. Curiosity pushed him to put his finger in the woman’s genital organ, starting thus an eight-day-long love making. Nine months later, the woman gave birth to 4 girls, followed by 4 boys nine months later, after another pregnancy. This cycle of pregnancies and births continued until the number of their offspring reached a total of 50 girls and 50 boys. Not knowing what to do with their children, the first parents of the world sent them away, the former going eastward and the latter northward.

As they walked on and on underground, each gender group came to a sky-open hole out of which they emerged into day light, a kind of separate chthonian, second birth, resolving the problem of incest. As the 50 girls and the 50 boys started to interrogate loudly the world around them, asking plants, rivers, the moon and the sky to tell them who created them, they realized that they were close to each other standing on opposite sides of a river. To cut the narration of this myth of the first Kabyle parents short, the 50 boys and 50 girls came to live in a forest clearing, putting a safe distance between them. One day, the boys told themselves that they would no longer live under an open sky, deciding to build houses instead. Accordingly, some of them started digging up holes and some others underground galleries to use them as shelters, but soon some of them realized that stones and trees could be used for construction works. The myth tells us that among each group, there is one anti-social person in each of the two gender groups, living separately from their own gender group. It happened that the male anti-social person, prowling around the boys’ compound, surprised one of the girls, a dare-devil of her kind, spying on the boys before entering one of their houses during their absence. Roaring at her, the girl took fright and fled out shouting in the direction of the girls’ encampment. Alerted by her shouts, the boys altogether ran after the fleeing girl only to meet half way through with the girls who also hurried to her rescue from the other direction.

A mythic battle of the sexes took place, with a female-Amazon war cry that each and every girl had to throw down a boy of her choice to the ground in order to confirm what the dare-devil girl had told them about their sexual difference earlier when she returned from spying on the boys bathing naked in the river. Tearing the boys' clothes off, they took out the swelling boys' genital organs in their hands, and with throbbing hearts, these Amazon girls decided to unclothe themselves and to make love to the defeated boys. Becoming more exited in their turn, the boys took their partners to their newly-built houses. The myth tells us that they married, and goes on to add that once settled in their houses, now their conjugal homes the boys told themselves that "Ce n'est pas correct que ce soit la femme qui se couche sur l'homme! Désormais, lorsque nous nous accouplerons, c'est nous, les hommes, qui seront sur vous, les femmes. Ainsi nous deviendrons les maîtres (Vol. 1, p.32): *It is not right that a woman lies on a man. Henceforward, when we make love to our women, it is we men who will sit upon you, women. In this way, we shall become your masters.*(Trans. mine)" At this point, the myth tells us that men and women lived happily in their homes, except for the two anti-social types, the wild woman and the wild man who refused to integrate the new social order. The two of them are discursively transformed into the first monsters, the former into the first she-ogre called *Teryel*, and the later into a lion *izem* or *ayred* in Kabyle. Both of them are represented as human flesh eaters, coming out of the forest only to prey on the young children of their socialized siblings.

Some observations need to be made about this mythic process of monstification at this stage. For one thing, one can note that these first two monsters had not had some sort of supernatural birth. They were the result of a social and cultural metamorphosis caused by the refusal of the first social charter that is the myth itself. In other words, it is their anti-social behaviour that the myth deploys to monstrify them. This anti-social behaviour expresses itself in the refusal to join in the civilization or acculturation process of home and family building, refusing to live in socialized spaces and homes by taking to the wilderness, and giving themselves up to human flesh eating instead of feeding themselves on plants, and last but not least preying

on the offspring of those who made the first charter among the Kabyles. At first sight, this myth places the female monster and male monster on the same footing. Yet looking closely at it, the myth suggests that the social and cultural monstrosity *Teryel* is even worse. Unlike her fellow Amazon sisters who gave up what seems to be a first matriarchal order of things signified by women making sex to men, *Teryel* rejected domestic and sexual subjugation at the hands of the founders of patriarchy. She emerges out of the myth as an untamed Amazon who not only questions the new gender power relations, but threatens even the offspring of her 99 siblings who agreed to negotiate the new terms of gender power relations that gave Kabyle men the fruits of women's fertility.

As it is put forward in the myth of the first parents, the asocial man is also monstrified as a lion, (*Izem* or *aired*). The third Kabyle myth recorded in Frobenius's volume confirms this since it excludes the lion from the list of animals. This myth about the "first wild bull at the origin of the wild animals" tells us that the "lion provient de la transformation d'un homme sauvage mangeur de chair humaine (Vol.1, p.40): *that the lion issues from the transformation of a wild man, eater of human flesh.* (Trans. mine)" However, there is a sense of nobility in male Kabyle mythology about the lion that is totally absent or missing when the name of *Teryel* is evoked. The name of lion is symbolically associated with manliness, courage (*thirugza* in Kabyle) that sheds positively on all Kabyle men. So his monstrosity is more often a positive feature than a negative one. This is suggested in the myth of the first parents where the wild man scares the spying girl, thus starting the whole process of patriarchal civilization. As a positive monster he sets the decorum, domestic limits or threshold that women can cross only at their perils. In myth 18 in Frobenius's list, we learn that in "the time of folktales and kings" seven orphaned brothers persecuted by their mother-in-law (another female monster in Kabyle folktales) lived with seven orphaned lions in a nearby forest. The orphaned children grew up to behave just like their monster hosts when one day they were tricked to drop out their animal skins stolen by a hunter while bathing in the river. To hide their nakedness, they accepted to wear man-made clothes proposed by the same hunter who

gave them shelter in his home. In this myth, we have a re-transformation of lions, male monsters into men. This myth concludes with the moral coda that “ce sont les hommes les plus beaux et les plus forts qu’on ait jamais vus! (p.76): *they [the lions metamorphosed into men] were the most handsome and strongest men we have ever seen!* (Trans.mine)”

It follows from the above discussion that the original male monster, the lion, can undergo a reverse transformation from monster to man. Such a reverse metamorphosis is denied to the original female monster *Teryel* in male Kabyle mythology. She is irreversibly monstified by a sexual and domestic politics which rejects women who dare challenge it outside the bounds of the patriarchal law to the monstrous margins of an unfamiliar space that the Kabyle call *amadagh*. The immutability of *Teryel* as a female monster is further supported by the mutability of the first woman of the world into a monster, a witch (a *setut* in Kabyle language) as she takes age, i.e., becomes infertile. Kabyle myths do not only tell us about how men instituted their domestic and sexual politics that make women subordinate to their men, they also narrate how women came to be excluded from politics as the power to organize society. In order to legitimate the exclusion of women from exercising power in the public sphere, after having discursively imposed male supremacy in the home, men constructed several other myths illustrating the monstrosity of women in the domain of politics proper.

In myth 9 in Frobenius’s collection, we learn how Kabyle women inevitably metamorphose into monsters (in this case a *setut*) as they take age following in this a mythical pattern set by the first woman of the world. This myth recalls that the first woman of the world used to master magic, which she transmitted to human beings, to avail themselves of it in carrying out the various difficult tasks of their quotidian existence. Thus empowered, it was easy then for people to have a wood or a stone pile cut or quarried, to take seat on that pile, and to order it to carry them to their villages and homes just like a magical carpet. However, as she grew older, the first woman of the world (now monstified to a *setut*, a sorceress or witch because of her infertility), she wanted to make people now living in different

villages believe that she created everything including water (a symbol for life, and thus fecundity) that she no longer mastered because of her old age. Reminded of the limits of her magical powers, she decided to punish them for doubting the absolute character of her knowledge by committing the most tabooed act, I would say the most monstrous act, for the Kabyles, which is that of breaking wind in public. For a Kabyle woman, breaking wind stands as a symbolic act signifying an infertile belly or barren womb. One day during the religious feast of *Eid-El-Fitr* celebrating the end of the fasting month of Ramadan in the Muslim ritual calendar, a day when women needed a lot of wood to cook food, she woke up early and preceded the other village women to the forest. She prepared a wood pile, sat upon it and ordered it to carry her to her home. In the middle of the journey back home, she broke wind on the pile of wood. Deeply hurt by such a monstrous offense, the pile of wood stopped moving. It expressed its outrage at such an abominable behaviour before losing, forever, that magical power of speech and communication. The first woman of the world, who became the first sorceress *setut*, came back home with the pile of wood on her back, and told the village women that henceforward wood would have to be carried on their back.

This fall from the magical female world caused by the breaking of wind by the first woman of the world further resulted in confusion and birth of languages, conflicts and separation of human beings into distinct peoples. The myth closes with the reminder that “thus was power [understand male power], powerful nations and empires were born.” To put an end to the anarchy thus loosened upon the world, the ant (a cultural heroine for the Kabyles) advised the elderly males (*imgharen izemnyen* in Kabyle) to guide the disunited people by assigning each and every people a separate and definite national territory. This myth of the political monstrification of women, allegedly thirsty for absolute political power takes its full significance only if set within the context of that Kabyle political and social organization the *tajmait* through which political power has been exercised in the public sphere in the Kabyle village communities even since then. The *Tajmait* is a village assembly constituted of the elderly males. Its access is closed to elderly women judged to be polluting

because of their infertility, and hence a danger to the management of political affairs. What has to be observed in this myth about how the first woman of the world was toppled down from political power is that the relation of knowledge to power and age is rendered differently for the two sexes. Age or seniority makes the males assume an epistemological respect that entitles them to the exercise of an allegedly rational and democratic form of political power. On the contrary, the factor of age and seniority inevitably leads women to an epistemological excess that metamorphoses them into political monsters (*setut*) whose dominant feature is political intrigue or manipulation, personal aggrandizement, unconscionable appetite for power, and the refusal of politics as a democratic game.

The epistemological and political monstification of Kabyle women through female agism is consolidated through many other myths. So in myth 7 in Frobenius's book, we learn that the first *setut* was responsible for the first human sacrifice. She magically made the sun drop down into a bucket full of water, thus causing the first solar eclipse, happening every five years since then, and with the resulting loss of the benefit of one day light for all humanity for the same period. Worse, the sun accepted to rise back into its sphere on the condition to be propitiated with the sacrifice of a child. Moreover, in myth 10, we are told that she was responsible for the transformation of children into monkeys. Apparently a gourmand, one day the *setsut* met a boy and told him that when we help ourselves to a couscous dish containing no meat that dish deserves to be defecated on once we are full of it. With such an epistemic or behavioural monstrosity lodged in his mind, the child committed the monstrous act of defecation on this Kabyle dish par excellence at the first occasion he was given to eat from a couscous dish made without meat, the result of which was his metamorphosis into a monkey. The list of monstrosities that the first *setut* is long and can take weeks and weeks to narrate as myth 10 in Frobenius's first volume tells us. But it seems that one of the most fatal for man in the generic sense of the word is that of the transformation of sleep into permanent death. Myth 17 recounts how the first woman of the world, now grown into a *setut* let a new mother know that God would come and ask her to make a choice between a

temporary separation from or death of her newly born and permanent death for humanity. Until then, people had not known what death was like, for when they were physically tired, their souls temporarily quitted their bodies and returned after a span of rest. The setut advised the new mother to choose the option of permanent death instead of temporary rest or sleep, when God would come to propose her the two options for choice.

Myth 12 relates the death of the first woman of the world. Even her death is not without negative consequences for humanity. This myth starts with a reminder of how the first woman of the world caused the disappearance of a magic world where both animate and inanimate objects speak and where people speak the same language. It goes on to put the blame on her for all the physical disabilities that man can suffer from, before moving on to how she meets with death at the foot of the Djurdjura Mountains while grazing her sheep and cattle. It happens that one day close to the end of the month of January (*Yenneyer* in Kabyle) the first woman of the world was sitting in the middle of her grazing cattle and sheep, busy churning her milk when she heard one of her sheep coughing from a cold. At this, she began launching insults at Uncle January telling her sheep not to be afraid since the month was finished. Having heard her insults, Uncle January went to his brother February (*Furar* in Kabyle) and told him to lend him just a week in order to punish her. He obtained the prolongation from his brother and caused the fall of snow for seven days and seven nights, the consequence of which is the freezing of the first woman of the world and her animals into stone. The long- term result is the death of old women in the particularly cold first days of February.

The political monstrosity sometimes has no age for women in the myths. This is what myth 16 entitled “God’s message and his gifts to peoples” teaches the Kabyle. In the early ages of humanity, this myth recounts, women were more intelligent than males, and so God thought of assigning a young girl the mission of distributing gifts to his various peoples. He gave her two bags full of money and two others full of lice with the order of handing the former to the Kabyle people and emptying one of the bags of lice on Arabs and the contents of the remaining other bags on the Europeans. This female messenger

did not follow God's order since she left the two bags of lice for the Kabyle, one bag of money for the Arabs and another one for the Europeans. The core theme of this myth is economic monstrosity. The female girl was not able to manage God's wealth and gifts for the benefit of her own people the Kabyle, for apparently this first female messenger is of Kabyle stock. God was furious when the girl reported how she distributed his wealth or gifts to humanity. God is quoted saying, "Voilà comment, à cause d'une femme, naissent la méfiance et la mauvaise foi sur la terre! Les femmes sont plus intelligentes que les homes; mais elles ont si mal agi en commettant cette faute qu'à l'avenir, elles seront tenues de rester à la maison. (Vol.1, pp.66-67): *This is how because of a woman, suspicion and bad faith were born on earth! Women were more intelligent than men. But they acted so badly in committing this mistake [mismanagement of God's gifts] that in the future, they will have to stay at home.* (Trans. Mine) " After this divine decision to exclude women from the economic sphere, God punished the female culprit by transforming her into a crow doomed to live separately from other birds and to fly around in the sky croaking the avowal "*rkeg*", meaning "I was wrong in English."

Some other observations need to be about the representation of monstrosity and the monstrous in Kabyle myths at this second stage of the discussion. First, what is notable about these myths is that they ascribe monstrosity more to females than males. Female monstrosity seems to be totally negative and immutable while the male one is redeemable, and can at times turn out to be positive as is the case with the lion. Second, there are several aspects or levels of female monstrosity. At least three aspects or levels can be identified. One of them is sexual, social or domestic monstrosity caused in part by *Teryel's* rejection of the patriarchal family at the beginning of the world when she refused to negotiate her fertility for the benefit of the Kabyle man. The second is political monstrosity ascribed to the first woman of the world, the matriarch *setut* whose autocratic rule was the cause of all sorts of monstrosities and abuse of power caused in part by her loss of fertility. Third follows economic monstrosity that finds expression in the female messenger whose economic mismanagement of God's wealth or gifts made the Kabyles the poorest people on earth.

Now if one has to ask the question about the main function of female monstrosity in Kabyle myths, the answer is not hard to come by because of the adulation that males receive in the same myths. Female monstrosity in Kabyle myths, I shall argue, serves both as a mechanism of repression and oppression of female rebels, and an ideological tool for legitimating the exclusion of women from the public sphere of politics and economy, their confinement and subordination in the household, and the logical replacement of a women's order of things by a patriarchal economic, social, economic, and cultural system judged to be more rational simply because it is instituted by males. In short, the monstrous mode of representing women in Kabyle myths is, to quote Bourdieu, a form of symbolic violence that Kabyle men use as an instrument of masculine domination.

In what follows, I shall argue, that there is a “clash over the referent” between the representation of female monstrosity in the Kabyle folktales and that in the myths. If Kabyle myths, as I have said earlier, use the monstrous mode of representation as a means of repressing female rebels to the new patriarchal order, the folktales offers an ideal narrative site for the return of the repressed monstrous. “Where there is power, there is resistance,” Michel Foucault (1978:93) tells us. The Kabyles do not seem to escape from this dialectic of power and resistance reflected in the relation of myth, a basically male sacred narrative retracing the birth of patriarchal power against the background of female monstification, and folk tales which are basically female profane narratives through which women subvert, undermine and resist the patriarchal order imposed on them by giving full vent to a positive female monstrosity. So as cultural productions, Kabyle myths and folktales reflect two diametrically opposed views of female monstrosity.

As explained earlier, the myth of the origins of the first parents retraces the origins of the first female monster *Teryel* excluded from the human fold on the basis of her rejection of the institution of the patriarchal family model. What is to be noted about the mode of representation of *Teryel* in this myth is that it is allegorical. In other words, the portrayal of the female monster is limited to a sketchy

description of character traits related to her resistance to the masculine order of things. No sooner is this female monster mentioned than her presence is ritually expelled to the margins as a danger to the purity of the newly instituted domestic order. She is never to be referred to again in the rest of the myths, except in the implied comparison with a *setut* or witch with a stomach full of wind as a shared index of their danger to purity and fertility. To this ritual expulsion from the discursive space in the myths corresponds the discursive saliency accorded to her presence in the folktales of the monstrous proper. Indeed the saliency of this female monster is such that people especially women, i.e., the primary narrators of folktales, and its young audiences believe in her real existence. "It is a strange phenomenon," Frobenius remarks, that "narratives of adventure resorting to witches (*Teryel*) are regarded by their narrators as true stories, accounts of experienced events. (Introduction to the first volume, p.6)" The folktale of the monstrous, therefore, contrary to myth, is a narrative site wherein the female monster *Teryel* returns in a bid of self-affirmation and resistance to male power at the level of the imaginary. The audience's expectations are that it is practically impossible for a Kabyle to imagine folktales without this female monster. One of the consecrated expressions in referring to *Teryel*'s independence in the folktales is that "vav bukhem thnesth" literally meaning that the owner of the home is she. The same expression can be extended to include the folktales themselves as *Teryel*'s proprietary narratives.

Ever since Vladimir Prop's study of folktales (1994), scholars have generally looked at folktales as being "heavily functional". Functions are more important than characters in the analysis and classification of these types of narrative. This does not seem to hold completely true in the case of the Kabyle female monster, *Teryel*, because of the complexity of her characterization. She is not just a stock character or type that can be pigeonholed in a given role to fulfill an assigned function in an ordered set of functions in the folktales. Her physical appearance and her psychological attributes are so various that they set her apart from other folkloric monsters and make her look like, to use Freud's terms in another context, a real

female discontent with man's civilization. The complexity of this monster is what makes for the pleasure of the text in the narration of Kabyle folktales of the monstrous. To paraphrase Roland Barthes (1977), she is the heroine in her own sphere of action most often situated outside the Kabyle village.

So what are the definitional characteristics of the female monster in terms of physical appearance and psychology? As in the myth of creation, the folktales generally describe *Teryel* as a "wild" woman of giant proportions. Furthermore, just as in the myth, she remains recognizably human in spite of the metamorphosis that she has undergone because of her resistance to male power. In accordance with her wildness, she wears long, disheveled hair with pale, blue eyes and long crooked nails. Sometimes she is described as shortsighted and as hard of hearing. At other times, she is represented as an unparalleled beauty with a higher degree of intelligence than other monsters. She carries her long breasts flung crosswise at her back. At night when she is deeply asleep, the heroes and the heroines can hear the beasts that she devoured during the day making a formidable noise in her large belly. In most of the folktales, this is taken as the signal that the time for escape has come. Her habitation space is generally the forest (*amadagha* in vernacular) with an isolated home of her own, but in some folktales she has neighbours who envy her prosperity.

Most of the time, she is often portrayed as a single mother with a female child alternatively described as a beauty (Loundja) or a hideous, shorted-sighted figure (Aicha Bouteliss). In exceptional cases, she has a husband, standing above him in terms of both intelligence and physical stature. In equally very exceptional cases, the folktales say that she has given birth to one or seven ogres. Brother monsters are never mentioned in connection with her, but she is said to have several sister monsters that she is always happy to invite for a feast on human flesh. Her food preferences go to fattened boy children or adults. She is also portrayed as a property owner. Her fields in which she works all day long having barely enough time to gulp down her food are always prosperous and jealously guarded. The heroes or heroines are usually trespassers on her property. Her jars (*ikhufen*) are always full of agricultural produce, gold and jewelry. It is in these jars

that Kabyle trickster heroes like Isher (fingernail in English) ask *Teryel* to put them. Her cattle and sheep are grazed fat. In spite of the mostly monstrous characteristics adduced to her, heroes and heroines often lovingly call her *Yama Jidda*, mother grand-mother in English. Arguably, *Teryel* is not a stock folkloric monster since, as the folktale “The Wicked Husband and the She-Ogre” (Alliouï Youcef, 2002, 26-33) shows, even married women often call her for help when they are victims of domestic violence.

The brief model description above makes clear that there is a discursive expansion of the representative of female monstrosity in Kabyle folktales. Admittedly, this is due to the propensity of the genre of folktale, but that cannot be so easily dismissed. I rather consider this saliency as a response to the negative monstrosity assigned to women in Kabyle myths. All the types of negative female monstrosity identified in the myths are taken over and transformed into positive forms.

Let us take the monstrosities one by one and see how the narrative process of monstrification in the myths is subverted in favour of women in the folktales. The first type of monstrosity is undermined in the folktales is the domestic one. What all the folktales seem to suggest is that *Teryel* is a non-conformist in her relation to the patriarchal family. Contrary to the myth of creation which makes such a small case of this monstrosity, the folktales provide all sorts of anti-family, monstrosities if seen through patriarchal eyes. So, the folktales sometimes delineate *Teryel* as a single aged woman reigning singlehanded over her home and domain; sometimes she is delineated as a single mother or parent with a female or boy child; sometimes, she is married to an ogre with no children; and still at other times, she has forcibly married a human being. All these anti-family types are monstrified forms of the Kabyle family type marked off by patriarchy, patrilinearity, and the production of a huge number of male children. Against the miserable fate of the idealized mother who die at a young age exhausted by her many pregnancies, *Teryel* often lives to a healthy advanced age because of her practice of birth control.

In the folktales, *Teryel* is generally described as someone who has refused to negotiate her fertility for the benefit of man as is the

case in the myths. Instead of marriage, she prefers to remain single without losing completely the maternal feeling. Though barren, very often folk tale heroes appeal to this maternity feeling by jumping at the back of *Teryel* to suck her suspended breast becoming in this way her adoptive children. The status of adopted child ensures the security of the hero. When she is married, her children are generally female for whom she shows a great love. So on the whole, *Teryel* in the folktales opposes or resists the forceful male appropriation of women's fertility in the Kabyle myths. The terror that she inspires is mostly due to the possibility that women have of withholding this fertility from men, and proposing equally viable models of family.

This deconstruction of the patriarchal model of family is also accompanied by the critique of the home as it is conceived in the myths. Contrary to these myths, *Teryel* is not represented as the monster who has refused to have a home built, preferring to live instead in caves and underground holes. The picture that stands out in these folktales is that of a female home owner not obliged to spend her time in the kitchen. Arguably, the most prominent folktale in this regard is that of "Mkidesh". Mkidesh the title character was born to a sterile mother who managed to cure her sterility by taking a fertility medicine consisting of an apple. Because she helped herself to only a half of that apple, that is half the dose of the medicine, Mkidesh came to life a physically diminished person, but with extraordinary intellectual capacities associated with his miraculous birth. In the version of the folktale consigned by Frobenius, Mkidesh is portrayed as one of *Teryel's* close neighbours, which eliminates the spatial discrimination usually found in other versions. In other words, both the monstified *Teryel* and Mkidesh live in a socialized space while usually *Teryel* is segregated in another negatively associated space like the forest (*amadagh* in Kabyle).

Frobenius's version of the folktale tells us: "Un jeune homme nommé Mqidech habitait dans le voisinage d'une ogresse qui était immensément riche. Comme Mqidech était pauvre, il décida de s'emparer par la ruse et la subtilité de quelques-unes de ses richesses (p.261): A young man called Mqidech lived in the neighbourhood of a she-ogre who was immensely rich. Since Mqidech

was poor, he decided to cunningly and subtly seize some items of her wealth. (Trans. mine) The initial situation of lack (poverty) which triggers the action is the one which we usually find in the folktales of a mountainous people whose scarcity of sources often send them to distant lands in search of means of livelihood. In this case, Mkidesh is portrayed as a covetous stay-at-home villager who decides to trick a female single neighbour taxed as a monster out of her hard earned wealth. What is notable in this tale is that female and male roles are reversed since Mkidesh stays at home and desires the objects, all of them symbolic as we shall see, that *Teryel* possesses. The first object that he covets is a beautiful woolen blanket or carpet used as bedding, and that *Teryel* has stretched out on her fence on a sunny day before she goes away to work in the fields. Taking advantage of her absence, Mkidesh puts needles in the carpet. At night, dead tired because of hard work, *Teryel* feels a prick of resentment at the uncomfortable feeling caused by the little needles in her bedding. So she throws it out of the window. Waiting outside under cover of darkness, Mkidesh runs away with it to his home, takes the needles out and beds down comfortably on it. Clearly, *Teryel* does not throw away the carpet, so much as its prickle, a symbol of the sexual activity and the fertility in children that it connotes for her covetous neighbor.

The second object that our female monster throws out at Mkidesh's instigation is the domestic grinder mentioned in the Kabyle myths as the first kitchen utensil to be originally handed to women in order to transform the grain produced by their men into flour, a transformed ingredient necessary for making food. Disturbed by the noise of the grinder that Mkidesh keeps turning through an arranged system from outside home at a late hour in the night, *Teryel* gets up and throws it out of the window. As in the first case, Mkidesh takes it to his home. "*Imensi*" in Kabyle society is the last and most important meal of the day that all the members of the family often take together in the evening. It is in the context of this meal time that the dismissing gesture of *Teryel* throwing the grinder takes its full significance. What she refuses to comply with in this case is the transformation and nourishing activity assigned to women in Kabyle homes. Such a daily

routine or ritual activity does not fit in well with her independent character.

As Mkidesh weaves out his tricks, *Teryel* finds excuses to desecrate the most sacred objects and activities assigned to women as traditional homemakers. First, she throws away her fat hen that everyone in the village wanted to buy, thus doing away with the image of woman as hen raisers; she captures Mkidesh, but she lets herself be duped too easily into putting him in an earthen jar or granary (*Ikufen* in Kabyle) full of dried figs in order to be fattened for slaughter. Mkidesh like another trickster figure *Ired* (the Grain of Wheat) in another Kabyle folktale pollutes the provision granaries that Kabyle women generally manage for the household. At first sight, as some critics like Lacoste-Dujardin claim, this sounds as a derision of *Teryel* for her incapacity as a manager of man's produce. Indeed, it is Kabyle women who are supposed to store, manage, and preserve the domestic sources amassed by men from impurity. But in the case of the folktales of Mkidesh and Isher (Grain of Wheat), the monstrous act which consists of polluting domestic reserves and endangering the survival of female-centred and economically viable households comes as a result of envious male tricksters. If the social function of the folktales consists in proving that *Teryel* deserves the name of monster because she cannot classify products into convenient categories (humid vs dry) and to store the adequate one in the granary as conventional homemakers would do, there is a certain militant irony in these folktales at the level of discourse because to all evidence *Teryel* was good home manager before the intervention of these expedient tricksters.

Studies of the traditional Kabyle family structure have revealed the domination that mothers exercise on their "adult" sons and daughters. They relate this domination to the rigid patriarchal system which accords social status only to mothers with male children. Until a woman proves that she is fertile in sons, she is reduced to a non-entity because she has nothing of value to negotiate, and so risks to be repudiated. Mothers with many sons offer a labour force to the household and the village as well as protection for their honour. The terms of such negotiation between husband and wife on the one hand,

and the mother and son on the other include the provision that mothers were the ones who manage the household for the benefit of the patriarchal system, that they choose a partner for their sons, who becomes also a domestic help mate. The son remains eternally indebted to his mother who reminds him that it is, because of him, that she has borne out all the rigours of the patriarchal system. As a consequence, he is obliged to prove constantly his attachment to his mother whereas his partner promises not to outdo her in love towards her son. The final result of this negotiation is the development of incestuous relations and the short-circuiting of normal conjugal relationship (Khodja Souad, 1991). In other terms, the rigidity of the patriarchal system leads to the social monstrosity of the possessive mother or the adulterous father denounced in folktales such as the “ungrateful woman” and the “ungrateful mother” in Frobenius’s second-volume collection. In these tales, the monstrous emerges from within the patriarchal family itself not from outsider monsters like *Teryel*.

In “the ungrateful wife,” we learn that a father demands that his seven sons kill their wives and wrench their hearts to be eaten by him as a cure for an explained disease. He holds this as sign of loyalty from his sons. All of them executed the father’s monstrous wish, except one of them. The latter’s refusal of this barely disguised adulterous relation leads to his expulsion from the father’s home. He first finds refuge in a house belonging to 99 ogres, 98 of whom he exterminated, unknowingly leaving one of them agonizing in a closed room. As time passed, his wife discovered the remaining ogre during her husband’s absence, healed him only to fall in love with him not long after. In the meantime, the husband meets with the “monstrous” *Teryel* who becomes his foster mother after a ritual of breastfeeding. She warns him that his wife will betray him. In front of his unbelief, the loving *Teryel* has her foster son promise to plead with his wife to send his bones to her if her prediction turns out to be true.

Everything happens as *Teryel* has predicted. On his return back home, the wife starts crying as soon as he sees him telling him that she is afraid that he no longer possesses enough physical force to protect her. The only way to assuage her fears and prove that he can still

assume her protection is for the husband to accept to be tied and try to break his ties. At a first trial, the husband snaps the cords, but at a second trial tied with his wife's hair he remains powerless. At the appearance of the ogre-lover, the husband realizes that he is betrayed, but before being devoured he pleads with his wife to gather his bones, put them on a donkey's back with the direction to take them "where horses feed on grilled oats," a reference to *Teryel's* house. The wife complies with the husband's last wish, and the unbroken bones reach *Teryel's* house accordingly. This familiar monster re-arranges the bones on the ground to form a skeleton, over which she sprinkles her milk every day. Little by little, the skeleton regains flesh and blood and the husband was reborn. When *Teryel* realizes that he has completely recuperated his strength, she lets him go back to his home now occupied by the adulterous wife and her ogre-husband, to avenge himself. Disguised as a beggar, the adulterous couple showed him charity by inviting him for Imensi, the last meal of day. The vengeance on the monstrous act assumes a peculiarly Kabyle shape. During the course of the meal, the husband is asked to recount a story, a request that he kindly accepted. In the process of narration, the adulterous wife and the ogre gradually sink into the earth as they shamefully realize the drive of the tale denouncing their monstrosity. Before their heads are swallowed up by the earth, the man cuts them off with his sword.

The folktale of the "ungrateful mother" follows the same narrative pattern, except that in this case the son saves the life of his mother with whom he lives in the forest after killing the same number of ogres. The adulterous monstrosity of the "ungrateful wife" is replaced by the incestuous monstrosity in this folktale. Instead of the idealized mother of the patriarchal household, the folktales helps us to an oedipal scenario wherein the son first saves the mother when his father tells him to do so, gets killed by the mother with the complicity of an ogre, spares her life when he regains the upper hand and abandons her to her fate in the forest. He goes in quest of adventure and wins the hand of a beautiful girl after killing *Talafsa*, another female monster which is depicted as a seven-headed female serpent. Feeling very regretful at his abandoning the monstrous mother, he

goes back to her and takes her to his new home. The possessive mother tries to poison him. He survives and finally kills her by cutting her into pieces. Obviously, the oedipal conflicts as portrayed in this tale are much more difficult to surmount in the Kabyle community than those represented in Greek tragedy because of the rigidity of the patriarchal system. It is this same patriarchal system that engenders female monsters such as possessive mothers, adulterous wives, and malicious mother-in-laws. The latter are there because of the early death of mothers submitted to an excessive procreation for the perpetuation of the patriarchal system. These inside monsters fabricated by this same system are even more threatening to its existence than the sympathetic *Teryel* figure living outside of it.

In folktale 32, "The Agile Hunter and the She-ogre," *Teryel* invites herself to the village assembly the *Tajmait* in search of a fleeing hunter caught poaching on her territory full of game. Metamorphosed into a beautiful woman, *Teryel* takes seat next to the hunter before she rises up to announce that she will marry the man in the assembly who will wrestle her down to the ground. In their response to the challenge, the assembly members are beaten up in front of the frightened hunter. At last, she comes back to the latter shaming him to take his chance like the other village assembly men, which he finally does. *Teryel* falls on purpose at the first touch. The irony of it all is that he the agile hunter who is supposed to be a protector of the village from external danger finds himself married to her and obliged to submit to her rule. In this tale, it is the political monstrosity on which Kabyle man's mythologies have constructed the patriarchal system that founders. *Teryel's* defiance of the *Tajmait* and her conquest of the agile hunter one of its best representative men reverse or rather subvert the sexual roles and the values that the same political organization has assigned to them.

Conclusion

It follows from this discussion that female monsters in Kabyle folktales are not simply representations of vices to be seen in order to be hated. We have seen that the Kabyle myth system monstrifies women as *Teryel* or *setut* in order to legitimate the patriarchal system of domination at all levels. The women's refusal to negotiate their fertility for the political, social, economic benefit of men makes of them monsters in the eyes of the community. On the other hand, this analysis shows that the representation of female monsters in folktales do not necessary reproduce the masculine ideology of the myths as some sociologists like Bourdieu affirm. In the folktales, it is less a matter that women are represented as monsters, and more a question of the preeminence given to these resisting monsters, as well as the complex and attractive manner in which they are presented by the predominantly female storytellers. By displaying female monsters like *Teryel* in a complex and attractive manner, it is what the patriarchal system castigated as female vices (female independence, birth control, single parenthood, etc.) rather than virtues (easy recognition of male ownership of female fertility, domesticity, etc.) which are promoted.

Notes and references

- Allioui Youcef, *Contes du Cycle de l'Ogre : Contes Kabyles, Timucuha*, Paris : l'Harmattan, 2002.
- Allioui Youcef, *l'Ogresse et l'Abeille, Contes Kabyles- Timucuha*, Paris : l'Harmattan, 2002.
- Barthes Roland, "Structural Analysis of Narratives," in Roland Barthes, *Image, Music Text*, Ed. and Trans. Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977.
- Bourdieu Pierre, "The sentiment of honour and shame in Kabyle society," in *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, ed. J.G. Peristina, 191-241. London: Weidenfeld and Nicholson, 1965.
- Bourdieu Pierre, "The Berber house, or the world reversed," in *Social Research*, 35 (4): 338-358.
- Bourdieu Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris: Liber le Seuil, 1998.
- Chebel Malek, *L'Imaginaire Arabo-Musulman*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- Douglas Mary (1966), *Purity and Danger : An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London : Ark Paperbacks, 1984.
- Eliade Mircea (1957), *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Trans. Willard R. Trask, San Diego: Harcourt Brace, 1987.
- Evans-Prichard E. E., *The Position of Women in Primitive Society and Other Essays in Social Anthropology*, London : Faber and Faber, 1965.
- Foucault Michel, *History of Sexuality*, vol. 1. Trans. Michael Hurley, New York: Pantheon, 1978.
- Frobenius Leo (1921), *Contes Kabyles, Tome I, Sagesse*, Trans. Mokran Fetta, Aix-en-Provence, Edisud, 1996.
- Frobenius Leo (1921), *Contes Kabyles, Tome II, Le Monstrueux*, Trans. Mokran Fetta, Aix-en-Provence, Edisud, 1996.
- Frobenius Leo (1921), *Contes Kabyles, Tome III, Le Fabuleux*, Trans. Mokran Fetta, Aix-en-Provence, Edisud, 1996.
- Khodja Souad, *A Comme Algériennes*, Alger: ENAL, 1991.
- Kirk G.S. (1970), *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Lacoste-Dujardin Camille, *Des Mères contre les Femmes : Maternité et Patriarcat au Maghreb*, Paris: Editions la Découverte, 1986.
- Lacoste-Dujardin Camille (2008), *La Vaillance des Femmes : Les Relations entre Femmes et Hommes Berbères de Kabylie*, Alger : Editions Barzakh, 2010.
- Lévi-Strauss Claude (1962), *The Savage Mind*, Chicago: Chicago University Press, 1966.

Moulières Auguste, *Légendes et Contes de Grande Kabylie, Fascicule 5*, Paris : Ernest Leroux, 1896.

Propp Vladimir (1958), *Morphology of the Folktale*, Austin: University of Texas Press, 1994.

Yacine-Titouch Tassadit, *Les Voleurs de Feu : Eléments d'une Anthropologie Sociale et Culturelle de l'Algérie*, Paris : Editions la Découverte, 1993.

Zipes Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London: Routledge, 2006.

Le proverbe kabyle dans tous ses usages

**Saliha Benabbas,
Université d'Alger1**

Mots clés :

Proverbe- philosophie du langage-intentionnalité-actes de langage-actes illocutionnaires-indirectivité-suggestion

Résumé :

L'étude du proverbe pose des problèmes méthodologiques vu sa nature hermétique et elliptique. Dans le cadre de la philosophie du langage, en l'occurrence, de la théorie intentionnaliste de Searle(J.R), quels sont les concepts qui pourraient nous permettre d'analyser le proverbe ? Un nouveau concept s'impose : c'est les informations d'arrière-plan qui conditionnent notre compréhension du contenu linguistique.

ملخص

مثل - فلسفة اللغة- التعمد- خطاب الأفعال - أفعال أو تصرفا غير مخاطبة أو غير مباشرة- عدم مباشرة اقتراح.
تطرح دراسة المثل مشاكل منهجية، نظرا لطبيعته المغلقة وضيق المعنى.
في إطار فلسفة اللغة، وبالأخص، من الناحية النظرية التعمدية لسيرل، ما هي المفاهيم التي تمكننا من تحليل و دراسة المثل؟
هناك حاجة إلى مفهوم جديد و هو المعلومات الأساسية وفقا لفهمنا للمحتوى اللغوي.

Parler du proverbe, c'est d'emblée s'inscrire dans le débat général qui oppose l'oralité et l'écriture. De plus, c'est aborder les difficultés que pose le passage de l'oralité à la représentation graphique, notamment dans le contexte berbérophone, à savoir, la transcription de la langue berbère.

EL KHITAB

**Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature**



**Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com**

**Editions Laboratoire "analyse du discours"
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou**

Dépôt légal: 2006 – 1664
ISSN : 11-12 7082

N° 10/ Janvier 2012



Email: contact@editionnelamel.com
www.editionnelamel.com
026 21 .07.21

Président d'honneur

❖ **P^r : Naceur eddine HANNACHI**

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou

❖ **Amina BELAALA**

Directrice de la revue

❖ **Boudjemâa CHETOUANE**

Rédacteur en chef

Comité scientifique

Mostefa DROUECHE

Boutheldja RICHE

Nacira ACHI

Dehbia HAMOU EL HADJ

Raouia YAHIAOUI

Nora BAYOU

Ammar GUENDOUI

Hamid AMEZIANE

Chems Eddine CHERGUI

El abas ABDOUCHE

Aini BETOUCHE

Saliha MERABTI

Comité scientifique consultatif

Abdellah LACHI-Batna-

Lakhdar DJEMAI-Alger-

Rachid BEN MALEK-Tlemcen-

Hatim ELFATNASSI- Tunisie-

Lahcene KEROUMI- Bechar-

Kada AGGAG – Sidi Belabes

Maha KHEIR BEK NACER-Liban-

khemissi HAMIDI -Alger-

Badia ATTAHIRI-Maroc-

Hocine KHOMRI -Constantine

Habib MOUNSI –Sidi Belabes-

Messaoud SAHRAOUI –Laghouat

الفهرس

5	كلمة المخبر
7	كلمة العدد
دراسات	
11	الخبر في السرد العربي وقضايا التصنيف رشيدة عابد. المركز الجامعي البويرة
41	دراسة المعنى من منظور دلالي معرفي أ. عمر بن دحمان. جامعة تيزي وزو
53	"الاشتغال الأتطو لغويّ في مواقف النَّفريّ" الباحثة: بن عكوش سامية. جامعة بجاية
75	التواصل الحجاجي في الخطاب الصوفي الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي أنموذجا أ. يمينة تابتي. جامعة تيزي وزو
101	المتكلم المفكك في فصوص الحكم لابن عربي أ. صليحة مرابطي. جامعة تيزي وزو
115	بعض خصائص الخطاب الإحالي في قصّة "دومة ود حامد" للطبيب صالح عبد المنعم شبيحة. جامعة منوبة -تونس
133	شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي أ.حسينة فلاح. جامعة بجاية
149	النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم أ.بولحواش وردية. جامعة البويرة
ترجمة	
167	على ما يقدر الأدب؟ السوسيونقد الأدبي ونقد الخطاب الاجتماعي مارك أنجينو ماذا يعرف وعلى ما يقدر الأدب؟ أ. سامية دريس. جامعة بجاية

دراسات باللغة الأجنبية

Re-Narrating the Past: Historical Reconstruction and the Postcolonial African Novel: The case of Ngugi and Armah MAOUI Hocine Annaba, University	7
Female Monsters in Kabyle Myths and Folktales: their Nature and Functions Sabrina ZERAR Tizi-Ouzou, University	23
Le proverbe kabyle dans tous ses usages Saliha Benabbas, Université d'Alger 1	51

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 11

جوان 2012

الرئيس الشرفي

أ. د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: أ. د. آمنة بلعلى رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

اللجنة العلمية

د. مصطفى درواش	د. بوثلجة ريش
د. ذهبية حمو الحاج	د. عمار قندوزي
د. أمزيان حميد	د. يحياوي راوية
أ. شمس الدين شرقي	أ. العباس عبدوش
د. عيني بطوش	أ. نعمان عزيز

اللجنة العلمية الاستشارية

أ. د. عبد الله العشي - باقنة -	أ. د. بديعة الطاهري - المغرب -
أ. د. حبيب مونسى - سيدي بلعباس	أ. د. حاتم الفطناسي - تونس -
أ. د. لحسن كرومي - بشار -	أ. د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ. د. رشيد بن مالك - تلمسان -	أ. د. قادة عقاق - سيدي بلعباس -
أ. د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ. د. حميدي خميسي - الجزائر -
أ. د. حسين خمري - قسنطينة -	د. مسعود صحراوي - الأغواط -

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر البحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

إن السعي إلى جعل الدراسات العلمية تستوفي شروطها المنهجية والمعرفية، لا بد أن يركز على شروط تتسجم مع الأهداف التي يقتضيها البحث العلمي في الوقت الذي تحاول فيه هذه الدراسات أن تتجنب المزالق التي تسقط صاحبها في اللفظية التي تغيب الرسالة العلمية أو الخلل المنهجي الذي يحول دون تبيين تلك الرسالة. ومخبر تحليل الخطاب يسعى في كل مرة أن يتجاوز مثل هذه المحاذير فينتقي، ما أمكن، البحوث التي تستجيب أو تقارب الاستجابة للشروط المعرفية والمنهجية.

يقوم هذا العدد من مجلة "الخطاب" على بسط مجموعة من الأفكار التي اشتغل أصحابها من خلالها على قضايا معرفية تستجيب للتوجهات المعاصرة في تحليل الخطابات، وسيتبين القارئ من متابعة تلك القضايا أن البحوث المدرجة تحاول أن تبلغ تحقيق الشروط المذكورة آنفاً، من ذلك مثلاً تجلي الرؤية المعرفية في البحوث التي قارب فيها أصحابها الجانب المعرفي والتداولي والفضاء الذي احتله التأويل في تحليل هذين الجانبين ما يعني أن أغلب البحوث المدرجة استقت طروحاتها من العلوم المعرفية الحديثة وذلك من أجل إبراز دور التأويل في الكشف عن كيفية اشتغال الأنساق.

كما يتلمس القارئ أيضاً نوعاً من الانسجام بين الدراسات، والبحوث المترجمة، والدراسات باللغة الأجنبية مما يعكس التكامل المعرفي، من جهة، والتواصل الذي يسعى مخبر تحليل الخطاب من خلال مجلته أن يحدثه بين الباحثين في توجيه انشغالاتهم وجعلهم يتابعون التحولات المعرفية، من جهة أخرى، وذلك من خلال توجه مشترك بغية تحقيق الرؤية الشمولية والتعاون على خلق معرفة مشتركة والإسهام بها في الفعل الثقافي الكوني بكل جدارة.

أما مكسب المجلة من كل هذا، فيكمن في تجاوز الحالة الرومانسية والانطباعية التي مازال البحث العلمي في كثير من جامعاتنا يرزخ تحتها، ومن ثمة، محاولة ترسيخ رؤية جديدة ومتجددة ومتفاعلة مع معطيات المعرفة المعاصرة التي يعيشها البحث العلمي.

وعلى الرغم من أن تحليل الخطاب في الثقافة العربية اليوم ما زال يبحث عن الطرق التي يتم بها استيعاب التطورات المتسارعة لمختلف مجالاته، في الوقت الذي يحاول فيه البعض أن ينشغلوا بقضايا التأصيل وذلك بالرجوع إلى التراث لاكتشاف مرتكزات تماثل أو تختلف عن جملة الأسس التي يقوم عليها تحليل الخطاب عند الغرب، على الرغم من ذلك، فإنه لا بد من الإقرار أن الانفتاح الحاصل على المعارف المختلفة والتطورات التي ارتبطت بالعلوم التي استندت إليها يجعل الباحث العربي يعيش حالة من الارتباك أمام التحوّل السريع لهذه المعارف ومحاولة تمثل خلفياتها واستثمار آلياتها المنهجية، ما يعني أن هناك إشكالات جوهرية تجعلنا، على الرغم من تفاؤلنا بما ينتج هنا وهناك، نبحت دوماً عن إجابة لإشكالية ما فتئت تتردد في الثقافة العربية والمتمثلة في البحث عن تحقيق المعادلة الكبرى التي تتقاسمها ثلاثة أطراف هي التحصيل والتوصيل والتأصيل على حد تعبير طه عبد الرحمن.

آمل أن يجد قارئ هذا العدد مضمونا علميا يوافق تطلعاته وطرحا منهجيا لا يربك توقعاته. والله ولي التوفيق.

مديرة المخبر

د.آمنة بلعلى

كلمة العدد

لم نتوقف في الأعداد السابقة عن التأكيد على الأهمية التي تكتسبها المقالات التي تنفرد بنشرها مجلة الخطاب. وتفرض اللحظة الراهنة ضرورة استقصاء أعدادها السابقة، والتساؤل عن قيمتها المعرفية والمنهجية، والبحث عن آفاقها المستقبلية المحتملة. ونعد محاولة القارئ عليها التحكم في آليات اشتغال الخطاب، سبيل إقامة مشروع قراءة يحدد هويتها ويرسم معالم خط سيرها. لقد حققت المجلة في رحلتها منذ سنة 2005 إلى اليوم تطورا نوعيا كان القول الفصل فيه، أولا، للممارسة والتجربة، وثانيا، لطبيعة المقالات المنشورة ومصادقيتها، وثالثا، للعلاقة القائمة بينها وبين كتابها وقرائها. كما أن تطورها جعل منها المجلة القادرة على طرح مختلف التساؤلات الخاصة بحاجتها إلى مقاربات مستقبلية نتمنى أن تكون، على مستوى آخر، أعم وأعمق.

لقد استطاعت مقالات هذا العدد أن تلامس العديد من جوانب تحليل الخطاب، ولم تجعل من هذه الملامسة مادة للاستهلاك، فحسب، بل استطاعت أن تجعل منها مشكلة الباحث الذي يسكنه هاجس الأسئلة التي تستدعي أجوبة جديدة، سواء تعلق الأمر بالتراث العربي أو بالفكر الحديث والمعاصر. كما أسهم تطور المجلة عبر هذه السنين في تحويل النظرة إلى المفاهيم الحاملة لتحليل الخطاب: خصائص الخطاب، إشكاليات الخطاب، مناهج تحليل الخطاب.

وبالتأكيد فإن انفتاح المجلة على ما لحق الفكر العربي الحديث ومناهج مقارنة الخطاب من تطور قد أسهم في بلورة مسار بحث مزدوج تتحرك فيه المجلة اليوم: فهي، من جانب، تعكس تحول المجلة ذاتها نحو انتقائية يراعى فيها خصائص العقلية العلمية القادرة على تقديم قراءة نقدية لأهم الآليات التي أفاض الحديث عنها أشهر وأبرز منظري تحليل الخطاب. وهي، من جانب آخر، سبيل إقامة صلات أخرى مع محطات هامة في تحليل الخطاب، الهدف منها إبراز عمق التحولات التي عرفت مفاهيمه، وطرائق اشتغاله، وسبل تلقيه وتداوله.

ومن هنا يدعونا الأمل في تنويع طرق استحضار مختلف النظريات الأصلية، وآلياتها الإجرائية، وتمثل أسئلتها تمثلاً صحيحاً وراقياً، والدفع بها نحو طرح أسئلة إشكالية مرتبطة بمستويات التحليل، وكفايتها في التعاطي مع مختلف الخطابات، وقدرتها على مواجهة المعنى بمختلف أقطابه ومقاصده. بمعنى السؤال عن إمكانية صياغة فرضية ترتبط بالراهن، والاجتهاد في تصور إمكانية لبداية ثانية تبرز ملامح التوجه الجديد في تحليل الخطاب.

إننا نشير بهذا المعنى، جدلاً بين تاريخ نظريات تحليل الخطاب، والتسلح بما جاءت به تلك النظريات من معارف جديدة، وما صاغته من أدوات منهجية، قصد الكشف عن معاني الخطاب، وتجاوز كل المقاربات التقليدية الانطباعية. مما يسمح لنا الاعتقاد بولادة جديدة للمجلة، نشعر فيها، وبوساطتها، بالقدرة على طرح أسئلة جديدة تتجاوز الأجوبة القديمة، التي لم تعد لها أهمية، لا في ذاتها، ولا في أي علاقة لخط المجلة بها أي نوع من العلاقة. فنحن إذا استعدنا تاريخ المجلة، فربما نستعيد منظومات فكرية متنافسة، معرفية ومنهجية، ويمكننا ابتداءً من هذا العدد، أن نفكر في المقالات التي تنشر انطلاقاً من زخم معرفي ومنهجي يتسابق لتقديم أجوبة نسقية، وحلول مُسندة إلى قضايا جوهرية في الخطاب، ونشاهد بأم أعيننا احتضار أعمال تعتمد منهجية تبرز هيمنة بدائية في الطرح وعمومية في الشرح والتحليل بارزتين. ومن هنا يحق لنا القول ابتداءً من الآن، وبدون تردد، إن مجال البحث والتحليل هو لمقاربات تتسم بعلمية تقطع مختلف أنواع الصلات بالانطباعية وأحكام القيمة، لتحاول الإمساك بالخطاب في جدليته، وتشابكه، وصلاته بالعلوم والنظريات الحديثة والمعاصرة. وهذا ما نتمنى أن تكون عليه المجلة مستقبلاً، فشكراً للمساهمين في هذا العدد.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

دراسات

القدرة النصية: مقارنة تعريفية عامة

أ. سعيد أراق (المغرب)

في مجال العلوم الإنسانية بشكل عام، يشهد عود التخصصات المعرفية كلما ترسخت قدرتها على نحت مفاهيمها الخاصة، وبناء شبكة مصطلحاتها، من أجل توظيفها إجرائياً، وتحويلها إلى آلية اشتغال وبحث واستقصاء. ويمكن القول إن العلوم الإنسانية ليست في نهاية المطاف إلا شبكة من المفاهيم والمصطلحات وهي في حالة توظيف واستنفار وتجل واشتغال؛ فعلم النفس الفرويدي مثلاً ليس سوى الكثافة النظرية المترتبة معرفياً عن اشتغال مفاهيم الوعي واللاوعي والليبيدو، بدون هذه المفاهيم لم يكن بإمكان علم النفس الفرويدي أن يحقق هويته النظرية والمعرفية التي عُرف بها، وما زال يعرف بها إلى حد الآن؛ إن "المفهوم الدقيق والواضح، والكلمات المفهومة هما الشرطان الضروريان لإخراج الأفكار إلى حيز الوجود"⁽¹⁾ كما يقول جوزيف جوبير Joseph Joubert.

لكن المفاهيم ليست أفكاراً بالمعنى المباشر للكلمة، بل هي فرضيات معرفية أو مبادئ نظرية توجه الفكر، وتضبط مجال ومستويات احتكاكه بموضوعه؛ فمفهوم "اللانهائي" مثلاً اقتضته حاجة إنسانية وأنطولوجية للدلالة على "الكائن الذي لا يمكن أن نتصور وجود كائن أكبر منه"، وقد تحول هذا المفهوم في التقليد المسيحي إلى مجال للتفكير اللاهوتي، وأولهُ القديس أنسيلم saint Anselme بأنه مفهوم دال دلالة حصرية على الذات الإلهية⁽²⁾، ثم استعارت الرياضيات هذا المفهوم لبناء فرضيتها حول "اللانهائي الرياضي"

l'infini mathématique. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لمفهوم "اللانهائي"، فإن مفهوم "الإلكترون" بدوره ليس إحالة على واقع عيني وبقيني متحقق تجريبيا، لكنه يمثل فرضية معرفية توفر الإمكانية الإجرائية اللازمة لبناء النظريات العلمية.

إن مفهومي "اللانهائي" و"الإلكترون" مفهومان ينطويان على حمولة ميتافيزيقية واضحة، ورغم ذلك يستعملان في الرياضيات والفيزياء، لأن بدون هذا النوع من المفاهيم لا يتاح للعلوم أن تسبر غور العلم، أو تضطلع بكشف خفايا المعرفة.

وفي مجال العلوم الإنسانية، لا يمكن للفكر كذلك أن يتعرف على شواهد، ويتحقق من آثار حركته أو سكونه إلا بتوليد وحصر المفاهيم الدالة عليه، والفاعلة به وفيه، لذلك كله كانت المفاهيم ضرورية لكل أشكال العلوم والمعارف الإنسانية، لأن العلم حين يُؤكّد مفهوما جديدا يكون - في واقع الأمر - بصدد طرح إمكانية جديدة للمعرفة، والوعي المستجدّ بالظواهر، والإدراك المُستأنف للأشياء، وربما تكون لهذه الفكرة علاقة بما قاله ألبير جاكوار Albert Jacquard : "إننا لا نرى العالم بأعيننا، لكننا نراه بمفاهيمنا"⁽³⁾.

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن التفكير في المصطلحات التي نصادفها في المجال الذي نحن بصدده، وهو مجال تحليل الخطاب، قد يفتح الباب أمام بعض التساؤلات التي نطرحها هنا على سبيل الدفع بالمستويات الإشكالية إلى أقصى حدودها فحسب، أي دون الخوض في محاولة الإجابة عنها، لأن مدار هذا المقال يظل مدارا ضيقا يتمحور حول التعريف بمفهوم القدرة النصية، مع فتح بعض الأقواس الإشكالية الموازية كلما تطلب الأمر ذلك، ومن بين هذا التساؤلات: هل تحليل الخطاب تحليل بالمفاهيم أم تحليل للمفاهيم؟

وبمعنى آخر: هل تحليل الخطاب يبني خطابه باعتباره خطاباً بانياً للمفاهيم أم خطاباً مفككاً للمفاهيم؟ هل القدرة النصية قائمة قيام تحقق أم قيام تمثل وافترض؟ ألا يحتاج مفهوم القدرة نفسه من حيث هو خطاب إلى مقارنة جدية تقوم بتحليل خطابه، والكشف عن خلفيات تشكله، ودلالة كل ذلك على المستوى الإستمولوجي المرتبط بمجال التفكير اللساني واللغوي بوجه عام؟

لعل هذه الأسئلة تؤكد أن مفهوم القدرة النصية لا يمكن الإمساك به وفهمه إلا بالكشف عن علاقته القائمة أو المفترضة بفلسفة علوم اللغة، وبالفتوحات اللسانية الجديدة التي استمدت بعض فرضياتها من مجال الفلسفة، ومجال علم النفس الإدراكي، وسوسيولوجيا التواصل، والدراسات الثقافية cultural studies الخ، لكن هذا المستوى الإشكالي يفتح على مسارات نظرية وتحليلية تتجاوز إطار هذا المقال، لذلك سنكتفي هنا بالوقوف عند التعريف بمفهوم القدرة النصية، وعلاقتها بلسانيات النص وتحليل الخطاب.

هناك ملاحظتان قد تستوقفان كل من يلج مجال تحليل الخطاب ولوج فضول أو استقصاء:

1- تحليل الخطاب مجال معرفي جديد، ويبني خطابه المعرفي عبر شبكة واسعة من المفاهيم، لكنها ليست مفاهيم جديدة، بل مفاهيم قديمة خاضعة لإعادة الطرح والتوظيف؛ إنها ذلك القديم وقد تحلّى من جديد بعنفوان مستعاد.

2- مفاهيم تحليل الخطاب مفاهيم متحفزة ومشرعة على مدارات واسعة جداً، لدرجة يصعب معها استقصاء حدود المجال المعرفي الدالة عليه، لكن المفارقة هي أن تحليل الخطاب يبدو أحياناً أوسع مدى من مفاهيمه، ربما لأن مجال الخطاب ليس مجال المعرفة النصية المحدودة والجزئية، بل هو مجال المعرفة التي تدرس الإنسان باعتباره ظاهرة قولية كلية.

لكن ما يهمني في هذا المقال هو طرح تحليل الخطاب عبر مدخل نظري محدود جدا هو مدخل "القدرة النصية"، من خلال السؤالين المتداخلين التاليين:

- ما هو مفهوم القدرة النصية؟

- ما هي علاقتها بلسانيات النص أو تحليل الخطاب؟

- ما هو إطارها الإشكالي والفلسفي العام؟

تؤكد فيرونيك كاستيلوتي Véronique Castellotti في مقال لها يحمل عنوان "مفهوم القدرة في اللغة" *La notion de compétence en langue* أن حين نبحث عن تعريف لمفهوم القدرة، نلاحظ أن الباحثين والدارسين لا يتفقون حول تعريفه تعريفاً موحداً حتى داخل نفس الحقل الدراسي⁽⁴⁾، ونجد نفس الرأي تقريباً عند بيرنار هيلو Bernard Hillaud الذي يقول: "إن تحديد مفهوم القدرة ما زال إلى حد الآن غير يقيني، كما أن استعمال هذا المفهوم يخلق نوعاً من الحرج، ويعطي الانطباع أن الأمر يتعلق بشطط في استعمال اللغة حين نتحدث عن مفهوم يدركه الجميع حدسياً، لكن ليس بإمكان أي أحد أن يتحدث عنه بوضوح تام. إن مفهوم القدرة غامض، ويحتاج إلى توضيح، خاصة أن الاستعمال الإجرائي لهذا المفهوم يميل إلى الانتشار في شتى المجالات ذات الصلة بالنشاط الاجتماعي"⁽⁵⁾

ولاشك أن الاختلاف في تعريف مفهوم القدرة، يجعل منه مفهوماً متعدد الحقول الدلالية، ويقع في مفترق تخصصات متباينة، وهذا يقودنا إلى استحضار الربط الذي أقامه فانسون كوفمان Vincent Kaufmann بين المفهوم المتعدد الدلالات والمعرفة المتشظية⁶ *savoir émietté*، فكلما غطى المفهوم مدى دلالي متبايناً وموسعاً، كلما كانت طاقته الدلالية التمثيلية تعكس واقعاً معرفياً قائماً على تشظير المعرفة، وإحداث قطائع وحدود بين مكوناتها المترابطة، مما

يوحي بأن المفهوم ينطوي على تناقضات داخلية يصعب حسمها معرفياً، لكن هذه القضية تظل في كل الأحوال مرتبطةً بواقع معرفي قائم في مجال العلوم الإنسانية بشكل عام، وهي قضية لا تهمنا في هذا السياق إلا من زاوية التدليل -بشكل عابر- على أن مفهوم القدرة يظل مفهوماً إشكالياً بدون شك.

وإذا حاولنا ربط مفهوم القدرة بمرجعية معرفية تناسب موضوع هذا المقال، يمكن القولُ بدون تردد إن مفهوم القدرة يأخذنا مباشرة إلى النحو التوليدي الذي يفترض أن "السلوك اللساني للمتكلم المستمع يتحدد عبر مفهومين متلازمين هما: القدرة *compétence*، أو المعرفة اللسانية التي يتوفر عليها المتكلم المستمع، والإنجاز *performance* أو التحقق الملموس لهذه المعرفة اللسانية في سياق الأوضاع التواصلية، سواء تعلق الأمر بالإرسال (الذات تنشئ جملًا) أو التلقي (الذات تفهم جملًا)" (7).

وعلى هذا الأساس، فإن مفهوم القدرة تأصل معرفياً في حقل اللسانيات التوليدية، ودل عند شكومسكي على "القدرة على إنتاج جمل وفق نموذج نحوي *grammatical*، وتمييز الجمل غير النحوية *a-grammatical* التي قد تحضر في الجمل التي يرسلها الآخرون" (8).

وتؤكد ماري فرانس إيرليش Marie-France Ehrlich أن أنحاء النص التي تطورت في ألمانيا من خلال أعمال هايدولف Heidolph (1966)، وإيزنبرغ Isenberg (1968)، قادت إلى الانتباه إلى أن "نحو الجملة عاجز عن تفسير بعض الظواهر التي تتدخل في بناء متوالية من الجمل، مثل الإحالة القبلية أو التعريف أو التقديم والتأخير، الخ، فظهرت الحاجة إلى وصف البنية العامة للنص، مع افتراض وجود قدرة نصية عند المتكلم المستمع..وقد توجهت هذه الأعمال الأولى

المتعلقة بنحو النص إلى استيحاء أعمال شومسكي، ونتائج الدراسات المتعلقة بالدلالة التوليدية⁽⁹⁾."

لقد نتجت لسانيات النص (التي سميت في البداية بـ"نحو النص") عن رغبة الباحثين في الخروج من إطار الجملة الذي كانت لسانيات دوسوسير تشغل داخله، والانتقال إلى ما كان باحثين يسميه (تركيب الكتل اللفظية الكبرى)⁽¹⁰⁾ la syntaxe des grandes masses verbales ، وكان هذا الانتقال بمثابة تحول وانتقال من مستوى الجملة التي تمثل وحدة قابلة للوصف، إلى مستوى النص الذي يمثل وحدة قابلة للتأويل. ويؤكد كارل كانفا Karl Canvat في هذا السياق وجود ثلاث فرضيات تحدد الإطار النظري العام للسانيات النص، وهي:

- 1- الذوات (المتكلمة/الكاتبة) تملك قدرة نصية.
- 2- النص نتاج بنية مضاعفة: بنية أولية (من خلال نسق اللغة)، وبنية ثانوية (من خلال تحويل البنية الثانية إلى خطاب)
- 3- اللاتجانس الداخلي لكل نص ينتظم بشكل متواز على مستويين:

- مستوى عام (البنيات الكبرى)

- مستوى محلي (المقاطع)¹¹

ومعنى هذا أن القدرة النصية هي الفرضية النظرية الأولى التي تركز عليها اللسانيات النصية، وهي قدرة تتدخل في إنتاج النصوص المكتوبة والشفوية، لكن ماري فرانس إيرليش تؤكد أن الطرح النظري الأول لمفهوم "القدرة النصية" في مجال تحليل الخطاب ورد في أعمال إيزنبرغ Isenberg انطلاقاً من سنة 1970⁽¹²⁾، ثم استعار فان ديك هذا المفهوم وطور حملته

النظرية، ودقق ملامحه الإجرائية حين ربطه بقدرة المتكلم المستمع على توليد النصوص مقابل قدرة توليد الجمل عند شومسكي، وفي هذا الإطار يقول فان ديك: "بما أن الذات المتكلمة يمكنها إنتاج/تأويل عدد لانهائي من الخطابات المختلفة، فإن قدرة الذات المتكلمة قدرة نصية بالضرورة، ومن المستبعد، بل من المستحيل أن يتم إنتاج وتلقي الملفوظات النصية من خلال متوالية غير منظمة من الجمل المنفصلة عن بعضها البعض، لأن في هذه الحالة لن يكون بالإمكان بتاتا الحديث عن قضية الانسجام⁽¹³⁾".

وفي ضوء هذه المعطيات الأولية، لا يمكن فهم القدرة النصية إلا بربطها بقضية الانسجام التي اهتمت بها اللسانيات النصية اهتماما خاصا منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وذلك حين "أصبحت فكرة اعتماد قواعد محددة للتعرف على ما يجعل النص نصا، وليس مجرد متوالية اعتباطية من الجمل، فكرة مركزية في الأنحاء النصية التي سادت في عقدي الستينيات والسبعينيات، والتي ركزت على ثنائية النحوية النصية la grammaticalité textuelle والالانحوية النصية l'agrammaticalité textuelle من أجل إبراز العناصر التي تضمن استرسال النص وتواليه⁽¹⁴⁾".

لقد طرح الانسجام باعتباره تجليا لقدرة نصية يتوفر عليها المتكلم المستمع، واعتبر فان ديك أن هذه القدرة ليست قدرة جُمليّة compétence phrastique بل هي قدرة نصية compétence textuelle، وهي التي "تجعل المتكلم المستمع قادرا على إنتاج وتأويل عدد لا نهائي من الخطابات، وتمييز متواليات الجمل المقبولة بوصفها نصوصا منسجمة، عن متواليات الجمل التي لا تستوفي شرط النصية، وتتيح القدرة النصية للمتكلم المستمع كذلك تحديد أوجه التشابه بين النصوص التي تختلف ظاهريا عن بعضها البعض، وتتيح له أيضا شرح النصوص وتلخيصها، ومعنى هذا أن التعامل مع النصوص بوصفها

(كلاً) هو المظهر الجوهري للقدرة النصية التي لا يمكننا في غيابها أن نتعرف على أنواع النصوص⁽¹⁵⁾، ويميز بان D.Bain وبرونكارت P.Bronckart ووشنويلي B.Scheneuwly بين القدرة النصية العامة compétence textuelle générale التي تركز على معرفة آليات اشتغال النصوص المختلفة، والقدرة النصية النوعية compétence textuelle spécifique التي ترتبط تحديداً بأنواع محصورة من النصوص التي يتعامل معها الشخص⁽¹⁶⁾.

ويتكامل مفهوم القدرة النصية عند فان ديك مع مفهومين متلازمين هما: البنية الصغرى la microstructure والبنية الكبرى la macrostructure، فالبنية الصغرى هي بنية سطح النص الذي يعتبر متوالية منظمة من الجمل المتتابعة، والبنية الصغرى تتعلق بالجمل الفردية، وبالعلاقة هذه الجمل فيما بينها على المستوى الصريح، والفونولوجي، والتركيبى، والتمثيلات الدلالية العميقة بمعناها التوليدي... أما البنية الكبرى فهي البنية/العميقة للنص، وهي بنية موازية ومجردة، وهي تتخذ شكل تمثيل دلالي يحدد دلالة النص من حيث هو وحدة كلية⁽¹⁷⁾.

ويربط جون ميشيل آدم القدرة النصية بوظيفة محددة تتمثل في رواج النصوص في المجتمع، يقول جون ميشيل آدم في هذا الصدد: "من أجل أن تعرف النصوص طريقها للتداول في المجتمع، لا بد من التسليم بوجود قدرة نصية لدى الذوات المتكلمة والكاتبة، وهذه القدرة النصية هي التي تجعل هذه الذوات قادرة على إنتاج وفهم الموضوعات اللفظية les objets verbaux التي تملك سمة النصانية⁽¹⁸⁾ le caractère de la texticité"، بل إن كريستوفر لاي كونري Christopher Leigh Connery يربط القدرة النصية بالسلطة، إذ يؤكد أن القدرة النصية كانت بمثابة سلطة موازية للسلطة السياسية في الصين أثناء

العهد الإمبراطوري، وكانت هذه القدرة النصية تتوفر عند النخب الوطنية والمحلية الصينية، وكانت نابعة من استئناسهم بالكتب الكلاسيكية والنصوص الأخرى، وكان ذلك يمنحهم قدرة كبيرة على التأليف والكتابة في شتى الأجناس والأشكال النصية، ويمنحهم بالتالي مكانة متميزة في المجتمع، ووضعاً اعتبارياً مقترناً بسلطة فكرية ورمزية واسعة⁽¹⁹⁾.

لكن مفهوم القدرة النصية يظل رغم ذلك مفهوماً ملتبساً، ربما لأنه مفهوم متعلق جوهرياً مع مفهوم النص الذي يظل في كل الحالات مفهوماً غير محدد بدقة، لذلك يقول دوني أبوتيلوز Denis Apothélos: "إن طرح سؤال ما هو النص؟ قد يعتبر سؤالاً مستفزاً أو غير مُجِبٍّ بالنظر إلى أنه سؤال مفرط في العمومية، لذلك ربما يكون من الأجدر طرح السؤال بصيغة أكثر دقة من خلال التساؤل عما يجعل متوالية من الجمل التي يتفق الجميع على أنها تمثل نصاً مختلفة عن متوالية من الجمل التي يتفق الجميع على أنها لا تمثل نصاً، لكن مهما كان الجواب عن هذا السؤال، فإن مجرد طرحه يفترض أننا جميعاً - من حيث كوننا ذواتاً متكلمة - نملك قدرة معينة تسمح لنا بالتمييز بين النص واللانص، وهذه القدرة هي التي تبني قدرتنا اللغوية وقدرتنا على التواصل"⁽²⁰⁾.

إن استعمال اللغة والتواصل باللغة لا يرتكزان ارتكازاً محايثاً على معرفة معجم اللغة، وقواعدها الصرفية والتركيبية، بل لابد كذلك من معرفة نصية موازية، وهذه الفكرة تؤكد مارينا شيني Marina Chini بقولها: "لا يمكن أن يكتفي المتكلم المستمع بمعرفة القواعد الصرفية والتركيبية، ومعرفة معجم اللغة من أجل التنظيم السليم للمفوضاته وخطابه. لقد بينت العديد من الأبحاث ضرورة توفر المتكلم المستمع على قدرة نصية ومرجعية موازية (كارول و فون 1997 Carroll & von، و هاندريكس Hendriks)، وهذه القدرة

النصية هي التي توجه المتكلم المستمع إلى معرفة البنيات التركيبية المناسبة لقصده التواصلية، ولطريقة تنظيم النص أو المعلومة المناسبين لسياق معين⁽²¹⁾ من هذه الزاوية يمكن القول إن القدرة النصية ترتبط بوظيفة متعددة المستويات والأوجه، تتمثل في: الوظيفة التواصلية المرتبطة بالقصد التواصلية، الوظيفة التنظيمية للنص أو ما يمكن أن نعبر عنه بتلاحم النص، والوظيفة التداولية المرتبطة بإنتاج النص في ضوء شروطه ومحدداته السياقية.

ومن أجل الانفتاح على رأي آخر بصدد مفهوم القدرة النصية، يمكن استدراج كلام مارك سوشون Marc Souchon الذي يقول: "إننا نعتبر أن القدرة النصية تنشأ انطلاقاً من تجارب الشخص، أي تلك التجارب المرتبطة باحتكاكه المتواصل والدائم بالنصوص، لذلك تقترن القدرة النصية بأبعاد فردية واجتماعية وثقافية، ويمكن أن تُجزأ إلى مجموعة من المعارف والمهارات والتمثيلات، والواقع أن المدرسة تقوم بدور كبير في تحديد الطريقة التي تتطور بها القدرة النصية عند المتعلمين، لكن من الخطأ الاعتقاد أنها تتطور فقط عبر عملية التمدرس... إن القدرة النصية ليست قدرة ثابتة، بل هي دائمة التشكل والتطور في ضوء علاقتها واحتكاكها بالواقع المعيشي اليومي لكل شخص⁽²²⁾".

وعلى هذا الأساس، يتبين أن القدرة النصية ليست قدرة فطرية compétence innée، بل هي قدرة تقع تحت طائلة الاكتساب والتشكل والبناء، وذلك عكس القدرة اللغوية. وقد سبق لـ"مايكل ألبير" Michael Albert أن ناقش (في مقال بعنوان "النحو الكلي واللسانيات" La Grammaire universelle et la Linguistique) قضية اللغة في ضوء علاقتها بالفطرة أو الاكتساب، معتبراً أن الكائنات الإنسانية تتوفر على نوع من "الوظائف الذهنية الإنسانية" fonctions mentales humaines التي تمثل "فرضيات فطرية"

hypothèse innéiste وعلى رأسها اللغة، وانتقل من هذا المعطى النظري الأولي لصياغة ما سماه "إشكال أفلاطون" problème de Platon، ويتمثل في ما يلي: "الأشخاص الذين يعرفون لغة ما يعرفون كذلك النحو الكلي، كيف ذلك؟ إنه سؤال يعبر عما نسميه إشكال أفلاطون الذي استعاده برتراند راسل، وطرحه بالصيغة التالية: كيف يحدث للكائنات الإنسانية - التي لها علاقات قصيرة وفردية ومحدودة مع العالم - أن تعرف كل ما تعرفه؟⁽²³⁾".

وإذا كان هذا الإشكال يرتبط حصرا بقضية اكتساب ما يسميه شومسكي النحو الكلي، فإن القدرة النصية ترتبط بهذا الإشكال وتتجاوزها في نفس الوقت، لأن أفق القدرة النصية هو إنتاج النصوص وقراءتها وفهمها وتأويلها، أي إعادة التصرف فيها قرائيا وامتلاكها ثقافيا ومعرفيا، لكن هذه العملية لا تتحقق إلا إذا تصورنا النص بأنه كيان تجريبي entité empirique يتحقق فيه الفعل اللغوي الذي لا يمكن فصله عن صاحبه وسياقه⁽²⁴⁾، لأن القدرة النصية تستتضم طبعاً القدرة اللغوية، لكن في أفق اشتغالها النصي والتناصي، أي في أفق اشتغالها من حيث هي وظيفية رمزية من جهة، ومن حيث هي توظيف ثقافي واجتماعي ورمزي من جهة أخرى.

ومن هذه الزاوية، يبدو أن القدرة النصية فطرية في جانبها اللغوي، لأن "القدرة الأولى للإنسان في نظر المتخصصين هي قدرة معجمية⁽²⁵⁾" كما يقول شال Challe، لكن القدرة النصية ثقافية في جانبها النصي، لأنها في نهاية المطاف حصيلة معاشة ثقافية للنصوص التي ارتضت المؤسسة الاجتماعية وملحقاتها المختلفة ترويجها، والارتقاء بها إلى مستوى التمثيلات الرمزية لأوجه الحياة، ولمظاهر وجود الإنسان في العالم.

انطلاقاً من هذه المعطيات، يتبين أن القدرة النصية لا تتمثل فقط في توفير عناصر الكفاية اللازمة لإنتاج النصوص المنسجمة، وتلقيها واستثمار منطقتها الداخلي، وتجليات خطابها المفترض أو الممكن، بل هي مكون أساسي من مكونات التجربة الوجودية للإنسان من حيث هو كائن يحقق وجوده، ويعي علاقته بمحيطه وبالذوات التي تتقاسم معه هذا المحيط عبر التحققات النصية للغة، وفي هذا الإطار يقول آلان دوريمي Alain Deremetz : "دون أن نذهب إلى حدود الادعاء بأن علاقتنا بالعالم وبيناء تمثلاتنا حوله، هي علاقة خاضعة جوهرياً لمبدأ النصية، يمكن التأكيد على أن كل نشاط للفكر ينتظم وفق نموذج نصي مستضمّر، وأن ما نسميه ذاكرة جماعية ليست إلا مَنًّناً من النصوص المتداخلة التي تكوّن نسيجاً متجانساً، وأن كل إنتاج سيميائي جديد يمتح مكوناته من هذا النص المشترك الذي يخضع باستمرار لإعادة التعديل، والتحيين والبناء، وحتى الثقافة نفسها – إن نحن تصورناها من هذه الزاوية- لن تكون غير نص مفرط الضخامة mégatexte، وهو الذي يمنحنا خطاطاته، وجملته، ومركباته، وكلماته، ويقدمها لنا باعتبارها (تمثلات نصية للعالم)... وعبر النص، وعبره وحده يمكن تحويل العالم إلى كل متجانس، منظم، وواضح الملامح finalisé... إن النص هو الحيز الوحيد الذي يتحول فيه الإنجاز السيميائي للإنسان إلى موضوع، وإن كان على عالم اللسانيات أن يحدد القدرة الجوهرية المميزة للإنسان فستكون تلك القدرة هي القدرة النصية⁽²⁶⁾"

لكن في خضم التحولات اللسانية والمعرفية المتلاحقة، توجه الحديث نحو استحضار قدرات أخرى تتعالق مع القدرة النصية وتتمايز معها في نفس الوقت، ومن بين هذه القدرات: القدرة اللسانية compétence linguistique، والقدرة التواصلية compétence communicationnelle، والقدرة الخطابية compétence discursive، وترى نويل سوران Noëlle Sorin أن هذه القدرات

الثلاث ليست سوى تجليات للقدرة اللغوية *compétence langagière*، التي تعني "التأليف بين القدرة التواصلية، والقدرة الخطابية، والقدرة اللسانية، وفي إطار هذا التأليف يصبح بالإمكان الارتقاء بقيمة المعارف، ويصبح بالإمكان دمج كفايات القراءة، والكتابة، والتواصل الشفوي فيما بينها⁽²⁷⁾".

وعلى سبيل الاستطراد والمقارنة، يمكن القول إذا كانت القدرة النصية تتيح للمتكلم المستمع ممارسة مهارته في فهم وتأويل وإنتاج النصوص، فإن القدرة الخطابية - كما يؤكد ذلك جون بيير روبير - "تسمح لمستمعها بتنظيم الجمل في مقاطع من أجل إنتاج متواليات متماسكة، وهي تعني:

- طريقة تنظيم الجمل ومكوناتها.

- القدرة على التصرف فيها بإتقان.

- القدرة على تدبير وبنينة الخطاب على مستوى الموضوع، والتلاحم والاتساق، وعلى مستوى التنظيم المنطقي، والأسلوب، والفعالية البلاغية، ومبدأ المشاركة⁽²⁸⁾".

إن من بين ما يعنيه هذا الطرح العام هو أن مفهوم القدرة النصية يرتبط بتصور جديد للإنسان، أو على الأقل يمكن وصفه في كل الحالات بأنه تصور غير تقليدي، لأن إذا كان سقراط قد عرّف الإنسان بأنه حيوان ناطق، وإذا كان هذا التعريف السوقيراطي قد تحول إلى شبه مسلمة في مسار تاريخ الأفكار بشكل عام، ومارس تأثيره على مدى قرون في مجال الفلسفة والعلوم الإنسانية عامة، فإن القول بأن "القدرة الجوهرية للإنسان هي القدرة النصية" ينطوي معرفياً على تجاوز القدرة النطقية التي تحدث عنها سقراط وتعويضها بالقدرة النصية، أي الانتقال من التصور الطبيعي للإنسان إلى التصور الثقافي، وبديل ربط الإنسان بالقدرة الطبيعية (قدرة النطق) يصبح ضرورياً ربطه جوهرياً بالقدرة الثقافية (القدرة النصية).

ومن هذه الزاوية تحديداً، يمكن القول إذن إن مفهوم القدرة النصية يرتبط إبستمولوجياً بمفهوم الثقافة بمعناها الأنثربولوجي، لأن القدرة النصية ليست قدرة غريزية عمياء، بل هي قدرة تتحقق في الإنسان من خلال فعل الاكتساب، ثم تتحول بعد ذلك إلى معطى سلوكي يتدخل كلما تعلق الأمر بتداول النصوص أو إنتاجها أو تصنيفها أو فك ترميزها، ولعل هذا يتقاطع معرفياً مع ما أشار إليه إدغار موران Edgar Morin حين قال: "إن أسطورة الإنسان الفوق-طبيعي sur-naturel تكونت بالضبط في قلب الأنثربولوجيا، والتعارض بين الطبيعة والثقافة اتخذ شكل أنموذج paradigme، أي شكل نموذج مفهومي متحكم في كل الخطابات التي يبنها الإنسان"⁽²⁹⁾

إن مفهوم القدرة نابع من تمثل خاص للإنسان، أي الإنسان القادر، وليست القدرة هنا بمعناها المادي المتحقق تحقّقاً عيانياً قابلاً للاختبار الفيزيقي، بل بمعناها الثقافي والرمزي والوظيفي واللساني، لأن "الناس يعيشون اليوم في عالم ترتبط فيه السلطة بالكلمات وليس بالأفعال، وفي هذا العالم تكون القدرة القصوى هي إتقان اللغة"⁽³⁰⁾، ولا يمكن إتقان اللغة إلا بوجود قدرة نصية مفترضة.

ومهما كان الأمر، فإن ما يبدو قابلاً للاستنتاج في ضوء المعطيات السابقة هو أن القدرة النصية أضحت فرضية قائمة في صلب كل انشغال نظري حول اللغة، وحول علاقة الإنسان باللغة بشكل عام، لكنها "قدرة خاضعة للملاحظة أكثر مما هي قابلة للتحليل"⁽³¹⁾، لذلك فهي ترتبط ببعض "التساؤلات الميتافيزيقية" على حد تعبير سيرج دو ويت Serge de Witte، وذلك لأن "اللغة المتداولة تكتفي بتعيين مفهوم القدرة لكن دون تحديده، ورغم ذلك يبدو لنا جميعاً أن هذا الأمر مقبول ومفروغ منه"⁽³²⁾.

وما يشير الانتباه، هو أن مفهوم القدرة أصبح مفهوما مركزيا في العلوم الإنسانية بوجه عام، وفي مجال اللسانيات والدراسات الأدبية والنقدية بشكل خاص، والدليل على ذلك أن الكثير من الباحثين تحدثوا عن مفهوم القدرة من زوايا متعددة، وبتوصيفات مختلفة، ومن أمثلة ذلك⁽³³⁾:

- القدرة الدلالية compétence sémantique عند أريفي وآل Arrivé et Al (1986)، وبايلون وفابر Baylon & Fabre (1978).

- القدرة الخطابية compétence discursive، والقدرة الموسوعية compétence encyclopédique، والقدرة المنطقية compétence logique، والقدرة البلاغية - التداولية compétence rhétorico-pragmatique، والقدرة المقامية compétence situationnelle عند شارودو ومانغونو Charaudeau & Maingueneau (2002).

- القدرة النحوية compétence grammaticale عند شومسكي (1991).
- القدرة الشاملة compétence universelle والقدرة الخاصة compétence particulière عند دوبوا وآل Dubois et Al (1994).

- القدرة الخطابية عند مانغونو (1996)
- نظرية القدرة théorie de la compétence عند موشر وروبول Moeschler & Reboul (1994)

وإذا كان الأمر كذلك، فإن القدرة النصية ليست إلا الوجه الآخر لقدرات أخرى يفترض أن الإنسان يتوفر عليها، ويُشغَلُها من أجل التواصل والتفاعل والحلول الفاعل في العالم، وذلك لأن "معنى أن يكون الإنسان حيا [كما يقول فرناندو سافاطير] هو أن يسكنَ عالما لا تكون فيه حقيقة الأشياء متعلقة بما تبدو عليه ظاهريا، بل بما تنطوي عليه من معنى، ومعنى أن يكون الكائن إنسانا هو أن يفهم أن الواقع مَهْمًا كان لا يتحدد بنا نحن، بل يتحدد بقدرتنا على فهمه، وهذه هي قضيتنا، وهي أيضا اختيارنا"⁽³⁴⁾.

إن مفهوم القدرة يرتبط عند بيرنار كيلكوجو Bernard Quelquejeu بسؤال فلسفي هو: ما هي طبيعة القدرة التي يتوفر عليها الإنسان القادر *l'homme compétent*؟ ومن له سلطة الاعتراف له بها؟ إن الفلسفة تبني نفسها من خلال تناول مثل هذه القضايا، لأنها تضع نفسها في موقع يتقابل مع السفسطائيين والخطباء المتحذلقين الذين يقدمون أنفسهم باعتبارهم صناع الكلام الذي يمنح السلطة في الدولة⁽³⁵⁾، وربما كان الحديث عن القدرة النصية والقدرة الخطابية وأخواتها من القدرات الأخرى حديثاً عن تلك السلطة المتوارية والمخاتلة التي تفعل فعلها دون التصريح به، وتمارس لعبتها الأبدية بألف لون أو ترتيب أو إجراء.

ما الذي ننتجه حين نُشغِّلُ قدرتنا النصية؟ هل ننتج مجرد نصوص محتقنة ببلاغة الكلمات؟ أم أننا نعيد إنتاج أنفسنا لكي نتاح لنا إمكانية التناص الأنطولوجي مع العالم الذي نجازف باحتوائه مع كل مشروع نص أو كلام؟ هل ننتج نصوصنا ونحن في حالة اتصال معها أم في حالة انفصال عنها؟ هل ننتج النصوص إنتاج هوية وحقيقة أم أننا ننتجها إنتاج مطاولة وابتغاء؟ وبمعنى آخر مفروض في التجريد: هل نحن الذين ننتج النصوص عبر قدرة نصية متوهمة أو مفترضة أم أن النصوص هي التي تنتجنا، وتزودنا -في نهاية المطاف- بكل ما لدينا من مخزون وعي وحصيلة إدراك؟ إن "النص -كما تقول مادلين شابسال Madeleine Chapsal- هو المادة الإنسانية وقد خضعت للتنظيم الذي أجراه عليها العقل"⁽³⁶⁾، لكن في مجال النص والخطاب ليس العقل قدرتنا السيادية الوحيدة، بل في مكان ما من كياننا الإنساني المتشبع بالرغبة الهوسية في الكلام، وبناء صرح النصوص والخطابات، توجد قدرة نصية كامنة، توجد فينا وجود تحفز واشتهاء، أو وجود نَكْتَمُ ومكابدة، ومع كل نص ننتجه أو نطاول عوالمه بالقراءة أو الاستماع نكون قد عبرنا -زاحفين أو مهرولين- بعضاً من مهامه القفْرِ الذي يحجبنا عن ذواتنا، ويحجب ذواتنا عن العالم وجوهر

الكيونة والإنسان، لأن "النص حين يوفر لنا مادته الخام المصنوعة من الرموز والعلامات المكتوبة، يتيح لنا أن نرتقي عبره ومن خلاله من حالة الفهم البسيط إلى حالة الفهم الأجل⁽³⁷⁾"، على حد تعبير الفيلسوف والكاتب الأمريكي جيروم أدلر مورتيمر.

الهوامش:

- 1 - Joseph Joubert, *Carnets t.2*, éd. nrf/Gallimard, Paris, 1994, p.248
- 2 - Jean Toussaint Desanti, *l'infini mathématique*, encyclopedia universalis, édition électronique, version 9.
- 3 - Albert Jacquard, *Petite philosophie à l'usage des non-philosophes*, , Éd. Québec-Livres, p. 178
- 4 - Véronique Castellotti, *La notion de compétence en langue*, in *Notions en question (revue)*, n 6, septembre 2002, p.9
- 5 - Bernard Hillaud, *De l'intelligence opératoire à l'historicité du sujet*, in *La compétence, mythe, construction ou réalité?* par Par Francis Minet, Michel Parlier, Serge de Witte, éd. L'harmattan, 1994, p.45
- 6 - Vincent Kaufmann, *La mobilité comme capital?* in, *Mobilités, fluidités--libertés?* Sous la direction de Bertrand Montulet & Vincent Kaufmann collection Travaux et recherches, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis Bruxelles 2004, p.31
- 7 - Louis-Jean Calvet; *Compétence et performance, linguistique*, encyclopedia universalis, édition électronique, version 9.
- 8 - المرجع نفسه.
- 9 - Marie-France Ehrlich, *Mémoire et compréhension du langage*, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp.63-64
- 10 - Karl Canvat , *Enseigner la littérature par les genres: pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, éd. De Boeck Duculot, 1998, p.70
- 11 - نفس المرجع، ص.70.
- 12 - المرجع نفسه، ص. 64.
- 13 - Frédéric Calas, *Cohérence et discours*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p.96
- 14 - نفس المرجع، ص. 96
- 15 - Marie-France Ehrlich, *op. cit*, p.64.
- 16 - D.Bain, P.Bronckart, B.Scheneuwly, *Typologie du texte français contemporain*, Bulletin CILA, 41, 1985, p. 7-43.

17 - نفس المرجع، ص 64-65

- 18 - Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, p. 108
- 19 - Christopher Leigh Connery, *The empire of the text: writing and authority in early imperial China*, 1998, p. 8
- 20 - Denis Apothéloz, *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*, éd. Librairie Droz, Genève-Paris, 1995, p. 9
- 21 - Marina Chini, *Ordres marqués et perspective du locuteur en italien L2*, *Revue française de linguistique appliquée* 2/2002 (no 72), p. 117-137.
- 22 - Marc Souchon, *Lecture de textes en le et compétence textuelle*, *Acquisition et Interaction en Langue Étrangère* (revue), n° 13 - 2000
- 23 - Michael Albert, *la Grammaire universelle et la Linguistique*,
- 24 - Bronckart, J.-P., *Activité langagière, textes et discours*. Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris. 1996, p. 39
- 25 - Challe, O. 2000. *Le français de spécialités*, Paris : CLE International, 2000, p. 79
- 26 - Alain Deremetz, *Le miroir des muses: poétiques de la réflexivité à Rome*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p.29
- 27 - Noëlle Sorin, *La compétence langagière et les savoirs en jeu*, in: *La notion de compétence en éducation et en formation: fonctions et enjeux*, sous la direction de: Rodolphe Toussaint et Constantin Xypas, l'Harmatan, 2004, p. 182
- 28 - Jean-Pierre Robert, *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*, nouvelle édition revue et augmentée, éd. Ophris, Paris, 2008, p. 73
- 29 - Edgar Morin, *Le paradigme perdu*, Points n°109, p.22
- 30 - Muriel Barbéry, *L'élégance du hérisson*, éd. Gallimard, 2006, p.56
- 31 - Serge Bouchard, *L'enseignement*, in *Du pipi, du gaspillage et sept autres lieux communs*, Boréal, 2001, p.110
- 32 - Serge de Witte, *La notion de compétence, problèmes d'approche*, in: *La compétence, mythe, construction ou réalité ?* Par Francis Minet, Michel Parlier, Serge de Witte, (chapitre I), Francis Minet, Michel Parlier, Serge de Witte, éd. L'harmattan, 1994, p.45
- 33 - نقلا عن موقع المعجم الفرنسي الإنجليزي للمصطلحات اللسانية :terminologie linguistique
http://www.sil.org/linguistics/Glossary_fe/glossary.asp?entryid=1637&englishid=19345
- 34 - Fernando Savater, *Pour l'éducation*, trad. Hélène Gisbert, Rivages poche n°314, 2000, p.42
- 35 - Pierre Collin, *le pouvoir de la philosophie*, in: *Philosophie*, publié par Institut Catholique Paris / Fa, p. 147,
- 36 - Madeleine Chapsal, *Oser écrire*, Éd. Fayard, p.255
- 37 - Jerome Adler Mortimer, *Comment lire les grands auteurs*, trad. Louis-Alexandre Bélisle , Le Club des Grands Auteurs, 1964, p.43.

الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية

أ. لونيس بن علي

جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية

1 (- الصورة كموضوع للدراسة الثقافية:

بسبب التطورات المتسارعة التي شهدتها وسائل الاتصال الحديثة، عرفت الثقافة المعاصرة تحولات جوهرية، وتغيّرات في جهازها المفاهيمي، الأمر الذي أدى إلى إنتاج نظام جديد للمعرفة والتواصل والجمال. وليس غريبا أن يتفق أغلب المفكرين ما بعد الحداثيين حول تسمية المرحلة بأنها " عصر الصورة " بامتياز، وعصر هيمنة الثقافة البصرية وتحكّمها في ميادين الحياة المختلفة.

والأكيد، أنّ ما حدث يمثل ثورة نوعية مسّت بالدرجة الأولى (الوسيلة) قبل الثقافة ذاتها كمضامين، إذ صارت الوسيلة "نسقا ثقافيا " جديدا، نسجت لنفسها منظومة من المفاهيم، وأعادت تنظيم آليات إنتاج الثقافة في المجتمعات المعاصرة، واستطاعت أن تؤسّس لنفسها - في سياق الثورة التكنولوجية - لبلاغتها الخاصة.

لقد وصف (مارشال مكلوهان) العالم المعاصر بـ " القرية العالمية "، حيث صارت فيها المعلومة تنتقل بسرعة مذهلة، مخترقة كل الحواجز الوهمية بين الثقافات والقوميات. وما يميّز هذا الفضاء الاجتماعي الجديد هو المركزية التي صارت تحظى بها وسائل الاتصال مثل التلفزيون والأنترنت، في التقارب الثقافي حيننا، وفي الصراع الثقافي حيننا آخر، واتخذت الصورة فيها موقعا خطيرا في هذا التلاقي أو الصراع، لأنها صارت بمثابة الخطاب المعاصر المنتج للقيم من جهة والمصدّر لها.

ونظرا لمركزية " الصورة " في الثقافة المعاصرة، صارت تستهوي الباحثين والمفكرين، الذين أسسوا لها فروعاً دراسية تخصصت في دراستها، فبرز بعض المفكرين والفلاسفة والنقاد الذين تخصصوا في دراسة الموضوعات المتعلقة بها، مثل علاقة الثقافة بالتكنولوجيا، ودراسة الخطابات التي تنتجها الصورة وآليات تلقيها واستقبالها...إلخ.

ويعتبر (شارل ساندرس بورس) (C . S. Peirce) أوّل من حدّد بدقة مجال دراسة " الصورة " تحت اسم " المجال الأيقوني " (Domaine Iconique) كأول مجال تواصلٍ غير لسانی خُضع للدراسة السيميائية العلمية. وستكون هذه الدراسة بمثابة الفاتحة لظهور دراسات حول الخطاب البصري كأهم أشكال الخطابات المعاصرة التي جاءت كنتيجة للثورة التقنية التي شهدتها القرن العشرين، وهو القرن الذي تحوّلت فيه الصورة إلى ظاهرة ثقافية متميّزة وشديدة التأثير.

وفي إطار الدراسات السيميائية للصورة يمكن أن نميّز بين ثلاث أنواع من الدراسات:

- دراسة الصورة الثابتة: مثل الصورة الفوتوغرافية.
- دراسة الصورة المتحركة: الصورة السينمائية.
- دراسة المعطيات البصرية اللغوية: الخطوط، التنظيم الطباعي للصفحة.⁽⁰¹⁾

وعلى صعيد المعالجة الثقافية، كانت الصورة موضوعاً أساسياً للدراسات الثقافية التي عمدت إلى نقد الخطاب الذي تنتجه الصورة، ولاسيما تأثير التقنية على المنتج الثقافي. وقد برز مفكرون أمثال (نعوم تشومسكي) و (إدوارد سعيد) و(ريتشارد رورتي) و(جون بودريار) و(دوغلاس كولنر)...إلخ، وقد اعتبر هذا الأخير أن (الثقافة البصرية) تمثّل فرعاً من النقد الثقافي. و تمحورت

دراساتهم حول ابستيمولوجيا المشاهدة، ودراسة النظام العلاماتي للصورة، وآليات استقبالها، ونقد الخطاب الإعلامي...

لقد أولى (النقد الثقافي) اهتماما بثقافة الميديا، التي ساهمت في إحداث تحولات داخل النظام الثقافي للمجتمعات المعاصرة، مثل آليات التأويل والتلقي، وعلاقة الإنسان بالحقبة، وصناعة الرأي، وصعود ما يسمى بالثقافة الجماهيرية، حيث تحولت وسائل الإعلام إلى جزء من يوميات الإنسان، وأداة في التأثير عليه.

أكدت الكثير من هذه الدراسات أن (حاسة الإبصار) هي الحاسة المحورية في الثقافة المعاصرة؛ ففي كتابه (أنثروبولوجيا الجسد والحدث) أشار (دافيد بوتون) إلى أن تطور الثقافة الغربية المعاصرة اقترن بتطور (حاسة البصر)، إذ أصبحت العين هي الحاسة الأساسية في العملية الثقافية. أما (فيورباخ) فوجد أن الثقافة المعاصرة أصبحت تفضل الصورة على الشيء، والنسخة على الأصل، والمظهر على الوجود..⁽⁰²⁾ وهو ما يمثل موقفا نقديا حول الانزياحات الثقافية التي مارسها الثقافة البصرية، بالتحول نحو ما هو صوري وبصري وشكلي بالمعنى الظاهراتي.

وفي النقد العربي، مازالت الثقافة البصرية في منأى عن الاهتمام النقدي، و مازال الناقد العربي وفيها للأشكال التعبيرية التقليدية مثل الأدب، ولم يفتح بعد على ثقافة الصورة، على الرغم من أن المجتمعات العربية أضحت سوقا استهلاكية مهمة للصورة، بالإضافة إلى انفتاح بعض الأشكال الأدبية على الثقافة البصرية في العقود الأخيرة، حيث أصبح النقاد يتحدثون بنوع من الثقة عن مصطلح (الأدب الإلكتروني)، الذي يمثل مؤشرا مهما على التفاعل بين الأدب العربي والتكنولوجيات البصرية، كما برزت بعض الأعمال التي حاولت إخضاع النص الشعري إلى تشكيل مرئي باللجوء إلى تقنيات الفيديو، أو تحويل

بعض الأعمال الروائية إلى مسلسلات تلفزيونية أو أفلام سينمائية طويلة. غير أن النقد ظل بعيدا عن هذه الظواهر الإبداعية الجديدة، وبقي مجال الثقافة البصرية شبه غائب في الخطاب النقدي العربي.

وفي ظل هذا الغياب، توجد بعض الدراسات المتفردة، التي لا تمثل إلا اجتهدا فرديا قام به بعض النقاد، مع صعوبة الحديث عن تخصص نقدي بذاته يهتم بالثقافة البصرية، ومن بين تلك الدراسات، نذكر كتاب الدكتور (عبد الله الغدامي) المعنون بـ (الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي) الذي صدر عام 2005.

يمثل الكتاب حدثا ثقافيا ونقديا في غاية الأهمية، ذلك أن الغدامي من النقاد العرب القلائل الذين تخصصوا في النقد الثقافي، وله الكثير من الأعمال النقدية المهمة والمتميزة، منها (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) و (تسريح النص) و (الكتابة ضد الكتابة)...إلخ. في كتابه (الثقافة التلفزيونية) حلل الصورة كظاهرة ثقافية مؤثرة في المجتمعات المعاصرة، فكشف إلى أي مدى أصبحت تتحكم في أذواق الناس، وفي خياراتهم الجمالية، وكيف استطاعت وسائل الإعلام أن تعيد صناعة العالم بالطريقة التي تخدم مؤسسات سياسية بعينها، ولم يخف دورها في معركة القيم الثقافية فيما صار يسمى اليوم بالغزو الثقافي.

لقد اعتبر الغدامي (الصورة) بأنها ((حالة من حالات قراءة الأنساق، وسنجد دوما أن النسق يتحكم في الاستقبال والإرسال معا ويتحكم في آليات التأويل)).⁽⁰³⁾

فالثقافة البصرية شكلت نسقا ثقافيا، أزاحت نسقا ثقافيا آخر كان مهيمنا لقرون طويلة، كان محوره هو " الكلمة "، الأمر الذي يعني أننا أمام

صراع بين أنساق ثقافية، وهو ما سنحاول إبرازه في هذه الدراسة بحول الله تعالى.

(2) - المدينة والحداثة التكنولوجية:

في مقدمة كتابه (الثقافة التلفزيونية) طرح (الغدامي) السؤال التالي: ((ماذا لو خرجت علينا الصورة من التلفزيون متمردة علينا وعلى جهاز التحكم وتحققت وحشيتها علينا بممارسة عملية قسرية؟))⁽⁰⁴⁾

ما يعطي قيمة لهذا السؤال هي تلك الإشارة إلى مصطلح (العنف) المقترن بالصورة التلفزيونية، وهي إشارة إلى خصوصية في الثقافة البصرية الجديدة التي تمتلك سلطة التأثير على المتلقي / المشاهد بشكل قد يفقده القدرة على التحكم فيما يتلقاه من إنتاجات ثقافية. وهذه الميزة في واقع الأمر ليست إلا وليدة سياق تاريخي معين، سياق متحوّل وغير مستقر، تُسيطر عليه قوى سياسية وإجتماعية واقتصادية وثقافية تتحرّك داخل فضاء خاص.

وقد تباينت المواقف والآراء بين من وجد في الثورة التكنولوجية عاملا إيجابيا لتطوير الثقافة الإنسانية لأنها تعكس مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمعات، والتي تفرض على الإنسان أن يتكيف معها بحكم أن تاريخه الثقافي والحضاري هو تاريخ تكيفه مع الجديد كحتمية تاريخية والتي صارت اليوم بمثابة حتمية تكنولوجية، وبين من يرى فيها خطرا يُهدّد التوازن الثقافي للإنسان المعاصر.

وإذا كانت الثقافة البصرية هي وليدة ثورة تكنولوجية، فإنّ هذه الأخيرة تحقّقت داخل فضاء هو (المدينة) الغربية. فقد اقترنت كل الحداثات الغربية بهذا الفضاء المكاني، فكانت حاضنة للحركات الفلسفية والعلمية والأدبية والفنية التي انبثقت من عواصم كبرى مثل باريس، وروما، ولندن، ونيويورك... إلخ وهي مدن احتضنت كل الحركات الثقافية الطليعية في القرن العشرين.

كانت المدينة تعطي امتيازاً خاصاً للأشكال الثقافية الجديدة، بل أنّ ((العامل الثقافي الرئيسي للتحوّل الحداثي هو ما يميّز المدينة في هذه الظروف العامة وفي تأثيراتها المباشرة على الشكل))⁽⁰⁵⁾ وبالنظر إلى التحولات الثقافية التي طرأت في القرن العشرين سنجد أنها مسّت بشكل مباشر الأشكال الثقافية، وبالتحديد الوسائل التعبيرية، مبتعدة عن أنماط الفكر والفن التقليدية، فالحادثة - بهذا المعنى - هي ((سلسلة تنافسية من التجديد والتجريب يميزها الخروج على القواعد الثابتة المألوفة أكثر من تمييزها بالدخول في موضوعات جديدة))⁽⁰⁶⁾ وهو المعنى الأساسي الذي تحمله التكنولوجيا الحديثة التي جدّدت في أشكال التواصل ووسائل التعبير بالدرجة الأولى.

إلا أنّ المدينة أيضاً هي فضاء لتمرّكز المؤسسات الاقتصادية الكبرى ذات السلطة النافذة، خاصة في ظل النظام الرأسمالي الغربي، الذي خلق مناخاً تنافسياً لتطوير التكنولوجيات الجديدة لتحقيق رفاهية الإنسان المعاصر، لكن أيضاً لتحقيق الأرباح الطائلة، وتمثّل وسائل الاتصال أكبر القطاعات التي تمّ الاستثمار فيها لأهميتها القصوى في التواصل البشري من جهة، وفي التأثير المباشر على الحياة العامة للإنسانية، والتحكم في العلاقات الإنسانية.

لكن لا يمكن أن نخفي الطابع الهيمني الذي طبع الثقافة المعاصرة، حيث بروز مؤسسات متحكممة في الإنتاج الثقافي، بالشكل الذي يهدّد استقلالية الإنسان، وحرّيته وكيّنونته الإنسانية باعتباره فرداً له ذوق وله خياراته الخاصة. وفي هذا السياق، حاول (رايموند وليامز) أن يفسّر الظاهرة بالعودة إلى الجذور الاستعمارية للوعي الغربي والذي أقام مدينته على منطق الهيمنة، فقد قامت **الحركة الاستعمارية** بفتح الحاضرة الأوروبية على عوالم ثقافية وإثنية متنوعة لكن كان يُنظر إليها بنظرة احتقارية ودونية، على اعتبار أنها ليست أكثر من سوق لاستهلاك انتاجها الصناعي. فمسار الحداثة الغربية

كان متوازيا مع مسار الحركة الاستعمارية، وما حدث أن العقل التتويري الأوروبي تحالف مع منطق القوة والسيطرة والهيمنة، الأمر الذي أدى إلى انحراف المعرفة عن مسارها الطبيعي، فهي من حيث الجوهر تهدف إلى تحرير الإنسان من كل أشكال العبودية، لتتحوّل إلى أداة لتكريس نمط جديد من العبودية، وهو ما عملت عليه الشركات الاقتصادية الكبرى اليوم في ظل الثورة التكنولوجية، حيث حوّلت المجتمع إلى سوق واسعة أغرقت الإنسان المعاصر بسيل من المنتوجات الموجهة للاستهلاك، مستغلة وسائل الاتصال الحديثة للترويج لها، والعمل على إقناع البشر بالنظام الجديد الذي يحكم العالم.

إنّ الثقافة الجديدة تلك التي احتضنتها المدينة المعاصرة، ثمّنت القيمة المادية للوسيلة التي صارت تمثل بديلا عن الثقافة التقليدية التي اقترنت بالمضامين الفكرية والروحية و الجمالية، مثل الأدب والموسيقى... إلخ فأصبح التجديد الشكلي والتقني هو المعيار الفني الجديد الذي يحكم على جودة العمل الثقافي.

تُطرح جدلية الثقافي والتكنولوجي بشكل مُلحّ في هذه المرحلة، كجدلية أساسية، كيف يمكن للتكنولوجيا أن تخدم الثقافة الجادة؟ كيف تساهم في تطوير منظومة ثقافية وفكرية تساعد على إنتاج وعي نقدي؟ يقول (رياموند وليامز) أنّ ((التكنولوجيا المتقدمة يمكن أن توزّع ثقافة متدنية، لا مشكلة. لكن الثقافة المتقدمة يمكنها الاستمرار على مستوى متدنٍ من التكنولوجيا.))⁽⁰⁷⁾

يشكّل موقف (رياموند) نظرة نقدية متأملّة في هذه العلاقة الجدلية بين التكنولوجيا والثقافة، فهو يرى أن التكنولوجيا المتقدمة يمكن لها أن تستمر على ضوء مستوى متدنٍ من الثقافة، ما يعني أنها تستطيع أن تساهم في الترويج لهذه الثقافة وجعلها مستساغة لدى المتلقي أو المستهلك، والسبب يعود إلى أنّ

التكنولوجيا قادرة على إخفاء الجانب الهابط في الثقافة باللجوء إلى تقنيات الإبهار والتلوين التكنولوجي، وإخراج الظاهرة الثقافية في شكل جذاب، فتلقى استحسانا وإقبالا عليها. أما الثقافة الجادة فيمكن لها الاستمرار حتى لو أنها لا تملك تلك التكنولوجيا المبهرة، فالأدب الجاد سيظل مستمرا حتى لو بقيت طرق طباعته تقليدية وبدائية.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الثقافة الجديدة تلعب على أساليب الإبهار وتلميع الأشكال وتجديدها، وهي في ذلك تغيّر من وضعية المتلقي إلى وضعية جديدة هي وضعية المستهلك الفاقد للمنظور النقدي، والغريب عن ذاته، وعما يميّزه ويتناسب مع ذوقه الشخصي.

وقد ساهمت وسائل الإعلام والاتصال مثل التلفزيون في إذكاء هذا المناخ الاستهلاكي، لما توفره الإعلانات والبرامج التلفزيونية من أسباب لترويج المنتج الثقافي، من خلال تقنيات التصوير والمؤثرات الصوتية والبصرية، وعناصر التشويق، والتي تؤثر بشكل كبير وخطير على عدد غير محدود من المشاهدين، فتغرقهم في محيط من العلامات البصرية ومن الرسائل المبطنة تحت المشاهد المرئية المبهرة، فتدفع بهم إلى تبني ردود أفعال - هي في معظمها - استجابات إرغامية لما يُطلب منهم أن يقوموا به.

إنّ طابع الحياة المعاصرة قد أضفى بُعدا ((شموليا على الأفراد (...)) إذ اختفى الطابع الفردي الذي يُميّز خصوصية الإنسان، وأصبح الكلّ مجبرا على تبني ((ثقافة السلع))، فالأفراد في حياتهم اليومية، يتبعون القيم الثقافية السائدة (...)) فيُنظر للإنسان كسلعة، واحتياجاته هي تسلّع أيضا، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بإنتاج برامج ثقافية (هي في حدّ ذاتها سلع). ((⁽⁸⁾

3 - نقد العقلانية التكنولوجية من منظور مدرسة فرانكفورت:

ساهم فلاسفة مدرسة فرانكفورت الألمانية في نقد التوجه التقني الذي صار صفة ملازمة للمجتمع الغربي المعاصر، من خلال الكشف عن تواطؤ الحداثة الغربية مع النزعة التقنية، والتي كانت لها تأثيراتها السلبية على الثقافة والإنسان، حيث صارت تولّد أشكالاً من الاغتراب الاجتماعي والثقافي، ومن القمع الذي تمارسه الأنظمة السياسية والاقتصادية باسم ضمان رفاهية الإنسان.

ومن الفلاسفة الذين ناقشوا المسألة بكثير من العمق النقدي، نذكر (يورغن هابرماس) صاحب كتاب (التقنية والعلم كإيديولوجيا) و (هربرت ماركيز) (1898 - 1986) الذي ألف (العقل والثورة) و (الإنسان ذو البعد الواحد)، و(التر بنيامين) و(أدورنو)... إلخ وقد تمحورت أعمالهم الفلسفية حول نقد استراتيجية النظام التكنولوجي الجديد في قمع العقل، وتمكين نمط ثقافي يلغي الممارسة النقدية لصالح الانفتاح على ثقافة استهلاكية، تنمي في الإنسان المعاصر روح الرفاهية والاستسلام.

لقد نقدوا " النزعة الوضعانية " (Positivism) التي روّجت لفلسفة الإيجاب والرضوخ للأوضاع القائمة، ويصفها (ماركيز) في كتابه (العقل و الثورة) بفلسفة أحادية البعد، لا تعكس إلاّ تطوّر نمط جديد من المجتمعات، قام على صياغة إنسان ذي البعد الواحد، غير قادر على إدراك الوجود في أبعاده الشاملة والمختلفة.

وفي هذا المجتمع الجديد لا مكان للفن الجاد، ولا للثقافة النقدية القائمة على العقل، بل تسيطر عليه أنظمة ثقافية لا تنتج إلاّ وعياً استهلاكياً، ((فما يميّز الحضارة الصناعية المتقدمة، ويشهد على التقدم التقني، هو الرفاه والفعالية وافتقاد الحرية الفردية.))⁽⁹⁾ فلا يمكن فصل هذا التقدم

التكنولوجي عن مظاهر قمع حرية الإنسان، وجعله يجري وراء الكماليات بدل ما هو ضروري، أما الفن فصار مجرد متاع ثقافي لا أداة لبناء الوعي.

في هذا المجتمع الجديد، تبدلت المعايير الاجتماعية، فأصبحت مقترنة بنظام الأشياء، ذلك أنّ ما يحدّد قيمة الإنسان هو علاقته بالبضاعة، حيث ((الناس يتعرفون على أنفسهم في بضائعهم، ويجدون جوهر روحهم في سياراتهم وجهازهم التلفزيوني الدقيق الاستقبال))⁽¹⁰⁾. أليس هذا ما تعكف عليه وسائل الإعلام التي أضحت أدوات للترفيه لا وسيلة للتثوير؟ فالبرامج التلفزيونية استثمرت في هذا النوع من الثقافة التي تجعل الإنسان محكوما بنظام مادي، فتتحدد قيمته الاجتماعية بما يملكه من الوسائل الترفيهية، فقد يكون لدى الشخص هاتفا نقالا عاديا يؤمّن له كل الوظائف الضرورية، لكنه يضطر لأن يغير الهاتف بآخر أكثر كلفة وأكثر تقنية وتطورا، ليس لأن هاتفه الأول قد أصابه العطب، بل لأن الهاتف الجديد يُشعره بالتفوق أو ربما بالرفعة. ووفق هذه الآلية ينظر الإنسان المعاصر إلى الوجود الاجتماعي، دون أن يدري أن نظام الأشياء يحكم السيطرة عليه، ويجعله خاضعا للعبة السوق. من هنا يفقد الإنسان إحساسه بالوجود الإنساني، وبقيمته وكيونته الإنسانية، ويشعر بعجزه حيال ما يُحاك حوله من أنظمة قسرية لا تترك له متنفسا.

في هذه المرحلة، همّش (العقل النقدي)، وقام مقامه (العقل التكنولوجي) الذي لعب دورا خطيرا في عقلنة السيطرة، وإضفاء بعدا إنسانيا وشرعيا للاستبداد. وفي هذا السياق، طرح (هابرمارس) مصطلح (الإيديولوجيا التقنية)، حيث رأى أنّ التقنية ليست شيئا محايدا، بل هي جملة من الأدوات و الوسائل التي كرّست نظاما عقلانيا للسيطرة والهيمنة؛ فقد أضحت التكنولوجيا ايديولوجيا قمعية لا تختلف عن الأنظمة الفاشية إلا بميزة أساسية أنها جعلت من العقل أداة لقمع الإنسان.

3 - 1) - أدورنو: الفن في عصر الاستنساخ الآلي:

لم يشذ (أدورنو) عن القاعدة الفلسفية التي انطلق منها فلاسفة فرانكفورت في نقدهم الشرس للواقع الجديد الذي صنعتته العقلانية التكنولوجية، فقد حلّ واقع الفن في الحضارة الغربية المعاصرة، بعدما انسحبت قيمته الفنية والجمالية ووظيفته النقدية أمام نظام جديد من القيم الاستهلاكية، أضفت على المنظومة الاجتماعية داخل المجتمعات الغربية طابعا لا إنسانيا.

لقد تبني (أدورنو) فلسفة جمالية للفن، تتّمنّ فيه الطابع الروحي والشعائري الذي كان لصيقا به منذ الحضارات القديمة، ما كان يضمن للإنسان وعيا تأمليا ونقديا. فالفن هو القلعة الثقافية الوحيدة التي يمكن لها أن تقف في وجه الثقافة الاستهلاكية التي تشكّل أكبر تهديد للعقل وللتفكير النقدي. أما واقعه في المجتمعات المعاصرة فقد تحوّل إلى أداة للترفيه فقط، ولقتل الروح الإبداعية والتأملية في الإنسان.

ما يعانيه الفن المعاصر من منظوره، هو خضوعه لأسلوب جديد للإنتاج هو (الاستنساخ الآلي)، ويقوم هذا الأسلوب على ((جعل الفن يخرج من دائرة الشعائر والطقوس، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التي يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التي يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق، تقدّمه السلطة السياسية، ولذلك تخلّى العمل الفني عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية، وبالتالي يصبح العمل الفني أداة للسيطرة والهيمنة، بدلا من أن يكون أداة للتحرّر.))⁽¹¹⁾

ووفق هذا المفهوم، فإنّ الاستنساخ الآلي للعمل الفني، يهدّد أصالة الفن وقيمته الجمالية والتاريخية، فهو يتعامل معه وفق منظور كميّ على اعتبار أن العمل الفني الواحد يخضع لعملية إعادة إنتاج نسخ عن الطبعة الأصلية للعمل،

لثُوجّه للاستهلاك العام، في حين أن العمل الفني في طبعته الأصلية يتوجه إلى متلقٍ خاص جداً، إذ أنّ آليات تلقي العمل في طبعته الأصلية وفي طبعته المستنسخة يكون مختلفاً.

إن الاستنساخ الآلي يغرّب الفن عن جوهره الأصيل، ويُفقد طابعه التاريخي، لأنّ النسخة المنتجة تُلغي خامات العمل الأصلي ولا تظهر عليه، فلا يمكن أن نقارن بين لوحة (الموناليزا) الأصلية بصورة مستنسخة عنها مهما كانت دقة التشابه بينها. فالعناصر التكوينية للعمل تبدو بارزة في النسخة الأصلية، وهي تشير إلى زمان ومكان إنتاجها.

ومن الفنون الجديدة التي خضعت لهذه الآلية الجديدة في الإنتاج، نجد الفن السينمائي، فهو فن جماهيري، الأمر الذي يستدعي نسخ عدد من النسخ عن الفيلم الواحد لتلبية الحاجة الكبيرة إليه، ونفس الشيء بالنسبة للموسيقى، حيث أصبحت الأقراص المضغوطة كوسائط تكنولوجية حديثة تنوب عن حضور حفلة غنائية في قاعة للحفلات، غير أن دخول التكنولوجيا في عمليات الاستنساخ ساهم في تعديل الأصوات، وتصحيحها إلكترونياً بما يخفي عيوبها، فقد صرنا اليوم نتحدث عن الصوت الروبوتيكي الذي يمزج مع صوت المغني... فيعدّل من نبراته بشكل يثير الاستحسان. ومن جهة، يتدخل الاستنساخ الآلي في العملية التجارية للفن، فالنسخ الكثيرة توجه للاستهلاك العام.

ومن أجل توضيح الفكرة أكثر، حلل (أدورنو) مراحل تطور فن (التصوير الفوتوغرافي). فقد مرّ هذا الفن بمرحلتين:

مرحلة " القيمة الشعائرية ": حيث كان الإنسان هو الموضوع الفني للصورة، مركزة على الجوانب الحميمية و الإنسانية و العاطفية، مثل تصوير الأقارب و الأصدقاء و الأحباء، فكانت الصورة تحتزن طاقة دلالية ذات بعد إنساني وروحي.

مرحلة "القيمة الاستعراضية": تطوّرت الأمور، بحلول الأشياء محل الإنسان، وأصبحت تقنيات الكاميرا، وقدراتها التكنولوجية ومؤثراتها المتقدمة ودقتها ونقاء صورها هي العناصر المحددة للقيمة الفنية للصورة، أما الإنسان فلم يعد موضوعاً مركزياً لها. في هذه المرحلة افتقدت الصورة للبعد الإنساني لصالح البعد الاستعراضي أو التقني، وظهرت موجة من المصورين الذين تخصصوا في تصوير الشوارع والعمارات والطرق والملايس الداخلية، وحتى المراحض. أدّت هذه الوضعية إلى تحوّل في السّلّم القيمي للفن المعاصر، فصار يعبر عن النزوع الجماهيري نحو الثقافة الاستهلاكية، التي تتعاطى الفن كترفيه وتسليه، في الوقت الذي كان من المهم التفكير في نوع من الثقافة الواقعية ((ترى في التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الإنسان للتخلص من العوز المادي و الروحي، وترد للإنسان فاعليته في نقد المؤسسات والتحرر منها.))⁽¹²⁾ إن ما يعطي لتحليل (آدورنو) دلالاته العميقة، ما آلت إليه وسائل الاتصال الجماهيرية كالتلفزيون إلى أداة في يد الأنظمة السياسية والاقتصادية المتحكمة في الإنسان، ما يعني أنها أسست لمفهوم جديد للعبودية في صورة نظام ثقافي جمّلت التكنولوجيا واجهته حتى يكون أكثر قبولا و تأثيرا.

4 - التحولات النسقية في ظل الثقافة البصرية:

لم تكن ثقافة الصورة في تجلياتها المختلفة (تلفزيون، سينما، أنترنت...) إلاّ ثمرة للتحوّل الثوري الذي عرفته الوسيلة، ذلك أنّ ((شدة التغيّر في الوسيلة لا بد أن يتبعها شدة مماثلة في تغيير الرسالة نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال.))⁽¹³⁾

وما يُقصد بالوسيلة هي أداة التعبير والشكل الذي تخضع له الرسالة، فإذا كانت اللغة اللسانية هي وسيلة التعبير الأدبي، فإن الصورة هي الوسيلة التعبيرية الجديدة التي تحوّلت في حدّ ذاتها إلى نظام ثقافي، أدى إلى إحداث

تغيرات حتى على طبيعة الرسالة (المضامين والأفكار...) ومن ثمة تغيير في آليات التأويل والفهم والذوق. كما أنّ حداثة الوسيلة أنتجت قوى ثقافية جديدة تتمثل في الجماهير، فعصر الصورة كان عصرا لارتقاء الجماهير.

أ - إزاحة مركزية الكلمة في الخطاب الثقافي وارتقاء الشعبي:

في المرحلة ما قبل الثورة التكنولوجية، كان الخطاب الأدبي يمثل قوة ثقافية، وكانت "الكلمة" هي الوسيلة الأساسية للتعبير عن حاجات الإنسان وعن أفكاره وفلسفته للحياة، الأمر الذي أعطى أولوية اجتماعية وثقافية للخطابات المكتوبة لاسيما الأدبية منها، فكانت محتكرة في مجال اجتماعي ضيق، يمسّ النخبة المثقفة التي تملك لوحدها مفاتيح الثقافة والفكر والأدب، وتعتبر نفسها - بحكم هذا الامتياز - المعبر الوحيد عن روح العصر وروح الجماهير.

ومع مجيء عصر " الصورة " وتطور مجالاتها، قامت هذه الأخيرة بنسخ الفنون التقليدية مثل الأدب، مع العلم أن هذا النسخ لا يعني بالضرورة إلغاء له، كما أنها فتحت الطريق لبروز الهامشي كطرف جديد في الإنتاج الثقافي، سواء كمنتج أو كمتلق⁽¹⁴⁾، وقامت بإلغاء احتكارية الخطابات المؤسساتية، إذ لطالما كان الأدب هو المعبر بعمق عن الواقع الثقافي والاجتماعي في أيّ مجتمع، فكان مصدرا للمتعة الجمالية، ومفتاحا للعلوم الأخرى، مثل الفلسفة، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... إلخ، وممثلا لثقافة النخبة، وللثقافة الجادة .

إنّ التحول الذي طرأ في القرن العشرين مع اختراع الصورة المتحركة - بالخصوص - وظهور البث التلفزيوني و الفضائي، هو تعمّم الصورة، ودخولها حياة الناس، فأصبحت جزءا من يومياتهم، فأقامت أركانها في الحياة بكل قطاعاتها الحساسة، ومكّنت الجماهير العريضة التي أقصيت من العملية

الثقافية لأسباب تتعلق بتراتبية علمية، من التعبير عن نفسها دونما الحاجة إلى وسيط.

ساهمت ثقافة الصورة في نمو ثقافة جديدة، هي ثقافة القوى الشعبية المتمثلة في الجماهير العريضة التي من الصعب تحديد ملامحها بدقة، والتي أصبحت تمثل هدفا لوسائل الإعلام وللفنون الجديدة كالسينما، ونظرا لهذا الطابع الجماهيري، تعالت الأصوات التي أعلنت عن ميلاد مرحلة جديدة تتسم بالديمقراطية، وبالانفتاح الثقافي المتعدد والسريع والمباشر.⁽¹⁵⁾

فالبرامج التي يقدمها التلفزيون لم تعد حكرا على النخبة المتعلمة، بل تمسّ كل شرائح المجتمع بما فيها غير المتعلمة، وبرز نوع من البرامج الجماهيرية التي تخاطب الناس بلغة الناس، مراعية مستواهم المعرفي والتعليمي، واللغوي. فلا ننكر اليوم أن أغلب الحصص التلفزيونية التي تُبث في الفضائيات العربية تخاطب المشاهد العربي باللهجات العربية.⁽¹⁶⁾

لقد تبدّلت المواقع، إذن، بين النخبوي والشعبي، وأصبح المصطلح الأخير يشكلّ عاملا أساسيا في المعادلة الثقافية المعاصرة. وفي هذا الصدد كتب (رايموند وليامز) متسائلا: ماذا نقصد بالشعبي إذن؟ يقول: ((إنّ مفتاح فهم التاريخ الثقافي لهذين القرنين الأخيرين (يقصد القرن الـ19 و 20) يكمن في الدلالة المختلف حولها لهذه الكلمة.))⁽¹⁷⁾ وقد ربط المفهوم بالأشكال الفنية الجديدة، مثل فن السينما.

حلّ (رايموند) العلاقة العضوية بين بدايات ظهور الفن السينمائي بالطبقات الشعبية العمالية بالتحديد التي كانت تتمركز في المدن الصناعية الكبرى، إذ وجدت هذه الطبقة لأسباب تتعلق بمستواها التعليمي، في الفن السينمائي الوسيلة الفنية التي مكّنتها من التواصل مع العالم وفهمه.

لقد كان اليساريون ينظرون إلى الصورة السينمائية بأنها علامة عن الثقافة الشعبية، لأنها تجاوزت النظام الطبقي الذي مزّق المجتمعات الصناعية الأوروبية، وهي على عكس المسرح الذي ارتبط بالمؤسسة الاجتماعية البرجوازية والأرستقراطية، لأنه فن النبلاء، لا يعبر إلا عن أفكار الطبقات المهيمنة في المجتمع. ولأن السينما ضد هذا التمييز الطبقي، لم تحظ بالقبول، بل تصدتها مجموعة من القوانين الحكومية التي أرادت أن تحدّ من نشاطها وتطورها، فكان تاريخها أقرب إلى المسار التراجيدي الذي مرت عليه الصحافة، والمسرح الشعبي اللذان حُظرا في مرحلة تاريخية نظرا لقربهما من الطبقات الشعبية في المجتمع الأوروبي.

في عام 1915، أصدرت المحكمة العليا في الولايات المتحدة الأمريكية، حكما يقضي إلى الحدّ من الحريات الدستورية للفن السينمائي، وقد جاء في نص المحاكمة ما يلي: ((لا يمكن استبعاد أن عرض الصور المتحركة هو شغل صاف وبسيط (...)) هي مجرد عروض لأحداث و أفكار و مشاعر منثورة أو معروفة، حية، مفيدة، وممتعة دون شك (...)) لكنها أيضا قادرة على الشر، ولديها القوة على ارتكابه، وربما قوتها هي الأعظم بسبب جاذبيتها وطريقتها في العرض)).⁽¹⁸⁾

ما يقدمه هذا الخطاب هو العناصر الأولية لتلقي هذا الفن، والذي يعكس صداما بين نسقين ثقافيين؛ نسق ثقافي تقليدي، ونسق جديد مختلف شكلا و تقنيا. وقد نجم عنه منظورين: منظور يعترف بالجوانب الإيجابية في السينما وتتمثل في عناصر الفائدة، والمتعة. ومنظور سلبي، يحذر منه بسبب قدرة هذا الفن في إثارة الشر وارتكابه.

لعل السؤال البديهي الذي يتبادر إلى الذهن هو: لماذا هذا الخوف من السينما؟ فيما يكمن جانبها الخطير؟ ما الذي تهدده بالدرجة الأولى؟ أسئلة

مهمة قد تفسّر عمق الصراع بين ثقافة تقليدية وأخرى جديدة توصف بالثورية، فهذا الشر الذي حذر منه الخطاب، لا يمثل إلا ذلك التهديد الذي تمثله الأشكال الثقافية والفنية الجديدة على الأشكال السابقة ذات الطابع النخبوي، فصعود الثقافة الجماهيرية لا يخدم مركزية الطبقة المثقفة المحسوبة على النخبة والتي تتبوأ مراكز نافذة ومؤثرة سواء داخل السلطة أو بالقرب منها.

غير أنّ الحظر القانوني والاجتماعي لم يحلّ دون تطوّر الفنون البصرية، فقد شكّنت الثقافة البصرية طريقها عميقا في المجتمعات المعاصرة، وأصبحت تتبوأ مكانة جد حساسة، في إنتاج الثقافة وقيمها، وفي صناعة الوعي والتأثير على الرأي العام.

(ب) – الصورة وجدلية الصدق والكذب:

لقد أثّرت الصورة في علاقة الإنسان بالواقع الذي يعيش فيه، وبآليات إدراكه له؛ فالواقع الذي ينقله الأدب هو واقع يتم إدراكه من خلال وسيط هو اللغة، فيكون الموضوع المدرك (الواقع) هو ما انعكس على مخيلة القارئ. وهذا مختلف في تلقي الصورة. أولا لأن الصورة ترتبط بحاسة الإبصار، وفي المخيال الشعبي تمثل (العين) مصدرا للحقيقة والصدق، فلا يمكن تكذيب ما تراه عين الإنسان.

إلا أنه مع اختراع السينما، وظهور آليتي الإخراج و المنتج، أصبح من الممكن التحكم في صناعة الصورة، ما ينعكس بشكل مباشر على علاقتها بالواقع الذي تعكسه، ومن ذاك أصبح الحديث عن الصورة (المزيفة) للواقع أمرا واقعا، نظرا لقدرة الصورة السينمائية على الإيهام بصدق ما تنقله من صور، حتى لو كانت المشاهد لا تعكس إلا واقعا متخيلا.

في هذا السياق، تُطرح قضية الحقيقة و الكذب في الخطاب البصري، فما معنى المصداقية إذن؟ ((إنها مجرد ثقة عاطفية يمكن العبث بثباتها.))⁽¹⁹⁾ يعطي هذا التعريف بعدا ذاتيا للصدق، فما يصدقه شخص قد لا يصدقه شخص آخر، أي أنّ الحقيقة ليست جوهرًا ثابتًا يمكن أن ندركها بشكل موضوعي. من هنا، من السهل التعدي عليها وإرباكها.

وإذا عدنا إلى الفن السينمائي، فإن الحاجة إلى المؤثرات البصرية يكون من أجل التأثير على صيغة الواقع المراد عرضه، وجعله أكثر قابلية للتصديق، مثل حالة بعض الأفلام التاريخية التي تعتمد على إعادة تشكيل الديكور العام للأحداث بما يتوافق مع الواقع الحقيقي، والغاية إذن هي الإيهام بالحقيقة. وإذا انتقلنا إلى الصورة التلفزيونية، وبالتحديد الصورة الإخبارية فالمسألة تأخذ أبعادا معقدة جدا. وإذا اتفقنا جدلا، بأن الغاية من الصورة الإعلامية هي نقل الحدث نقلا آمينا وحرفيا، فهل هذه الأمانة تحقق بالضرورة مصداقية الصورة؟ ثم ما معنى أن يشك المشاهد في صورة تدّعي أنها تتقل الحدث بواقعيته؟ لقد حلل (الغدامي) هذا الإشكال، فميّز بين نوعين من ردود الأفعال: نوع يقوم على التكذيب الساخر، وعدم تصديق الصورة التي تبثها وسائل الإعلام، ونوع يتسم بالتصديق الأعمى لحدث يمكن أن يكون ملفقا.

بالنسبة للنوع الأول قدّم مثالا عن حدث تاريخي ميّز القرن العشرين، وهو صعود الإنسان إلى القمر، حيث بثّت القنوات العالمية وعلى المباشر رحلة (نيل أمسترونغ) عام 1969 إلى القمر، ونقلت الخطوات الأولى لأول رجل يمشي على سطح القمر.⁽²⁰⁾ كان من المفروض أن "صورة" أمسترونغ وهو يسير على القمر كافية لأن تكون حجة دامغة عن حقيقة تاريخية لا يطالها الشك، غير أن ما حدث أن بعض الأصوات تعالت مشككة في مصداقية الحدث المنقول عبر أجهزة التلفزيون، وأنّ الإدارة الأمريكية قد عمدت إلى فبركة الحادثة، وهي

المعروفة بتقاليدها السينمائية، فإذا كانت قادرة على جعل الإنسان يطير في السماء بسرعة الضوء، فهل ستعجز في جعله يسير على القمر؟ إن تلقي الصورة يحتكم إلى عوامل كثيرة منها سياسية ومنها الثقافية ومنها الدينية، وقد قدّم الغدامي نموذجاً للتلقي القائم على مرجعية دينية، ويتعلق الأمر بموقف الشيخ (عبد الكريم) من قصة صعود الإنسان إلى القمر، فقد أنكر الحادثة، وحجته في ذلك كانت أن أميركا راحت ضحية لأحاييل إبليس الذي احتال على البشرية، لما تكوّر على شكل كوكب، فأوهم الناس أن رائد الفضاء الأمريكي قد سار على سطح القمر في حين أنه سار على ظهره (٩) فمرجعية الشيخ كانت واضحة، فقد اعتمد على التراث الديني في تأويل الواقعية البصرية، لنفي الصدق فيها.

وعلى صعيد آخر، يمثل الفيلسوف ما بعد الحداثي (جان بودريار) (Jean Baudrillard) من المفكرين الذين نقدوا بشدة خطر (الصورة الإعلامية) في صناعة صورة مزيفة عن الواقع، فقبل أيام من غزو العراق في حرب الخليج الأولى، كتب مقالا في جريدة (الغارديان) أعلن فيه أنّ هذه الحرب لن تقع، وأنها مجرد صناعة إعلامية اضطلعت بها وسائل الإعلام الأمريكية تحت تأثير ألعاب الحرب المتخيّلة.

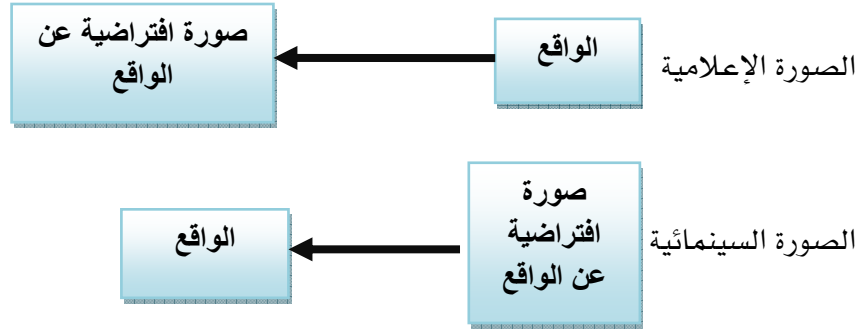
لقد أصبحت الحرب في عصر الإعلام المصور مجرد تمثيلية، ووهم لا علاقة لها بالواقع، هدفها تجنيد الرأي العام، فهي ظاهرة خطابية فقط. ورأى بودريار أن الثقافة التلفزيونية قد ألغت الحدود المميزة بين الحقيقة والوهم، وأصبح من الصعب التمييز بينهما، بسبب حجب العقل الذي كان بمثابة المسبار المميز بين الوعي المزيف والحقيقة. ((لقد فقدنا حسّ التمييز - أو نقطة الاختلاف - بين حرب الكلمات، الوهم الذي أفرزته (افتراضيا) وسائل الإعلام بهدف تهيئتنا " للشئ الحقيقي "، وبين الشئ ذاته الذي لن يحدث بدوره إلا في مخيلة

متفرجي التلفزيون المبهورين الذين كانوا أنفسهم قد قُصِفوا بكل أنواع صور وألعاب الفيديو التي غطت شاشاتهم أثناء حملة حشد القوات قبيل الحرب.⁽²¹⁾ تحدث بودريار هنا، عن مصطلح (الواقع الافتراضي) الذي قد يكون مرادفا لمصطلح (الوهم)، وهذا الواقع الجديد هو الذي يتم صناعته داخل أجهزة الإعلام بغاية صناعة موقف سياسي حول حرب من الحروب. إنّ الصورة الإعلامية مثل أي سلاح حربي تقصف المشاهد بمجموعة من القيم والأفكار، مستفيدة من التقنيات المتطورة لمعالجة الصورة. أليس هذا ما حذرت منه مدرسة فرانكفورت لما تتحول التكنولوجيا إلى أداة لقمع الحقيقة وقمع العقل، بحيث لا تقدم للمشاهد إلا وجها واحدا منها، أو طيفا عن الأحداث. الصورة هنا تصنع حقيقتها الخاصة، تلك التي تخدم طرفا ما في حربه، ولا يهم الآن إن كانت تلك الحرب ميدانية أو كانت حربا ثقافية. إن ما يسميه بودريار (باستراتيجيات التغطية الإعلامية) هو ما سماه هابرماس بالإيديولوجيا التقنية، حيث الصورة لا تكون حيادية، بل تمثل في ذاتها خطابا أيديولوجيا.

أما النوع الثاني من ردود الأفعال، فهو (التصديق المفرط)، الذي يُبرز التأثير العميق الذي يمكن أن تُحدثه الصورة على المشاهد، فتسلبه كل وعيه ليستسلم لها بالكامل. ونموذج ذلك قصة المواطن الأمريكي (جون ديفيس) الذي ذهب ضحية الإعلام الأمريكي الذي تجند ضد صدام حسين في حرب الخليج الأولى والثانية، فاعتمد على استراتيجية إعلامية هدفها تشويه صورة هذا الديكتاتور، وتقديمه للشعب الأمريكي في صورة مرعبة، وقدرته العظيمة على إلحاق الأذى بأمريكا في غضون دقائق قليلة. ولم يجد الرجل إلا أن صدق ما تناقلته القنوات الأمريكية، ففرّ بأسرته إلى أحد الكهوف في جنوب كاليفورنيا، وظل في داخلها لمدة عشر سنوات كاملة. الطريف في هذه الحادثة هي ردة فعل الإعلام الأمريكي ذاته من قصة (ديفيس) فقد تناقلت وسائل

الإعلام القصة بكثير من السخرية، الأمر الذي يعني أنه قام بفعل ذاتي ناسخ ((فهو يدفعك للتصديق ولكنه لا يريدك أن تصدق)).⁽²²⁾

أما عن السينما فالمسألة عكسية، فإذا كانت الصورة الإعلامية وفق التحليل السابق تنقل الإنسان من الواقع إلى صورة افتراضية عن الواقع فإنّ السينما تنقل المشاهد من الصورة الافتراضية لتوهمه بالواقع و تدفعه إلى تصديق ما يرى ، وفق الشكل التالي:



((إذ تنزع الصورة الفيلمية نحو خلق علامات أكثر تجريبية قادرة توليد التوتر الممتع في هذا الفن؛ هذا التوتر الذي يستشعره المتلقي إزاء ازدواج الواقع: واقع الحياة والواقع السينمائي. حيث يفتح الفضاء السينمائي على مساحة أشبه ما تكون بواقع الحياة فثمة واقعان: أحدهما يجب أن ينساه والآخر يجب أن يتذكره، يجب أن ينسى أن الحدث خيالي.)).⁽²³⁾

ففي سلسلة أفلام (القرش) التي أخرجها المخرج الأمريكي (ستيفن سيلبرغ) استطاع الفيلم أن يُحدث هلعاً في أوساط المشاهدين إلى درجة أنهم تناسوا في لحظة إيهام بالواقع أنهم بصدد مشاهدة مشاهد خيالية، فبلغ بهم الأمر إلى مقاطعة شواطئ أمريكا خوفاً من هجمات أسماك القرش، فالذي حدث هو أن المشاهد صدّق الواقع الافتراضي الذي صنعه الفيلم، فصار لا يُفرق بين ما يراه على الشاشة وبين الواقع والحقيقة.

ج - الصورة وتعديل سلم القيم:

في ظل الثقافة البصرية، تمّ تفعيل معايير جديدة للتذوق الفني، فلم يعد الذوق فعلاً ذاتياً وفردياً وصفة تحيل إلى الهوية المميزة للفرد، إذ أنّ منطق اللعبة التسويقية للمنتج الثقافي أضحت عاملاً في تعطيل هذه الغريزة في الإنسان. لم تعد الجودة الفنية قضية جوهر مميز للعمل الفني أو الثقافي، أو قيمة جمالية تفجر في الإنسان حاسة التأمل والتدبر في عناصر هذا العمل، بل أنّ الرائج تجارياً هو الذي يفرض معياريته الذوقية، بحكم أنه لقي إقبالا من المستهلكين. هنا، يتحدد الفرق بين التلقي وبين الاستهلاك، فالأول يعتمد على الذوق الخاص، الذي يستند إلى الخبرة من جهة، وإلى الاختيار من جهة أخرى. خيارات الإنسان هي من عوامل المبرزة لهويته وتميزه، غير أنه في ضوء ما صار يروج له إعلامياً، لم يعد للإنسان هامشاً للاختيار، بل تلعب هذه الوسائل في استعباده وقتل تميزه باسم التميز ذاته، ومن أجل صناعة ذلك الإنسان الذي سماه (ماركيوز) بالإنسان ذي البعد الواحد.

1 - الجسد واللعبة الإشهارية:

من الميادين الحساسة التي استثمرت فيها الصورة فضاء (الجسد)، إذ أصبح الجسد مادة مهمة في العملية الإشهارية، إذ لا تكاد تخلو أي صورة إعلانية من الحضور المهيمن للجسد ولا سيما الأنثوي، لما يملكه من سلطة حسية على المشاهد، فالإعلام اليوم أصبح يراهن بشكل كبير على حضور هذا الجسد كفضاء من العلامات المحيلة إلى الرقة والجمال والوداعة، لكنه أيضاً يتم توظيفه كمحفز جنسي يتم ربطه بمتعة أخرى هي المتعة التي توفرها الأشياء. بمعنى آخر، يقدم الإعلان الإشهاري صورة الجسد الأنثوي بشكل مواز مع نظام الأشياء التي يُراد لها الترويج، فيحدث تمازج بين الإثارة الجنسية بالإثارة الحسية التي يولدها المنتج في مخيلة المشاهد، ليحقق هدفه المنشود المتمثل في التأثير

السحري على المستهلكين، كنوع من عملية تنويم مغناطيسي يخضع له وعي المشاهد.

لقد أضحى الجسد الأنثوي في الصورة الإعلانية ((هوسا ثقافيا)) مصاحبا للثقافة الاستهلاكية الواسعة، ما يعني أن المشاهد يستهلك الجسد أيضا، ليفقد هذا الأخير صلاحيته بانتهاء العملية الترويجية. والأكد أن المعايير الجديدة التي يُنظر بها إلى هذا الجسد تحتفي فقط بالشكل والمظهر الخارجي. وإذا أخذنا مثال الموضة، سنجد أنها تمثل تفعيلًا لمعايير جدّ متحوّلة للذوق والجمال، لا تحتكم إلى الجوهر، على اعتباره العامل الثابت. ((فهذه مسابقة في الاستهلاك تُحوّل الثقافة البشرية إلى ثقافة بصرية شديدة التغير والتبدّل، ولم تعد الجودة و التحمّل والديمومة شروطًا))⁽²⁴⁾

وهو ما تمّ تكريسه عالميا اليوم، في إطار ما أصبح يسمى بالعمولة الثقافية التي فرضت معيارا للجمال، بحيث يكون نموذجه هم نجوم التلفزيون والسينما والرياضة... فقد لعبت القنوات الفضائية الأمريكية دورا خطيرا في فرض سلما قيميا للجمال، من خلال أفلامها ومسلسلاتها. فالسينما اليوم لم تعد مجرد مؤسسة لصناعة الأفلام، بل هي مؤسسة تجارية تخدم بشكل مباشر مؤسسات اقتصادية أخرى، فهي مثلا تقوم بعمليات ترويج لمواد استهلاكية معينة، مثل الملابس والسيارات والأطعمة، والأثاث... التي يتم توظيفها في الأفلام، فهي تساهم في نقشي هذا المناخ الإستهلاكي.

2 - (الصورة وصناعة الطاغية:

أستوظفت الصورة الإعلامية والفنية في صناعة الحكام، فثمة ظاهرة في غاية الأهمية تتمثل في علاقة المؤسسة السياسية بالأجهزة الإعلامية، أي علاقة الحاكم بالصورة. إذ أضحت الصورة متواطئة في العملية السياسية، خاصة في مجال الدعاية للأحزاب ولمشاريعها في المناسبات الانتخابية.

في عام 1979م، قام الرئيس العراقي الراحل (صدام حسين) بتوزيع أجهزة تلفزيون مجانية على الفلاحين، وقد فعل الرجل ذلك، ليس خدمة يسديها للفلاح العراقي، بل قدّم الوسيلة التي بها يكون حاضرا بشكل مستمر في حياة هؤلاء.

لقد صار لصورة الحاكم قوتها المجازية في رسم صورة أسطورية وخارقة عنه، تقدّمه في أكثر من وضعية، وفي أكثر من شكل؛ قد تُبرز جانبه الإنساني من أجل الظهور في مظهر الأب الحنون، الراعي لرعيته، فتخفي ممارساته السلطوية الاستبدادية، وقد تقدمه في صورة الجبار الذي لا يُقهر لبثّ الرعب في نفوس الأعداء، غير أنّ هذه الصورة يمكن أن يستغلها الإعلام المضاد من أجل نسخ دلالتها، وهو ما يسميه الغدامي بالتورية الثقافية للصورة، فهي تقدّم صورة وتخفي من وراءها صورة أخرى.

في الأخير، ننتهي إلى أنّ الصورة قد أحدثت تحولات نسقية في الثقافة الإنسانية، وهي اليوم تمثل مظهرا ثقافيا حاضرا بقوة في صناعة السياسات في العالم، نظرا لقوتها التأثيرية، وطابعها الجماهيري الذي يمنح لها الانتشار الكبير.

أصبحت الصورة أشد تعبيراً من الكلمة، فملكتم زمام الفعل الثقافي، ودحضت سلطة الخطابات التقليدية كالأدب، الذي أصبح اليوم يعاني من يتم ثقافي، بسبب عزوف القراء، ونزوحهم المستمر نحو الصورة لما توفره لهم من جماليات بصرية، ومن متعة تغنيهم ساعات القراءة المرهقة. هل يمكن أن نقول أن الصورة اليوم صارت تفكر في مكان الإنسان، وتخيّل بدلا عنه؟

هوامش الدراسة:

1. انظر: محمد الماكري. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط1، 01، 1991، صص 41 – 42.
2. انظر: حفاوي بعلي. مدخل في النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف، الجزائر. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. ط1، 2005، ص 273، 274.
3. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط2، 2005، ص 18.
4. نفس المرجع. ص 07.
5. بيتر بروكر. الحداثة وما بعد الحداثة. تر: عبد الوهاب علوب. منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة. ط1، 1995، ص 174.
6. نفس المرجع. ص 145.
7. رايموند وليامز. طرائق الحداثة، المتوائمون الجدد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. يونيو. 1999، ص 163.
8. رمضان بسطوسي محمد. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجاً. مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ط1، 1993، ص 80.
9. سالم يفوت. هابرماس ومسألة التقنية، مجلة نقد. ع 1، الطبعة الإلكترونية.
10. نفس المرجع.
11. رمضان بسطوسي محمد. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجاً. مرجع سابق. ص 93، 94.
12. نفس المرجع. ص 83.
13. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. مرجع سابق. ص 25.
14. إذا تأملنا جيداً في الخطابات الفكرية والمعرفية والأدبية سنجد أنها تتركس نخبوية واضحة، سواء على صعيد الإنتاج، بحيث أن الذين ينتجون هذه الخطابات يتوفرون على شروط علمية ومؤهلات فكرية ولغوية تجعلهم يكتبون ويبدعون، ولم تكن تلك المجالات مفتوحة على أيّ كان، أو على صعيد التلقي. فالفلسفة على سبيل المثال لا يمكن أن يتلقاها إلا المتعلمين والذين هم على قدر واسع من الغطلاخ الفلسفي، ونفس الشيء بالنسبة للأدب.

15. انظر : عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. مرجع سابق. ص 51. (الأكد أن هذا الشعار (ديموقراطية الصورة) لا يعكس بالضرورة الثقافة التي أنتجتها في ظل إستراتيجية إعلامية ترسمها بعض المؤسسات الإعلامية لصالح قيم ثقافية من أجل فرضها وإلغاء قيم أخرى، فمن الصعب تعميم هذا المفهوم بالشكل الذي قد يعتقد القارئ أن الصورة ألغت الحواجز الطبقية وألغت الأنظمة العنصرية، وفتحت المجال للرأي والرأي المضاد، وسنرى فيما سيلي من عناصر الدراسة كيف أن التلفزيون يمثل في يومنا هذا أكبر وسيلة لقمع المشاهد، وتدجينه.
16. أدت الظاهرة إلى تهديد اللغة العربية الفصحى، الأمر الذي قد يؤدي إلى القضاء عليها، أمام الزحف الكبير للهجات القومية التي تساهم في توسيع الهوية بين القوميات العربية بخلق نوع من الصراع اللهجي لفرض لهجة على حساب أخرى. وهذا لا يخدم الفصحى ولا الثقافة الجادة المرتبطة بها. ويكمن الخطر اليوم في توجيه البرامج الموجهة للأطفال نحو هذه اللهجات، فأصبحنا نشاهد أفلام كرتون أجنبية مدبجة باللهجة المصرية، وهذا خطر على التكوين اللغوي لدى الطفل العربي.
17. رايموند وليامز. طرائق الحداثة، المتوائمون الجدد. مرجع سابق. ص 146.
18. نفس المرجع. ص 147.
19. حسنة عبد السميع. سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني. عين الدراسات والبحوث الإنساني والاجتماعية. القاهرة. دط، 2005. ص 12، 13.
20. شهد القرن العشرين تحولا في الكتابة التاريخية، حيث دخلت الصورة مجال التأريخ للوقائع التاريخية، مثل نقل وقائع الحربين العالميتين الأولى والثانية بالصورة. لكن هل يعني هذا أن الصورة كفيلة بتقديم تاريخ موضوعي عن الأحداث؟ هل ما نقلته عدسات المصورين في الحربين العالميتين تعكسان الحقيقة التاريخية؟
21. كريستوفر نوريس. نظرية لا نقدية. ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج. تر: عابد إسماعيل. دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999. ص 10.
22. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية. مرجع سابق. ص 36.
23. حسنة عبد السميع. سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني. مرجع سابق. ص 13.
24. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية. مرجع سابق. ص 123.

التداولية وتحليل الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المعاصر

أ- هامل بن عيسى

جامعة الأغواط- الجزائر

تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة مرتكزات الدرس التداولي في تحليل الخطاب السيميائي للنصوص الأدبية، ليس بوصف التداولية تمثل نظرية، أو منهجا مستقيما بذاته في النقد الأدبي المعاصر، وإنما باعتبارها حقلا معرفيا قائما على شبكة من المفاهيم التي تعنى بمختلف الأعراف اللغوية التقليدية وغير التقليدية والقواعد والقوانين الكلية لاستعمال اللغة، مما يجعل التداولية تشي بانتماء جهازها المفاهيمي إلى حقول معرفية متداخلة، تتلاشى فيها المعالم والحدود.

ولعل السيميائية تشكل واحدا من أبرز الحقول التي تركز في جانب منها، على فكرة الاهتمام بالخطابات في أبعادها التداولية، من منطلق أنها وحدات كلامية مخصصة لأغراض تداولية واتصالية، تفرضها جملة من العمليات الناشئة عن التفاعل بين مستويات مختلفة، ترتبط فيها الوظائف اللغوية بواقع الاستعمال، وفعالية الخطابات. إذ يأخذ فيها المكون التداولي بعين الاعتبار الأنظمة التي يتضمنها استعمال المؤلف لموضوعات لغوية سليمة داخل أوضاع ومقامات محددة.⁽¹⁾

والنص، حجاجيا كان أو وصفيا أو تفسيريا أو سرديا أو مسرحيا..
 وضمن أحوال تخاطبية نوعية مخصصة، يخدم غرضا وظيفيا تواصليا، ومن ثم
 فهو محدد تماما - في السيميائية كما في التداولية- بشبكة من القرائن
 والشفيريات المختلفة التي يعتمد عليها المؤلف في إنتاج النصوص والخطابات،
 منطوقة كانت أم مكتوبة، وهو ما يتيح التمييز بين أنواع متلقيها بناء على
 مؤشرات وأساليب أدبية معينة، وما إذا كانت هذه النصوص تندرج ضمن جنس
 بعينه من الأجناس الأدبية أم أنها تخضع لنوع من أنواعه المختلفة، كأدب
 الأطفال أو أدب النساء أو أدب المقاومة مثلا، أو تحسب على نمط آخر من أنماط
 الخطابات الشفوية التي تندرج ضمن أشكال التعبير التلفظية العادية.

إن ربط علاقة اللغة كنظام من العلامات السيميائية بظروف الاستعمال،
 يستوجب فهم الكيفية التي تعمل بها هذه العلامات أثناء العملية التداولية، من
 حيث هي وحدات معنوية منسوقة، ضمن أحوال تخاطبية يقتضيها السياق
 والمقام. ولاشك أن مثل هذا التصور، يمكن الدارس من رصد المجالات والعوامل
 المنتجة للظروف المحيطة بالعمليات المناسبة لاستراتيجيات التخطيط والسياق،
 للتعامل مع النصوص إنشاء وتداولاً، من خلال منظومة الشيفرات الأولية والثانوية
 المشتركة بين المؤلف والمتلقي. وذلك في ضوء مبادئ التحليل التداولي
 السيميائي، وإجراءاته الكشفية. لاسيما وأن للعلامات معاني ودلالات، وأن
 العلامة- كما ينقل موريس بيكام عن الفرنسيين- "تريد أن تقول شيئا،
 ورغم ذلك ليس باستطاعتها أن تقول شيئا إلا بوجود شخص يستقبلها ويستجيب
 لما تريد قوله. وما لم تتوفر الاستجابة من جانب شخص ما، لا توجد دلالة أو
 معنى" (2).

من هنا كان المعنى من أبرز المشكلات، التي تداول عليها فلاسفة اللغة وعلماء اللسان والبلاغيون، منذ أقدم العصور، ولا أظن أنه تم حسمه بشكل نهائي حتى الآن. حيث خضع لعدد يكاد لا يحصى من النظريات اتخذ التفسير فيها اتجاهات ومذاهب شتى، نظرية وإجرائية، نذكر منها على سبيل المثال والاختصار:

- التفسير النظري للمعنى:

- الاتجاه المثالي: جعل المعنى حقيقة قائمة بذاتها في عالم الأفكار المجردة والمثل العليا، وإذا ما كان هناك فرق في المعاني، فإنما يرجع ذلك لعلّة وجود هذه المعاني في عالم الجزئيات المتغيرة.

- الاتجاه الصوري: يجعل المعنى تصورا ذهنيا قائما في الذات العارفة، لا يتم الحصول عليه إلا بتجريد الجزئيات المتشابهة من صفاتها الجوهرية المشتركة.

- الاتجاه الاسمي: يجعل المعنى كائنا في دلالة اللفظ على مسمياته الجزئية، ولا يشترط وجود عالم مثالي أو ذات عارفة.

- الاتجاه التداولي: (وهو ما يهمنا في هذا البحث)، يجعل المعنى قائما في طريقة استعمال لفظ ما في سياق أو مقام معين. وإذا ما كان هناك تجريد، فإنما يكون لطريقة الاستعمال وليس لخصائص المسميات.⁽³⁾ فليس للفظ معنى بل إن له تمظهرات في مقامات الكلام وتفاوتها ليس إلا. وهذا الاتجاه يمثل عالم المنطق والرياضيات وفيلسوف البرجماتية الأمريكية شارل سندررس بورس C.S.Peirce الذي حدد الإطار الفلسفي للمبادئ، والأسس الأولى لنظريتي التداولية⁽⁴⁾ والسيميوطيقا، في العصر الحديث، للنهوض بالتفسير البرجماتي على أنقاض التفسيرات الميتافيزيقية.

إن "بورس"، بمذهبه هذا، قد حوّل مجرى البحث في المعنى، من مستوى الفلسفة والتتظير إلى مستوى الإجراء والتداول، من خلال وضع تصور لمنهج يتسم بالصرامة العلمية شكل لاحقا قاعدة أساسية لمناهج البحث اللغوي، ونظرية للمعنى في الفلسفتين التحليلية والظاهرية، في القرن العشرين، وهو ما تبلورت معالمه في نظرية واضحة المعالم، على يد الفيلسوف الأمريكي شارل موريس C.Morris سماها "التداولية" pragmatic من خلال مؤلفه of the signs foundations of theory سنة 1938 ثم عمق هذه النظرية الفيلسوف البريطاني جون أوستين John Austin في كتابه How to do things with words سنة 1962. وقد ترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية بـ: Quand dire c'est faire سنة 1970.

وقد تجلت مفعولات هذه النظرية، على مستوى البحث، تتظيرا وتطبيقا، وهو ما سنحاول الإشارة إليه، في ما يأتي:

- التداولية والتفسير السيميائي للمعنى عند بيرس:

يتوقف تفسير المعنى عند بورس على نتائج استعمال العلامة، فهو مرتين بالعقل الذي يدركه وفق بروتوكول رياضي ثلاثي يربط بين العناصر المكونة للعلامة، والتي يدعوها بـ (الماثول، الموضوع، والمؤول) ولا يمكن أن يكون هذا البروتوكول، في نظره، إلا ثلاثيا⁽⁵⁾، إذا ما أريد تحديد العلامة تحديدا منطقيا في تجلياتها المتعددة اللسانية وغير اللسانية وتداولها ضمن نسق سيميائي يحقق وجودها في الزمان والمكان. ذلك أن المنطق في تصور بورس ليس سوى تسمية أخرى للسيميائيات التي يعتبرها نظرية شكلية لدراسة العلامات⁽⁶⁾. بحيث لا يقوم فعل العلامة في واقع الاستعمال إلا بناء على "مؤول" يبرر صحة

إحالة "الماثول" على الموضوع، ويمنحها الصفة العملية، إذ يشكل "المؤول" الركن الركين في تداول العلامة وتأويلها.

ناقش بورس بمقتضى هذا البروتوكول المبادئ العقلية الكامنة، وراء الظواهر السلوكية المنتجة للمعاني والدلالات، على قاعدة أساسية مفادها، أن معنى العلامة يتوقف على نتائجها التداولية، وأن الحكم بأن علامة ما، ذات معنى لا بد أن يأخذ في الاعتبار النتائج التداولية العملية، التي تنتج بالضرورة من صدق هذه العلامة، التي تشكل خلاصة نتائجها معناها الكلي.

إن المعاني وفق هذا التصور، ما هي إلا خطط تجريدية للسلوك العملي والتداولي المتمثل في أفعال الكلام أو في غيرها من السلوكيات السيميائية غير اللغوية. والمعنى إذا لم يؤد فعلا كلاميا سيميائيا، على سبيل المثال، اعتبر معنى زائفا. ويشترط بورس في ذلك أن يكون الفكر الذي يستخدم هذه العلامات فكرا علميا. أما الكيفية التي يفكر بها إله ذو علم حدسي أو لاهوتي، يتجاوز العقل، فهو خارج مجال اهتمام بورس ومقولاته الفينومينولوجية التي ما برح يؤكد من خلالها على: "أن تطور جهود الباحثين في صياغة الحقائق، التي تصح على كل العلامات، التي يستخدمها الفكر العلمي، عبر الرصد التجريدي والاستدلال، تكون علما رصديا مشابها لأي علم وضعي".⁽⁷⁾

من هذا المنظور التداولي، صنف بورس المفسرات أصنافا عديدة، في إطار السيميوطيقا، بوصفها نظرية تبحث في الطبيعة التداولية للعلامة. يهمنها منها المفسر المنطقي، الذي يعرفه بأنه: "المعنى الذي يصل العلامة بموضوعتها"⁽⁸⁾. ويمكن القول بأن تفسير لفظ ما، يكمن في ذكر خصائصه الحسية فحسب. ذلك لأن تدبر الآثار، التي يجوز أن يكون لها نتائج فعلية على الموضوع الذي نفكر فيه، هي فكرتنا على كل الموضوع. وإذا كانت العلامة شيئا متباينا

عن موضوعتها، فلا بد أن يكون هناك، في الفكر أو في التعبير أي في فعل الكلام، تفسير أو حجة أو سياق، يوضح كيف يتم ذلك⁽⁹⁾.

وفي الوقت الذي يشدد فيه بيرس على صناعة المعنى، فإنه يرفض المساواة بين المعنى والدلالة. إذ إن العلامة في نظره، لا تتضمن معنى، وإنما يظهر هذا الأخير من تفسيرها. وهنا يشير إلى التأويل (المعنى الذي تتخذه العلامة في العملية التداولية) وليس المفسر بشكل مباشر. رغم أن للمفسر حضوراً ضمناً في سيرونة المعنى.⁽¹⁰⁾

وكثيراً ما يذكر "بيرس" العلامة وهو يقصد الممثل. مما جعل بعض المشتغلين على الخطاب السيميائي، يقعون في نوع من الارتباك، في تفسير العلامة *signe*، انطلاقاً من تجلياتها في ضوء مظهرات الممثل *représentamen* كجزء، في شكل منطوق أو مكتوب، لا باعتبارها كلا ذا معنى.

ورغم تأكيد بيرس على أن المعنى لا يتحدد، إلا بتفاعل العناصر الثلاثة (الموضوع والممثل والمؤول) التي تشكل مجتمعة العلامة⁽¹¹⁾، فإن موريس C.Morris يقترح ثلاثة مستويات للنظر إلى العلامة: المستوى الدلالي، وينظر فيه إلى العلامة في علاقتها بالمدلول. والمستوى التركيبي وينظر فيه إلى مجموع القواعد والمزاوجات التي تحكم علاقة علامة بعلامة أخرى، من جهة، ورصد البيانات الداخلية لدال العلامة من جهة ثانية. أما المستوى التداولي، فخصه للنظر إلى العلامة في ارتباطها بأصولها، وأثر هذه الأصول أو المرجعيات على المتلقي، والعلاقة التي يعقدها هذا الأخير بين العلامة ومنابعها الأصلية⁽¹²⁾.

ومن الملاحظ أن الممثل عند بيرس، كما فهمه موريس، يشبه الدال عند سوسير، والتأويل شبيه بالمدلول. لكن للتأويل صفة لا توجد في المدلول، وأنها لا

تكمن إلا في فكر المؤول، حيث تظهر في العملية التداولية، أثناء دورة الخطاب، حين تنتقل العلامة، من طرف إلى طرف آخر. ويقوم هذا الأخير بتوليد معادل لها. وعندئذ، يصبح معنى العلامة (أ) هو العلامة (ب) الذي يمكن أن تكون ترجمة لها. وهذا ما يسميه إمبرطو إيكو "بسيروية المعنى غير المحدودة". والسيروية هي الطريقة التي تؤدي فيها تلك الترجمة إلى متواليات من التأويلات، التي وسمها بورس "بالسيميويزيس" حين أدرك، أن معنى الممثل، لا يمكن أن يكون إلا ممثلاً آخر. أي ممثل يمكن تأويله في سلسلة غير منتهية من التأويلات⁽¹³⁾. ويستخلص من ذلك، بأن جهود بيرس وإسهاماته في هذا المجال، لا تندرج في سياق البحث عن مفهوم للعلامة السيميائية فحسب. وإنما هي موجهة نحو إيجاد تبرير فلسفي لمفهوم تداول العلامات في واقع الاستعمال. وإن كان لا يميل إلى إعطاء الفلسفة مكانة متميزة تحتكر بمقتضاها كل ما يمت بصلة إلى العقلانية.

إن التفسير الإجرائي للمعنى، تفسيراً علمياً، كان من الغايات النهائية، التي جعلت بيرس يناشد فلاسفة اللغة والمشتغلين على المعنى، بضرورة التوصل بالمنهج العلمي البرجماتي لبلوغها، إذا ما أرادوا فعلاً، تحديد معاني الألفاظ تحديداً دقيقاً. وذلك بالأبداً المفسر بالكلمة ثم يعقبها بتعريف، بل عليه أن يبدأ بالصفة أو مجموعة الصفات التي يلاحظها، ضمن الأحوال التخاطبية في العملية التداولية، ويضع لها اسماً يميزها، ثم يطلق هذا الاسم، في نهاية المطاف على ما قد لاحظته، وهكذا يصبح تعريف الاسم، هو الصفات التي كانت وقعت في حدود التجربة، مجسدة بالمشاهدة أو المحادثة أو الخطاب. وإذا ما تم بعد ذلك استخراج من هذا التعريف نتائج مترتبة عنه، كانت هذه النتائج مطابقة للواقع.⁽¹⁴⁾

- التداولية والتفسير التحليلي للمعنى:

استثمر فتجنشتين كثيرا من المبادئ التي نهضت عليها الفلسفة البرجماتية عموما، ومنهج التفسير الإجرائي للمعنى عند بورس، على وجه التحديد، محدثا قطيعة تاريخية، وانقلابا منهجيا، في فلسفة التفسير المنطقي للمعنى، كان من نتائجه إرساء دعائم جديدة، لنظرية مثيرة للجدل، في الفلسفة التحليلية، تعنى بالوصف الدقيق لمختلف استعمالات اللغة، وليس إخضاعها لقوانين الحساب المنطقي فحسب.

حيث ترى هذه النظرية، أن اللغة وظيفة تصويرية تقريرية، تتجه إلى العالم الخارجي، وتحاول أن ترسمه، وتعبّر عنه بالعلامات، كجزء يمكن إدراكه بالحواس⁽¹⁵⁾. وبالتالي، فإن العبارات التي لا تعبّر عن الواقع الخارجي، هي عبارات زائفة، لا معنى لها، كما وصفها بيرس من قبل. وعليه فإن العبارات ذات المعنى، يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة. أما العبارات التي لا معنى لها، فليست صادقة ولا كاذبة، وإنما هي مجرد لغو.

فليس للعلامات والرموز، وفق تصور فتجنشتين، دلالات ومعاني، وإنما لها استعمالات ممكنة، في مختلف "الألعاب اللغوية" التي تشكل سفوحا لسانية، ذات نشاطات اجتماعية أوسع، تحدد "صورا من الحياة"⁽¹⁶⁾.

شكل هذا التصور واحدا من أهم المرتكزات، التي قامت عليها فلسفات اللغة العادية، في مدرسة أكسفورد - التي ينتمي إليها كل من أوسطين وسورل وكرايس - وما نتج عنها من نظريات، أبرزها نظرية أفعال الكلام، التي أخذت على عاتقها تقويض المبادئ، التي قامت عليها الوضعية المنطقية، للحد من تأثير الخداع الوصفي لمنهجها الشكلي الصارم، الذي لا يقبل من التعابير والخطابات اللسانية، إلا تلك القابلة للفحص والتجريب.

ورغم الانتقادات التي وجهت للوضعية المنطقية. فإن النزعة الاختزالية لمنهجها المنطقي، لدى أقطاب هذه النظرية، بقيت قائمة على مستوى المفاهيم الإجرائية والكشفية، التي كانت وراء إبعاد أنواع الخطاب الأدبي، من منطلق تقديس العلم، ورفض ما سواه. حيث تبنى سيرل مبدأ شفرة أوكام le rasoir d'Occam في تصنيفه الثنائي: (الأسلوب الأدبي / الأسلوب الخيالي، القول الانجازي/القول الوصفي، الخيالي/اللاخيالي، المعنى الحرفي/ المعنى المقالي...).⁽¹⁷⁾

ورغم إبعاد هذه النظرية للخطاب الأدبي من دائرة اهتماماتها، وتركيزها على اللغة العادية، في حالة الاستعمال الفعلي لعلاماتها، ورموزها من طرف متكلميها، فإنها زودت تحليل الخطاب، في النقد الأدبي المعاصر، بطاقة معرفية ومنهجية في غاية الأهمية، في ضوء مقاربتها لظواهر لغوية، هي من صميم الخطابات الأدبية، من قبيل الأفعال الكلامية اللامباشرة، وأسماء الأعلام، والأوصاف المحددة، والاستعارة... إلخ. إلى جانب ما قدمته من مفاهيم إجرائية، على نحو، الكلام الفعلي/ والفعل الكلامي الاجتماعي، والمقصدية... إلخ.⁽¹⁸⁾

ففي الفعل الكلامي مثلا، يرى أوسطين، أن التقريرات والوعود والاعتذارات والاستفهامات والجمل ذات الصورة الطلبية، والأمرية، والرجائية، وغيرها، مما يندرج ضمن تقييدات من نوع (من الممكن أن يكون كذا...، أعتقد أن... وأتوقع كذا...) كلها على حد سواء أفعال تتحقق بالاستعمال المقنن للغة، وكل فعل لغوي، بما هو فعل مركب، يمكن تحليله بحسب ثلاثة أبعاد، على النحو الآتي:⁽¹⁹⁾

- البعد التعبيري locutoire، ويكمن هذا البعد في قول الفعل ذاته. وكل فعل لغوي في خطاب ما، يفترض انتفاء لأصوات بحسب مستويات اللغة وقوانينها، الصوتية والتركيبية والدلالية. كما يفترض معنى ومحالا إليه لعلامات الجملة. وفي هذا المستوى، تكون الدلالة المعنية، هي الدلالة الحرفية، كما يمكن أن تتحدد في الذهن، بمجرد معرفة القانون الدلالي المستعمل.

- البعد الثاني، ويتضمن التلفظ énonciation أي الاستعمال الخاص للجملة؛ فيكون الفعل تعبيرا إنجازيا illocutoire من حيث إحداثه بقول شيء ما، حسب طريقة معينة في مقام محدد. والقدرة التعبيرية لقول معين، يمكن أن تختلف باختلاف الصيغة التي يقال بها -جازمة أو استفهامية أو أمرية أو رجائية... الخ، و/أو الظروف الخاصة بقوله. وهي السياق اللغوي. وكذلك الحالة الخارجة عن نطاق اللغة. وهكذا، فإن قولك: "هل أكون هناك". له قدرة قولية مختلفة عن قولك: "سأكون هناك". وهذا القول الأخير، يمكن، حسب الظروف، أن تكون له قوة مجرد الجزم أو الوعد أو الإنذار أو التهديد... الخ. وهذه القدرة، بالمعنى الثاني، هي في الواقع الوجه العملي والتداولي للمعنى.

- البعد الثالث للفعل اللغوي، هو تعبير متعد Perlocutoire يتحقق بواسطة قول شيء. ويستند إلى الآثار التي يحدثها التلفظ في السامعين. وسواء، أكانت آثار التعبير المتعدي منتظرة، أم لم تكن منتظرة، فإنها دائما نتائج خاصة للفعل اللغوي، وليست اصطلاحية، على أساس، أن الآثار المحدثة بحسب الاصطلاح، تابعة للبعد التعبيري الإنجازي. وهكذا، فإن قصد كل متكلم إلى أن يفهمه السامع، هو جزء لا يتجزأ من فعل التعبير الإنجازي.

أي أنه "عندما يتلفظ المتكلم بجملة في مقام تواصل معين. فإنه ينجز نمطا معينا، يسميه أوسطين (عملا تحقيقيا). فعندما أقول لك، وفق هذا

التصور: أعدك بأن آتي، فإنني أعدك فعلا بالإتيان، ويكفي أن أقول أعدك بأن آتي، ليكون الوعد قد تم. "فالقول من قبيل وعد، هو فعل إنجازي، يحقق إنجاز العمل الذي يصفه" (20). إن قصد الانجاز عند أوسطين، يمثل القوة التحقيقية الكامنة وراء اللفظ، الذي يظهره المتكلم بتلفظه هذا العمل التحقيقي أو ذاك. لكننا نرى في مقابل ذلك، أنه إذا كانت الأفعال الإنجازية، لا تحتل القسم الثنائي المنطقي إلى صادقة أو كاذبة كأفعال المعاينة، من ناحية، فإنها من ناحية أخرى، تخضع للقسم الثنائي الاجتماعية إلى ناجحة أو فاشلة. مما قد يمثل الفعل الإنجازي تجاوزا، حتى في حالة توفر شروط النجاح التي حددها أوسطين. إن لم يعبر هذا الفعل حقيقة، عن نية قائله. فإذا قال قائل: إنني أعدك بكذا...وهو لا ينوي إطلاقا انجاز هذا الوعد، أو تصور أنه يكون في وضع لا يسمح له بانجازه، عندئذ يكون هذا الوعد تجاوزا. كما أنه قد يكون لاغيا، إن كان القائل لا يتمتع بالصفات المطلوبة اجتماعيا، كعدم الأهلية أو القدرة على أدائه أو ما شابه ذلك.

هذا فضلا على أن كثيرا من العبارات لا تخلو من لبس تحقيقي كقولنا: "شكرا لك". فقد تكون هذه الجملة للشكر، كما قد تكون للوم. فدلالة هذه العبارة، تتوقف على قصدية المخاطب، التي تحددها المواقف أو المقامات، ليس إلا.

يندرج الموقف والمقام ضمن لغة الجسد - وهي سلوك سيميائي - بوصفها لغة طبيعية، تعبر - حسب أوسطين - عن حالة ذهنية لدى جميع الشعوب، تتجسد أثناء العملية التداولية، بالبحث عن أي شيء، أو الحصول عليه، أو رفضه أو تجنبه، في ظروف وأحوال تخاطبية معينة، في سياق يأخذ في

الاعتبار تعبيرات الوجه، وحركة العينين، وتقطيب الحاجبين، والإيماء، ونبرات الصوت وغيرها. (21)

وهو ما يتيح إمكانية تحديد قصدية المخاطب، على ضوء التفاعل اللغوي، في الحوارات المختلفة، سواء، كانت حوارات كلامية عادية، أو نصوصاً أدبية. فكل ما ينجر عن ذلك من تأثير في المتلقي، إنما يرجع في الأساس إلى طرق البحث التداولي والسيميائي، بما تتيحه من إعادة بناء تصور أنواع الفهم، التي يشترك فيها المخاطبون والمتلقون المحتملون سواء بسواء. لا سيما وأن الحدث - لغوياً كان أو غير لغوي - حسب كرايس - قد ينطوي على نية الدلالة، كما قد لا ينطوي عليها. مما يجعل دورة الخطاب، في العملية التداولية التواصلية، دورة سيميائية بامتياز، تفترض طرفين إنسانيين، أحدهما مرسل والآخر متلق، حيث تتنوع المقاصد، بتنوع الرغبات والمعتقدات الموزعة بين العناصر المكونة لدورة الخطاب. (22)

على ضوء هذا التحليل، اتسعت دائرة تأويل مختلف أنواع الخطابات، واتخذت مسارات ثلاثة، أحدها يقوم على مصادرة مقصدية المخاطب (المرسل) التي تتجلى في رغباته ومعتقداته بشكل أولي، فيما يقوم الثاني على مصادرة مقصدية المخاطب (المرسل إليه)، بناء على ما يعرفه عن مقاصد المخاطب (المرسل). أما الثالث، فيستهدف مصادرة مقصدية الخطاب ذاته، بمعزل عن المقصديتين المذكورتين أعلاه، بوصف الخطاب تجسيدا لتجربة الحياة في ذات المخاطب (المرسل) أو في ذات المخاطب (المرسل إليه) بوساطة أداة موضوعية هي اللغة، وليس تعبيراً عن ذات كل منهما، في حالة الاستعمال اللغوي أو التعبير الأدبي. (23)

لهذا السبب، كان دانتى - فيما نرى - يجهد نفسه في إخفاء أهوائه الجيبيلية⁽²⁴⁾ (إخفاء مقصديته) عن قارئه، لمنحه حرية أكبر لمصادرة إحدى المقصديات الثلاث في كتاباته، رغم مجاهرته بشتى سبب البابوية نهارا جهارا. ويذكر مريدو القناع حالة ذلك الشخص الذي قيل له: "أنت لص يا سيدي، صدقني" فرد قائلا: "ماذا تقصد بـ"صدقني؟" فهل تلمح إلى أنني رجل حذر؟"⁽²⁵⁾ طبعاً كان هذا الرد، مصادرة لواحد من الاحتمالات الثلاثة لتحديد المقصود.

بيد أنه، ورغم ذلك، يبقى المعنى نتيجة حتمية للغة ذاتها، في حالة استعمالها، في لحظة معينة من لحظات انكشاف الخطاب في العملية التواصلية التداولية في نسختها السيميائية. وهذا إذا ما سلمنا أن كل سلوك إنساني دال، هو سلوك سيميائي بالضرورة. عند ذاك، يصبح لا مناص من اتخاذ القارئ نقطة ارتكاز في التحليل التداولي السيميائي النصاني، لمقاربة العلاقة الجدلية المبينة بين المؤلف والقارئ من ناحية، وبين القارئ والنص الذي يعبر عن ذاته على نحو يشبه "الأنت"، بتعبير غادمير، من ناحية أخرى⁽²⁶⁾.

لكن هذا، لا يبرر نفي ضرورة التركيز على لحظة مجاوزة القارئ نفسه مؤقتاً، حين يعيش ذهنياً تجربة المؤلف نفسها، ويتماهى مع التجارب التي كانت سبباً في ميلاد النص كوسيط لغوي، ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، في سياق ما يصفه هوسرل بالاختزال الظاهراتي⁽²⁷⁾.

إن تصوراً كهذا من شأنه أن يتيح إمكانية قيام تحليل الخطاب، على منهجين مركبين؛ منهج تداولي يعالج مستويات اللغة، الصوتية والتركيبية والدلالية للنصوص في حالة تداولها، ومنهج سيميائي يعنى بسنن قيمها النصانية وتمفصلات معانها ودلالاتها النفسية والاجتماعية، المستقاة من بيبليوغرافيا المؤلف، وحياته الفكرية الخاصة والعامة.

غير أن هذا يستدعي - فيما نعتقد - مراجعة جذرية لنظرية المعنى و نظرية النص الأدبي على حد سواء، في ضوء الدائرة التأويلية التي يطمح إليها الخطاب السيميائي التداولي في النقد المعاصر، انطلاقاً من مآخذ فتجنشتين على كتاب الاعترافات لأوغسطين، وما أسفرت عنه من نتائج في تفسير المعاني، وتحليل النصوص، لاسيما وأن فتجنشتين اعتبر تفسير المعنى، على نحو ما ورد في هذا الكتاب، تفسيراً قاصراً، رغم أنه يتضمن لفظة سيميائية هامة، لأنه يختزل، في نظره، المعاني في الأشياء فحسب، في حين يهمل الاستخدامات الأخرى، كالأمر والاستفهام والتعجب والتحذير والتذمر والتوبيخ والنصح والشكر والتوسل والوعد والشتيم والاعتذار والقسم ووصف المشاعر ومختلف الظروف والملابسات المرافقة للعملية التلفظية في أحوال الخطاب. (28)

ذلك أن الظروف والملابسات المرافقة للحالة التخاطبية في العملية التداولية، هي التي تساعد على تحديد القصدية، من وراء الاستخدام الذي يريده المخاطب. حتى ولو كان ذلك، على افتراض، أن هذه الظروف والملابسات لم تكن مختلفة، باعتبار أن التقرير أو النهي، قد يقالان بشكل متقارب، فإن الفرق يبقى قائماً، وأن هذا الفرق، يتحدد في طريقة الاستجابة والتطبيق، عند سماع التقرير أو الأمر. ذلك أن للأمر في العملية التداولية، استجابة معينة تختلف عن الاستجابة الخاصة بالتقرير، في تصور فتجنشتين.

- التداولية والتأويل السيميائي للمعنى:

في هذا الإطار، لا يستقيم أي اعتبار للاختلاف أو التمايز بين النصوص الأدبية، والنصوص اليومية. بل بين هذه الأخيرة وبين الأنظمة السيميائية غير اللغوية الدالة، بوصفها نصوصاً مخصوصة بنوعية وظيفتها التواصلية والتداولية، من منظور التداولية والسيميولوجيا وعلم النص الحديث (29). إذ بات يطلق

مصطلح "نص" على كل العلامات - ذات الوظيفة التواصلية الواضحة، سواء كانت لسانية أو غير لسانية، والتي تحكمها جملة من المبادئ، منها الانسجام coherence والتماسك cohésion والسياق contexte. والدينامية والتقطيع والتجانس والتدرج والتناظر المقطعي، وما إلى ذلك، مما حاول بعض الدارسين في الغرب بلورته، مثل أوسطين وجوليا كريستيفا ورولان بارث. (30)

لكن يبقى الاعتبار الوحيد، الذي يجب أن يقوم في نظرية تحليل الخطاب السيميائي التداولي، هو التأويل الموجه، من خلال القارئ أو المتلقي عموماً، للقبض ليس على المعنى أو قصدية المؤلف فحسب. وإنما على قصدية النص، وقيمه النصية التكوينية أيضاً. وهو ما سمح بإمكانية توسيع دائرة التأويل لتشمل أنساقاً غير لغوية دالة، في العملية التداولية التواصلية، والتعاطي معها كعلامات وأنساق ثقافية مشروطة بقواعد الاستعمال والتداول، كالسينما والرسم الصناعي والهندسة المعمارية وغيرها.

ولعل هذا ما جعل دلالة العلامات السيميائية المنسوقة، في العمارة الإسلامية تحظى كغيرها، من العلامات في العمارة الغربية، باهتمام الباحثين في مجال التناص المعماري بوصفها أسنناً بصرية تواصلية تداولية، تحتضن قيماً للتثاقف وفعاليات الحوار، تشكل جزءاً أساسياً من مرجعيات المهندسين المعماريين، المهنية والثقافية، المشتغلين على التصاميم في العالم الإسلامي، كما يراها رائد وممثل الجيل الثالث لعمارة ما بعد الحداثة المعماري الدانمركي المشهور عالمياً، يورن أوتزن Joran utzon، مصمم مبنى مجلس الأمة الكويتي، ومصمم مجمع جدة الرياضي بالسعودية. إذ شكلت العمارة في نظره، على غرار الرسم والنحت والصورة الفوتوغرافية وغيرها من الأسنن

البصرية، ظواهر تواصلية، شأنها شأن النصوص الأدبية وخطابات اللغة الطبيعية اليومية.

لاسيما وأن ظواهر كهذه، تتمفصل دلالاتها حسب أمبرطو إيكو-
تمفصلا مزدوجا شبيها بتمفصل دلالات اللغة الطبيعية. حيث يتشكل المستوى
الأول فيها، من الوحدات التي تمتلك مدلولاً؛ وهي هنا، العلامات الأيقونية
الشبيهة بالمونيمات في اللغة الطبيعية. أما المستوى الثاني، فيتشكل من وحدات
اختلافية، معادلة للمونيمات، تتمثل في الأشكال والألوان، ولا تملك مدلولاً
مستقلاً بذاته.

إلا أن المدارس التصويرية، تزعم إمكانية بناء نسق من العلامات،
اعتماداً على المستوى الثاني فحسب، رافضة بذلك، المستوى الأول رفضاً كلياً.
لكن هذا الزعم، جعل مصيرها ينتهي إلى ما انتهى إليه مصير الموسيقى
اللانغمية (atonal) حين فقدت القدرة على التواصل، وانزلت إلى هرطقة لا
طائل من ورائها.³¹

و من هذا المنظور فإن القول بأن هناك قراءة جدية وحيدة للنصوص، خارج
الجهاز المفاهيمي للأسنن والأنساق السيميائية بمفهومها الواسع، هو قول
قاصر. لأن الوجود الوحيد للنصوص، إنما يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها،
في إطار السنن الثقافى العام. فالنص هو نزهة، يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات
ليأتي القراء بالمعنى"³² في إطار من المبادئ يحصرها دومينيك
منقنو Dominique maingueneau في التعاون والصدق والملاءمة أو الإفادة
Pertinence، حينما ترد عبارة ما بأقل عدد ممكن من العلامات السيميائية
المنسوقة، وتحمل شحنة دلالية مفتوحة على التأويلات⁽³³⁾.

غير أن القراءة البرجماتية المستهدفة، في النظرية التداولية، تضع حداً أدنى تنطلق منه عملية التأويل؛ وهذا الحد هو، درجة الصفر، التي يكون عليها القارئ، والمتمثلة في معرفة اللغة، وامتلاك الخصائص الدنيا لعملية القراءة. بحيث يعيش القارئ حالة من الفراغ الثقائي، بعيداً عن أي نظام قيمي أو إيديولوجي يسمح له بتكوين أحكام قيمة على الأعمال الأدبية، باعتباره قارئاً افتراضياً، يمثل إطاراً مرجعياً، يمكن أن يقاس عليه القراء الحقيقيون، الذين تتحدد شخصياتهم على أنهم نوع من الانزياح، أو العدول عن درجة الصفر. (34)

ولما كانت القراءة البرجماتية فعلاً تحفيزياً لوظيفة النص التواصلية والتداولية، فإن الكتابة تتخذ فيه موقفاً بين اللغة والأسلوب، يحدده بارث بدرجة الصفر، يتقاطع فيه محوران (المحور X) و(المحور Y) في الإحداثيات الديكارتية. حيث تكون اللغة عرضاً أفقياً مشكلة (محور X)، ويكون الأسلوب تعبيراً عمودياً مشكلاً (محور Y)، فيظهر شكل النص وقيمته النصانية، وتكون الكتابة فيه صامتة، وحيادية، ودالة. أما مستوى اللغة المنطوق في اللغة (الكلام المكتوب) فيستبق حالة اجتماعية متجانسة، يوضع النص الأدبي فيها موضع الاختبار، لتأسيس وظيفته الدلالية، بوصفه تركيباً من العلامات والشفيفات المنسوقة. (35)

وبناء على ذلك يكون فهم المقصود في التداولية، مقدماً على فهم المعنى، الأمر الذي أوقع التداوليين في مزالق معرفية، جعلتهم عاجزين عن التمييز بين الدلالة والمعنى. فالدلالة عندهم حسب التهانوي هي: "فهم المقصود لا فهم المعنى مطلقاً بخلاف المنطقيين. فهي عندهم فهم المعنى مطلقاً سواء أَرَادَهُ المتكلم أم لا. فالدلالة تتوقف على الإرادة مطلقاً، مطابقة كانت أو تضمناً أو التزاماً" (36).

لذلك كان من الضروري، أن تحظى السيميائية باهتمام المشتغلين على الخطاب التداولي، لتدارك ما اعتور بحوثهم من قصور. لاسيما حينما انتقلت من دراسة اللغة إلى دراسة الكلام، واهتمت بتأويل المعنى بوصفه محمولا سيميائيا كما يتصوره المتلقي أو مستعمل العلامة. وذلك من أجل تحقيق درجة عالية من الصرامة المعرفية والمنهجية لقراءة النصوص وتأويلها. ما جعل الخطاب السيميائي التداولي يتزود بطاقة منهجية وإجرائية واصطلاحية شديدة الغنى والتنوع والثراء، اتسمت بقدرة هائلة في تحليل الأعمال الأدبية والخطابات الثقافية، مستحدثا نوعا جديدا من التحليل النصاني على نحو غير مسبوق، في الدراسات السيميائية والتداولية، نتطلع أن تجد طريقها إلى نقدنا الأدبي العربي المعاصر، من أجل تطوير تقنيات إنتاج النصوص وطرق تداولها، وتصنيف القراء تصنيفا موضوعيا يرقى إلى تحديد القارئ الحقيقي الماسك الكتاب بيده، والقارئ المحتمل الذي يفترضه المؤلف، والمالك لكفاية تداولية، ذوقية وفنية، تؤهله لقراءة النصوص وتأويلها، والقارئ المثالي الذي يؤيد النصوص ويتعلق بركابها، وذلك لتحقيق علاقة متوازنة في دائرة الخطاب بين المؤلف والنص والقارئ.

- الهوامش:

- الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1993.
- بيرس (ش.س): تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري غزول، (مقالات ودراسات) دار إلياس المصرية، القاهرة 1986.
- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مجلة عالم الفكر، ع298، الكويت، 2003.
- فتجنشتين (لودفيج): بحوث فلسفية، ترجمة، عزكي إسلام، مراجعة عبد الغفار مكاي، القسم الأول، وكالة المطبوعات، الكويت، 1991.
- هيو سلفرمان.ج: نصيات، بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.
- أحمد يوسف: التواصل وفعاليات الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات، مخبر تحليل الخطاب، جامعة وهران الجزائر، 2004.
- أحمد يوسف: سيميائيات السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر 2004.
- امبرتو ايكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كمراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
- أمبرطو إيكو: سيميائية الأنساق البصرية، ترجمة محمد النهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط1، 2008.
- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف تنجز الأشياء بالكلام- ترجمة عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، المغرب 1991.
- بلقاسم ازमित: المسارات العمة لتحديد مفهوم العلامة، مجلة فكر ونقد، ع57، دار النشر المغربية، المغرب 2004.
- بيرس (ش.س) هو أول من صاغ مصطلح "البرجماتية" الذي كثيرا ما يستعمله الناقد المغربي طه عبد الرحمن تحت مسمى "التداولية".

- تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ترجمة، ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق 1994.
- د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشهري (إستراتيجية التواصل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 .
- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008.
- دوني فرنان: مدخل إلى فلسفة المنطق، ترجمة، محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
- روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2007.
- زكي نجيب محمود مقدمة الترجمة العربية لكتاب جون ديوي النطق نظرية البحث دار المعارف القاهرة 1960.
- سعيد بن كراد: السيرورة السيميائية والمقولات (قراءة في فلسفة بورس السيميائية) مجلة مدارات فلسفية، المغرب، ع7، 2002 . ص107.
- سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2002 .
- فتجنشتين لودفيج: رسالة فلسفية منطقية، ترجمة، د. عزمي إسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1968.
- محمد عزام: التلقي .. والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، 2007
- Austin. (John Langshaw)Quand dire c'est faire. Traduction française de Gille Lane.Ed.Seuil.1970
- Charles.S.Peirce Ecrits sur le signe. Rassemblés Traduits Et commentés par Gérard Deldalle .Ed.Seuil. Paris .1978.
- Dominique Maingueneau. pragmatique pour le discours littéraire, Nathan Paris 2001
- Jean Michel Adam Eléments de linguistique textuelle Théorie et pratique de l'analyse textuelle Pierre Mardaga Bruxelles 1990-Peirce. S How to make our ideas clear. (in the philosophy of peirce. select. ed writingsed by Justus Harcourt Brace and company.N.Y1940.
- Van Dijck(toun.v) Sémiotique narrative et textuelle. éd. Larousse.1973.

- 1- Van Dijk(toun.v)sémiotique narrative et textuelle. ed. Larousse.1973.p181
- 2 -عبد العزيز حمودة: الخروج من النتيه، دراسة في سلطة النص، مجلة عالم الفكر، ع 298، الكويت، 2003، ص111.
- 3 -زكي نجيب محمود مقدمة الترجمة العربية لكتاب جون ديوي النطق نظرية البحث دار المعارف القاهرة 1960، ص31.
- 4 -بورس هو أول من صاغ مصطلح "البراجماتية" الذي استعمله الناقد المغربي أحمد المتوكل.
- 5 -سعيد بنكراد: السيرورة السيميائية والمقولات (قراءة في فلسفة بورس السيميائية) مجلة مدارات فلسفية، المغرب، ع7، 2002، ص107.
- 6- - Peirce Charles. S. .Ecrits sur le signe. Rassemblés Traduits Et commentés par Gérard Deldalle .Ed. Seuil. Paris .1978.p120.
- 7 -تشارلز سوندرس بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري غزول، (مقالات ودراسات) دار إلياس المصرية، القاهرة 1986، ص137.
- Peirce.C.S.How.to make our ideas clear. (in the philosophy of peirce.select.ed writings by justus Harcourt Brace and company.N.Y1940p30.8
- 9 - بيرس تشارلز سوندرس: تصنيف العلامات، (مرجع سابق)، ص139.
- 10 -دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة د.طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، ص73.
- 11 -المرجع السابق، ص70.
- 12 -بلقاسم ازमित: المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة، مجلة فكر ونقد، ع57، دار النشر المغربية، المغرب 2004، ص44.
- 13 -المرجع السابق، ص ص72-73.
- 14 -أنظر، بيرس، المرجع السابق.
- 15 -فتجنشتين لودفيج: رسالة فلسفية منطقية، تر، د.عزمي إسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1968، ص 258.

- 16 -دوني فرنان: مدخل إلى فلسفة المنطق، ترجمة، محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص214.
- 17 - د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشهري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص8.
- 18 - المرجع السابق، ص8.
- 19 - انظر كتاب: (AUSTIN. (JOHN LANGSHAW) Quand dire c'est faire. Traduction française de Gille Lane.Ed.Seuil.1970
- 20 - روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2007، ص139.
- 21 - أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف تنجز الأشياء بالكلام -تر- عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، المغرب 1991، ص03.
- 22 - المرجع السابق.
- 23 - محمد عزام: التلقي .. والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، 2007، دمشق، ص 227.
- 24 -
- 25 -امبرتو ايكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كمران المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص65.
- 26 - ينظر : سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2002 ص154.
- 27 -تيري إغيلتون: نظرية الأدب، تر، نادر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص100-101.
- 28 - فتجنشتين، لودفيج: بحوث فلسفية، ترجمة، عزكي إسلام، مراجعة عبد الغفار مكوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1991، القسم الأول، ص108.
- 29 انظر:

Jean Michel Adam ; Eléments de linguistique textuelle, Théorie et pratique de l'analyse textuelle Pierre Mardaga ; Bruxelles 1990 .

- 30 - الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1993، ص16.
- 31 - أمبرطو إيكو: سيميائية الأنساق البصرية، تر، محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط1، 2008، ص77.
- 32 - التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص ص 22-23.
- 33 -Dominique Maingueneau; pragmatique pour le discours littéraire, Nathan Paris 2001 pp101-105.
- 34- Tompkins Jane P Reader –Response Criticism Thon Hopkins University Press 1980 P01
- 35 - ج.هيوسلقرمان، نصيات، بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص112
- 36 - أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعاليات الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر 2004، ص104.

الرواية الحوارية

(بين ترجمان الشعري وعنفوان السرد)

في الديناصور الأخير

لفاضل العزاوي

د.عبد الحق بلعابد

جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية

"...إنها رواية مفتوحة يمكن للجميع أن
يشاركوا في كتابتها...ستكون أول رواية
تقرأ بالشفرة...."
- فاضل العزاوي -

♦ عتبة القراءة :

يعد فاضل العزاوي من بين الأسماء الشعرية الكبيرة في الوطن العربي، ومن الروائيين الداعين إلى تجاوز مقولة الجنس الأدبية، بجعل الإبداع الأدبي أرض بابل جديدة، تسمع فيها أصوات متعددة بين أناشيد الشعر ومحكيات النثر، وقد اخترنا نصه الإبداعي الأول الذي كتبه في منتصف الستينيات، ليعيد كتابته ونشره في مطلع الثمانينيات كنص متجدد متعدد في طرائقه الكتابية التجريبية التي تلج مسالك التخيل من ممالك الشعر وهو نص

(الدينصور الأخير، كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)⁽¹⁾، لاتباعها بعد ذلك بنصوص روائية وشعرية لا تقل تجريبية من هذا النص (القلعة الخامسة، مدينة من رماد، آخر الملائكة، كوميديا، الأشباح..)، لاتباق نصوص العزاوي نصوصا مفتوحة على قراءات متعددة.

1- عنوان النثر عنفوان الشعر :

إن العنوان سمة الكتاب، من حيث هو نص يوازي نصه الأصلي⁽²⁾، وحب على الكاتب الوعي به، لهذا جعله فاضل العزاوي مدخلا يلج منه إلى مسالك السردى وممالك الشعرى، في أغلب أعماله الإبداعية، فكان عنوان نصه المدرس (الدينصور الأخير) منجم من الأسئلة، نريد الاقتراب منه تدبر قرائى، وحذر تحليلى، لمراوغته للانتظارات التأويلية.

لهذا سنعمل على فهم هذا العنوان ووظائفه المحرك له، وكذا علاقاته وتعالقاته النصية التي يحتكم إليها في اشتغاله النصى من جهة، ثم دور عناوينه الداخلية في إضاءة تداخل الشعرى والسردى فيه.

1-1 - سمنى لتعرفنى أيها الدينصور :

ما إن يولد النص إلا ويستهل قائلًا (أريد اسما)⁽³⁾، فيبادر الكاتب إلى تسمية مولوده محددًا بذلك هويته، ليسجل بها ويصنف في المكتبات، لأن استراتيجية التسمية لها دور فعال في وظيفة تعيين العنوان لا يمكن أن يتجاهلها الكاتب، وهذا ما لم يتجاهله العزاوي أيضا، إذ سمنى نصه بالدينصور الأخير، هذا العنوان الذي سيقوم سؤالا، ستتأثر إجابته في كامل مفاصل النص، فإذا كان العنوان يكثف المعنى النصى، فإن النص يفصله ويفسره.

وأول هذه التفسيرات النصية للعنوان، وما يطالعنا به ذلك التقديم الشعري للنص الذي يعد هو أيضا نصا موازيا مثله مثل العنوان⁽⁴⁾، الذي يحكي/يسرد العنوان في مقاطع شعرية :

هو ذا الديناصور المقتول يعود ليروي

ذكر أسفاره في نفسه :

ماكنة تصنع الأحلام

وتقدمها للقراء

يمكن أن تقرأ بالمقلوب

أو تحذف منها أفعال القول

ذكرى ديناصورات أخرى

.....

ذكرى أنفسكم

حيث الميناتور

يجوب الغابة

في آخر رحلاته قبل الموت

فقد قام هذا التقديم الشعري بوظيفة شارحة لعنوانه، كما قام بتشعير السرد، وتوضيح ميثاق قرائي يوجهنا في تحليل هذا النص المفتوح الذي يمكننا قراءته بالمقلوب أو نحذف أفعالا ونملا فراغات من موسوعتنا كقراء.

1-2 - العناوين الداخلية وأناشيد الجوقة الأخيرة :

إن العناوين الداخلية لنص الديناصور الأخير، عناوين مصاحبة لنصها وتوجد داخله⁽⁵⁾، لتختلف بذلك عن العنوان الرئيسي بكونه موجه لجمهور

القراء، غير أن العناوين الداخلية موجهة أساسا للقارئ النصي الذي انخرط فعلا في القراءة السردية .

لهذا أصبح الكثير من الروائيين يعنونون فصول رواياتهم، وإن لم تكن إلزامية، كما فعل العزاوي مع نصه، فهو لم يكتف بعنونة فصوله، بل زاد على ذلك بوسمها بخاصية درامية لا نجدها سوى في الملاحم والمسرحيات القديمة وهو (النشيد)، فنصه ينقسم إلى عشرين نشيدا كل نشيد له عنوان يبدأه بنشيد : كم الملك جميل سوى أنه سيموت، ويختمها بنشيد: النهاية- البداية.

فالعناوين الداخلية عند العزاوي ذات وظيفة تفسيرية لعنوانها الرئيسي من جهة، وذات وظيفة تكثيفية لفصولها من جهة أخرى، غير أن ما يميزها ذلك الإيقاع الشعري الذي يسرد الرحلة الأخيرة للديناصور، فالعنوان الداخلي للنشيد الأول (كم الملك جميل سوى أنه سيموت)، هو جملة سردية ستتحوّل إلى مقطوعة شعرية تتناغم فيها الفواصل في نفس الفصل :

آه، كم الصخرة عالية، وعلى حافتها الأشتات

آه، كم الشعوب صاعدة، وعلى شفيتها الدم

آه، كم الملك جميل سوى أنه سيموت

[الديناصور الأخير، ص18]

نفس الشئ نجده في النشيد الثامن عشر المعنون (الصقر المضطرب)، ذلك

الخروج من السرد إلى الشعري في هذه المقطوعة :

مساء مقفر. مدينة سوداء. أسلاك شائكة

وعلى الساحل أبدا

يضطرب الصقر،

مرتفعاً في الريح.

[الديناصور الأخير، ص94]

2- التعالق النصي في الديناصور الأخير

(من القراءة - كتابة إلى الكتابة - قراءة) :

فاضل العزاوي من الكتاب السابقين للالتفات إلى هذه الظاهرة النقدية، حتى من قبل أن تتشكل وتستقر في المؤسسة النقدية الغربية، وهذا لخلفيته القرائية المتنوعة للسرديات العالمية الكبرى، والمحكيات التراثية الأصيلة، أكسبته طاقة تجريبية لتتويع الأشكال الكتابية عنده وتداخلها الأجناسي.

فنصه المشتغل عليه المعنون (الديناصور الأخير) هو نص لاحق يعالق نصاً سابقاً عنه⁽⁶⁾ وهو (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)⁽⁷⁾، الذي أعاد كتابته في النص الجديد الذي نقرأه الآن، فهو يقول في إيضاح الطبع الجديدة :

"إننا لا نرد هنا استعادة ما فقدته الديناصور فحسب وإنما تكثيفه وتعميقه أكثر. إنها الرحلة ذاتها مع الديناصور، ولكن بعد عشر سنوات من الرحلة الأولى، حيث ازداد المؤلف خبرة بالديناصور الذي كان حينذاك جديداً عليه بعض الشيء. أما (س) بطل هذه الرواية فسواء كان يلعب دور المخترع الشرير أو القائد الثوري، الشرطي أو السجين، القديس أو الشيطان فإنه يقذف نفسه دائماً في هذه الحرب القائمة ويعي تحولاته لحظة بعد أخرى، وهو يعرف أنه مأسور بالأضداد، تشكل وحدته: إنه إذ ينهدم يولد ذلك الجديد الذي يضيء الليل، الليل الإنساني"⁽⁸⁾.

نكتشف من خلال هذا التوضيح بأن النص اللاحق يستعيد ما فقدته النص السابق بفعل مقص الرقابة بأكثر عمق وتكثيف، فهو أول نص سيقراً بالشفيرة على حد قوله⁽⁹⁾، إلا أن

هذه لقراءة - كتابة ستنتج لنا بعد عشر سنوات كتابة - قراءة وهي نص الديناصور الأخير، فهو لا يلغي نصوصه، بقدر ما يمتحن نفسه بجعل مسافة ينظر من خلالها لنصوصه كقارئ، فهو كما يسميه نوع من الرقابة للتغيير داخل الكاتب، فهو ينوي إعادة كتابة مخلوقاته الجدية للمرة الثالثة ولا يدري كيف ستصبح عليه لإيمانه بانفتاح النصوص وحياتها خارج مؤلفها، لتبج لها حياة مستقلة بها يصنعها قراءها.

3- الشخصية بين مسخ الصورة وتعدد الصوت :

المتتبع للشخصية في رواية فاضل العزاوي، يمكنه تحديدها منذ عنوانها شخصية قلقة متذبذبة متشككة فيما حولها وحتى في نفسها، لا منتمية للعالم الواقعي بقدر ما تفعل فيه، ولا للجنس بالبشري بقدر ما تسمعنا أصواته المتعددة. فجاءت الشخصية حيوانا لما قبل التاريخ (ديناصور) في رحلته الأخيرة للانقراض، يعيش داخل الأزمنة وخارج الزمان في آن، فالشخصية أقرب إلى العجائبي منها للواقعي تقول متوجهة لمؤلفها: " هذا ما ينبغي أن يجيب عليه مؤلف هذه الرواية العجائبية "

[د.أ، ص 82]

لترتحل هذه الشخصية في غموضها وإبهامها في كامل مفاصل الرواية، لأن مفهوم الشخصية عند فاضل العزاوي يقترب من مفهومها عند رواد الرواية الجديدة (روب غرييه، ن. ساروت، م. بوتور...، وقبلهم كافكا...)، فهي شخصية بلا هوية، وبلا وجه لا ملامح لها، مهووسة بالشك والبحث عن طرائق جديد

للحكي⁽¹⁰⁾، لتقدم الشخصية مع هذه الكتابة التجريبية الجدية من زاوية أخرى، زاوية اللايقين واللاطمأنينة التي أصبحت تسكن الشخصية.

لهذا وجدنا شخصيات الكاتب قد أصابها المسخ الكافكوي متخذة من التعدد الصوتي معبرا وعبارة عن كينونتها القلقة، وهو يوضح منذ البداية طبيعة هذه الشخصية المتحولة :

"...أما (س) بطل الرواية فسواء كان يلعب دور المخترع الشرير أو القائد الثوري، الشرطي أو السجين، القديس أو الشيطان، فإنه يقذف نفسه دائما في هذه الحرب القائمة ويعي تحولاته لحظة بعد أخرى، يعرف أنه مأسور بالأضداد..."⁽¹¹⁾.

فشخصية الديناصور واعية بتعدد أسمائها وأصواتها، وبهذا حدثت قطيعة مع الشخصية النمطية التي تعترف بأحادية الصوت والدور، فالديناصور لم يترك غابة في الرواية لم يرتادها ولا مدينة لم يدخلها ولا شجرة لم يستظل تحتها ولا نهر لم يسبح فيه في أجساد مختلفة وأصوات متعددة فهو (الديناصور، الميناتور، الماموث، س، الشبح، الوحش، الثوري، الشرطي، الكاهن، الشيطان، البطل، المخترع، القديس، ن...)، وأمثلة من النص مع ما سبق ذكره

يحدد لا تأثر الكاتب بأسلوب الرواية الجديدة :

" عندما استيقظ س من النوم في الساعة الواحدة...كان يفكر في الديناصور الزجاجي، ديناصوره هو، ذلك الذي رآه ذات مرة، ينام معه على سريره.

قالت فيوليت : أنت لم تحلق ذقنك منذ سنة. الديناصور يكره ذلك.

- : لم أقل أبدا أنني أحب الديناصور. كل ما في الأمر هو أنه كان

يعيش هنا. واختفى فجأة ثم تحول إلى آبار بترول.

قالت فيوليت لنفسها وهي تحقق في عيني س: لكم هو جميل هذا الماموت" [د.أ، ص30]

لهذا الشاهد السردى يبرز لنا تعدد أسماء الشخصية وأصواتها حتى يصعب علينا تحديدها، لكثرة ما نساق الكاتب وراء التجريب بجعل شخصيته غامضة مبهمة، فهي الديناصور وهي في نفس الوقت (س)، يقول: "...رأى س الذي يلعب بالديناصور أحيانا..." [د.أ، ص63].

وأقوى دليل على تأثر الكاتب بالرواية الجديدة، هو تناصه مع أحد أعلام ومنظري الرواية الجديدة (ر.غرييه)، لما وظف إحدى شخصياته لتجاوز شخصيته المتعددة (س)، وهي شخصية (فيوليت) التي نجدها في روايته (المتلصص)⁽¹²⁾، وهي أيضا شخصية قلقة متعدد الأسماء فمرة هي (فيوليت)، ومرة (جاكلين)، وأخرى (جاكي)، فقد توافقت الشخصيات في أسمائهما المتشظية، وملفوظاتهما المبهمة.

لتبقى هذه الشخصية بين الظهور والاختفاء في أزمنة وأمكنة مختلفة لإيمانها بالتناسخ والتوالد الغنوصي، يقول السارد عن موت الديناصور: " لم يخلف أحدا. الغنوصيون وحدهم يعرفون كم كان على حق...." [د.أ، ص31]، وهذا أثر بين للرواية الجديدة في كتابة العزاوي التجريبية التي ولدت من رحم الأزمات والصعاب التي عاشها الكاتب في وطنه جراء الاعتقال والاضطهاد، لينعكس كل ذلك في كتابة شعرية وسردية مختلفة مع الآخر مؤتلفة مع ذاتها.

4- البحث عن التجنيس الضائع (بين الشاعر المنولوجي، والروائي الديالوجي):

ما تزال الأسئلة تطالنا من ذلك المنجم المثقل بالمعارف، ومن بين أسئلته:

كيف يمكننا تجنيس هذا النص ؟ أو ما هو جنس هذا العمل الإبداعي
أهو رواية أم قصيدة ؟

لأن الكاتب قد وضعنا في إشكال إجناسي، بجعله المؤشر التجنيسي
لنصه (قصيدة - رواية)،

وكما نعلم أن هذا المؤشر التجنيسي يعمل على مساعدتنا لتحديد الميثاق
القرائي للنص، غير أنه في هذه الحالة لم يسعفنا في تحديده، وهذا راجع
لمقصدية الكاتب الإنتاجية، التي عملت على المزاجية بين الشعر والنثر، لأنه
يرى ما من ضرورة أن يكتب الشاعر شعرا فقط، ولا الروائي الرواية فقط،
فكبار الكتاب جويس، بروس، كافكا، فولكنر... نجدهم كتبوا في
الجنسين، وإن لم يكتبوا نجد أن الروح الشعرية تسري في كتاباتهم، فالمزاجية
دليل على التنوع والمصالحة بين الأجناس الأدبية.

فلهذا نجد أن العزائي لا يميل إلى مقولة الأجناس الأدبية، لهذا جمع في
نصه هذا بين الشعر والرواية، والقصة القصيرة، والمقالة، والمسرح... لأن الجنس
عنده مقولة يصنعها الإنسان - الناقد لنتخفى وراءها، أما الكتابة فهي تتجه
نحو الحرية، فلا داعي لانغلاق الأجناس على بعضها البعض.

فجاء نص العزائي (الديناصور الأخير) من الجنس المختلط الذي عرف
عند المشتغلين على نظريات الأجناس الأدبية، إذ يلتقط هذا الجنس الهجين
كثيرا من الأجناس التي تكون خارج عالمه الإبداعي⁽¹³⁾، فالناظر لكتاب
(دومينيك كوب) الشعر والحكاية⁽¹⁴⁾، فيما عقده لتمازج الأجناس خاصة
الشعر والرواية، إذ يرى أن الفترة التي قالت بمعارضة هذين الجنسين هي الفترة
التي خلقت هذه التحديدات، وهذا ما وجدنا عليه أصحاب الرواية الجديدة،
الذين لم يؤمنوا بهذه الحدود الإجناسية، فقد رأى م. بوتور أن هذا التقسيم بين

الشعر والرواية تقسيم مدرسي لم يستعمل قديما، لهذا يحدد الشعر الروائي أو الرواية كشعر الذي: " عرف كيف يستفيد أمثلة الرواية ليكون شعرا جديرا بأن يوضح ذاته وأن يعرف عن نفسه وواقعه، ويمكنه إلى ذلك أن يحتوي على تفسيره الخاص." (15).

وعلى هذا الأساس فكل جنس يستفيد من مركبات وأدوات الجنس الآخر⁽¹⁶⁾، فالعزوي لا يتردد في الإعلان عن هذا الجنس الهجين قصيدة-رواية، وما يسميه في توضيحه لهذا النص أيضا رواية- قصيدة دليل على عدم التفرقة بين الجنسين، وقد سبق هذه التتظيرات الإجناسية ما قال به باختين لما جعل من الرواية جنسا هجيناً يستظيف أصواتا متعددة منها الاجتماعي والشعري والروائي والشعبي...، ومن هنا تمكن للعزوي أن ينتقل من الشعري إلى الروائي والعكس، فهو كما يردد دائما هو شاعر ولكن لديه مفهوم مغاير للشعر لإيمانه بالتححرر، وبأن الكاتب حر في استخدام المادة التي يمتلكها، لأن الكتابة عنده مغامرة تتحقق بالربط بين كل هذه الأجناس.

وإذا انطلقنا من مفهوم الخطاب عامة (شعري أو روائي) عند باختين فنجد: " يولد الخطاب داخل الحوار... ويتكون داخل فعل حوار متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع. فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار." (17)، ص 54،

غير أن باختين وإن أقام تعارضا بين الخطاب الشعري المونولوجي والخطاب الروائي الديالوجي، غير أن المتمعن في كتاباته بعمق يجده يعقد حوارية بينهما تختص بكتاب ذوي كفاءة عالية في الكتابة، لهذا إذا جاء إلى التكلم عن الخطاب الشعري فإنه يرى أن⁽¹⁸⁾:

- الأجناس الشعرية لا تستعمل الصوغ الحوارية الطبيعي للخطاب.

- إن لغة الشاعر هي لغته هو... وكأنها التعبير التلقائي عن قصده.
- وأنه في العمل الشعري تتحقق اللغة وكأنها أكيدة لا تستعين بلغة أخرى.

- وأن الأسلوب الشعري يحمل مسؤولية للشاعر تجاه لغته، لأنه في خدمة لغة واحدة ولسان واحد، تبقى عليه داخل المونولوج.
- أما عالم الشعر، عالم مضاء بخطاب وحيد على الرغم من التناقضات والصراعات الموجودة داخله.

وعلى خلاف من ذلك الخطاب الروائي الذي يتسم بالتعددية الصوتية وخطابه خطاب ديالوجي، وهذا ما تعرف به الرواية البوليفونية.
إلا أن باختين يقدم لنا التفاتة نقدية مهمة تجعل من حوارية الخطاب الشعري والخطاب الروائي ممكنة، وهذا ما سنختبره في النص المدروس لما يقول باختين: "...لا يستطيع أي شاعر وجد تاريخيا محاطا بتعدد حي، لسانی وصوتي، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعا داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر، ودون أن يحول الشاعر إلى ناثر." (19)، وهذا الشاهد ينطبق كليا على مقام به فاضل العزاوي في نصه الديناصور الأخير، لما زواج بين الأسلوبين، وتكلم/كتب باللغتين الشعرية والروائية، متحولا بذلك من الشعري إلى السردى، مخترقا بذلك مقولة الأجناس الأدبية، فهو يقول في أحد فصوله (داخل الزنزانة)، وهو يفكر في وضع قاموس جديد للحياة :

العائلة : خطوة الغربة

العشيق : خطوة الموت

الشعر: خطوة الحلم

الموت: خطوة الحياة

الخ... لد.أ، ص 34

كما يقول السارد عن نفسه وهو استدعي صديقه الشاعر ت. إليوت : " إنه قد يكون شاعر ولكنه لن يكون أكثر من اسم فائض غير ضروري بين ألوف الأسماء.. "لد.أ، ص 35

لهذا عزم أن يتحول إلى رواية الحكايات : ".ومع ذلك سأروي لكم هذه الحكاية التي يمكن أن تغني ثقافتنا العامة..." لد.أ، ص 36.

كما نجد لهذا الديناصور - الشخصية قدرة عجيبة على اختراع قصائد جديدة التي يكننا قراءتها من أي اتجاه يقول : " هكذا جلست تقرأ، أما أنا فقد فكرت في اختراع قصيدة جديدة ربما هكذا..." لد.أ، ص 67، كما : ".فكرت في قصيدة تقرأ من كل الجهات... ولكن القصيدة في نظره لم تكن لتتطلب تبريرا. وكان يعتقد أنها تكتب أو توجه هكذا مثل أي شيء آخر في الحياة. "لد.أ، ص 71، وهنا تضافر السرد (القراءة) مع الشعر(القصيدة)، وهذا بعدما أدرك أن : " الحرب شيء أكبر بكثير من كل الروايات التي قرأها والأفلام التي شاهدها...." لد.أ، ص 69.

أما أكبر دليل على هذه الحوارية بين الخطابين في النص، هو استعادته لأناشيد الجوقة في الدراما الإغريقية لما مصرح المشاهد مدخلا خطابا جامعا بين الخطابين قصد تحريك الخطاب وتناوب الأصوات، بجمل شعرية ذات إيقاع منسجم، وهذا ظاهر في النشيد الرابع عشر(القاعدة والاستثناء)، والنشيد التاسع عشر(ضوء الليل) أي نسمع كل الأصوات باختلاف طبقاتها ومرجعياتها ومشاعرها المتوحدة والمتعددة، في أصوات (الكورس، البطل، س أو الديناصور،

المتفرجون، الحاكم، المؤلف..) نكل واحد يتكلم من زاوية نظره تحملها لغة تتناوب بين الشعري والسردى أي بين تسريد الشعري، وتشعير السردى :
 إذ نجد أن النشيد الرابع عشر يقوم بتسريد ما هو شعري في النشيد التاسع عشر، وهذا الأخير يقوم بتشعير ما هو سردي في النشيد الرابع عشر :
 1- صوت الكورس في (النشيد الرابع عشر- القاعدة والاستثناء-) :

-من الواضح أنك يا عزيزي الدينصور قد خسرت حريك الطويلة ضد هؤلاء الذين يملأون القرى والأرياف، ويحاصرونك في مملكة صامدة بالموت.(سردى)

صوت الكورس في (النشيد التاسع عشر- ضوء الليل-) :
 - مقطوعة شعرية :

ها نحن نجتمع الليلة
 لنقرر خاتمة القصة
 نبحث عن معنى المعنى أو مغزاه إذا شئتم
 مادام الشيطان يقرفص قدام الله
 والدينصور يحلق في العالم
 مثل دخان تتشره الريح. (شعري)

لدا، ص97

2- صوت البطل في (النشيد الرابع عشر- القاعدة والاستثناء-) :
 "خسرت معارك كثيرة وكنت دائما أعود لأنهض من جديد." لدا، ص81
 (سردى).

❖ صوت البطل (س) في (النشيد التاسع عشر- ضوء الليل-) :

مقطوعة شعرية :

سأموت وأنهض في أزمان أخرى

حتى ينقرض الليل البشري

سأموت وأنهض أكثر حرية

من أغنية تصرخ في الصحراء. (شعري)

[د.أ.، ص99].

3- صوت المؤلف في (النشيد الرابع عشر - القاعدة والإستثناء -) :

" إيضاح من المؤلف

كثيرا ما يستتجد بي أحد أبطاله أن انقذه من ورطة يكون وقع فيها، أو

أمنحه موقفا ينبغي عليه هو بالذات أن يختاره بحرية..." (سردي) [د.أ.، ص82].

صوت المؤلف في (النشيد التاسع عشر - ضوء الليل -) :

مقطوعة شعرية :

ستكون وحيدا أبدا ،

متحدا بعذاب ضحايا لا تعرفهم

يأتون من التاريخ إلى التاريخ.(شعري)

[د.أ.، ص99]

وبهذا قد تضح لنا جلليا حوارية الخطاب الشعري والخطاب الروائي في هذا

النص المفتوح على أجناس متعددة، ولم يحقق العزاي هذه الحوارية بين هذين

الجنسين لولا خلفية الشعرية المتمرسية، ومرجعياته السردية العالمة.

4- الخطاب الميتا سردي وكيثونة الكتابة المختلفة :

قبل أن نخرج من هذا البحث استوقفتنا كتابة العزاي التجريبية

المختلفة، حيث أننا نجده يترك روايته تفكر في كينونتها من حيث هي بحث عن

مسالك تخيلية جديدة، وكذلك ذلك الحوار القلق بين الروائي وقارئه حول هذا العمل، فالخطاب الميتا سردي الذي استفاد منه العزاوي قصد تعميق دلالة خطابه البوليفوني، إذ جعل من الرواية موضوعا للتفكير وطريقة للتدبير ووسيلة للتعبير عن كينونتها وهي تتخلق.

♦ الخاتمة :

لقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى أن فاضل العزاوي يعد من المجددين في الكتابة السردية والشعرية العربية في الوقت نفسه، حيث تبنى الكتابة التجريبية في زمن ظهورها مع كتاب الرواية الجديدة، فلم تنعكس خصائص هذه الكتابة على مستوى موضوعاته فقط، بل انعكست أيضا على مستوى الأشكال، فقد أبدى الكاتب وعيا مسبقا بضرورة الاهتمام بعنات النص، إضافة إلى انتهاجه أسلوب تعدد الأصوات الروائية كاشفا عن أصوات فئات مجتمعية مهمشة، وأهم ما يلاحظ على كتاباته السردية هو تجاوزه لمقولة الأجناس الأدبية، إذ يرى أن كل الأجناس الأدبية تتعالق فيما بينها وتفيض على بعضها مكونة لنص إنساني حوارى.

❖ الهوامش :

- 1- فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، قصيدة -رواية، دار ابن خلدون، ط1، سنة1980، بيروت، لبنان.
- 2 -G.Genette, seuils, ed.du seuil, paris, 1987, pp.77-80.
- 3 -Jacques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, ed. Du seuil, Paris, 1991, pp195-200.
- 4- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، ط1، سنة2000.
- 5 -G.Genette, seuils, ed. du seuil, paris,1987, pp301-322.
- 6 -G.Genette, palimpsestes, ed. du. seuil, paris, 1982, pp.11-12
- 7- فاضل العزاوي، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، في طبعها الأولى، سنة 1969.
- 8- فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، قصيدة -رواية، ص 7-12.
- 9- المرجع نفسه.
- 10- رضا بن حميد، الشخصية في نماذج من القص العربي، ميسكيلاني للنشر، ط1، سنة 2008، ص 28.
- 11- فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، قصيدة -رواية، ص 7-12.
- 12 -A.Robbe-Grillet, le voyeur, ed.de minuit, paris, 1988.
- 13- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مكتبة قرطاج للنشر، ط1، سنة 2007، تونس، ص 134.
- 14 -Dominique Combe, poésie et récit, une rhétorique des genres, José Corti,1989, p.7.
- 15- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، سنة 1982، بيروت، لبنان، 37-39.
- 16- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص146-148.
- 17- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1987، القاهرة، 54.
- 18- المرجع نفسه، 58-59.
- 19- نفسه، ص 58.

الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو

أ. ويدير نادية

جامعة مولود معمري - تيزي وزو.

يفترض الحديث عن الموسوعة الثقافية حديثاً عن عهد ما بعد البنيوية، حيث سَلَط الضَّوء على القارئ وأصبح طرفاً ضرورياً في تأويل النصوص، ولقد جاء ميلاد القارئ بعد إعلان رولان بارت موت المؤلف وظهور نظرية القراءة التي أعادت الاعتبار للقارئ، بعد ما كان قد أقصي في المرحلة الأولى والثانية من الحركة النقدية.

عرفت المرحلة الأولى سيطرة المؤلف وكان مدار الاهتمام فيها حول علاقة النص بصاحبه، وقد مثلت هذه المرحلة ما عرف بالنظريات السياقية كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة النصوص المنغلقة على نفسها وقد مثلتها النظريتين: البنيوية والسيميائية؛ ومع مجيء نظرية القراءة في المرحلة الثالثة لم يعد معنى النص محددًا من قبل المؤلف ولا من قبل النص بل من قبل القارئ، ولم يعد الاهتمام بالمعنى فقط إنما تعدى ذلك إلى البحث عن الدلالة التي يحددها القارئ ويساهم في إنتاجها.

من هذا المنطلق يتجاوز النص أحادية المعنى إلى إنتاج دلالات متعددة وغير نهائية اعتماداً على الخلفية المعرفية لمتلقي الخطاب، حيث تشكل الخلفية المعرفية والذاكرة الخاصة بالقارئ بالإضافة إلى سيرته الذاتية، ولغته، وظروف

نشأته، وانتمائه الديني والعرقي والإيديولوجي، ما يعرف بالموسوعة (Encyclopédie) التي تساهم في القراءة بشكل يتجاوز النموذج القاموسي.

لم تظهر الموسوعة كإجراء تحليلي مع إيكو الذي بثّ تفاصيلها في العديد من مؤلفاته، بل بدأت إرهاصاتها الأولى مع الدراسات البلاغية والأسلوبية الحديثة التي أبدت اهتماما بثقافة القارئ وانتماءاته السياسية والدينية واللغوية ودورها في تأويل الخطابات، خاصة عند أصحاب اتجاه سيميولوجيا الثقافة المستفيد من الجدلية وفلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرير ولهذا الاتجاه مؤسسون وأنصار في الاتحاد السوفييتي «يوري لوتمان، أيفانوف، أسبنسكي، تودوروف»، وفي إيطاليا «روسي لاندي وأمبرتو إيكو»¹.

تتعلق سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية²، وترى في القارئ كائناً ثقافياً يحمل هذه الأنساق الدلالية على شكل موسوعة يستخدمها بصورة آلية في عملية القراءة وذلك من منظور ثقافي خاص به.

يحدّد مصطلح «الموسوعة» في السيميائيات المخزون الثقافي للفرد أو المجتمع، أي كل ما يشمل الفكر وفروعه، السنن المعرفية، السنن التوليدية، الشعورية التي من خلالها ندرك الواقع، فتلعب من ثم دوراً أساسياً في تأويل الفضاء النصي والخارج نصي³.

تناول الباحثون هذا المصطلح بأسماء مختلفة، حيث عبّر عنها يول (G.yule) وبروان (G.Brown) بما يعرف عندهما بالخلفية المعرفية حيث لا يواجه القارئ النص وهو خالي الذهن، بل تعتمد معالجته للنص المعين، من ضمن ما تعتمد، على ما تراكم من معارف سابقة تجمعت لديه باعتباره قارئاً

متمرسا قادرا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص «والتجارب» التي سبق له قراءتها ومعالجتها، ومجموع هذه العناصر يكون المعرفة الخلفية للقارئ وهو مفهوم يتماهى مع مفهوم الموسوعة.⁴

أما مفهوم الموسوعة عند فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) فإنه يتجلى فيما أسماه بالسجل (le répertoire) الذي يعرفه بقوله: "إنَّ السَّجَل يحتوي على موصفات، وذلك لأنَّ النَّصَّ يمتص عناصر معروفة سابقة عليه، وهذه العناصر لا ترتبط فقط بنصوص سابقة، ولكن كذلك - إذ لم يمكن أكثر- بمعايير اجتماعية وتاريخية، والسياق السوسيوي- ثقافي بمعناه الواسع، والذي انبثق من النَّص، أو بما أسماه شكلا نيو براغ بالواقع الخارج- جمالي. إنَّ السَّجَل هو الجزء التكويني للنَّص، وهو يحيل بالضبط إلى ما هو خارج النَّص"⁵، وهو بذلك يشبه مفهوم الموسوعة.

أما الموسوعة عند أمبرتو إيكو فهي تدرج في سياق استثمار مجموعة من المفاهيم الأساسية من أجل تحديد العمل التأويلي بين القارئ والنَّص؛ كون النَّص آلة كسولة تفرض على القارئ عملا اشتراكيا من أجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفا، وبهذا تكون فهرسا مضمرا مقتضى من قبل النَّص ومحينا من قبل القارئ⁶، لذلك يعرفها إيكو بأنها مسلَّمة سيميائية، أي فرضية ابستمولوجية يجب أن تستثير الاكتشافات والتَّمثلات الجزئية والمحلية للكون الموسوعي ولا فرق داخلها بين المعرفة اللسانية ومعرفة العالم، ففي الحالتين معا يتعلَّق الأمر بمعرفة ثقافية يتم داخلها شرح كل واقعة استنادا إلى الوقائع الموسوعية⁷؛ ومن هذا المنطلق تعدَّ الموسوعة خلفية معرفية أوداكرة جماعية يفترضها التَّحليل، حيث تدرج فيها المجموعة المسجَّلة لجميع التَّأويلات، لذلك يمكن أن نتصورها - يقول إيكو- موضوعيا على أنَّها مكتبة المكتبات حتى

تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات التي تم بطريقة من الطرق تسجيلها⁸.

تتضمن الموسوعة مجموعة من المعطيات الثقافية المنتشرة في سياق سوسيو- ثقافي معين، يستغلها القارئ في قراءته للنصوص، لذلك فهي عبارة عن "فرضية ضابطة يقرر المتلقي على أساسها وعند تأويل نص ما أن يبني جزءا من موسوعة تسمح له بأن يعطي للنص أو للمرسل جملة من الإمكانيات الدلالية"⁹ مما يضمن للنص صفة المقروئية.

وظيفة الموسوعة وخلفياتها:

تكمن وظيفة الموسوعة في منح صفة المقروئية كحد أدنى لفهم النص، كونها تقوم بلحم يؤدي إلى انسجام بنيات النص وبنيات العالم، لتسمح من ثمة، بالانتقال من الإظهار الخطي إلى عالمه: فإن لم تتمكّن عمليتي الإدراك والفهم أن تتطلعا من الإظهار الخطي المشكّل للواقعية المادية الوحيدة للنص، وكان الإظهار الخطي عبارة عن متاليات من العبارات، فإنّ إسناد المعنى إلى تلك العبارات، يقتضى امتلاك الكفاءات السيميائية¹⁰ التي هي كفاءات موسوعية تتمفصل في مستوى تعالقتها مع النص إلى سنن عامة وسنن فرعية، وقد تأخذ هذه السنن الفرعية في علاقتها بالبنيات الخطابية أبعادا ثقافية أو بلاغية أو أسلوبية أو كلها معا، كما قد تأخذ أبعادا تقنية معرفية في علاقتها بالبنيات السردية مثل السيناريو والإطار¹¹؛ وهي مفاهيم تمثل الكفاءات الموسوعية المتواجدة في مستوى الذهن البشري.

تتوزع الخلفيات التي تحكم الموسوعة على ثلاثة مجالات علمية وهي: علم الدلالة، علم التداول (التداولية) وعلم النفس.

أ - الخلفية الدلالية:

تعد دراسة الموسوعة دراسة دلالية، وذلك لأن القارئ عند استعماله للموسوعة يأخذ من معارفه الدلالية ما يناسب سياق الخطاب وأهدافه.

ب - الخلفية التداولية :

تعتمد الموسوعة على الخلفية التداولية لأنها لا تنفصل عن الدينامية التي يمارسها القارئ على النص، وتكتسب الموسوعة هذه الدينامية من حركة مؤولاتها، حيث يحيل كل مؤول على آخر مما يؤدي إلى انفتاح الدلالة في النصوص .

ت - الخلفية النفسية:

تتكأ الموسوعة على الخلفية النفسية لأن التوجه الموسوعي توجه نفسياني، والدلالات اللسانية كيانات نفسية غير مستقلة عن المفاهيم النفسية الموسوعية، وعن التنظيم المعرفي العام والقدرات المعرفية للذهن البشري¹².

يبدو من خلال الخلفيات الثلاث أن القدرة الدلالية للملتقى تأخذ شكل موسوعة حين تلتقي المعرفة اللسانية بمعرفة العالم مع الأخذ بعين الاعتبار البعد النفسي للملتقى، وسنحاول فيما يلي تمثيل هذه الخلفيات من خلال تحليل استعارة:

– "طفولتي المبتورة"¹³.

يحاول متلقي هذه الاستعارة أن يحدد كل المعارف والتجارب التي تصف الطفولة، متكأ في ذلك على:

أ- **الخلفية الدلالية:** وهي المعارف التي يمتلكها المتلقي حول معنى كلمة «الطفولة»، كأن يعرف مثلاً أن الطفولة هي مرحلة من مراحل العمر عند الانسان، أو أن يعرف بعض سماتها من مثل: الطفولة:

[+معنوي]، [+حي]، [+إنسان]، [+روح]، [+عقل]، [+براءة]

ب- **الخلفية التداولية:** من أجل تأويل استعارة «طفولتي المبتورة» يربط المتلقي كلمة «الطفولة» بالسياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، وهو سياق حديث خالد - وهو بطل رواية ذاكرة الجسد - عن انضمامه إلى صفوف الثوار وتعرفه على «سي الطاهر» الذي كان يشفق عليه لأنه إضافة إلى صغر سنّه كان يتيماً، حيث تصوّر هذه الاستعارة يتم خالد الذي فقد أمّه في سن مبكرة، من خلال تشبيه الطفولة ذات البعد المعنوي بشيء مادي مبتور، لأن بتر معناها قطع والقطع سمة لازمة في الشيء المادي وليس في الشيء المعنوي، ومن خلال ربط سمة البتر بالطفولة تتحقق مشابهة بين يتم خالد وذراعه المبتورة لأن الشيء المبتور - حسب سياق الرواية - هو ذراع خالد.

ت- **الخلفية النفسية:** يضيف المتلقي في تأويله لهذه الاستعارة بعده النفسي باعتباره عاش هذه المرحلة ويحمل تجارب ذاتية عنها.

فروع الموسوعة :

تنقسم الموسوعة إلى ثلاثة فروع منفصلة ومتصلة في الآن نفسه وهي:

أ- الموسوعة الكونية:

يقصد بالموسوعة الكونية جانب الموسوعة العام الذي يضم كل ما أفرزته الثقافات من المظاهر الوضائية «من الأديان والأساطير واللغات إلى أبسط الأدلة

الرّمزيّة»، وذلك بدءاً من البدايات المجهولة إلى الآن، وضمن هذه الموسوعة توجد المعارف المؤطّرة ضمن مختلف العلوم¹⁴.

ب - الموسوعة التّجافية :

تشمل الموسوعة التّجافية كلّ المعارف الخاصة بالمعتقدات الحاصلة بخصوص الأدلّة المتداولة في إطار هذه التّجافة أو تلك، بما فيها الأدلّة التي تم تجاوزها تحت تأثير تبدّل أشكال الواقعيّة في الزّمن¹⁵.

ت - الموسوعة الفرديّة :

تمثّل الموسوعة الفرديّة شكل حضور معطيات الموسوعتين السابقتين «الكونيّة والتّجافية» في ذهن الأفراد، ومن البديهي أنّ حضور هذه الموسوعة يختلف من ذات لأخرى تبعاً لقدرتها الإدراكيّة ولنوعيّة المؤلّ الذي تستطيع تحيينه بخصوص الأدلّة¹⁶. وتكمن أهميّة هذا المستوى الموسوعي في كونه - وإن كان محكوماً بالمستويين السابقين - يصبح متحكماً في التّأويلات التي تفرضها الموسوعة الكونيّة والموسوعة التّجافية.

ومن أجل تبين كيفية اشتغال هذه الفروع الموسوعيّة نقترح تحليل الاستعارة الآتية:

- "يهزمه الموت"¹⁷.

تحمل كلمة «الموت» الواردة في هذه الاستعارة - التي تصوّر الموت على أنّه خصم أو عدو - دلالات متعدّدة ومختلفة باختلاف السيّاقات الدّينيّة والتّجافية والتّاريخيّة التي ترد فيها هذه الكلمة من مثل: «حتميّة»، «مسير»، «نهاية»، «بداية»، «قضاء»، «قدر»، «انتقال»، «حقيقة»، «حق»، «حياة»، «بعث»، وأثناء تأويل هذه الاستعارة يعتمد المؤلّ على موسوعته الفرديّة، أي على ما يمتلكه من معلومات حول كلمة «الموت» باعتبار انتمائه التّجافي والدّيني والعرفي، لأنّه من

غير الممكن أن تحضر كل الدلالات الخاصة بهذه الكلمة - سواء الدلالات الكونية «الموسوعة الكونية» أو الدلالات الثقافية «الموسوعة الثقافية» - في ذهنه، بل يختار ما تفرضه عليه موسوعته الفردية.

خصائص الموسوعة:

تتميز الموسوعة بمجموعة من الخصائص نذكر منها:

- تتصف الموسوعة بعدم الثبوت فهي تتغير بتغير الزمن، إذ قد تضاف لها أشياء جديدة وقد تحذف منها أشياء مع مرور الزمن، وهذا ما يجعلها متفتحة ومتجددة باستمرار¹⁸.

- تتضمن الموسوعة تأويلات عديدة وأحياناً متناقضة لذلك لا يمكن إحاطتها بوصف كلي شامل، فهي وعلى خلاف البنية المعزولة والثابتة، متفتحة ومتجددة حيث يرى إيكو أن الموسوعة بناء ثقافي يشتمل على كل عناصر المعرفة الخاصة بالإنسان ومحيطه، ولهذا السبب فهي في تبين وتجدد دائمين¹⁹. إن خاصية استحالة وصف الموسوعة في كليتها تستند إلى الخاصية المميزة للسيروية الاستمرارية لحركة المؤولات، وما يجعلها تتمتع بهذه الصفة، كونها في نفس الوقت كونية وثقافية وفردية²⁰، ولتوضيح عدم شمولية الموسوعة يقترح إيكو المثال الآتي²¹:

إذا كان الشخص (أ) يعرف أن القط من السنوريات، هناك دائماً شخص آخر (ب) لا يعرف ذلك، ولكنه يعرف على خلاف ذلك ما لا يعرف (أ) كأن يعرف مثلاً أن القط حين يطبخ جيداً يشبه الأرنب في المذاق.

استناداً لمثال إيكو سنحاول أن نبين عدم شمولية الموسوعة من خلال العبارة الآتية: - "المذاق يمجّد أكل التفاحة"²².

يختلف تأويل كلمة «التفاحة» الواردة في هذه العبارة من شخص إلى آخر، إذ من غير الممكن أن تجتمع كل الدلالات الخاصة بهذه الكلمة في ذهن شخص واحد، فإذا كان هناك شخص (أ) يعرف أن التفاح يقلل من نسبة الكوليسترول في الدم، فهناك شخص (ب) لا يعرف ما يعرفه (أ)، ولكنّه يعرف على خلاف ذلك المثل الإنجليزي: «تفاحة في اليوم تبعد عنك الطبيب»، كما أن هناك شخص آخر (ج) لا يعرف ما يعرفه (أ) ولا ما يعرفه (ب)، لكنّه يعرف على خلاف ما سبق أن التفاحة ترمز في التراث الديني لمختلف الحضارات إلى خطيئة آدم.

علاقة الموسوعة بالسّنن:

يعتبر مفهوم الموسوعة بمثابة تطوير وإغناء لمفهوم الشّفرة أو السّنن (le code)، الذي سيطر على الدّراسات السّيميائية لسنوات عديدة، وقد فرض مفهوم الموسوعة نفسه بإعتباره بديلا عن مفهوم السّنن، لأنّه غالبا ما تمّ فهمه (السّنن) على أنّه سلسلة من المقابلات بين كلمة وكلمة أخرى، الشّيء الذي حدا بإيكو إلى إخضاعه للنقد²³، حيث خصّص له مفهوما جديدا يتمثّل في اعتباره "مجموعة من القواعد التي تمكّننا من إعطاء معنى للعلامة"²⁴. يرى إيكو أنّ الموسوعة وهي تأخذ شكلها العام، تتطلّب لكي تبدو أكثر قابلة لأن تكون عملية، أن تؤطّر مستوياتها ضمن أنساق معرفيّة، ويبدو أنّ مفهوم السّنن مناسب لتحقيق ذلك، خاصة وأنّه "نسق من القواعد التي تسمح بنقل رسالة معطاة بواسطة سلسلة من الاستدلالات التي عبرها يكون المتلقّي العارف بقاعدة الاستدلال قادرا على الحصول من جديد على الرسالة الأصليّة"²⁵؛ وعلى الرغم من أنّ مفهوم السّنن مرتبط بالنّسق فإنّه من طبيعة مختلفة عنه، فإذا كان النّسق هو مجموعة من الاختلافات التي تقابل بين وحدات من نفس الطبيعة ومن نفس الوضع، فإنّ السّنن يقوم بالربط بين نسقين مختلفين: نسق المدلولات ونسق الدوال، وهذا

يعني أنّ التّسق ينتظم وفق أسباب موضوعيّة، وبالمقابل فإنّ السّنن يتأسّس بشكل اعتباطي²⁶، لأنّه يقوم بإرساء مجموعة من القواعد عن طريق العرف. والحديث عن السّنن بشكل عام - يقول إيكو- يعني رؤية الثّقافة باعتبارها نتيجة تفاعل مقتن، أي رؤية الفن واللّغة والأشياء الاصطناعيّة وحتى الإدراك باعتبارها ظواهر تفاعل جماعي محكوم بقوانين قابلة للإظهار، ذلك أنّ حياة النّصوص محكومة بقوانين تناسبيّة يعمل فيها كل مقول سلفا كقاعدة ممكنة، وهذا المقول سلفا يؤسّس خزان الموسوعة²⁷، ومن هذا المنطلق يربط إيكو مسألة فهم الاستعارة بمعرفة السّنن، حيث يرى أنّ نجاح الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيو- ثقافي لموسوعة الدّوات المؤوّلّة، لذلك فإنّنا لا ننتج استعارات إلّا على نسيج ثقافي ثري، أي عالم محتوي منظّم سلفا في شبكات مؤوّلّة - أسنن- هي التي تقرّر «سيميائيًا» مماثلة ومخالفة الخصائص²⁸،

تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو.

يحتلّ مفهوم التّأويل مكانا مركزيا في الدّراسات السيميائيّة المعاصرة وذلك لتشغيله في حقول معرفية مختلفة، حيث عرف هذا المفهوم استعمالا مكثّفا، من طرف مجموعة من العلوم التي أغنته ووسّعت من مفهومه كالتّحليل النّفسي، الأنثروبولوجيا، علم الدّلالة، والسّيمياء بمختلف اتجاهاتها، ونظرا لما يحيط بمسألة التّأويل من تعدّد دلالي وكثرة استعمال تناول إيكو هذه المسألة في أحد كتبه وهو «الأثر المفتوح» الذي ركّز فيه على مقولة الانفتاح التي تقتضي تفاعلا بين العمل الفنّي والمتلقّي الذي يكون أثناء محاولته كشف وفهم العلامات مشروطا بثقافة محدّدة، وبأذواق وميولات تعمل على توجيهه إلى زاوية خاصة به، لذلك يرى أنّ العمل الفنّي حتى وإن كان شكلا منتهيا ومنغلقا ومنظّما فإنّه مع ذلك يبقى مفتوحا لكونه قابلا للتّأويل بطرق مختلفة دون أن

يؤدّي ذلك إلى فساد خصوصيته، وإنّما يتمّ عن طريق التفاعل بين العمل باعتباره معطى موضوعيا والدّات المدركة هي التي تتولّد عنها قراءات متباينة للنص الواحد²⁹ استنادا إلى موسوعتها الثقافية.

يندرج التّأويل عند أمبرتو إيكو بين السّيميائيات البورسيّة وتفكيكيّة جاك دريدا (Jaque Dirrida)، إذ يوافق إيكو كل قراءة انفتاحية لمفهوم السّيميوزيس البورسيّة، لكن لا يتوافق مع قراءة دريدا التي تضيف عليها طابعا انفتاحيا لا متناهيا، أي لا تتحكّم فيه شروط ولا تقيده حدود³⁰، وهذا يدلّ على أنّ عمليّة التّأويل لا تكون مفتوحة على مصراعها بحيث لا تضبطها ضوابط ولا تحدّها حدود، فعندما نتبّع إيكو في مقاربته التّأويليّة، نجده يحدّر دائما من تلك الخطورة التي يمكنها أن تطفو بسبب فهم خاطئ يطال مفهوم الانفتاح، إذ لا يفهم الانفتاح فهما هلاميا، لأنّه رهينة ثقافة تعدّ بمثابة الحدود الضّامنة التي تشدّ باب الرّبّيقية التّأويليّة، والمعالم التي تثير عتبات سيرورة القراءة، يطلق إيكو على هذا الضّامن مصطلح عالم الخطاب³¹ (l'univert du discours) الذي يعدّ بمثابة الحد الوسط بين المنظورين التّأويليين السّيميائي والتّفكيكي.

أ - عالم الخطاب:

تنطبق مقولة الانفتاح على الاستعارة لأنّها علامة سيميائية تدخل في سيرورة تأويلية غير متناهية إلّا أنّ صفة الانفتاح هذه صفة غير مطلقة وذلك لتدخل مفهوم عالم الخطاب الذي يحدّ من نشاط الحركة التّأويلية على مستوى المؤوّل النهائي³.

تفتح الاستعارة على سلسلة من التّأويلات تختلف وتتعدّد بتعدّد السيّاقات الواردة فيها، إذ يتمّ فيها مراعاة الشّروط الثقافية، والنّفسية والمقاصد،

والأهداف، وبهذا ينبثق التأويل الاستعاري من التفاعل بين المؤول والنص، حيث تكون فيه الموسوعة حاضرة بشكل مفروض وهو ما يجعل التأويل يختلف باختلاف الثقافات³²؛ وما يجعل تأويل الاستعارة يختلف من ثقافة الى أخرى هو اختلاف الخصائص التي توفرها الموسوعة الثقافية للمستعار منه، ومرد ذلك إلى أن الموسوعة الثقافية بدورها تختلف باختلاف الذوات المؤولة.

تعمل الموسوعة الثقافية للذوات المؤولة على فتح باب تأويل الاستعارة على مصراعيه، إذ توفر للمستعار منه عددا لا متناهيا من الخصائص، التي قد تتجاوز الخصائص التي يفرضها السياق الذي وردت فيه الاستعارة، وهاهنا يتدخل عالم الخطاب الذي يغلق باب التأويل ويثبط عمل الموسوعة - التي توفر عددا لامتناهيا من الخصائص للمستعار منه - باعتبار ما يناسب السياق، وبذلك يتحكم في مسار التأويل. ولتبيين دور عالم الخطاب في تأويل الاستعارة نقوم بتحليل استعارة :

- "المناصب الحلوب"³³.

يتمثل المستعار له في هذه الاستعارة في "المناصب"، والمستعار منه في البقرة التي تحمل الصفة «الحلوب»، وإذا حاولنا تحديد خصائص البقرة في مختلف الثقافات فإننا نجدها أحيانا متماثلة، وأحيانا مختلفة، لكنّها في معظمها غير متناهية نذكر بعضها كالآتي:

- البقرة: [+حيوان]، [- عاقل]، [+ثدي]، [+لحم]، [+شحم]،
 [+لون]، [+أفرن]، [+عظم]، [+دم]، [+جلد]، [+أمعاء]، [+فضلات]، [+حشيش]،
 [+حلوب]، [+غذاء]، [+حياة]، [+شراء]، [+بيع]، [+وزن]، [+حسي]، [+صوت]،
 [- لغة]، [- ثقافة]، [+مجتر]، [+أليفة]، [+مذكورة في القرآن]، [+إلام].

يعمل عالم الخطاب إزاء هذه الاستعارة على الحدّ من عمل الموسوعة بصفة يحافظ فيها المستعار منه «بقرة» على خاصية واحدة من الخصائص المذكورة أعلاه

وهي: [حلوب]، في حين يتمّ استبعاد الخصائص الأخرى لأنها لا تناسب السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، وهو السياق الذي تتحدث فيه أحلام مستغانمي عن المناصب السياسيّة التي توفرّ ربحاً طائلاً وعليه تصبح مصدر فائدة، لذلك شبّهت الكاتبة هذه المناصب بالبقرة الحلوب التي تعدّ مصدراً للفائدة.

ج - العالم الممكن:

يعرّف أمبرتو إيكو العالم الممكن (l'univert prototype) بقوله: "نعرف العالم الممكن بأنه حالة من الأمور يعبر عنها مجموعة من القضايا، حيث تكون كل قضية، إمّا م، أو لا- م³⁴، ويعني إيكو بقوله هذا أنّ العالم الممكن هو عالم مُتخيل يفترضه القارئ أثناء تأويله للنصوص.

لا يعدّ العالم الممكن مفهوماً مستحدثاً في حقل السّميات المعاصرة، بل استقي من المجالات الفلسفية، واستثمر في السّميات النصيّة، فلقد جاءت نظرية العوالم الممكنة "بتجديد في الطرح وفي الحل لإشكلات وقضايا فلسفية متنوعة، كما نفذت إلى مجالات أخرى غير فلسفية: أدبية وعلمية، تمدّها بأسباب الوصف أو التحليل أو الكشف أو التّظير"³⁵، إذ تبين هذه النظريّة أنّ "عالم الواقع ليس هو العالم الممكن الوحيد، بل إنّ هناك عوالم ممكنة متعدّدة وإن كان عالم الواقع هو أفضل هذه العوالم جميعاً"³⁶.

يختلف مفهوم العالم الممكن عند إيكو من المجال الفلسفي إلى مجال السّميات المعاصرة، وهذا الاختلاف مردّه إلى أنّ العوالم الممكنة في المجال الأوّل هي عوالم فارغة، بينما يشير المجال الثّاني إلى عوالم ممتلئة أو مؤثّثة بمجموعة من المعطيات الثّقافيّة التي يخترنها القارئ في موسوعته، وقد ورد رأي إيكو في هذه المسألة في قوله: "هناك اختلاف حاسم بين مجاميع فارغة من عوالم، كتلك التي يستخدمها المنطق الجهوي*، وبين العوالم «الفردية»

المؤنثة³⁷ التي يتوقع بها القارئ النص أثناء سيرورة القراءة، فأثناء عملية القراءة يتدخل القارئ إزاء نص حكاوي ما بتوقعاته وتخميناته حول مسار الحكاية، ويؤثّر عالما حكاويا استنادا لما توفره له الموسوعة من معلومات، وتوقع ما قد يحدث في الحكاية يعني التقدّم بفرضيات حول ما هو «ممكن»³⁸ أن يحدث في النص الحكاوي كمسار الأحداث أو نهاية الحكاية.

إنّ التوقع الحكاوي الذي يبنيه القارئ حول حكاية ما قد يتحقق وقد لا يتحقق، فالقارئ لرواية ذاكرة الجسد مثلا، عندما يصل إلى المقاطع التي تبرز تعرّف البطل خالد بن طوبال على البطلة حياة عبد المولى وبداية قصة الحب بينهما، يتوقع - استنادا إلى ما قرأه في روايات أخرى أو مشهده في أفلام سينمائية - أنّ حكاية الحب بين البطلين ستستمرّ، أو قد تنتهي بعلاقة زواج وإنجاب أطفال، لكن مع استمرار القراءة يبيّن مسار أحداث الرواية أنّ توقع القارئ لم يكن صائبا، ويثبت عكس ذلك فراق البطلين.

لا يوازي مفهوم العالم الممكن عند إيكو نصا كاملا، وبهذا الخصوص يقول: "إنّ القول إنّ عالما ممكنا يوازي نصا «أو كتابا» لا يعني القول إنّ كل نص يحكي عن عالم ممكن"³⁹، بل هو فضاء لإنتاج مجموعة من العوالم الممكنة مثل العالم السردي الخاص بالمؤلف أو عالم القارئ، ومن هذا المنطلق ينظر إيكو إلى العالم الممكن من زاويتين، زاوية المؤلف وزاوية القارئ، فمن الزاوية الأولى يعمل المؤلف على بناء عالم ممكن لنصّه الحكاوي من خلال استراتيجية لغوية يعتمدها في وصف مسار الأحداث، تستهدف إثارة تأويلات من طرف القارئ النموذجي (le lecteur model)، وهذا التّأويل «كيفما تم التعبير عنه» يمثّل العالم الممكن الموسوم أثناء التفاعل التّأويلي بين النصّ

والقارئ النموذجي⁴⁰، أمّا من الزاوية الثانية فإنّ العالم الممكن هو "بناء ثقافي"⁴¹ يشيّد القارئ انطلاقاً من موسوعته الثقافية .

ومثلما يرى إيكو العالم الممكن بناءً ثقافياً، يرى كذلك في العالم الواقعي عالماً مؤثّقاً ثقافياً، فالعوالم سواء أكانت متخيّلة أم واقعة، فهي عبارة عن بناء ثقافي قائم على الموسوعة، إذ لا يوجد عالم واقعي فيزيائي محض، كما لا يوجد عالم متخيّل مطلق مفارق للغة والأنظمة السيميائية⁴²؛ وذلك لأنّ العالم الواقعي ليس عالماً كاملاً أي لا يجب النّظر إليه انطلاقاً ممّا هو موجود في الواقع فحسب، بل يجب الأخذ بعين الاعتبار أوصاف الناس لهذا الواقع والتي تختلف باختلاف موسوعتهم الثقافية.

تكمن العلاقة بين العالم الممكن والعالم الواقعي في أنّ "العالم الممكن يستعير خاصيات من العالم الواقعي"⁴³، وعليه يوفر للقارئ جهداً تأويلياً، لذلك يمكن القول أنّ العالم الممكن "يستمد مضامينه من التجربة الواقعية وممّا تأتي به عوالم المتخيّل"⁴⁴ الخاصة بالقارئ.

أمّا عن علاقة الاستعارة بالعالم الممكن، فإنّ إيكو يشترط في تأويل الاستعارة عالماً ممكناً يتحقّق فيه المعنى الاستعاري، وذلك لأنّ التّعبير الاستعاري يجب أن يفهم حرفياً، لكن مع إسقاط محتواه على عالم ممكن⁴⁵، وهذا معناه أنّ الاستعارة تجمع بين طرفين يحتوي كل منهما على مجموعة من الخصائص التي توفرها الموسوعة، وعندما يرتبط هذين الطرفين معاً تتحقّق وحدة دلالية غير معقولة تحتاج لتأويلها إلى تخيل عالم ممكن يمكن أن تتحقّق فيه هذه الوحدة، ولتبيين دور العالم الممكن في تأويل الاستعارة نقترح تحليل استعارة:

- "للحزن أناقته أيضاً"⁴⁶.

تتوفّر كلمتي: الحزن والإنسان - وهما الكلمتان المشكّلاتان لطريفي هذه الاستعارة أي المستعار منه والمستعار له - على مجموعة من السمات نذكر منها:

الحزن	إنسان
[+مجرد]	[+حي]
[+إنسان]	[+عقل]
[+معنوي]	[+لباس]
[+بكاء]	[+أناقة]

لكن مع ارتباط هاتين الكلمتين يكتسب الحزن السمة [+أناقة] فيصبح من غير المعقول أن يكون الحزن أنيقاً، لذلك يجب أن نتخيّل عالماً ممكناً يكون فيه الحزن أنيقاً وهذا ما يساعدنا على تأويل هذه الاستعارة، وعليه تمثّل الاستعارة عند إيكو "الخطوة الأولى، غير الواضحة بعد في سبيل بناء قالب للعالم"⁴⁷، عالم متخيّل يكون فيه على سبيل المثال الحزن أنيقاً، وبذلك فإنّ "كلّ استعارة من شأنها أن تمثّل بناء عالم ممكن"⁴⁸ يكتسب فيه الطّرف الثاني للاستعارة بعض سمات الطّرف الأوّل فيتحقّق المعنى الاستعاري.

يستند القارئ في تأويل استعارة: "ابنة الأسطور"⁴⁹ على تخييل عالم ممكن تكتسب فيه الأسطورة سمة لازمة في الإنسان وهي: [+ابنة] كالآتي:

المعنى الحرفي	المعنى الحرفي	المعنى الاستعاري
↓		↓
الأسطورة	الإنسان	الأسطورة
[+خيال]	[+عقل]	[+خيال]
[+إنسان]	[+حيوان]	[+إنسان]
[+أحداث]	[+أب]	[+أحداث]
	[+ابنة]	[+ابنة]

يرى إيكو أنّ العالم الممكن يفترض وجود فرد يعود إلى الإنسان والأسطورة في الآن نفسه، لذلك يبدو من قبل التهور الالتزام في تحليل الاستعارة من منظور العوالم الممكنة، ومرد ذلك إلى أنّ الاستعارة لا يسعها أن تنتج أفراداً من عالم تعاقبي*، إنّما تساهم، ببساطة، في إغناء تعرّفنا إلى الأفراد اللذين ينتمون إلى العالم المرجعي نفسه⁵⁰.

وعلاوة على المفهومين السابقين «عالم الخطاب والعالم الممكن» يضع إيكو خمس قواعد يجب إتباعها قصد التوصل إلى تأويل الاستعارة، وهذه القواعد هي⁵¹:

- يجب بناء تمثيل أولي لمعنى المستعار منه، شرط أن لا يتوفّر في هذا التمثيل إلاّ الخاصيات المهمة حسب سياق النص، بينما يتم تثبيط الخاصيات الأخرى، وهذه العملية تمثّل أول محاولة استكشافية عند إيكو.
- يجب أن نتعرّف ضمن الموسوعة «المسلم بها موضعياً للعرض» على معناها آخر يملك معينا أو أكثر من المعينات التي يمتلكها المستعار منه، ليصبح هذا المعنى مرشحا للقيام بدور المعنى المستعار له، وفي حالة وجود أكثر من معنى، علينا القيام بمحاولة استكشافات أخرى اعتمادا على إشارات السياق النصي.
- يجب أن نختار واحدة أو أكثر من الخصائص أو المعينات المختلفة، ونركّب عليها شجرة فورفورية بطريقة تلتقي فيها هذه الأزواج المتعارضة عند عقدة عليا من الشجرة.
- يبرز المستعار منه والمستعار له علاقة جديرة بالاهتمام، وهي أنّ التقاء مختلف خصائص الاستعارة عند عقدة معيّنة من الشجرة فورفورية يشير إلى معايير سياقية نصية واضحة، وإلى تأويل محتمل للاستعارة.
- يجب أن نتحقّق إذا كان بالإمكان، اعتمادا على الاستعارة المفترضة، أن نحدد علاقات دلالية جديدة، بطريقة نثري بها بصفة لاحقة القدرة المعرفية للاستعارة.

الهوامش:

- 1- يُنظر: ميشال أرفيه وآخرون، السِّمِّيائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص.32.
- 2- يُنظر: م ن، ص ن.
- 3- Le dictionnaire du littéraire, presses universitaires de France, 1er édition, paris mai 2002, p.163
- 4- يُنظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التَّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء 2000، ص.38.
- 5- Wolfgang Iser, L'acte de lecteur, Théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, édition Mardaga, Bruxelles 1985, p.p.128-189.
- 6- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط 2000، ص.94.
- 7- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2007، ص.23.
- 8- يُنظر: أمبرتو إيكو، السِّمِّيائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2005، ص.463.
- 9- م. ن، ص ن.
- 10- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النصِّ الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008، ص. ص. 128 - 129.
- 11- يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة)، ترجمة: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1996، ص.95.
- 12- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص. ص. 94-95.
- 13- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط23، بيروت 2008، ص.30.
- 14- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النصِّ الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.176.

- 15- يُنظر: م ن، ص. ص. 176-177.
- 16- يُنظر: م ن، ص. ص. 177-178.
- 17- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 260.
- 18- يُنظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص. 463.
- 19- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص. 22.
- 20- يُنظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص. 111.
- 21- يُنظر: م ن، ص ن.
- 22- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 12.
- 23- يُنظر: رشيد الإدريسي، سمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص. 37.
- 24- أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص. 48.
- 25- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص. 449.
- 26- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص. 21.
- 27- يُنظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص. 449.
- 28- م ن، ص. 187.
- 29- يُنظر: رشيد الإدريسي، سمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص. 14.
- 30- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التعضيد النصي، رواية صحراء "الجون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، بحث لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر 2005/2006، ص. 29.
- 31- م ن، ص. ص. 136-137.
- 32- يُنظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتقنيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 2000، ص. 160.
- 33- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 81.
- 34- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص. ص. 168-169.
- 35- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1998، ص. 347.

- 36- م ن، ص ن.
- *- استعار أمبرتو إيكو مفهوم العالم الممكن من المنطق الجهوي، ويقصد إيكو بالجهة (modalité) إحدى المقولات الأربع في المنطق، وهي لا تتعلق بمضمون الأحكام، بل بقوتها ودرجتها من حيث التصديق، أي من حيث هي: ممكنة أو ممتنعة، موجودة أو لا موجودة، ضرورية أو حادثة. يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص 123.
- 37- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص 164.
- 38- م ن، ص 161.
- 39- م ن، ص 169.
- 40- يُنظر: رشيد الإدريسي، سماء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص 71.
- 41- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص 170.
- 42- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التعاضد النصي، رواية صحراء "جون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، ص 33.
- 43- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص 172.
- 44- أمبرتو إيكو، آلية الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية 2009، ص 7.
- 45- أمبرتو إيكو، تأويل الاستعارة، ترجمة: حسن بوتكلاي.
[http://www.aljabriabed.net/n26_11butaklawi.\(2\).htm](http://www.aljabriabed.net/n26_11butaklawi.(2).htm)
- 46- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 351.
- 47- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص 199.
- 48- م ن، ص 198.
- 49- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 103.
- ** ينتج العالم التعاقبي عن تراكب العلم الواقعي والعالم الممكن. يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص 172.
- 50- م ن، ص 199.
- 51- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 302-304.

جدل القراءة وحدود المعنى في شرح شعر المتنبي لدى ابن معقل

أ. العباس عبدوش

جامعة مولود معمري تيزي وزو

يجد القارئ المتفحص - حين قراءته لابن معقل في مآخذه على شرح المتنبي- يجد نفسه - أمام سؤال ملح هل الناقد مع تحديد المعنى أم مع تحريره ؟ مع تعددية القراءة أم مع أحاديثها ؟ إذ إن تفحص العنوان من زوايا مختلفة يوحي أنه يحوي فرضيتين معا. فالأخذ بما هي سلبيات تميز القراءة تومئ إلى أن هناك قواعد متفقا عليها سلفا هي التي توصف بالايجابية، ومن جهة أخرى فإن كلمة شرح تومئ إلى تعدد القراءات. فكيف تتعدد القراءة بينما يتحدد المعنى ؟ وهو تساؤل سنحاول الإجابة عليه .

إن مما يعزز هذا التساؤل أن ابن معقل في شرح البيتين:

ألقى الكرام الألى بادوا مكارمهم على الخصيبيّ على الفرض والسنن
فهي في الحجر منه كلما عرضت له اليتامى بدا بالمجد والمنن

يقف ابن معقل في صف ابن فورجة ضد الواحدي حيث يرى الأول أن معنى البيتين هو أن المكارم قلّ طالبوها وكان لها من الكرام آباء كفّلوها هذا الممدوح لأنه قاض يتكفل اليتامى فجعلوه كفيل المكارم فهو يربّيها مع سائر الأيتام ، غير أنه يؤثر المكارم بحسن التربية على سائر الأيتام يرى الواحدي أنه تكلف من لم يعرف المعنى، بينما يعلق ابن معقل "المعنى ما ذكر ابن فورجة لا

معنى سواء... والذي ذكره الواحدي ليس بشيء، وكلام من لم يعرف المعنى¹.
نفهم من الكلام أعلاه:

- (1) - أن هنالك معنى واحدا يقصد اليه القراء الثلاثة .
 - (2) - أن وجه الاختلاف هو في إصابة هذا المعنى من عدمها .
 - (3) - أن ابن معقل يتقمص دور من يرجح إحدى الكفتين .
- بعد هذا الموقف يثور تساؤل عن كيفية التوفيق بين أحادية المعنى هذه ، وبين فتحها على احتمالات عدة كما في قوله: "أقول أن هذا الوجه لا يزيد على الوجه الثاني من شرح ابن جني وفيه وجه رابع قد ذكرته من قبل"² (1) بمعنى أدق كيف يحدد المعنى في النص السابق بأنه واحد ليس هناك سواء ، ثم يفتحه على احتمالات أربع في هذا النص ؟
- يبدو من مجمل قراءة (المأخذ) أن النصوص المشروحة تختلف من حيث المعنى حتى وان كانت لشاعر واحد في ديوان واحد ، بل حتى وان كانت بين أبيات قصيدة واحدة ، إذ أن المعنى قد يكون في السطح قريب المنال وقد يكون بعيد المنال في العمق مما يحتاج إلى جهد القارئ وهو ما يؤكد ابن معقل بصدد شرح الواحدي لأحد الأبيات: "وأقول: المعنى الذي قصده أبو الطيب أتمّ ممّا ذكر الواحدي ."³ وفي هذا إشارة إلى سطحية المعنى عند الواحدي ، بينما يشير في مكان آخر إلى أن: "الفائدة في ذلك ظاهرة"⁴ .
- تتنوع مداخل قراءة "كتاب المأخذ على شراح المتنبي" لابن معقل وتتعدد تبعا لاتجاهات المتن ذاته باعتباره قراءة مركبة بمعنى أنه هو ذاته قراءة لقراءات من جهة ومن جهة أخرى فإنّ ما يملي هذه المراحل هو الشروط المعرفية والثقافية التي أنتج فيها ، ذلك أنّ هذه الشروط تتحكّم وبشكل كبير في سيرورة هذه القراءات بعضها على بعض.

وكون مصطلحي (المأخذ) و(الشروح) وليدي عصر آخر كاف لتحديد مداخل الدراسة التي نروم القيام بها ويوجّهها، فهما يؤشران على أول مدخل سيمتج من انجازات السيميائية وعلم النصّ، إذّا إنّنا بإزاء قراءة لنصوص مترابطة ومتقاطعة تتمثل في المتن الأول (ديوان المتنبي) الذي كتبت عليه شروح عدّة، كانت بمثابة بحوث مبكّرة في التناص اكتست ثوباً شالبحث عن سرقات المتنبي تحت مسميات مختلفة باختلاف المنتصرين له والمنتقمين له، هذه البحوث في التناص ظلّت رهينة نقد وبلاغة محدّدين، هي ذاتها بحاجة إلى دراسة بعض آلياتها ومفاهيمها.

هذا عن الشروح النصّ (القارئ المقروء)، قارئ للمتنبيّ مقروء من ابن معقل. فماذا عن المأخذ، هذا النشاط الأدبي الذي يكاد يكون مجهولاً في زمننا؟ لا شك أنّنا هنا بإزاء نصّ يحتاج أيضاً إلى اكتناه ومعرفة.

إذا كانت الشروح انطلاقة من اسمها بحثاً في المعاني فإنّ الهدف هو البحث في السبل التي توصلت بها هذه الشروح إلى المعاني بشتّى مستوياتها، وإذا كانت المأخذ هي مأخذ على هذه المعاني التي هي حقل التنازع فإنّ تعدّد المعاني وتعدّد مستوياتها يصبح مدار البحث ممّا يجعل نظريات القراءة والتأويل والبلاغة الجديدة دراسات لا مناص منها للولوج إلى هذا النموذج من التراث، دون أن ننسى أنّ التراث بتميّزه قد يوجّهنا كما يتوجّه بقراءتنا.

سبقت الإشارة إلى أنّ "كتاب المأخذ على شراح ديوان المتنبي" تثير إشكالات عدّة منذ عتبة العنوان الأولى فنحن هنا أمام متون تمثّل مستويات ثلاثة:

ش1	الديوان	مقروء 1	(بفعل القراءة يتحوّل النصّ
(جمع)	↑ الشراح	قارئ ¹ مقروء	(إلى جمع نصوص)
(جمع)	↑ المأخذ	قارئ ² للديوان	قارئ ¹ للشروح

ونضيف الآن بعد الولوج إلى هذه المتون نقطة نرى أنّها من الأهميّة بمكان هي هذه القراءات تتقاطع وتتفاعل فيما بينها (تتناص) على جسد نصّ هو الآخر يتناص مع جملة من النصوص، وبعبارة أخرى فإنّنا نجد أنفسنا هنا أمام نصوص نقدية تتداخل وتتبادل فعل القراءة لنصّ يزيد من فعالية نشاط القراءة ذلك أنّه هو الآخر يتقاطع مع نصوص سابقة له ومعاصرة ممّا يجعلنا نضع أيدينا على نشاط أدبي يوشك أن يكون نوعاً أدبياً فريداً ومضافاً لآلى ما ألفتناه في التراث فعلى سبيل المثال يورد ابن معقل قراءة الواحدي لبيتين من الديوان⁵ هما:

و مكرمات مشّت على قدم الـ برّ إلى منزلي تردّدها
أقرّ جلدي بها عليّ فما أقدر حتّى الممات أحدّدها

حيث يقدّم الواحدي قراءته معتمداً في ذلك على تناص بيتي المتنبّي مع بيت للناشئ الأكبر قائلاً: أراد بالمكرمات ها هنا ثياباً أنفذهها، أي أقرّ الجلد بظهور ما عليه من الخلع للناس الناظرين إليه، فكأنّه باكتسابه ناطق مقررّ كما قال الناشئ الأكبر.

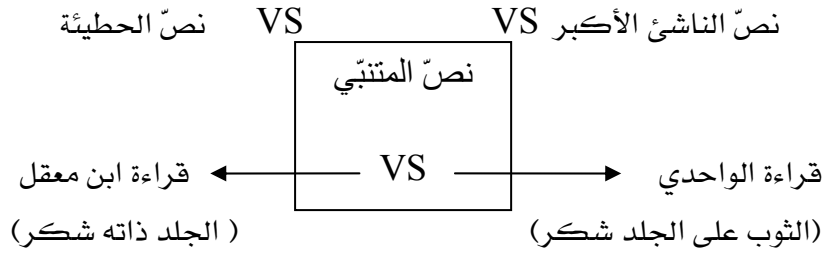
ولو لم يُخج بالشكر لفظي لخبرت ويميني بما أولتني وشماليا
ففي تقرير الواحدي للمعنى الذي يراه من جلد المادح يقرّ بفضل الممدوح عليه بما يلبس من ثياب مستعينا بنصّ آخر منطلقاً من تناصهما على مستوى هذا المعنى ذاته.

في حين يرى ابن معقل أنّ معنى النصّ أعمق من معنى القراءة التي قام بها الواحدي، أنّ النعمة ليست في الثياب بل إنّ الجلد ذاته نعمة، وابن معقل لكي يؤكّد قراءته هو يجعلها تتكّئ على التناص أيضاً، ولكن نصّ آخر هو للحطيئة:

سقوا جارك العيمان لما تركته ويردّ عن برد الشتاء مشافره
سناما ومحضا أنبت اللحم فاكستت عظام امرئ ما كان مشع طائره

ولكي نوضح هذه الاستضاءة بمناهج النقد الحديثة نلجأ إلى الخطاطة التالية:

ش2



ونضيف بأن استشهاد ابن معقل بالحطيئة باعتباره شاعرا من فحول الشعراء يفضل الناشئ الأكبر يكسب قراءة ابن معقل حجية أكبر، ونعتبر أن القراءتين تتقاطعان لأن الثانية لا تلغي الأولى بل تعمقها، وتجدر الإشارة إلى أن في قراءة ابن معقل للبيتين عبارة ملفتة للانتباه وهي قوله: "المعنى الذي قصده المتنبي أتمّ مما ذكره الواحدي"، إذ يبدو منها أن حجية قراءة دون أخرى هي قدرتها على إتمام وتعميق المعنى.

لقد عُرف في تاريخ الأدب العربي نشاط قرائي كثيف حاول فيه النقاد والشرّاح عقد قراءة تناصية تتوخى معرفة تفاعل النصوص وتداخلها، وقد أخذ هذا النشاط مسميات وأضربا مختلفا بعضها يندرج في درس البلاغة وبعضها في درس النقد كقولهم النسخ والمسخ والسلخ.

فالعميدي صاحب "الإبانة عن سرقات المتنبي" يورد أبياتا للمتنبي يرى أن غيره سبقه إلى معناها، ثم يردف: "مثل هذا البيت يسميه أصحابه التوارد، ويسميه خصمهم النسخ والتعمد..."⁶

علما أن المتعارف عليه هو أن مدار القراءة من مثل هذا التفاعل بين النصوص هو معرفة من (سبق) الآخر إلى المعنى.

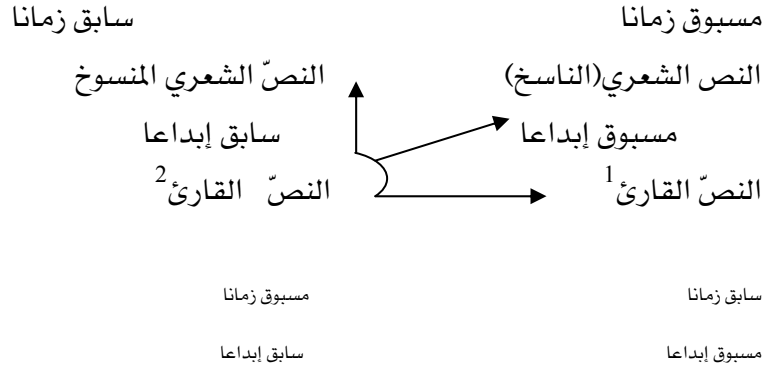
يورد العميدي في (السرققات) نصاً هاماً في معرض حديثه عن الفريقين المتخاصمين حول المتنبي، هذا النص هو بمثابة وثيقة تععيدية للتناص عندهم، إذ إن ناقدًا من المنتصرين للمتنبي يختم مناظرة بقوله: "سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وجمع له من المحاسن ما يعثره في كل من تقدمه" ثم يحتج ببيت المتنبي، فردّ عليه العميدي بأنّ للأقيشر معنى أفصح عن الغرض وأعرّب.

لكن صاحب الرأي الأوّل يتساءل من أيّ قبيلة هذا العاجز الذي تكلم بمثل هذا الفضول، إنّ للمتنبي غلماناً وأتباعاً أجلّ من هذا البليد المجهول، فيجيب العميدي عافاك الله حديثنا في الإبداع لا في الإتياع وفي الأدب لا في الأنساب.⁷

هذا كلام عن السبق في المعاني والإبداع في القول الشعري، سنلاحظ أنّه في (المأخذ) ينتقل إلى السبق في الوصول إلى المعاني وإلى السبق في اكتناهاها من النصوص الشعرية. فمن جهة:

(أ) - نلاحظ أنّه كما كان هنالك تسابق من الشعراء نحو ابتكار المعاني والإبداع فيها بين الشعراء كذلك هناك تسابق بين الشراح في ابتكار مداخل للقراءة واكتشاف معان ينم عن اقتدار وإبداع، كما في قول ابن معقل بشأن قراءة الواحدي لبيت المتنبي: "هذا خبط عشواء وكلام من هو ذاهب عن الرشيد ليس كما ذكر في الخطبة - سالكا الجدد ولا سابقا غيره-".⁸

علماً أنّ (السبق) المشار إليه أعلاه ليس في الزمان فحسب فيما يتعلّق بالنصوص الشعرية بل هو سبق في القيمة الإبداعية. أمّا فيما يتعلّق بنصّ القراءة فإنّه وإن سبقه الأوّل في الزمان فإن النصّ الشارح أحرز السبق في عمق القراءة ونوضّح الفكرة السابقة على الشكل التالي:

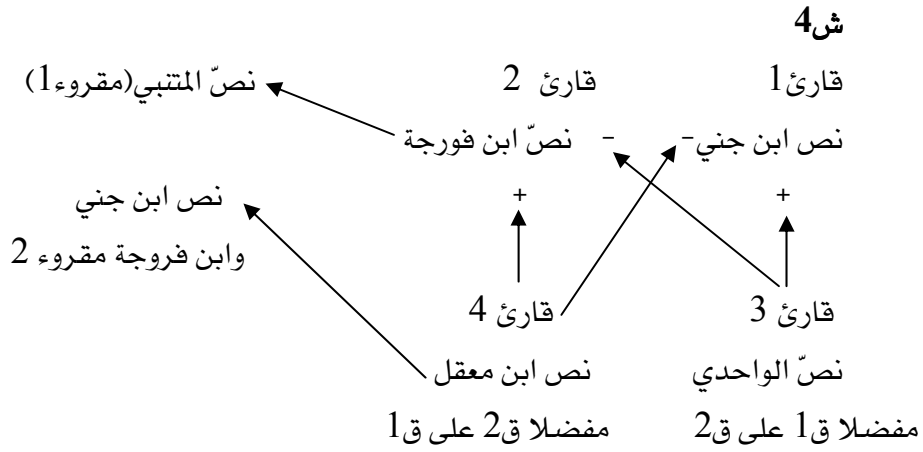


(ب) - تقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أدق وهي أنّ النصّ القارئ هنا يلجأ إلى ظاهرة في التراث نادرا ما يلتفت إليها وهي اللجوء إلى قراءة أخرى يحتاج بها ويؤكد بها جدارته كما في المقاربة التالية: يقول الواحدي عن بيت المتنبي:

يا وجه داهية لولاك ما أكل الفنى جسمي ورحى الأعظما

قال ابن جني: داهية اسم التي شَبَّبَ بها.

وقال ابن فورجة: ليس باسم علم لها، ولكنّه كنّى به عن اسمها على سبيل التضجّر بما حل به من بلائها، أي أنها لم تكن إلا داهية.⁹ فبينما يستعين الواحدي على قراءة المتنبي الأول مع الثاني بقارئين هما ابن جني وابن فورجة فيغلب الثاني على الأول، فإنّ ابن معقل يغلب الثاني على الأول بعد أن يقوم بكلام على الكلام ويقدم قراءة للقراءتين إن صحّ التعبير ونمّثل للفكرة أعلاه بما يلي:



ج- اعتماداً على الاستضاءات التي قدمتها دراسة التناص في المآخذ فإنّ الطريف الذي توصلت إليه هذه الدراسة هو أنّ هنالك ما يكاد يتجاوز الدراسة الحديثة لا من باب الإسقاط بل بفعل اختلاف المتون المدروسة واختلاف السياق الثقافي والأعراف النقدية بحيث يضطرنا الأمر إلى البحث عن مفاهيم ومصطلحات تحيط بالظاهرة، فإذا قلنا إنّ نصّ المتنبي يتداخل مع نصوص شعرية.

Intertexte

نصوص سابقة × نصّ المتنبي
فإنّ النصوص القارئة هنا تتقاطع (كما أشرنا) على جسد النصّ المقروء.

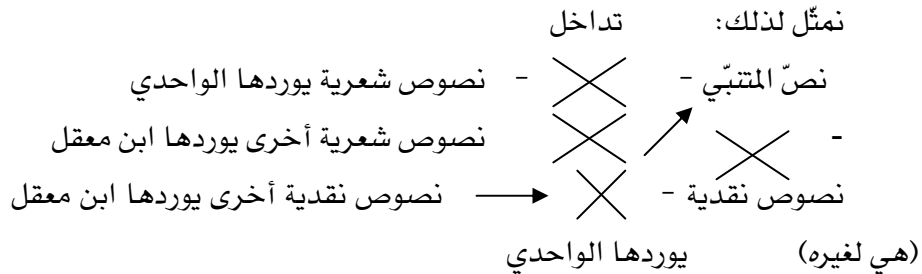
ش5

نصّ (قارئ) ← يصبح ← نصا (مقروءا)
الواحدى من ابن معقل
مستعينا قارئاً للواحدى وللمتنبي
بنصوص قارئه مستعينا بنصوص قارئه (نفسه)
(ابن جني، ابن فورجة)

يمكن أن نطلق عليه intercritique

غير أن الأمر يصبح أعمق من مجرد تقاطع على مستوى قد يشتت الذهن إذ لم يحافظ على التركيز، ونعني هنا ذهن الباحث في هذا التراث النقدي المثير للدهشة حيث إن:

- (1) - الواحد يقرأ المتنبي.
- (2) - ابن معقل يقرأ المتنبي والواحد.
- (3) - الواحد يكشف تداخل نص المتنبي مع نصوص ما.
- (4) - ابن معقل يكشف تداخل نص المتنبي مع نصوص (أخرى).
- (5) - يستعين الواحد بنصوص قارئه فيرجح بعضها.
- (6) - يستعين ابن معقل بنصوص قارئه (ذاتها أو أخرى) مرجحاً غير التي رجح ابن معقل.



يتم ذلك في سبيل حجة أكبر للقراءة مما يجعل كلا منها يلجأ أحياناً إلى تكييف النصوص التي يراها متداخلة على النص المقروء مما يخلق نوعاً من ازدحام نصوص Encombement de textes في سابقة من مظاهر التناص قد لا نعثر كثيراً على مثيل لها.

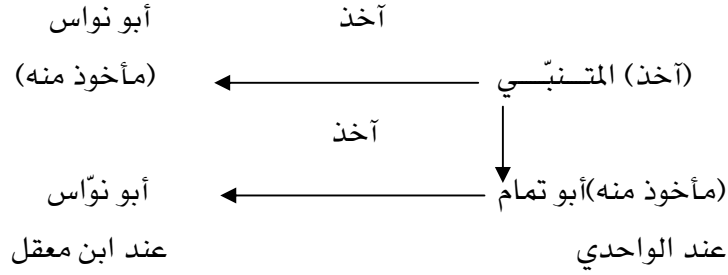
فإذ يزعم الواحد أن معنى البيت:

إلا يشب فلقد شابت له كبد
شيبي إذا أخضبت سلوهُ نُضلاً
مأخوذ عن أبي تمام:

شاب أسى وما رأيت مشيب الـ رأس إلا من فضل شيب الفؤاد
يرى ابن معقل أنه مأخوذ عن أبي نؤاس في جزء منه ، هذا الأخير أخذ عنه
أبو تمام الجزء الآخر فيقول:

الأسبه أن يكون أبو الطيّب أخذ ذلك من قول أبي نواس:
يا عمرو أضحيت مبيضة كبدي فأخضب بياضا بعصفر الغيب
و يكون أبو تمام نقل منه شيبا الكبد إلى الفؤاد

ش6



(د-) كما تتداخل وتتفاعل النصوص المقروءة ثمّ النصوص القارئة
كذلك تتداخل الخطابات والسياقات حول هذه النصوص، إذ يستعين ابن معقل
في ذلك بأحد الشروح الكثيرة وهو شرح الكندي، فبيت المتنبّي الذي يورده
الواحد:

ولعليّ مؤملٌ بعض ما أبـ لغ باللفظ من عزيز حميد

يعلّق عليه قائلاً: لعلّي راج بعض ما أبلغه بلطف العزيز الحميد

أي الذي أرجوه لعلّه بعض الذي أبلغه بلطف الله وقيل إنّ هذا على القلب
تقديره: لعلّي بالغ بلطف الله تعالى بعض ما أوّمله أمّا ابن معقل فيضيف: فيقال
له الوجه الأوّل هو الحسن والثاني هو القبيح لأنّه لا يقال أبلغ بلطف الله فوق ما
أوّمل، على أنّ الشيخ الكندي قال: "حمل بعض الناس هذا البيت على القلب

الوارد في كلام العرب وهو أن يذكر الشيء ويراد عكسه، ولكن إنما يجوز ذلك عندهم إذا أُمن الإلباس" وها هنا يقه اللبس، لأنه لا يجوز أنه يريد أن الشيء الذي أبلغه بلطف الله أمر عظيم فوق أملي وهذا هو الصحيح وهو الوجه الأول يقول أنا مؤمل أشياء لعلها بعض الذي أدركه بلطف الله وتيسره، وكأن من قول جعفر الصادق عليه السلام: كن لما ترجو أرجى منك لما لا ترجو فإن موسى ذهب ليقبض لأهله نارا فعاد نبياً رسولاً.¹⁰

من هذا النص المطول لابن معقل نخرج بملاحظة أنه يضيف إلى ما سبق تداخلا آخر بين الخطابات على النحو التالي:

1. يقدم الواحدي قراءتين احتماليتين إحداهما له والأخرى فعلها مبني للمجهول.
 2. يرجح ابن معقل القراءة الأولى ويفند الثانية.
 3. يتكئ ابن معقل في قراءته أو ترجيحه إلى قراءتين لغيره.
 4. تنتمي القراءة الأولى إلى الخطاب العربي المؤلف لشيخ من شيوخ اللغة، وتنتمي القراءة الأخرى للخطاب الديني وهي هنا لشيخ من شيوخ الدين، فلكي تصح الحجة داحضة يؤتى بخطاب قرآني لا يُعلى عليه. وهي طريقة يلجأ إليها ابن معقل بين الحين والحين ليقيم الحجّة وذلك بإيراد آية من كتاب الله أو حديث نبوي شريف، بل إنه يذهب بعيداً في الأمر كما سنوضح.
- والملاحظ أنّ ابن معقل يلجأ مرارا إلى الخطاب النحوي اللغوي وربما البلاغي أيضا في معالجة الواحدي، لكنّه وفي لحظة ما من الجدل يأخذ على الواحدي لجوءه إلى خطاب هو أبعد من تخصّصه وهو يفعل ذلك بطريقة لا تكاد تخلو من الطرافة، ذلك أنّ الواحدي في شرحه يأخذ على ابن جني مآخذ هي من صميم تخصّص هذا الأخير الذي يعدّ لغويا لا يشقّ له غبار، يقول ابن معقل "ولو أعرض عن التعرّض للعربية واشتغل بتفسير المعاني واشتغل بتفسير المعاني الذي

أرصد له نفسه، وجعله المعتمد الذي هو بصدده، وعاب على ابن جني خروجه عن المقصود من الديوان لكان أليق به وأستر له".¹¹

نوضّح ذلك كالتالي :

الواحدي(المفسّر)	يؤاخذ	ابن جني (اللغوي)
الشارح	لغويا	الشارح

ش7

ابن معقل يؤاخذ
الشارح الأوّل

خروجه من التفسير إلى اللغة

إذ إنّ الواحدي حتى يورد بيت المتنبّي:

خليلي ما هذا مناخ لملنا فشدا عليها وارحلا بنهار

يقول: (فشدا عليها) نوعان من الضرورة حذف المفعول والكناية من غير مذكور، يرد عليه ابن معقل لاجئاً إلى الخطاب الديني القرآني الحديث فيقول: ما جاء مثله في كلام الله فليس بضرورة فأما حذف المفعول فقوله تعالى: "وأصلح لي ذريتي" وأما الكناية من غير مذكور فقوله تعالى "حتى توارت بالحجاب".

فتداخل الخطابات هنا والانتقال من الخطاب الأدبي المفسّر إلى الخطاب البلاغي والنحوي خروج من التخصص يتم حسمه باللجوء إلى خطاب أعلى هو الخطاب الديني، ومع أنّ ابن معقل لا يستكف أن يدخل في نقاش مطوّل يهيمن في الخطاب اللغوي إلا أنّه جني يرى من الواحدي إسقاطاً لخطابات تجحف بحق المعنى – الذي هو (المقصود من الديوان) يلجأ إلى أسلوب التجريح والإقصاء- حيث إنّ هناك تراتبا في تفاعل النصوص .

تداخل النصوص : (المتنبي * أبي تمام * أبي نواس)



تداخل القراءات (ابن جني * ابن فورجة * ابن معقل)



تداخل الخطابات (الأدبي * اللغوي * البلاغي)

هـ- إنَّ هذا التراحم في تداخل النصوص والقراءات ربما يكمن تفسيره في ظاهرة استقلالية الأبيات، ذلك أنَّ الكلام يتم في الأغلب على بيت مقطوعاً عما عداه ويندر جداً أن نجد ما يتعدى البيتين علماً أنَّ الثلاثة أبيات كانت تسمّى مقطعات، كما لا يتم الإشارة إلى قصيدة بعينها ينتمي إليها البيت أو البيتان، فإنَّ النظر هنا يتم إلى البيت (أو البيتين) باعتباره نصاً مكتملاً ومن الملفت للانتباه أنَّ ابن معقل يلجأ من إقامة حجة قراءته إلى الفصل بين بيتين كان الواحد قرأهما متصلين في المعنى، بينما رأى ابن معقل أنَّ المعنى يستقيم متى ما تمَّ الفصل بينهما يقول: "وهذان البيتان ترى كأنَّ الثاني بينهما تنمة لأوّل يزيد في معناه، ولا معنى له من دونه، بل إذا انفرد البيت الأوّل من الثاني كان مستقلاً بنفسه وأكمل معنى..."

ويرى عبد السلام المسدي أنَّ لبيت التقليدي تتظافر فيه وتكتمل بين ثلاثة هي البنية الدلالية والبنية التركيبية والبنية المقطعية أو العروضية فإذا اكتملت البنية النغمية عند القافية اكتملت البنية الثانية والثالثة، وكان ذلك بمثابة إقفال للبيت بحيث يصبح سياجاً قائماً بذاته في بنية كبرى هي ما يفسّر استقلالية البيت.^{1 2} من هذا المنطلق فإنَّ صفحات من المأخذ تقدّم لنا قراءة أبيات عديدة تنتمي إلى قصائد مختلفة لا يكاد يجمعها جامع لا من حيث الاتفاق في المعنى ولا من حيث اتحاد مدخل القراءة... الخ، كأن ينتقل من قراءة بيت :

تمثلوا حاتما ولو علموا لكنت في الجود غاية المثل
إلى قول المتنبّي:

خليلي ما هذا مناخ لثنا فشدّا عليها وارحلا ينهار
إلى قوله:

و المرء يأمل والحياة شهب والشيب أوفر والشيبة أنزق
لعل هذا الانتقال بين الأبيات على أنها نصوص مستقلة هو ما يوضح
تداخل النصوص المقروء والقارئة إضافة إلى تقاطع الخطابات حولها.

(و-) خلافا للبحث عن تداخل النصوص الشعرية من جهة ثمّ قراءتها
بالاستعانة بنصوص قارئه تتداخل هي الأخرى يتم اللجوء أحيانا إلى إثبات المآخذ
على شرح الواحدى وترجيح قراءة أخرى عليها، لكن هذه المرة بنصوص شعرية
بحيث تتزحزح هذه من كونها نصوصا مقروءة إلى أن تصبح نصوصا شارحة
للشرح.

يورد الواحدى بيت المتنبّي منتقدا قراءة ابن جني لها:
وله في جماجم المال خرب وقعته في جماجم الأبطال
ويقول: قال ابن جني: يهب المال فيقدر بذلك على رؤوس الأبطال وهذا
فارس وكلام من لم يعرف المعنى...

وبعد جدال مع الواحدى يرى ابن معقل أنّ الذي ذكره ابن جني أقرب إلى
المعنى محتجا بأبيات أخرى للمتنبّي تتقاطع مع البيت السابق وترجح قراءة ابن
جني.

ش8

2	1
في ظل نصوص شعرية	المتنبي مقروءا
4	3
في ظلّ نصوص شارحة	الشروح مقروءة
	5
	نص الواحدي
	هذا لما سبق في شكل 5
	أمّا الآن فإنّ الأمر يصبح:
1	نص المتنبي
3	يقرؤه نص الواحدي
	مستعينا
4	بنصّ ابن جني
	يقرؤهما
5	نص ابن معقل
2	بنصوص شعرية
	للمتنبي



هنا يتغيّر الترتاب بحيث أنّ النصوص الشعرية المقروءة والمتداخلة مع نصّ المتنبي تصبح نصوصا قارئة لكل ما قبلها من نصوص فهي هنا على المحك والفيصل.

مراتب المعنى وتشكلاته

أشرنا قبلاً إلى أنّ المعنى هو مضمار السباق بين (الشروح) و(المآخذ) ومقياس السبق هنا هو صواب المعنى أو خطؤه، وجاهته أو انحطاطه، ويمكن أن نرتب هذه المعاني المتواصل إليها بفعل النشاطين معا على الشكل التالي:

1- إقصاء لمعنى الواحدى وتثبيت لمعنى ابن معقل: كما في قراءة بيت

المتنبّي:

كأن سخاءك الإسلام تخشى إذا ما حلت عاقبة ارتداد
قال الواحدى يقول: أنت تعتقد سخاءك اعتقاد الدّين، وتخاف لو تحولت
عنه عاقبة الردّة وهو القتل ودخول النار، وأقول ليس للقتل ها هنا معنى صالح
والحدّ ما ذكرته في شرح ابن جني.¹³

2- القبول بقراءة الواحدى وترجيح قراءة ابن معقل:

قال المتنبّي: وحام بها الهلاك على أناس لهم باللاذقية بغي عاد
قال الواحدى يقول: دار الهلاك نجيلك على قوم لهم ببلدك ظلم عاد
وأقول (ابن معقل) يحتمل أن يكون بلد العدو الممدوح وهو لا شبه ولا
ظهر.¹⁴

و هذا يفيد بأننا بإزاء معنى أوّل ومعنى ثان.

3- تقديم قراءتين للواحدى وترجيح احدهما:

كما في قول ابن معقل: فيقال له الوجه الأوّل هو الحسن والثاني هو
القبيح.¹⁵

4- تقديم قراءة للواحدى وقراءة لغيره وترجيح الثانية ورفض الأولى:

وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

5- الواحدى يحتج بقراءة لغيره وابن معقل يحتج بقراءة لغيره:

فيرجح الثانية ويقصي الأولى، وقد سبق الإشارة إلى مثله.

6 - إقصاء قراءة الواحدّي وإقصاء قراءة غيره وتثبيت قراءة ابن معقل:

كما في شرح بيت المتنبّي عند الواحدّي.

قالت وقد رأت اصفراري غاية ؟ وتتهدت فأجبتها المنتهد

لما رأت اصفرار لوني وجدا بفراقها قالت من به؟ أي من فعل به هذا الذي أراه، وقال ابن جني من المطالب به.

وأقول (الكلام لابن معقل) وتفسيره من به؟ وتفسير ابن جني من المطالب به ، ليسا بصواب ولو قال من به أي من في قلبه؟ أو من يهواه لأصابا. ^{6 1}

وهناك ترتيبات أخرى لتفسير المعاني لا يتسع لها المجال وإن كانت تفريعات لما ذكرنا أعلاه، فهي جميعها أنما تفيد تعدّد القراءات واختلاف المعاني بحيث أنّ بعضها قد يصل إلى أربعة أو يزيد كما في :

وقد تمنوا غداة الدرب في لجّب أن يبصروك فلما أبصروك عموا

قال الواحدّي: جاء عن ابن جنيّ في تفسير عموا وجهان:

أحدهما هلكوا أو زالت أبصارهم.

والثاني عموا عن الرأّي والرشد.

وأضاف الواحدّي ليس بالوجه وأضاف وجهاً من عنده وهو أنّهم أرادوا أن يبصروك فلماً أبصروك غضت هيبتك أبصارهم وعيونهم فكأنهم عموا .

يعلّق ابن معقل: أنّ هذا الوجه لا يزيد على الوجه الثاني من شرح ابن جني وفيه وجه رابع قد ذكرته.

هذه القراءات على تعددها وبالرغم من إقصاء بعضها لبعض تأتي متكئة إلى حجج مختلفة تكسب القراءة وجاهتها.

تعدد مصادر المعنى وتداوله

إذا تمعنا في المصادر التي يستقي منها ابن معقل معانيه التي يحتاج بها من يؤاخذهم في تنوع بين:

معنى من عند القائل	معنى من ظاهر	معنى السياق الأدبي الثقافى
المتنبي	النص	الاجتماعي

معنى يصوغه القارئ

ابن معقل (أو غيره)

ففي تاريخ الأدب العربي سادت مراحل يحدد فيها المعنى بما يقصده الشاعر فقيل (المعنى في بطن الشاعر) ولعله قد مرت مراحلها أطول اكتفى فيها بالمعنى (الظاهر من النص) على أن هذا الأخير هو المصدر الأول والأخير للمعنى: هذان المصدران وسما النقد والبلاغة لأمد غير قصير بميسمهما: ثم جاء عصر أصبح للسياق الخارجي فيه كلمته فسادت قوله الجاحظ بأن (المعاني في الطريق) ولا شك أن هذه النقلة قد سمحت إلى حدّ بتعدّد المعنى واختلافه، غير أن النقلة الأكبر ستحدث مع تدخل القارئ في اكتناه المعنى بجهد من مبدعين أمثال أبي نواس وأبي تمام وقراء من أمثال الزمخشري والجرجاني.

يوزع ابن معقل مداخل قراءته بين أطراف الخطاب السائدة في عصره بما يقتضيه المعنى، يتكئ ابن معقل في اختلافه مع الواحدى على المتنبي (القائل) من باب أن المعنى في بطن الشاعر وأنه هنا هو الفيصل.

فيقول: وعلى هذا الوجه ما أساء المتنبي بل لأساء الراد عليه بغير علم.¹⁷

أو يقول إنه قصر في العبارة فنقص المعنى الذي أراد أبو الطيّب.¹⁸

وابن معقل إنما يفعل ذلك إذا رأى من الواحدى إسقاطا لذاته على النصّ وتحاملا منه بمعنى أنه أفرط في التأويل إذ فتحه على مصراعيه بما لا يتطلبه النصّ، في حين أنه لا يلجأ إلى الاحتجاج بمعاني المتنبي في حال ما إذا رأى أن التأويل محدد بما ينتجه النصّ من إضاءة.

وفي المقابل يتكئ ابن معقل على النصّ وحده متكئا على ما فيه من علامات محاججا بذلك الواحدى في قراءته لبيت:

ولما فقدنا مثله دام كشفنا عليه فدام وانكشف الكشف
يقدم الواحدي قراءة ويضيف: ولم يفسر أحد هذا البيت كما فسرتة
وبيّنته، ولو حكيت تخبيط الناس فيه وأقوالهم المردولة والروايات الفاسدة لطال
الخطب، ويعلم ابن معقل: إنّه قد خبط أيضا في قوله: عليه أيّ حال الفقد وإنّما
الضمير في عليه راجع إلى مثلهو يكون على بمعنى(عن)، بل إن ابن معقل قد لا
يكاد يلتفت إلى المتنبي ذاته⁹ ذا رأى ما يكفي للمحاجة.

على احتمالات أربع في هذا النص ؟

يبدو من مجمل قراءة (المأخذ) أن النصوص المشروحة تختلف من حيث
المعنى حتى وإن كانت لشاعر واحد في ديوان واحد، بل حتى وإن كانت بين
أبيات قصيدة واحدة، إذ إن المعنى قد يكون في السطح قريب المنال وقد يكون
بعيد المنال في العمق مما يحتاج إلى جهد القارئ وهو ما يؤكد ابن
معقل بصدد شرح الواحدي لأحد الأبيات: "وأقول: المعنى الذي قصده أبو
الطيب أتمّ ممّا ذكره الواحدي". (2) وفي هذا إشارة إلى المعنى عن الواحدي،
بينما يشير في مكان آخر إلى أن: "الفائدة في ذلك ظاهرة". (3)
إذا اعتبرنا أن المأخذ نوع من الشرح يضاف إلى الشروح التي ينتقدها،
فإننا نلاحظ أن هذا الشرح يختلف كثيرا أو قليلا عن مثيله عند الغربيين،
"فكلمة Hermeneutics هي التعبير الإنكليزي للكلمة اليونانية
الكلاسيكية Hermeneus (هرمس) وتعني المفسر أو الشارح، وفي موضع
من كتابة الفيلسوف أفلاطون وصف الشعراء بأنهم (مفسرو الله)¹⁹".
يبدو من أدبيات الهرمنوطيقا العربية أن الشارح وسيط بين طرفين ف
Inter-pieter توحى بذلك من خلال السابقة Inter أما اللاحقة prete فتوحى
بالإعارة المتبادلة فمهمة هرمس هي بناء جسم التفاهم بين الآت والجنس البشري
وتجاوز الفجوة بين العالمين.

يتعلق الهرمينوطيقا إذا بالتفسير وحتى بالترجمة خاصة فيما له علاقة بتفسير النصوص المقدسة²⁰.

أما فيما يتعلق بالشرح عند العرب عامة وعند ابن معقل خاصة فإن الأمر مختلف إذ يبدو من المتن أن الشارح لا يتخذ مكان الموجه للقراءة، فحسب بل إنه يحتل مكان قيادة المعنى حتى قبل الشاعر، فهو في أحيان عديدة يرى أن الشاعر لم يفلح في التعبير عن المراد أو أنه كان عليه قول كذا بدل كذا كأن يقول " وهذا الذي قصده المتنبي، وفي ذلك كثرة غلو وقلة تخرج يجعل أبرد نار الهوى أشد حرارة من أحر جهنم، وهو مجاز شعري لا يتخرج منه المتنبي"²¹ ويقول " كأن هذه المبالغة التي بالغ بها أبو الطيب في عجز البيت نقص بل نقض لما ذكره في صدره"²². بل إن ابن معقل وفضلا عن توجيهه لغيره من القراء بما فيهم ابن جعفر يوجه المتنبي ذاته فيقول: " إن هذا البيت وثانيه ورابعه وخامسه، ولا يصدر مثل هذا إلا عن متهافت في الرأي والعقل، غير متماسك في التقى والدين، وكأنه ينبه على قائله بذلك، بل ينادي"²³.

يعتبر تودورت "أن القارئ" أكبر منسي في تاريخ الأدب، في حين تتيح الشروح والمآخذ الفرصة واسعة أمامه لا لبشرك في المعنى بل ليكون رائدا في تأسيسه.

الهوامش

1- المآخذ: ص 125.

2- المآخذ: ص 219.

3- م ن ص 15.

4- م ن ص 63.

- 5- المآخذ، ص15.
- 6- أبو سعد محمد بن أحمد العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي، دار المعارف، مصر، ط2، دت، ص26.
- 7- المرجع السابق، ص22.
- 8- المآخذ، ص12.
- 9- المآخذ، ص17.
- 10- المآخذ، ص23-24.
- 11- المآخذ، ص27.
- 12- ينظر عبد الله المسدي، مجلة الأقلام، مقال نموذج المفاصل، ع8، 1984.
- 13- المآخذ، ص70.
- 14- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 15- المآخذ، ص23.
- 16- المآخذ، ص43.
- 17- المآخذ، ص91.
- 18- المرجع نفسه، ص93.
- 19- دافيد جاسبر، مقدمة في الهرمنوطيقا، منشورات الاختلاف، ط1، ص21.
- 20- ن. م: المكان نفسه.
- 21- المآخذ: ص7.
- 22- نفسه ص26.
- 23- نفسه.

صوت المرأة في روايات عبد المالك مرتاض

أ. أوريدة عبود

جامعة مولود معمري بتيزي وزو

تلتقي في الرواية كثير من الأصوات المتباينة، فأبطال الرواية ليسوا مجرد موضوعات لكلمة المؤلف إنما يمتلكون كلماتهم الخاصة المفعمة بالقيمة والدلالة، لأن تنوع الشخصيات والمتكلمين في الرواية يفضيان إلى خلق كثافة في تعدد الرؤى تجاه العالم، ما يجعل هذه الشخصيات تتمتع بحرية الاختلاف والتعبير دون هيمنة الكاتب "التعدد الصوتي هو مظهر يتجسد عن طريقه التعدد اللغوي والتنوع الكلامي والأسلوبي داخل الخطاب الروائي، ذلك أن الذي يتكلم هذه اللغات وينوع في أساليب الكلام هو ذلك العدد الكبير من الأصوات المتباينة من حيث الأفكار وأشكال الوعي والرؤى في أثناء عملية التواصل اللغوي داخل مجتمعه الرواية"⁽¹⁾.

هذا التعدد الصوتي الذي نقرأه في بعض الروايات مرتبط أشد الارتباط بالاتجاه الحوارية. فالرواية المتعددة الأصوات تحمل طابعا حواريا على نطاق واسع، مما ينشئ بين البنية الروائية علاقات حوارية، حيث أن بعض هذه العناصر وضعت خصيصا لمواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث في العمل الموسيقي عندما تمزج فيه ألحان مختلفة⁽²⁾.

تقدم الرواية: "عالما تزدهم فيه الأصوات، وتتعالق اللغات وتختلف المواقف دون أن تتحد أو تنحل في حدث ما، وإنما تحافظ على غيريتها، وتتظاهر في

لغاتهما، وتوجد بالشكل الذي وجود عليه صوت المؤلف، وتبعاً لذلك فإن كلمة البطل في هذا النوع من النصوص تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي. إن أصداؤها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترب بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترب مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين⁽³⁾.

يعج الواقع الاجتماعي بتعدد الأصوات. وكل صوت يرتبط بحقبة معينة وبوعي وفكر مختلفين، وبطريقة كلام خاصة في المجتمع. وينعكس ذلك في النسيج الروائي. فهذه: "الأصوات التاريخية والاجتماعية تسكن اللغة، وتنظم في الرواية، في نظام أسلوب متماثل، يعبر عن موقع المؤلف الإيديولوجي الاجتماعي"⁽⁴⁾. وهذا ما يجعل الرواية جنساً أدبياً مميزاً تلتقي فيه جميع الأصوات وصراعاها، مما يولد عدة قراءات وتأويلات لتقدير الخطاب وضبطه بحصر دلالاته.

هذا الأمر يؤكد لنا مدى انفتاح النص الروائي على فضاءات موضوعية وذاتية فيتحقق الحوار بتوافر هذا الانفتاح. لأن الحوار هدف كما أكد به باخтин وأن الصوت الواحد لا يحل شيئاً والحياة تقتضي صوتين اثنين، وهما: "الحد الأدنى للكينونة"⁽⁵⁾. ثم إن الحوار ليس محدوداً ولا ثابتاً بل هو متطور عبر الأزمنة والأمكنة بواسطة الأفكار والكلمات الماضية والحاضرة، تدخل في سياقات جديدة مغايرة.

إن الرواية تنوع لغوي وتعدد صوتي، وبفضل التنوع اللغوي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات، توزع الرواية موضوعاتها كلها. وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس المتخللة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية، التي يدخل التنوع اللغوي للرواية بواسطتها. كل وحدة من هذه

الوحدات تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية، وتنوع في العلاقات والصلات بينها، وهي حوارية بنسب مختلفة. هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات واكتسابها الشحنة الحوارية هي الخصائص الأساسية لأسلوبية الرواية.

يعدّ صوت المرأة عنصرا هاما في عملية القص، نلمح فيه وجهة نظر المجتمع إلى المرأة في علاقاته اليومية، تنعكس في وعي الروائي ومواقفه ووجهة نظره كموضع أدبي. حضر صوت المرأة في الرواية، وصار له طبيعة جوهريّة على مستوى النص.

يرصد عبد الملك مرتاض صورا متعددة للمرأة، مقترنة بالحالة الاجتماعية والتاريخية والسياسية. فالصورة المحولة للمجتمع الجزائري أفرزت تعدد الأصوات النسائية. فالنماذج النسائية وإن كانت تحمل صورها الفردية كثيرا ما تعبر عن الحالة الاجتماعية ككل. ومرتاض حاول رصد الظواهر بالاعتماد على النظرة العلمية، يضم عناصرها جميعا ثم يأخذ بتطويرها في ضوء التركيب الداخلي لها بما فيه من أثر لكل من العادات والرؤى والأفكار المكتسبة. وفي ضوء تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشخاص وحوادث وتحولات، فتبرز بذلك: "أعماق النفس البشرية بكل تناقضاتها، وتصطدم هذه النفس الفردية بالمجتمع بكل تناقضاته: وتصطدم النفس والمجتمع مع العصر بكل تناقضاته، ويصطدم هذا بمصائر وأقدار"⁽⁶⁾. تنوعت الأصوات النسائية في روايات مرتاض وحملت كثيرا من التناقضات والتحولات الفكرية، ولعل من أهم الأسباب وضعية الشعب الجزائري وسياسته، وما تحمله من تشابك ومن مد وجزر، حتى إن بعضا من هذه الأصوات صالحة، لأن تكون نماذج إنسانية مؤهلة كبؤرة للإغراء ومصدرا لجلب الباب الناظرين. تحقق ذلك بتوافر العنصر الفني الذي

منح هذا الصوت أو ذاك العمق والأصالة، بحيث يتوغل في أعماقنا، ويفرض وجوده علينا. ظهر صوت المرأة في روايات مرتاض في صور مختلفة تتوقف عند أربعة نماذج:

- أ - صوت المرأة المناضلة.
- ب - صوت المرأة المتعلمة.
- ج - صوت المرأة المقهورة.
- أ - صوت المرأة المناضلة:

من أهم الأصوات المناضلة في روايات مرتاض "فاطمة" في "نار ونور" التي رسمت من خلال حركتها وأفعالها وحوارها. فبرزت جذابة مؤثرة فيمن حولها، وتطورت أهم أحداث الرواية بفضلها، لأن الصورة التي يشكّلها المتلقي عن صوت من الأصوات الروائية في عملية القراءة ليست مرتبطة بتركيب النص لها فحسب، إنما تتم بإعادة تركيب المتلقي لها في ضوء احتمالية هذا الصوت ومقروئيته:

تقول فاطمة لسعيد:

"الإنسان اللبق يخلق السعادة من لا شيء، ويستتهزئ بالشقاء ويتحداه على أن الذي لا يفهم معنى الحياة المشائم إن شئت، أو الفاشل في الحياة إن شئت أيضاً، تجده شقياً أبداً. فهو حتى حين تقبل عليه السعادة يحسبها شقاء، فيشقى. وربما وجدته يعتقد، خطأ، أن السعادة كالشمس، تشرق، فتملأ عليه وجوده نورا، وكالزهرة تفتح فتفعم حياته حبورا، أو كالبلابل يطير من غصن إلى غصن، ومن شجرة إلى شجرة، فيشبعه أنغاما عذابا. إن السعادة يا سعيد، كامنة في قلوب الناس أصلا، حتى إذا ما ظفرت بمن يثيرها من مخبئها

استثارت، فإذا هي تملأ تلك القلوب حنانا واطمئنانا، وتزجيها إلى حب الخير والناس والله، فتزخر شعورا بالجمال العظيم..

قال سعيد:

- وما مصدر السعادة إذن؟

قالت فاطمة.

- حب وأمل.

- وما مصدر الشقاء؟..

- يأس وقلق وحرمان..." (7)

"وكانت فاطمة هي محركتهن الأولى، فكانت تغريهن بالجهاد والكفاح. وكان المظليون يتحاشون الدخول إلى هذا الحي، إلا في عدة وعدد، وحذر واستعداد، مخافة أن ينشب بينهم وبين الوطنيين قتال فتزهق فيه كثير من أرواحهم الشريرة.

وكانت فاطمة تحرك الجبال الرواسي بحديثها العذب المتزن الزاخر بالحماسة والعواطف الجياشة. فقد سيق أبوها إلى السجن أو إلى الموت. إنها لا تدري وما كان لها أن تدري وهي تنظر وتسمع وتدرى. وقد سيق معه كثير من أبناء الحي، وأبناء الشعب بوجه عام، إلى غيابات السجون، أو مشانق الموت..." (8)

تمكنت فاطمة على الرغم من بساطتها وبفضل ذكائها أن تكون أنموذجا لكل امرأة مناضلة، لا تعرف الخنوع والجبن، وهي رمز للكفاح والنضال الصلب. ويمثل صوت الامتداد الطبيعي لجاذبية الأصوات الأخرى. يتضمن كل العناصر الحاسمة والعوامل الجوهرية الإنسانية. فهي تملك وعيا اجتماعيا، وتضعه في خدمة قضايا الناس وسيلا إلى تنوير عقولهم، مما يجعلها

تستقطب اهتمامهم وإعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي تضطلع به ضمن شبكة العلاقات⁽⁹⁾.

إن فاطمة باعتبارها مناضلة فإن الموقع أعطى لصوتها سلطة معنوية تفرضها على الأصوات الأخرى، وهي سلطة من طراز خاص. سلطة نضالية ما يجعلها لا تعيش في عزلة عن الآخرين، كما أن الآخرين بحاجة إليها، يستمعون إليها ويهتمون لآرائها. صوت فاطمة نام ومحوري، قدم بتقنيات متنوعة. عن طريق الحوار والسرد، وظهرت جوانب منها من خلال علاقاتها بالأشخاص، الذين ارتبطوا معه بعلاقات وأفعال. ولم يقدم الصوت دفعة واحدة، وإنما ظلت ملامحه تبرز على طول الرواية. وفي كل تقديم جديد نلمح سمة جديدة:

"ولم يكن سعيد يمترى في أنه سيجد فاطمة وقد أقامت مأتما تبكي فيه أباه، وقد اجتمع حولها بعض نساء الحي يعزينها ويبكين معها، وفي البكاء العزاء. ولكنه اندهش وامتلاً قلبه عجباً وإعجاباً حين وجد فاطمة تتحرك في الحي، فتحركه معها بمن فيه من نساء وأطفال، وبمن بقي فيه من رجال. تمضي من شارع إلى شارع، ومن جناح على جناح، ومن دار إلى دار، وهي في كل ذلك كأنها الدوامة التي لا تتوقف، أو كأنها الحركة الأبدية التي لا تعرف السكون، وكانت فاطمة قد ارتدت قميصاً أسود، وسروال أزرق، وقد تركت شعرها مرسلاً على ظهرها، فازدادت فتنة وجمالاً. وإنما فعلت ذلك لكي تستطيع أن تتحرك بحرية تامة، وأن تثبت وتقفز بسهولة حيث يقتضي الأمر ذلك، فإنها لو أبقت على ملابس النساء، لا تأمن أن تحول هذه الملابس المرسلة بينها وبين ما كانت تريد... كانت فاطمة في هذا اليوم تتمنى أن تكون رجلاً بما فيه من رجولة"⁽¹⁰⁾.

إن فاطمة فتاة جزائرية مركبة من فتات الواقع، فيها ثقة وصدق، تعكس الاستعداد الكلي للتضحية في استعادة حرية الوطن. تدفع الناس إلى النضال الثوري. وقد جاءت في هذه الرواية حية بحركاتها وسكناتها لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالشباب سعيد. كانت مشجعة له وضميره الحي. فخلود الصوت الروائي لا يتحقق بفضل أطروحاته، وخطابه الإيديولوجي بل بفضل غناه الإنساني وفاعليته في تحريك العالم الروائي^(1 1). بحث المؤلف في سلوك فاطمة الاجتماعي، فجعل منها معياراً للقيم ومقياساً للفضائل، تعشق الحرية والكرامة، تملك جرأة الفعل. وإن الشيء الذي يورقها حالة أبيها، ومصيره الذي ينتظره، والمصيبة التي حلت به، كل هذا يعكس أحاسيسها الصادقة لوطنها.

وفق مرتاض في أن يجعل فاطمة تؤدي أفعالا عجز الرجال والطلبة عن أدائها. إن المرأة ليست أداة بسيطة، بل هي جماعية فعلية. الإنسان عندما يكون منعزلاً لا يعيش لذاته فقط، بل سيكون سلبياً غير مهم وبخاصة في أمور الثورة والحروب. أهميته تكمن في كونه ممثلاً لمتطلبات الثورة والشعب، يشقى لآلامه ويسعد بآماله، بحيث: "نجد في الصيغة التي تطرحها الثورة الجزائرية أهمية كبيرة لمفهوم الشعب باعتباره المرجع والمعيار وقوة الدفع، ولعل هذا هو السبب في اتجاه الثورة منذ يومها الأول إلى رفض الزعامات ووصاية الأحزاب والتيارات، وتفضيل الحوار مع الإيديولوجيات السائدة على تقليدها والذوبان فيها"^(1 2).

خرجت فاطمة لتصب في دائرة إنسانيتها من حيث هي أداة فاعلة تسير مع الرجل جنباً إلى جنب بوعيها، الذي يضع لها أهدافاً تسعى إليها، لا تخرج عن دائرة آمال شعبها وطموحاته:

"قالت فاطمة:

- وإني قد هيأت نساء الحي لمثل هذا الموقف منذ الصباح، وكنت أهم بمفاجئتك في مثل هذا قبل أن نستمع، منذ قليل، على بعض الأخبار من الإذاعة. تم سكنت فاطمة فجأة..

سعيد:

- أرى أنك تريدين أن تقولي شيئاً..
- حقاً، وإنه لهما..
- أفصحي يا فاطمة..
- جاءني أمر منذ حين، عن طريق امرأة لا أعرفها، وربما ليست من وهران إطلاقاً، بأن أوصي بالسلاح خيراً، بعد أن علمت الجبهة أن أبي سيق إلى حيث لا يدري أحد منا، وأن أحرك النساء والرجال للتظاهر، إلى أن يصدر أمر جديد...

سعيد:

- هنيئاً لك بهذه الثقة التي وضعتها فيك جبهة التحرير، يا فاطمة.
- لا أستطيع أن أقوم بالمسؤولية وحدي، وأنت الذي سيتكفل بكل شيء يتصل بالرجال..
- أفعل، إن شاء الله..
ثم أضاف سعيد:
- ماذا فعلت؟
- جعلت لكل فئة من النساء طالبة تتحمل المسؤولية في قيادتهن للتظاهر، حتى لا يكون الأمر فوضى..
- نعم ما فعلت..

ثم تفجرت فاطمة ضحكا، فجأة. كأنما كانت تهيء لحفلة من الحفلات لا لمظاهرة ثورية صاحبة، يخيم عليها الخطر من كل وجه.

قال سعيد:

- وليس العجب أن يضحك المرء، وإنما العجب أن يضحك في مثل هذه الظروف العويصة المضطربة.

- إنما العجب كل العجب ألا يضحك المرء من العجب.

قال سعيد:

- وماذا لك؟

- أني هيأت رايات كثيرة، وناهيك أننا أعددنا في ليلة واحدة أكثر من ثلاثين علما وطنيا ضخما..⁽¹³⁾

فاطمة، هذا الصوت الجريء، الذي مارس البطولة والتحدي، أسهم في صنع التاريخ ووقف وقوفا جريئا عظيما، خرج من دائرة الجمود إلى دائرة الفعل الثوري الجزائري، للتخلص من هذه المأساة، ذلك لأن صورة تطور الثورة لا تنفصل عن صورة تطور المجتمع والبنية الفكرية، فإذا: "كانت ظواهر الحضارة والمجتمع ذات أبعاد سياسية فهي قبل ذلك ذات دلالات ثقافية واجتماعية، أي أن الواقع السياسي والفلسفة التي تقوده ليست في النهاية سوى خلاصة لوضعية اجتماعية ثقافية يتكون نسيجها من القوى المؤثرة في المجتمع"⁽¹⁴⁾.

لم يترك مرتاض شخصية فاطمة ثابتة القيمة، لا تتطور مع تطور الأحداث الدرامية، بل جعلها تتعامل معها بموضوعية ومنطق حتى ينفخ فيها روح العنف والتمرد لتؤدي دورها التاريخي بكل شجاعة وروح وطنية عالية. هذه المرأة التي تنقل عبر طرقات وهران والأحياء الشعبية القنابل اليدوية والبنادق السريعة الطلقات: "لم تعد تستطع التفكير مرة أخرى في التفاصيل الخاصة جدا

بتصرفاتها المسلكية القديمة، إن هذه المرأة التي تكتب الصفحات الخاصة البطولية في التاريخ الجزائري تعمل على نسف العالم الضيق، اللامسؤول الذي كانت تعيش فيه" (15).

صور عبد الملك مرتاض السارد فاطمة تصويرا واقيا جذابا يثير مشاعر القارئ، ويقنعه بالدور النضالي الذي أدته المرأة الجزائرية: "وها هي ذي فاطمة قد خرجت، وهي تميز كأنها النور الذي يداعب الروض، أو الإشعاع الكريم الذي ينعش النفوس ويشرح القلوب فيسعدّها. وقد انطلقت الفتاة في شبه عدو إلى دار الجدة حلومة، ثم عادت وهي تحمل محفظتها التي اعتادت أن تصطحبها إلى الثانوية. وكانت هذه المحفظة منتفخة بعض الانتفاخ، ثقيلة بعض الثقل" (16).

صور الروائي فاطمة من واقع الصراع، من الأحياء الشعبية، فلم يرها موضوعا رومانسيا يتغنى بمفاتن جسدها في ربوع الطبيعة الخلابة، لأن روح الثورة طغت على تلك الأجواء. ثمة تأوهات المذبذبين ومعاناة الفقراء واليتامى التي نمت الغضب والحقد في النفوس ضد الذين فرضوا هذا الشقاء، مما يؤكد الارتباط الوثيق بين الأدب والثورة النابع من الصميم ومن الواقع الممتلئ بالصراعات العنيفة.

وضع مرتاض فاطمة في إطارها الإنساني، أعطى بها للثورة الجزائرية وجهها النضالي. ارتفعت من مستوى النضال الوطني إلى مستوى النضال البشري لتحقيق الحرية وتجسيد الدور التاريخي الذي أدته في أثناء حرب التحرير.

كما نجد أنموذجا آخر للمرأة المناضلة في هذه الرواية، وهي الجدة حلومة. شخصية روائية جريئة وحنونة على أبنائها، تؤدي دورا حاسما في تجسيد الجانب الإيجابي للتراث والتاريخ الجزائريين. تتجلى هذه الشخصية في صورة

واقعية، تحت أنبائها على المشاركة في المقاومة. إنها تمثل رمز شجرة الجزائر الكبرى وصورة وآلام الجماهير التي عاشت زمنا طويلا في ضياع وبؤس وجوع:

"قالت فاطمة متضاحكة:

- ماذا أنت قائل في الجدة حلومة؟..

قال سعيد:

- عجوز جاوزت الثمانين من عمرها، فهي تساير الدهر والدهر يعاندها، وهي تبتسم في وجهه، وهو يعبس في وجهها، فما قلتي فيها".

قالت فاطمة:

- قد جعل الله لكل مرحلة من مراحل السن لذة خاصة، وفائدة يفيد منها الناس، والجزائر، يجب أن تفيد من أبنائها جميعا، وهي لا تستغني حتى عن العجائز والأطفال.

قال سعيد مستطلعا:

- وما ذاك؟..

- أين تراني وضعت هذه الأعلام الوطنية حتى لا يقع عليها المظليون؟

- وما يدريني يا فاطمة؟..

قالت فاطمة:

- لما أعددنا كل ذلك العدد الضخم من الأعلام، جمعتها في حقيبة،

ذهبت بها إلى منزل الجد حلومة.

- وماذا فعلت الجدة؟

- تقدمت إلي مسترحمة في أن أعفيها من هذا الهول الذي لا تقدر

عليه، فلم تفلح معي. وكيف تفلح في طلبها، ونحن لم نرى مكانا أليق من بيتها

المظلم الوضع؟ فإن المظليين قد يستطيعون أن يعثروا على أي شيء، في أي مكان من الأرض، إلا في بيت هذه الجدة" (17).

ترمز الجدة حلومة إلى: "معان أعمق من مجرد الامتداد الزمني، إنها تعني تماسك الأجيال أمام الفكرة الواحدة، وضرورة استمرار هذا التماسك عبر الزمن، مهما لاقى الفكرة من اضطهاد حتى يتحقق النصر، مما يرتفع بها من مجرد شخص إلى عمق الرمز وشموله" (18).

استطاعت هذه المرأة بفضل روحها الباعثة للثورة والحياة والأمل أن تدفع الشباب إلى الكفاح، إذ لم تضعف عزيمتها ولم تيأس أو تستسلم أمام الظروف الحالكة التي مرت بها الجزائر. إنما زادت إيماناً. كانت المرشد للشباب حين زرعت فيهم كل القيم التي تستحقها الأمة الجزائرية، ليصير احتضان هذه القيم واجباً مقدساً، وعلامة هادية. لهذا لم تمت الجدة حلومة في الرواية لأنها تمثل روحاً ممتدة في الشعب الجزائري.

انتشلت الثورة التحريرية المرأة الجزائرية من هاوية التقاليد التي عزلتها عن الحياة وأبقتنا خارج الزمن الاجتماعي بسبب تلك القوانين المضادة، التي أصرت على إبقائها رهينة البيت. وحتى الأدباء الجزائريين: "لم يستطيعوا تناول موضوع المرأة بسبب تحرجهم من البيئة الاجتماعية التي كانت منغلقة أشد الإنغلاق" (19). إن الاستعمار الفرنسي سعى بما يملك من طاقات إلى أن يظل الوضع الإنساني في الجزائر متخلفاً، إلا أن دور المرأة الجزائرية برز في شتى الميادين، وبخاصة أن الثورة: "أتاحت لها أن تقوم بدورها كاملاً في معركة الكفاح المسلح مع أخيها الرجل، فصارت رمزاً للبطولة والصمود والاستبسال، حدث ذلك بعد أن كانت من قبل تعيش في شبه عزلة عن الأحداث التي تدور من

حولها نظرا للأوضاع الفاسدة التي فرضتها النظم الاستعمارية على الشعب كله عموما، وعلى المرأة الجزائرية خصوصا" (20).

لقد حطمت المرأة المناضلة كل الحواجز التي وقفت عائقا في طلب الحرية فامتلكت زمام المقاومة من أجل مثل عليا ترفع الإنسان، وتخلقه من جديد، فحطمت العالم القديم تحطيمًا أدى إلى النصر النهائي، هذه هي المعاني الحقيقية للثورة (21).

غيرت المرأة المناضلة حياتها وكشفت جوهر الشخصية الإنسانية وهي تواصل كفاح الشر، مما أدى إلى تغيير ذاتها وحياتها، وبناء مصيرها وصنع تاريخها.

ب- صوت المرأة المتعلمة:

تقدم لنا رواية "وادي الظلام" صوتا نسائيا مميزا، جمع بين جمال المظهر وجمال الجوهر. أبرز مرتاض هذا الصوت من خلال تركيزه على ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة. إن صوت عائشة في هذه الرواية يجسد حالة المرأة الجميلة المتعلمة التي تستفز حواس الأصوات الأخرى لاسيما الرجال منهم. تمارس إغراء لا يمكن مقاومته إعجابا لا يمكن وصفه حتى أصبحت صوتا مهيمنا في السرد الروائي من كثرة تركيز مرتاض عليها، يعرضها بأكثر ما يكون من الوضوح. يقول:

"تبدو وكأنها امرأة مجسدة في صبية!... كأنها سيدة نساء الجلولية كلها! كأنها عالم كبير يمثل في رأس صغير. ابتسامتها الواثقة. خطواتها الثابتة، شخصيتها الجذابة. جمالها الفتان... تحكمها في لداتها وهي تلاعبهن أو تحادثهن... إنها تأسرهن بسهولة مدهشة فيغتندين لها طائعات مذعنات!... كأن في لسانها السحر! ترتحل الكلام والأفكار والمواقف بشكل عجيب... كل

ذلك يجعلني أعتقد أن هذه البنت سيكون لها شأن كبير، أوشأن ما، على الأقل...كأنني أتمثلها وقد رويت من العلم حتى الجمام. أتمثلها وهي شيء كبير، لو كان للمرأة شأن يذكر في هذه الجلولية... فعائشة اليوم هي قرة العين... وعائشة اليوم هي الأمل الذي عليه أعيش... هي النور الذي به أبصر دروب الحياة" (22).

إن تعليم المرأة يجعلها تمتلك وعيا يضع لها أهدافا تسعى لبلوغها. فالوعي تعبير عن تلك العلاقات الاجتماعية، وعبره تتحول من نظرة دونية إلى طبيعتها الإنسانية. وعدم امتلاكه يجعلها غير فاعلة في مجتمع حد من تعليمها واحتكاكها بالعالم الخارجي.

رسم مرتاض عائشة بفطنة ووعي وقصدية، فقد قطعت شوطا في دروب التعليم متحدية بحسها وذكائها الحواجز التي وقفت في وجهها، وبإصرار عنيد على مواصلة درب التعليم وتحقيق الذات الذي يعني التفاؤل والأمل والإيمان، يعني اليقين بالسمو الإنساني والنزوع الفطري إلى مراتب المجتمع العليا قاهرة كل المعوقات المضللة²³.

تجاوز مرتاض الصورة السلبية للمرأة التي يكون الحب هو الشغل الشاغل لها، ليتعداها إلى صورة المرأة الإنسان التي تكون مدركة للواقع وأشد وعيا بالعوامل المؤثرة فيه:

"هذه الفتاة هي أجمل امرأة وأكملها في المحروسة كلها. وهي متعلمة... وتقرأ الكتب كالرجال! إنها عائشة ابنة المعلم أحمد التاجر... الحسنة التي أحدثت فتنة عظيمة في المحروسة، ورفضت أن تحتجب! ورفضت أن تتخلى عن التعلم فاختلفت بالأولاد" (24).

وقال كذلك: "كانت تهوى الريف وجماله، والحقول وخضرتها، والمياه وخيرها، والأشجار وتعانق أغصانها، والغنم وثغائها، والبقر وخوارها، والخيول وصهيلها، والحمير ونهيقها، والكلاب ونباحها، والضفادع ونقيقها... كانت تهوى هديل الحمام، وتغريد اليمام، وزقزقة العصافير على الأغصان... كانت تحب الزروع حين تخضر فتكون منظرا كالإستبرق الأخضر الفتان. كما كانت تحب السنابل حين تبدأ في الاصفرار فتداعبها الرياح بهوائها فتتموج متحركة جماعيا كأنها حركة النور الوهاج... كانت عائشة مفتونة بالريف" (25).

لا تنظر هذه المرأة إلى نفسها في ضوء نظرة الرجل إليها، بل أصبحت معتزة بنفسها تنظر إليها من الداخل، فيما وصلت إليه من وعي وثقافة، فهي امرأة واعية، بناءة، اهتماماتها تجاوزت الشكليات إلى الجوهر، إذ شكل التعليم في حياتها رمز وجودها واهتماماتها، إضافة إلى ذلك فإن عائشة امرأة رقيقة رومانسية متساوية مع أي شخص متعلم مستتير، والرجل الذي يكون إلى جانبها ينبغي أن يكون مستتيرا وفق شروط لم تعد عندها ثروة وجاها ومكانة. عائشة امرأة متزنة قوية، كانت حركتها خاضعة لمحطات الوعي التي تمر بها. فقد اكتسبت هذه الشخصية حرية الحركة والتطور والتنوع، حرية تتبع من الذات من خلال تجربتها الحياتية على مختلف الأصعدة، وفقا لشروط ذاتية وموضوعية، تمكن هذه الذات من ممارسة دورها الفعال، فالشخصية المقنعة تتطور وتتكون داخل علاقاتها ببقية الأفراد، حيث يغدو التطور تداخليا، فالشخصية تضیی نفسها في علاقاتها بالشخصية الأخرى: "ذلك أن الكتلة البشرية لا تتميز ولا تصير مستقلة من تلقاء ذاتها، من دون أن تنظم نفسها بالمعنى الواسع، ولا تنظم بدون متعلمين وبدون منظمين وبدون قادة" (26).

كما نقرأ أنموذجاً آخر للمرأة المتعلمة، وهي فاطمة. يقول عنها المعلم أحمد:

"سيدي المفتش! هذه المرأة الوحيدة المتعلمة في المحروسة، أفترى أنها تظل قعيدة البيت ولا يفيد من عملها المجتمع، بعد أن كانت تعلمت في قبيلة بني فرناس؟ عيناها في مدرسة الأعيان، لعلها أن تعلم أبناءهم بسلوكها المتحضر العالي شيئاً مما ينفعهم في الجلولية التي هي محتاجة إلى التطور والخروج من دائرة الظلام..."

- أنا لم أرفض، في الحقيقة، تعيينها...ولكن موثيق الشيوخ التي نعمل بمقتضاها لا تنص على أنه يجوز للمرأة أن تعلم كما يعلم الرجال...

- المرأة إنسان مثل الرجل، وليس ينبغي انتظار التتصيص على تأنيث المعلم في موثيق الشيوخ. فاجعل المعلم اسم جنس لكل من يعلم الناس" (27).

يلعب تعليم المرأة دوراً أساساً متميزاً في مهمة تغيير المجتمع وسبل تحررها الاجتماعي ونبل حقوقها. إنها لا تقدر أن ترتفع إلى مستوى المسؤولية إلا بالوعي والتعليم. المرأة المتعلمة مسؤولة أمام قضية المجتمع الكبرى والمرأة الأمية الجاهلة ستظل دائماً بحاجة إلى المرأة المتعلمة، من هنا يأخذ التعليم مغزاه العميق. إن تعليم المرأة عملية بناء متكامل للنفس وللسلوك يرتقي الإنسان على نفسه، ويتخلص من قيود التخلف والحرمان.

منح مرتاض للمرأة حقها حيث جعلها تخوض غمار الحياة وتسبر أغوار المجتمع في طور انتصار الصراع، ولم يجعلها بوقاً تعبر عن أفكاره. إنما كانت شخصية مناسبة تدبر وتقبل وتكافح، لأن الشخصية تتطور مع المهام التي تقترح عليها أو تضطر إليها. إنها تنمو في الصدمات التي تناضل من أجل حلها، بما في ذلك الصدمات التي تنشأ في داخلها هي نفسها، والتي تنشأ من تحولات المجتمع

المتناقضة، فتعمل على تحريرها حتى نشعر بقوتها إزاء الصراع المفروض عليها، وحتى تمتلئ نفسها بالإحساس والرضا.

رأى مرتاض الحياة خصبة زاخرة متدفقة ممتلئة بالمتناقضات في كثير من الأحيان، وفي أن أصواته الروائية لا تشكل وضعا ثابتا. بل إنها تتطور بوتائر سريعة، دون تعديتها لعتبات الفكر في قضايا الوطن والمجتمع. وبهذا تكون منتمية أو ملتحمة مع قوى التعبير والتطور، وبخاصة، إذا عرفنا بأن: "فاعلية الالتحام هي فاعلية التجاوز، فاعلية الرغبة في التغيير، فاعلية الاستمرار بالرغبة في الحياة" (28).

ج- صوت المرأة المقهورة:

إنها أنموذج المرأة الخنوعة المطيعة، لا تفهم من أمور الحياة إلا قليلها وبسيطها، لا تناقش ولا تبدي حضورا، لا تسهم في البناء الحضري لأنها تؤدي دورها قسرا مما أدى إلى تعطيل مداركها ومواهبها. عاشت على هامش الإنتاج والفعل والقرار، كابدت حياة الأمومة والأنوثة سنوات طوال، حتى سئمت الاعتياد عليها. بدأت تهتف للمعلم والمجتمع الذي يمنحها حق الاختيار والحرية ويحقق إنسانيتها.

يبرز هذا الصوت في الخطاب الروائي كأنموذج محبط مقهور، نهبتة ظروف المجتمع الذي لا يرحم، أدى به إلى تغييب وجوده، لا يملك هوية واستقلالا. اهتم مرتاض بتقديم هذا الصوت كحالة من حالات كثيرة تعيشها النساء:

"كانت النساء المقهورات يأتين إلى الجمعية كل يوم. وقد عرفت أسراراً عجيبة في علاقات الأزواج. ومن أكبر ما أدهشك أن كثيرا من البعول كانوا يضربون حليالهم بكل قسوة ووحشية... وكان معظم النساء يتسترن على ذلك

صونا لكرامتهن أمام الآخرين، حتى لا يظهرن في المواقف العامة بمظهر الجوارى والإماء! جاءت إلى الجمعية يوما امرأة تبدو في منتصف العمر وهي باكية شاكية، ساخطة ثائرة، غاضبة كالمرجل الغالي، بل كالبركان الهائج:

- سيدي الرئيس! ضربي! قتلني! أهانني! كان سكران فعمل في عمل سيدنا علي في الكفار! لم أعد أطيقه! لم أذق معه ساعة واحدة من السعادة! قوت اليوم، رزق العائلة، يشتهه في شرب الخمر!... دون حياء! دون خوف من الله! ما يقبضه في اليوم من عمله المتعب ينفقه في الشراب، ثم يرجع إلى الدار سكران... يترنج! ينطق بما لا يجوز!... يفعل أفعال الشياطين!... ثم يضربي!... وأنا التي اضطررت إلى أن أشتغل منظفة في بيت أحد الوجهاء بالمحروسة... البنت الكبيرة تتكفل بأخواتها وإخوانها الصغار، تنهض بوظيفة الأم... وأنا أشتغل طول النهار لأنفق على أطفالي. الأب لم يعد مسؤولا عن هؤلاء الأطفال الأشقياء... أعمته الخمر! خرج عن الطريق! أنا لا أوفر لهم إلى الحد الأدنى، أو أقل من الأدنى! فقط حتى لا يقتلهم الجوع! يفطرون في الصباح بالخبز والحليب، يتعشون في المساء بالكسكسي بالحليب! هذا هو قوتهم على وجه الدهر! فقط حتى لا يموتوا جوعا!"²⁹

تعاني هذه المرأة القسوة والازدراء والطغيان، صارت ضحية لشيء خارج ذاتها، يرجع هذا الشيء للمجتمع من حولها أو يرجع للزوج: "وربما كان ذلك راجعا إلى الظروف التي عاصرت المرأة في مجتمعنا"⁽³⁰⁾. مما ولد العجز والضعف والشقاء، حين تريد مواجهة الحرمان تقابله بالحسرة والأسى والخوف. يتفجر القهر والإحباط والبؤس من داخلها، إنها تعيش قمع زوجها واستبداده وعناده ورجولته.

إن المعاناة والحرمان هما العنصران الحاسمان في تشكيل مأساة هذه المرأة، وهما العنصران اللذان لهما امتدادات فكرية على تصرفات هذه المرأة. فهي: "تقاسي من المهد إلى اللحد آلام الإحتياج والعمل الشاق، ولا تكاد تعرف للحياة معنى، ولا للذة العيش سبيلا" (31).

وللزيادة في توضيح الخلفية الاجتماعية والنفسية التي ساعدت على قهر هذه المرأة نتمعن في اللوحة التي رسمها المؤلف، من خلال رؤية امتزجت فيها كل تلك الظروف التي أشرنا إليها، والتي أفقدت الاطمئنان عند المرأة، وحرمتها من الشعور بتملك حق التصرف في نفسها:

"من هو هذا الذي تتحدثين عنه يا امرأة؟ لم أفهمك، قل لي فقط من هو أولاً، وهنالك سنرى! حتى نستطيع أن نتفاهم...

- هو الشيطان! هو! الخنزير! هو! الحقار!...

- أذكره تلميحا إن لم تستطعي ذلك تصرّحاً... لا، بل تصرّحاً! لأنني

لا أعلم الغيب!

- الذي أبلى شبابي، وأولدني ما يساوي فرقة كرة قدم من الأطفال،

من بطني... ثم أهملهم! وأكثر من ذلك يضربني ويهينني!...

- آه، الآن فهمت! هو زوجك طبعاً، وبماذا أساء إليك؟ لكن لا بد من

ذكر اسمه، لإمكان الاتصال به.

- ما دامت تصر على ذكر الاسم، فهو... راجع... المزلوط! أذكر اسمه

وأستغفر الله مما أذنبت!

- إذن، فأنا أعرفه.

- انظر إلي يا سيدي، أنظر! ألا ترثي لحالي؟! الثياب ممزقة، والحداء

متقادم... ولا حديدة أعلقها في عنقي أتزين بها كالنساء! ولا في معصمي شيء!

وشحمة أذن لا تتباهي بما لا تتباهى به آذان السيدات، الموسرات والفقيرات معا، في المحروسة! ليس بها شيء! كأنني خلقت للذل والحمل والإرضاع! وفقط! كأنني خادم ذليلة في بيتي هذا السكران! لم يكفه ذلك! لم يكفه أن أُلجأني إلى أن أشتغل منظفة حقيرة في بيت أحد الوجهاء من طلوع الشمس إلى غروبها... (32).

نستشف من هذا المقطع صوتا مثقلا بهوم نفسية واجتماعية، يتحكم في مصيره جهل الرجل وقسوته والعلاقات الأسرية التي كانت تنظر إلى الرجل نظرة فيها رهبة وتقديس، ومن هذا النسيج المعقد تكونت الجوانب المتعددة لقهر هذه المرأة. وإن التاريخ نفسه: "يقدم حقائق مروعة وأليمة عن قهر الرجل للمرأة وهزيمته لها، فهي دوما تبذل الحب خالصا والعطاء المتواصل والتضحية بكل ما تملك في سبيل أن تحظى بقلب الرجل، ولكن الرجل يخيب آمالها دائما، فلا تجني منه سوى الاغتصاب الغادر" (33).

من أساليب الروائي العديدة، المستغلة في تشكيل هذا الصوت، الحوار الذي كان العمود الفقري لتصوير مآسيه. رسم الصورة الحقيقية للمعاناة والقهر اللذين كانت تعيشهما هذه المرأة، وهي الصورة التي تخدم الحدث العام للرواية، وتشارك في صقل الموقف الدرامي الذي أخذ ينحو منحى التأزم والتعقد. يمكن عدّ عنصر الحوار دعامة أساسية يقوم عليها البناء الفني لهذا الصوت، حيث كان الوسيلة الناجعة في الكشف عن تعامله مع الزمان والمكان، وعن مدى التأثير المتبادل بين هذا الثلاثي.

سمحت روايات مرتاض بالكشف عن أصوات نسائية تعيش وحدها، لا بوصفها امتدادا له. تعبر عن أثر كبير في المجتمع الجزائري. اعتنى بالبعد الخارجي والنفسي والعقلي لها، كما أنجز نماذج اجتماعية لها خصائص ذاتية

منبثقة من روح المرحلة والواقع، ومعبرة عن السائد فيه. تمكن في إبداعه للأصوات من أن يصوّر موقفه من هذا الواقع بما يعنيه أو يؤكد.

هي صور من مظاهر تعدد الأصوات النسائية في روايات مرتاض برزت بواسطة صراع الشخصيات فيما بينها، نقلها لنا بواسطة الراوي حيناً وعبرت عن ذاتها حيناً آخر دون أن ينصهر الروائي بين صوت وآخر. كانت الأصوات متساوية من حيث الدور والفاعلية مما أضفى الطابع الحوارى الناتج عن هذه التعددية الواضحة في المدونة.

تعددت إذن الأصوات في الروايات وتباينت مواقعها الاجتماعية واختلفت مرجعياتها العقائدية. فلكل امرأة صوتها الخاص وأسلوبها المميز ووجهة نظر خاصة بها، الأمر الذي يفسح المجال للتعدد اللغوي والمستوى الكلامي.

الإحالات:

- 1- نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف، خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد أنموذجاً، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، إشراف عبد القادر بوزيدة، جامعة الجزائر 2007-2008. ص 9.
- 2- ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيبي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص59.
- 3- إدريس الخضراوي، النقد الروائي وإشكالية اللغة الروائية، مقالة في مجلة العلوم الإنسانية، العدد 18-19، كلية الآداب، جامعة البحرين، المنامة 2010، ص291-292.
- 4- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط1، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1988، ص61.
- 5- ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، ص366.
- 6- العالم محمود أمين، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية، القاهرة 1990، ص07.
- 7- عبد الملك مرتاض: نار ونور رواية، دار الهلال، القاهرة 1975، ص 17-18.
- 8- المرجع نفسه، ص 64.
- 9- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1999، ص272.
- 10- نار ونور، ص 64.
- 11- ينظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق 1994، ص224.
- 12- محمد العربي ولد خليفة، الثورة الجزائرية، ط1، معطيات وتحديات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1991، ص 6-7.
- 13 - نار ونور، ص 75-76.
- 14 - محمد العربي ولد خليفة، الثورة الجزائرية معطيات وتحديات، ص6.

- 15- فرانز فانون، سوسيولوجيا الثورة، تر، دوغان قرقوط، دار الطليعة، بيروت 1970، ص 107.
- 16- نار ونور، ص 86.
- 17 - عبد الله محمد حسن، الإسلامية والروحانية في أدب نجيب محفوظ، د ت، مكتبة الأمل، الكويت، ص 39.
- 18- نار ونور، ص 77.
- 19- شرف عبد العزيز، المقاومة في الأدب الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1971، ص 139.
- 20- عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983 ، ص 31.
- 21 - Voir TROTSKY-LEON. Littérature et révolution, imprimerie, ROUSIERE Paris, 1974, p117.
- 22 - مرتاض عبد المالك، وادي الظلام رواية دار هومه، الجزائر 2005، ص 58.
- 23- ينظر عبد الله محمد حسن، الإسلامية والروحانية، ص 187.
- 24- وادي الظلام، ص 171.
- 25- المرجع نفسه، ص 149.
- 26- بلحسن عمار، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ت) ص 47.
- 27- وادي الظلام، ص 76-77.
- 28- يمني العيد، في معرفة النص، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983، ص 194.
- 29- وادي الظلام، ص 80-81.
- 30- يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، النهضة العربية، القاهرة 1977، ص 63.
- 31- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ص 363.
- 32- وادي الظلام، ص 81-82-83.
- 33 - حادي أحلام، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970-1995، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2004، ص 168.

ترجمات

تاريخ التداولية

تأليف بريجيت نرليخ

ترجمة د. منتصر أمين عبد الرحيم
جمهورية مصر العربية

1- مقدمة الترجمة:

لا شك أن التداولية تمثل بعداً جديداً من أبعاد العلوم اللغوية في العصر الحديث، ولعل هذا البعد يمثل في حقيقة الأمر بلورة مهمة لمجموعة من الأفكار التي قدمها التراث اللغوي قديماً بشأن اللغة ومستخداميها والوظيفة التي تؤديها في إطار هذا المجتمع أو ذاك، ولا شك كذلك في أن الإطار الاستمولوجي الاختزالي للثورة اللغوية التي أحدثها دو سوسير الذي تمثل في مجموعة من الثنائيات (كاللغة والكلام وغيرها) كان - في رأيي - سبباً مباشراً من مجموعة أسباب أدت إلى إعاقة تطور مثل هذه الأفكار، ويصدق هذا أيضاً على الفلسفة التي قامت عليها المدرسة التوليدية التحويلية عند شومسكي التي قصرت مجالها على بحث 'القدرة' دون 'الأداء'، وحصرت هدفها في الوصول إلى عمومية مطلقة تصدق على جميع اللغات دون النظر إلى خصوصية إمبريقية تميز لغة عن أخرى وتعبر عن خواصها، وجعلت للخاص والعام مستوى واحداً من التحقق، ولكن يظل لكل واحد من هذين الاتجاهين أسبابه وأهدافه التي نختلف حولها أو نتفق.

والمقال الذي نترجمه في هذه الصفحات 'Pragmatics: History' صدر سنة 2006م في موسوعة اللغة وعلم اللغة التي قام بإعدادها كيث براون Encyclopedia of Language and Linguistics, 2nd :Brown, K. Edition, vol (10): 37-44 . كما نشره جاكوب ماي J. Mey, سنة 2009م في الموسوعة المختصرة للتداولية Concise Encyclopedia of Pragmatics تحت عنوان 'History of Pragmatics' في الصفحات من 328 إلى 335 .

فهذا المقال - وغيره الكثير في الحقيقة - يمثل نوعاً من البرهنة والتأمل الفكري أيضاً الذي يقتضي - إذا ما ثبتت صحته - التأكيد على وجود تاريخ رسمي ومؤسسي للتداولية وإن كان يمنعنا تتبع فصول ذلك التاريخ من إقصاء الأفكار الفردية غير الرسمية التي سوف تتضافر معه لتزيد من قيمة تأكيده. ولا أحسب أن هذا المقال يختلف - في جوهره وهدفه هذا - عما كُتب في هذا الإطار من بحوث وكتابات للمؤلفة نفسها تتبع جذور التداولية في الفكر اللغوي خاصة في أوروبا وأمريكا، إذ تجد في مقدمة كتابها الذي ألفته سنة 1996م بالاشتراك مع ديفيد كلارك 'Clark, D.' بعنوان (Language, action, and context: the early history of pragmatics in Europe and America 1780-1930) قائمة خاصة بمجموعة من البحوث التي اهتمت بتاريخ التداولية ضمت أعمالاً امتدت منذ عام 1975 إلى تاريخ نشر هذا الكتاب، ولعل ما بررت به نرليخ وكلارك وجود هذه القائمة وسردها يتلخص في تأكيدهما على وجود تاريخ رسمي ومؤسسي للتداولية، وذلك رداً على آنا بلتزكي Anat Biletzki التي رأت أن وجود مثل هذا التاريخ ليس مؤكداً أو موثقاً بصورة تكفي لتحديد معالمه.

ولابد هنا من التنبيه على مقال مهم كتبته نرليخ بالاشتراك مع كلارك أيضاً يبحث في النظريات الخاصة بتداولية العلامة اللغوية التي سبقت ظهور كتابات أوستن، وصدر هذا المقال سنة 2000م بعنوان (Using signs in situation: Pragmatic sign theories before Austin) ولا نعدم في هذا المقال – الذي نحن بصدد ترجمته – وجود كثير من الفكر التي تضمنها ذلك المقال في مجمل فحواه ومغزاه العام.

ومن ثم أثرت ترجمة هذا المقال من منطلق تصور معين يرى أن دراسة تاريخ علم ما إنما هو مفتاح فهمنا لهذا العلم ونظرياته المختلفة، وأن مثل هذه الدراسة تعبر عن رياضة فكرية تتتبع الأفكار وتطورها في سياق تقدم الفكر اللغوي.

2- الترجمة

تاريخ التداولية

تعتبر التداولية أو 'دراسة استخدام العلامة ومستخدميها داخل الموقف' إضافة حقيقية حديثة إلى علوم اللغة، ويعود مصطلح التداولية إلى عمل السلوكي السيميائي الأمريكي شارلز موريس Charles Morris وتفريقه بين أجزاء ثلاثة للسيميائية هي: التركيب، والدلالة، والتداولية. وقد تم النظر إلى أسس التداولية - بوصفها علماً لغوياً - على أنها نتاج عمل الفلاسفة المهتمين باللغة الطبيعية، وكذلك منظري أفعال الكلام أمثال لودفيج فتنجنشتين Ludwig Wittgenstein وجون أوستن John L. Austin وجون سيرل John R. Searle وبول جريس H. Paul Grice.

ومن خلال تطبيق هذه الرؤى الجديدة على اللغة التي تمت دراستها باعتبارها نوعاً من الفعل البشري رغب كل من الفلاسفة واللغويين في التغلب على تلك الدراسة الضيقة للغة التي رأت اللغة نظاماً مغلقاً يتم تحليله في ذاته

ومن أجل ذاته كما كان مقترحاً في التقاليد البنيوية لعلم اللغة التي جاءت بعد دو سوسير Ferdinand de Saussure وشومسكي Noam Chomsky. وأصبحت التداولية منذ السبعينات محطاً للاهتمام ليس في مجال علم اللغة فقط، بل في الدراسات الخاصة بالتواصل وتحليل الخطاب (بما فيه من دراسات تطبيقية على الفصول الدراسية وقاعات القضاء والمحكمة)، وتحليل المحادثة، وعلم النفس، والعلوم الاجتماعية، ودراسات الذكاء الاصطناعي وكذلك دراسة اللغة والإدراك. ومن ثم فقد اتسع مجال دراسة اللغة بصورة تدريجية خلال النصف الأخير من القرن العشرين وتجاوز دراسة العلامة إلى دراسة استخدامها داخل المواقف الاجتماعية، كما تجاوز دراسة الجملة إلى دراسة استخدام المنطوق داخل السياق.

وعلى مدى نصف قرن - قبل اتساع مجال علم اللغة على الصورة السابقة - كان من الواضح - على أية حال - أن المنظور التداولي الواسع في دراسة اللغة والتفاعل الاجتماعي والعقل قد وُجدَ - في حقيقة الأمر - في مرحلة سبقت انتشاره وشيوعه على يد أوستن في القرن العشرين (انظر Nerlich and Clarke, 1996, 2000 حيث تجد العديد من المراجع).

ويرتكز هذا المنظور على الجذور الواضحة للمقاربات التداولية المختلفة التي يمكن أن نميز بينها في كل من أوروبا وأمريكا، فهناك (1) المقاربة الأنجلوساكسونية التي نشأت عن فلسفة اللغة الطبيعية مع فتجنشتين وأوستن وسيرل وهيمنت على هذا المجال، والتي تطورت بصورة مستقلة متزامنة مع (2) المدرسة البريطانية السياقية والوظيفية، وهناك (3) المقاربة الفرنسية التي تعتمد على نظرية الملفوظية enunciation التي وسعها إميل بنفينيست Émile Benveniste، و(4) المقاربة الألمانية المصاحبة للنظرية النقدية لدى هابرماس

Jürgen Habermas وكارل أوتو - آبل Karl Otto Apel التي نظرت إلى التداولية على أنها تمثل جزءاً أساسياً من النظرية العامة للفعل التواصلي. ويعود هذا الموروث الأوروبي في الفكر التداولي بصور مختلفة إلى تطور التداولية بوصفها فلسفة جديدة نشأت في الولايات المتحدة في الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر والتي أنتجت ذلك التقسيم الثلاثي 'التركيب والدلالة والتداولية' وجعلته شائعاً في مجال علم اللغة والفلسفة والسيميائية. ولعل جميع هذه المقاربات الأربعة؛ الأنجلوساكسونية، والفرنسية، والألمانية، والأمريكية، ذات جذور عميقة تمتد إلى العصور القديمة ممثلة في الخطابة، وجميعها كذلك يقوم على فلسفة إمانويل كانت Immanuel Kant الخاصة بالفاعل النشط المتسامي بدرجات مختلفة وعلى فلسفة جون لوك John Locke الخاصة بالفعل السيميائي أيضاً. ويمكن دراسة هذه الأشكال التداولية للفكر باعتبارها موروثاً تاريخياً كما يمكن تحليلها أيضاً باعتبارها أطراً نظرية تدور حول مفاهيم تداولية أساسية هي:

- 1- الأنجلوساكسونية: الفعل الكلامي - المعنى - الاستخدام - القصد - السياق - الوظيفة.
 - 2- الألمانية: عاملية الفاعل المتسامي - الحوار - الضمائر.
 - 3- الفرنسية: الفاعلية - علامات الفاعلية - الإشارات.
 - 4- الأمريكية: المعنى بوصفه فعلاً - العلاقة الثلاثية للعلامة.
- ولا يجب النظر إلى هذه المقاربات الأربعة على أنها متألّفة أو ثابتة وحصرية، إذ قد تطورت منذ السبعينات عدة مقاربات تتعامل مع اللغة المستعملة منها على سبيل المثال التداولية الاجتماعية التي طورها جاكوب ماي Jacob

Mey (2001) Mey التي تسمى نظرية اللغة المستعملة، وكذلك المقاربة النظامية الوظيفية للغة التي طورها هاليداي Michael A. K. Halliday (Halliday 1978) وهناك الأنواع المختلفة من تحليل الخطاب والتحليل النقدي للخطاب (see Mey 1979;1985, Beaugrande 1996) وأكثر هذه الأنواع حداثة هي المقاربة التداولية والنقدية الخاصة بتحليل الاستعارة والتي يمكن أن نطلق عليها نظرية الاستعارة المستعملة.

مصادر الإلهام والتضاد:

المفترض العام أن اللغة كانت تدرس في القرن التاسع عشر على أنها 'كائن حي'، وفي القرن العشرين على أنها 'نظام'، ويبدو أن هذا لم يترك مجالاً كبيراً لدراسة اللغة في الاستخدام والسياق أو دراسة العلاقة بين اللغة والفعل. وعلى أية حال نستطيع إذا نظرنا إلى العلوم المتاخمة لعلم اللغة - مثل أنواع مختلفة من علوم الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والسيمائية - أن نكتشف أن جذور التفكير التداولي تعود إلى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين؛ ذلك أن هذه العلوم أثرت في الهامش الرسمي لعلم اللغة إذ دعمت الفكر التداولي داخل التفكير اللغوي عينه خاصة في انعكاسها على المعنى.

فأمثال هؤلاء من اللغويين الذين اهتموا بالمعنى واستخدام اللغة - ولم يكن اهتمامهم منصباً فقط مثل غالبية علماء الدرس التاريخي المقارن على دراسة تغير الصوت - عادوا مرة أخرى إلى مصدر قديم من مصادر الإلهام التداولي وهو الخطابة، فمنذ العصور القديمة والعصور الوسطى كذلك أصبحت الخطابة بوصفها أحد أطراف ثلاثية (الخطابة - القواعد - المنطق) جزءاً لا يتجزأ من دراسات اللغة. على أية حال ركز اللغويون المعنيون بالدرس التاريخي المقارن في جهودهم نحو تأسيس علم اللغة بوصفه علماً مستقلاً بصورة

مباشرة على دراسة القواعد، وفصلوا بينها وبين دراسة اللغة في الخطاب (الخطابة) وكذلك بينها وبين المنطق. وعلى العكس من هذا الموقف أفاد اللغويون والفلاسفة - الذين لم يعملوا في تيار علم اللغة التاريخي المقارن - من بعض المفاهيم الموروثة من الخطابة (مثل: أشكال الكلام، وموقف الخطاب، والتفاعل بين المتكلم والمستمع، والتقسيم الثلاثي الخاص بالقواعد والمنطق والخطابة التي تمثل أيضاً قلب الثلاثيات السيميائية).

ومن بين هؤلاء من حاول إعادة تعريف استخدام مفهوم الكائن الحي وانتقاده أيضاً باعتباره صورة مجازية لدراسة اللغة، وكان هناك الكثير ممن رفضوا المسلمة الفلسفية القديمة التي تم التعبير عنها في البحث الفلسفي والتي مفادها أن اللغة تمثل الفكر (أو الأفكار) وأنها هي فقط ما يمثل الأفكار والعالم، وهو ما افترضه أرسطو Aristotle في (التأويل De Interpretatione 17: 1-5). (see Whitaker, 1996).

وخلافاً لهذا لم تكن اللغة بالنسبة لجميع المفكرين التداوليين على مر العصور تعبر فقط عن مقولات الصدق والكذب الخاصة بالوقائع، بل تستخدم اللغة في التأثير على الآخرين والتصرف بناء على أفعالهم ووسيلة تجعلهم يتصرفون وفق طريقة محددة، بمعنى أن اللغة تستخدم في تغيير العالم. وكان هذا هو السبب وراء رفض أوستن لفلسفة اللغة التي طورها المنطقة الوضعيون أولئك الذين قدموا ولاء مكذوباً للتداولية، وظلت العبارات تدرس على أنها وصف للوقائع، وظل فهمها مقصوراً على فهم شروط الصدق، ولم تكن اللغة بالنسبة لبعض التداوليين المتقدمين - كما هو الحال بالنسبة للمتأخرين منهم - مجرد نظام من العلامات العرفية المستخدمة في تمثيل الفكر، بل عكف هؤلاء على الدوافع القابعة خلف البنية الصوتية للعلامات والمعنى أو

طبيعية اللغة، كما يمكن أن نقول - كما هو الحال الآن - إنهم عكفوا على مصادر هذه الدوافع داخل المتكلمين والموقف الكلامي واستخدام هؤلاء للعلامات في سياق تلك المواقف.

الفكر التداولي المبكر:

في ألمانيا تم تقويض النظرية التمثيلية للغة الموجودة في تراث كانت Kant الذي دفعت نظريته الخاصة بقوى التنظيم الفاعلة للعقل الإنساني فلسفة اللغة القائمة على الأفعال الذهنية لكل من المتكلم والمستمع خاصة في أعمال فاطر Johann Severin Vater وبرناردي August Ferdinand Bernhardt وهمبولدت Wilhelm von Humboldt والتي ذاعت خلال عقدين من بداية القرن التاسع عشر. هؤلاء المفكرون استبدلوا بصورة تدريجية بالدراسة الفلسفية لعلاقة الفاعل- المفعول دراسة لغوية خاصة حول هذه العلاقة، وفي سبيل الوصول إلى هذا قاموا بتطوير مقاربة حوارية للغة، والاقتباس التالي من عمل فاطر Vater - الذي طور من خلاله مفهوماً تداولياً للعلامة تأثر فيه بسيمائية لوك Locke ورؤية لامبرت Johann Heinrich Lambert الفلسفية للغة - سوف يوضح هذا الاتجاه الذي انتهى بدراسة همبولدت Humboldt للحوار (المزيد من المعلومات حول التراث الكانتي انظر Perconti (1999)).

‘يستطيع المرء تعريف هذه المفاهيم [العلامة] من خلال وجهة النظر التالية: (1) الشخص الذي يستخدم العلامة (يدلل) و(2) الشخص المستخدمة له العلامة (المدلل له)، و(3) الغرض من هذه الدلالة، و(4) تتابع وتبدل هذا الغرض، و(5) العلامة بوصفها أداة، و(6) الشيء المدلول عليه’ (Vater, 1801: 137)

مقارنة بهمبولدت Humboldt الذي يقول:

‘من الأمور الخاصة باللغة أن تلعب الثنائية دوراً مهماً داخل اللغة أكبر من أي مكان آخر، فالكلام جميعه يعتمد على الحوارية التي يفترض المتكلم من خلالها وجود المخاطب كشخص يقف في مواجهته حتى عندما يقف حوله كثير من الناس ... ولعل تقسيم البشر على صنفين؛ قريب وعدو، هو أساس جميع الروابط الاجتماعية البدائية’ (Humboldt, 1963 [1827]: 137-138).

ولقد ركز التراث التداولي الألماني خلال النصف الثاني من القرن العشرين بصورة كبيرة على دور المخاطب في فهم اللغة داخل سياق الموقف، ومن المحتمل أن يكون هذا الاتجاه ناجماً عن تأثرها بالتراث الهرمونيقي (من خلال شلايرماشر Friedrich Schleiermacher وديلييتاي Wilhelm Dilthey).

وفي إنجلترا تم إسقاط النظرية التمثيلية للغة من خلال كتابات المدرسة الاسكتلندية لفلسفة المفهوم البدهي وبخاصة أعمال توماس ريد Thomas Reid الذي لاحظ أن أرسطو كان محقاً حينما لاحظ أنه: "بجانب ذلك النوع من الكلام المسمى "قضية" التي هي دائماً إما صادقة أو كاذبة هناك تلك الأنواع الأخرى التي لا تكون صادقة أو كاذبة مثل الدعاء والتمني ويمكن أن نضيف إليها السؤال والطلب والوعد والعقد وغيرها الكثير" (Reid, 1872, vol. II: 692)

وعلى أية حال فتبعاً لريد كان أرسطو مخطئاً في استبعاد دراسة هذه الأفعال الكلامية خلافاً للقضايا عن مجال الخطابة (أو إلى ما يسمى الآن سلة المهملات التداولية) (انظر Mey 2001: 12-15): "إن تعبير السؤال والطلب والوعد يمكن أن يتم تحليله كقضية، ولكننا لم نجد أن هناك من حاول هذا، فلسنا نعطي هذه التعبيرات اسماً يختلف كثيراً عن العمليات التي تعبر عنها" (Reid, 1872, vol. I:245)

ومن ثم طور ريد نظرية فلسفية للمعنى ونظرية لأفعال الكلام يمكن أن تتماشى مع أنماط الجمل هذه، وشدد على أن مثل هذه العبارات - خلافاً للجمل الخبرية - إنما تمثل بصورة أساسية عمليات اجتماعية؛ لأن نجاحها يعتمد بالضرورة على استيعاب الآخرين لها، وانتشرت رؤية ريد للغة بصورة كبيرة من اسكتلندا إلى إنجلترا - بخاصة في كمبريدج - وإلى الولايات المتحدة وفرنسا. وبينما ركز ريد على أفعال الكلام بصورة أساسية كأفعال اجتماعية ومن ثم تم عزوها إلى نظرية أفعال الكلام، كان الفيلسوف ومدرس الخطابة بينجامين همفري سمارت Benjamin Humphrey Smart قد طور نظرية سياقية في المعنى إسهاماً منه في النظرية العامة للعلامات وفي التداولية المبكرة، ففي كتابه 'موجز علم العلامات: دراسة نحو إقامة نظرية جديدة للقواعد والمنطق والخطابة' (Smart, 1831) أخذ سمارت تقسيم لوك Locke الثلاثي للمعرفة: (1) الفيريائية أو دراسة الطبيعة، و(2) دراسة الفعل الإنساني، و(3) علم الدلالة أو دراسة استخدام العلامات في المعرفة. أو باختصار مذهب العلامات (Smart, 1831: 1-2). فدراسة العلامات المستخدمة في المعرفة (أو السيميائية بالنسبة لموريس Morris التي تعود إلى الثلاثية الوسطى) تنقسم تبعاً لسمارت على أقسام ثلاثة هي: النحو والمنطق والخطابة. وفي جميع هذه الأقسام يبين سمارت أن العلامات لا تمثل الأفكار، ولكنها تستخدم كي تعني شيئاً ما داخل السياق، واقتبس الفقرة التالية من عمل فيلسوف المفهوم البدهي الاسكتلندي الشهير دوجالد ستيوارت Dugald Stewart الذي تبع ريد: 'عندما تُختَبَر كلماتنا منعزلة فإنها عادة ما تكون تامة الدلالة كالحروف التي تتكون منها إذ يشتق معناها بصورة أساسية من الربط أو العلاقة التي تربطها بغيرها' (Stewart, 1854-1860, V: 154-155).

واشتهر عمل سمارت بصورة كبيرة على الرغم من أنه قد بدا - بالنسبة لكثير من المفكرين الذين يعملون خارج علم اللغة - مثل شارلز داروين Charles Darwin. واستخدم سمارت لفلسفته حول اللغة داخل السياق مصطلح 'علم الدلالة Sematology'، وهو المصطلح الذي استخدم فيما بعد بطريقة فردية لدى عالم النفس الألماني كارل بولر Karl Bühler، ولكن نظرية سمارت في العلامات باعتبارها جزءاً من إيستمولوجيته استمرت أيضاً في حدود معينة لدى العاملين في مجال 'علم الرموز Significs'.

وكان للوك Locke ومن عارضه أهمية كبيرة في فرنسا أيضاً حيث أسس كوندياك Etienne Bonnot de Condillac والمشتغلون بالأيديولوجية فلسفتهم حول اللغة في جانب منها على تمثيلية لوك Locke والإمبريقية، ورأوا اللغة نظاماً من العلامات التي تمثل الأفكار والأحاسيس، وبعد انتهاء الثورة الفرنسية التي اشترك فيها الأيديولوجيون - وخلال النهضة الفرنسية كذلك - تم الهجوم على فلسفتهم الحسية - ومن ثم شبه المادية - من قبل الفلاسفة وعلماء النفس الفرنسيين المنتمين إلى المدرسة الانتقائية أمثال فيكتور كوزين Victor Cousin وثودورف جيفروي Théodore Jouffroy وهناك ماين دو بران Maine de Biran الذي سار أيضاً على الأفكار التي أخذها عن فلسفة كانت الخاصة بالروح الفاعلة وعن فلاسفة المفهوم البدهي في سكوتلندا وإنجلترا مثل ريد. وتأسيساً على نظرياتهم وعلى مفهوم ريد حول الأفعال الاجتماعية صاغ أدولف جارنيه Adolphe Garnier سنة 1850م تقريباً نظرية لأفعال الكلام (الأوامر والوعود على سبيل المثال) ألقت الضوء على المظاهر الاجتماعية لأفعال الكلام التي تتمثل في التفاعل بين مقصد المتكلم وفهم المخاطب ومكانة المتكلمين الاجتماعية داخل الخطاب. على أية

حال فإن نظرية جارنييه في الفعل الكلامي مرت دون أن يلتفت إليها أحد، وجاء الفيلسوف القضائي أدولف ريناخ Adolf Reinach في بدايات القرن العشرين فقط وصاغ نظرية مشابهة - ولكنها أكثر اتساعاً - حول الأفعال الكلامية أو ما أسماه ريناخ تبعاً لريد الأفعال الاجتماعية، وهي تعتمد في جانب منها على فينومونولوجية (ظاهرية) هوسرل Edmund Husserl، وأفعال الكلام - تبعاً لريناخ - مثل الأوامر يمكن أن توجد فقط في شكل أمر بالقدر الذي لا يمكن تقسيمها إلى خبر أو حقيقة وأداء تشكله هذه العبارات، فهما معاً جزء من الفعل الاجتماعي (Reinach, 1913: 708; Engl. transl. 1983: 20) يشبه ما أسماه جاكوب ماي (Mey, 2001: 206-235) فيما بعد الأفعال التداولية.

تطور التداولية بين 1850م إلى 1930م:

في فرنسا بصورة تدريجية استعيز عن فلسفة كوزين Cousin بعلم النفس الوضعي والعقلاني الخاص بهيبولت تين Hippolyte Taine، وفي ألمانيا أصبح علم النفس خاصة علم النفس الرياضي لفردريك هربارت Friedrich Herbart أكبر أهمية من الفلسفة والدراسة المتقدمة في بحث طبيعة اللغة. ولقد افترض هربارت نفسه أن اللغة يمكن فهمها فقط من خلال سياق الحدث البشري بصورة عامة، وتكررت هذه الرؤية (دون إشارة مباشرة إلى هربارت ولكن بإيحاء من مجمل أعماله) لدى وليم دويت ويتني William Dwight Whitney في الولايات المتحدة الذي أكد أيضاً على البعد الاجتماعي للغة كمؤسسة، ولدى جوان نيكولاي مادفيج Johan Nicolai Madvig في الدانمارك الذي أكد على دور السياق، وطور نظرية للمعنى بوصفه استخداماً، ولدى فيليب فاجنر Philipp Wegener في ألمانيا الذي لم يدرس اللغة داخل

السياق فقط، بل درس أيضاً ما أسماء فعل الكلام الحوارى أو ما أسماء جريس H. P. Grice بالاختصاصات الحوارية. إذ حلل فاجنر العبارات الخبرية الاهليلجية المستخدمة في التعبير عن الأمر بقوله: 'إن الصورة النقية للكلمة في جملة الكلمة الواحدة "قاربي" لا تقوي تأويل الحقائق التي مفادها (1) أن شخصاً ما يطلب فعلاً ما و(2) ما هذا الفعل؟ و(3) من الذي يجب عليه أن ينفذ هذا الفعل؟، وكل هذا يمكن استنتاجه من الموقف والحركات الجسمية، فصورة الكلمة تستحضر تأويل شيء محدود يتصوره عقل المتكلم على أنه شيء ما' (Wegener 1921: 9-10).

لم يشارك هايمن ستثال Heymann Steinthal - أحد أتباع همبولدت وهربارت، وأحد علماء النفس المشهورين المهتمين باللغة في القرن التاسع عشر (قرأ له ونقده مادفيج وويتني وفاجنر وآخرون) - بصورة مباشرة في النظرية التداولية للغة، ولكن بتأثير من أعماله وأعمال اللغوي الروسي ألكسندر بوتيبنيا Aleksandr A. Potebnya تم تطوير نظرية أصيلة في اللغة والمعنى تقوم بصورة أساسية على مفهوم النشاط النفسي (بالنسبة للتراث الروسي خاصة فلوشينوف Voloshinov وباختين Bakhtin انظر Nerlich (2000)).

وفي فرنسا عاد تين Taine إلى كوندياك ونظريته السيميائية للعلامات وأخذ عنه اللغوي ميشيل بريال Michel Bréal الذي رفض الاستعارة واسعة الانتشار التي تقول إن الكلمات أو المعاني تحيا وتموت مثلها مثل الكائنات الحية؛ وبدلاً من هذا أكد بريال على أن: 'أجدادنا من مدرسة كوندياك، أولئك الأيديولوجيون الذين كانوا هدفاً لمدرسة معينة من النقد لمدة خمسين عاماً، لم يكونوا بعيدين عن الحقيقة حينما قالوا بصورة مبسطة وصادقة إن الكلمات

هي علامات ... بمعنى أنها لا تمتلك وجوداً مختلفاً عن كونها إشارات في الجهاز الإعلامي أو نقاطاً وأشرافاً في النظام التلفرافي لموريس' (Bréal, 1964 : 249 [1900]).

على أية حال فإن بريال لم يدرس اللغة بوصفها نظاماً من العلامات فقط ولكن درسها أيضاً على أنها تعبير عن فاعل عملية التحدث الذي يستخدم اللغة في التعبير عن المشاعر والمعتقدات والأمان والطلب وغير ذلك من الأمور التي تكون الأفعال الكلامية، ومن ثم حلل الآثار الموجودة في كلام مستخدم اللغة مثل الوظيفة التي تؤديها بعض المحددات مثل (nevertheless, hopefully) هذا بالإضافة إلى أنه انتقد - شأنه شأن ريد والآخرين - ما أسماه أوستن فيما بعد 'المغالطة الوصفية descriptive fallacy' في التفكير اللغوي، قارن: 'لم توجد اللغة فقط للتكلم عن أشياء مثل 'أشرق الشمس على جانبي المدينة' و'تندفق الأنهار حتى البحر'، فبعيداً عن هذا تستخدم اللغة بصورة أساسية في التعبير عن الرغبات والأوامر، وفي التعبير عن الإرادة، وهذا هو الجانب الموضوعي في اللغة الذي ينبغي أن يدرس بصورة كبيرة' (Bréal, 1877 : 361-362).

وتم انتقال فكرة 'موضوعية اللغة' هذه إلى الجانب الفرنسي المضاد للمقاربة الأنجلوساكسونية لأفعال الكلام من خلال نظرية 'التلفظ' كما أسسها شارلز بالي Charles Bally وجوستاف جيلوم Gustave Guillaume وإميل بينفينيست وتم دمجها مع نظرية أفعال الكلام في عمل أوسكار ديكرو Oscar Ducrot، فهؤلاء اللغويون الفرنسيون درسوا أيضاً ما أطلقوا عليه تحقيق 'اللغة la langue' داخل 'الكلام parole' عن طريق ما

أسماء ياكوبسون Roman Jakobson 'المحولات shifters' أو ما أطلق عليه بالي 'المؤشرات indicators'.

ولكن بريال لم يكن قد بدأ فقط دراسة 'موضوعية اللغة' وإشاريتها، ولكنه طالب بمعالجة وظيفية للغة، وفي بداية مبكرة من مهمته وبينما كان علم اللغة التاريخي المقارن الألماني يدخل إلى فرنسا بدأ بريال في انتقاد مبادئها ومنهجها في دراسة الأشكال اللغوية دون أخذها في الاعتبار وظائف هذه الأشكال، حيث كانت الوظيفة - بالنسبة لبريال كما هي بالنسبة لغيره من الوظيفيين في هذه الفترة - هي القوة الدافعة للتغير اللغوي. فالأشكال لا تتغير في الصوت والمعنى بحد ذاتها إنما تتغير لأنها تستخدم من قبل المتكلم مع وظيفة معينة داخل الخطاب وفي موقف محدد. ومن الوظيفيين الفرنسيين الآخرين كان هناك عالم النفس فريدريك بولان Frédéric Paulhan وهنري ديلاكرو Eugène Henri Delacroix وعالم اللغة الطبيب يوجين برنارد ليروي Bernard Leroy. فلقد أقام بولان على وجه الخصوص نظرية واضحة في الأفعال الكلامية في سياق نظرية خاصة بالوظائف اللغوية تشبه بصورة مباشرة تلك التي طورها كارل بولر في ألمانيا مستخدماً مثلاً أصبح فيما بعد مثاراً لكتابات تداولية حيث بين أنه: 'من أجل فهم كلمات مثل 'إنها تمطر' فإنه يكفي بصورة واعية أو نصف واعية أن اصطحب شمسيتي وأنا ذاهب إلى الخارج، فإذا تصرفت بهذه الطريقة يمكنني القول إنني فهمت الكلمات: 'إنها تمطر' حتى ولو لم أربطها بالصور التي تمثلها' (Paulhan 1886: 47).

وبالانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين كان الوظيفيون الألمان ومنظرو أفعال الكلام وبخاصة أنتون مارتي Anton Marty وبولر قد تأثروا بعلماء اللغة العقلانيين أمثال ويتني ومادفيج وفاجنر وبريال من ناحية،

وتأثروا أيضاً من ناحية أخرى بالتطورات الجديدة في علم النفس مثل علم النفس الوصفي الذي طوره فرانز برنتانو Franz Brentano، وعلم نفس الجشطالت وعلم النفس الظاهراتي، كما تأثروا كذلك بتطورات السلوكية الاجتماعية. وكان بولر - وهو من أشد المعجبين بفاجنر - قد عمل في سياق مدرسة فرزبرج Würzburg السيكلوجية ووعى جيداً عمل كل من مارتى Marty وإدموند هوسرل Edmund Husserl، وأسس نظرية تداولية موسعة في ألمانيا (Bühler, 1934) وكان نموذج الأداة 'Organon Model' جزءاً مركزياً في هذه النظرية. وفي هذا النموذج وضع بولر العلامة اللغوية في سياق استعمالها، وأضاف إلى نموذج كل من المتكلم والمستمع (وهو ما تناساه المثلث السيميائي لدى شارلز أوجدن Charles K. Ogden وإيفور ريتشاردز Ivor A. Richards) والإشارة إلى 'الأشياء' (التي تناستها حلقة الكلام الشهيرة عند دو سوسير de Saussure). ويوصف هذا النموذج بمثلث خارج دائرة يبين أن كل علامة بحد ذاتها وفي الوقت نفسه عبارة عن عرض 'Symptom' (مؤشر، مُحدّد) بحكم اعتمادها على المرسل (الذي تعبر عن حالاته الداخلية) وهي إشارة 'Signal' بحكم استدعائها مستقبلاً (تتحكم في سلوكه)، وهي رمز 'Symbol' بحكم تعيينها الأشياء والمواقف التي تشير إليها، ولذا فإن كل جملة هي في الوقت نفسه تعبير 'Expression' ومناشدة 'Appeal' وتمثل 'Representation' وتلك هي الوظائف الثلاث الرئيسة للغة واستخدام العلامة.

هذه النظرية الوظيفية السيميائية للغة تم توسيعها أيضاً من خلال اللغويين أمثال إرفين كوشميدر Erwin Koschmieder وألفونس نرنج Alfons Nehring، ومن قبل الفلاسفة أيضاً أمثال كارل-أوتو أبل Karl-Otto

Apel ويورجن هابرماس Habermas، ولقد تأثر كوشميدر بهوسرل Husserl وطور واحدة من أوائل النظريات الخاصة بالعبارات الإنشائية 'Preformatives' في ألمانيا، وهي ما يمكن أن تقارن بصورة مباشرة مع مثلتها التي تطورت على الجانب الآخر في التيار الإنجليزي على يد أوستن. وفي بداية 1929م واجه كوشميدر بعض الظواهر التركيبية الملفزة الخاصة بالزمن Tense والجهة Aspect جعلته يسلم بحالة جديدة من حالات التزامن 'Case of Coincidence': [1945] (Koschmieder, 1965) (26-27)، وقد ناقش المكافئ العبري لجملة 'أباركه هنا I hereby bless him' وبين أنه في مثل هذه الأمثلة ينبع الفعل من خلال المنطوق، أو بمعنى آخر تزامن الفعل والمنطوق، واستخدم أيضاً المثال الذي تجده في عمل أوستن 'هنا افتتح المقابلة' = 'أعلنت أن المقابلة قد بدأت'، وبين أن قولنا 'هنا افتتح الخطاب/الرسالة' يعد مستحيلاً.

وكان عالم النفس - الذي عمل في كمبريدج في نهاية القرن التاسع عشر - جورج فريدريك ستوت George Frederick Stout قد تأثر أيضاً بيرنتانو Brentano وهيربارت Herbart وكانت، فطبق فكرة قوى التنظيم الفاعلة داخل الشخص على فهم العالم واستخدام الفرد للغة، وكان ستوت مناهضاً للترابطية الإنجليزية كما بينها ألكسندر بان Alexander Bain (Bain, 1855) على سبيل المثال وجون ستيوارت مل John Stuart Mill، ووضع ستوت نظرية سياقية للغة تجمع بعض المبادئ التي وجدت فيما بعد لدى مدرسة الجشطالت في علم النفس، وكان مهتماً بصورة خاصة بالمفاهيم ذات التحديد السياقي مثل الفاعل والمبتدأ، ومن ثم تتحدى بصورة ضمنية التحليل

اللغوي القائم على المنطق وحده، وعليه فقد شارك ستوت في تطوير فلسفة اللغة الطبيعية في كمبريدج.

وحظي العمل النفسي لكل من بولان وستوت على تقدير الفيلسوفة الإنجليزية الليدي فيكتوريا ويلبي Lady Victoria Welby الذي بدأ عملها في المعنى - (تحت مسمى علم الرموز Significs) - مدرسة إنجليزية ألمانية في التداولية - سميت (الرمزية Significa) - حيث برزت أهمية السياق واستخدام اللغة، وأخذت في اعتبارها مجمل الحدث الكلامي بما ينطوي عليه من قصد المتكلم وتأويل المستمع (see Schmitz, 1990).

وكانت المدرسة السياقية الإنجليزية (السير آلن هيندرسون جاردنر Sir Alan Henderson Gardiner وبرونسلاو مالينوفسكي Bronisław Malinowski وجون رابرت فيرث John Rupert Firth) قد اعتمدت بصورة جزئية على عمل ويلبي من ناحية (كما اعتمدت فيما بعد على عمل أوجدن وريتشاردز اللذين يمكن عددهما وظيفيين) وعلى عمل فاجنر من ناحية أخرى (الذي كان أقل ميثافيزيقية وأكثر تداولية من عمل ويلبي)، حيث أراد جاردنر تحليل 'أفعال الكلام'، وعمل فيرث على تحليل 'الأحداث الكلامية' بصورة كلية، كما أراد مالينوفسكي دراسة المعنى باعتباره فعلاً. وفي حاشيته الشهيرة 'حول المعنى في اللغات البدائية' التي صنعها على كتاب أوجدن وريتشاردز 'معنى المعنى' افترض مالينوفسكي أن اللغة نمط من أنماط الفعل والتعاون بين الناس بصورة خاصة (Malinowski, 1923: 315).

وقد احتوى 'معنى المعنى' أيضاً على مستخلص لعمل بيرس في السيميائية كنتيجة مباشرة لتأثير الليدي ويلبي، وفي السنوات الأولى من القرن العشرين تراسلت ليدي ويلبي مع أبي التداولية والسيميائية الفيلسوف الأمريكي شارلز

ساندرس بيرس، وكان بيرس قد ورث مفهوم التداولية عن كانت (من خلال تفريق كانت بين التفكير العملي من النوع النقي، والتفكير التداولي من النوع الإمبريقي) كما قد عرف الأدب السيميائي القديم أيضاً بداية من الفيلسوف بيتر أوف سبان Peter of Spain حتى لوك وريد وويلبي، واشتق نظيره عالم النفس التداولي وليام جيمز William James مصطلح التداولية - على العكس منه - من الكلمة اليونانية pragma التي تعني 'عملي' أو 'فعل'. وبينما أصبحت تداولية بيرس (المصطلح الذي قدمه بيرس كي يناهض عمل جيمس) جزءاً من سيميائيته، كانت تداولية جيمس قد أصبحت جزءاً من نظرية الصدق وسيكولوجيته المؤسسة بصورة أخلاقية.

وبإيعاز جزئي من بعض مبادئ التداولية ونظرية أوجدن وريتشاردز الخاصة بالرموز والعلامات وكذلك التطورات الحاصلة في السلوكية المنطقية والوضعية المنطقية اشتهر الأمريكي شارلز موريس بتقسيمه السيميائيات على أقسام ثلاثة هي: الدلالة، وهي دراسة العلاقة بين الكلمات والعالم، والتركيب وهي دراسة العلاقة بين الكلمات بعضها البعض، والتداولية وهي دراسة العلاقة بين الكلمات ومستخدميها (Morris, 1938)، وجعل موريس هذه الأقسام أساساً للنمط السلوكي من السيميائية.

إن مشكلة المعنى المهمة بالنسبة لكل من الليدي ويليبي والتداوليين أصبحت محل اهتمام الفكر الفلسفي بصورة عامة، وكانت هذه القضية موجودة في بريطانيا بصورة خاصة حيث أدخلت بعض الأسس اللغوية والتداولية إلى فلسفة اللغة وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. وبصورة مبدئية استخدم الفلاسفة - أمثال فيلسوف أكسفورد العالم الكلاسيكي أوستن - التحليل اللغوي من أجل الوصول إلى وضوح فلسفي

وبعدها استخدم اللغويون المناهج الفلسفية – مثل المنهج الذي دافع عنه أوستن – لدراسة أبعاد أكثر اتساعاً في دراسة اللغة. وهنا يمكننا تتبع نمط من التفكير يبدأ من جوتلوب فريج Gottlob Frege، ويمتد إلى رسل وفتجنشتين في مراحلهم الأولى، وفتجنشتين في مرحلته المتأخرة، وجلبيرت ريال Gilbert P. Ryle وبيتر ستراوسن Peter F. Strawson وأوستن وجرايس، وينتهي عند سيرل الذي كتب رسالته للدكتوراه بجامعة أكسفورد تحت إشراف أوستن وستراوسن حول مفهوم فريج للمرجع والدلالة، ويمكن أن يعود مفهوم سيرل 'القوة الإنجازية Illocutionary Force' ذلك المفهوم المحوري في الدرس التداولي إلى فريج.

التداولية والسيمائية ونظرية أفعال الكلام:

كما رأينا سابقاً اشترك العديد من علماء النفس والفلاسفة واللغويين حول ما أسماه مالنوفسكي 'الأيدولوجية التداولية Pragmatic Weltanschauung' وذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فجميعهم ينظر إلى اللغة على أنها نمط من الفعل والتفاعل. وهذا المفهوم لم يكن معروفاً لدى أوستن الذي قرأ جاردنير وموريس وبييرس وآخرين، على أية حال يبدو أن أوستن لم يرد أن يرتبط بالتداولية السياقية الوظيفية التي تطورت بالقرب منه (Nerlich, 1996) ولا بالتداولية النفعية السلوكية السيمائية التي تطورت على الجانب الآخر من الأطلسي على يد موريس، ولا بالنمط الصوري من التداولية التي تطورت على يد فلاسفة اللغة أمثال رادولف كارناب، كما لم يقبل أوستن التقسيم الثلاثي الذي قسم عليه موريس السيمائية إلى: التركيب، والدلالة، والتداولية، وكان أوستن قد بين هذا سنة 1940 بقوله: 'الآن، لا يكمن سبب عدم قدرتي على النطق بجملته مثل: 'القطعة

على السجادة ولا أعتقد هذا^١ في أن مثل هذا القول يسيء إلى التركيب فقط من خلال كونه قولاً متناقضاً بطريقة ما؛ ذلك أن ما يمنعني من إيراد هذه الجملة أيضاً هو شيء مضمّر بطبيعة الحال يخص العرف الدلالي حول الطريقة التي تستخدم بها الكلمات داخل الموقف^٢ (Austin, 1963 [1940]: 10). وقوله: 'إن اللغة المثالية المفترضة ... تعد نموذجاً غير متكافئ مع اللغة الواقعية بطرق عديدة، فعزلها التركيب عن الدلالة، وقائمة القواعد والمبادئ المصاغة فيها بصورة واضحة، وفصل جميع هذه المجالات عن العمل جعلها أمراً مضللاً حيث لا تمتلك اللغة الواقعية حدوداً صارمة تفصل بين مجالات عمل القواعد أو بين ما هو تركيبى وما هو دلالي فصلاً حاداً^٣ (Austin, 1963 [1940]: 13).

ومن المذهل أن نرى أوستن لم يستخدم مصطلح التداولية في هذا السياق وكأنه ينادي بصورة ضمنية بالمزج بين التركيب والدلالة وتضمينهما التداولية بوصفها دراسة للكلمات أو العلامات في مقام الفعل الكلامي.

النتائج:

قبل أوستن أقام المفكرون أسساً مهمة للتداولية وأكدوا على النقاط التالية:

- لا تستخدم العلامات في التعبير عن الفكر فقط، ولكنها تمتلك العديد من الوظائف الأخرى.
- العلامات لا تمتلك فقط وظيفة فكرية، بل إنها ذات وظيفة تأثيرية أيضاً.
- لاستخدام العلامات ثلاث وظائف أساسية هي: التمثيلية والتعبيرية والندائية.
- يمكن فهم العلامات فقط من خلال سياق الموقف الذي تستخدم فيه.

- عملية التحدث عملية ذات فعل موجه الهدف.
- العلامات هي وسائل بناء فعل الكلام وينجم عن استخدامها آثار ونتائج عملية.
- تستخدم العلامات بصفة أساسية بقصد التأثير على الآخرين.
- توظف العلامات في الحوار والمحادثة، ويعد التبادل بين المتكلم والمستمع أمراً مهماً.
- تستخدم العلامات في تنسيق السلوك البشري.
- ترتبط بعض العلامات من خلال خاصتها الإشارية بالواقع وبمستخدمي اللغة.
- وفي وقت متأخر إلى حد ما وجدت بعض الأفكار في سياق تطور التداولية منها:
- بعض الأفعال الكلامية ذاتية الدلالة.
- بقولنا شيئاً ما نصنع شيئاً ما.

Bibliography

Austin J L (1963 [1940]).

The meaning of a word. In Caton C E (ed.) Philosophy and ordinary language. Urbana: University of Illinois Press. 1–21.

Bain A (1855).

The senses and the intellect. London: John W Parker and Son.

Beaugrande R de (1996).

The story of discourse analysis. In van Dijk T (ed.) Introduction to Discourse Analysis. London: Sage. 35–62.

Bréal M (1877).

Mélanges de mythologie et de linguistique. Paris: Hachette.

----- (1964 [1900]).

Semantics: Studies in the science of meaning. tr. Cust, Mrs. H. New York: Dover Publications. (Replication of the 1900 edn., London: Henry Holt & Co., which contained a preface and an appendix by J P Postgate).

Bühler , K. (1965 [1934]).

Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (2nd edn.). Jena: Fischer. Stuttgart: Fischer. Also (1982). 3rd edn. Stuttgart/New York: Fischer.

Halliday M A K (1978).

Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning. London: Edward Arnold.

Humboldt W von (1963 [1827]).

Ueber den Dualis. In Flitner A & Giel K Bd III (eds.) Werke in Fünf Banden, (Schriften zur Sprachphilosophie). Also (1980). (3rd edn.) Darmstadt: Buchgesellschaft. 113–143.

Koschmieder E (1965 [1945]).

Zur Bestimmung der Funktion grammatischer Kategorien. In Beiträge zur allgemeinen Syntax (Bibliothek der allgem. Sprachwissenschaft, Zweite Reihe: Einzeluntersuchungen und

Darstellungen zur allgemeinen Sprachwissenschaft). Heidelberg: Winter. 9–69. (First publ. in Abhandlungen d. Bayer. Akad. d. Wiss., Neue Folge, Heft 25.5–64.).

Malinowski B (1923).

The problem of meaning in primitive languages. In Ogden C K & Richards I A (eds.) The meaning of meaning. Supplement I. New York: Harcourt, Brace. Also (1953). London: Routledge & Kegan Paul.

Mey J L (1979).

Zur kritischen Sprachtheorie. In Mey J L (ed.) Pragmalinguistics: Theory and practice, vol. 1: Rasmus Rask Series in Pragmatic Linguistics. The Hague: Mouton Publishers. 411–434.

Mey J L (1985).

Whose language? A study in linguistic pragmatics. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.

---- (2001).

Pragmatics: An introduction (2nd edn.). Oxford: Blackwell.

Morris C W (1938).

Foundations of the theory of signs. Chicago: University of Chicago Press. International encyclopedia of unified science, vol. 1, no. 2. Chicago: Chicago: University of Chicago Press.

Nerlich B (1996).

Egyptology, linguistics and anthropology: Malinowski and Gardiner on the functions of language.’ In Law V & Hüllen V (eds.) Linguists and their diversions. Festschrift for Robert H Robins on his 75th birthday. Münster: Nodus Publikationen. 361–394.

---- (2000).

Structuralism, contextualism, dialogism: Voloshinov and Bakhtin’s contributions to the debate about the “relativity” of meaning.’ *Historiographia Linguistica* 27/1, 79–102.

Nerlich B & Clarke D D (1996).

Language, action, and context. The early history of pragmatics in Europe and America, 1780–1930. Amsterdam: Benjamins.

--- (2000).

Using signs in situations: Pragmatic sign theories before Austin.' *Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry* 20/1–2–3, 187–209.

Paulhan F (1886).

Le langage intérieur et la pensée. *Revue Philosophique* 21, 26–58.

Perconti P (1999).

Kantian linguistics: Theories of mental representation and the linguistic transformation of Kantism. Münster: Nodus.

Reid T (1872).

The works of Thomas Reid. (7th edn.), vols I and II. Edinburgh: MacLachlan and Stewart; London: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green. Also (1967, 1983). Repr. Hildesheim: Olms. Also (1863). (1st edn.)

Reinach A (1913).

Die apriorischen Grundlagen des bürgerlichen Rechts. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* I/2, 685–847. Also in Crosby,

J F (1913, 1922).

The apriori foundations of the civil law. Also (1983). *Aletheia* 3, 1–142. (in English).

Schmitz H W (1990).

De Hollandse Significa. Een reconstructie van de geschiedenis van 1892 tot 1926. Assen/Maastricht: Van Gorcum.

Smart B H (1831).

An outline of sematology: Or an essay towards establishing a new theory of grammar, logic, and rhetoric. London: Richardson. (Published anonymously.).

Stewart D (1854–1860).

Hamilton Sir W (ed.). The collected works of Dugald Stewart (11 vols). Edinburgh: Constable.

Vater J S (1801).

Versuch einer allgemeinen Sprachlehre. Halle a. d. S.: Renger. (1970). Stuttgart-Bad Canstatt:

Friedrich Fromann Verlag.

Wegener P (1921).

Der Wortsatz. Indogermanische Forschungen 39, 1–26.

Whitaker C W A (1996).

Aristotle's De Interpretatione. Oxford: Oxford University Press.

ما وراء الحوارية*

فلادمير كيرزنسكي

أ/ إدريس سامية

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

أنا أحكي. هذه الـ"أنا" (je) ليست شخصا خياليا ، ولكنها الروائي. رجل متعلم، متذمر، شقي. "أنا"، أنا أحكي قصة صديقي أشيل Achille، ولكن كذلك، ما يحدث لي مع شخصيات أخرى في الرواية. (روبرت موزيل Robert Musil).

في الواقع، يجب ابتكار فن يمزج الأفكار الخالصة بالرقص والصراخ بالهندسة. شيء سنحققه في وسط هيرمينوطيقي ومقدس، طقس ستتحده الحركات، الفكر الأكثر نقاء والخطاب الفلسفي برقصات محاربي الزولو. توليفة من كانط Kant وجيروم بوش Jérôme Bosch، بيكاسو Picasso واينشتاين Einstein، ريلك Rilke وجنكيز خان Gengis Khan. ما دمنا غير قادرين على إيجاد نمط تعبير بهذا القدر من الشمولية والإطلاق، فلندفع، على الأقل، على الحق في وضع روايات متوحشة. (ارنستو ساباتو Ernesto Sabato).

لا يعني الأدب منح حقوق المؤلف لبعض الموضوعات ولصالح بعض الجماعات. وفيما يتعلق بالمخاطرة، فإن المخاطر الحقيقية لأي فنان تؤخذ داخل الأثر؛ في فعل الدفع بالأثر إلى حدود الممكن في محاولة لرفع نسبة المُفكر فيه.

تصبح الكتب جيدة عندما تذهب إلى هذا الحد، وتتكبد مخاطرة تخطيها، وعندما تجعل الفنان مهددا بسبب ما جرؤ وما لم يجرؤ عليه فنيا .

(سلمان رشدي Salman Rushdie)

أقدار الرواية: ما وراء الحوارية ؟

بالنظر إلى إحدى المقولات الباختيئية، فإن التغيرات التي تطرأ في نهاية القرن العشرين في الجسم الخطابي للرواية تتجه نحو تجاوز، أو على الأقل تسبب relativisation الحوارية .

تفصح هذه التغيرات كذلك، عن اشتغال حقيقي إن لم يكن عن هيمنة مسبقة للتعددية اللغوية وللتهجين كموجّهات modalités خطابية. لهذا نجازف بالاقترح التالي : **إن المواقف النظرية لباختين Bakhtine لا تسمح إلا جزئياً بفهم الحركية الخطابية للأعمال الروائية التي طبعت الخمس عشرة سنة الأخيرة.**

إذا عرفنا الحوارية على أنها المبدأ التصنيفي axiologique الذي يحكم بناء ووظيفة الرواية، يجب التسليم بأن الرواية تتخلى عن صورة المؤلف الذي، على غرار دوستويفسكي Dostoïevski، يتخفى وراء الأصوات، الذاتيات وأفكار الشخصيات. إن الفعل الحوارية الذي يقوم به المؤلف يمّحي وراء الموقف المهيمن للمؤلف - المنشئ. وهو ينسب نفسه أيضاً عن طريق إدراج سارد في الخطاب. وسواء كان هذا السارد ندا له أو شخصية من الشخصيات فإنه يتمظهر كذلك كمكوّن تلفظي instance énonciative ذو هوية نصية قوية. في هذا الصدد، تبدو ملاحظات غي سكاربيتته Gay Scarpetta حول الموجهات السردية للرواية المعاصرة وبالخصوص، حول الفن الروائي عند ميلان كنديره Milan Kundera (" L'immortalité الخلود "، " La Lenteur البطء ")

وكارلوس فانتيس Carlos Fuentes ("كريستوف وبويضته Christophe et son œuf") تبدو في غاية الصوابية والمواءمة pertinence . يشير سكاربيته إلى أهمية موجّه سردي، في الرواية المعاصرة، يوحد في الصوت نفسه وفي التعبير الفني نفسه بين السارد ذي المعرفة المطلقة والسارد - الشخصية. يصف سكاربيته وظيفته هذا الخطاب في "البطء" لكانديره بالطريقة الموالية:

إن السارد، بواسطة كل نوع من أنواع المؤشرات (...) يدعنا نفهم بأنه قابل للتماثل assimilable مع المؤلف، مع كانديره - مما يشوّش النظام؛ فإذا كانت وجهة النظر ذات المعرفة المطلقة "omniscient" لا تتوافق مع تبني السارد - الشخصية الذي يبقى محدودا بالضرورة برؤيتها البشرية، فإنه، على العكس من ذلك، بالإمكان إرجاعه إلى المؤلف إذا أعلن عن نفسه بهذه الصّفة. بعد ذلك، فإن السارد - المؤلف لا يكف عن تذكيرنا (و هي طريقة أخرى لتقنية الرواية داخل الرواية La mise en abyme) بأنه يتخيل شخصياته ويخترعها، أو أنه يحلم بها (إنه يذهب في بعض الأحيان، كما عند ديدرو Diderot إلى تعنيفها). إن الكتابة لا تترك نفسها عرضة للسوء وراء ما تكتبه، مما يعتبر في نفس الوقت مؤشرا قاطعا على الحادثة¹.

إن هذا الاختلاط السردي في الرواية، المتواتر نسبيا منذ الثمانينات، يفنّد الحركية الحوارية التي كشف عنها ونظّر لها باختين عند دوستوفسكي. في الواقع، إن السارد - المؤلف - الشخصية ذو المعرفة المطلقة، النشط جدا في النشر الحديث moderne، يظهر لنا أن بناء الرواية لا يمكن أن يتجرد من منشئها. إن التحليل الباختيني لأثر دوستوفسكي يغفل بعض المميزات خاصة ما يتعلق منها بأهمية المونولوجية كموجه سردي. لا شك أن دوستوفسكي، مخرج الحوارية، أو بالأحرى منشئها، قد أحدث ثورة روائية، ولكن، ضمن حركة

الهيئة الخطابية والبنائية، أضعف اللاحقون به من تأثير هذه الثورة. كما أنه يتوجب علينا أن نقترح صورة أكثر ثراء وتعقيدا للرواية، تكون على الخصوص متناسبة مع الممارسات الحالية .

الحركية الروائية؛ فرضية سلسلة - مشهد série - scène جديدة:

لفهم الرواية في أحداثها يجب تمثيلها، ولو فرضياً، على أنها سلسلة أو مشهد خطابي واسع بما فيه الكفاية ليشمل الآثار التي تختلف عن النماذج التي أقيمت لها منذ سرفانتس Cervantes حتى جويس Joyce، موزيل Musil أو بروش Broch، والتي قامت بتحويلها .

تتدرج ضمن هذه السلسلة روايات منشورة منذ السبعينات؛ حرودة Harrouda للطاهر بن جلون Tahar Ben Djelloun (1973)، طوبوغرافية Topographie idéale pour une agression caractérisée مثالية لا اعتداء مميز لرشيد بوجدرة Rachid Boudjedra (1975)، طليسمانو Talismano لعبد الوهاب مديب Abdelwahab Meddeb (1979)، اللباب La Pulpe لـ اندرزجوسكي Anderzejewski (1980)، مقبرة Makbara لـ غويتسولو Goytisolo (1980)، أطفال منتصف الليل Midnight's Children لسلمان رشدي Salman Rushdie (1980)، الريفيون Les Géorgiques لـ كلود سيمون Claude Simon (1981)، الجنة Paradis لـ فليب صوير Philippe Sollers (1981)، لـ جورج سامبران Semprun George l'algarabie (1981)، كاسندر. الحكى ومقدماته Cassandre. Le récit et ses prémisses لكريستا وولف Christa Wolf (1983)، سنة وفاة ريكاردو Jose رييس L'année de la mort de Ricardo Reis لـ خوزي صراماغو Jose Saramago (1984)، السادة القدامى Maîtres anciens لـ توماس برنهارد

Thomas Bernhard (1985)، *اللامرئيون* Les invisibles لـ ناني بليستريني
 Nanni Balestrini (1987)، *كريستوف وبويضته* Christophe et son œuf
 Carlos Fuentes (1987)، *الخلود* L'immortalité لـ
 Milan Kundera (1990)، *النفساني الأمريكي* American
 Bret Easton Ellis (1991)، *الروح الفائرة* Psycho لـ
 Harold Brodkey (1992)، *The Runaway Soul* لـ هارولد برودكي
 Patrick Chamoiseau (1992)، *كل* Texaco لـ باتريك شموازو
 Edouard Glissant (1993)، *عالم* Tout-monde لـ ادوارد غليصو
 Sostiene Pereira لـ انطونيو تبوكشي Antonio Tabucchi
 (1994).

تؤكد هذه الآثار أسبقية هيمنة المؤلف - المنشئ والسارد الذاتي على
 حساب الموقف الحوارية للمؤلف على طريقة دوستوفسكي، لهذا فإن حصيلة "
 ما بعد الباختينية" لـ دافيد لودج David Lodge تبدو لنا صحيحة :
 في نهاية المطاف، فإن المساهمة الكبرى لباختين في النقد المعاصر، بغض
 النظر عن المفارقة التاريخية التي جعلته مغمورا مدة طويلة ثم اشتهاره، تتمثل في
 التأكيد مجدداً على القدرة الإبداعية والتواصلية للكاتب².
 معرّفاً بهذا الشكل، فإن إسهام باختين يسمح لنا بفهم دور " الذكاء
 المركزي l'Intelligence Centrale " للكاتب، كشرط لازم لمقروئية الرواية
 والعلامات التي تؤسسها ولاتّضاح بنياتها ووظائفها. تذكرنا عبارة هنري جيمس
 Henry James بأن شعرية الرواية تقوم على الفعل المبدع للفرد الذي يبتكر
 البنيات الوظيفية. يجعل هذا التذكير التصور الحوارية للمؤلف أكثر تدقيقاً.
 بإسناده هذه الجودة المطلقة لدوستوفسكي، يبدو أن باختين يفترض أن عمل

الروائي منحصر في إعادة إنتاج الأفكار المتداولة، وأن الذكاء المركزي قد تخلّى عن امتياز جعل الآخرين ينصتون إليه في النص. إن الذكاء المركزي في الروايات المذكورة أعلاه، يشغل غالباً كموجّه نوعي للسرد (السارد ذو المعرفة المطلقة والسارد - الشخصية)، موجّه يتعرف عليه غي سكاربيته ويربطه بالحدث. تؤكد هذه الروايات سمات أخرى نوعية في الكتابة الحديثة moderne هي الذاتية، التقطيع (التشظي)، المفارقة والانعكاس الذاتي L'autoréflexivité، وقد رصدناها بدورنا كثوابت خطابية ومعرفية في النص "الحديث". إذن، فعلى أساس هذا الجهاز dispositif يتوجب قياس شدة وصوابية أحداث الرواية.

رشدي، فانتيس، غليصو؛ البحث عن الكلية ولعبة التهجين:

تعبّر آثار هؤلاء الروائيين الثلاثة، خاصة أطفال منتصف الليل، كريستوفر وبويضته وكل عالم عن البحث عن كلية تتأسس على إدماج عوالم متنوعة إلى ما لا نهاية سواء كانت سردية، موضوعاتية، لغوية أو ثقافية. إنها سيطرة التهجين كرؤية وتأليف، مجموع مضبّب لكنه مؤلف عن قصد. تتأسس الكلية في منظر بشري ذو غنى طبوغرافي كبير، إنها فضاء منوع لحكايا وخطابات غير متجانسة مبسّطة على عوالم معقدة، زاخرة، ذات صوابية ومواءمة فورية وعالمية. تتكون هذه الأشكال وهذه الرسائل كمنجزات opérateurs للحدث لكونها تعيد في قلب الأثر، كتابة المواد الروائية، الثقافية، التاريخية، السياسية، الصورية والموضوعاتية. فبواسطة هذه المواد يتم إعادة تشكيل النماذج المقولبة modèles matriciels للرواية، إنها الإجراءات الرؤيوية على طريقة سرفانتس والمقاطع الخطابية الدخيلة على طريقة ستيرن .

سلمان رشدي " أطفال منتصف الليل " :

مثبتا هويته، يلاحظ سلمان رشدي؛ " كما ملايين الأشخاص، أنا طفل هجين للتاريخ، ربما كلنا؛ سود، سمر وبيض، تجري دماء بعضنا في بعض، كما تلاحظه إحدى شخصياتي، مثلما العطور في لحظة طهيها " ³ بوسعنا، بشكل مفارق ولكن تماما كما في ذهنية التحولات، وأعني بها لعبة التناسخات المهمة جدا في الميثولوجيا الهندية، بوسعنا أن نسلم أن سليم سني Saleem Senai، السارد في *أطفال منتصف الليل* هو أحد تناسخات المؤلف. وعلى العكس من ذلك، فإن المؤلف ذاته استنساخ لسليم سني. تلقي هذه المفارقة الضوء على هوية الصوت السارد. لا يمكن أن ننكر أن شخصية السارد هي جزء مرتبط بالذكاء المركزي في الرواية، حتى وإن لم يكن المؤلف مقحما بواسطة إحالات تسمح بالتعرف عليه، لا يبقى أقل من كون النظرة إلى الهند مركزة، بلا التباس في اتجاه سلمان رشدي، المعلق على عمله الخاص .

في كتابات رشدي النقدية، تظهر بانتظام مفاهيم التعدد، المزج، التنوع، الهجين. بالإضافة إلى ذلك، يشدد سلمان رشدي على أهمية الصراعات ما بين الإثنيات والديانات. الهند إجمالا بلد لا يصاحب فيه فيض المتعدد احتراما متبادلا للأعراف والديانات المختلفة.

إنه كذلك الدرس المستخلص من الرواية التي تمنح للعيان عالما محكوما بالانحدار واشتداد الصراعات. يتطور السرد نحو سلبية لا سبيل لدرئها مثلما تبينه عبارة " أطفال منتصف الليل " المحولة عن " نادي منتصف الليل السري " التي تمثل الغاية الاجتماعية من " الملهى ". يتحول عالم الأمل الرائع إلى مكان تمارس فيه طقوس الحب التجاري. من جهة أخرى، فإن ما يبدو مثقلا على الهند هو قدوم عصر الظلام " kuli yuga ". إن قدرية التدمير تطال حتى جسم سليم

الذي يجف ويتحلل. رواية رشدي تداول للروائح والأشكال، للأساطير والمعتقدات التي تحيل إلى الخصوصية والكلية في العالم الإنساني في الهند .
يوزع العمل السردى لسليم الايجابي والسلبي،، المتفائل والمتشائم حيث يبدو أن الرؤية تتقلب إلى الأذى وحتمية التصارع والشر. مع ذلك، فإن السارد يستثمر رسالته للأمل، إنه أمل هش يتأتى في أثناء تعلمه للواقع، عندما يتعلم سليم كذلك أن يعترف بالتعدد.

تمثل *أطفال منتصف الليل* مسعى سرديا لا يتراجع أمام أي تصرف مهما كان غير محتمل، مثل المعرفة المطلقة أو الحضور الكلي للسارد، ملاحظا ومشاركاً خاصاً ومتميزاً في عالم لا ينضب من العلامات. يرمز هذا الأخير لكل المشارب الثقافية للعقلية الهندية حيث المزاجية بين الحضور المكثف للألوهيات ومشتقاتها ولأسطورة وما فوق الطبيعي وبين التعدد والكثرة المفعمة بالإنساني واقع معاش يومياً. عبر جملة العلامات والمعلومات المقدمة، يتمثل السرد ذاته حركة منجزة تناوئ عمل السارد المطلق، شهرزاد: "يجب أن أعمل بسرعة، أسرع من شهرزاد، إذا كان علي أن أصل إلى معنى، أجل معنى إلى شيء ما". يتمثل السارد كـ "مبتلع للحيات"، جوفه متخم بالتعدديات. إنه يؤمن رؤية للعالم مرتبطة بمشاركته النشيطة في المجتمع الهندي بوصفه أحد الألف طفل المولودين منتصف الليل يوم 15 أوت 1947. كل هؤلاء الأطفال مواطنون استثنائيون، مزودون بمواهب نادرة، إذ يبدو مقدراً لهم أن يكونوا أسياذ العالم. إن هذه اللحظة التاريخية تطبع كذلك انبثاق الأمل، لأن البلد الجديد ينخرط في مستقبل يُفترض أن تسود فيه الديمقراطية، العدالة والحرية. لكن الأمور تتعقد؛ تدلع الحروب وتتورط الهند في صراعات دينية وبين اثنية. تبين رواية رشدي، إجمالاً، الانحدار المنتظم للأمل. إن السرد، ذو الكثافة النادرة، مَقوّد

باسم إزالة الوهم. في هذه الرواية، يمنح رشدي الكلمة لشخصية لا تخفي شيئاً عن "أناها"، عن سيكولوجيتها وتاريخها، باللجوء غالباً إلى استظهار بواطن الذات حيث يرسم السارد بورتريها غنياً ومتناقضاً عن نفسه. إن تاريخه الخاص تابع لتاريخ الهند الحديث، وهو يحيل إلى وقائع تاريخية وسياسية ملموسة، في الوقت ذاته. قصة سليم خيالية وفتنازية، وأفعاله اللفظية تعكس انتماءه إلى عالم فوق طبيعي، إلهي وأسطوري. فمن الامتيازات التي يمنحها الخيال أن السارد لا يخرج نفسه في إثبات صدق ما يعيشه سليم ويحكيه من عدمه. وعلى الرغم من كونه إنشاءً خيالياً محضاً، فهو كذلك إنشاءً معرفيً بالمعنى الذي يكون فيه هذا العالم السردى الزاخر في مستوى التعقيدات التي هي في أصل الحضارة والمجتمع الهندي نفسه. هناك إذن ترابط بين الإنشاء السردى ("أطفال منتصف الليل") وبين النظام القيمي للمؤلف نفسه. يفترض مثل هذا الترابط فهماً للهند يتحكم في إنشاء المعنى بطريقة معينة.

يفصح رشدي بوضوح عما أراد التعبير عنه في هذه الرواية قائلاً :

أنا قادم من بومباي، وكذلك من عائلة مسلمة، الهند التي أنتمي إليها كانت دوماً قائمة على أفكار التعددية والجمع والهجنة، أفكار تناقض قطرياً أفكار ايديولوجيات الشيوعيين. بالنسبة لي، فإن الصورة التي تعرف الهند هي الحشد. والحشد بطبعه وفرة مفرطة وهو غير متجانس، أشياء كثيرة في الوقت نفسه. لكن هند الشيوعيين ليست أياً من هذه الأشياء⁴.

يمثل آخر مشهد في الرواية هذا القول جيداً، إنه يوم الاستقلال الـ 15 أوت 1978. سليم يحتفل بعيد ميلاده الواحد والثلاثين، وهو يريد الذهاب إلى الكشمير، لكنه لا يستطيع الوصول إليها، عليه أن يواجه "الحشود ذات الرؤوس الكثيرة" (⁵ «manyheaded multitudes»)، يوصف الحشد بأنه

"كثيف"، بدون حدود معلومة، يتضخّم حتى يملأ العالم، وهو يمنع كل تقدّم. يخشى السارد أن يدوسه الحشد، مثل ابنه والألف طفل وطفل من أطفال منتصف الليل. تنتهي الرواية بالعبارات التالية :

حظوة ولعنة أطفال منتصف الليل هي أن يكونوا الأسياد والضحايا، في آن معا، قد رهم التخلي عن كل حياة شخصية وأن يسحبهم مد العدمية ولا يتمكنوا من العيث أو الموت بسلام⁶.

يقوم معنى الرواية في هذا الوعي بالتعدد المحتم، وتجربة العنف. إن المواهب الخارقة لسليم؛ قدرته على التخاطر، حاسة الشم ذات الحساسية الاستثنائية لديه [...] هي كم من العلامات التي تخول لنا تفكيك المعنى والتعقّلات *emboîtement* المعقدة للبنية السردية، وتتيح متابعة المعنى عبر عوالم غير متجانسة: تاريخية، اجتماعية، اثنية، أسطورية، دينية، سياسية، أدبية. ولكنها مموقعة بحيث ترتبط فيما بينها بعلاقات معنوية، ومتراكبة بعضها بالنسبة للبعض الآخر. على مستوى آخر من تنظيم العلامات التي يتشعب بها العالم الروائي لرشدي، فإن ما يُلعب باستمرار في *أطفال منتصف الليل* هو من جهة؛ كثرة السرود الاستعارية (المتعلقة بالأطفال المولودين يوم استقلال الهند، بالعائلات، بالأم، بالأب، بالابن، بالنقاء، بالوطن، بالتاريخ، بالدين... الخ)، ومن جهة أخرى؛ إزالة التمثيل الاستعاري عن العالم، وعملية نزع الأسطورة *démythologisation*. بوصفها بادرة أولية، تمنح رواية *أطفال منتصف الليل*، إذن حقلا سرديا يعرض قوة الأسطورة وعبثيتها.

باقتراب يوم الاستقلال، يدرك السارد أن أسطورة الحرية القديمة بواحد وثلاثين سنة، لم تعد ما كانت عليه، ويضيف: "يجب إيجاد أساطير جديدة، ولكن هذا ليس من شأني". يتخلص سليم من هاجس النقاوة: "يجب أن نعيش،

للأسف، مع ظلال النقصان ". بعبارة أوضح، علينا أن نعيش مع المشاكل التي أورثنا إياها تاريخنا. عشر سنوات بعد صدور *أطفال منتصف الليل*، يشرح سلمان رشدي موقفه في *الآيات الشيطانية*؛ إن عالمه الروائي جزء لا ينفصل عن مشروعه المعرفي، فما يرغب في إيصاله في *الآيات الشيطانية* مسجل سلفا في سرد *أطفال منتصف الليل* ذاته :

تحتل الآيات الشيطانية بالهجنة وانعدام النقاوة، بالخليط والتحول الذي ينتج انطلاقاً من تركيبات غير متوقعة بين البشر والثقافات والأفكار والسياسات والأفلام والأغاني. تجد هذه الرواية لذتها في التهجين وتعرض لإطلاقية النقاوة. المزج، الخلط، قليل من هنا قليل من هناك، بهذه الكيفية تأتي الطرافة والجدة إلى العالم. إنها الإمكانية الهائلة التي تمنحها الهجرة الكبيرة، وقد حاولت أن استقبلها بأذرع مفتوحة. تحبذ *الآيات الشيطانية* التغيير عن طريق الصهر، التغيير عن طريق الوصل. إنها أغنية حبّ موجهة إلى أنواتنا الهجينة⁷.

لا يتم الاحتفاء بالهجنة دون صعوبات، فقد عبّر سليم عدة تناسخات، من بينها تلك التي لبوذا، قبل أن يتوصل في الختام إلى أن المزج والتغيير عن طريق الصهر بإمكانهما تحرير الهند من صراعاتها .

بعد أن يجتاز دورات الأمل وإزالة الوهم، بعد أن يجرد السلطة والدين والإيديولوجيات والحنين إلى النقاوة من بُعدها الأسطوري، يخطو سرد سليم خطوة إلى الوراء تقضي إلى انبعاث ضروري للكلية، الوعي الطبيعي للمتعدد. لقد هزمت مقاومة النقي بالحضور المطلق للأنقي والمختلط والهجين. إن شساعة الهند تفرض أنماط حياة توجب الاعتياد على كل الغيريات. معارضا للقوى

العدمية للمعتقدات والإيديولوجيات السارية ومعارضاً عنف السلطة، يقف الفعل الروائي لرشدي طريقاً للأمل .

كارلوس فانتيس؛ كريستوف وبويضته:

كريستوف وبويضته عبارة عن حوار داخلي واسع، موضوع بطريقة ساخرة وفكاهية عن طريق صوت سارد يتحدث منذ أن كان في بطن أمه، خلال الأشهر التسعة لتشكله، وذلك من 6 جانفي إلى 12 أكتوبر 1992. بوسعنا أن نفكر في رواية فانتيس على أنها تقرير خطابي للكلية المكسيكية وبالتالي لكلية العالم المعاصر في طريق الأمركة. هذه الكلية تاريخية، سياسية، أسطورية، اقتصادية، بيئية وأدبية. الصوت السردى لفانتيس ذو معرفة مطلقة وحامل لرؤية ذاتية في نفس الوقت. ينتج هذا التقسيم للكفاءات نوعاً من الإدراك التناظري لما يبلغه السارد (الذي لا يمكنه أن يكون، بالطبع، سوى المؤلف نفسه) حيث يتراكب صوت السارد على صوت كريستوبال - العلاقة وعلى ما ينقله من حوار متقطع لوالديه. يتشكل العمل الخطابي الذي يتأسس عليه الحوار الداخلي لكريستوبال والحوار الداخلي للسارد ذو المعرفة المطلقة (المؤلف) من كم متعدد من المقاطع والسجلات؛ السردية، التعويضية، الغنائية، التناسلية والألعاب اللغوية. يصنّف الحوار الداخلي لكريستوبال، بشكل ما، ضمن السرد الروائي الذي يمكن وصفه بالسرد - الإطار. إن هذا النوع من السرد، كما يبدو، يستثمر معرفة مطلقة ولكنها، على الأقل، واعية أيضاً بحدودها. لأنه وهو يرسم بورتريها خصباً للبلاد التي سيولد فيها كريستوبال قريباً، يعترف بأنه لا توجد رؤية تستطيع أن تشمل كل الظواهر دفعة واحدة. المراقبة المتزامنة لكلية الظواهر مستحيلة، نحن مضطرون لاختيار زمان ومكان داخل الامتداد الواسع، المتاح لنا تخيله لأنه موجود فعلياً؛ إن قطعة من

مجموع الظواهر المكشوفة لنا تشكل حدودنا، ولكن، كذلك حريتنا، إنها ما يمكن لنا أن نؤثر فيه، للأفضل أو للأسوأ، ما يمكن أن نراه، أن نلمسه، إنه لا يمثل إلا وجهها من أوجه الواقع (الحقيقة).

إننا مرتبطون برؤية الآخر لإكمال رؤيتنا الخاصة، نحن نصف عيّن، نصف فم، نصف دماغ. الآخر هو أنا لأنه يكملني⁸.

تقوم رؤية الواقع المنظمة من طرف فانتيس على علاقة ثلاثية، ضمنية ومحايثة لوضعية التواصل في الرواية. "أنا" كريستوبال والسارد ذو المعرفة المطلقة تقابل كلية المسرود التي تقابل بدورها القارئ، الذي يتم استدعاؤه بانتظام من طرف السرد. في الحقيقة يصبح القارئ منتخبا؛ électeur هو منتخب بوصفه مواطنا في الجمهورية المكسيكية، ومنتخب أيضا، لأنه يقرّر معنى النص. يولد استدعاء القارئ بانتظام لعبة معرفية تعود إلى ما يمكن وصفه بـ "الحوارية الموجهة"، إنها لا تطابق تماما حوارية باختين، فهي أقرب إلى المحاورات maïeutique: السقراطية. إذ تفترض تحليلا للواقع وتوزيعا للأدوار في المحادثات كما تفترض مسافة مفارقة. إن الحوارية الموجهة تلزم الذكاء المركزي في الرواية إلزاما كاملا، حيث يقوم عقد مشاركة بين المؤلف - السارد والقارئ. [...]

بين المؤلف - السارد والقارئ - المنتخب يقوم تعاون تواصل يضمن تطور السرد والقراءة. يقدم فصل "لا أريد أن أخدم قط" خطابا واصفا دالا بشكل خاص:

هذه هي الرواية التي أتخيلها من داخل بويضة أمي، لم أكن لأقوم بمصاحبة أوليائي أقل من البويضة، الأمر يستلزم الكثيريا كريستوفونت، إذا كانت الأرض كروية، لماذا لا يكون الحكيم كذلك؟ الخط المستقيم أطول

مسافة بين كلمة وأخرى، لكنني أعرف أنني صوت يصرخ في الصحراء، وأن صوت التاريخ يوشك دائماً أن يختزل صوتي إلى صمت⁹.

في هذا الخطاب الواصف، يستحث السارد - كريستوبال مساعدة القارئ المنتخب في عملية سردية وظيفتها الأولى تقديم شهادة عن الواقع المكسيكي. هذا إذن ما سيكونه القارئ :

مساعد، مؤرخ خارجي محترم للقضية العادلة حول نشوئي وتشكلي الداخلي ولما حدث قبلها، لأنه لا يوجد حدث لا يتبعه وفد من الذكريات. هذا ما يجمعنا أنا وأنت، أنت أيها المنتخب، معا سنتذكر، أنا في تناغم مع سلسلتي الجينية وولادتي الرحمية. أنت بحضورك القديم أو الحديث، في العالم الخارجي لعالمي. ما لا أجيد تذكره، ستتذكره من أجلي؛ أنت تعرف ما حدث، لن تتركني أكذب، أنت تتذكر وتحكي لي /¹⁰.

هي ذي علامتين على دالتين على هذا التعاون، مختارتين بين علامات أخرى كثيرة في بداية الرواية. وفي فصل "يا وطن، أرضك ببراء" يستدعي السارد القارئ المنتخب بالطريقة التالية:

خذوا نفساً أيها المنتخبين، وتابعوا الخطاب الذي يقوم أبي بإلقائه على أمني يوم احتفال الملوك Epiphanie بينما ينظف نفسه من الفضلات التي سقطت عليه من السماء، وكليلهما، على ما أظن، يستعد لكي يحكي لي كل ما يؤدي إلى هذه اللحظة التي تعقب التحامي مباشرة¹¹.

وفي الفصل الخامس من الجزء السابع يتخذ استدعاء القارئ هذا الشكل:

لهذا أطلبك، أيها المنتخب. لا تتخلى عنا، الآن أكثر كمن أي وقت !
فكر بأن قراءتك هي رفقتنا الوحيدة، عزأؤنا الوحيد، يمكننا احتمال كل شيء إذا أمسكت بيدنا، لا تكن قاسيا ن واصل القراءة^{2 1}.

إن الذكاء المركزي حريص على أن يتطور السرد بالموازاة مع القراءة.
هذا الازدواج هو ذو طابع تصنيفي. يبني المؤلف - السارد عالما يسلم بظواهر ملاحظة ومنتقاة في فضاء - زمان خاص هو المكسيك. تضاعف هذه العملية باستدلال يرمي إلى الكشف عن النظام القائم. إن بحث المؤلف - السارد هو بحث عن " الجانب الدقيق اللامرئي " الذي يريد أن يشرك فيه القراء - المنتخبين. كما أن رواية فانتيس فضاء مليء بالتساؤلات، والأولى أن توظف هذه التساؤلات، هي الأخرى لاستخراج معنى من هذا العماء .

على امتداد مساره النصي يطلعنا " كريستوف وبويضته " ببنية دالة على اللعبة اللغوية، حيث يسجل السرد في جسمه نفسه لعبا لفظيا إحدى وظائفه استجواب اللغة المحكية (المتداولة) من طرف الجماعة المكسيكية ومن طرف كريستوبال كذلك [....]

تتضمن هذه اللعبة اللغوية مزج الأساطير، الثقافات والمناصات [....] بهذا، فإن التهجين يُعب كإعادة مساءلة مفارقة لإصابة اللغة المكسيكية بالإنجليزية الأمريكية، ولكن أيضا كتقريب للعناصر غير المتجانسة .
من جهة أخرى، وكما يلاحظه غي سكاربيته بالضبط :

إن هذه اللعبة تتجارب كذلك مع حضارة كل شيء فيها، منذ الاحتلال، هجين ومزيج. وهذه الطريقة في "إفساد" الإسبانية مردها كذلك ضرورة احتمال (إلى غاية المزايدة) هذه الوضعية الأساسية لتعدد الثقافة، لعدم النقاوة. إن هذا ما يشكل بالضبط المدى التدميري للعبة كهذه، بما أن الأمر يتعلق، إجمالا

بإدخال شيء إلى قلب اللغة، المكوّن الرمزي الذي يؤسس ويضمن التماهيات، إدخال شيء أشبه ما يكون بالتلذذ بالهجنة، مما يظهر على أنه النفي الأكثر تفجيها (وهو أمر يتجاوز الميدان الشكلي " المحض " بكثير) لكل الفنتازيات ولكل إيديولوجيات التطهير والنقاوة

يحيل سرد " كريستوف وبويضته " على امتداد مساره إلى تجارب جماعية للشعب المكسيكي : من خلال هذا تؤسس الرواية لبعدها الرمزي، الحوارية والمعريفية. إنه يتعرض لمشاكل لا سبيل لتخطيها، مشاكل تمس كل الجماعة المكسيكية. وهذه الإحالة لـ "المسألة المكسيكية " واقعي وتاريخي، ولكنه كذلك مناوئ للأفكار السائدة iconoclaste ، ونقدي بالضرورة. إنه يشكل أحد منجزات الحداثة في الرواية حيث تكمن حداثة كريستوف وبويضته بالتحديد في حقيقة أن بنيتها الشكلية والخطابية وكذا رسالتها مرهونة بالحالية الفورية، ولكنها في نفس الوقت ممتدة في الماضي وموجهة نحو المستقبل. تتمثل رواية فانتييس إذن، كجهاز نصي معقد، أرضيته متجذرة ومتشعبة الفروع، وهو يسعى إلى إيجاد، بل إلى ضمان إمكانية التبادل المعرفي بين جماعة القراء والسارد - المرسل في الرواية بصفته حاملا لرؤية وأشكلة problématisation للواقع. في هذا تتجلى حداثة الرواية .

ادوارد غليصو: كل عالم:

هذه واحدة من تعريفات التوليد la créolisation المبتوثة في العمل النظري

لغليصو:

يتطلب التوليد أن تتبادل العناصر غير المتجانسة الموضوعية في علاقة التقويم فيما بينها، بمعنى أنه لا وجود لانحدار الكائن سواء من الداخل أو من

الخارج في هذا الاتصال وفي هذا الخليط. لماذا "التوليد" وليس "المرج"؟ لأن التوليد يكون غير متوقع في حين يمكن حساب تأثيرات المرج¹³.

إن العمل الأدبي لغليصو في مستوى اعتباراته النقدية والنظرية عن الكتابة الروائية، إنه يفكرها بعبارات الشعري، العلاقة، السديم chaos والمختلف. يشارك الهجين في هذا العالم على شكل توليد، خلط، وصل، حركية مجموع طبيعي يعكس نبض المادة اللغوية ولقاء الثقافات. الهجين هو، في هذا المعنى، مُنجز للكلية، لأنه بالنسبة لغليصو، وفي فضاء المنعكس، يفتح التوليد على كل شيء في العالم بنفس القدر الذي يكون فيه غير مُدرك لحضور كل الشعوب، كل عالم.

أحلم بمقاربة جديدة، بتقدير جديد للأدب، للأدب كاكشاف للعالم، كاكشاف كل عالم. اعتقد أن كل الشعوب اليوم لديها حضور هام للتكفل به في لا انتظام العلاقات في كل عالم، وأن شعباً لا يملك الوسائل ليفكر في هذه الوظيفة هو في الواقع شعب مقهور، تم إبقاؤه في حالة عجز. وإذن، أحلم من جهتي، بما أني كاتب، أحلم بمقاربة جديدة للأدب في تخطي الحدود الذي تمثله كل عالم¹⁴.

إن مآل كل عالم هو بامتياز، العلاقة والكلية، كل عالم هي ارتحال للسديم وللمتنوع، العناصر التي ينظم غليصو حولها خطابه. بالنسبة لغليصو، العالم - السديم هو الصدمة، الاحتكاك، التنافرات والتجاذبات، التواطؤات والمعارضات، الصراع بين ثقافات الشعوب في "العالم - الكلية" المعاصر. العالم السديم هو "خليط ثقافي" وليس مجرد بوتقة نجد فيها العالم - الكلية متحققة اليوم¹⁵.

يمكن اعتبار غليصو إذن، بحس صحيح، مؤلفا- ساردا للـ "الخليط الثقافى"، لـ "العلاقة"، لـ "المتنوع". هذه العبارات العزيزة عليه تسمح بفهم الدلالة الشكلية والموضوعاتية التي تُبْنِي أعماله كتعدد أصوات للعلاقات الإنسانية المبتوثة في التاريخ الكابوسي كما في يوتوبيا عالم أخوي .

إن ما يقوم غليصو بتسريده، ووضعه في خطاب وأشكلته في كل عالم، قد تم التفكير فيه بعمق، والتنظير له وربطه سببيا بهذه الرواية. بهذا تتحدد أساسا فكرة العلاقة، حيث ينطلق غليصو من البديهيات التالية، والتي نختارها من كتابه "شعرية العلاقة":

ذلك أن الشغور l'errance هو كذلك فكر النسبي، المستبدل ولكن المنقول كذلك. إن فكر الشغور هو شعرية توحى بأنها في لحظة معينة تقول نفسها. إن مقال الشغور هو مقال العلاقة¹⁶.

في نظام هذا الفكر، تسير العلاقة، الشغور، التوليد، الكلية وسؤال الهوية جنباً إلى جنب. تهدف العملية النقدية والعملية الروائية لغليصو إلى إعادة تعريف وأشكلة هوية جديدة تتخلص من "لا بنية التلاحمات الوطنية". حسب غليصو، يمر البحث عن الكلية، منظورا إليها في سياق "غير عالمي" لتواريخ الغرب، يمر عبر المراحل التالية: فكر الإقليم (الأرض) والأنا (الأنطولوجي، الثنائي) فكر السفر والآخر (آلية، متعددة)، فكر الشغور والكلية (العلائقية، الجدلية)¹⁷. مدركة من طرف غليصو على أنها الشكل الملائم لهذا البحث عن الكلية، فإن الرواية هي فن إعادة الاعتبار للعلائقي وللسديمي، للمتنوع والمتشعب، وهي أيضا فن اشتغال الهجين .

كل عالم هي رواية عالمية، يتعلق الأمر، ليس فقط بالعالم أجمع ولكنه يتعلق كذلك خصيصا بجزر الكرايب Caraïbe والمارتينيك Martinique

إضافة إلى الجنوب في هذا الخطاب العالم *savant* والشعبي في تلقائيته في آن معا ، المبحوث عنه سرديا مع خلفياته المزدوجة وحكاياه العاكسة *spéculaire* *récits* للأساطير، للقصص والحكايا التي أصبحت لا زمنية *il. illo tempore*. إنه عالم "كل" ، مسكون من طرف زخم من الشخصيات، اللغات، الأفكار، المرجعيات، الفضاءات والأزمنة التاريخية والسردية، يتشكل الفضاء النصي في تقطّع حكايا وخطابات تتوصل في النهاية إلى دوار رؤيوي وشامل لما هو محكي وممثل .

يمكن أن نعرف الكلية مثلها مثل الشغور، العلاقة، السديم والمتنوع على إنها منجزات للحدث ، إن الاتحاد الوثيق التي يقوم عند غليصو بين الفكر التنظيري والإبداع الروائي يؤدي إلى إعادة كتابة الحدث، كما يضمن تجديد الرواية في شكلها وفي رسائلها *messages* دفعة واحدة .

إعادة كتابة الحدث وحدثات الرواية:

إن التمييزات والخطوط الفارقة التي تهيمن على النقد والنظرية الأدبية اليوم تقابل غالبا بين الرواية "الحديثة" *moderne* و"ما بعد الحديثة" *postmoderne* إذا لم نقل "الحداثية" *moderniste* و "ما بعد الحداثية" *postmoderniste*. ما وراء التقابلات الصارمة سيكون من المجدي أن نرى ما هي حركات واستراتيجيات الرواية في القرن العشرين. لنقدم فرضية أن هذه الرواية تجعل من التعريفات الجامعة والمائعة للحدث نسبية إلى حد كبير. إنه من الضروري التعرف على الحركات والاستراتيجيات الخاصة بالرواية إذا أردنا أن نؤسس على الصعيد النظري، التاريخي، الخطابى والنصي لنسيج ذي عمق، لا بد منه لفهم معنى هذه الأحداث. إن الرواية نوع عبر ثقافي، عبر وطني، عبر خطابي وعبر سيميائي، يعبر ثقافات مختلفة دون أن تكون بينها بالضرورة

قواسم مشتركة. أثناء تطورها، تنتهك الرواية حدود الأوطان واللغات. إنها تكتب انطلاقاً من الخطابية التي تقسم عناصر مشتركة: علاقة بين حكي وسارد، علامات الزمان والمكان أو شخصيات (أنوات، تجريبية). وفقاً للصياغة الحرفية لكنديره :

النوع الروائي، هو - أخيراً - عبر سيميائي، على أساس أنه محكوم بالحضور الضروري لأنظمة تحفيزية ثانوية. الرواية هي، سيميائياً، محدودة بالحضور المشترك الدال لبنى مثل الايديولوجيا، علم الجمال، المرجعيات أو التناص.

مثلها مثل الحداثة، تشغل الرواية على مستوى العالم. يدرك دانيلو ديكس Danilos Kis هذه الخصائص وهذه الوظائف في الرواية كما يلي:

إنه نوع فريد وشامل، وهو يشكل بشكل ما "محك كل الأنواع" فهو يدرج كل الأنواع الأخرى من النصوص، بالدوس بضراوة على ميدان الشعر، الدراما وخاصة البحث L'essai وكل محاولة للتعريف ستؤدي إلى تعداد سكولائي عبثي [...]

إن الخصوبة المدهشة للرواية الأوروبية (والأمريكية) بعد 1900 تضع الباحثين، حتى الأكثر سكولائية منهم، أمام مشكل لا حل له، فإما أن يتخلوا عن البحث عن تعريف والعمل على وضع تقسيمات أكثر، وإما الوصول إلى أنواع وتقسيمات فرعية ملتبسة ليست نهائية على الإطلاق ولا غير قابلة للازدیاد .

نستطيع القول أن كل رواية جديدة مهمة تضع مجددا موضع تساؤل وتغير جوهری تعريف النوع الروائي نفسه¹⁸.

إذا أصبحت الرواية نوعاً - تركيباً، فمن المفارقة أن نرى الحركية الطبيعية لهذا النوع الشامل تسمح له كذلك بأن يظل ويستمر بوصفه شكلاً مفتوحاً، بأن يتحول ويقيم توازناً بين التجديد والتقليد. بعبارة أخرى، إن الرواية حدثية لضرورة عضوية فيها؛ حركيتها في الانفتاح وتغيير أشكالها وإمكاناتها في الاحتواء الجدلي لـ "الأجسام الغريبة" في جسمها النصي الخاص يضمن تطور النوع. الشكل الروائي يتطور نحو حالة للأشياء هي في نفس الوقت انتقالية ومستقرة، حيث أن ما يقتضيه الحدث ليس شيئاً آخر سوى مسلمة الصوابية والمواءمة المعرفية للرواية. حينئذٍ يظهر مشكل إعادة كتابة الحادثة. إن منجزات الحادثة متغيرة لكن..... هي مبدئياً نفسها. إنها حتمية التجربة المعرفية التي تفرض تموقعاً جديداً للعلامات. إن إعادة كتابة الحادثة مفترضة بشكل ما في الخصوصية الخطابية للشكل الروائي، عن طريق تعدده المورفولوجي وصلاحيته لاستقبال كل الخطابات تقريباً، مهما كان موضعها التلفظي الأصلي. إن الرواية تضع قيد الاختبار⁹ الخطابات التي تدرجها قصدياً من أجل ممارسة نوع من التجريب العلمي. بهذا المعنى، فإنه من السهل لها نسبياً أن تعيد كتابة الحادثة بما أن شكلها هو بالتعريف غير منته، تجريبي وفي مسار تكييف وإعادة تعريف أبدية بالنسبة لتعدد الواقع. معلقاً على التجارب الخطابية التي كان يمارسها روبرت موزيل، يدقق والتر موزي Walter Moser :

صحيح أن موزيل يحافظ على هيكل سردي يضبط التفاعل بين الشخصيات حسب المخطط "عندما"، "قبل أن"، "بعد أن"، مع ذلك فإن الفعل المقدم في الرواية يصير أكثر فأكثر ذلك المتعلق بالفعل "الخطابي" الذي يتمظهر في حوارات، في تأملات منسوبة أم لا إلى الشخصيات، في استشهادات وإحالات، في استكشافات شبه فلسفية، في انتقادات موجهة من طرف عدة

"لغات" متكاملة ومتنافسة، والتي تشترك في تفسير العالم والإنسان وتبين اشتغال المجتمع كذلك. بهذه الطريقة لا يكون الفعل الروائي عملية محاكاة تهدف إلى تمثيل الواقع، المجتمع والحياة بقدر ما هو اختبار *mise a l'essai* للخطابات الأكثر تنوعاً²⁰.

لقد حظي النموذج الموزيلي بمكانة معتبرة في رواية القرن العشرين لأنه يثمن الانفتاح، *la maïeutique* اشتغال جهاز مفارق وجدلي (موضوعاتي - شكلي) للنوع الروائي والتي هو بحاجة إليها أكثر فأكثر ليستجيب للتحديات الفورية للواقع الاجتماعي والسياسي. بهذا فإن الرواية تصبح أكثر فأكثر تجريبية ومفتوحة على خطابات الممكن دون حدود معينة. لقد رأينا ذلك في حالة مجموعة من الروائيين الذين، كل على طريقته، يخل باستقرار ويعيد الاستقرار للرواية بتجويد كتابته. حسب فكر باختين، الرواية قادرة على رفع تحدي التجربة المعرفية الذي يطرحه الواقع عليها بما أنها الشكل الأقرب للراهن والحاضر، هذا الشكل الفاعل كتوليفة للإشكاليات التي تتخذها الآثار مرجعية لها والتي تخضعها لمعالجة سردية وخطابية بفرض الإجابة على التساؤلات المطروحة من طرف الواقع وما هو اجتماعي.

إن تعريف أحداث الرواية يفترض وضع منظور *mise en perspective* للحادثة ذاتها ولإعادة كتابتها²¹. يجعل ليوتارد Lyotard معنى التقابل بين الحادثة وما بعد الحادثة نسبياً للغاية :

لا يمكن لعمل أن يكون حدثاً إلا إذا كان قبل ذلك ما بعد حدثي، مأخوذاً بهذا المعنى، فهو لا يمثل الحادثة في خاتمتها بل حالة الميلاد، وهذه الحالة دائمة²².

ما بعد الحداثة ليست عصرا جديدا، إنها إعادة كتابة لبعض الملامح التي تطالب بها الحداثة، وقبل ذلك، هي إدعاؤها التأسيس لشرعيتها على مشروع ازدهار البشرية بأسرها بواسطة العلم والتقنية. لكن إعادة الكتابة هذه، قلت ذلك سلفا، جارية منذ زمن طويل، في الحداثة ذاتها²³.

إن الحداثة تكتب نفسها، وتسجل نفسها في نفسها، في إعادة كتابة أبدية²⁴.

بأي طريقة يمكن لهذا الموقف النظري أن يسمح بأشكلة مسألة أحداث الرواية؟ يؤكد ليونارد أن الحداثة مسار غير متوقف، بأنها تعيد كتابة نفسها دوما. بالتأكيد على أن الحداثة تتجدد عن طريق ما بعد الحداثة، فهو يعطي صفا خطابيا جديدا لما بعد الحداثة. بهذا فني نبوغها المبدع تتحقق الرواية عن طريق إعادة كتابة بعض العناصر الموضوعاتية والشكلية من أجل استكمال مسلمة صوابيتها ومواءمتها المعرفية. إن إعادة كتابة الحداثة مقولة تحذو حذو المصطلح الفرويدي perlaboration عمل تذكري بناء يسعى إلى استعادة سوابق الأعراض العصبية، بين ومن خلال الكبت الذي تسكنه "اللغة"، العادات والمادة التي نكتب ضدها وبها²⁵. إن إعادة كتابة حادثة الرواية هي، إذن، إعادة كتابة موجهة جدليا للغة وللعادات بالإضافة للمواد نفسها. لقد حاولنا وضع إشكالية حادثة الرواية بالتأكيد على أنها حدث جمعي، يستكمل على صعيد النوع بأكمله وفي كل عمل مفرد. إن حادثة الرواية حدث جمعي في حالة ما إذا كانت تتحقق عن طريق إدخال العناصر المفيدة في اللعبة بطريقة جدلية. وليست كـ "تحديث" مكثف للشكل الروائي في معناه الحرفي، والذي نجده في كل رواية معرفة على أنها حديثة. بهذا نستطيع أن نبرز الوقائع التالية:

- (1) تمتد حادثة الرواية على فترة تاريخية طويلة بوصفها مساراً مستمراً موسوماً بالجدلية.
 - (2) منجزات الحادثة (ذاتية، تقطيع، انقطاع، مفارقة، انعكاس ذاتي) تعمل كمصنفات خطابية تطبع في الشكل الروائي خصوصية أو عدة خصوصيات للـ "حديث"
 - (3) الرواية نوع عبر خطابي لدرجة عالية، وتناصي بالكيفية التي تجعل أنماطه النموذجية تتواصل .
 - (4) من بين كل الأنواع الأدبية، الرواية هي الأكثر قرباً من الحاضر وهي تختزن إمكانات كبيرة للتكيف موضوعاتياً وشكلياً مع الواقع والاجتماعي. من المنطلق نفسه، تعيد الرواية كتابة أحداثها في كل مرة تلتزم فيها بمسار معرفي .
- يسمح لنا الموقف الدقيق لليوتارد بأن نشمل ما بعد الحادثة، أو بالأحرى اللحظة ما بعد الحادثة للرواية داخل مسار إعادة كتابة الحادثة. ينجم عن ذلك أن التقابلات الصارمة التي تفصل بانتظام المذهب ما بعد الحداثي عن الحادثة حسب معايير غير يقينية بقدر ما هي مختلفة، تبدو هذه التقابلات مُتَجَاوِزَةً [.....].
- تفترض إعادة كتابة الحادثة رابطاً فعالاً ومبدعاً لما بعد الحداثي أو الحداثي .
- إن خصوصية الشكل الروائي التي وصفناها بعبارات المرونة، الصلاحية والانفتاح الذي تهبه للخطاب الروائي صفة الأداة المعرفية: أحداث الرواية مرتبطة بتحقيق الصوابية والمواءمة المعرفية الأكثر تناسبا مع السياقات الشكلية والموضوعاتية المحددة التي تتبثق منها رواية معينة .
- لو سلمنا بأن أحداث الرواية تلعب على ركح كوكبي فإن المتتاليات التي اتخذناها تشرح معنى تطور الرواية وتورطها في المسار المعرفي. في هذه

المتتاليات المختلفة، توضح إعادة كتابة الحداثة طبيعة المشاكل والملاحم والاستراتيجيات التي نقول عنها "حديثاً". هكذا تتمظهر أحداث الرواية التي نريد استيعابها saisir بواسطة موزاييك من العلامات التي تحيل أو توحي من جهة بتنوع وعدم استقرار الموضوعات والأشكال، ومن جهة أخرى، بالصوابية والمواءمة المعرفية للبنى الخطابية الملتزمة بمسار التواصل. أحداث الرواية التي أكدنا عليها ترجع إلى حقبات مختلفة للرواية، ولكن في نفس الوقت، فهي تؤكد الاستمرارية العجيبة للنوع الروائي.

هذه بعض البنى البارزة للحداثة مثلما قامت الروايات المدرجة في حقلنا النقدي بوضع موضوعاتها وإعادة كتابتها :

1 جويس Joyce، موزيل Musil، ويتكليفكز Witkiewicz، بروش Broch، كورتازار Cortazar؛ تتميز أعمال هؤلاء الروائيين بالثورة (الدائمة) لغة الرواية، وإعادة تحديد مقاييس خطابية جديدة خاصة بالرواية عن طريق إنشاء فضاء روائي مستقل. تظهر الكلية كمنجز تصنيفي للخطاب الروائي²⁶ تبسط هذه الأعمال فضاء. زماناً جديداً يطبعه التعدد اللغوي، تهجين اللغات، الشعري، معنى النص الواصف واللعبية ludique، إقامة جهاز مفارق، إنها تحرك المشاركة النشيطة للقارئ بوصفه مبدع الرواية، كما هو الشأن في "مارسيل"²⁷

2 لينس Lins، مانفانلي Manganelli، روا باسطوس Roa-Bastos، وولف Wolf، اندرزجونسكي Anderzejewski، كنديره Kundera : الروايات التي تتميز هنا بفن التأليف تطبع عودة الخطاب الواصف وإعادة تعريفه داخل سلسلة " نص واصف فييني viennois " تضع هذه الآثار موضع تساؤل

النص الواصف كلعبة نصية محضة، النص الواصف والخيال الواصف
 Métafiction أكثر ارتباطا بالحياة، بالتاريخ، بالمعنى الأنطولوجي للأدب .
 3 فانتيس Fuentes، رشدي Rushdie، غليصو Glissant، بوجدره Boudjedra، شموازو Chamoiseau: مع هؤلاء الروائيين، الهامش يسجل داخل
 المدونة الإجمالية للرواية، ومعها التهجين، التوليد، الإخلال باستقرار القانون
 الغربي الكبير لصالح إضفاء القيمة على كل عالم .
 4 سراماغو Saramago، غويتصولي Goyttisoló، بليستريني Balestrini، صويرس Sollers، غاليانو Galeano، تابوكشي Tabucchi،
 سامبران Sumpren: نجد عند هؤلاء الرابط بالتاريخ، بالهجين، بالسياسي
 وبالكلية. لكن، من خلال كتابات روائية جديدة: البنيات المتناوبة
 enchassantes عند صراماغو، الحوار متعدد الأطراف و«l'écriture
 percurrente» عند صويرس، التقطيع العروضي والعروض عند بليستريني،
 algarabisation النشر عند سامبران، المحادثات المستسخة عند تابوكشي .
 5 قيماري روزا Rosa Guimaraes، ليسبكتور Lispector، أرينس Arenas،
 برنهارد Bernhard، دي ازوره De Azura، لونصول Llansol، مديب Meddeb،
 بن جلون Ben Jelloun، برودكي Brodkey، ايستون ايلس Easton،
 Ellis: هذه الآثار تجدد حدة الذاتي، نزعات وحوارات داخلية تعود إلى الواجهة،
 هذه النصوص النزوعية مطبوعة كذلك بالتقطع²⁸ .
 هكذا تفترض إعادة كتابات الرواية انبثاق جمع من الخطابات المفهومة
 كـ "أفعال تواصلية" والتي تسجل ضمن الاستمرارية التاريخية للنوع. إنها تميز
 تطور الرواية منذ بداية القرن، تقدر بأن ثمة مجال لاعتبارها "أفعالا تواصلية"
 بالمعنى الذي يعطيه جورج هابرماس Jürgen Habermas لهذا المفهوم عندما، في

نظرية الفعل التواصلي، يشير إلى أن الأفعال الاجتماعية والسياسية يجب أن نفكر فيها ونستكملها بطريقة بين - ذاتية²⁹ intersubjective في تطورها التاريخي ومحققا مسلمة الحديث مثلما أدركه بودلير³⁰ Baudelaire ورامبو Rimbaud (يجب أن نكون، مطلقا، حديثين)

تسجل الرواية عن طريق استراتيجياتها الخطابية ضمن بحث معرفي عن " الجماعة المثالية للكلام " إنه يتكلم ويعمل ضد " الصمت الذي هو التراجيديا السياسية الخاصة باللغة " ³¹.

مقتضى الحديث يفرض عليه البحث عن خطاب وعن عملية هندسية شكلية، الشروط الضرورية لصوابيتها ومواءمتها المعرفية³² التي تلتزم بمسار جدلي للتوتر بين التقليد والتجديد .

إن الملامح الأولية لتطور الرواية في القرن العشرين تؤكد صوابية ومواءمة النظرية الباختينية عن الرواية " الحوارية " و " تعدد الأصوات " لكنها تبين من جهة أخرى أن الرواية عبرت عن نفسها ومازالت تعبر عن طريق أصوات أحادية. لا مجال لإنكار الوظيفة المعرفية للحوارية وللحوار بوصفها بنيات ابستمولوجية إجرائية في الخطاب الروائي. من البديهي أن باختين قد حدس بهذه الحركية الرئيسية للرواية الحديثة التي يعرفها هولكيست M. Holquist جيدا ملحا على كون باختين يختلف اختلافا أساسيا عن هيجل Hegel ولوكاتش Lukacs:

بدلا من موجة موحدة للوعي الذي يتطور ويرتفع باستمرار مثلما نجده عند هيجل ولوكاتش، الحوارية تتصور التاريخ كصراع دائم بين الأحادية (المونولوج) والحوار مع الإمكانية الدائمة لانقلاب الوضع .

الرواية هي النص المميز لمرحلة خاصة من تاريخ الوعي، ليس لأنه يطبع اكتشاف الذات من طرف نفسها، بل لأنه يظهر اكتشاف الآخر من طرف الذات³³

هذا يعني، بملاحظة تطورها منذ سرفانتس، ستين، ديدرو أو دوستوفسكي إلى غاية بايلي Biely، بكييت Beckett، ليسكتوره وأرناس، نرى أن الرواية لا تكف عن إثبات الحضور التلفظي، القوي وأحيانا المهيمن، للمونولوجية. هذا الأخير سجل ضمن ما يطلق عليه أندري برنشتاين Michael André Bernstein "شعرية البغض ressentiment" ³⁴ التي، بالفعل لا تدخل في حوار، ولا تحتفظ لنفسها بامتيازات الحوارية، بينما، في ذهن باختين، هذه الأخيرة تسود بلا اضطراب كل السرود وخاصة الخطابات. يتعلق الأمر هنا بنقل الشدة l'accent النظرية للإستجابة لمقتضيات الخطاب أحادي الصوت مثلما يصبح فعليا في الرواية ما بعد دوستوفسكية. لا يمكن إلا أن نتفق مع باختين، بشرط تسبب تأثيره على النظرية الراهنة أو المرهنة للرواية، آخذين بعين الاعتبار المعطيات الموضوعية .

*- تم انجاز هذه الدراسة في إطار مشروع بحث حول " فينومولوجيا الحادثة (1987) — (1990) " الممول من طرف مجلس الأبحاث في العلوم الإنسانية في كندا (عدد 410 — 87 — 0631).

- 1- Guy Scarpetta, L'âge d'or du roman, Paris, Grasset, Coll. « Figures », 1996, p. 267.
- 2- David Lodge, After Bakhtine, Essays on Fiction and Criticism, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 7. مأخوذاً عن الترجمة الفرنسية
- 3- Salman Rushdie, «In good Faith», Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981 — 1991, New York, Penguin Books, 1991, p. 394. مأخوذاً عن الترجمة الفرنسية
- 4- Salman Rushdie, « The Riddle of Midnight : India, August 1970 », Imaginary Homelands, op. cit., p. 32 .
- 5- Salman Rushdie, Midnight's Children, New York, Penguin Books, 1980, p. 551 .
- 6- Ibid., p. 552 .
- 7- Salman Rushdie, « In Good Faith », op. cit., p. 394 .
- 8- Carlos Fuentes, Christophe et son œuf, tr.c. Zins ? Paris, Gallimard, 1990, p. 759 .
- 9- Ibid., p. 291 .
- 10- Ibid., p. 291 — 292 .
- 11- Ibid., p. 42 .
- 12- Ibid., p. 542 .

13-Edouard Glissant, Introduction a une poétique de divers, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995 , p. 16 .

14 - Ibid., p.68.

15- Ibid., p.62.

16- Edouard Glissant, Poétique de la Relation, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

17- Ibid., p.30 .

18 -Danilos Kis , Homo Poéticus , tr.P. Delpech , Paris , Fayard , 1993 , p.106 – 107 .

19 -Walter Moser , « La mise en essai de discours dans l'Homme sans qualités de Robert Musil » , Novels and Intertexts II. Canadien Review of Comparative Littérature (W. Krynski (éd) , mars 1985 , p. 12 – 45 .

20- Op. cit .,p. 25 – 26 .

21- من البيهي أن إعادة الوضع في منظور يمكن لها بل ويتوجب عليها أن تقوم انطلاقاً من معطيات تاريخية. هكذا نكون قد أحطنا بها تاريخياً وحددناها بكثير من الصحة الـ « high modernism » أو

سنن المذهب الحديثي. انظر على الخصوص أعمال J. –M Rabaté « introduction au modernisme historique » , moderne , modernité , modernisme. Les Cahiers de Musée Natinal d'Art Moderne , 19 – 20 Juin 1987 , p. 94 – 108.) et D. Fokkema (« A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism » , Types of the Novel , Semiotics of the Social Discours , Poetics Today , 3 : 1, Hiver 1982 , p. 61 – 79)

انظر أيضا (G.Cianci (éd) Modernismo / Modernismi dall'a vangardia storica agli anni Trenta e oltre , Milano , Ed , Principato , 1991.

22 - Jean – François Lyotard , Le postmoderne expliqué aux enfants , Paris , Galilée , 1986 , p. 30 .

23- Jean – François Lyotard , « Réécrire la modernité » , L' inhumain , Causeries sur le temps , Paris , Galilée , 1988 , p. 43 .

24- Ibid. , p. 37 .

25 -Ibid. , p. 42 .

26- الملاحظات التالية لـ Pierre Fougeyroollas تنطبق جيداً على فهم مصائر وغايات الرواية: " الكلية، مهما كانت الصفة التي ننظر بها إليها، هي تأكيد للمطلق كنفي للنسبي والجزئي.

من هنا، فإن الكلية تفصح عن نفسها كمظهر من مظاهر السلبية négativité "

P. Fougeyroollas, contradiction et totalité, surgissement et déploiements de la dialectique , Paris , Minuit , 1964 , p. 16 .

إن الرواية شكل رمزي وجدلي حين تحكمها روابط متعددة بالنسبي، بالجزئي، وبالمطلق. فمرامي

الكلية في حقل النسبي والجزئي تكون، جدلياً، الشكل الروائي في شكل سلبية (« Aufhebung »)

وتسمح بإثارة مسار تقابل الخطابات التي يؤدي مخرجها إلى " تمظهر للسلبية " يفهم Nicolas Rosa

هذا المشكل بطريقة صحيحة إذ يوضع Marcelle ضمن التقاليد الروائية الحديثة .

C.F. Rosa , Los Fulgores delsimularco , Universidad Nacional del Litoral , 1987 , p. 179.

27 - يضع Milagros Ezquerro إشكالية قراءة " مارسيل " بطريقة صائبة مذكراً أن " المقولات

الكانطية " (الفضاء، الزمن، السببية، عدم التناقض، مبدأ الهوية) على حد تعبير إحدى

الشخصيات، توضع موضع تساؤل في هذه الرواية، إنها تستدعي حضور " الصورة الرمزية "

التي تظهر تحت عدة أشكال على طول الرواية [...] "مارسيل" تنشئ حقيقةً روائيةً لوازمها البنائية هي الغموض، عدم الدقة، الارتباب والاستقرار، زمن القراءة نفسه معقود من طرف هذه الآلية اللابنائية déstructurant [...] إذا كان قلب الزمن في "مارسيل" إسقاطاً لرؤية للعالم مبادئها المبنية مشكك فيها جذرياً، فالأمر غير مريب إطلاقاً، لكن المهم هو بالتحديد كون هذه الرؤية للعالم تعبر عن نفسها عن طريق تدمير الحقيقة الروائية في العناصر الأساسية المشكلة لها. Milagos Azquerro , « Théorie et Fiction , le nouveau roman hispano-américain », Etudes critiques , 1983 , p. 31 – 32 .

28- من أجل توضيح مهم حول "الذاتي" في الرواية الحديثة، ينظر ؛

J. – M. Bernstein , The Philosophy of The Novel. Lukas , Marxism And Dialectics of Form , Minneapolis , University of Minnesota Press , 1984 .

29- J. Forester , « Introduction : The Applied Turn in Contemporary Critical Theory » , Critical Theory and Public Life (J. Forester (ed)) , Combridge , Massachusetts , The MIT Press , 1987 (1985) , p XI .

30- انظر التعليق التالي لـ . H. – R Jauss :

" بالنسبة لبودلير، التجربة الجمالية والتجربة التاريخية للحدث تتداخلان وتلتبسان ببعضهما (...) على غرار مثال الرومانسية حسب ستاندال Stendhal، فإن الحدث حسب بودلير، مسحوبة من طرف الحركة المتسارعة للوعي التاريخي، لا تكف عن إعادة تعريف نفسها بالتعارض مع نفسها "

Literaturgesghichte als Provokation , Frankfurt am Main , Suhrkamp , 1970 , p. 55 – 56 .

31- J. O'Neill , « decolonization and the Ideal Speech Community / Some Issues in the Theory AND Communicative Competence » in J. Forester , Op .Cit ., p. 57 .

32- انظر في هذا الصدد:

Saul Yurkievigh , Julio Cortazar , al calor de tu sombra , Buenos Aires , Aditorial Legasa , 1987 , p. 23 – 25 .

33- M. Holquist , Dialogism , Bakhtin and his world , Londres , New York , Routledge , 1990 , (مأخوذاً عن الترجمة الفرنسية) , p. 75 .

انظر كذلك:

a. PONZIO ? TRA Semiotica e letteratura , Introduzione a Mighail Baghtin , Milano , Bompiani , 1992 و S. Petrilli , Materia segnica e interpretazione , Lecce, Ed Milella, 1995

. بالخصوص الفصول التالية

و « Le categorie baghtiniane della letteratura per una nuova filosofia del linguaggio »

« Produzione linguistica , ideologia e alterità : la filosofia del linguaggio di Augusto Ponzio » .

34- Michael André Bernstein , « The Poetics of Ressentiment » , Rethinking Bakhtin , Extensions and Challenges , (G. S. Morson and C. Amerson (éds)) , Avaston , Illinois , Northwestern University Press , 1989 , p. 197 – 223 .

دراسات باللغة

الأجنبية

The Representation of the African 'Other' in Melville's *Moby-Dick* and Conrad's *Heart of Darkness*

Fadhila SIDI- SAID BOUTOUCHENT
Université de Tizi - Ouzou

Abstract

*This paper intends to propose a re-reading of Herman Melville's *Moby-Dick* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and explore the authors' discourse in relation to 'Africanism' where the black African is portrayed as the 'Other'. Toni Morrison introduces the term Africanism as: "The denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreading that accompany Eurocentric learning about these people" (Morrison, 1992: 6). Africanism is, then, the way the West constructs Africa. The latter is seen as a place of passivity, full of monolithic blackness, populated with black savage people who need saving because of their savagery and depravity. The purpose of this work is to explore to what extent do the two authors' perceptions of the African 'Other' resemble and/or differ from those that the general ideologies of their times circulated.*

Introduction

There may be no paragraph, no sentence, and no word of Herman Melville's *Moby-Dick* that has escaped attention or not be mined for critical meaning over the course of the hundred years and more since it was first published. Practically, the same

thing can be said for Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. Thus, is it possible to say anything new or relevant about these works of such remarkable density and resonance that has not at least been intimated before? For Bakhtin literature is another form of communication, and, as such, another form of knowledge. Thus "Even meanings born in dialogues of the remotest past will never be finally grasped once and for all", as Bakhtin noted, "they will always be renewed in later dialogue" (2002:39). Yet that 'renewed meanings in later dialogue' should be questioned too: perhaps the novel's forms of reach and connection make it transitive text: works dealing overtly with connections through space and time which become the kind of territory they describe, extending itself as we read it. Conrad himself noted that: "There are two more installments in [*Heart of Darkness*] which the idea is so wrapped up in secondary notions that you [Cunningham Graham]-even you! may miss it Mais après? There is an après" (Joseph Conrad, 1986: 157-8). Conrad, here, reinforces Melville's argument expressed decades before when *Moby-Dick* appeared. Melville wrote to Sophia Hawthorne:

It really amazed me that you should find any satisfaction in that book [*Moby-Dick*] But, then, since you, with your spiritualizing nature, see more things than other people, and [...] refine all you see so that they are not the same things that other people see, but things which while you think you humbly discover them, you do in fact create them for yourself. Therefore...I do not so much marvel at your expressions concerning *Moby-Dick*.

(Quoted in Leon Howard, 1951: 12)

In both fictional works what is seen is likely to be not as pretty as some readers would prefer. Conrad's narrative aim is well expressed in his preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897). He states, "you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand- and,

perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask” (xi). Thus, a literary text may produce meanings, “What art makes us *see*, and therefore gives to us in the form of ‘*seeing*’, ‘*perceiving*’ and ‘*feeling*’ (which is not the form of knowing), is the *ideology* from which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it *alludes*” (L. Althusser, 1971:222). The ‘ideology’, to which it alludes in *Moby-Dick* and *Heart of Darkness*, is ‘Africanism’.

For Morrison, The imagination that produces work which bears and invites rereading, which motions to future readings as well as contemporary ones, implies a shareable world and an endlessly flexible language (1992: xii). The selected novels invite rereading and allow us to explore the place that the African Other holds in these fictional works. We consider that Melville and Conrad could not have ignored the presence of the African Other in their basically imperializing societies. Ishmael shows Melville’s ambiguous attitude towards the Negroes aboard the Pequod. Marlow’s attitude towards the Africans is also ambivalent, oscillating between two poles, and sometimes his reflection is affected by a distorted perception of reality. He displays at times a critical self-consciousness, voiced in demystifying irony and hardly veiled anger. At other times, he assumes an unconscious attitude of racial superiority, as, for example when he is offended by the ‘provoking insolence’ of the manager’s Negro ‘boy’.

Africanism: An Ideological Discourse of Otherness in *Moby-Dick*

Toni Morrison introduces the term Africanism as: “The denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreading that accompany Eurocentric learning about these people”. (Morrison, 1992: 6)

Africanism is, then, the way the West constructs Africa. The latter is seen as a place of passivity, full of monolithic blackness, populated with black savage people who need saving because of their savagery and depravity. The 'authorial ideology' of race during the two authors' time was centered on the purity of the white race justified by racist school of anthropology and ethnology. At the end of the nineteenth-century most racist school of anthropology developed as a means to study other races and cultures and sought to discriminate between high culture and sub culture and describe the 'savage' and 'barbarian' in opposition to the 'civilized' to emphasize absolute forms of racial and cultural difference. The 'barbarism' of colonized people was 'scientifically' stated through these pseudo racial theories to justify their subjugation in the name of civilization and 'progress'. This, of course, played an important part in the propaganda of imperial expansion.

The ideology of Otherness is principally a matter of perception influenced by religious, cultural, economic and social interests. This racial belief became widespread in Britain and America and, obviously, it was expressed in literature. If such literature can demonstrate that the 'barbarism' of the native is irrevocable and deeply engrained, then the European's attempt to civilize the 'savage' native provides him moral superiority. We consider that the two authors sometimes adhere to the contemporary racial discourse; but most of the time, they resist and reverse the negative portrayal of the Other. Melville's ambiguities or Conrad's ambivalence towards the Other in terms of the dialectic of Self and Other in their fictional works can, partly, be explained by the fact that both are outsiders. Conrad as a Polish émigré in England can be considered as a racial outsider and Melville's social and economic demotion of his family makes him feel as a social other.

In Melville's work the discussion of the self-other dialectic peculiar to America in the first half of the nineteenth century is carried out in an ironic and metaphorical manner. In fact, Melville was able to employ "an imagined africanist persona to articulate and imaginatively act out the forbidden in American culture" (1992:66), as for example, slavery or ideological, and metaphysical concepts of racial difference in America. Indeed, the African-American characters in *Moby-Dick* serve both social and political purposes.

The portrayal of the black cabin boy, Pip, is quite significant in relation to the racial discourse. Dough-Boy Pip is "like a black pony", he is "over tender-hearted [...] very bright, with that pleasant, genial, jolly brightness peculiar to his tribe" (1994: 393). Once introducing this 'tribal' stereotype, Melville reminds his reader, "Nor smile so, while I write that this little black was brilliant, for even blackness has its brilliancy [...] But Pip loved life, and all life's peaceable securities; so that the panic-striking business in which he had somehow unaccountably become entrapped, had most sadly blurred his brightness" (Ibid.394). Melville through using such phrases: "Nor smile so", "brilliant" and "entrapment" is referring to Africanism where he is trying to dissolve racist assumptions about African - Americans and slavery as a social, economic, and political institution which had "entrapped" and "blurred" the African - Americans "brightness".

Introduced through the Negro stereotype, as the happy-go-lucky, tambourine playing black boy, he is soon given another, more serious and more individualized dimension. It is Pip who perceives the full significance for himself and the rest of the crew of Ahab's determination to hunt down the white whale: "Oh, thou big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all men that

have no bowels to feel fear!" (Ibid. 149) His prayer, with its race-conscious overtones and following as it does immediately upon Daggoo's fight with the white sailor, refer to the racial discourse, a theme which reappears in Pip's later scenes. The incident of Pip's first leap overboard and Stubb's subsequent lecture on the relative value of whales and black men definitely, meant to function as a vehicle for comment on slavery.

The representation of the black as the Other refers to complex issues of the author's time, as Morrison well expresses it, "What became transparent were the self-evident ways that Americans choose to talk about themselves through and within a sometimes metaphorical, but always choked representation of an Africanist presence" (Ibid. 17). When the bowline wrapped around Pip's chest and neck, he is being drawn through the water beside the boat so Stubb, the mate, must decide whether to cut or not the line, thus saving Pip but losing the whale. The rope is cut and Pip is saved, but only to take a tongue-lashing from the boat's crew for costing them their catch. The terms of profit and loss in which Stubb and the narrator comment on Pip's action gives this episode another dimension: commerce reinforces the dialectic of self-other through exploitation of the Africans. Stubb cried, "Stick to the boat, Pip, or, by the Lord, I won't pick you up if you jump; mind that. We can't afford to lose whales by the likes of you; a whale would sell for thirty times what you would, Pip, in Alabama." And the narrator adds, "[...] perhaps Stubb indirectly hinted, that though man loved his fellow, yet man is a money-making animal, which propensity too often interferes with his benevolence" (Ibid. 395). In this passage, we can see Melville complaining about what Carlyle calls the cash-nexus. This cash-nexus is the cause of alienation of self-othering. Money, the Dollar, is the fetish that people worship. This fetish- the Dollar- inhibits the satisfaction of human desires for higher ideals reducing them into

membership of a commercial society with no individuals that is selves on their own.

Contemporarily, it is certainly pertinent to the problem which fugitive slaves posed for Northern commercial interests. From an ideological and humanitarian standpoint, the North would be expected at least to admit - if not actually encourage - fugitives. But, as Melville's narrator observes, "man is a money-making animal," and Northern businessmen were overwhelmingly opposed to the abolitionists' efforts to encourage runaway slaves. Abolitionist agitation, in the eyes of such men, posed a dangerous threat to profits, and they were loath to exchange a whale - or anything else - for a black man, like Pip.

We can, then, say that Pip has an important role. He is delineated as a complex individual with a crucial part to play in the novel, rather than as a stereotyped Negro. Melville created Pip to humanize the mad Ahab and also to make us see the black boy's humanity. He makes Pip a Negro and calls attention to this fact both in the prayer and in the opening lines of "The Castaway" chapter. In the latter scene, Melville sets up the theme of human isolation and its relation to slavery. Pip's despair, his belief that he has been abandoned by the ship, is the product of his life as a slave, a sense that he cannot count as a human and this reveals Melville's concern with slavery.

Daggoo, one of the Pequod's harpooners, is another character in *Moby-Dick*. He is described as "a gigantic, coal-black negro-savage" from Africa. Melville takes the opportunity to introduce explicit Negro-white comparisons, in which the latter comes off second best: "a white man standing before him [Daggoo] seemed a white flag come to beg truce of a fortress" (1994: 127). Again in Melville's description of the African there is ambivalence. On one hand, the character's portrait fits the complacent American stereotype of the Negro as "a gigantic" and "savage"; on the other hand, there is something of the noble

savage convention ("Daggoo retained all his barbaric virtues"), where the Negro is not docile and self-effacing. Instead, Daggoo, "the imperial negro", is proud of his race. In chapter *Midnight, Forecastle* he states: "What of that? Who's afraid of black's afraid of me! I'm quarried out of it" (Ibid.178). The black character allows Melville to introduce an important theme: racial relationship between the white man and the black man. When Daggoo is challenged by another sailor who taunts him, "Thy race is the undeniable dark side of mankind--develish dark at that", he cries, leaping on his opponent "White skin, white liver!" (Ibid) The African calls the other's bluff, and in the ensuing fight Melville makes clear that this is not just another skirmish between sailors. It is a contest between black man and white man. We feel Melville, here, clearly on the Negro's side.

The last Negro to appear in *Moby-Dick* is the old Cook Fleece. He is introduced as a comic character when Stubb has some fun ordering 'the old black' to deliver a message to the sharks: "tell 'em they are welcome to help themselves civilly ...but they must keep quiet." It is true that the sermon to the sharks mixes humor with a serious bit of philosophizing pertinent to the novel's theme; however, Fleece's thick dialect: "Fellow-critters: I'se ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare" (Ibid. 288) reveals Melville stereotyping this one Negro when he has taken care to avoid such treatment of the others in *Moby-Dick*:

The old black, ... came shambling along from his galley, for, like many old blacks, there was something the matter with his knee-pans, which he did not keep well scoured like his other pans; this old Fleece, as they called him, came shuffling and limping along, assisting his step with his tongs, which after a clumsy fashion, were made of straightened iron hoops; this old Ebony floundered along, and in obedience to the word of command, came to a dead stop on the opposite side of Stubb's

sideboard; when, with both hands folded before him, and resting on his two-legged cane, he bowed his arched back still further over, at the same time sideways inclining his head, so as to bring his best ear into play.

(Ibid.287)

The above passage reveals an Africanist discourse where the comic scene and the Negro dialect may refer to Minstrelsy where the black entertains the white (Fleece and Stubb), and the old black obeying the white man's orders may refer to the master-slave dialectic. The ironic tone may probably refer to this 'africanist other' (borrowing Morrison's word) as Melville's strategy to critique slavery as a contradiction to American ideals, those that open the preamble of the Declaration of Independence that *all men are created equal*, that they are endowed by their *Creator* with certain *unalienable Rights: Life, Liberty and the pursuit of Happiness*. What is important in the New World was its claim to freedom but what was disturbing was "the presence of the unfree within the heart of the democratic experiment" (1992:48). This can also be applied to Europe. When Conrad came to England at the end of the nineteenth century, England had already known a process of democratization that changed completely the social fabric at home and a colonial system based on racism in the colonies. This reversal aspect is an important theme that we can find in Conrad's *Heart of Darkness*.

Africanism: A Racial Discourse in *Heart of Darkness*

The debate over 'Africanism' in relation to Conrad's fictional work, *Heart of Darkness*, has started with Chinua Achebe's terms "Bloody racist" (1977:787) in his essay "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". By pointing out Marlow's horrific depiction of the Africans he encounters as mute 'savages', Achebe highlights what he

considers a clear-cut racism inherent in Conrad's work towards blacks. Let's see his view on the following passage when Marlow remarks of the native African, who was his fireman, "[...] was as edifying as seeing a dog in a parody of breeches and a feather hat walking on his hind legs. A few months of training had done for that really fine chap" (1990: 97). Marlow adds: "He ought to have been clapping his hands and stamping his feet on the bank, instead of which he was hard at work [...] He was useful because he had been instructed" (Ibid). For Achebe, the above passage shows Conrad dehumanizing Africans in this novella by denying them the presence and individuality accorded to European characters in the novel. He states:

Having shown us Africa in the mass, Conrad then zeros in on a specific example, giving us one of his rare descriptions of an African who is not just limbs or rolling eyes...He might not exactly admire savages clapping their hands and stamping their feet but they have at least the merit of being in their place, unlike this dog in a parody of breeches. For Conrad things (and persons) being in their place is of the utmost importance.

(Ibid.788)

So, is Marlow expressing European prejudice of racial superiority? Achebe implies that Conrad evokes ethnocentric racial stereotypes of savages stamping and staying in their place; i.e., the blacks in the 'jungle', while Europeans have advanced beyond that state. We consider that the narrative of *Heart of Darkness* embodies ambivalent meanings where it is hard to state Conrad's racial discourse over an 'Africanist presence'. If we take Conrad's ideas of 'right place' and 'displacement' the meaning will change. We think that the irony turns against the Europeans, those who have chosen to put themselves in the wrong place, bringing their 'improving knowledge', and their 'instruction' to hide their financial motives. What Marlow, for example, perceives as the 'incrustability' of his surrounding is the degree to which it threatens him. Despite its 'strangeness' or 'otherness', Marlow

feels a 'kinship' with the jungle; it is monstrous and yet it is attractive to him. Even if he cannot comprehend and therefore cannot control or contain it, he is aware that it is a source of power and force. This shows an inversion of power between the white man and the colonized land. The relationship of colonizer to the colonized is one of dominant possession. The colonizer assumes that he owns and controls the colonized space and can use its indigenous inhabitants as he wishes. But, for Conrad the land is a space not controlled by but controlling Marlow and later shown to control Kurtz. The equation, then, that the white man's act of possession towards the 'strange land' is just inverted.

The state of confusion that Marlow experienced after the death of the black helmsman gives another dimension to this event. The horror of the death of the helmsman makes Marlow confused, which is expressed in his panicked concern to change his shoes, now uncomfortably clogged with blood. The disruptive intensity shows Marlow close to the black, seeing in him a lost person, despite their difference. For with their work "neither that fireman nor I [Marlow] had any time to peer into our creepy thoughts" (1990: 98). Here, there is identification between the self and the Other. Freud tells us that communication with the other is often a communication with the self. When people lament the death of others, they are in fact weeping over their own through identification and kinship with the dead. It may refer to Conrad's lament, which alludes to the 'lost' mother and home. This pain and deception is consciously and unconsciously expressed in this fictional work.

It is true that the natives are in no way individuated. They are 'prehistoric'; their frenzied howling and dancing are, like the wilderness, monstrous and attractive, whose incomprehensibility and exotic 'otherness' are equally attributed to them. The landscape is thus virtually erased of

the human – in any social-cultural manifestation. Rejected back into a distant past, the natives are reduced to separate anatomical parts, “black hands, a mass of hands”; “[...] naked breasts, arms, legs, glaring eyes – the bush was swarming with human limbs in movement, glistening, of bronze color” (Ibid.200). These phrases assimilate the human bodies into the trees and bushes, underscoring the stereotype of primitive savagery – the black as a contemporary ancestor, as a physical animal, and as a human body without intellect. The whole novel draws heavily upon a body of cultural texts rich in images and assumptions about Africa and the African as primitive, which pervaded mid and late nineteenth-century European culture – and which still have their powerful representatives today. Achebe considers that Conrad’s work is a part of a whole discourse about Africa that includes “whole libraries of books devoted to the same purpose.” (Achebe, 1977:783) By ‘Cultural texts’ we mean not just adventure novels, but other literary forms – travel journals, missionary reports, newspapers, illustrated magazines – and mass cultural enterprises and scientific exhibitions. Via such media, Africa and the Africans are represented for Europeans understanding and ‘consumption’ as the darkest wild place full of ‘savages’, which produce stereotypic images of the African as the ‘Other’.

The chain-gang episode shows Africanism as “a dark and abiding presence [...] both a visible and an invisible mediating force” (1992:46). Marlow gives us details of what he witnesses. He gives us images of appalling decay and futile suffering, waste and physical atrocity, and this is surely accentuated by some phrases of the following extract: “A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file, toiling up the

path...I could see every rib... each had an iron collar on his neck, and all were clinking” (1990: 154). The accumulation of particular concrete sense impressions (aural and visual) images - clinking, advancing blacks, iron collars - slowly consolidate into meaning. Marlow hears a clinking and gradually he attributes signification to it: it is the chain of a chain gang. Later, the description is more violent with the description of the ‘shapes’ in the grove of death. The following phrases- the face, the black bones, the eyelids, the orbs, the bundles of acute angles and dying laborers- reveals slavery as an inhuman enterprise.

Hence, the misrepresentation of the natives in this narrative is Conrad’s ‘strategy’ to make us ‘see’ the atrocities caused by the ideology of difference celebrated in the nineteenth century in Europe. The episode of the ‘chain gang’ dramatizes the Self - Other dialectic where the African Other is reduced to a slave, a disposable subject. The ‘clinking’ sound of the chain refers to a historical reality of the slave trade in Africa, and mediates Conrad’s criticism towards the whole enterprise as an economic otherness.

It is through Marlow that Conrad manipulates several aspects of Africanism. During his voyage up the river, at “The Central Station”, he recalls that ‘going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings” (Ibid. 182-183). The primeval world which Marlow encounters is also full of savages: “we were wanderers on prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil” (Ibid.185). The ambiguity in relation to the ‘savage’ is the pronoun ‘we’ used by Marlow. His use of the

pronoun - we - seems awkward. If we deconstruct this stylistic turbulence, we have to wonder about Marlow's meanings of this pronoun. Who is this 'we'? If it implies a familiar conversing community, who belongs to it? Later, the reader has a possible answer. Kurtz's ideals are disclosed in his report of the International society for the suppression of savage customs where he began with the argument that *we* white, from the point of development we had arrived at, 'must necessarily appear to them [savages] in the nature of supernatural beings-we approach them with the night as of a deity" (Ibid.199), and so on. A multiplicity of voices can then be heard, and no clear hierarchy can be established among them.

Conrad as a Western shows his belonging to Europe even if he didn't accept the white man's deeds overseas. One reason that makes us say this is the fact that Marlow shares an ambiguous moral relationship with the main character, Kurtz. Marlow states: "I should be loyal to the nightmare of my choice" (Ibid. 231). However, Conrad's use of the 'civilized vs. the 'savage' opposition may be seen as a 'strategy' to propose the contrast and to redistribute the defining terms of it. In fact, qualities which are attributed to the 'civilized' are shared by the 'savage'. He, thus, critically undermines the 'progressive' thrust of the Darwinian view of the evolutionary social development by suggesting that the 'civilized' is nothing more than the 'primitive dressed up in "pretty rags – rags that would fly off at the first good shake" (Ibid. 187). The image of the savage reflects the inner truth of the human kind and it is the 'forgotten and brutal instincts', which drive 'civilized' Kurtz into the wilderness where he behaves as a 'savage'.

Hence, in *Heart of Darkness* light/dark, past/present, civilized/savage reveals a mode of thinking central to modern Western culture. This mode of thinking is a part of

everyday form of living as good/bad; old/young-that it becomes a natural structure of thought. Then, as an everyday mode of perceiving and organizing people and the space, and objects around the people, this opposition carries with it the conviction of the substantial. Things are in or out, standing or sitting, left or right. Applied to this narrative, Conrad finds in these binary images a powerful tool which, when re-evaluated, can provide the means for a radical and disturbing critique of the Western's too-easily assumed cultural norms. Conrad shows the white color representing 'blackness' and the "civilized" Kurtz to be uncivilized and savage. Accordingly, Marlow's comments on the barbarity and brutal instincts he discovers in Africa suggest a critique over Victorian ideas of progress. Thus the negative representation of the 'Other' as savage may be applied to both the Africans and Europeans.

Ahab/ Kurtz: 'Interlocutors' of Africanism

Ahab and Kurtz, as 'white heroes', ironically, stand as Western interlocutors of Africanism. To reinforce the supremacy of the 'white' race both Melville and Conrad invest their characters – Ahab and Kurtz– with supernatural qualities. They stand as 'types' for America as the 'promised Land' and Britain as the 'grand empire'. Melville presents Ahab as 'God-like' man. He is invested with the qualities of a great hero, and Kurtz is described as being "an exceptional man, of the greatest importance!" (1994: 165) Conrad goes further by making him stand as "a universal genius" (Ibid.173) Both Ahab and Kurtz are respected and feared, "not much of an insult, that kick from Ahab" (1990: 135) "be kicked by him [Ahab]; account his kicks honors" (Ibid.136). Whereas Kurtz "you don't talk with that man – you listen to him." (1990: 213) The rumors, too, are used to magnify the characters and make

them appear as heroic figures. Conrad, like Melville, first alludes to Kurtz, then, gradually, builds a heroic stature round him and realizes a pattern for a hero.

The authors' criticism toward Africanism as a racist discourse in Western thought is done through both Ahab' and Kurtz' demon-intoxication or possession.

Melville goes on to describe the rise of Ahab's monomania, when, after the fight, lying in his hammock and rocked by the storms of the Patagonian Cape, "this torn body and gashed soul bled into one another; and so interfusing, made him made". He adds, "[...] far from having lost his strength, Ahab, [...] did now possess a thousand fold more potency than ever he had sanely brought to bear upon any one reasonable object"(1994: 186-88). Melville gives us a remarkable account of how a physical wound unites with mental anguish in a craziness that comes to possess and redirect the mind upon a single insane object. The same process is done by Conrad towards Kurtz: "The wilderness[...] had taken him, loved him, embraced him, got into his veins consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation" (1990: 205). Both Ahab's and Kurtz's madness make them see things as they are but as we cannot bear to have them.

Ahab demon- possession mediates Melville's critique towards Western Civilization with its obsession to material acquisition. Kurtz's megalomania to appropriate the 'dark continent' refers to the European colonizer. The process of demonism on psychological grounds of both Ahab and Kurtz can be seen as an ironical strategy to demolish the "white supremacy", and mount a critique to the issue of slavery. Kurtz's concluding cry sounds as an end for both 'white' heroes.

Conclusion

This study has shown that Africanism as a racial discourse has no settled voice, in both fictional works, vacillating in dialectic or continuing dialogue between Melville's ambiguities and Conrad's ambivalence. For Morrison, "Encoded or explicit, indirect or overt, the linguistic responses to an Africanist presence complicate texts, sometimes contradicting them entirely" (1992: 66). On one hand, they both inhabit and manipulate contemporary racial discourse, giving a material sense of its structures and functions. Melville gives us his understanding of racial position as an American man in the mid-nineteenth-century where ethnology gives substantial sense to the ideology of race. *Moby Dick* is marked by the self-other dialectic where the African is othered by slavery. *Heart of Darkness* is also marked by an Africanist discourse where Africa is described as "impenetrable jungle" with "enormous wilderness" and black slaves. On the other hand, in both authors' narratives, the "linguistic responses to Africanism" provide paradox, ambiguity, and violence; and serve as a means to critique slavery. For them, this 'Africanist other' becomes a means of thinking about the science and politics of race, the constitution and the boundaries of the human bodies, and the deep structures of identity.

We dare, then, to suggest that Melville and Conrad use artistic strategies to transfer internal conflicts of a "black darkness" to whiteness as "meaningless", "unfathomable" and "implacable" in *Moby-Dick* and to violently silenced black bodies in *Heart of Darkness*. For different and sometimes similar reasons, they experienced a life of restlessness, which might explain the perpetual quest for identity and selfhood in their respective works. The confluence of personal factors of instability like the loss of parents at an early age, social and economic demotion of their families, and the encounters with people of various races and classes on their trips helped to define the dialogue of sympathies, and anxieties of the two authors' imagination; and above all their rejection of the established Westerner notions both scientific and

ideological. Hence, Africanism is used, by both writers, as a metaphor for questioning the validity of ‘scientific’ theories and, sometimes, refuting the contemporary racial discourse. While sharing their contemporaries’ curiosity of that age-old desire of the Other, Melville and Conrad maintained an ironical relationship towards it.

Works Cited

ACHEBE, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*,” in *The Massachusetts Review*, 18:4, pp.782-94 (winter, 1977).

ALTHUSSER, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and London: Monthly Review Press, 1971.

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

- *Almayer’s Folly*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

- *The Nigger of the “Narcissus”*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1963.

..... . “Letters to R. Cunninghame Graham, dated February 8, 1899” in *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Vol. 2, 1898-1902, London: Cambridge University Press, 1986.

COLLITS, Terry. *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*. New York: Routledge, 2005.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism*. New York: Routledge, 2002.

HOWARD, Leon. *Herman Melville: A Biography*. Berkeley: University of California Press, 1951.

MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. London: Penguin, 1994.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Harvard University Press, 1992.

PETERS, G. John. *The Introduction to Joseph Conrad*. New York: Cambridge University Press, 2006.

SUNDQUIST, Eric J. *Empire and Slavery in American Literature: 1820-1865*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.

***The American in Algiers (1797) as an
Abolitionist Poem: the Appropriation of
White Slavery in Algiers as an Appeal
against Black Slavery in the United
States.***

**By Bouteldja Riche and Mouloud SIBER
Mouloud MAMMERI University of Tizi-Ouzou**

Abstract

This paper has studied the issue that The American in Algiers (1797) is an abolitionist poem. As the poem is anonymously published by an American writer, it is read from a new historicist and cultural materialist perspective. Therefore, it is considered in the light of other American writings, literary or not, that were produced in the 1790s and dealt with the captives of Algiers crisis or slavery in the United States along with the Constitution of the United States and the Declaration of Independence. The point is that the poem appropriates the crisis of the so-called captivity and enslavement of American citizens in Algiers to appeal against black slavery in the United States. This is achieved through drawing analogies between the political and religious factors behind the slavery practice both in Algiers and the United States as well as revealing the inhumanity of the practice. Doing so allows the poet raise abolitionist concern on the part of the Americans, who are outraged by the enslavement

of their citizens in Algiers but carry on exploiting black slaves in their own soil.

Keywords: *American captives in Algiers, black slavery, political and religious factors, inhumanity, abolition.*

Abbreviation: within the framework of this paper, *AA* is used to refer to the poem *The American in Algiers* (1797).

Introduction

Black slavery has early been a controversial issue in American culture. Though the majority of voices were for slavery rather than against it, some early American writers were foregrounding the idea that black slavery was at odd with the founding principles of the American nation. When the Americans were coping with their own citizens being enslaved in North Africa in the end of the eighteenth century, there was a rush after deploring their states through captivity narratives, poems, plays and non-fiction writings. Among these works, one poem is particularly interesting as it draws an analogy between black slavery in the United States with white slavery in Algiers. The anonymous poem *The American in Algiers, or the Patriot of Seventy Six in Captivity* (1797) is a very important contribution not only to the bulk of literature that was being poured into American culture about white slavery in North Africa but also about black slavery in the United States.

The little critical attention the poem has received has made some reference to its interest in the issue of slavery. Philip Gould observes that while the poem “called for relief of American

citizens who were enslaved in North Africa” it also highlighted “this same problem in the United States” with the enslavement of Africans by white planters (Gould, 2003: 95). Philip Gould does not, however, say anything about the abolitionist objective of the poem. Yet the writer divides the poem into two cantos. The first aligns with the popular culture about the evils of North African captivity so that the second would bring the American audience to a universalist and humanist perception of slavery. In this perspective, Paul Baepler (1999) emphasizes the significance of the North African captivity narratives to the emergence of the issue of slavery in America as they lead to the emergence of both pro-slavery and anti-slavery voices. The abolitionists recognized in the inhumane treatment of the white slaves of Africa the prominent argument against the ills of domestic slavery while the white proponents of black slavery saw in it the right argument for the inhumanity of the blacks as they originate from Africa. What Baepler does not say is that there was a collection of writings that were written not by captives but by their fellow citizens in the States, and these were not only concerned with the issue of captivity but also with issues related to domestic slavery. Not many scholars have though underlined the appropriation of white slavery in Algiers as an appeal against black slavery in the United States in these writings. James Micah Guster (2005) is a pioneering figure in underlining this idea in his historical introduction to the poem. As a matter of fact, though he does not provide a theoretically foregrounded analysis of the poem to explore this idea, it is important not to ignore acknowledgment of his idea as a starting point for this article.

Issue and Working Hypothesis

This article suggests a new historicist and cultural materialist reading of the anonymous poem *The American in Algiers* (1797) so as to underpin the appropriation of the evils of the enslavement of American citizens in North Africa as an appeal against the enslavement of the Africans in the United States. The idea is that the writer of the poem uses an element of the mainstream culture, namely the captivity genre, so as to initiate a discourse against the institutionalization of slavery in the United States. Therefore, the poem is at once conforming to the mainstream writings about white and/ or Christian slavery in North Africa, most importantly Algiers, and fleshing out a kind of counter discourse against black slavery in the States. On the one hand, it engages a kind of discursive practice with other writings of the period such as the narratives of captivity in North Africa, diplomatic correspondence and other writings about the suffering of Americans in North Africa. On the other hand, the poem is in dialogue with documents like the Constitution of the United States and the Declaration of Independence, which say least about the rights of the blacks, who are excluded from their emancipation project, and other writings which tend to glorify these fundamental texts despite their internal inconsistencies.

The poem, it should be said, is divided into two cantos: the first gives voice to an American captive in Algiers; the second is narrated by an African slave in the States. Both narrators speak out their sufferings under the shackles of slavery in Algiers and the United States, respectively. The aim behind this structural division is two-sided. First, the writer aspires to make the cause of the blacks known to the American reader through the lenses of

the sufferings of their own compatriots in Algiers. In this way, he (or she) draws an analogy between black slavery in the United States with white slavery in Algiers so as to raise a kind of abolitionist consciousness in the United States against the former since the Americans were outraged with the latter. The analogy drawn is directed towards three main points: the political and religious roots of slavery and the inhumane process through which the free men and women become slaves.

In terms of theoretical framework, this paper addresses the poem from a **new historicist** and **cultural materialist** perspective. The poem will be read in the light of the historical and cultural period in which it was published, i. e. the 1790s, when black slavery in the United States and white slavery in North Africa were prevailing so as to reveal its discursive relation with the historiography behind white and black slavery as well as the texts that were written on this historiography. As the poem is anonymous, the study of the appropriation of white slavery in North Africa as an appeal against black slavery in America is achieved through reading the poem in relation not only to the history of the issue of slavery but also the kind of literary and non-literary writings that were produced in the period. New historicism is used so as to show that the poem conforms to and is woven with the mainstream culture about white slavery in North Africa, and its cultural materialist aspect is related to the writer's commitment to the cause of the blacks, using one of the most important issues of the period. Indeed, though cultural materialism is the British equivalent for the American new historicism, one important element of difference is that the former gives importance to liberal and humanitarian **commitment** (Barry, 1995: 183) while the latter is less

concerned with such commitment, being more interested in questions of state power and its workings (Ibid. 179). Nevertheless, the two involve the reading of literary texts in the light of history as well as non-literary texts as these are woven textually within the literary texts. The document in the light of which the literary text is read becomes its “co-text”, and both of them are “expressions of the same historical moment” (Ibid. 173). According to Hans Bertens, the “new historicists see literature as actively involved in the making of history through its participation in discursive practices” (2001: 179). It is important to say that the new historicist reading of a literary text shows the ways it contributes to the making of history through reproducing the dominant discourse and at times criticising it. However, according to Bertens

while cultural materialist analyses of literary texts bring to light how these texts are (inevitably conservative) instruments of a dominant socio-cultural order, they also demonstrate how the apparent coherence of that order is threatened from the inside, by inner contradictions and by tensions that it seeks to hide. (Ibid. 186)

It means that the cultural materialist reading of the poem would show the way the poet reveals the inconsistencies and contradictions endemic to the American people and their rulers who are outraged by the enslavement of their fellow citizens in North Africa while they perpetuate slavery in their own republic.

Discussion

During the two decades that followed independence and as a result of the emergence of the North African captivity crisis on the American scene, the word *slavery* kept resonating tacitly in the American culture. Yet it was more popularly spread to the enslavement of the Americans in Algiers than the black slavery in the United States. For example, General David Humphreys and others celebrated the ideal of freedom so rooted in the American nation and made every man and woman happy to be American and free and denounced the so-called slave regimes that were prevailing in North Africa. Humphreys and others did not say anything about the blacks, who were being enslaved by these happy Americans, as if their enslavement participated in the perpetuation of this happiness, which was one of the founding principles of the nation. As a matter of fact, the poet in *The American in Algiers* tries to bring the evils of black slavery to the American scene through drawing a parallel with the enslavement of American citizens in Algiers. Canto One of the poem shows the extent to which the enslavement of the Americans in Algiers is evil so as to bring the issue of black slavery in the United States to the conscience of the slave holding Americans. Therefore, the poet juxtaposes the enslavement of the Americans in Algiers with that of the blacks in the States, which is the subject matter of Canto Two. In this way, the writer's abolitionist message would easily be received through making the American readers identify themselves with the sufferings of their fellow citizens in Algiers. Micah Guster observes that this juxtaposition aims at highlighting "the hypocrisy of Americans, who were outraged by the enslavement

of their fellow citizens in Algeria [...] while they continued to accept slavery at home” (2005: 243).

Canto One of the poem involves a kind of dialogue with the problem of the slaves in Algiers and the writings that were produced to depict its evils. It conforms to the mainstream culture that depicted the inhumanity of the enslavement of Americans in Algiers. However, the poem has a second dimension, that of showing the hypocrisy of the American slave holders who are outraged by the suffering of their citizens in Algiers while they keep enslaving Africans in their so-called land of liberty. Canto Two of the poem gives voice to a black slave in the United States. The poet starts the canto with addressing directly to the reader, “Now gentle reader, think thy task not hard/ Awhile to listen to sable bard” (AA: 262) who is going to defend the lost cause of “his hapless race” (Ibid.). The poet wants the black narrator’s voice be heard by the American readers, who are being outraged by the North African slavery but unaware or ignorant of the slavery that prevails within their own nation. They are tricked by “the inconsistency of those/ Feigned friends to Liberty, feigned slavery’s foes” (Ibid.). The poet refers to the hypocrisy of the slave holders in America and their government which does by no means prohibit this slavery. The poet calls them to be aware that America is “thronged with slaves” (Ibid.). The idea of the inhumanity of the slavery practice in the United States was scarcely popular if compared to that of the Americans in Algiers. Therefore, the poet “shall dare address /A world of **critics**, and her thoughts express, / The envenom’d source of every ill to trace “(Ibid.; emphasis added). The poet is aware that the issue of black slavery in the United States he (or she) is advancing is controversial and knows that the poem will

face the criticism of many proponents of slavery. These are all those people who are taking advantage of the principles of the Constitution of the United States and the Declaration of Independence, which ensure liberty and the pursuit of happiness of the Americans but do nothing to turn the African slaves free.

The Political Roots of Slavery in Algiers and America

The American in Algiers is a poem not about white slavery in Algiers exclusively but about black slavery in the United States. The author starts the poem with narrating about the sufferings of an American veteran of the war for Independence in the yoke of slave holding Algerians so as to make the American slave holders aware of the inhumanity of what they are enduring upon the blacks in America. He (or she) explains the enslavement of the Americans by the Algerians through the political circumstances that prevail in their country. Therefore, the poet depicts the sharp contrast between America's ideal of liberty and Algiers' so-called oppressive powers. The narrator of canto one was once a freeman thanks to their fight against Britain, "the tyrant Cage" (AA: 253). He participated in this fight which inaugurated America as a land of liberty. The Constitution of the young nation claims this liberty to be "the birthright of Columbia's sons" (Ibid. 252). This means that the Constitution ensures that every American is entitled with the right to freedom. The poet is paraphrasing the ideas of such poets as David Humphreys who considers the people of the United States as "freedom's heirs" (Humphreys, 1804: 30) and "Blest if they knew to them alone 'tis given" this Liberty so fundamental to the Constitution upon which the government operates and which inspires from the Declaration of Independence, "Our Constitution form'd on Freedom's base" (Ibid.). The poet also

paraphrases the two founding texts of the Americans nation which made of the liberty of the Americans their objective.

However, far from the democratic nation, the Americans are enslaved by the so-called terror and tyranny of the Algerians. When the poet speaks about Algiers, he (or she) uses words like “tyrants rod” (AA: 251), “tyrant’s chain” (Ibid. 259) and “thankless tyrant in Algiers” (Ibid. 260), which embody the consideration of Algiers as an enemy of Liberty contrary to the United States. Indeed, this conforms to the mainstream depiction of the rulers of Algiers and other Oriental powers as despotic rulers, who supposedly only to terror and violence they pledged allegiance. In the American mainstream culture, there was this tendency to consider the Oriental powers like Algiers as enemies to liberty. John B. Wolf (1979) explains this by the idea that the “real authority in the regency [of Algiers] was exercised by the dey” and the appointed “ministers” who “serve at his pleasure” (1979: 292). Therefore, they were authorised to encourage the so-called piracy to enrich their ruler. The capture and enslavement of Westerners like the Americans offered an opportunity for this. It means that the practice of slavery had an institutional status in the North African powers not like in the United States, David Humphreys and others might say.

The writer of the poem conforms to this portrayal of Algiers like many other American poets, former captives and statesmen. For instance, David Humphreys draws a distinction between the encroachment of this love and protection of liberty in the institutions of the land with the prevalence of oppression and barbarism in Algiers. He writes, “We lack the gaudy pomp that wails/ On Eastern Monarchs, or despotic states; / Yet well we spare what realms despotic feel, / Oppression’s scourge and

persecution's wheel" (1804: 37). What is important to say is that in paraphrasing the mainstream culture, the poet aspires to show the hypocrisy that is the Americans', who are supposedly enemies of terror and friends of liberty, while the institutions of their republic exclude the black race from this emancipatory project. Later on in 1798, John Foss published his *Journal of the Captivity* where he narrates his years of captivity in Algiers from 1793 to 1797. He concludes it with a sharp contrast between the United States and Algiers. Thanks to the "Republican government of the United States [which] set an example of humanity to all governments of the world" (Foss, 1999: 95), he was released to "enjoy Liberty; the greatest blessing human beings ever possessed" while in Algiers he "had been suffering the most inhuman slavery" (Ibid. 99-100). Nevertheless, the poet does not agree with the idea that the United States was an *absolute* land of liberty.

As a matter of fact, the poet starts by addressing his (or her) critique towards the members of the American government in the United States and abroad as diplomats so as to plead the cause of the black slaves. Statesmen like Thomas Jefferson, John Adams and David Humphreys, among others, made of the happiness of their fellow citizens their essence. They started this with the drafting of the Declaration of Independence and its framers' devotion to release the American captives in North Africa. However, they say nothing about the black slaves within their own nation. The poet writes,

Ye rev'rent Sages! Who first fram'd the plan,
And rear'd the fabric of the rights of man,
To you I speak, in truths undaunted tone,
And plead the cause of Afric's injure'd sons. (AA: 264)

The poet is outraged by the fact that the Declaration of Independence was an “instrument” supposed to contain “The Laws of Nature, and the Rights and Man” (Ibid.) to “bind our Africans in slavery’s chain” (Ibid.). He (or she) wants them to recognize their “shame” (Ibid. 265) that “by [their] declaration we are made free” but “Afric’s sons continue slaves to be” (Ibid). The Constitution of the United States, too, contains an inconsistency in its defence of the rights of man by authorizing the enslavements of a portion of the human race by another. The fact is that its framers made it clear that their objective was to “secure the blessings of liberty to **ourselves** and our **posterity**” (Government of the United States, 1979: 11). As all these were white Americans, they did not integrate the welfare and liberty of the blacks to their project. The shame is that one of the framers of the founding principles of the American nation namely George “WASHINGTON possesses a slave” (AA: 266). This suggests that the government neglects the natural rights of the blacks. There is no care for their freedom and right to the pursuit of happiness and equality to other men and women. Don E. Fehrenbacher argues that the the “framers [of the Constitution] entertained no thought of trying to abolish slavery but left the institution unmolested as a creature of state law” (2001: 39-40).

In making their nation full of black slaves, the Americans conform to despotic rules like the so-called North Africans. And it is another inconsistency to despise the latter’s while they follow the same lines. The poet, in fact, is criticizing all those voices in the members of the American government who are outraged by the North African despotic rules while they are perpetuating the same principles within their own government.

The poet tells them that it is needless to “let your soul despotic laws despise/ Since as despotic ones yourself devise” (AA: 266). The despotism the poet refers to concerns the institutionalization of black slavery in the States in the same way as the North African rulers were encouraging the capture and enslavement of Americans, among other Christians. David Humphreys, for instance, considers that the American government is far from being a despotic republic. He writes, “We lack the gaudy pomp that wails/ On Eastern Monarchs, or despotic states; / Yet well we spare what realms despotic feel, / Oppression’s scourge and persecution’s wheel” (1804: 37). However, for the poet this same government deprives the blacks from their natural right to liberty and “insult daily with oppression blend; / Kings of your **kitchens**, say tyrannic lords” (AA: 266; emphasis added). The emphasised word *kitchen* is metaphorical in meaning, suggesting the idea that the enemies to liberty are endemic to the framers of the institutions of the government of the United States. It can also be said that the poet is calling those at home who are boasting of the happiness that is theirs thanks to the principles of their nation while these same principles exclude the black race who are turned slaves. The poet, in fact, addresses those writers and statesmen who insist upon the “*heimlich* pleasures” of their land of freedom and the “*unheimlich* terror of the space or race” of the Algerians who are enslaving their fellow citizens as their own land of liberty deprives the blacks from their own liberty (Bhabha, 1990: 2).

The Religious Roots of Black and White Slavery: Muslim and Christian Masters

In addition to the political institutions which encouraged the slavery practice, there was the religious one. In North Africa,

there was a tendency to associate the capture of Westerners with the teachings of Islam which was misinterpreted to enslave every non-Muslim. In fact, the Westerners being Christians were considered as infidels, and for that they had to suffer from the terror of the Muslims. The emergence of the North African captivity crisis soon after the independence of the United States was related to the Manichean dialectic between the Christians and the Muslims. The majority of the narratives about the crisis along with the political discourse explained the crisis from a religious perspective and insisted upon the idea that the dictates of the Islamic religion propelled the Algerians to capture and enslave every person that was not Muslim. They were considered as enemies to their religion, so they had to be enslaved by the Muslims. The piety of the latter made them obey the dictates. The idea is that the writings within this tradition considered Islam as the enemy of liberty, and the enslavement of the Christians was a way through which this is expressed. Violence and barbarism are also associated with this religion. Ever since the first encounter between the Islam and Christianity, according to Edward Said, the former is reduced to a “handful of stereotypes, and generalizations about faith, its founder, and all its people [along with] its violence, primitiveness, atavism, threatening qualities” (1997: xvi.).

The American in Algiers carries this message as the narrator of canto one relates his capture and enslavement to the dictates of Islam. He speaks about one of his captors as “bloody Mussulman” (AA: 258). The association of blood with the Muslims is a way of saying that their religion preaches violence against the non-Muslims. On behalf of the Dey of Algiers, the narrator says, “My God commanded, and Mahomet gave/ Full

leave to make each infidel a slave” (Ibid. 259). It means that it is the Islamic religion that preaches the enslavement of the Christians, which became an act of faith for the rulers of Algiers and the sea captains who captured the Christians. The writer of the poem was not the only one to voice this idea. John Foss starts his *Journal* with a demonization of the Muslims of Algiers. He holds that their religion teaches them to “persecute all its opposers” (1999: 73). Therefore, the Algerians are created as the antithesis of the Christians, and they are demonized for their religious background. This drawn contrast between the Algerians and the Christians is sharpened with the captivity crisis, as the American captives regarded their captors as the enemies of Christianity in the first place and of the United States in the second.

The writer of the poem shows that the religious drives behind the emergence of the slavery practice are not restricted to the Muslims; the Christians, too, refer to religion to serve their so-called humanitarian project, the smokescreen behind the enslavement of the Africans. There is hypocrisy on the part of the Americans to be outraged by the enslavement of their citizens by the Muslims while they contribute in the implementation of slavery in their own soil. Like the so-called ‘barbarous and bloody’ Muslims, the black narrator of canto two considers that the Christians are also engaged in vile and inhumane practices in the name of religion,

Such are the boasted virtues that possess
 These pious scourgers of the human race;
 Their title such, to fair unsullied fame,
 Which zones and climes, and distant realms proclaim;
 Such are the murders---such the deeds of blood,

Vile Christians perpetrate to serve their God.

(AA: 164)

For the poet, the enslavement of the Africans by the Christians has religious connotations as it is an act of faith and piety in the same way as it is for the Muslims. The poem explains the link between religion and slavery by accounting for the appropriation of Christianity as a means to subjugate people by the Christian powers, starting with the Spanish. During many years, the Spanish had been subduing or exterminating the Latin Americans in the name of Christianity in the colonial period. And now the poet says that the teachings of the Bible are being misinterpreted to enslave the Africans, who are brought from Africa to the United States on the basis that they were pagan and as such they deserved to be converted to their faith. In this perspective, Philip Gould argues that Canto Two's "African speaker turns around the argument about the barbarity of Christian manners to highlight" (Gould, 2003: 95) the problem of slavery in the American republic.

What is important to keep in mind is that the poet draws parallels between the enslavement of the blacks by the Americans with that endured upon the Americans in Algiers so as to bring the issue of black slavery into the American conscience. The poet reveals the hypocrisy and inconsistency behind the humanitarian precept as it rather enslaves the blacks. Whether the factors behind them are religious or political, the poet insists upon the fact that the result is the same, namely the implementation of systems that are inhuman. Therefore, it is important that the enslavement of the blacks on the American soil be recognised as such instead of being committed only to the suffering of the Americans in Algiers so as to obtain its

abolition. While white slavery in Algiers received a great of interest in the States, that of the blacks remained ignored. It is only through efforts like the poet's that it could be expressed, which he (or she) does by drawing the analogy between the two, focusing on the process of enslavement, its political and religious drives and especially its inhumanity.

The Enslavement of the Americans and the Blacks and the Inhumanity of the Practice

The poet carries on the analogy between white slavery in Algiers with black slavery in the United States by exposing the process through which the free men and women are turned slaves and the inhumanity they face when they become slaves. The American slave in canto one is transferred from the state of free man into slave in Algiers in the same way as the African is 'shipped' to America as property without any human dignity. To begin with the former, soon after his capture at sea, to a "public auction" in the city of Algiers (AA: 260) he was brought so as to be sold as property to the "best bidder" (Ibid.). This process of enslaving the Americans involves their dehumanisation through making them properties instead of persons. This non-respect for the human dignity of the slave is all the more showy in the way they are treated by the common people in the streets of Algiers and their masters. In fact, the suffering of the slaves in captivity has different aspects which are either physical or moral. Through "the streets insulted all the way" to the Dey of Algiers he was brought to be sold (Ibid. 259). Once the property of the best bidder, he is mistreated through overwork, starvation and punishment. Also he had to endure solitude away from his relatives and friends in America. The poet shows how hard the

white slaves' condition is in Algiers. The American deplores his situation as a slave in Algiers,

Naked and hungry, days, and months, and years,
 I've serv'd this thankless tyrant in Algiers;
 My naked back oft' feels with keenest smart
 The pow'rful lash that pierces to the heart;
 Laborious days, and restless nights, in tears,
 Chain'd in a dungeon, wear away my years;
 My nightly cell is hung with cobwebs round,
 A stone my pillow, and my bed the ground;
 Absorbed in grief, I spend each hapless hour,
 Sigh for lost friends, and my sad fate deplore:
 My lov'd Rosina, and my infants, oh!
 My soul runs frantic when I think of you;
(Ibid. 260-261)

To raise anti-slavery concerns in the American people, the poet juxtaposes the sufferings of the Americans under slavery in Algiers to the suffering of the blacks in the United States. He (or she) shows that like the Americans in Algiers the blacks have been happily in harmony with nature in Africa before they were turned captives followed by inhumane slavery in the States. The black narrator says that they used to be "the happiest of the human kind [...] But oh! What mis'ries tread on heels of joy! / How soon dark clouds oft' veil the beauteous sky" of Africa and its people (Ibid. 269). This happy life was to be troubled by the coming of a vile race "well arm'd, who ev'ry side assail" (Ibid. 270). In fact, the inhumanity of the slave traders like the American planters expresses itself in their treatment of every son and daughter of Africa as neither "age nor sex they spare" (Ibid). The speaker himself has seen "his lovely bride/ By ruffian hands,

insulted, seiz'd, and ty'd" to see her lover made prisoner and brought to the States as a slave. Like the Americans under the North Africans, they are put in vessels of shame to be mistreated onboard, "Parching with thirst, and threat'ned with starvation" (Ibid). They leave their family and relatives in woe and misery to ensure the pursuit of the 'happiness of others' by working for them days and nights as slaves. About his bride, the speaker says that often "her agonizing cries [he hears]" (Ibid. 271) miles away in slavery.

Like the Americans in Algiers, the blacks are soon brought to the slave markets on America's shores to be sold as goods for future slaveholders:

Each jockey views the slaves before he buys;
Tears from one family a tender mother,
A father, wife, or sister from another;
A father, mother, sister, self, and wife,
To diff'rent ones were sold, and sold for life
(Ibid. 271)

The poet here describes the way in which Africa's sons and daughters are torn from their families and made slaves in the States without any human consideration. They are to become the properties of those Americans forever. The poet through the voice of the black speaker considers these slave owners as "savage brutes" like the "savage" masters of Algiers. He and the other newly enslaved blacks are overworked and starved.

Similarly, the speaker of canto one says, "I brav'd, and purchas'd freedom with my blood; / This mangled body now with chains opprest/ to end my days in slavery in Algiers" (Ibid. 255). Like any piece of writing about white slavery in Algiers,

the poem insists upon the sufferings of the American slave under the oppressive power of the Algerian master. The narrator of poem, the slave himself, addresses to his compatriots, insisting upon the happiness that is theirs and the woe that is his because of being enslaved in Algiers while in America the Constitution made it a principle of its to ensure the pursuit of happiness for every son of Columbia. It is said, “[w]hile you my countrymen each blessing share, / I claim the gen’rous sympathetic tear, While free as wind/ you rove from pole to pole, (No locks, nor bars, nor dungeons to control)/ Trembling I bend beneath a tyrants rod,/ While you enjoy prosperity and ease” (Ibid. 251). This part of the poem which depicts the inhuman treatment of the enslaved American captives conforms to the descriptions the captives were sending home. In his journal, John Foss writes, “[i]t was soothing to find a spark of humanity in my barbarous masters” (1998: 75). Besides, when the poem was produced the United States was still coping with the question of the Algerian captives. Therefore, a spate of writings was produced to voice America’s outrage against the enslavement of its citizens in Algiers. David Humphreys, for instance, reproduces this same idea in his poems about the happiness and glory of America as he demarcates in poetic terms the transfer of free Americans into slavery in North Africa. In “On the Future Glory of the United States” (1783), he condemns the “pirate race” (1804: 52) that “have seiz’d our ships and made our freemen slaves” (Ibid. 51). Nevertheless, what Humphreys does not say is that there were in the United States people that resembled the so-called “pirate race”, and these involve all those people who either owned and exploited black slaves or provided institutional support to the practice of slavery while they were being outraged by the

enslavement of their fellow citizens in Algiers. *The American in Algiers* reveals this inconsistency so as to bring the cause of the black race to the American scene.

Conclusion

As a conclusion, it is clear that the poet in *The American in Algiers* conveys an abolitionist appeal against the enslavement of the blacks in the United States. Though poetic in form, the poem conveys this message through appropriating the captivity narrative genre that was popularised in the early beginnings of the American republic. While the genre was more related to the white captives in North Africa, the poet removes the centre of interest from the white American captives to the black slaves in the United States by giving voice to the latter. Therefore, the poem becomes a kind of precursor to the slave narrative genre that was popularised later on in the nineteenth century with Frederick Douglass and others. Its abolitionist message is also a kind of forerunner for the abolitionist movement that started to be emphatic with activists like William Lloyd Garrison in the same century. The idea is that the poet is one of those early Americans to rise against slavery in the United States.

Works Cited

Anonymous, (1797), *The American in Algiers, or the Patriot of Seventy-Six in Captivity* (Online) Available:

<http://www.gilderlehrman.org/teachers/scholars/HSP03.EAA9.Guster.pdf> (Accessed in October 2011)

Baepler, Paul, Edr (1999), *White Slaves, African Masters: an Anthology of American Barbary Captivity Narratives*, Chicago: the University of Chicago Press.

Barry, Peter (1995), "New Historicism and Cultural Materialism" in *Beginning Theory*, Manchester: Manchester University Press.

- Bertens, Hans (2001), "Literature and Culture: the New Historicism and Cultural Materialism" in *Literary Theory: the Basics*, London: Routledge.
- Bhabha, Homi, (1990), *Nation and Narration*, London: Routledge.
- Fehrenbacher, Don E. (2001), *The Slaveholding Republic: an Account of the United States Government's Relations to Slavery*, Oxford: Oxford University Press.
- Foss, John, (1999) "A Journal of the Captivity and Suffering of Josh Foss" in *White Slaves, African Masters: an Anthology of American Barbary Captivity Narratives*, Paul Baepler (Edr), Chicago: the University of Chicago Press, 1798.
- Gould, Philip (2003), *Barbaric Traffic: Commerce and Antislavery in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Guster, Micah (2005), "Introduction" to *The American in Algiers*, Online Available:
<http://www.gilderlehrman.org/teachers/scholars/HSP03.EAA9.Guster.pdf> (Accessed in October 2011)
- Humphreys, David (1804) "On the Happiness of America" in *The Miscellaneous Works of David Humphreys*, New York: T and G Words, 1786.
- , (1804) "On the Future Glory of the United States" in *The Miscellaneous Works of David Humphreys*, New York: T and G Words, 1983.
- Said, Edward W. (1997), *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine the Way We See the Rest of the World*, New York: Vintage Books.
- United States Government (1979), *The Declaration of Independence and the Constitution of the United States of America*, Washington: United States Government Printing Office.
- Wolf, John B. (1979), *The Barbary Coast: Algiers Under the Turks 1500 to 1800*, New York: W. W. Norton and Company.

EL KHITAB

**Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature**



**Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com**

**Editions Laboratoire "analyse du discours"
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou**

Dépôt légal: 2006 – 1664
ISSN : 11-12 7082

**N° 11
Juin 2012**

Président d'honneur

❖ **P^r : Naceur eddine HANNACHI**

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou

❖ **Amina BELAALA**

Directrice de la revue

❖ **Boudjemâa CHETOUANE**

Rédacteur en chef

Comité scientifique

Mostefa DROUECHE

Boutheldja RICHE

Raouia YAHIAOUI

Dehbia HAMOU EL HADJ

Amar GUENDOUI

Hamid AMEZIANE

Chems Eddine CHERGUI

El abas ABDOUCHE

Aini BETOUCHE

Aziz NAMANE

Comité scientifique consultatif

Abdellah LACHI-Batna-

Lakhdar DJEMAI-Alger-

Rachid BEN MALEK-Tlemcen-

Hatim ELFATNASSI- Tunisie-

Lahcene KEROUMI- Bechar-

Kada AGGAG – Sidi Belabes

Maha KHEIR BEK NACER-Liban-

khemissi HAMIDI -Alger-

Badia ATTAHIRI-Maroc-

Hocine KHOMRI -Constantine

Habib MOUNSI –Sidi Belabes-

Messaoud SAHRAOUI –Laghouat

الفهرس

5	كلمة المخبر
7	كلمة العدد
دراسات	
11	القدرة النصية: مقارنة تعريفية عامة سعيد أراق -المغرب
29	الثقافة البصرية وصراع الأساق الثقافية أ. لونيس بن علي -بجاية
55	التداولية وتحليل الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المعاصر أ-هامل بن عيسى -الأغواط
79	الرواية الحوارية(بين ترجمان الشعري وعنفوان السردى) في الديناصور الأخير لفاضل العزاوي د. عبد الحق بلعابد - المملكة العربية السعودية
95	الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو أ. ويدير نادية -تيزي وزو
115	جدل القراءة وحدود المعنى في شرح شعر المتنبي لدى ابن معقل أ. العباس عبدوش - تيزي وزو
137	صوت المرأة في روايات عبد المالك مرتاض أ. أوريدة عبود- تيزي وزو
ترجمات	
163	تاريخ التداولية تأليف بريجيت نرليخ ترجمة د. منتصر أمين عبد الرحيم - مصر
189	ما وراء الحوارية فلاديمير كريسنسكي أ. إدريس سامية - بجاية

دراسات باللغة الأجنبية

The Representation of the African ‘Other’ in Melville’s *Moby-Dick* and Conrad’s *Heart of Darkness*

Fadhila SIDI- SAID BOUTOUCHENT -Tizi - Ouzou

5

The American in Algiers (1797) as an Abolitionist Poem: the Appropriation of White Slavery in Algiers as an Appeal against Black Slavery in the United States.

By Bouteldja Riche and Mouloud SIBER -Tizi-Ouzou

23

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو-



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 12

عدد خاص بأعمال اليوم الدراسي

حول الأديب عز الدين الجلاوي (23 ماي 2012)

الرئيس الشرفي

أ. د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو -

رئيس التحرير: د. بوجمعة

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلی

شتوان.

اللجنة العلمية

د. مصطفى درواش	د. بوتلجة ريش
د. ذهبية حمو الحاج	د. عمار قندوزي
د. أمزيان حميد	د. يحيوي راوية
أ. شمس الدين شرقي	أ. العباس عبدوش
د. عيني بطوش	أ. نعمان عزيز

اللجنة العلمية الاستشارية

أ.د. عبد الله العشي - باتنة -	أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -
أ.د. حبيب موني - سيدي بلعباس	أ.د. حاتم الفطناسي - تونس -
أ.د. لحسن كرومي - بشار -	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان -	أ.د. قادة عقاق - سيدي بلعباس -
أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. حميدي خميسي - الجزائر -
أ.د. حسين خمري - قسنطينة -	د. مسعود صحراوي - الأغواط -

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر البحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

هذه بحوث تتناول أعمال الأديب عز الدين جلاوجي، قدمت في اليوم الدراسي الذي أقامه مخبر تحليل الخطاب حول هذا الكاتب العابر للأشكال الأدبية من قصة ورواية ومسرح وسيناريو، ولم يكن ليوم دراسي واحد أن يلم بكل هذه الأشكال في أساليبها ومضامينها؛ لأن الرجل يحتاج إلى ملتقيات يعاين فيها الباحثون نتاجاته ويبسطون الحديث في تطور تجربته وفي تتبع تشكيلات نصوصه وطرق إنتاج المعنى فيها. بل إن هذه الدراسات ذاتها بحاجة إلى إضافات أخرى؛ لأنها لم تكن تهدف في الأساس إلى إعطاء الكلمة الفصل، بقدر ما كانت تتلمس العالم الإبداعي عند الكاتب، فتركز على المهيمن في النصوص على اختلافها؛ أي أنها بحوث تعاملت مع الومضة في أدب عز الدين جلاوجي ليتسنى للباحثين بعد ذلك أن يسعوا إلى الاهتمام بهذه النصوص الإبداعية التي فرضت نفسها في المشهد الثقافي الجزائري..

والأديب عز الدين جلاوجي يمكن تصنيفه ضمن الجيل الثالث من كتاب الرواية الجزائرية، غير أنه يسعى إلى أن ينفرد عنهم بتجربته المختلفة حين دخل إلى المشهد الثقافي الجزائري بشموليته الإبداعية منغمسا في عالم اللغة والأساليب والأشكال ليخلق منها فضاءات متنوعة في صناعة الأدب من مسرح وقصة ورواية وكأنه كان يراهن على أن امتلاك زمام اللغة هو مفتاح الولوج إلى مسالك الإبداع التي تمنحها اللغة للباحثين عن جماليات الفن، فكان جمعا في صيغة مفرد تماما كما هي اللغة المفعمة بالمطلق. وحين يمسك بها المبدع الجامع الشامل يجعل منها لغات متعددة ومجازات مختلفة وأساليب في القول تختلف وتألف لتتجه إلى التكامل ومن طبيعة التكامل الاختلاف والفرادة.

يجب الاعتراف أن هذه الدراسات، وعلى الرغم من أهمية بعضها وتميزه إلا أنها لم تستطع فك مغاليق الاختلاف والفرادة عند عز الدين جلاوجي، لأن إنتاجه السردى يحتاج إلى قراءات متعددة من منظورات منهجية مختلفة تفصح عن ظواهر تميز نصوصه ووقفاته الإبداعية، ولكن على الرغم من ذلك، فإن أعضاء مخبر تحليل الخطاب حاولوا أن يصلوا إلى أهم ما يميز كتابات الأديب المسرحية والروائية، مفضلين الوقوف على بعض القضايا التي يمكن معالجتها بطرائق أخرى.

سيجد القارئ في هذا العدد الذي تتشرف مجلة الخطاب أن يكون خاصا بالمبدع عز الدين جلاوجي مجموعة من الدراسات الجادة التي تعاطت مع نتاج الأديب الروائي والمسرحي بآليات منهجية هامة، حيث ركزت الدراسات الخاصة بالرواية على السمات الدلالية وتشكّل المعنى، وتتبع أخرى صوت التاريخ وتنازع المتخيل والمرجع في رواياته، ولاست أخرى العنصر الإمتاعي في قراءة نصوصه، وعادت أخرى إلى صوت المرأة، في حين ارتأت أخرى أن تتجاوز الحديث عن الصوت إلى الحديث عن الصمت في إحدى رواياته. وبمنهج سيمياء الأهواء حاورت بعض الدراسات علاقة الصورة السردية بالآثر العاطفي و كشفت أخرى عن اشتغال العواطف في نصوصه، وهذا يعني أن الباحثين دخلوا إلى هذه النصوص برؤى منهجية جديدة فلم يقفوا في تكرار ما قيل عن هذه النصوص بل اجتهدوا في الكشف عن المثير والمميز فيها.

والسعي نفسه نجده في المحور الثاني الخاص بالكتابة المسرحية عند الأديب حيث تراوحت الدراسات بين الكشف عن استراتيجيات الترميز والتخيل وتجليات السخرية وأبعادها التداولية..

لا شك في أن هذا الثراء في الطرح فرضه التنوع والغنى والإحكام الذي تتطوي عليه كتابات عز الدين جلاوجي، ذلك أنه، وعلى الرغم من عدم تنكره لمن سبقوه من كتاب الرواية في الجزائر، حيث يقول في أحد حواراته: أقدر تجارب أدبائنا الكبار السابقين علي في التجربة: ابن هدوقة، وطار، واسيني، مستغانمي مفلح، ساري، سعدي، السايح وغيرهم، إلا أنه كما يقول لست صورة مطابقة لأي أحد، أنا تجربة مختلفة تمثلني وترتبط بي ولا تكون ظلًا لأحد ولا صدى لأي صوت، أسعى أن أحقق الصدق فيما أكتب، الصدق في ما أؤمن به من أفكار وقيم، والصدق الفني والجمالي أيضا.

إنه يضطلع إلى التميز والتفرد ومن هنا كان التجريب هاجسه الأساس، لا نعتقد أنه يسعى به إلى استقرار، بل يستمد به في كل مرة اعترافا آخر في المشهد الثقافي الجزائري، نتمنى أن يجد القارئ في هذا العدد من مجلة الخطاب اعترافا مختلفا بهذا المبدع المختلف.

د. آمنة بلعلي مديرة المحبر

دراسات

في الرواية

كلمة المخبر

هذه بحوث تتناول أعمال الأديب عز الدين جلاوجي، قدمت في اليوم الدراسي الذي أقامه مخبر تحليل الخطاب حول هذا الكاتب العابر للأشكال الأدبية من قصة ورواية ومسرح وسيناريو، ولم يكن ليوم دراسي واحد أن يلم بكل هذه الأشكال في أساليبها ومضامينها؛ لأن الرجل يحتاج إلى ملتقيات يعاين فيها الباحثون نتاجاته ويبسطون الحديث في تطور تجربته وفي تتبع تشكيلات نصوصه وطرق إنتاج المعنى فيها. بل إن هذه الدراسات ذاتها بحاجة إلى إضافات أخرى؛ لأنها لم تكن تهدف في الأساس إلى إعطاء الكلمة الفصل، بقدر ما كانت تتلمس العالم الإبداعي عند الكاتب، فتركز على المهيمن في النصوص على اختلافها؛ أي أنها بحوث تعاملت مع الومضة في أدب عز الدين جلاوجي ليتسنى للباحثين بعد ذلك أن يسعوا إلى الاهتمام بهذه النصوص الإبداعية التي فرضت نفسها في المشهد الثقافي الجزائري..

والأديب عز الدين جلاوجي يمكن تصنيفه ضمن الجيل الثالث من كتاب الرواية الجزائرية، غير أنه يسعى إلى أن ينفرد عنهم بتجربته المختلفة حين دخل إلى المشهد الثقافي الجزائري بشموليته الإبداعية منغمسا في عالم اللغة والأساليب والأشكال ليخلق منها فضاءات متنوعة في صناعة الأدب من مسرح وقصة ورواية وكأنه كان يراهن على أن امتلاك زمام اللغة هو مفتاح الولوج إلى مسالك الإبداع التي تمنحها اللغة للباحثين عن جماليات الفن، فكان جمعا في صيغة مفرد تماما كما هي اللغة المفعملة بالمطلق. وحين يمسك بها المبدع الجامع الشامل يجعل منها لغات متعددة ومجازات مختلفة وأساليب في القول تختلف وتآلف لتتجه إلى التكامل ومن طبيعة التكامل الاختلاف والفرادة.

يجب الاعتراف أن هذه الدراسات، وعلى الرغم من أهمية بعضها وتميزه إلا أنها لم تستطع فك مغاليق الاختلاف والفرادة عند عز الدين جلاوجي، لأن إنتاجه السردى يحتاج إلى قراءات متعددة من منظورات منهجية مختلفة تفصح عن ظواهر تميز نصوصه ووقفاته الإبداعية، ولكن على الرغم من ذلك، فإن أعضاء مخبر تحليل الخطاب حاولوا أن يصلوا إلى أهم ما يميز كتابات الأديب المسرحية والروائية، مفضلين الوقوف على بعض القضايا التي يمكن معالجتها بطرائق أخرى.

سيجد القارئ في هذا العدد الذي تتشرف مجلة الخطاب أن يكون خاصا بالمبدع عز الدين جلاوجي مجموعة من الدراسات الجادة التي تعاطت مع نتاج الأديب الروائي والمسرحي بآليات منهجية هامة، حيث ركزت الدراسات الخاصة بالرواية على السمات الدلالية وتشكل المعنى، وتتبع أخرى صوت التاريخ وتنازع التخييل والمرجع في رواياته، ولامست أخرى العنصر الإمتاعى في قراءة نصوصه، وعادت أخرى إلى صوت المرأة، في حين ارتأت أخرى أن تتجاوز الحديث عن الصوت إلى الحديث عن الصمت في إحدى رواياته. وبمنهج سيميائى الأهواء حاورت بعض الدراسات علاقة الصورة السردية بالأثر العاطفى و كشفت أخرى عن اشتغال العواطف في نصوصه، وهذا يعنى أن الباحثين دخلوا إلى هذه النصوص برؤى منهجية جديدة فلم يقفوا في تكرار ما قيل عن هذه النصوص بل اجتهدوا في الكشف عن المثير والمميز فيها. والسعى نفسه نجده في المحور الثانى الخاص بالكتابة المسرحية عند الأديب حيث تراوحت الدراسات بين الكشف عن استراتيجيات الترميز والتخييل وتجليات السخرية وأبعادها التداولية..

لا شك في أن هذا الثراء في الطرح فرضه التنوع والفنى والإحكام الذى تتطوي عليه كتابات عز الدين جلاوجي، ذلك أنه، وعلى الرغم من عدم تنكره لمن سبقوه من كتاب الرواية في الجزائر، حيث يقول في أحد حواراته: أقدر تجارب أدبائنا الكبار السابقين علي في التجربة: ابن هدوقة، وطار، واسيني، مستغانمي مفلح، ساري، سعدي، السايح وغيرهم، إلا أنه كما يقول لست صورة مطابقة لأي أحد، أنا تجربة مختلفة تمثلني وترتبط بي ولا تكون ظلا لأحد ولا صدى لأي صوت، أسعى أن أحقق الصديق فيما أكتب، الصديق في ما أؤمن به من أفكار وقيم، والصديق الفنى والجمالى أيضا.

إنه يضطلع إلى التميز والتفرد ومن هنا كان التجريب هاجسه الأساس، لا نعتقد أنه يسعى به إلى استقرار، بل يستمد به في كل مرة اعترافا آخر في المشهد الثقافى الجزائرى، نتمنى أن يجد القارئ في هذا العدد من مجلة الخطاب اعترافا مختلفا بهذا المبدع المختلف.

د. آمنة بلعلى مديرة المحبر

دلالة أسماء الشخصيات في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

د. بوقرومة حكيمة

جامعة المسيلة

يسعى الروائي حين يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتمالياتها ووجودها، وهذا ما يؤدي إلى تنوع واختلاف أسماء الشخصيات الروائية، وإن المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تكون دائما بدون خلفية نظرية، ولا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتبارات العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وقد وجب علينا أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يضع أسماء لشخصياته⁽¹⁾.

إن الروائي ليس مجبرا على وضع أسماء شخصية لشخصياته، فبإمكانه أن يطلق عليهم ألقابا مهنية، (كالأستاذ والمقدم والخماس،...)، أو يعينهم بألفاظ القرابة، (كالأب، العم، الجد،...)، وبإمكانه أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم، (مغربي، جزائري، فرنسي،...)، بل نجده أحيانا يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم عن غيرهم (الأعرج، الأبله،...)، أو أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، أو ربما ترك كل هذه الصفات، واستعمل الضمائر النحوية المختلفة، ووظفها للدلالة على الشخصيات في الرواية⁽²⁾.

وعلى العموم، فإن معظم النقاد أصرّوا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، وسبب ذلك أن الشخصيات لا بد أن تحمل اسما هو ميزتها الأولى، ذلك أن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد الترتاب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا به المعلومات الروائية عن المظهر الخارجي وعن لباسها وطبائعها، لتدعيم تلك الفكرة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تتكامل المعلومات فيما بينها، وتقود القارئ إلى معرفة حقيقة هذه الشخصية⁽³⁾. لقد لفت انتباهنا مؤشر الأسماء التي انتقاها الكاتب لشخصياته الروائية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، فمعظم الأسماء المسندة لشخصياته الروائية مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما لا مجال فيه للصدفة أو المقاصد الاعتبارية التي تخضع لها الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي.

ومع أن البحث النقدي لم يكشف بعد عن الخصوصيات الإبداعية للكتابة الروائية عند "عز الدين جلاوجي"، فإننا نلاحظ أنه من أولئك الذين ينجزون "الخطوط المميزة" لأسماء شخصياتهم الروائية في إطار التصوير الكلي للعمل الروائي.

إن الاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسر منزعها الإيديولوجي، كما أن أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها البعض، وإنما تأتي بوصفها علامات سيميائية مفتوحة على بعضها البعض، سواء كان ذلك من خلال علاقات التماثل أو من خلال علاقات المخالفة⁽⁴⁾.

وفي سياق هذا التصور، يمكننا تفكيك أسماء بعض الشخصيات الأساسية في هذه الرواية، فـ "حوبة" تمثل دور "شهرزاد" ألف ليلة وليلة، لأنها تحكي أحداث الرواية، غير أن متلقيها هو الكاتب نفسه الذي يتلقاها ثم يكتبها، وهو مختلف عن "شهريار" متلقي حكايات "ألف ليلة وليلة"، فيقول: «حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأنني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالماً بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة»⁽⁵⁾، ويقول في نهاية الرواية: «انسحبنا عائدين يلفنا الصمت، وتحلق بنا خيالات تسترجع أحداثاً جلية وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدت الله أن حوبة قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فليعلمنا التاريخ والأجيال القادمة»⁽⁶⁾.

وفي "القاموس المحيط"، ورد الحوب، والحوبة: الأبوان، والأخت، والبنت، ولي فيهم حوبة وحوبة وحيبة، قرابة من الأم، والحوبة، رقة فؤاد الأم، والمهم والحاجة، والحالة كالحبيبة، بالكسر فيهما، والرجل الضعيف، ويضم، والأم وامرأتك، وسرّيتك، والدابة، ووسط الدار، والحب، الحزن والوحشة، ويضم فيهما، والفن والجهد، والمسكنة، والنوع، والوجع والحوب بالضم: الهلاك، والبلاء، والنفس، والمرض، والحوباء: النفس...⁽⁷⁾. فـ "حوبة" من خلال هذه التعاريف، هي شخص قريب من الكاتب الذي يتلقى قصصها، فهي الأم والأخت والحبيبة التي عبر عنها بقوله:

آم...

ليتتنا يا حوبتي غيمتان

تلهوان على أرجوحة الريح في أمان
تسبحان في لجة السماء وتضحكان
وفي المساء يا حبيبتي
نسقي شفاه الأرض
عشقا وحنان
ليتني يا حلوتي غيمة كالملاك
تتاغيني الحكايا في حضن علاك
أنام كطفل رضيع
وفي فمي:
أهواك أهواك (8)

كذلك ورد في "القاموس المحيط"، أن الحوب هو الحزن والوحشة، وهذا ما يطابق عنوان البوح الأول: "أثأت الناي الحزين" (9).
وما تحكيه "شهرزاد" وتبحث عنه مختلف تماما عما ورد في عنوان الرواية الذي هو "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، لأن اسم "المهدي المنتظر" يرد في بداية الرواية، ثم يختفي تماما، «أنا لا أومن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمه خيال العامة المنهزمين تعلقا بأمل، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم، لكن حوبة تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل» (10).

فالمهدي المنتظر الذي سيظهر في نهاية الزمان، ويملا الأرض عدلا وقسطا، بعد أن تكون مملوءة ظلما وجورا، فيرضى عنه كل من في السماء والأرض، جاء بمثابة انفتاح المسار السريدي، رمز به الكاتب إلى ما تهدف إليه حوبة من بحث وشوق لمعرفة جرائم المستعمر الفرنسي ضد هذا الوطن، وما بذل

أبناءؤه من جهود لتحريره، ولعل تحرير هذا الوطن من قيود المستعمر الفرنسي هو الذي أرادته الكاتب بالمهدي المنتظر، لأن المستعمر يمثل الظلم والجور، أما الاستقلال والتحرر فيمثلته المهدي المنتظر الذي سيحرر الناس من الظلم، وكذلك يشير إلى الظلم الذي ألحقه "القايد عباس" بالناس، وهو ظلم شديد وقاسٍ، ثم يأتي "العربي المستاش" و"خليفة" ليحررا الناس من ظلم هذا الرجل. والكاتب من الذين يؤمنون أن أفضل العناوين ما كان مستفزا للقارئ، حتى إذا بدأ في تتبع أحداث الرواية تصادم أفق انتظاره مع ما كان ينتظر تحقيقه من خلال هذا العنوان.

وينطلق الكاتب في وصف "حوبة" حين تحكي، فيقول: «وحوبة حين تحكي تكون كالعين النضّاحة، تنبجس الحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياها، وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحاملة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحاملة، وتقهقه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، وحين تبسم حوبة تشرق شمس من درر لماعة حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد، وأنفاس حوبة نسيم ربيعي يحمل إليك شذا الهضبات وعبق التلال»⁽¹¹⁾.

وتفتتح حكايتها كما افتتحتها "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة"، فتقول: «بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنه»⁽¹²⁾، على طريقة حكايات "ألف ليلة وليلة"، لما يؤذن الملك لشهرزاد أن تحكي، فتتقدم للحكاية قائلة: «بلغني أيها الملك السعيد أنه...»⁽¹³⁾.

إن الرواية تتداخل مع حكايات "ألف ليلة وليلة" بشكل كبير، فـ "حوبة" و"شهرزاد" قاسم مشترك بين العملين، وموضع التلاقي بينهما، غير أن هذه الاختلاف بين "حوبة" و"شهرزاد"، أن هذه الأخيرة كانت مجبرة على الحكى،

لأنه يمثل الحياة بالنسبة إليها، للنجاة من الملك "شهريار" الذي يمثل الملك والزوج والجلاد في الوقت نفسه، بينما "حوبة" تحكي لشخص ليس "شهريار" الجلاد، بل لشخص هو «كطفل وديع ينام بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة»⁽¹⁴⁾. فحوبة تحكي شفهيًا لهذا المتلقي، حيث تمثل نقطة التقاء مع "شهرزاد" في السرد الشفهي، لكن هذا المتلقي يتحول إلى مدون لما تحكيه حوبة، ويمكن أن نعتبره ساردا من الدرجة الثانية.

وسوف نتعرض بعد ذلك لأسماء الشخصيات التي لفتت انتباهنا في هذه الرواية، ومن بينها: حمامه، ومعناها الطائر، ويكنى بالحمامة عن المرأة، ومن معانيها المرأة الجميلة⁽¹⁵⁾، وفي "القاموس المحيط": الحمامة كسحابة: وسط الصدر، والمرأة، أو الجميلة، وخيار المال، وسعدانة البعير، وساحة القصر النقية، وبكرة الدلو، وحلقة الباب⁽¹⁶⁾، ويبدأ وصف حمامه في الرواية، على لسان "العربي" الذي كان يترنم بأبيات "ابن قيطون" حالما بحمامه:

خدها ورد الصباح

واقرنفل وضاح

الدم عليه ساح

وقت الضحوى⁽¹⁷⁾.

كانت هذه الأبيات كبداية لوصف جمال حمامه، ثم يلجأ بعد ذلك إلى الوصف المباشر، «وقد صارت أحلى من جبن الرعاة، امتدت قامتها ونهد صدرها، وزادت كحولة عينيها، إنها أشبه بمهرة عربية، حين وضعت الصينية تدلت ضفيرة شعرها الأسود تسبقها إلى الأرض»⁽¹⁸⁾.

وكذلك في حديثه عن "القايد عباس" الذي يرغب في الزواج من حمامه، فيقول الكاتب: «كان أكبر همّه أن يتزوج حمامه، وقد وصلته أخبار عن

جمالها الفتان، وهو حين يعجب بامرأة لا يقتل من أجلها واحدا فحسب أو عشرة، بل هو مستعد أن يبني قبيلتها جميعا»⁽¹⁹⁾.

ويعود كذلك إلى الحديث عن حمامة عن طريق "العربي" الذي هو شخصية رئيسية في هذه الرواية، ليصف حمامه حين تتراقص في خياله، فينطلق مغنيا بشعره:

عندي حمامة ترن في برج عالي
حرقت قلبي وشغلت لي بالي
صوتها لحن مشكل لالي يا لالي
مشيتها حجلة تثير دلالتي
وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي
عينها سوده مذبالة غيرت احوالي
وسنها جوهر مرتب يلمع ولالي
يا ربي داوي لجراح واكشف هوالي⁽²⁰⁾.

وهذا وصف آخر للبراح الذي يستقبل النقود من الناس في ليلة العرس، بكلام مسجوع قائلا: «بات يا زرناجي بات، وهذه عشرون ألفا أخرى من العربي الزين، أسود العينين، كريم اليدين، يعطيها بدل خطيبته حمامه، حمامه غزالة في الصحراء، نجمة في السماء، حمامه ينبوع الماء، نسمة الهواء، حمامة بنت العريان، بنت الشجعان، والموت لكل حسود، والموت لكل حقود»⁽²¹⁾.

إن شخصية "حمامة" تعد من أهم الشخصيات الروائية في هذه الرواية، وهي تشغل قسما كبيرا فيها، وتحتل مساحات واسعة في الرواية، ويمكن اعتبارها النواة التي تأسست عليها أحداث الرواية، ولهذا تأتي أهمية دلالة اسم "حمامة" الذي ارتضاه الكاتب دون

غيره، لأنه عادة ما يطلق هذا الاسم على كل امرأة جميلة، فحمامه بالنسبة للعربي هي الماضي والحاضر والمستقبل.

ونلاحظ هنا نوعاً من المبالغة في وصف جمال "حمامه"، بدليل قول حوبة للسارد: «لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشخصيات النسوية ولا وصفك الدقيق لها، حتى سلافة الرومية شغفتك حبا، أنت تعرف غيرتي»⁽²²⁾.

غير أن الكاتب في الحقيقة كان يرى في "حمامه" صورة من "حوبة" الحبيبة وفرعاً منها، كما يؤكد ذلك في قوله: «لقد أكدت لي حوبة قبل بدء الحكاية أنها موجودة داخلها، هل هي فرع من حمامه؟ لست أدري لماذا كنت أراها كذلك؟ ولست أدري لماذا كلما ذكرت حمامه تبدت لي ملامح حوبة؟»⁽²³⁾، مما يعني أنّ "حوبة" في الحقيقة ما هي إلا "حمامه".

إن التحولات الطارئة على اسم الشخصية تأتي غالباً مصحوبة بتفسير للدوافع والبواعث التي أدت إلى التحول، وتكون تلك التفسيرات في معظم الأحيان عبارة عن ملفوظات حكائية ينظمها قانون السبب والنتيجة، ولكي لا يحدث تشويش في ذهن القارئ جراء تغيير اسم الشخصية، يجب استدعاء عبارات مقبولة خاصة تستعمل لغرض تبرير تحول الاسم وبيان الأسباب الكامنة وراء حدوث ذلك⁽²⁴⁾.

وهذا ما نلاحظه في اسم "العربي" الذي يتحول من "العربي" إلى "العربي المقرون" إلى "العربي الموستاش"، ففي البداية يصفه وصفاً خارجياً، يتعلق بالمظهر والهيئة، كالطول والقصر، في قوله: «كان يجلس العربي مجللاً بصرته، ممتد القامة، أميل إلى النحافة، أسمر اللون، حاد الأنف، أسود

العينين، رقيق الشفتين، كث الشارب، يفضل العزلة، لا شيء يشغله غير حمامه ودم أبيه، ينكأ جرحه في أعماقه»⁽²⁵⁾.

فهذا الوصف يجمع بين الخصائص الجسمية المتمثلة في الطول والقصر، والتخافة، ولون العينين، والشفتين، وغير ذلك، وبين الخصائص النفسية، كحبّه للعزلة، وكثرة صمته، وأعماقه الجريحة، وعزمه على رد الثأر، بالإضافة إلى الحب والعطاء والصبر، واحتقار الظلم والظالمين، وإحساسه المرهف بكلّ ما يحيط به، أي أنه يجمع بين الملامح البيولوجية وبين مزاج الشخصية وانفعالاتها وسلوكها.

بالإضافة إلى ما يحمله اسم "العربي" في حدّ ذاته من دلالات تشير إلى ما للإنسان العربي من صفات الشجاعة والكرم المعروفة.

ثم يضيف له صفة أخرى، بقوله: «ويقوم بطقوس غريبة حتى سمي العربي المقرون»⁽²⁶⁾، وقد تضمن كلامه هذا هامشا يشرح فيه معنى المقرون، فيقول: «والمقصود به المجنون، صاحب التصرفات الغريبة، ولعلهم أخذوا ذلك من قرن أي نبت له قرن، كناية عن عدوانيته، أو من كان له قرين من الجن»⁽²⁷⁾.

وبمجرد أن يصل العربي إلى مدينة سطيف، يتغير اسمه إلى "العربي المستاش"، وهو اسم أطلقه "سي رابح"، صديقه الجديد الذي تعرف عليه في المدينة حين هرب مع "حمامه"، فيقول عن "سي رابح": «وهو يصر على وصف العربي بالمستاش يضيفها إلى اسمه في كل مرة، ولم يجد العربي حرجا فيذلك، بل وجد فيه متعة، المستاش أو الشاريان رمز للرجولة والتّضج»⁽²⁸⁾.

ثم يضيف إليه صفة الخيانة، بحبه لـ "سوزان" زوجة "فرانكو" الفرنسي، سيده الذي كان يعمل عنده في الحقل، وبعد ذلك إعجابه بـ "وريدة

المرقومة". هذا، ويمكن أن تتعدد التغيرات التي تلحق اسم الشخصية إلى الحد الأقصى، ورغم أن "حسن بحراوي" يشير إلى أن هذا التغيير قد يشكل خلافاً أساسياً فيتلاحم السرد ومقروئته، على أساس أن النص الذي تتغير فيه علامات الشخصيات بين عبارة وأخرى لا يمكنه أن يكون نصاً مقروءاً⁽²⁹⁾، إلا أن هذه التغيرات في الاسم هي إضافات له، لأن الكاتب كان يقدم هذا التغيير في كل مرة، مبرزاً تطور الأحداث، فلم يمنع ذلك من حصول فاعلية هذه الشخصية في السرد والأحداث.

لقد سبق أن أشرنا في البداية إلى أن الكاتب قد يطلق على شخصياته أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم، كما حصل مع "عيّوبه" الذي يمكن أن يفهم القارئ مباشرة أنه سمي كذلك لعيب فيه، لأن هذه التسمية لم ترد اعتباطياً، وهذا القارئ سوف يتأكد من ذلك عندما تبدأ أحداث الرواية في التطور، ويتوسع الحديث عن الشخصيات، فنعرف أن "عيّوبه" سمي بهذا الاسم لعاهة مصاب بها، كما يظهر في هذه العبارة، «نهض الزيتوني وفي نفسه غضب حارق، ومدّ يده وأوقف عيّوبه وجره إلى البيت، كان عيّوبه يعرج خلفه ويمسح أنفه الغليظ وعينيّه المحمرتين بكُمّه الأيمن»⁽³⁰⁾، وقوله: «نظر سي الطالب إلى عيوبه، مركّزا على عرجته، وأراد أن يقول إن هذا لا يصلح للشهادة قياساً على الشاة المعيبة لا تصلح للأضحية، لكنه كتمها ولزم الصمت»⁽³¹⁾، وقوله: «وهو رغم عرجته لا يستعمل العصا أبداً»⁽³²⁾.

والملاحظ هنا أن هذه الشخصية لا تحمل اسم علم عيني خاص بها، وإنما تحمل اسم عاهة تميزها عن غيرها، وهي تلك المشية العرجاء، ولهذا سماه الكاتب "عيّوبه"، بالإضافة إلى ما أسبغ عليه من أوصاف أخرى، بكونه فقداً أبويه صغيراً، ثم كفله ابن عمه (أبو حمامه)، ثم كفله عمه "بلخير" (والد

العربي)، والذي منحه مكانة أكبر من مكانة أولاده⁽³³⁾. إلى جانب "وريدة المرقومة" التي وصفها الكاتب وصفا خارقا، مبالغا فيه، حتى صار يضرب المثل بجمالها، وصارت فتنتها على كل لسان، فيقول الكاتب في وصفها: «وأطلّت وريدة المرقومة من الباب وقد تهدلّ شعرها الأسود حتى كاد يغطيها، وبدت رقبتها البيضاء ممتدة كدرب التبانة، وبدا صدرها النّاهد هدية نازلة من السماوات العلى»⁽³⁴⁾.

ولهذا سميت بالمرقومة، مع إضافة اسم "وريدة"، وهو تصغير لـ "وردة"، دلالة على أنها كانت في جمالها كالوردة، مما يعني أن الكاتب مولع كثيرا بالجمال. وكذا "حدة المخرومة" التي سميت بهذا الاسم نتيجة لعاهة تحملها في أنفها، غير أن هذه العاهة ليست أصلية فيها، وإنما ناتجة عن حادثة، بحيث كانت عاهرة في مآخور مدينة سطيف أو دار الفساد كما يسميها الناس، وكان الرجال يتدافعون عليها ويتناطحون حولها كالمجانين، فاشتدت غيرة عشيقها "عزوز"، فكسر أسنانها وخرم أنفها بخنجره، ثم غرز خنجره في قلبه أمام الملاء، لأنه لم يكن يريد لها إلا لنفسه⁽³⁵⁾.

كما أن هناك اسما آخر في الرواية يعبر عن المكانة الاجتماعية، وهو اسم "القايد"، الثلاثي المتمثل في (سعيد الأب، وعباس الابن، وجلول الحفيد)، هؤلاء الذين توارثوا القيادة أبا عن جد.

ويوضّح الكاتب معنى "القايد" في الهامش، بأنه لفظ تنطقه العامة بالياء بدل الهمزة، وهو إعلال معروف في العربية للتخفيف، والقايد رتبة تركية كانت تعطيها فرنسا لبعض أتباعها، جمعها قياد، والأصل فيها قواد، فقلبت الواو ياءً، لتتناسب كسرة القاف⁽³⁶⁾. والملاحظ هنا أن "القايد عباس" هو الأكثر

حضورا في الرواية، وأكثر حضورا على مستوى الأحداث، والأكثر خطورة في الوقت نفسه، نتيجة الظلم والقهر الذي كان يمارسه على الناس، كقتل الكثير من الأبرياء، من بينهم "بلخير" والد "العربي المستاش"، وهو عم "عيّوبه"، وقاتل "الربّح" زوجة "خليفة"، وغير ذلك من الجرائم التي ارتكبتها.

و"القايد عبّاس" يمثل السلطة العسكرية التي لا تقاوم، بمساعدة "حميدة" الذي هو بمثابة الذراع الأيمن له (حميدة القتّال وعبّاس السّفاح) ⁽³⁷⁾، و"القايد عبّاس" عميل لفرنسا ومخلص لها، ويظهر ذلك فيقول الحاكم الفرنسي: «الأمّة الفرنسية أمة عظيمة، وأرضها لا تغرب عنها الشمس، وستجازي خيرا كل من يقف معها ويخلص في خدمتها، وضرب مثلا بالقايد عبّاس في إخلاصه وتفانيه، ووعد برفع مرتبته وتقديم الدّعم له، وماذا يمكن لهم أن يضيفوا إليه؟ هو لا يحتاج إلا أن يكون مسؤولا عن باقي العروش أيضا، خاصة أولاد سيدي علي، ليقمع عنفوانهم الزائد، ويقمع كل رغبة عندهم في الثورة والتمرد والانتقام» ⁽³⁸⁾.

فبينما يضيف الكاتب للقايد الأول صفة السعادة (سعيد)، وللثاني صفة الجلالة (جلول)، فإنه يربط القايد الثاني بالعبوس (عبّاس).

ف "سعيد" معناه مسرور، من السّعد: اليمّن، وسعيد نقيض شقي- وسعيد من أسعده الله، وسعيد المزرعة: نهرها الذي يسقيها، وكأنه يسرّها ويسعدها، والسّعيد: النهر الصغير ⁽³⁹⁾.

أمّا "جلول"، فهو من الجلال والعظمة، والجُلّى: الأمر العظيم، وقد جاءت بهذا الشكل (جلول)، دلالة على المبالغة، مما يعني أن الكاتب أراد أن يعبر عن سعادة "القايد سعيد" بمكانته، بينما يعبر بالنقيض عن "القايد جلول"، لأن صفة الجلالة لا تليق بمنهج هذا الشخص، لأنه صورة عن أبيه "القايد عبّاس" وأفعاله الذميمة، وبالتالي فدلالته الظاهرة مفارقة تماما لطبيعة وموقع ورؤية ووظيفة

الشخصية التي تحمله من منظور الروائي داخل النص، وبالتالي فالكاتب منحه هذا الاسم لجعله محل سخرية، وإمعانا في التزكية المفرغة من الجلال. غير أن الكاتب يشاء أن يكشف عن شخصية القائد الثاني بصفة مباشرة، بعد أن يضيف إليه اسم "عبّاس"، ذلك أن معنى عبس: قطّب ما بين عينيه، والتعبّس: يعني التجهم، والعباس الأسد الذي تهرب منه الأسد⁽⁴⁰⁾. إذ يعتمد الكاتب إلى الفضح المباشر لشخصية "القائد عبّاس"، على عكس شخصيتي "سعيد" و"جلول" اللّتين افتّضحتا بطريقة غير مباشرة، وهذا ما يدل عليه وصف "القائد عبّاس" في الرواية: «كان القائد عبّاس مهيب النظرات، ممتلئ الجسم ممتد الطول، تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان، يميل شعره إلى الحمرة، وكان أباء عرشه يطلقون عليه مذ كان صغيرا لقب الأزعر، وكان هو يعتدّ بذلك ويتمايل فخرا وهو يعتمر العمامة الضّخمة وقلمونة البرنس الأحمر»⁽⁴¹⁾.

وهذا يعني أن اسم "القائد عبّاس" يمكن أن يجمع كل من الدلالة البيولوجية المتمثلة في الصف الخارجي لهذه الشخصية، والدلالة النفسية المتمثلة في تكبره وفخره واعتداده بنفسه، بالإضافة إلى الدلالة الاجتماعية التي يحملها اسم "القائد" التي تدرج في منظومة الأسماء والكنى ذات المواقع الاجتماعية المتوارثة التميز والامتياز، فهو مركب من اسم فاعل "قائد" و"عبّاس" على وزن فعّال، أي على وزن "الفاعل الفعّال"، وهو اسم متشاكل مع الأشباه والنظائر الكثيرة له في أعراف المجتمع.

فاسم "القائد" ورد مصحوبا بثلاثة أسماء شخصية، لكي يتميز كل واحد منها عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، إضافة إلى تحديد الترتيب الاجتماعي الشخصية التي تخبرنا عنها المعلومات في لرواية، وقد تم

تدعيمها بالصفات الخارجية، لكي يقدم لنا الكاتب صورة متكاملة عن هذه الشخصيات، ذلك أن «المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها البعض وتقود القارئ في قراءة الرواية»⁽⁴²⁾.

هذا، بالإضافة إلى أن "الفايد عباس" ينتمي إلى "أولاد النش"، أي عائلة المشاكل والصراعات والخصومات، على عكس "العربي المستاش" الذي ينتمي إلى "أولاد سيدي علي"، الشرفاء والكرماء، قياساً على معنى "علي" الذي يعني «الرّفع- عالي الشأن- وتعالى: ترفع- ورجل عالي الكعب: شريف عالي الذّكر- وفي الحديث: اليد العليا خير من اليد السفلى- ورجل علي أي شريف»⁽⁴³⁾، ممّا يعني أن "أولاد النش" هم سفلة وحَقرة، بينما "أولاد سيدي علي" هم الأعلى قيمة وشرفاً.

كما يمكن الإشارة إلى شخصية "البهلي لخضر"، وهو من أولياء الله الصالحين، «أو المرابط كما يسميه الناس»⁽⁴⁴⁾. والبهلي تعني، «الدرويش الزاهد في الدنيا، وقد يطلقون عليه اسم المرابط أيضاً، ولعلها في الفصحى من لفظة الباهل أو البهلول»⁽⁴⁵⁾.

أما الأخضر، فهو من الخضر- صار أخضر، وسمي الخضر بهذا الاسم لحسنه وإشراق وجهه تشبيهاً بالنبات الأخضر الغض، وأخضر هو تصغير لأخضر، والعرب تقول: الأمر بيننا أخضر: أي جديد⁽⁴⁶⁾، ويشاء الكاتب أن يجعل حتى مندبل "البهلي لخضر" أخضر، فيقول: «وقد تدلّى من صدره مندبا أخضر طويل يستعمله لتنظيف فمه وأنفه»⁽⁴⁷⁾. وبما أن هذا الرجل من أولياء الله الصالحين، فقد أتاه الله العلم الربّاني الذي يأتيه من الغيب، هذا العلم يقدمه

للناس كإشارة، وعليهم أن يفكوا رموزه لفهمه، ومن أجل ذلك التبس على الناس التناقض الواضح في كلامه، حين يتحدث عن الظلم والظالم، المتمثل فيشخص "القايد عباس"، ثم يرفع صوته متجها إلى السماء مشيدا بشخص يبدأ اسمه بالعين، مما يجعل المتلقي يحتار لذلك، سواء كان هذا المتلقي داخل نصي أو خارج نصي، ويظهر ذلك في أقوال "البهلي لخضر":

«النَّار تَأْكُل الظَّالِم، الظَّالِم يَطْفِئ وَيَزِيد، ضَرْبَةُ اللَّهِ تَضْرِبُ مَرَّةً لَا تَعِيد، الْأَرْضُ عَطْشَانَةٌ، دَمْنَا يَرُوبِهَا، قُلُوبُنَا خَرَبَانَةٌ غَلَّنَا يَسْقِيهَا»⁽⁴⁸⁾.

ثم يصمت، وبعدها يرفع صوته متجها إلى السماء، فيقول:

«يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الرأس، اسمه بالعين يبدأ، والنفوس له تهذا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا»⁽⁴⁹⁾.

لقد وظف الكاتب شخصية "البهلي لخضر"، وهو شخص محاط بالغموض، ولا يكفي ما هو ظاهر لإيضاحه، بل فهمه يستدعي العودة إلى الباطن الذي يخفي أسراراً كثيرة، وتتشابه قصة "البهلي لخضر" إلى حد كبير مع قصة "موسى مع الخضر" الواردة في القرآن الكريم، حيث الخضر هو الآخر رجل صالح، آتاه الله العلم اللدني، فلما رافقه "موسى" -عليه السام- للأخذ من علمه، راح يقوم بأعمال بدت في ظاهرها أعمالاً إجرامية، ولكنها في حقيقتها كانت تفسيراً لما يحتويه علم الباطن من خفايا وأسرار لا يفهمها الإنسان العادي، وكذلك ما كان يردده "البهلي لخضر" من كلام يبدو في ظاهره متناقضاً، هو أيضاً في الحقيقة لا يمكن تفسيره إطلاقاً من خلال الظاهر، ولهذا اقتبس الكاتب اسم "لخضر" من "الخضر" للدلالة على التشابه الواضح بين الشخصيتين اللتين تمتلكان العلم الرباني الآتي من الغيب. غير أن الفرق بين "خضر موسى" و"البهلي لخضر" في هذه الرواية أن "الخضر" يقدم

تأويلا لأفعاله في نهاية القصة، أما "البهلي لخضر" فيُقتل قبل أن يكشف لنا حقيقة كلامه، وقد تعتمد الكاتب ذلك، لإعطائه فرصة للمتلقي أن يقوم بنفسه بعملية التأويل، تماما مثل الشخصيات التي لم نعرف مصيرها في الرواية، ومن بينها: (سوزان، وحليمة، ووريدة المرقومة، وحدة المخرومة، ...).

وإذا استطعنا أن نفسر هذه الأحداث في علاقتها بأحداث سابقة، أمكننا إزالة الغموض المحاط بتلك الشخصية، واستعدنا وضوحها بتفسير جملة التحولات التي تلحق بها من جراء التقلبات التي تكون عرضة لها في المتن الروائي، والتبريرات المختلفة المعطاة لتسوية ذلك التحول والتناقض الظاهر. وخلاصة القول، إن الكاتب وظّف الشخصيات والأحداث التاريخية بعبقريّة خارقة، وأدخل عليها خيالا خصبًا، ساعده في ذلك أسلوبه الجميل ولغته الراقية، وقدرته على التعبير وتجسيد الأحداث، وإحاطته بثقافات مختلفة، موظفا أنواعا عديدة من الشخصيات، منها العربية والأجنبية والتاريخية والدينية، وغيرها. كما أنه فكر في رسم أسماء شخصياته بدقة محكمة، قصد تحقيق الحدّ الأقصى من المقروئية للرواية، ولأن ذلك يدخل ضمن واجباته تجاه العالم التخيلي الذي ينشئه.

الهوامش:

1- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، - الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 247، نقلا عن:

Phllipe hamon, pour sttut sémiologique du personnage, p 134.

2- ينظر: حسن بحراوي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- voir : charles grivel, production de l'interect romanesque, ed mouton, 1973, p 120.

- 4- ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، منشورات ثالة، الجزائر، 2001، ص 103.
- 5- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2011، ص 11 .
- 6- المصدر نفسه، ص 556.
- 7- ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1425-1426 هـ / 2005 م، ص 72.
- 8- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص ص: 12-13 .
- 9- م ن، ص 9.
- 10- م ن، ص 11 .
- 11- م ن، ص ن.
- 12- م ن، ص 13.
- 13- القصص الشعبي، ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، الجزء الأول، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 10، 2004، ص 12 .
- 14- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.
- 15- ينظر: أحمد الجدع، معاني أسماء الصحابييات، دار الضياء، عمان، الأردن، 1997 م، ص 38 .
- 16- ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 990.
- 17- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 20.
- 18- م ن، ص 28 .
- 19- م ن، ص 37 .
- 20- م ن، ص 40 .
- 21- م ن، ص 117 .
- 22- م ن، ص 132.
- 23- م ن، ص ن .
- 24- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 257 .

- 25- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 59 .
- 26- م ن، ص 60 .
- 27- م ن، ص ن.
- 28- م ن، ص 145.
- 29- ينظر: حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص ص : 258-259، نقلا عن: Phllipe hamon, pour sttut sémiologique du personnage, p 1.
- 30- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 67 .
- 31- م ن، ص 104 .
- 32- م ن، ص 252 .
- 33- ينظر: م ن، ص 103 .
- 34- م ن، ص 245 .
- 35- ينظر: م ن، ص 244 .
- 36- ينظر: م ن، ص 31 .
- 37- م ن، ص 42 .
- 38- م ن، ص 84 .
- 39- ينظر: حسن نور الدين، الأسماء العربية، معانيها ومدلولاتها، دار الحكايات للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1425هـ/ 2004 م، ص 173 .
- 40- ينظر: المرجع نفسه، ص 249 .
- 41- م ن، ص 51 .
- 42- charles grivel, production de l'intereet romanesque, p 120.
- 43- حسن نور الدين، الأسماء العربية، معانيها ومدلولاتها، ص 268
- 44- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 80 .
- 45- المصدر نفسه، ص 38 .
- 46- ينظر: حسن نور الدين، الأسماء العربية، معانيها ومدلولاتها، ص 19.
- 47- عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص
- 48- م ن، ص ن.
- 49- م ن، ص ن.

صوت المرأة في رواية "راس المحنة 0=1+1"

د. سامية داودي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

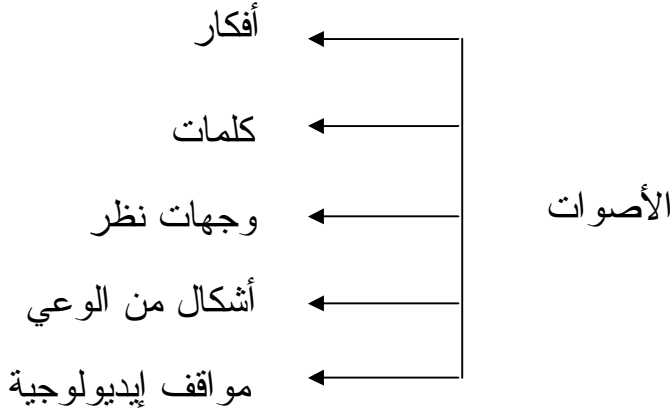
تتواتر كلمة "الصوت" بكثرة في النقد الأدبي منذ مطلع القرن العشرين، ويقصد ميخائيل باختين بالتعدد الصوتي (La polyphonie) صراع المواقف واختلاف الرؤى، ويتحقق عبر تمثيل كلام الآخر في الخطاب وعبر الحوارات الخالصة وعبر التعدد اللغوي والتنوع الكلامي. وقد خلص باختين إلى خاصية التعدد هذه من خلال رجوعه إلى آراء النقاد حول روايات دوستوفسكي حيث نجده يقول: "بالنسبة لعدد من الباحثين فإن صوت دوستوفسكي يمتزج بأصوات هذه المجموعة من أبطاله أو تلك، وبالنسبة لعدد آخر منهم يعتبر هذا الصوت تركيبا خاصا من نوعه لجميع هذه الأصوات الأيديولوجية وأخيرا يعتبر محجوبا خلف هذه الأصوات جميعها".¹

1- الصوت/ الأصوات: تقرب نظري.

تحتوي جميع أنماط الحكى على صراع داخلي بين أصوات متناقضة تمثل قوى متكافئة ومتساوية الحضور في الرواية. فالنص الروائي هو نص ذو طبيعة حوارية* بالضرورة، توجد فيه تعددية للصوت وأخرى للغة وثالثة للإيديولوجية ورابعة للبنى.

لم يعط ميخائيل باختين تعريفا دقيقا للصوت/ الأصوات بل ربطها بجملة من الكلمات التي تحدد معناها وتفسر عملها وتضبط مجال تحرّكها، يقول:

- الأصوات: كلمات ذات قيمة دلالية كاملة.
 - الأصوات: أشكال وعي مستقلة.
- ولا نكاد نميز بين كلمتي أصوات وأفكار في فقرات عديدة من كتابات باختين، جاء في شعرية دوستوفسكي:
- سمع أصوات العصر
 - سمع الأفكار التي لم تظهر بعد.
 - الأصوات - الأفكار المتراصة وغير قابلة للاجتزاء.
 - أصوات - أفكار منها ما هو قائم وما هو في طور الولادة والظهور.
 - أصوات - أفكار غير منجزة ومفعمة بالإمكانات الجديدة.
 - لقد سمع دوستوفسكي في حوار زمانه الأفكار المنتمية إلى الماضي القريب وحاول أن يسمع الأصوات المنتظرة.
- كان دوستوفسكي قادرا على سماع أفكار الماضي حيناً وسماع أصوات المستقبل حيناً آخر، وهنا (أفكار) تعادل (أصوات) وقد يحل أحدهما محل الآخر.



والإنسان في الرواية هو إنسان متكلم، فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين ينتجون ملفوظات ويحملون أفكاراً*.

ويستعمل جيرار جينيت مصطلح الصوت السردى، ويتحدد الصوت الذي يسرد بموقعه من زمن الحكاية: فإن تأخر عن زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة الحاضر، وإن سبق زمنه زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة المستقبل.

ويتحدد الصوت أيضاً بعلاقته بموضوع الحكاية، فإن كانت الحكاية حكايته الخاصة اختار السرد بضمير المتكلم وإن كانت حكاية غيره اختار السرد بضمير الغائب. كما يتحدد الصوت بموقعه من مستوى الحكاية، والصوت يمكنه أن لا ينتمي إلى أية حكاية (سارد خارج الحكاية) ويروي حكاية رئيسة ويمكنه أن يكون داخل الحكاية الرئيسية ويروي حكاية ثانوية. فالصوت وحكايته لا ينتميان إلى مستوى واحد.

تشتمل مقولة الصوت السردى عند جينيت على مختلف العلاقات بين السرد والحكاية والقصة** (الزمن، الضمير، المستويات السردية، السارد، المروي له...) أما بالنسبة لباختين فكلمة أصوات تعبر عن شخوص الرواية المتكلمين بأنفسهم عن أنفسهم، الصوت في الرواية أصوات والأصوات وجهات نظر وأشكال من الوعي ومواقف.

2- رواية "رأس المحنة 0=1+1" / المصائر التعيسة.

رواية "رأس المحنة 0=1+1" سلسلة من الأحداث والحالات والوضعيات والإخفاقات والأحاسيس المستلهمة من حميمية الذات ونبض المعيش اليومي بجزئياته وتناقضاته.

ومنذ البدء يدخل النص في إعلان هويته وفحوى قوله إن الأمر يتعلق بوقائع حكاية تتضمن قصة صالح المواطن البسيط الذي غادر القرية ووجد نفسه في

المدينة وجها لوجه مع حياة لم يحسب لها حسابا، وقصة عرجونة التي تدهورت صحتها وأنهكها المرض وأتعبتها النكبات وأصبحت تتمتع بينها وبين نفسها: "اللهم لطفك"، وقصة عبد الرحيم الذي طرد من الدراسة وتفرغ لممارسة التسكع وصار كل شيء حوله مقرف... في البيت تحاصره نظرات والده وأنين والدته... وفي الشارع يجف كل لحظة ويتمزق صدره، وقصة الجازية لتي أحبت ذياب ولما انقطعت أخباره عنها سافرت إلى العاصمة لتلقاه وتعرف حاله، وقصة منير صاحب مكتبة تتدثر الغبار ويحلم بحياة وسط الأوراق ويقضي خمسة أيام كاملة في السجن لسبب مجهول، وقصة أم محمد أملمد الذي يحمل في ذاكرته صورة جثة أبيه الهامدة في الوادي فترة الثورة، وقصة عزّوز الدود الذي أحب فتاة اسمها عبله، اختفت ولم يعد لها أثر في الحي، نسيها الناس ولم ينساها عزّوز فظلّ يحملها في قلبه أملا جميلا... ومن ثمّ فخاصية التعدد القصصي هي التي شكلت تعددا في المضامين التي ينطوي عليها المتن الروائي. إن الحكاية تحمل في مسار كل قصة مجموعة من الأصوات التي تنقل وعيا مستقلا وأفكارا مختلفة بعضها قائم في الزمن الآن للسرود وبعضها يرتد إلى الماضي البعيد بينما يفتح بعضها الآخر أفق انتظار مستقبلي.

3- التداول على السرد:

يقتضي فعل السرد حضور السارد، ولكن الساردين يختلفون في درجات الحضور وأشكاله**، فمنهم من يكون حضوره في ملفوظه علنيا صريحا ويتدخل باستمرار مفسرا أو مقوما متأملا، ومنهم من يؤثر التخفي كأن يترك الكلام للشخصيات مكتفيا بالتنسيق بين أقوالها. ويعدّ الضمير من العلامات الدالة على حضور السارد في النص، فالخطاب السردى ككل يتضمن دوما علامات تحيل إلى الذات المتلفظة.

يشتغل السارد داخل حكائي في رواية "رأس المحنة 0=1+1" إذ ينهض ضمير المتكلم بصوغ الحكايات:

- "لم أكد أحس بالتعب وأنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض... أكدّه الليل حين يلفض علينا برنسه شفقة عليّ... جمعت أدوات العمل... كومتها ناحية ووقفت ممتد القامة..."¹.

يتيح لنا هذا المقطع الذي استهل به الملفوظ الحكائي إمكانية التعرف على السارد الذي يتعين بضمير المتكلم، والواقع أن قراءة الرواية برمتها تكشف لنا عن سيادة نمط ذي سارد متضمن في القصة.

إن سرد المتكلم يوهم بواقعية التجربة وحقيقية الشخصيات والسارد لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها، وهذه الصيغة تتيح للشخصية إمكانية البوح بأحاسيسها واستحضار ماضيها وعلاقتها بالحاضر وما يرافق ذلك من تداعيات وذكريات وتعليقات تستوقف القارئ وتحفزه على التأمل. "إن الحكاية بضمير المتكلم (...) هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليس علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة الذاتية"². غير أن السرد بضمير المتكلم له ميزة فنية ذات صلة مباشرة باستجابة القارئ، فإحساس القارئ بالطابع الذاتي للحكي يزكي رغبته في الاستطلاع والمعرفة ويعمق فضوله في اتجاه أن يعرف أكثر. ولعل هذه الخاصية التي تمكن السارد من أن يكون شخصية مرتبطة بأحداث الحكاية ومشاركة فيها تنقص من السلطة الأحادية التي يمارسها السارد الخارج حكائي عندما يكون المتحكم الوحيد في سيرورة الأحداث، ولهذا السارد المتضمن في الحكاية حجة على أن صوته كان واحدا من بين الأصوات المتداخلة وهو شأن صالح لأنه بدأ بالسرد وتخلّى عنه

لشخصيات أخرى متضمنة في الحكاية ولم يقمعها في نقل رؤاها وأفكارها فأصبحت أصواتا مجاورة لصوته.

ولهذا يمكن القول إنّ الخطاب في رواية "راس المحنة 0=1+1" ينمو من دون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي، وكانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها كبيرة. ومنذ الصفحات الأولى نكون مع صالح فيمدنا بمعلومات عن نفسه وأهل قريته وأفراد أسرته بجرعات صغيرة:

- اسمه: "لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والذي صالح على اسم جدي حيث يبقى الاسم حيّا متداولاً"³.

- مسقط رأسه: "ولدت في حضن هذه الرؤوم، هذه القرية الصغيرة تنام حاملة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار"⁴.

- ثورته: "كان عمري إذ ذاك سبعة عشر عاما... أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة..."⁵.

- فقره: "أشفقا عليّا (السعيد والربيع) وعلى حالي وفقري"⁶.

يتعيّن السارد الأول - كما نلاحظ - بضمير المتكلم أو كما يقال بضمير التجربة ويظهر بصفته بطل حكيه (Auto diégétique) حسب اصطلاحية جيرار جنيت يستأثر بالسرد ويروي أيامه ويدلي بآرائه فيكون صالح ساردا من الصفحة 19 إلى الصفحة 29*. ثمّ يتخلّى عن السرد وتبرز صورة ساردة ثانية: ابنته الجازية:

"وكانت السنابل تمارس طقوس الرقص على إيقاع نسيمات الصباح الخفيفة وأعشاب الطريق تزخم أقدامنا فتدغدغ أسفل سيقانها... أنا وصويحاتي كنا نحث الخطأ نحو الطريق العام حيث نتقل إلى الثانوية بالمدينة"⁷.

وتحدثنا عن زواج هجيرة وعن حبها لزميلها ذياب ثم يستأنف صالح السرد في الصفحة 33 ويقول: "بعد أيام دخلت المدينة... وجدا لي مسكنا وسطها... كان زمن الاستعمار لأحد المعمرين الفرنسيين..."⁸.

وتقوم الجازية ثانياً بوظيفة السرد في الصفحة 38: "منذ سنة كان الفراق الصعب... رحل ذياب إلى العاصمة ليواصل دراسته بمعهد الصحافة والتحقّت أنا بمركز التكوين شبه الطبي لأتخرج منه ممرضة..."⁹.

يتميز السرد بتناوب واضح بين ساردين وساردات** على نحو ما نجده في الفصل الرابع: "قراصنة الأحلام":

- يأخذ امحمد أملّم الكلمة من ص 107 إلى ص 109.
 - يواصل منير ابن شهيد وظيفة السرد من ص 109 إلى ص 134.
 - تظهر الجازية في صورة ساردة من ص 129 إلى ص 131.
 - يمسك صالح بزمام السرد من ص 134 إلى ص 139.
 - يعود منير ثانياً إلى السرد من ص 140 إلى ص 142.
 - ويأخذ صالح الكلمة في ص 142 إلى ص 144.
 - يعلو صوت عبد الرحيم في السرد من ص 145 إلى ص 149.
 - يتحول السرد من عبد الرحيم إلى الجازية في ص 149 إلى 154:
- يقول عبد الرحيم: "رددت بين شفّتي:
- استغفر الله العظيم لا اله إلا الله محمد رسول الله.
- وتقول الجازية: "وسمعناها جميعاً تخرج من فمه خافّة باهتة فتملكننا شيء من الفزع".

ونقع على مثل هذا الانتقال المفاجئ من سارد إلى آخر في صفحتي 139 و140:

يقول صالح: "شيء واحد كنت أقوله لرفاقي المجاهدين... يجب أن نحمل السلاح في وجه كل أشكال الإرهاب."

ويلي سرد صالح مقطع سردي لمنير جاء فيه: "انعطف متحدرا في زقاق مترب تشكّلت فيه برك للحماء وقفل يدرجها وسط الأوحال نحو بيته..." ولا يمكن أن نتبين جيدا هوية السارد إلا بعد قراءة الحوار الذي جرى بين صالح ومنير.

يستخدم السرد في رواية "رأس المحنة 0=1+1" التقنيات التي تستهدف كسر التصور الواحد للحقيقة* مثل التداول على السرد فيتناوب الساردون في تقديم المادة الحكائية كما تتخلل الأمثال والأشعار والأغاني والنكت والحوارات والمونولوجات الرواية لتصف الواقع البائس وغياب العدالة والقمع والقتل.

وقد عمل التداول على السرد على تحطيم الرؤية من خلف وإضافة شيء لافت للنظر في بنية السرد حيث تقاسمت شخصيات عديدة أداء السرد من بداية النص إلى نهايته.

4- المرأة/ الصوت الصدى

نلاحظ إعادة إنتاج الأدوار التي يمنحها المجتمع للمرأة والرجل في رواية "رأس المحنة 0=1+1" والتي تبدأ مع أساليب التنشئة حيث تتشكل الهوية الذكورية منذ الصغر على أساس الاستغلال وامتلاك الذات والتصرف في الثقافة واللغة والطبيعة.

- عرجونة / الكلمة الممتعة

لم تخرج عرجونة من الفضاء الداخلي المغلق الذي أورها سمة قمع الرغبة الذاتية إلى فضاء الخارج المتفتح على الممكن مع إتاحة الفرصة للذات لكي تجرّب سلوكها الحضاري.

تحدد هوية عرجونة بكونها ابنة عمر وأم هجيرة والجازية وعبد الرحيم، يقول صالح: "جاءت بنت عمر أم الأولاد بمترد كسكس وطاس من الرايب أكلا"¹⁰.

لم تظهر عرجونة كقيمة في ذاتها ومن أجل ذاتها بل هي امرأة حاملة لهوية غير مستقلة (ملحقة بالأب والزوج) تتطابق مع ذاكرة الشعوب وتاريخها.

تحتل عرجونة موقع التابع الذي لا يملك حق التفكير والإرادة التي تحدث عنها جان جاك روسو في زمانه بكلامه "إنه من المفروض أن تعدها تربيته لكي تكون السند المعنوي للرجل وخادمته"¹¹ وتبتعد بذلك عن مجال الكلام والفعل.

لقد كانت عرجونة:

● تعيش في قلق دائم على صالح:

- "صالح لا يقبل الضيم وأعلاه كثيرين... ترددت هذه الهواجس في نفسي"¹².

- "بت مكاني متضرعة إلى الله أن يكون في عونته"¹³.

- "سلامتك... اهتم بصحتك... لا تحرق أعصابك... مازلت بحاجة إليك"¹⁴.

● تؤثر الصمت في الحالات الصعبة:

- "يرتج صالح حذاءه ويرميه في وجهها ويرميها بعده بأطنان من السباب والشتائم"¹⁵.

وتبقى عرجونة صامتة لا تقول شيئاً.

● تشعر بالذنب:

- "ألوم نفسي... هل كنت السبب في كل ما حصل... ماذا لو وقفت في وجه صالح وأبيت عليه الرحيل إلى المدينة وبقينا في الريف"¹⁶.

لم تكن عرجونة ذلك الكائن الذي يتكلم، وذلك الكائن الذي يريد ما يشتهي، وذلك الكائن الذي يسمعنا صوته، إنها "ليست ذلك الكائن الذي أراد فحقق ما أراد فتكلم ما تكلم وحقق ما اشتهاه وسمعنا ما رغب في اسماعه لنا، وأعلن عن حضوره بالشكل الذي أراد"¹⁷.

وبهذا المفهوم تمثل عرجونة / المرأة

- ← الاستعداد للتضحية
- ← نكران الذات
- ← الانفعال الزائد

وهي الصورة المحددة في الأعراف والمبرمجة في الخطاب الاجتماعي.

- الجازية / صوت المجتمع.

لقد كانت الجازية هي الأخرى ذات الكائن الذي "احتجزناه وهورنا في كيانه وجعلناه بالشكل الذي يجب أن يكون فيه كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ومنه ما يحقق هذه الرغبة داخله"¹⁸.

يكرّس صوت الجازية المقولات التاريخية (الضعف - التبعية - الصمت...) التي تلتصق بالمرأة.

يهتم ذياب (صديق الجازية) بمحاربة الفساد وفضح الرداءة فيما تظل الجازية تفكر في الزواج وفي الحب وترفض أن يغامر ذياب بحياته وتقول: "يا

ذياب هذا بحر لا نحسن السباحة فيه... يكفيننا بحر الحب"¹⁹، وهذا التمييز الواضح بين الجنسين من حيث طبيعة المهام والأعمال المسندة إليهما يبدأ في مرحلة الطفولة لتتسع الفجوة وتبلغ ذروتها في مرحلة الشباب خاصة*. وتقول أوتيز أن المفاهيم التي تشكلت حول الأنوثة والذكورة ترجع إلى التنشئة الاجتماعية وبسبب السياقات الثقافية التي مرت بها المجتمعات الإنسانية من حيث ارتباط الذكر بالإنتاج والحياة العامة والقوة والإرادة بينما الأنوثة ترتبط بالتوالد أو إعادة الإنتاج والحياة الخاصة والتبعية²⁰. وتتجلى الفكرة نفسها في كلام حسناء خطيبة منير: "لم أكن موافقة تمام الموافقة على الذي كان يفعله منير... كنت أتمنى أن يعتني بهموم أسرته الصغيرة فحسب... الهموم الأكبر منه لا شأن له بها... وإلا متى نتزوج ومتى ننجب الأطفال نعيش معهم ما تبقى من حياتنا..."²¹، وكأن المرأة في هذه المشاهد وغيرها غير مؤهلة للخوض في المجالات المهمة فحسبها أن تكون زوجة وأما. إن المرأة لا تبدع سوى في الميادين الاجتماعية من الاهتمام بالمنزل وتربية الأبناء أما القضايا ذات الطابع الفكري فلا يمكن أن تبدع فيها.

ويقدم عز الدين جلاوجي صوت المرأة المنحرفة (عبله) ويتعرض لدور الظروف الاجتماعية في انحراف المرأة ويحاول أن يغلف العاهرة بإطار إنساني فيه الكثير من الرحمة والتفهم وهو صوت تقليدي في الرواية العربية الحديثة. خصّ الكاتب الرجل بالكلام والنقد وطرح الأسئلة فيما ظلت الفاعلية النسائية مهمشة، ويتراوح صوت المرأة في الرواية بين الزوجة التقليدية (عرجونة) والخطيبة المخلصة (الجازية) والفتاة المنحرفة (عبله).

وأخيرا نقول إن الغائب الكبير في حياة المرأة هو اللغة أو الملفوظ الذي يعبر عن وجودها ويعلن عن حضورها فلم تدخل بعد اللغة ولم تتكلم بها ولم تحاول

فرض نفسها داخل الوجود اللغوي، ولم يكن كلامها في النص الروائي تجليا لذات تفكر وتقول ما بنفسها كما كان عند الرجل.

الهوامش:

(1) ميخائيل تاختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريني، دار توبقال للنشر، ص9.

* - إن مفهوم الحوارية وثيق الارتباط بالتعدد الصوتي إلى درجة تجعل عملية التمييز بينها صعبة، وتعكس الحوارية تعددية التشكيل المجتمعي الإنساني وتعني بناءات نفسية مختلفة وبيئات وثقافات وأعمار... وينظر باختين إلى التلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ. ينظر تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح.

* - والملفوظ هو ثمرة التلفظ، والتلفظ هو فعل إنتاج ملفوظ ما أو كما يقول ديكر: "أنه الحدث الذي يتشكل بظهور ملفوظ"، ويركز مانجونو على السمة التفاعلية للخطاب (أنا) (أنت) فلا وجود لخطاب بدون (أنا) منتجة تلمح إلى التأثير في الآخر (أنت)، فكل أنا ترغب في إقامة تواصل مع أنا أخرى (ذات أخرى).

* - يتحدد الصوت السرد في الحكاية وعلاقته بالخطاب وترتيبه للعلاقات الزمنية وعلاقته بالشخصيات وبأصناف التبدير الثلاثة التي تتأني من مقارنة معلومات السارد بمعلومات الشخصيات. للتوسع في الموضوع يمكن الرجوع إلى ثلاث دراسات لجيرار جنيت وهي (Nouveau discours du récit و Discours du récit، Figures III).

* - رواية "راس المحنة 1+1=0" هي الرواية الثالثة للكاتب الجزائري عز الدين جلاوي، نشرها سنة 2004 في مطبعة دار هومة بالجزائر.

* - يمكن للسارد أن يكون:

- غير ممثل في الحكاية: خارج حكاوي (Hétéro diégétique)

- ممثلا في الحكاية: داخل حكاوي (Homo diégétique)

وهنا يمكن أن يكون السارد:

- هو بطل حكيه (Auto diégétique)
- ويؤدي الأدوار الثانوية: مشاهد/ شاهد.
- 1- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 0=1+1"، دار هومه، ط2، الجزائر، 2004، ص 19.
- 2- جبرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة عبد الجليل الأزدي وعمر علي محمد معتصم، الدار البيضاء، 1996، ص 258.
- 3- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 0=1+1"، ص 19.
- 4- المصدر نفسه، ص ص 19-20.
- 5- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 0=1+1"، ص 20.
- 6- المصدر نفسه، 29.
- * إنَّ صالح هو الأنا الساردة والأنا المسرودة في آن واحد، على مدى عشر صفحات، ألا يتعلق الأمر بنقل تجارب حيّة عاشها صالح؟
- 7- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 0=1+1"، ص 30.
- 8- المصدر نفسه، 33.
- 9- المصدر نفسه، 38.
- * * - يجتمع خمسة ساردين من ص 55 إلى ص 74 وهم على التوالي: ذياب وعرجونة وصالح ومنير والجازية، ويتقاسم صالح وعبد الرحيم السرد في صفحة واحدة (84).
- * - وإذا كان مقتل "الحركي" والد محمد أُلמד مفخرة بالنسبة لصالح فهو فعل فطيع وغير إنساني بالنسبة لأحمد أُلמד ابن المقتول الذي يقوم بسرد الحدث ويعطينا صورة بشعة لجنّة أبيه الهامدة في الوادي"... كانت القصة الهوائية والأوداج مقطوعة... عظام الفقرات واضحة للعيان (...)
- كان مربوطا بسلك حديدي... وكان لسانه قد خرج من فمه كلية..." عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 94.
- 10- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 23.
- 11- جان جاك روسو نقلا عن زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص 64.
- 12- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 58.
- 13- المصدر نفسه، ص 61.

- 14- المصدر نفسه، ص 51.
- 15- المصدر نفسه، ص 100.
- 16- المصدر نفسه، ص 64.
- 17- إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، ط2، دمشق، 2002، ص 138.
- 18- المرجع نفسه، ص 138.
- 19- عز الدين جلاوي: راس المحنة 0=1+1، ص 31.
- * - وتبدأ عملية تدريب الأطفال الذكور على الخشونة والاستقلالية منذ نعومة أظافرهم وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بغرس بعض التصورات في أذهان الفتيات حول ضعف بنيتهن الفزيولوجية وسرعة انفعالهن ونظرتهم الذاتية إلى الأمور.
- 20- أوتيز نقلا عن أبي بكر أحمد باقادر: قراءات في علم الاجتماع، دار الهدى، ط1، بيروت، 2004، ص 33.
- 21- عز الدين جلاوي، رأس المحنة 0=1+1، ص 211.

قراءة المتعة في نصوص "سرداق الحلم والفجيرة"

أ. سامية بن عكوش

جامعة مولود معمري تيزي وزو

مقدمة:

لم يعد النص الأدبي في السرديات المعاصرة قصّاً للأحداث وفق تسلسل منطقيّ، على قارئ مستقلّ، يأخذ المؤلّف بيده في رسم الانعرجات وسدّ الثغرات وامتلاك الانعرجات، بل هو إشراك له في كتابة النص من جديد، بإحالة حريق المكابدة الإنسانية، من جوف المؤلّف كما هو في السرد التقليديّ، إلى جوف القارئ، كما هو في السرديات المعاصرة. وفي هذا الانزياح من سلطة المؤلّف إلى سلطة القارئ، ترسم استراتيجيات جديدة، عن مفهوم النص الأدبي وعلاقة المؤلّف به وبقارئه وطبيعة القراءة المنوطة بهذا النص، أي تحويل للمفاهيم الأدبية ولأشكال القراءة ومهام القارئ والكاتب معا.

لما تساءل بارث: من أين نبدأ؟ في قراءة النص الأدبيّ، فإنّ سؤاله يشي بأمرين: كون النص الأدبيّ معماراً له عدّة مداخل ومنافذ، وهنا نحول مفهوم كانط عن الفلسفة كمعمار إلى مفهوم بارت للنص كمعمار. ومن جهة أخرى يشي السؤال أنّ أيّ بداية قرائية هي فعل ذات قارئة على نص منته لغويا. ولعلّ أفضل من بحث في هذه المداخل النصية جيران جنات، في مفهومه عن عتبات النص الخارجية والداخلية، والتي نخالها سند أيّ بداية قرائية.

إنّ القارئ لنصوص¹ عزالدّين جلّوجي، "سرداق الحلم والفجيرة" يصطدم من القراءة الأولى بشكل كتابة مختلف عن الكتابة التقليدية، إذ رنا

الكاتب إلى الكتابة المقطعية التشذيرية، تقدّر ب 34 مقطعاً مرقّماً، وعشر مقاطع غير مرقمة، وخمس روايات وردت تباعاً في الوسط والنّهاية. صدر هذه المقاطع بإهداء وفاتحة أورد فيها مقولة للتوحيديّ، مع إيراد مقدّمة سماها خاتمة، وخاتمة سماها مقدمة.

إنّ الشكل الخارجيّ للنّصوص يخرق أفق تلقّي أيّ قارئ، من خلال انحرافه عن تقاليد شكل الرواية، رغم أنّ الكاتب يسمّي هذا الشكل الكتابيّ رواية في صدارة العمل. ثمّ إنّ فاتحة النّصوص اختارها عزالدّين جلاويّ لفيلسوف الصوفيّ، التوحيديّ وهي :

"الهوى مركبي والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة".

يمثل المقطع فاتحة قرائيّة هامة وأساسية، مثلها مثل فاتحة القرآن، التي بها تصحّ الصلاة وبدونها تبطل. فهي البداية والمآل في كلتا الحالتين. وفيها يلمّح الكاتب إلى موضوع الرّغبة الذي ترتبط به الذات في النّص، ألا وهو الهوى، وكذا طبيعة مسار البحث عن موضوع الرّغبة ومآلاته، في قوله: "فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة". يبلّغ المقطع: "فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي" عن رغبة مستمرة في موضوع الهوى دون الظفر به، كما أنّ المقطع: "أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة" يفسّر سبب عدم ظفر الذات بموضوع الهوى، ألا وهو وقوعها في خداع اللّغة أو تمويه العبارة، مما يفصلها عن موضوع الهوى أو حقيقة الخبر بلغة المتصوفة. فتكون الذات متأرجحة بين العبارة والخبر، أو بين الإشارة والحقيقة، في سيرورة مستمرة دون طائل يرتجى.

تشير الفاتحة كعتبة خارجية هامة في قراءة أي نص أدبي، إلى سيمات المسار القرائي الذي ينتظر أي قارئ للنصوص، سيمات الضياع والتهيه والطيش، بين تموجات الرغبة الفاقدة لموضوعها ومخاتلات اللغة الخادعة التي تبعد الذات عن موضوعها، مع إيهامها بأنها تقرب منه. ما ينتظر القارئ هو الضياع، من خلال موقعة الكلام على لسان التوحيد، في المنطقة الوسطى بين الهوى والهدي (العقل)، لا هذا ولاذاك، أو بتعبير آخر منطقة الثالث المرفوع أو منطقة البرزخ حسب لغة المتصوفة. ولا تسمح هذه المنطقة بإحالة الدال النصي إلى أي مدلول، لأنّ منطقة الثالث المرفوع هي منطقة سيرورة الدال قبل إحالته إلى مدلوله، والنص قبل إحالته إلى مرجعه. ومن هنا تنشأ الصدمة، بين ما يعلن عنه النص وما ينبني عليه أفق تلقي أي قارئ، أي بين استحالة الوصول إلى برّ المعنى في الفاتحة، ورغبة الوصول لدى أي قارئ يلج النص. وإنّ أي نص صادم لأفق تلقي القارئ منذ عتباته الخارجية - العنوان والاستهلال والفاتحة - لابدّ أن يشير الدهشة لديه، والدهشة هي الوظيفة الأساسية لأي عمل فني حسب أفلاطون.

من هنا تفتت أسئلة الإشكالية: ما هي القراءة التي تفتّرها مثل هذه النصوص الصادمة؟ وما هي وظيفة اللغة في مثل هذه السيرورة الضائعة للدوال وللمرجعيات؟ وكيف انبنت شبكة العلاقات بين الذات القارئة والكاتب؟ وبين الذوات الفاعلة داخل النصوص الساردة والمسرودة؟

ارتأينا الإجابة عن أسئلة الإشكالية بالاستناد إلى مفهوم جوهري في نقد بارث، نص المتعة وعلاقته بقراءة المتعة التي يقترحها في ثورته على الأشكال القرائية التقليدية. وسنبحث من خلال نصوص "سرداق الحلم والفجيرة" عن العناصر التي تجعلها تصنّف ضمن نصوص المتعة، ثم سنشغل قراءة المتعة في

النصوص ذاتها، بالاستناد إلى الدراسات البارثية المندرجة في هذا المنحى، بدءاً بمتعة اللغة كما هي في كتابيه الأساسيين، S-Z ولذة النص، انتهاء بمتعة الصورة كما هي في كتابه "رولان بارث عن طريق رولان بارث".

نتفيا من خلال المقاربة تشريح فضاء المتعة الذي تحدث فيه حركة الالتفاف والإغراء بين تلافيف جسد النص، وأهواء القارئ الإيروسيّ المستمتع بالنص حسب بارث. وباختصار ستكون قراءتنا قراءة متعوية مختلفة عن القراءات التي أطلعنا عليها لدى الدارسين لعز الدين جلاوي، الذين يجنحون إلى مقارنة نص مختلف جديد، بمقاربات تقليدية. نحاول في مقاربتنا -إذن- تحقيق الإخلاص المزدوج، أولاً لطبيعة النصوص المنزاحة عن المعايير التقليدية للفنّ الأدبيّ، وثانياً تشغيل قراءة المتعة التي تستدعيها مثل هذه الخروق والانحرافات. أي تكون اللغة الواصفة غير معيارية، ممتعة على نفس درجة اللغة الموصوفة. ذاك هو الإخلاص المزدوج.

1- مدخل الجنس الأدبيّ: شعرية السرد والشعر:

يعلن كاتب "سرداق الحلم والفجيرة" أنّها رواية في صدارة عمله الأدبيّ، وما تعنيه من سرد متتابع لأحداث تقوم بها ذوات وشخصيات، ضمن حبكة معينة تؤوّل إلى نهاية ما، لكن الكاتب خرق مقوّمات الرواية بمفهومها التقليديّ في جانب الشكل الخارجيّ وكذا المنطق السرديّ بداخل هذا الشكل الكتابيّ.

أما في الشكل الخارجيّ، فإنّ الكاتب قدّم روايته في شكل مقاطع كتابية، أحصيناها بـ 34 مقطعا مرقّما، وعشر مقاطع غير مرقّمة، وخمس روايات وردت تباعا في الوسط والنهاية، مع خاتمة قدّمها في المقدمة ومقدمة ختم بها الرواية، أي انزاح شكلياً عن جنس الرواية المعمول به. ولم يكن هذا

الانزياح الشكليّ محض صدفة، بل إفادة مما تتيحه الكتابة المقطعية من تأثيرات على المعنى النصّيّ. إذ أنّها حسب بارث- استعان بها في كتابه بارث عن بارث- تتيح إمكانية كسر الكتابة الإنشائية، أي تهدم "الخطاب الذي ننشئه لأجل إعطاء معنى نهائيّ لما نقوله، والذي يمثل قاعدة البلاغة للصور السابقة"²، فلهذا الشكل تأثير على حجم المعاني المقروءة.

يحتوي هذا الشكل المقطعيّ نوعين من المقاطع:

1- أولى تسرد وضعيّة ذات في محيط مدينة تعيش فيها شخصيات وذوات حيوانية (الغراب والفئران والسوس والدود) وأخرى غريبة الأسماء (القارح بن التالف والفاني بن غفلان والمبولة وقبحون)، ووردت المدينة في صورة عاهرة تمارس الدعارة جهارا نهارا مع الشخصيات السابقة وتطارد الذات الساردة، وهي تفرّ منها. ونمثل على ذلك بقوله: "خلفي تجري الثعالب... الثعالب تجري خلفي... تجري خلفي الثعالب... أعدو... ألّه... أتسلق منارة... تتعالى أنفاسي... تتناول... ألّه... التهم السلم... تسبخ المنارة... تغوص... تزدردّها الأرض... أنتعل التراب... أجري... أجري... أعدو... ألغن زيف الأشياء... أتمدّد... أختفي خلف رصيف يكاد لا يبين. تفهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهدّى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيّتها المفضّلة. تبتعد عني وأنا أتأملها حزينا باكيا... تجري خلفها الثعالب... الثعالب خلفها تجري... خلفها تجري الثعالب... أنملل... أضغط نفسي مرتجفا... وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها... في أحشائها تغوص جميعا." ³

يظهر في المقطع التناظر بين الذات الساردة والمحيط (الخارج) أو الآخر، من خلال حركة الأفعال المتباعدة: "تجري/ أعدو، تبتعد عني/ تغوص جميعا في

أحشائها"، تتنكر فيها الذات لكل ما يحيط بها وتتفرّج في حركة هروب، ترجمتها الأفعال: "أجري، أعدو، ألث، أتسلق، تتعالى، تتناول، ألث" التي تزيد من درجة الإنكار لما هو خارجي (آخر)، في الوقت ذاته تزداد أفعال العدوانية لهذا الآخر نحو الذات، ترجمتها تمظهرات الآخر في صور حيوانية تثير الرعب "الثعالب" وفي قوله "أتململ وأضغط مرتجفا" وهي وضعية جسدية توحى بالخوف، وموضوع الخوف "الثعالب" والمدينة المومس. فالمقطع يصور كابوسا يورق الذات. ويتكرر في عدة مقاطع، تشترك في سمات نبوية: رفض الذات للخارج (الآخر) وعنّف هذا الخارج نحو الذات، فواعله: الغراب، التّسور - الفئران، المبالاة، المدينة في صورة المرأة المومس.

وفي خضم هذه المقاطع الكابوسية وردت أحداث عن أصل المدينة المومس وسكانها، أي أصول الشخصيات الحيوانية، كما وردت في مقاطع أخرى رحلة بحث الذات عن الأصدقاء الذين رحلوا: الحبيبة التي رمز لها بحرف النون، سنان الرّمح، عسل النحل، الأسمر ذو العينين العسليتين، والشيخ المجذوب. وهل وقع طوفان أغرق المدينة وأذهب سكانها أم لا؟

وعلى رأس موضوع البحث، الحبيبة نون.

2- وردت مقاطع تتخلل المقاطع الكوابيس، في شكل مناجاة روحية

للمحبة الراحلة دون أن تعلم الذات أين رحلت؟ وهل استلمت رسائل الذات أم لا؟ ما يهمنّا في مقام إيراد المناجاة الشكل الكتابي الذي تلبسته، فقد تمظهرت مقاطع شعرية تفيض شاعرية، وتتخذ من الصورة والمجاز هيكلها، كهذا:

"دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلي في شرايينك... خفقة حبلى في فؤادك... سهيلا في كبريائك... ذوبي فيك... اكسري جدار صمتك يا..."

دكيه ودعينا نلتحم... إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظلماً. حدثك طويلاً وظللت صمتاً... كنت في حضرتك يادرويشتي... أمارس طقوس الحلول... كنا جسداً واحداً يا أنا فصرت نصف جسد... خاّني الكلام وظللت صامته كالآلهة... يا... هذه عصارة قلب الزهر أترعتها الأيام الحوالك جوف قلبي وجدتها تقبع حزينة تعاني ضياع الشذا ضياع السنا فاستلبتها لك اشفاقاً عليها وحملتني إليك يا... ضميها إليك... عطريها من وجنتيك... من سنا شفّيتك... اغمسيها في قلبك... امنحها الحياة... يا... إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظلماً. / غير أنني ما رأيّتك قط... وما لمحتك إلا سناً... شذاً... وجهدت العمر كي أراك ألمسك أنعم بالخصب منك... وكنت تقولين دائماً يكفيك الطيف... تخيلني كما تشاء وكما يحلو لك وضمّني حين توقظك الخمرة المعتقة... / وأنا يا حبيبتني لا أحسن الفصل بين الجسد والروح... ولا أملك هذه الخمرة المعتقة... / رفقا بقلبي المعنى وأشرقي على القلب خمرًا معتقة... روحاً وريحاناً... " 4

يبدأ المقطع بتصوير إرادة الكينونة الواحدة التي تتوق إليها الذات من خلال الحلول في جسد المحبوبة نون. ذلك ما صورته تشبيهات بليغة حلولية، قطرة حمراء في شرايين المحبوبة، خفقة في فؤادها، صهيلًا في كبرياتها، أي رغبة الالتحام الكلّي، بين الذاتين المحبة والمحبوبة، في الزمن الآني الذي حيّته أفعال الأمر: دعيني، ذوبيني، اكسري"، ثمّ تحدث ارتكاسة إلى الزمن الماضي، زمن التوحد بين الجسدين: "كنا جسداً واحداً يا أنا" ليعقبه الانقسام: "فصرت نصف جسد"، ليصف بعدها رغبة هوجاء للعودة إلى الوحدة الأصلية، من خلال تشبيهات بليغة مقلوبة تشبه أجزاء من جسد المحبوبة، الوجنتين والشفّتين والقلب، بالعطر والسّنا والماء على الترتيب.

والملاحظ أنّ المشبه به في كلّ الحالات غير قابل للتجسيم، فالسّنا ضوء يخترق الكون ويرى (ضمّ الياء) به ولكّنه لا يرى (ضمّ الياء) في ذاته، كذلك العطر يشمّ وينتشر لكّنه لا يرى، الماء لا لون له. وتتجلى هنا بلاغة الجمع، جعل الجسديّ المرئيّ غير مرئيّ، أو المجسّم غير مجسّم، أي تجاوزه في صورته المادية المجسمة إلى ما لا يقبل الحصر. ثمّ يلغي في المقطع الأخير الجانب التجسيميّ السابق ويرقى بالمحبة إلى أن تكون: السنا والشذا والطيف، أي كائنًا موجودا وغير موجود (موجودا بأفعاله، السّنا: يضيئ، الشذا: يعطر، الطيف: يطوف، وغير موجود لأنّه لا يحصر بالعين). ارتقى المقطع - إذن - إلى الفصل بين وجوده العينيّ الظاهريّ ووجوده الروحيّ الباطنيّ: "غير أنّي ما رأيته قط... وما لمحتك إلا سنا... شذا... وجهت العمر كي أراك أملك أنعم بالخصب منك... وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف".

فتكون المقطوعة السّابقة واقعة بين ثلاث وضعيات للذات: وضعيّة تهيئة للاتّحاد، فوضعية الاتّحاد والحلول، ثمّ وضعيّة الانفصال، أي أنّها ثلاث سيرورات مختلفة، تتأرجح فيها الذات بين الاتّحاد بالمحبة، خياليا، ثمّ الانفصال، أي الصراع بين وضعيّة الجسد الموحد والجسد المنقسم، كما هو في التحليل التّفسيّ. وتضطلع الوظيفة الشعرية حسب كريستيفا إمكانيّة حمل هذا الصراع المكوّن لسيرورة الدّال التي تصنع هويّة الذات المنقسمة داخل اللّسان⁵. وهو ما جسّدته المقاطع السّابقة من خلال الصوّر المتطورة ضمن السيرورة الخيالية السّابقة، والتي انقسم فيها المشبه به المجليّ لكيثونة المحبة بين الوجود والعدم، فتوضع الهويّة تحت علامة كشط.

ووحده الشّعْر من يعيّن الكينونة ويمتحنها في انجلائها واختفائها حسب هيدجر⁶، عبر اللّغة القلقة المتأرجحة بين الشكّ واليقين. ووحده الشّعْر من يلغي

الكلمات الأساسية لتيح المجال للإلغاء المستمر للمعاني، مثلما ورد من حذف للمنادى في المقطع بقوله: "يا..."، وحتى في كل المقاطع المتحدثة عن المحبوبة نون للمنادى. وكذلك علامات الوقف (...) التي توحى بأن المقطع لم يستنفد باللغة موضوع الرغبة.

كل ما قلناه سابقا عناصر تصب في مفهوم اللغة الشعرية حسب جاكبسون والتي تتجاوز حدود الاستعمال العادي للغة وتحوّل إلى إشارات تخفي معان في نفس الوقت الذي تظهر أخرى⁷. وليس درسنا إبراز مواطن الشعرية في نصوص "سرداق الحلم والفجيرة" بقدر ما هو تدليل بنموذج عما قلناه من تنوع المقاطع، بين سرديّة ذات طابع روائي ونصوص شعرية. وغالبا ما يتم الانتقال من السرد إلى الشعر، بالموازاة مع الانتقال من مقطع ذي طابع كابوسيّ يؤرق الذات إلى مقطع حلمي يسمو بالذات.

الأمر الذي يجعل النصوص السابقة غير خاضعة للتجنيس الأدبي، فلا تندرج ضمن باب الرواية فقط، ولا باب الشعر فقط، فهي هذا وذاك، بل ليست هذا ولا ذاك، إن تجاوزنا التصنيف التقليدي للنصوص الأدبية وتقيّدنا بأسس غير معيارية حسب بارث، أسس اشتغالية النصوص، التي تخرج النصوص عن أخلاق الرواية والشعر - أقصد خصائصهما - لتدخلهما فيما يسمه بارث الروائي بدون رواية le romanesque sans roman، والشعري بدون شعر le poétique sans poème⁸ ويقصد بهما التركيز في قراءة النص الأدبي على ممارسته اللغوية الدالة من غير تصنيفات الأجناس الأدبية أو إحالات إيديولوجية. وهو ما نسعى إلى استجلائه من خلال هذه المداخل القرآنية.

2- نحو قراءة متعدّدة لنصوص سرداق الحلم والفجيرة:

أ- الشفرة التأويلية: وفيها نميّز مختلف العبارات (termes) الشكلية

التي بفضلها يتمركز لغز ما، ويتموضع ويتشكل، ثم ترجأ إجابته وأخيرا تتكشف. ولقد أحصينا من خلال الوحدات القرائية، أربعة ألغاز أدلى بها الكاتب في خاتمته:

ل1: هل حدث طوفان في المدينة؟

ل2: هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السفينة من ذلك؟

ل3: أين ذهب الشاهد والشيخ المجذوب والهدهد وسنا الرمح؟

ل4: وهل وجد الشاهد حبيبته النون التي قضى العمر يبحث عنها؟

واللغز الخامس: هل وصلت رسائل الشاهد إلى محبوبته النون؟ والذي تموضع في المقطع: "لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتى نون التي لم أرها منذ أمد بعيد... حبيبتي التي لم ترد على رسائلتي قط"⁹

والخامس: "ما سرّ النّسور؟" تموضع في مقطع "العري والصمت"، في قوله: "قررت اليوم أن أكشف سرّ النّسور..¹⁰

إنّ فكّ اللّغز يعني انبلاج الحقيقة وكشف السرّ. وهو ما تعرض للإرجاء المتواصل في النّص، ولصالح من؟ هل لصالح الذات السّاردة؟ أم لصالح شخصية في النّص؟ أم لصالح الكاتب؟ أم لصالح لاشيء؟

لا تبحث الذات عن فكّ لغز إلا تحقيقا لرغبة ما، فلا مصلحة للذات في إرجاء الأجوبة. كما أنّ الشخصيات الأخرى لا مصلحة لها في ذلك، مادامت الألغاز أسراراً، سعت الذات إلى فكّها، بمعزل عمّن يحيط بها، فهي في نفور تام ممن يحيطون بها، لذا لم تفش لأحدهم بذلك. كما أنّ الكاتب أو النّاسخ بلغة بارث لا مصلحة له في إرجاء الأجوبة، مادام هو ذاته في حالة شكّ وريب من حدوثها ومآلاتها، كما صرّح بذلك في قوله: "ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا بعد إلى

نتيجة... أو ربما لم يحدث طوفان أصلاً؟¹¹ وتبقى المصلحة الوحيدة للخطاب الأدبي، في إرجاء الأجوبة لتستمر عملية السرد. وقد تمت عملية إرجاء فكّ الألغاز السابقة بعدة طرق، نذكر أهمّها:

أ- الانتقال من موقع كتابي إلى آخر والابتعاد عن منطلقات البداية: وتعتبر هذه أهمّ طريقة ساهمت في إرجاء الأجوبة، لأنّها خصيصة أساسية للمقاطع النصية بصفة عامة، فهي تنتقل دون لازمة موضوعية، أو لنقل بمصطلح البلاغيين، دون حسن التخلّص. ونمثل على ذلك مما حدث لسيرورة فكّ لغز النّسور.

تموضع اللّغز في مقطع وكر النّسور: "قررت اليوم أن أكشف وكر النّسور يجب أن أفصح أسرارهم من هم؟ وأين يسكنون بالضبط؟ وما هي طبيعتهم؟ وما هذا التأثير المغناطيسيّ القويّ الذي يسلّطونه على الغراب والسيد لعن أقصد نعل وأتباعهما؟"¹²

بعدما قررت الذات اكتشاف الأسرار السابقة بأنّباع همزة الوصل، الفئران كفاعل مساعد، ورد مقطع سرديّ جديد لا علاقة له بالأوّل، تتذكّر من خلاله الذات توعد فئران المدينة لها، باللّغة إن لم تنضم إليهم. وانصرفت الذات بذلك إلى موقع سرديّ آخر، ونسيت موضوع بحثها، بتذكرها لما قالته الفئران. فالذاكرة لعبت دوراً في نسيان موضوع اللّغز. لتعود بعدها إلى تذكر سرّ النّسور فتناسيها مرّة ثانية بمقاطع سردية متتالية تقدّر بعشرة. ولا يفكّ اللّغز إلا في المقطع المعنون ب: "الآلهة الحنجرة"، في قوله: "وفجأة انفتحت الجدران فتحات عند كل أريكة وخرج من الفتحات فئران ضخام الجثّ تتكرر بزي النّسور تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة أدركت على التو أن الوكر هو وكر فئران لا نسور وأن ما يظهر للرائي إن هو إلا تكرر تخفي به حقيقتها."¹³ فانكشفت حقيقة النّسور

بالولوج في عمق الدّنس، إذ ولجت الذات إلى داخل الغار السريّ للنّسور، فكانت حركة كشف للجوهر أو للسّرّ بتجاوز الظاهر، وولوج الباطن.

ب- تمويه الخبر بالإشارة: وقد تجلّت التقنية في البحث عن حقيقة الحبيبة نون. فالحرف بحدّ ذاته يشكلّ لغزا محيرًا، ما الاسم الذي شقّ منه الحرف؟ ثمّ إلى من يحيل؟

تموضع لغز الحبيبة نون في المقطع الآتي: "لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتني نون التي لم أرها منذ أمد بعيد...حبيبتني التي لم ترد على رسائلي قط".¹⁴، ولقد لعب هذا اللّغز أكثر الأدوار تمويهها.

ففي مقطع "في حضرته" يهيّء المقطع لفكّ اللّغز من خلال قدوم الشاهد إلى الشيخ المجذوب يسأله حقيقة من رحلوا، ومن بينهم حبيبته النون: "أم أخبره عن قصتي مع حبيبتني نون التي لم ترد على رسائلي؟"¹⁵ ثمّ يستبدل السّؤال بسؤال آخر عن المدينة المومس التي تطارد السارد وتهيم به حبا: "والحقيقة أني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت تتهاذى أمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي...تدندن أغنياتها المفضلة".¹⁶، ويتمّ الموازنة في حركة الاستبدال انتقال من موضوع رغبة أصليّ إلى موضوع بديل "عشق المدينة المومس للسارد". وينجرّ عنه الانصراف إلى التعلّق بالظاهر المجسّد (العاهرة) واستبعاد الباطن الروحيّ (المحبوبة نون)، فيتّيه السارد بأن يتعلّق بالعبرة و ينكر الإشارة. فينصرف عن الشيخ دون أن يعلم حقيقة الخبر. فتكون سيرورة إرجاء فكّ اللّغز، بالتعارض بين الرّغبة الحقيقية (المحبوبة نون) والرّغبة المزيّفة (المدينة المومس)، أو بعبارة أخرى بين حقيقة الإشارة ووهم العبارة. لتتجم عن سيرورة انحراف مسار الحقيقة عبارة إشارية ملغزة، لا يفهما سوى من رقا إلى مقام الحقيقة من أرباب الطريق، كما تشير إليه عبارة: "تريد أن تبلغ

مجمع البحرين... وقلبك معلق بالحوث... ولبك عاشق للعجل... عد اذبح العجل... واحي الحوث... ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا...¹⁷. يشير المقال الإشاري إلى صراع الذات بين وعيها المتعلق بما هو ماثل من مادة، المرموز إليها بالعجل والحوث، وبين حقيقتها الغائبة، المرموز إليها بمجمع البحرين - إشارة إلى الولي الصالح الخضر صاحب الحقيقة الدنية - ، التي لن ينالها إلا بالفناء عن المادة.

ج- الصمت: يمثل الصمت إستراتيجية خطابية تشتغل جنبا إلى جنب مع الكلام، لتطيل عمر الألفاظ وترجئ الحقيقة، وخاصة في مقاطع البحث عن حقيقة الحبيبة نون، التي اتخذت شكل مناجاة شعرية، في مقاطع تهيأ بطقوس صوفية، حضور الشيخ المجذوب، وإشراقه أمام الذات الباحثة عن الحقيقة، وتوجيهه لمسار البحث. وكما تناولنا سابقا، تغلب الإشارة في حديث الشيخ عن المحبوبة. والإشارة كلام وصمت، مادامت لا تفهم إلا في دائرة المنتمي إلى عوالم الشيخ الصوفية.

ولما تتمركز الذات داخل الذاكرة لتستعيد ذكريات المحبوبة نون، فإنها تتخذ شكلا شعريا يتكلم بصمت، مثلما ورد في قوله: "هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس .../ ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح.../ ولا شيء غير الصمت.../

أو ليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل ومازال يترنم بها لحنا سرمديا...؟ وذلك الذي كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم.¹⁸ ، أوليس الحذف للمنادى المحبوبة في كل مقطع يتحدث عنها يندرج ضمن لغة الصمت؟

د - إلغاز حرف النون: ما الاسم الكامل للمحبوبة نون؟ لم شقّ من اسمها حرف واحد فقط؟ ماهي إسهاماته في الألغاز وفكّها؟
إنّ فكّ لغز حرف النون يقود إلى معرفة حقيقة المحبوبة نون، ونستعين بالربط بين هذا الحرف والكلمات التي وردت في علاقة مجاورة لرغبة الذات المحبة والحاملة لحرف النون، فهذه الكلمات هي: المدينة، الجنة، النفس. ولم يتم اختيار هذه الكلمات عشوائيا بل بمسوّغات خطابية، من داخل المقاطع الواصفة للمحبوبة نون.

ج1: عين ومان المدينة التي ترعرع فيها الكاتب (النّاسخ) وهي المشهورة بحركتها التجارية قديما، وأوردها الكاتب في مؤخرة الكتاب. وتتكوّن عين ومان من عين وتعني الماء رمز الحياة أو عين الإنسان المبصرة ووسيلته لتمثل العالم، وبين المفردتين رابطة دلالية من حيث أنّ كليهما منبع للحياة، ويمكن فهم الواو حرف عطف و"مان" في أصلها أمان، سقطت الهمزة من تداولات الكلمة تاريخيا. ويوجد انسجام بين عين الماء وعين الإنسان من جهة، وأمان الطمأنينة التي تحملها الحياة في رمز الماء. وحتى لو شغلنا التبادلات اللغوية بين كلمة "عين ومان" العربية واللغة الأمازيغية لعثرنا على المثل الشعبي في التراث الأمازيغي: "أمان دلمان" أي "الماء أمان"، وأيضا كلمة الماء في الأمازيغية: أمان، يعني عين، عين ومان. فالكلمة المركزية لاسم المكان "عين ومان" هي الماء ودلالاتها المركزية الحياة.

وإذا بحثنا عن ظلال الكلمة في النص، فما سقط من كلمتي "عين" و"ماء" أو ما كتبت في المكتوب داخل المتن قد يمثل بدوال تحمل معان مشابهة له، والحرف حسب لكان عنصر بسيط من بنية الكبت في سلسلة الدال¹⁹. ونستطيع في مقاطع المحبوبة نون تتبّع ما ورد من كلمات مشابهة للماء "عين ومان".
يردّ رمز الماء بكثرة في مقاطع المحبوبة نون، إما بتشبيها بنبع الماء أو

بربطها بعنصر له علاقة بالماء، كقوله في مقطع الغربية: "عجلت إلى الشيخ... البحر... / معذرة كثيرا ما يختلط الشيخ والبحر أقصد أنني قصدت الشيخ أي البحر لا بد أن أجد حبيبتني نون هناك... / لابد أجدها على الشاطئ تفتersh الذهب... الدفء... الإشراف... / هي هكذا تعودت أن تفعل أو لأغوصن خلفها... في أعماق الماء الشفاف... الرقراق... المتألق"²⁰، انتقلت صورة المحبوبة من امرأة تتواجد في الشاطئ بجوار البحر (الماء) إلى بحر يغوص فيه الشاعر، أي من المجاورة إلى المشابهة، وفي الانتقال من الوجود الحسي بجانب البحر إلى التحوّل إلى بحر، انتقال لموضوع الرغبة المقموع "عين ومان"، من دال إلى دال دون أن يشبع. ولكي نحصل على موضوع الرغبة المقموع يعلمنا التحليل النفسي اللاكاني أن نمضي في الاتجاه المعاكس للدوال اللغوية: "حيث ينبغي لنا المضي في الاتجاه المعاكس، والصعود من دال إلى دال قصد الاقتراب من العلاقات الأولى للرغبة"²¹. فتكون الحركة المعاكسة إذن ماضية من دال 1: أعماق الماء الشفاف إلى دال 2: على الشاطئ تفتersh الذهب.. إلى دال 3 : أجد حبيبتني نون هناك (الشاطئ) إلى دال 4 : قصدت الشيخ أي البحر إلى دال يختلط الشيخ والبحر إلى دال 4 : عجلت إلى الشيخ البحر فموضوع الحشوة ورد في عبارة "الشيخ... البحر"، ورد بينهما علامة الوقف (...) دلالة إلغاء لكلمات.

هناك مناسبة بين البحر والشيخ، فللبحر عمق وأسرار، لا يكتشفها إلا المولج داخله، وفي مصطلحات المتصوفة البحر رمز لطريق السلوك الصوفي الذي يتّخذه المريد من الظاهر إلى الباطن (الحقيقة) ويحتاج المريد إلى شيخ للوصول إلى الحقيقة (الشيخ المجذوب)، وإن لم يستعن بشيخ فلا يؤتمن الطريق كما يقول المتصوفة (لا أمان). ومن هنا يمكن الربط بين الشيخ (الأمان) والبحر (الماء) بعين ومان (اسم المكان) الذي تحوّل إلى رمز يدور في سلسلة فارغة من ظلال المعنى

داخل المقطع، مادام المقطع يختتم باستحالة السير وبصدمة الذات أمام جفاف نبع الماء في قوله: "حين وقفت على الشاطئ صفعتني الخيبة... انغرزت... انغرست مدية صدئة في القلب... تذكرت قول المجذوب: في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبته فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك..."²²، فاستحالة السير بسبب جفاف الماء، كما أنّ استحالة تحقق الرؤية الصوفية فكلاً اتسعت الرؤية ضاقت العبارة المعبرة عنها، ونجم عنه استحالة العبور من العبارة إلى الإشارة، أو من دال الكبت إلى موضوع الكبت (عين ومان). وينقلب الرابط بين الدال والمدلول إلى الاختلاف لا التشابه كما دللنا عليه في حركية الدوال، لأنّ عين ومان رمز الحياة. أما البحر فرمز الضيق في المقطع الأخير. تنفصم علاقة الربط بين الدال ومدلوله، لتتحول السيرورة إلى سيرورة رموز دوائية لا تثبت على مرموزاتها، ولا تستقر على مدلول معين فلا تستقر الدلالة ولا تطمئن.

ج2: هناك احتمال آخر أن تكون "عين ومان" هي نفسها المدينة التي تتراءى للذات في صورتين متناقضتين، صورة المدينة المومس التي تمارس الدعارة جهاراً نهاراً وتطارد الذات محاولة إغراءها بمقطع يتكرّر كثيراً، وفي كثير من الأحيان يكون منبّأ عن السيرورة الموضوعية للمعنى، مثل البذرة الفاسدة المتسللة بين البذور الصالحة. ذلك ما يتجلى في هذا المقطع: تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهاذى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيته المفضلة.²³ فيصور المقطع مفاتن المدينة في صورة المرأة العاهرة ويركّز على ذكر أطراف اللذة "الثديان، الشكوتان، صوت الرجل وهي تضرب على الأرض بالكعب العالي، الغناء كعنصر إغراء" ويبرز الجسد مجزأ لا موحد، ولم تستوعبه الذات إلا في صورة فتيشية (جزئية)، مثلما يستوعب الطفل الرضيع جسد أمّه في صورة جزئية غير

موحدة كمواطن للذة الشميّة والضميّة والسمعية²⁴ وتنفر الذات من صورة المدينة المومس، التي تعني الدّنس والحيوانية، مادامت تمارس العهر مع حيوانات المدينة، وتحسّ الذات بالتّفور منها، كما دللنا على ذلك سابقا. لكن بالمقابل هذه المدينة الحاملة لحرف النون وردت في صورة المحبوبة أيضا في زلّة لسان في قوله: "آه مدينتي.../ عفو! أقصد آه حبيبتي.../ لماذا تهرب منا اللّحظات الرائعة الجميلة؟/ لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا؟"²⁵ لقد تمّ استبدال مدينتي بحبيبتي، وكأنّ الكلمة الأولى زلّة لسان لم يتقصدها المتكلّم، واللاوعي يتحدث غالبا في زلات اللسان، فهل تكون النون حرفا من مدينة الذات الضائعة؟ لنستبين الأمر من خلال علاقة الذات بالمدينة في مقاطع أخرى.

وردت علاقة ارتباط وانسجام بين الذات والمدينة، إذ حدثت النسبة بينهما في عدّة مقاطع، كهذا: "ولن تترك المدينة؟؟ للغراب... للدود اللّدود... للشعالب تأتي تترى من أقصى المدينة تسعى؟؟ وما يضيرك أنت؟ الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبا... عشقا... هياما... أعرض عن هذا واستغفر لذنبك"²⁶ تحوّلت مواقع السرد في المقطع، إذ تحوّل السارد إلى ذات مخاطبة (أنت) تتلقى كلاما من ذات غائبة غير معلنة، فالذات منشطرة بين صوتين، أوّل غائب يحضّها على البقاء في المدينة للدفاع عنها ضدّ الحيوانات التي تعيث فيها فسادا وثان غير مبال "وما يضيرك أنت؟". فهو يتراءى صوت العقل والوعي (الشعور بمسؤولية حماية المدينة)، وأنت صوت الهوى (إرادة المغادرة دون الانشغال بما يحدث للمدينة). لكن سرعان ما تتقلب الأدوار ليتلقى ضمير المخاطب صوت "هو" يقول: "الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبا... عشقا... هياما... أعرض عن هذا واستغفر لذنبك" فيقترب حبّ المدينة بالذنب الواجب الاستغفار منه، وكأنّ الضمير أنت يتحوّل إلى مقام "هو"، فنلاحظ ضياع مدلول المدينة بين السلبي والإيجابي، في خضم عدم استقرار

الذوات، فهي مخاطبة (كسر الباء) ومخاطبة (فتح الباء) في الوقت ذاته، أي في لعبة مرآوية (رائي ومرئي) تضع فيها الذوات ومدلول المدينة. وتلغى فيها المواقف النحوية (مخاطب بكسر الباء وفتحها) ليصير الذي يعيش المدينة هو عينه الذي يملكها ويفرّ منها، مثل الصوفي الذي يقول العين التي أرى بها الله هي ذاتها عين الله التي تراني. وتلك هي قمة المتعة في الإلغاء²⁷

وهذا الصراع داخل الذات بين صورة المدينة التي تشعر الذات بالانتماء إليها وضرورة الدفاع عنها ضدّ الحيوانات، وبين صورة المدينة المومس التي تفرّ منها وتتقرّز من قذارتها. تفرّ منها إلى الحبيبة نون، ولو أجرينا قياسا منطقيا بهذا الشكل:

الذات تحب المدينة المثالية

الذات تفرّ إلى الحبيبة النون من المدينة المومس

إذن حبيبة الذات المدينة المثالية التي لم تستطع العيش فيها وتحقيق السلم والحب في كنفها، لأنّ الحيوانات الإنسية تعيث فيها فسادا.

مثل هذا الاستدلال قاد الذات إلى الوقوع في براثن المحذور والممنوع، بأن عشقت المدينة المومس ووقعت في إغرائها، بعدما غاصت في باطن غار النّسور تتبعا للغراب، كي يكشف سرهم، فكان كشف سرّ النّسور، مسخ للذات بأن ألحقت بها اللّعة وتسربت بالعفن والقاذورات التي شمّتها وسقطت على جسدها عند خروجها من مخدع النّسور.

إنّ لعنة الخطاب، فكّ سرّ النّسور وكشف الحقيقة، تلحق بالذات، فتمسخ بذلك صورة الحبيبة الحقيقية بصورة المدينة المومس، ويتمّ الانزياح للذات من بحثها في الباطن الروحيّ إلى الظاهر المدنس، وحرف النون ينبجس من الدنس أيضا، فيتحول الخطاب الشعريّ من البحث عن موضوع الرّغبة الحقيقيّ (الحبيبة

النون) إلى البحث عن موضوع رغبة مزيف (المدينة المومس).

وفي هذا الانزياح أيضا تحويل الرسائل التي كتبتها الذات للحبيبة وتساءلت: إن وصلتها أم لا؟ لتخرج الذات الرسائل من جيبها، فك لغز الرسائل:

"وارتميت على صدرها الناهد أتمسح تائباً أعلن الإيمان بعقيدة الولاء والعشق الذي أشربته قلبي حتى الثمالة... / خانتني اللغة ... كل الكلمات أعجز من أن تعبر عن حبي لها، تذكرت قصائد كتبتها في حبيبتي نون أقصد التي كانت حبيبتي أخرجتها من جيبى بسطتها ورفعت عقيرتي منشدا في حضرتها وهي تقعو على مؤخرتها كأنها بلقيس تستوي على عرشها"²⁸، فالرسائل لم يبعثها الشاهد إلى حبيبته، وهي في جيبه قابضة، هل تكون المحبوبة نون لم ترحل، أ تكون هي المدينة المومس التي ظفر بها؟ أهي فعلا رسائل الحبيبة النون أم أنها رسائل مزيفة؟

قد تكون حقيقة الرسائل. وقد تكون رسائل مزيفة مادامت الحقيقة وردت في مقطع شعري، والشعر عالم مراوغ لا يبوح بكل شيء، والدليل ماورد من وصف للمدينة المومس في قوله "كأنها بلقيس تستوي على عرشها" شبّهت المدينة المومس ببلقيس في استوائها على عرشها، لكن أداة التشبيه كأن لا تفيد المطابقة التامة بين طرفي التشبيه (المدينة المومس وبلقيس) فكأن تفيد الاشتباه في الشبه بين الطرفين، هو وليس هو، مما يجعل الطرفين في تنافر لا تطابق تام، وهذه الحالة لا تكون إلا في مستوى الخيالي أين تتخدد الذات بالصورة التي تتكشف لها عن المدينة، لأنّ الخيالي فعل للذات المنخدعة بالصورة المنكشفة في المرأة²⁹ وفي هذا المستوى تكون حقيقة لغز الرسائل مزيفة، أو ممسوخة أو لحقتها لعنة الخطاب.

ما حقيقة النون إذن؟

ورد في هامش مقطع الغربة: "والغربة كما تعلمتها من المجذوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها... ثم إذا وجدتتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها..."³⁰، إذن الغربة بحث متواصل عن الذات دون الحصول عليها، أو حسب المتصوفة "من عرف نفسه عرف ربّه". فمعرفة النفس هي المقصودة من المسعى، وفي النفس نون "حبيبة نون". ولو أجرينا سميأة لحركة الذات داخل المقاطع لوجدناها في اتجاهين: نحو أعلى في المقاطع الشعرية التي تتغنى بالمحبة أو أسفل في المقاطع السردية التي تصف عنف الحيوانات اتجاهها أو مراودة المومس لها. ومن أخطأ الحركة أخطأ الهدف. في التعارض بين الحركتين، تعارض بين حركة أهواء ونزوات حيوانية، صنعتها فواعل الفحش: الغراب، الدود، السوس، التّسور الفئران، والمدينة المومس، وحركة تسام وتحليق في العالي، هيأها الرّموز الصوفية: الشيخ والحوت ومجمع البحرين، وكلّ ماله علاقة بالعالم العلويّ، من كواكب (شمس، نجوم، قمر). ولا تحسم الحركة، نحو أعلى أو أسفل، بل تتأرجح كبندول السّاعة بين التسفلّ والتعالّي، في سيرورة خيالية تجمع هذا وذاك، مثلما توقفنا عند ذلك في علاقة الذات بالمدينة في وجهيها، الحيواني والإنساني. هي صورة النفس البشرية أو الذات - إذن - التي تتنازعها قوة علوية وقوة سفلية، تجتمعان وتتصارعان، فتغيب النفس وتتغرب.

إنّ انحراف موضوع الرّغبة من الحبيبة نون إلى المدينة المومس، انحراف للرّسائل، عن المرسل إليه الحقيقيّ، لتتحوّل إلى نصوص لا معنى لها، أي توضع سيرورة الألفاظ كلّها في محك الصدقية. هل فعلاً هناك ألفاظ، وهل فكّت بطريقة صحيحة أم لا؟

إنّ الانحراف هو الحدّ الأقصى من اللّعب النّصيّ، وهو "حد أقصى خاو

متحرّك وغير متوقع، هذا الحدّ الأقصى يضمن المتعة المتعة..."³¹، ثمّ إنّ المقطع السّابق الذي أعاننا في فكّ لغز الحبيبة نون ولو جزئياً، وورد في الهامش، وليس في المتن. وعادة تورّد الأمور الثانوية في الهامش، لكن الهامش في هذا المقام، كان أساسياً في فكّ لغز الحبيبة نون، بل ماتسترت عليه النّصوص الشعرية، كشفتها الهوامش، لتتقلب التمرّكزات القديمة للنّصوص الأدبية. فيتحوّل الهامش مركزاً، ويتحوّل المركز هامشاً، وتتداخل الأصول بالفروع. فمرة يفكّ اللّغز من المتن (لغز النّسور)، ومرة من الهامش (لغز الشيخ المجذوب)، في لعبة تواطؤ خطابي، لا تقرّ بالتصنيفات القديمة لنظرية الأدب. وذاك جانب آخر من المتعة في خرق التصنيفات والقواعد والقوانين السّابقة.

د - في لغز الطوفان: وردت خمس روايات بعد مقطع الطوفان تقدّم تأويلات عن الطوفان، وكلّها تناقض بعضها البعض:

1: موت الشاهد الذي مكث في صنع السفينة سنوات وتركها وراءه، ولم يجئ الطوفان.

2: نجاة الشاهد مع من معه من الأصدقاء وغرق الطوفان للحيوانات (الغراب والنّسور - الفئران....)

3: حملت في السفينة النّخلة التي كادت تلفظ أنفاسها

4: ملّ الشاهد الانتظار فلجأ إلى حصن المجذوب

5: في بحثه عن الشيخ المجذوب لم يجده فأوى إلى مغارة في الغابة ينتظرهم، فداهمه النوم فسبته عن الحياة .

كلّ رواية أو تأويل ينقض الآخر، مما يفتح النّص على كلّ الاحتمالات. وفي خضمّ التّأويلات المتضاربة تتأجّج المتعة النّصية ويتحفّز القارئ لمواصلة لعبة فكّ الألغاز ثمّ إلغازها من جديد .

2 - الشفرة المعنمية: sémique: ونقصد بها الوحدات المعنمية الصغرى التي لها علاقة بالحقل النَّفسيّ والتي تبلّغ عن الحالة النَّفسية للذوات والشخصيات، من خلال السلوكات والقيّم، دون أن تتركز السيمات في شخصية ما أو مكان معين، بل تنتقل كالطيور المهاجرة³² وتكون مشبّهة كالغبار، لا تستقرّ بمكان أو شخصية.

ومن السيمات التي وردت، سيم القذارة الذي ينطلق من شخصية لينتقل إلى أشياء ليعمّ الفضاء النَّصيّ، مثلما يوضّحه المقطع الآتي: "حين حركوا جيوبهم... تبخرت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... أقصد أنهم لم يشاؤوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم./ تمنيت لو لم أدخل أصلا إلى هذا المكان القذر غير أنني لم أتحرك والمدينة المومس تتهاذى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح... ثدياها... وطبّاها... وتتعالى ضحكاتها الهستيرية./ غنطستهم جميعا... عجلوا إليها سراجا... التصقوا بكل تضاريسها حلزونات مختلفة الأشكال والأنواع./ لم أعبأ بهم... اقتربت مني مدت أصابعها شبقية مرتجفة... كأصابع العاهرة العاشقة... اقشعر بدني... قمت من مكاني... انزويت إلى طاولة نخر السوس عظامها..."³³ فكما نلاحظ تعلق سيم القذارة بجيوب الحيوانات الإنسية المتواجدة بالمكان، ثمّ انتقل إلى الأنوف والأفواه وكلّ الفتحات، لينتشر في المكان الذي انتشر فيه سيم القذارة "تمنيت لو لم أدخل هذا المكان القذر" ليرتبط بعدها بالمدينة المومس في شكل التصاق للحيوانات القذرة على جسدها، وبعدها يرتبط بالذات السّاردة ليقول "اقشعر بدني" واقشعرار البدن يكون من أمر مقرف أو جلل، وبربطه بسياق القول، اقترب المومس من الذات ومحاولة إغوائه، فإنّنا ندعم سيم القذارة الذي انتقل إلى الذات السّاردة، فيدور

هذا السيم في شكل دائري، دون أن يستقرّ بذات أو شخصية معينة أو شيء أو مكان، يبدأ من الشخصيات الحيوانية إلى المومس فالمكان ثمّ السارد لينتهي بالأشياء "طاولة نخر السوس عظامها"، ونخر السوس للطاولة أيضا يندرج ضمن ارتحال سيم القذارة. وانتخبنا هذا السيم لتكراره في كثير من المقاطع، خاصة المتعلقة بالأماكن والأشياء المرتبطة بالشخصيات الحيوانية.

3- الشفرة الحدثية: وهي مجموعة الأحداث والتصرفات التي وقعت داخل المتن الحكائي، والتي لها طابع الذي حدث من قبل أو صنع من قبل. ليس لها أساس منطقيّ مثلما هو سائر في القصّ التقليديّ، بل هي مجموعة أحداث مجتمعة، قد لا تجد مبرراتها المنطقية.

وقد ارتبط هذا الطابع اللامنطقيّ للأحداث بخرق الشكل الكتابي، كما شرحنا من قبل، إذ أصبحت المقدمة خاتمة والخاتمة مقدمة. وما يعلن عنه من حدث رئيسيّ في البداية" التنقيب عن حقيقة المدينة والطوفان"، يعود في النهاية ليضعه موضع شك، لما يحوّل الراوي من شهرزاد إلى أختها دنيا زاد، فتكون الأحداث التي سردت في المتن الحكائيّ كاذبة، وكذا الأحداث التي سترويها دنيا زاد، أخت شهرزاد كاذبة. وفي هذا المقطع توصيف ذلك: "قالت دنيا زاد... أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان/ وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية... الساهية... اللاهية... حتى جاءني كليله ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني...³⁴". وتحمل كلمة السّاهية واللاهية التّسيان واللّعب اللّذين يطبعان رواية دنيازاد، وكذا أختها شهرزاد التي روت أحداث القصة المدروسة، وقد ورد ذلك في المقدمة الخاتمة على لسان شهريار، في قوله: "غير أنّ شهريار أذاع يقينا أنّ ما حدث إنّ هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إنّ كيدهنّ لعظيم.³⁵"، ولهذا تتمظهر الأحداث في شكل مقاطع

تشذيرية تتخللها علامات الوقف(...) انسجاماً مع ذاكرة ساهية، ويقال أنّ المرأة تنسى أكثر من الرجل، ثمّ منطق اللّعب الذي تتنظم ضمنه الأحداث، الانتقال من موقع سرديّ إلى آخر دون استكمال الأوّل، مثلما تناولنا من قبل في الشفرة التأويلية، ولعبة الإظهار والإخفاء للأحداث، بين المتن الحكائيّ والهامش. فما يكتمه المتن، يبوح به الهامش، عن أحداث أساسية وقعت في المدينة المومس، تتعلق بالشخصيات الحيوانية وأصولها التاريخية. فمثلاً قصة الشيخ المجذوب الذي اختلفت الروايات حوله، وردت قصته كاملة في الهامش، بينما في المتن بقيت محلّ حيرة للذات الساردة، مثلما يشير إليه هذا المقطع الهامشيّ: "غير أن الشيخ المجذوب بقي يحفظ هذه المقولة... فلما نزل المدينة... وأذاعه ملأ الغراب فمه بزير الحديد ... وأفرغوا على رأسه قطراً..."³⁶ فما ورد من أحداث في الهامش عن المجذوب مهم ويسلّط الضوء على جوانب خفيّة من صمته المتواصل داخل المتن. فهو لا يتكلّم إلا بالإشارة، نتيجة حادثة التّكّيل به. ولو اهتم القارئ بالهامش لما أعا نفسه في تتبّع وترقّب ما تسفر عنه أحداث المتن، ولما تساءل القارئ: من هو الشيخ؟ ماذا سيقول؟ لم يلزم الصمت؟

يشكّل الهامش نصاً موازياً، يكشف عمّ تكتّم عليه المتن، نصّ الأصول وهو مركز الأحداث في كثير من الأحيان. ولكن التعارض القائم بينه وبين أحداث المتن، تجعل الحدث في النصّ يتأرجح بين إضاءات الهامش (أصول الشخصيات وطباعها ووصولها إلى المدينة) وتعميّة المتن. ونخال هذا التناقض يسير في نقض أيّ مركزية للأحداث وأيّ منطق سرديّ، لتكون أحداثاً لاعبة، إن استحضرنّا كلمة المقدمة.

4- الشفرة الرمزية: ولا نقصد النّظام الرّمزيّ اللّسانيّ الذي تتنظم ضمنه مفردات اللّغة، ضمن منطق معيّن، بل النّظام الرّمزيّ في حالة الحلم، والذي لا

يشغل ضمن منطق سرديّ معيّن، ولا يملك مركزاً معيّناً، بل كلّ ما فيه صوّر ومشاهد وأحداث غير مستقرة³⁷ وهو أكثر الشفرات شمولية وهيمنة على النصّ، لأنّ كلّ النصّ ورد في صورة تداعيات حرة لذاكرة مصابة بذهان الرعب، تداعيات كابوسية وحلمية. ونلج هذا الحقل من باب الصورة، إذ هي الإولية التي يشغل ضمنها الحلم، ونقصد الاستعارة، ونركّز على سمة الانتثار التي ترتبط في جلّ الصوّر الاستعارية. فما نلاحظه في المقاطع النصّية ورود صوّر بصرية تنمو وتكبر لتتّهر بعدها كعمارة كبيرة، أو لتتبخر كالدخان، أو لتتلاشى كالغبار، وخاصة في مقام وصف عنف الآخر (الحيوانات) الموجّه نحو الذات، ونستعين بهذا النموذج التمثيليّ:

"أنا وحدي والظلام / وجدران تهاوت على القلب المعنىّ ... / وغبار تتأب يغتال من جواي السلام ... / وحدي أنا والمدينة ... / ثكلت الهوى... ثكلت السكينة ... / أجري... أعدو... ألّه... أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد... تذروها الرياح..."³⁸ تصوّر المقطوعة وحدة الذات واغترابها التّفسيّ من خلال المجاورة بينها وبين الظلام، وسمات الظلام التعمية على الرائي والمرئيّ، ثمّ تتوالى متوالية من الصور المادية المتلاشية: جدران تهاوت على القلب، توحى بمعنىّ السحق والتعطيم، وغبار تتأب من الداخل، والغبار يترسب على الأشياء القديمة، ولما ينجلي، يعني تظهر الأشياء للوجود، مثلما تستيقظ الذكريات بداخل الذات. ويردّفها بمتوالية حركية يصوّر فرار الرعب الذي يصيب الذات بفقدانها الأمان والطمانينة، في صوّر حركية تتصاعد فيها الحركة للذات من الجري إلى العدو فاللّهث وأخيراً الاختفاء وراء شجرة تترمد لتذروها الرّياح. فالصوّر فيها من التحطيم والتلاشي ما يجعلها مسرحاً لذات متلاشية، تؤل إلى الصفر، وتعاني الشرخ الداخليّ، بين وجودها الخارجيّ وحيدة في مدينة تشعر إزاءها بالنبذ

والرّفْض . وبلّغته صوّر التحطيم والتلاشي بصدق. كأنّها مسرحة للغربة الداخلية. وهي تتدرج ضمن ما يسمّيه دريدا بلاغة العتمة³⁹ حيث تنمو الصوّر لتتلاشى في لمح البصر، فيدخل المقطع في الانتفاء، للذوات والمناظر. وهو ما يبخر الرّغبة والذات والموضوع، ليدخل كلّ شيء في الدرجة الصفر من المدلول. والانتفاء قمة المتعة النّصية.

5- الشفرة الثقافية: لا ينطلق النّص الأدبيّ من الصفر، لأنّ " كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر..كلّ نص ينبني مثل فسيفساء استشهادات"⁴⁰ فكيف نسج النّص في سرداق الحلم والفجيرة؟

لما نتحدث عن الثقافة في النّص السابق فإنّنا نوظفها من زاوية التحليل النفسيّ حسب لاكان. يعني مجموع الأنساق الرمزية الدالة التي تسبق وجود الإنسان، من قوانين وطقوس دينية وعادات وتقاليده ومراسيم الزواج، والتي تميّز شعبا ما عن غيره. وهي تشمل جملة الاستشهادات والأقوال والنصوص التي تعتمل في النّص وتربطه، بما سبق أن كان. ولما نتحدث عن الثقافة في نصوص "سرداق الحلم والفجيرة" فإنّنا لا نقصد إخراج بنية استظهار بين الأصل والفرع، بل كيف تشكّل ما يسميه بارث شبكة ترابطات جديدة، تجعل النّص الماديّ مخترقا من نصوص سابقة أو معاصرة⁴¹.

إنّ منبع طوفان النّصوص والاستشهادات في سرداق الحلم والفجيرة اثنان:

1- الثقافة الشفهية: أي ما تناقلته الأجيال من قصص خرافية أو أمثال وتسرّب إلى النّص، أي ما يأتي التلفظ الشفهي أو الفونتيكي⁴² بتعبير جوليا كريستيفا. ونمثل على ذلك بقصة شعبية أساسية تتعلق بشخصية الغراب، إذ ورد في النّص قصة مسخ الغراب إلى حيوان أسود، والقصة الشعبية العالمية المرأة الثلج وعبارتها: "مرآتي من هي أجمل الجميلات"، وقصة عنتره العبسيّ.

2- الثقافة المتسربة من النص المكتوب: وتجلت في آيات قرآنية كثيرة، لا يكاد يخلو منها مقطع. وإذا تتبعنا اشتغالية النصوص المتسربة بين النص الأصلي والفرعي فإننا نتوقف عند تحويل جذري للنصوص المناصة عن أصولها، لتدرج ضمن شبكة علاقات نصية، يستحيل معها الإحالة المحاكاتية إلى مرجعياتها. ونمثل على هذا التشابك بهذا النص من "العجائز والقمر" تصوّر عشق القمر للمدينة وكيد العجائز: "وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال: إن قَدَّت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين... / وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين... / هي كذبت هو صدق... هي صدقت هو كذب. / ومازالت المدينة سعيدة إلى اليوم ومازال القمر حزينا إلى اليوم".⁴³

يتقاطع النص الجديد بالمفارقة من حيث أدوار الفواعل، بين النص الأصلي والنص الناص أو المنتج، إذ أنّ القمر هو من وقع في حبّ المدينة، أي المذكر في المؤنث، وهو من راودها وسعى إلى الخلوة بها. لكن النص ينقض ذلك بقول السارد "أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية"، أي أنّ المشهد الأول يخضع لصراع روايتين، أولى وردت في زلّة لسان "القمر المراود للمدينة عن نفسها" وأخرى قصدها السارد "المدينة التي راودت القمر"، أي هناك حكمان متناقضان، أحدهما يتوافق مع الرواية الأصلية "مراودة امرأة العزيز للنبي يوسف" وثانية تتنافى "مراودة القمر للمدينة" وهي الرواية التي سوقتها زوليخة لما كشف فرعون الحادثة. فالأيّ حكاية يكون الترجيح؟

يرد المقطع الموالي في سياق الترجيح لأحد الروايتين، وهنا يتشطّط الحسم

ما دام الصدق والكذب مكشوط لأنّ القمر والمدينة صادقان وكاذبان أيضا، أي يجتمع النقيضان معا، في كلّ حكم رواية. وقد ورد المقطع في شكل قلب لغوي لكلمات: الكذب، الصدق، هي و هو، (هي كذبت هو صدق/ هي صدقت هو كذب)، دون أن يضيفي أيّ معنى. لينهي المقطع بسعادة المدينة في الزمن الحاضر وتعاसे القمر.

لم يسمح التناص بإنارة المقطع السرديّ، فهو مثل العتمة التي تغشى المقطع حسب بارث⁴⁴، ولم يتقاطع مع النصّ الأصليّ، بل تجلّى في صورة النصّ المهشّم الذي لا نعقل ملامح الأصل فيه.

ويرد مقطع آخر بعد مقطع المدينة والقمر، يتحدث عن حكاية أخرى، عشق الغراب للمدينة، وارتسام صورته السوداء على القمر. ليليّه مقطع آخر يتحدث فيه السارد عن مطاردة المدينة له، ومحاولتها إغوائه، وهو المقطع الذي يتكرّر على امتداد النصّ. فالانتقال إذن من موقع إلى آخر، والابتعاد عن منطلقات البداية التي يوهمنا النصّ أنّه سيتمحور الحديث حولها، وهذا ما يجعل الاستشهادات والنصوص النّاصة تتشابك وتتداخل دون أن تحيل إلى مرجعيات خارجية، لأنّها تنخرط في سيرورة خيالية لذات، تعبرها صور واستشهادات وأمثال ونصوص، دون أن تركزها في بنية معينة. وهو ما يجعل هذا النصّ "مصنوعا من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلّها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض."⁴⁵ وتلتقي هذه التعارضات في جسد السارد العابر والمعبور، الذي يستمتع بالانخراط في لعبة خيالية، ينكشف فيه جسده حاملا ومحمولا بعدّة ثقافات دون انتصار لواحدة منها. لأنّ الانتصار الوحيد للعبة الشفرات النصّية التي يسمّيها القارئ ثمّ يعيد تسميتها إلى ما لا نهاية من المتعة القرائية.

خاتمة:

يعتبر نص "سرداق الحلم والفجيرة" إضافة متميزة للكتابة الإبداعية الجزائرية، لأنه شكل كتابي تجاوز معايير وقوانين الكتابة التقليدية، ليدخل ما يسمى بالكتابة التجريبية، على مستوى المبنى والمثن، إذ انزاح عن منطق السرد التقليدي فكتب النص إبداعيا، مما يسمح بقراءة متعوية تخرج عن معايير وأخلاق القراءة التقليدية، لتتخذ نهجا بارثيا، الروائي من غير رواية، والشعري من غير شعر. فعلى نفس درجة الشعرية الطافحة في نصوص المدروسة، يمكننا تفعيل قراءة تتسجم مع ذلك، وذلك ما حاولنا ممارسته. ونخرج بالنتائج الآتية:

لعبت الكتابة المقطعية والعتبات الخارجية في توفير إمكانية تعدد المعاني المقروءة والدخول في لعبة تواطئية، بين القارئ والنص، أسها الإلغاز وفك الإلغاز فالغازه. أي أن الكتابة بشكلها السابق هيّجت فضاء المتعة النصية، بأن سمحت بإغراء القارئ بهذه الانزياحات لشده وحته على المغامرة النصية.

يمكن ولوج نص "سرداق الحلم والفجيرة" من عدة مداخل، تستند إلى خمس شفرات، التأويلية والمعنوية والحداثيّة والرّمزية والثقافية، تتعايش جنبا إلى جنب، في كلّ مقطع إيحائي، تركنا للقارئ حرية تأسيسه وتحديده. هذه الشفرات تكشف تعددية نص "سرداق الحلم والفجيرة"، فهو كالمعمار متعدد الأوجه والطبقات. ولا تخضع هذه الشفرات القرائية للمبدأ البنيوي، مركزية البنية، بل هي ترصد معاني حقل غير قابل للتمركز. ذلك ما أثبتناه في دراستنا عن كلّ شفرة.

هذا التعدد والتعايش للمعاني في القراءة التي أنتجناها تؤسس لجمالية جديدة، جمالية المتعة الخالصة، أين لا تحيل الدوال على مدلولات نهائية ولا النص على مرجعية معينة، وتفسح المجال لما يسميه بارث ضجيج الأصوات ليس إلا. ما أنجزناه غيض مما يمكن محاصرته في نص "سرداق الحلم والفجيرة"، وما انفلت من زاوية الإضاءة المتعوية يمكنه أن يبذر في مواسم حصاد أخرى، مع

قراء متعة آخرين.

أما المقاطع الثانية فهي تصوّر بحث الذات عن حبيبته النون، في متواليات تقيض شعرا وكما أنّه أورد هوامش كثيرة، أسفل بعض المقاطع، يذكر فيها أحداثا وفي مقدمة الرواية التي سماها خاتمة قام بعرض الأسئلة التي ستحاك حولها الأحداث:

"ومازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى جامعات العالم. ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد. هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟ هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السفينة من ذلك؟...⁴⁶ فالأحداث تتعلّق بالبحث عن حقيقة الطوفان الحاصل في المدينة ومصير شخصيات: الشاهد والذين كانوا معه في السفينة؟ ثمّ يضع هذه الأحداث في وضعية شكّ، تلغي إمكانية وجودها أصلا، في خاتمة الرواية.

الهوامش

1- أفضل كلمة نصوص على كلمة رواية التي أعلن عنها الكاتب، لأنّ الأولى أقرب إلى طبيعة منتج عز الدين جلاوي، فهي مقاطع تشذيرية، تتمظهر سردا في مقاطع وشعرا في مقاطع أخرى، لهذا رجّحت مصطلح النصّ الذي يعني تشابك وتداخل الأجناس الأدبية والنصوص

2 - roland barthes, le grain de la voix, editions du seuil, paris, 1981, p 198.

3 - يراجع عز الدين جلاوي، م.س، ص 8.

4- يراجع عز الدين جلاوي، م.س، ص

- 5- voir julia kristeva, la révolution du langage poétique, editions du seuil, paris, 1974, p 580 .
- 6 - يراجع: محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث، ط1، بيروت، 2008، ص 669 .
- 7 - تراجع: سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2005، ص 31.
- 8 -voir roland barthes , s- z , editions du seuil, paris, 1970, p 11.
- 9 - يراجع: عز الدين جلاوي، م.س، ص 09 .
- 10 - يراجع: عز الدين جلاوي، م.س، ص 36 .
- 11 - م.س، ص 07 .
- 12- يراجع: م.س، ص 34 .
- 13 - يراجع : م.س، ص 48 .
- 14- م.س: ص 09 .
- 15 - م.ن، ص. 11 .
- 16 - م.ن، ص.ن .
- 17 - م.ن، ص.ن .
- 18- م.س، ص 15.
- 19 - يراجع: جاك لاكان، اللغة... الخيالي والرمزي، تر مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006، ص 23.
- 20 - عز الدين جلاوي: م.س، ص 46.
- 21 - يراجع: جاك لاكان: م.س، ص 19.
- 22 - عز الدين جلاوي، م.س، ص 46.
- 23- عز الدين جلاوي، م.س، ص 08.
- 24 - يراجع جاك لاكان: م.س، ص 52.
- 25 - عز الدين جلاوي، م.س، ص 14.
- 26- م.س، ص 28.

- 27 - يراجع رولان بارت، لذة النص، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، مركز الإنماء العربي، لبنان، ربيع 1990، ص 12.
- 28 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 53.
- 29 - يراجع: جاك لاكان، م.س، ص 32.
- 30 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 46.
- 31 - رولان بارت: لذة النص، ص 30.
- 32 - voir roland barthes, s- z, editions du seuil, paris , 1970, p 19.
- 33 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 09.
- 34 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 59.
- 35 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 07.
- 36- م.س، ص 31.
- 37 - voir ; roland barthes, s-z, page 25 .
- 38 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 07.
- 39 - voir : christian vandendorpe, "rhétorique de derrida", revue littératures, n° 19, paris, hiver 1999, p 3 .
- 40- عمر أوكان: النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط1، 1996، المغرب، 1996، ص 60.
- 41- يراجع: رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1999، ص 91.
- 42 - يراجع: عمر أوكان، النص والسلطة، ص 62.
- 43 - عز الدين جلاوجي، م.س، ص 26.
- 44 - يراجع: عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، دار الحوار، ط1، سوريا، 1993، ص 162.
- 45 - يراجع: رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، ص 83.
- 46- يراجع: عز الدين جلاوجي، "سرداق الحلم والفجيرة"، ص 7.

التخيل التاريخي في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

أ. سامية إدريس

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

تمتد رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" ¹ للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي بنفس ملحمي على ما يربو عن خمسمائة وخمسين صفحة وهي تتناول تاريخ الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين في منطقة سطيف تحديدا . وستتمحور دراستنا لها على ثلاثة عناصر، حيث سنتطرق بدءا لمفارقات العنوان في الرواية، وسنفصل الحديث في العنصر الثاني عن التواصل السردية وعوامله لتتوقف في العنصر الأخير عند مساءلة التخيل التاريخي في الرواية .

(I) - مفارقات العنوان في رواية " حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "

لعز الدين جلاوجي :

يتشكل العنوان بحكم موقعه الطبوغرافي البارز على الغلاف الخارجي للكتاب معادلا موضوعيا للنص نفسه، ف" العنوان إذ ينأى عن النص يعلن عن استقلاليته حيث يتبدى كقسيم للنص، وعلى الرغم من بنيته الموجزة إلا أنه يحتمل من الكثافة الدلالية ما يحوله إلى ميكرونص كاف بذاته، موصل لقانونه الخاص" ² لكن بلاغة العنوان لا تتجلى في انفصاليته عن النص بقدر ما تتبثق عن اتصاله به، فالعنوان في أي عمل إبداعي مفتاح لارتداد عوامله وعتبة تدعونا للولوج من خلالها إلى أرجائه الفسيحة حيث يشتق العنوان من صدارته في

الفضاء النصي للرواية صدارة أخرى في توجيه عملية القراءة وتفكيك مجاهيله الدلالية وتأسيس تأويل له، وعنوان الرواية "حوبا" ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " كما سنرى يتجاوز كثيرا الوظيفة التعيينية" التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتشبيته " ³ والوظيفة الوصفية الشارحة إلى وظائف الإيحاء والإغراء وارباك القارئ باللعب على المفارقات الدلالية، حيث ينطبق عليه ما ذهب إليه أمبرتو ايكو من أن خاصية العنوان هي في أن "يشوش الأفكار لا أن يثبتها" ⁴ . يتألف عنوان الرواية من خمسة أسماء وحرفين، ويخلو من الأفعال وفي التركيب الاسمي ما يدل على الاستمرارية والاستغراق في الزمن فالبحث لا يزال جاريا والرحلة متواصلة وانتظار المهدي قائما. توخى الروائي قواعد الاقتصاد اللغوي حيث حذف أحد ركني الإسناد وتقديره حكاية حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر حيث الواو هنا هي واو المعية، لكننا لا نعلم بالتحديد إن كانت رحلة البحث عن المهدي المنتظر هي موضوع حكاية حوبا أم أنها صاحبة الحكاية وليست مجرد ناقلة لها. وبالعودة إلى المتن الروائي فإن حوبا هي مصدر الحكاية التي ترويها على أجزاء ويدونها السارد تحت تسمية "البوح"، وهي ترويها على أنها حكايتها بالذات، " لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي" ⁵ لكن الالتباس لا يزول عند ها الحد فلا نجد في الحكاية المروية ذكرا لحوبا ولا إشارة للمهدي المنتظر، مما يتطلب منا الحفر أبعد في الدلالات الرمزية للعنوان .

إن حوبه اسم علم لشخصية المرأة في القصة الإطار، لكن اسم العلم في النصوص الإبداعية لا يحمل نفس اعتبارية أسماء الأعلام في غيرها، بل يخضع للمقصدية الجمالية مما يخول لنا التوقف عند معاني كلمة "حوبه" في اللغة العربية. تحيل كلمة "حوبا" على دلالات كثيرة فقد ورد في خصائص اللغة ما

يلي : "الحاء والواو والباء أصلٌ واحد يتشعّب إلى إثم، أو حاجة أو مَسْكَنَة، وكلها متقاربة. فالْحُوبُ والحُوبُ: الإثم. قال الله تعالى: إِنَّهُ كَانَ حُوباً كَبِيراً [النساء 2]، وَحُوباً كَبِيراً. والحُوبَةُ: ما يَأْثُم الإنسانُ في عقوقه، كالْأُمِّ ونحوها. وفلان يتحَوَّب من كذا، أي يتأثَّم. وفي الحديث: "رَبُّ تَقَبَّلْ تَوْبَتِي، واغْفِرْ حَوْبَتِي". ويقال التحوُّبُ التَّوَجُّع. قال طُفَيْل:

فَذُوَّقُوا كَمَا دُقْنَا غَدَاةً مُحَجَّرٍ من الغيظ في أكبادنا والتحوُّب " 6

ومن معانيها في لسان العرب: المرأة الضعيفة ذات الرحم المحرم التي تحتاج لكفالة الرجل والحويات هن النساء المحتاجات، وفي هذا المعنى دائماً ترد كلمة الحوبة للدلالة على الحاجة والضعف و"الحوبة رقة فؤاد الأم " كما تحمل دلالات الوجع والهم والحزن، وتطلق كذلك على الإثم والظلم . نتوصل إذن إلى تحديد جملة من الدلالات أهمها: الرقة، التوجع، الحزن، الضعف والحاجة وهي كما نرى دلالات سلبية تبرر التشبث بالأمل الذي يمثله المهدي المنتظر، والإيمان به، إيمان لا يشاطره إياها السارد الذي تربطه بها، مع ذلك علاقة حب، حيث يصدمنا منذ الجملة الأولى بنفي قاطع كما لو كان ينفي شبهة، وهو الجامعي الذي ينأى عن هذه المعتقدات الشعبية الأسطورية التي تتعلق بها حوبا، حيث يقول: "أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم .

لكن حوبه تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل" 7 . حيث ترسم علاقة صدامية بين العنوان والنص منذ الوهلة الأولى والواقع أننا نتساءل إن كانت حوبا من العامة المنهزمين الذين يتحدث عنهم السارد وينفي انتماءه إليهم رغم أنه يتغنى بشغفه بحوبا، وبحكايات حوبا " حوبا هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي بحكاياتها الجميلة

فتحويل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال" ⁸ كما نتساءل عن المهدي المنتظر الذي لا نعثر عليه في حكاية حوبا رغم أنها مفعمة بالروح الشعبية التي تتسجم مع الاعتقاد بالمهدي المنتظر، ولندكر هنا بأن للمهدي المنتظر أصلا في المعتقد الإسلامي تفرع إلى أساطير متنوعة في المخيال الشعبي فقد ورد في تفاسير بعض الآيات القرآنية ما يشير إلى ظهور المهدي في آخر الزمان ليوحد الأديان كلها في دين الإسلام، وذكر في أحاديث صحيحة متواترة عن النبي صلى الله عليه وسلم ظهور رجل من آل البيت يملأ الأرض عدلا بعدما ملئت جورا وعدوانا، والواقع أن فكرة المهدي المنتظر لا تنحصر على المسلمين فقط بل نجد لها أصداء في الديانتين اليهودية والمسيحية بل وفي ديانات غير سماوية كذلك، أي أن " فكرة ظهور المنقذ العظيم الذي سينشر العدل والرخاء بظهوره في آخر الزمان، ويقضي على الظلم والاضطهاد في أرجاء العالم، ويحقق العدل والمساواة في دولته الكريمة، فكرة آمن بها أهل الأديان الثلاثة، واعتقتها معظم الشعوب . فقد آمن اليهود بها، كما آمن النصارى بعودة عيسى عليه السلام، وصدق بها الزرادشتيون بانتظارهم عودة بهرام شاه، واعتقتها مسيحيو الأحباش بترقبهم عودة ملكهم تيودور كمهدي في آخر الزمان، وكذلك الهنود اعتقدوا بعودة فيشنو، ومثلهم المجوس إزاء ما يعتقدونه من حياة أوشيدر. وهكذا نجد البوذيين ينتظرون ظهور بوذا، كما ينتظر الأسبان ملكهم روزريق، والمغول قائدهم جنغيزخان وقد وجد هذا المعتقد عند قدامى المصريين، كما وجد في القديم من كتب الصينيين" ⁹.

تترواح دلالة المهدي المنتظر بين وجهين: وجه سلبي تعبر عنه مفردات الخرافة، خيال العامة المنهزمين ووجه ايجابي تعبر عنه مفردات الأمل والإشراق، الأحلام والآمال. ويظل السارد مترددا بين الوجهين، فهل المهدي المنتظر تخدير

وسبب من أسباب اجترار السلبية أم أنه محفز للخروج من السلبية وتفادي مهالك اليأس ؟ إنه السؤال الذي لا يعرف السارد جوابا له ونتصور أن موقف الروائي نفسه مرتبك إزاء هذا الأمر، ارتباك تفصح عنه بنية العنوان التي تؤلف بشكل مفارق بين الانتظار وهو فعل سلبي أو لا فعل وبين الرحلة والبحث وهي أفعال ايجابية بالمعنى الذي تقتضي فيه الحركة والانتقال، أمر يتعارض بدوره كما رأينا مع التركيب النحوي للعنوان كونه جملة اسمية.

لا شك أن الخروج من هذا الارتباك يتطلب منا تجاوز القراءة الحرفية ونقل وجهة النظر من السارد الذي استولى على كلمة ليست من حقه إلى وجهة نظر حوبه. لا تروي حوبا حكاية الهزيمة والاستسلام بل تحكي عن قيم الشجاعة والمجد والانتصار، وتصور نموذجا للفعل الثوري الايجابي مما ينفي الوجه السلبي عن فكرة المهدي المنتظر لكننا لا نعثر على تشخيص تيمي للإيمان بالمهدي المنتظر إلا إذا تأولنا تأويلا بعيدا يربط بين المهدي المنتظر وبين نبوءة البهلي لخضر في الرواية . تحتفي النبوءة بالرجل الثائر الذي يتمثل في شخصية العربي المستاش، الشخصية المحورية التي تلتف حولها مجمل أحداث الحكاية وتلتقي عندها كل تشعباتها. " يا ناس يا ناس، هو سيد الناس، اسمه بالعين يبدأ، والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس بلادنا " وقد ترددت هذه المقطع في الصفحات 77، 122 و128 من الرواية . وقد تمثل أول فعل ثوري له في الفرار بحبيبه حمامة من القايد عباس الإقطاعي العميل للمستعمر الفرنسي و ثم قتله له بوصفه رمزا للظلم لينخرط بعدها في الخضم السياسي حيث يملي عليه وعيه الثوري الانتقال إلى الفعل وحمل السلاح قبل اندلاع الثورة والمشاركة في أحداث 8 ماي 1945 . فالنبوءة في حد ذاتها بشرى بالخير لكن تؤدي وظيفتها الدلالية في السرد عن طريق اللعب على المفارقات الدلالية للنبوءة لأنها تخضع لتأويلات

خاطئة من منطلق أن العين هو الحرف الذي يبدأ به اسم القايد عباس كذلك، مما يؤدي بحمامة وسلافة الرومية كذلك إلى الاعتقاد أن المقصود بهذه النبوءة هو القايد عباس ولا يتفطن أحد من الشخوص إلى أن المعني بها هو العربي . وللنبوءة وظيفة رمزية تتجاوز المتن الحكائي لتتقاطع مع ايعاءات العنوان حين يتحول الزمن الماضي نفسه إلى نبوءة للمستقبل، ويرتقي ما كان إلى ما يجب أن يكون .

لكن حتى هذا التأويل المفتعل إلى حد ما لا يقنعنا بغياب تشخيص لفكرة المهدي المنتظر في حين أن الأجواء التي تنقلها حكاية حوبا تنسجم تماما مع مثل هذا التشخيص، وهي التي تتوقف عند كرامات الأولياء وزيارة الأضرحة بما لا يتعارض مع وعي الشخصيات الريفية والحضرية في تلك الحقبة الزمنية في النصف الأول من القرن العشرين في الجزائر (منطقة سطيف)، وحوبه نفسها غير مشخصة في حكايتها التي بدأت قبل أن تولد " لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدأ مذ ولدت هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق"¹⁰. يقودنا هذا إلى الاعتقاد أن حوبا ليست امرأة بقدر ما هي رمز للأرض، حوبا هي سطيف التي يعشقها عز الدين جلاوجي، حوبا هي الجزائر .

من هذا المنطلق تصبح رحلة البحث عن المهدي المنتظر رحلة في الزمن لا المكان فتحل المفارقة بين دلالة الحركة / الرحلة ودلالة الثبات / الانتظار، لكن مفارقة أخرى تطفو كون حوبا تبحث في الماضي، وتستنطق الذاكرة، في حين أن فعل الانتظار والترقب منوط بالمستقبل . لا شك أن الروائي يعرض علينا زمنا نموذجيا للانتصار يستحضر ضمنا زمنا آخر راهنا ذو طبيعة مغايرة، وهو يطمح لاستلهام هذا الزمن النموذجي واستنساخه في الحاضر، وحوبا

ما زالت تنتظر عودة هذا الزمن النموذجي وتؤمن بذلك ايمانا قاطعا كما يدل عليه هذا المقطع " كان الطريق طويلا متعرجا، وكانا قلبانا ينطان أمامنا يهفوان للوقوف على عتبات شعبة الآخرة، الجبال الشامخة تسد الآفاق أمامنا، تقف شامخة تتحدى عوائد الزمن، نرجلنا من السيارة وقد تملكتنا الرهبة، قلت لحوبه وأنا أمد بصري إلى أعلى القمم .

. هل شاهدت هذا هذا الشموخ ؟

رفعت حوبه بصرها أيضا وراحت تمنع النظر وقالت:

. هو بالضبط شموخ أجدادنا وآبائنا من يوغرطة حتى العربي المستاش .

هل تصنع الطبيعة الإنسان، هل تنقل إليه جيناتها ومورثاتها ؟

لست أرى هذه الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال، ولكن أين هي

فيما؟ وتلفت إلى حوبا أسأله:

. لكني لا أراها فينا.

تلفت إلي وفي عينيها رفض وقالت:

. بل هي فينا أشد وأعرق، لكنها خفية كالكهرباء لا تظهر إلا حين

الاستعمال¹¹

مجل القول؛ يحيل عنوان "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" إلى

معاني الأمل في عودة زمن الانتصار، الأمل في عودة الكبرياء إلى هذا الوطن

الذي لم ترحمه عوائد الدهر .

تشتغل العناوين الفرعية الثلاثة في الرواية على نفس النمط الرمزي، وقد

أطلق على الأجزاء تسمية "البوح" كنوع من المجاز المرسل فأصل السرد حكاية

والحكاية تنسب لحوبه التي تبوح بها للسارد بوصفها حكايتها بالذات، أما

"آنا النا الحزين" فهي تحيل إلى زمن الصراعات القبلية قبل تولد الوعي

الثوري وفيها إحالة واضحة إلى شخصية العربي الذي كان يستأنس بعزف الناي وهو يسرح بأغنام في أحضان الطبيعة متذكرا حبه لحمامه وثأر أبيه بلخير، والواقع أن صوت الناي الحزين ينسجم تماما مع الإيقاع النفسي والأجواء المحلية التي يريد المؤلف أن يضعنا في خضمها ألا وهي أجواء الهضاب العليا.

وقد أطلق على البوح الثاني "عبق البارود والدم" وفي ذلك دلالة على الانتقال من الصراعات القبلية الضيقة إلى الصراع الجوهري ضد المستعمر الفرنسي وايدان بميلاد الوعي الثوري الذي ينبثق عن الفطرة السليمة لنواة الشعب الجزائري ممثلة في شخصية العربي الذي يتفتح وعيه في مواجهة تناقضات المدينة، وتقوده فطرته السليمة إلى الاعتقاد بضرورة السلاح والتضحية بالدم فداء للوطن .

وينقلنا البوح الثالث إلى بداية ترسخ الوعي الثوري الذي يشكل تحولا حاسما في نضال الشعب الجزائري من أجل الحرية مع أحداث 8 ماي 1945، وما "النهر المقدس" إلا رمز لهدير الثورة في وجدان الشعب، وهو مقدس لأنه معمد بالدماء والأرواح مثلما تعمّد وادي شعبة الآخرة في خراطة بدماء وأرواح الجزائريين الذي تم إلقاؤهم مقيدون فيه، إنه مقدس قدسية هذه التضحيات الباهضة وحرمة من حرمتها .

(II) . التواصل ومستويات السرد في الرواية :

يتمفصل التواصل الأدبي ضمن بنية سردية معقدة اجتهدت السرديات في الكشف عن مستوياتها وعواملها ضمن تمييزات اصطلاحية دقيقة تفترض مبدئيا أن نفرق بين ثلاثة مستويات في السرد هي :

(1) . مستوى واقعي يشترك فيه كل من المؤلف الواقعي وهو هنا الروائي عز الدين جلاوجي والقراء الواقعيون ومنهم صاحبة المقال .

(2) - مستوى مجرد يتأطر فيه التواصل بين مؤلف مجرد وقارئ مجرد، والمؤلف المجرد يمثل المؤلف الواقعي ولكنه يختلف عنه ويسميه بوث " الكاتب المضمر" ف" حتى في الرواية التي لا يسجل فيها الراوي ظهوره فإنها تقتضي صورة ضمنية لكاتب متخف وراء الكزالييس بصفته مخرجا ومحركا للأحداث (...). وهو الكاتب المضمر المختلف عن "الإنسان الحقيقي" وكيفما تخيلناه - فهو يخلق نسخة أرقى منه في الوقت الذي يبدع عمله (...). وفي حال أن الرواية لا تعيدنا صراحة إلى هذا الكاتب فإننا لا نسجل أي فرق بينه وبين الراوي المضمر المتخفي"¹² فالمؤلف المجرد لا يتناول الكلمة أبدا في الرواية بل يفوض السارد بذلك وفي حالة وجود أكثر من سارد فهو المسؤول عن إدارة الكلمة بينهم ويعرفه جيران جنيت بأنه "بناء ذهني يقوم على النص كله" في حين أن الراوي خارج القصة هو " صوت داخل النص"¹³ وتقابله فرضية القارئ المجرد المحاith بدوره للنص الأدبي .

(3) - مستوى تخيلي يتمحور حول السارد الذي ينتج الخطاب الروائي والمسرد له الخيالي وهو القارئ الذي يصنعه النص لنفسه ليقوم بوظيفة المخاطب.

يختص السارد بعالم التخيل ويؤدي وظائف متعددة في السرد منها ما هو إلزامي ومنها ما هو اختياري - حسب النموذج الوظيفي الذي وضعه لابومير دولزالLubomir DOLEZEL¹⁴ - والذي يسند للسارد وللشخصيات وظائف أولية أو إلزامية ووظائف ثانوية أو اختيارية . يقوم السارد بأداء الفعل السردى ويشغل بالتالي "وظيفة التمثيل" la fonction de représentation والتي تسير جنبا إلى جنب مع وظيفة المراقبة la fonction de contrôle حيث يؤطر

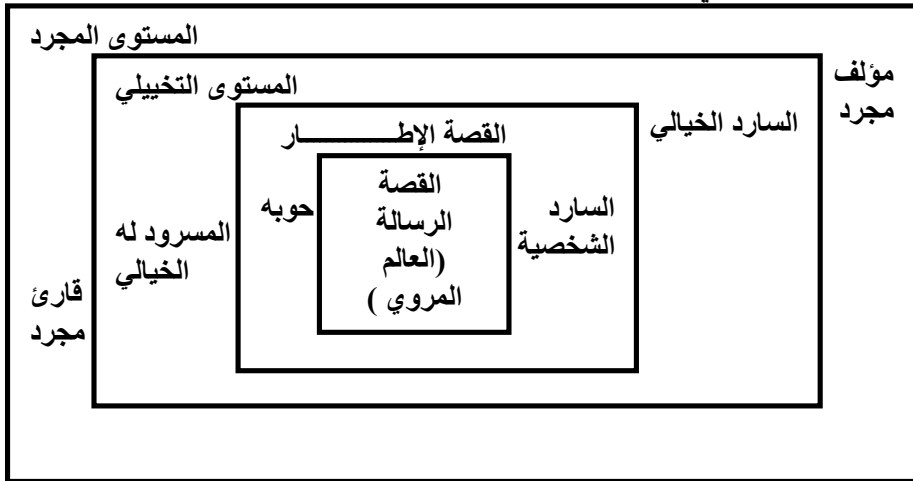
السارد خطاب الشخصيات في خطابه الخاص أو يكتفي بإدارة الكلمة بينها والتمهيد لخطابها.

إضافة إلى هاتين الوظيفتين الإلزاميتين فالسارد حر في أداء أو عدم أداء "وظيفة التأويل" الاختيارية أي التعبير أو عدمه عن موقف تأويلي إيديولوجي¹⁵، ويحدد جنيت هذه الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية بتدخل السارد "بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي"¹⁶.

من هذا المنطلق يمكن أن نفصل في رواية "حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" بين السارد الخيالي والسارد الشخصية حيث يتولى الخطاب الروائي سارد مشارك في الأحداث وبوسعنا كذلك أن نفرق داخل المستوى التخيلي بين القصة الإطار التي تبرز في الفضاء النصي بخط سميك وتؤديها شخصيتا السارد وحوبه، وبين القصة الرسالة أو العالم المروي الذي يتشارك كل من حوبه والسارد في نقله رواية وتدوينها، وبين ما اصطلاحنا عليه بـ "القصة الإطار" وما أسميناه "القصة الرسالة" أو "العالم المروي" تقوم مسافة زمنية واضحة تسمح بالفصل بينهما مما يخول لنا الحديث ضمن المستوى التخيلي عن تفرع آخر إلى مستويين هما القصة الإطار والقصة الرسالة.

المستوى الواقعي

مؤلف واقعي



قارئ واقعي

التواصل السردية في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

أ - القصة الإطار:

تذكرنا القصة الإطار في هذه الرواية بالحكايات الإطار في "ألف ليلة وليلة" و"هي الحكايات التي أخذت شهرزاد تقصها أمام زوجها الملك شهريار" 17 حيث يرد في مقطع من الرواية: "حوبه هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال" 18.

تتماهى حوبه مع شهرزاد على صعيد أنوثة الحكيم إذ تتمثل حوبه للسارد الرجل وهي تحكي امرأة مغرية وتؤدي الحكاية الصادرة عن الأنثى وظيفه

الإغراء للرجل الذي ينتج بدوره طابا عاشقا يترصد تفاصيل الأنثى عبر تمفصلات الحكاية، "وحوبه حين تحكي تكون كالعين النضاحة، تتبجس لحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا وطيور الكروان الحاملة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحاملة، وتقهقه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، وحين تبتسم حوبه تشرق شمس من درر لماعة حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد، وأنفاس حوبه نسيم ربيعي يحمل إليك شذا الهضبات وعبق التلال"¹⁹ يتوجه السرد هنا مباشرة إلى القارئ الخيالي متوسلا ضمير المخاطب كأن السارد المتورط في فتنة الأنثى/الحكاية يسعى إلى استدراج القارئ إلى هذه الفتنة وإيقاعه في شركها.

لكن حوبه ليست شهرزاد لأن حوبه تحكي ما تعتبره قصتها بالذات، وهي تمتع من ذاكرة غنية بالتفاصيل ممتدة الجذور لا من بنات الخيال كما تفعل شهرزاد، وفي حين يبرع الخيال في ليالي شهرزاد فإن ذاكرة حوبه تسطع في النهار وإن كانت حكايتها هي الأخرى تنقسم إلى جلسات متعددة، وتضمها ثلاثة أجزاء. "جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطيها الأشجار وتطل على بحر هادئ مسكون بالسحر، كان الوقت صباحا نسماته منعشة رغم الشمس التي تربعت عروسه في كبد السماء كأنما تستمع للحكاية أيضا"²⁰. تمارس حوبه تأثيرا كبيرا على عاشقها المغمم بتفاصيل حركاتها قدر شغفه بتفاصيل حكايتها، "مدت حوبه قدميها الصغيرتين إلى الأمام ورجعت رأسها إلى الخلف شبكت أصابعها النخيفة، كنت أنا أجلس معها كتلميذ وديع..."²¹ تتقمص حوبه شخصية شهرزاد محاكية الاستهلال الشهير لليالي، والذي يرد في الصيغ التالية:

" وانهمرت تحكي كما حكّت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان

مستفتحة بقولها

- بلغني أيها الحبيب السعيد ، ذو العقل الرشيد أنه ..²²

" كان الربيع يفرش لنا بساطا بديعا وراحت حوبه تكمل حكايتها

بلغني أيها الحبيب الوسيم ، ذو القلب السليم أن..²³

" قالت حوبه وهي تقلب عينيها السوداوين الواسعتين كأنما تقلد

شهرزاد؛

بلغني أيها الحبيب الظريف ، ذو الخلق اللطيف أن ..

وانهمرت تحكي "²⁴

تنتج حوبه بدورها خطابا عاشقا، منزها عن إكراهات السلطة حيث تنادي السارد بالحبيب الذي يتمتع برجاجة العقل وسلامة القلب ولطف الخلق لترسم له صورة الرجل المثالي الذي توقّر عقله وتشيد بقلبه وبحسن معشره وهي الصفات المناقضة لشهريار مريض العقل عليل القلب المتعطش للدماء. إن الحكاية هنا رسالة حب خالصة والسارد ينفي عن نفسه أن يكون شهريارا لما يتميز به من الوداعة واللفظ ، "وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها لأنني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة"²⁵

لا شك أن السارد الرجل لا يشبه شهريار لكنه لا يتجرد مع ذلك من سلطانه ، إن وداعة الاستماع هنا هي وداعة زائفة لأن السارد لا يتلقى الحكاية فقط بل يستحوذ عليها ويملكها نهائيا حين يقوم بكتابتها ، فلحوبه المرأة سلطة الحكمي لكن سلطة الكتابة هي للسارد الرجل. للمرأة أن تتذكر وأن تتمتع بمزايا المشافهة لكن الحفاظ على الذاكرة وتقييدها بالكتابة تكون

دوما من نصيب الرجل . يكرس توزيع الأدوار في القصة الإطار في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، يكرس قسمة ثنائية تقليدية راسخة في الثقافة العربية يتم تمثيلها رمزيا بحرمان حوبه من الكتابة بنفسها كنوع من القدر الحتمي. إن السارد إذ يستولي على حكاية حوبه يغيب بالقدر نفسه منظورها للأشياء أي أنه يصادر رؤيتها ويحرفها لنقع في النهاية على سرد يحتفي بالمنظور الرجولي إلى حد التخمة . ولا نجد من تعليق عند حوبه سوى إظهار غيرة ليس لها محل من الإعراب سوى أن تكون تكريسا لسلطة شهريارها المعاصر، سلطة رضيت بها وانخرطت فيها إلى أقصى الحدود. " - لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشخصيات النسوية ولا وصفك الدقيق لها، حتى سلافة الرومية شغفتك حبا، أنت تعرف غيرتي"²⁶ في حين لا تكثرث لما أحدثه السارد على حكايتها من تغييرات بل وتزيد من نشوته بامتلاك الحكاية: "لقد أكملت قراءة ما كتبت ولا حظت أن أسلوبك قد ألبس الحوادث عبقرية قلت سعيدا باعترافها

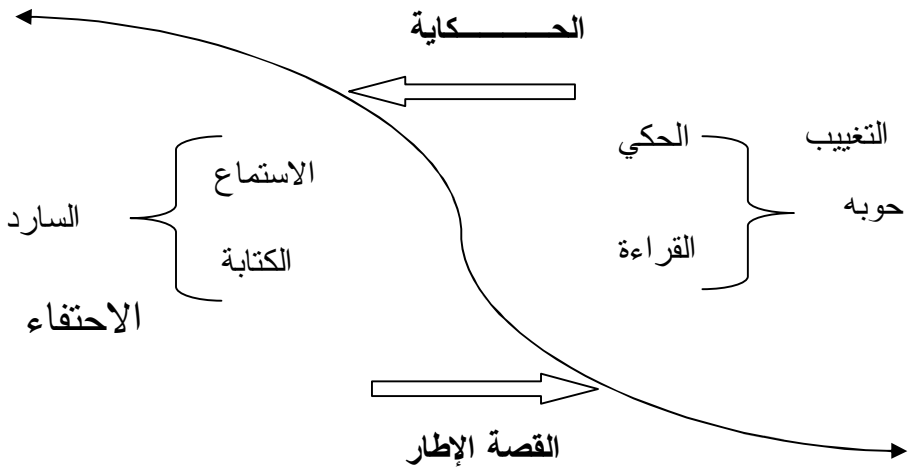
- روايتك للحكاية إبداع، وكتابتي لروايتك إبداع ثان، ولا معنى لرواية هزيلة اللغة والأسلوب"²⁷

يؤدي السارد الرجل إذن لا مهمة الاستماع للحكاية فحسب بل مهمة كتابتها ليصبح هو مصدرا للسرد وتتضاءل أهمية الحكاية حتى لتبدو دون أهمية لأن خطاب السارد في القصة المروية يحيد آثار المشافهة ويروض تشعبات الحكاية في خطاب أحادي الاتجاه يضطلع به سارد عليم بكل شيء يرتب الأحداث تصاعديا وتسيطر عليه نزعة تسجيلية ووظيفة إعلامية مفرطة الحضور تحاصر القارئ من كل جانب، وعلى الرغم من تصدير الأجزاء الثلاثة للحكاية بكلمة "بوح" إلا أننا لا نجد في أسلوب السرد شيئا من خصائص البوح ولا من

سمات التأنيث التي يفترض أن تنعكس في سرد صادر عن امرأة وتلك من مفارقات الرواية التي لم نجد لها تخریجة .

يقوم السارد بكتابة الجزء الأول من الحكاية بعد الاستماع إلى حوبه في لقاءهما بالمركب الذي أقاما فيه زمنا ليلتقيا بعد أسبوعين في مكتبه " كانت حوبه قد روت لي الحكاية منذ أسبوعين تقريبا ، وأنا أجلس مرتخيا متلذذا بشهوتها ، وكنت حريصا على التقاط كل تفاصيلها فاسحا المجال لقلمي كي يحلق ما شاء له التحليق"²⁸ وذلك بعد قراءتها للجزء الأول من الحكاية والتقيا بعد ذلك في الجامعة حيث خرجا منها بالسيارة قاصدين المكان الذي شهد أحداث الجزء الأول من الحكاية وهو أرض عرش أولاد سيدي علي ، هناك عند جدار قرابة الولي الصالح سيدي علي راحت حوبه تكمل حكايتها ، وفي لقاء آخر تعيد حوبه مسودة الجزء الثاني من الحكاية إلى السارد الذي يعبر صراحة عن انتشائه بالاستحواذ على الحكاية "أعادت إلي حوبه مسودة الجزء الثاني بعد أن قرأتها ، كنت منتشيا حد الثمالة ، ما أجمل أن تقرأ لك امرأة تنازلت لك عن عرش الحكي"²⁹ وعند زيارتها له في البيت خرجا معا واختليا في نادي الجامعة ومع طعم القهوة راحت حوبه " تكمل حكايتها ، ولم أجد مندوحة من أن أخرج قلمي لأسجل بعض مفاصلها لأستعين بها لاحقا حين أعيد تدوينها"³⁰ يعود بنا النص الأخير من القصة الإطار إلى شعبة الآخرة في خراطة المكان الذي شهد أفضع صور مجازر 8 ماي 1945 ، وهنا أيضا لا يفوت السارد الرجل أن ينسب لنفسه فضل كتابة التاريخ وحفظه من الضياع" .. انسحبنا عائدين يلفنا الصمت ، وتحلق بنا خيالاتنا تسترجع أحداثا قليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي ، وحمدت الله أن حوبه قد نقلتها رواية وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة فيلعننا التاريخ والأجيال القادمة"³¹

تسعى القصة الإطار للتأسيس لجمالياتها من شعرية حكاية الحب وحب الحكاية والمزاوجة بين العشق والسرد وتكون القصة الرسالة شهد الوصال بين حوبه / المرأة - الحكاية والسارد / الرجل - الكتابة وكما يمتلك السارد حوبه يمتلك الحكاية بكتابتها.



ب - القصة الرسالة :

يتولى السرد في القصة المروية كما أسلفنا سارد عليم بكل شيء، تطغى عليه الوظيفة الإعلامية كما هو الحال في الروايات التسجيلية المفعمة بالتفاصيل الكثيرة التي تحكم قبضتها على الخطاب الروائي ولا تدع ثغرة ينفذ منها تأويل القارئ، والأمثلة عن تدخلات السارد لإشباع القارئ بالمعلومات أكثر من أن تذكر في حيز هذا المقال المتواضع، وقد تمتد هذه المعلومات التي تتخذ غالبا شكل استرجاعات لصفحات طويلة فالنص رقم 5 من "البوح الأول" والذي يمتد على الصفحات 45 إلى غاية 51، مخصص كليا لإخبار القارئ عن أصول العرشين المتصارعين أولاد سيدي علي وأولاد النش المنحدران من جد واحد

وأسباب الشقاق بينهما وكيف آلت القيادة في كل منهما إلى من تولاهما بعد ذلك.. الخ، وكذلك يفعل حين يطلعا على حكاية زاوية أولاد سيدي بوقبة، ويظهر كذلك حرص السارد على رسم اللون المحلي في دقائقه كما هو الحال في هذا المثال الذي يصف جانبا من عادات الأعراس آنذاك. "وبات العرش كله يرقص على إيقاع الزرنة والقصة، على أرضية البيدر المستوية تحلق الرجال قريبا من العازف وضارب الدف، وتركت فسحة لدخول النساء يتفنن في الرقص وقد وضعن على رؤوسهن ووجوههن محارم، ومن خلفهن تتعالى الزغاريد، وارتفعت طلقات البارود تزعج هدوء الليل، ووقار القمر الذي راح يمد ضياءه الحالم كعاشق ينتظر محبوبته.

وانخرط الجميع في تنافس محموم، النساء في الرقص، والرجال في التبراح، يخرج الواحد منهم ورقة نقدية، يدفعها للبراح، ويذكر له اسم من قدمها تقديرا له ن ويندفع البراح بكلامه المسجوع، رافعا يديه بالورقة النقدية، ذاكرا مبلغها، ومانحها والمنوحة لأجله، وسبب ذلك، ويهتز الجميع بالتصفيق، ويرتفع صوت الزرنة من جديد بعد أن هدأت وهدأ معها رقص النسوة، وما يكاد البراح يضع القطعة في كيس حتى تصله أخرى، قدم العربي قطعة نقدية كبيرة، وارتفع صوت البراح.... الخ"³² ولا يتسع المتن للروائي فيستعين بالهامش كذلك لتوضيح ما استغل على القارئ من كلمات محلية باحثا لها عن قرابة بالأصل اللغوي باللغة العربية الفصيحة.

يتناول الجزء الأول من الرواية والمعنون "أنات الناي الحزين" قصة حب بين العربي وحمامة على خلفية صراع قبلي بين عرش أولاد النش على رأسه القايد عباس وأولاد سيدي علي الذين آلت زعامتهم إلى الزيتوني بعد مقتل أبيه بلخير.

ينحدر العرشان من أصل واحد هو الجد الحسين المكحالجى الذي حارب الفرنسيين إلى جانب باي قسنطينة وقد وقع الخلاف بعده حول مواصلة القتال أو الرضوخ، فاختار أولاد النش لما آل أمرهم للقائد عباس التحالف مع فرنسا بالتواطؤ مع الشيخ عمار الذي استولى على زعامة زاوية سيدي بوقبة ليحولها لخدمة المصالح الاستعمارية، وقد قويت شوكة القائد عباس واستطال شره على القبائل الأخرى ومن بينها أولاد سيدي علي الذين فضلوا البقاء على إبنائهم رغم الانحسار المستمر لأراضيهم بسبب مصادرتها من المعمرين. تفتتح الرواية على تبئير داخلي على شخصية الزيتوني وهو يفكر في الانتقام لوالده المغدور بلخير من القائد عباس وذراعه العسكري حميده المتهمان بقتله، ويرتب في الوقت نفسه لتنفيذ وصية أمه المرحومة في تزويج أخيه الأصغر سالم من سرولة بنت خالته الرّبح التي كانت قد تزوجت خليفة من أولاد النش، وقد قتلها القائد عباس بدم بارد لما اعتذرت لمرضاها عن تحضير وليمة لضيافة شيخ الزاوية عمار، مما ولد في قلب خليفة حقدا دفيناً ورغبة في الثأر وقتل القائد عباس لما تسمح له الفرصة. يقتنع سالم بالزواج من سراولة رغم حبه لزكية بنت البغدادي احتراماً لوصية والديه، في بقي الأخ الأوسط العربي دون زواج وهو المقيم بحب حمامة التي تبادلته الحب بدورها. كان للعربي علاقة خاصة بالطبيعة توطدت مع ممارسته للرعي بعدما فشل في تحقيق رغبة والده في أن يكون شيخاً متعلماً وقد شب شاعراً رقيق الأحاسيس وإن بدا لأخيه الزيتوني منطوياً على نفسه. وقد كان للأخوة الثلاثة أخ أكبر هو سي محمود استشهد في ثورة عين توتة منذ سنوات بالإضافة إلى عيوبة اليتيم الذي كفله والدهم وحافظ الزيتوني على مكانته بينهم. أثناء ذهاب وفد أولاد سيدي علي إلى قرية أولاد النش لخطبة بنت خليفة استغل القائد عباس الفرصة ليصرح برغبته في خطبة حمامة وقد أورث هذا أولاد

سيدي علي شعورا بالمهانة، وحيرة كبيرة لدى لكحل والد حمامة، حيرة زادها غموض نبوءة البهلي لخضر الدرويش ولم يجد حيلة لمواجهة القايد عباس، من جهته كان القايد عباس مصرا على تنفيذ مخططه في الزواج من حمامة فراح يجس نبض احميدة الذي ابدى استعداداه لخطفها إن اقتضى الأمر كما استشار شيخ الزاوية عمار الذي نبهه إلى أنه متزوج من أربع فقرّر تطبيق كبرى زوجاته وألح له الشيخ عمار عن رغبته في النيل من سلافة الرومية زوجة أبيه التي كان قد أحضرها من دار الفساد رفقة وليدها يوسف وقد أساء القايد عباس معاملتها خاصة لما رفضت الاستجابة لنزواته الدنيئة وأخرجها من البيت الكبير مع أخيه يوسف وراح يروج عنها ما يشوه سمعتها منكرًا أخوة يوسف ليستولي على حقه في ميراث أبيه، وقد كانت سلافة الرومية تضمر الحقد للقايد عباس لما لقيته منه من أذى وكان هذا الحقد قاسما مشتركا بينها وبين خليفة إذ راح كل منهما يتحين الفرصة للانتقام منه. تحولت حمامة إلى هاجس سيطر على القايد عباس الذي لم يوفر حيلة للزواج منها وكان يخطط لخطبتها رسميا عندما تزف سراولة إلى أولاد سيدي علي، لكن لكحل تخلف عن موكب الزفاف وفي اليوم نفسه زوجت حمامة للعربي الذي فر بها من بطش القايد عباس وكلبه احميدة إلى المدينة .

ينتقل بنا الجزء الثاني من الحكاية والمعنون "عبق الدم والبارود" من فضاء لريف بصراعاته القبلية وعالمه المغلق إلى فضاء المدينة حيث تكتسي الصراعات بعدا آخر وينفتح العالم على مصراعيه. يدخل العربي وحمامة المدينة فارين بحبهما ليخوضا غمار حياة جديدة لم تخطر لهما قط. يصلان السوق التي تعج بالناس وضوضائهم حيث ينوي العربي بيع جواده وهناك يتعرف على سي راج مالك الحمام والذي لقبه بالعربي المستاش وسرعان ما تتوطد علاقتهما

فيستضيفه في بيته قبل أن يبتني له بيتا بجواره ويقام له عرس صغير ليدخل بزوجته حمامة. رفقة سي رابح يتعرف العربي المستاش على اليهود من أمثال حليم بائع الثياب المستعملة وشمعون المونشو، وعلى عين الفؤارة بتمثال المرأة الفاتنة المقابل للمسجد الوحيد في المدينة التي يوجد بها كنيسة للنصارى وكنيس لليهود ويريه سي رابح الشارع المخصص للفرنسيين ويعرفه بالشيخ بولقباقي الكسيح الذي يعيل أحفاده اليتامى من مسح الأحذية ويمران على قاعة السينما التي يطرد صاحبها ماران الأطفال الجزائريين كما يقصدان مقهى العرب التي يديرها علال القهواجي الرجل الطيب الذي تكاد الخمرة تذهب بعقله وفي المقهى يتعرف على أمقران الحداد. برفقة سي رابح يتولد لدى العربي وعي جديد بالعالم مع المعلومات التاريخية والسياسية التي يتلقاها منه ومن محيطه الجديد كما يختبر علاقات اجتماعية جديدة في المدينة. بوساطة سي رابح يعثر العربي على عمل في حديقة قصر المعمر فرانكو حيث يعمل بستانيا، وتعمل حمامة بدورها في الحمام رفقة لالا تركية زوجة سي رابح، وبمرور الأيام تتوطد علاقة العربي المستاش بأزقة المدينة وينفتح ذهنه على الحراك السياسي القائم قبيل الحرب العالمية الثانية ويترسخ لديه وعي ثوري يكاد يكون فطريا ضد المستعمر الفرنسي. في القرية كانت الأوضاع المعيشية تزداد سوءا وكان الجميع قلقين على مصير العربي وحمامة وقد مرضت الزهرة بنت الساعد مرضا أودى بحياتها واستمر خليفة مع سلافة الرومية في التخطيط للثأر من القايد عباس وكانت سلافة الرومية قد هربت ابنها إلى المدينة خوفا عليه، أما القايد عباس فلم يكف عن إرسال الرجال للبحث عن الهاربين وحاول رشوة حمو القبائلي البائع المتجول ليتجسس لصالحه على أولاد سيدي علي وقتل البهلي لخضر الدرويش لما لم ينجح في جعله جاسوسا له ثم ابتنى له قرابة يتبرك بها

أولاد النش واتهم أولاد سيدي علي بقتله ، ولما أعيته الحيلة خطف الطاهر شقيق حمامة الأصغر لإجبارها على العودة مما تسبب في مرض أبيها لكحل ثم وفاته ، وقد أشاع عن زوجة أبيه إصابتها بمس من الجن ليتذرع بعلاجها في الزاوية حيث يتمكن الشيخ عمار من مراودتها عن نفسها لكن رغم سجنها في الزاوية لم تستسلم سلافة الرومية له. أما الزيتوني فقد هدته أعباء المسؤولية وتسببت كثرة الهموم في شلل ذراعه .

لما توثقت العلاقة بين سي رابح والعربي أفشى له عن سر عطفه عليه ومساعدته له فقد أحب في شبابه حليلة الجميلة التي كانت تتسول وأمها العمياء وتزوجها لكن أهله لم يرضوا بها وأثناء غيابه عن البيت للعمل في قسنطينة طردها أخوه الأكبر من المنزل وفي أحشائها طفله وعادوت حياة التشرد من جديد ، قررت البحث عنه في قسنطينة لكنها لم تجده أبدا وقد صرح سي رابح للعربي أنه ناصب أهله العداء منذ ذاك ولم يتوقف عن البحث عن حليلة وابنته لكن دون جدوى ، وقد رأى في العربي عاشقا هاربا بحبه فقرّر مساعدته لذلك السبب ، وفي طريق عودة سي رابح إلى بيته استوقفه شرطي فرنسي ليسأله عن الفارين فقد استتفر القايد عباس الحاكم الفرنسي ضدّهما جاعلا من العربي تمردا خطيرا. إثر هذه الحادثة سارع سي رابح بحنكته وبمساعدة من صديقه اليهودي العامل بالبلدية إلى استصدار بطاقة هوية باسم مزيف للعربي المستاش ليدراً عنه خطر الشرطة. خلال هذه المدة ولد للعربي طفل كما تورط أثناء عمله في حديقة فرانكو بعلاقة غرامية مع زوجته سوزان مما أدى إلى حملها منه . وسوزان كما توضح الرواية ليست فرنسية الجذور وهي تستنكر ما يفعله الفرنسيون في الجزائر وتكره زوجها القاسي فرانكو والذي

انفصلت عنه منذ عام رغم استمرار زواجهما شكليا ، وقد أحب العربي حمامة وسوزان معا.

من جهته كان الزيتوني يحاول العثور على أخيه حيث أوصى حمو لقبائلي بتقصي أخباره وأرسل عيوبة للبحث عنه في المدينة دون جدوى لكن سي رابع تعرف عليه وأطلع العربي على ما عرفه من أخبار. تأثر العربي وبكى كثيرا لما تذكر تأره وقد اقترح أمقران مساعدته ووضع خطة للنيل من القائد عباس بفضل سوزان التي وفرت لهما استدعاء مزورا للحاكم الفرنسي مكن من استدراجه خارج القرية حيث كمنأ له وقتل احميدة في حين جرح القائد عباس وتصادف أن خليفة كان يترصد له كذلك فاجهز عليه مكملأ ما بدأه الفارسان المجهولان، وفي المدينة مؤه أمقران والعربي الفرسين وتم بيعهما ، وقد طالأت حملة الاعتقالات التي شنها الشرطة الفرنسية إثر مقتل القائد عباس العربي لكن سوزان تدخلت مجددا ليطلق سراحه.

كان أمقران الحداد مريضا بالبحث في الكتب القديمة عن آثار مدينة الأجداد، مملكة تينهيانان أما المعمر فرانكو واليهودي شمعون المونشو فكانا منشغلين بالتتقيب عن كويكول المدينة الأثرية التي يدعي كل منهما انتسابه إليها ولا يهتمهما سوى الظفر بما فيها من كنوز وتهريب تحفها الأثرية . وإن كان بحث أمقران الخيالي لم يقده أبعد من شعبة الهف فإن كلا من فرانكو وشمعون قد عثرا على ضالتهما وراحا يجمعان الكنوز الأثرية لولا أن اكتشف العربي المستاش ورفاقه لاحقا أمرهما وأحبطا محاولتهما في الجزء الثالث من الحكاية، حيث ينتهي الجزء الثاني بتشكيل مجموعة مسلحة تضم العربي وأصدقاءه فداء للوطن .

ويفتتح الجزء الثالث المعنون "النهر المقدس" على عودة خليفة إلى قرية أولاد سيدي علي ليروي ما حدث له للزيتوني ناقلا خبر مقتل الطاغية عباس، وفي عرش أولاد النش تتغير الأمور بعد تولي القايد جلول مكان أبيه وقد كان لأمه سلطة عليه فقد كانت وراء إطلاق سراح الطاهر أخ حمامة بعد احتجازه زمنا طويلا وقد قام خليفة بتخليص سلافة الرومية من الزاوية وتهريبها للمدينة وقد أتاحت الصدف أن يلتقي الجميع. تزوجت سلافة الرومية من خليفة وبعد بحث حثيث تم العثور على ابنها يوسف الذي عمل زمنا في مقهى العرب وكان يلقب يوسف الروح قبل انتقاله للعاصمة. اطلع العربي على حمل سوزان منه فقرر الزواج بها، وقد سافرت لتضع حملها ثم عادت إليه بطفلة أتى بها إلى حمامة لتربيها مع ابنه وسجلها على اسمه، وكان العربي قد تورط في مشاكل مع خلاف التيقر وهو قائد عصاة خطيرة في المدينة كان الشيخ عمار قد دفع لها للعثور على الهاربين بما فيهم سلافة الرومية واختطافهم لصالح القايد جلول، وقد تعرض ابن العربي للخطف لكنه أعيد له في ظروف غامضة.

في هذا الجزء الثالث من الحكاية تطفى الخلفية السياسية والتاريخية على الحياة اليومية للشخصيات حيث يستعيد المؤلف في أمانة - إن صح هذا الوصف - جملة التيارات الإيديولوجية والأفكار السياسية التي كانت سائدة في الشارع الجزائري قبيل الحرب العالمية الثانية، حيث يتم استحضار شخصيات تاريخية فاعلة مثل فرحات عباس الذي تتبعت الرواية تطور وعيه منذ أن قصد مدينة سطيف ليفتح بها صيدليته ونشره لكتاب عن الشباب الجزائري وجل مواقفه التي يسجلها التاريخ الرسمي للدولة الجزائرية، كما تطرقت للعلامة البشير الإبراهيمي والشيخ ابن باديس، وذكرت شخصيات أخرى مثل مصالي الحاج ونشأة حزب الشعب وأحباب البيان، وتابع اهتمام شرائح المجتمع بحديثات

الحرب العالمية الثانية واختلاف الآراء حول شخصية هتلر وتنتقل أصداء الاضطراب الذي كان على أشده بين المؤيدين للاندماج والحل السلمي آملين في تحقيق المساواة خاصة من النواب المسلمين والإصلاحيين وبين المناهضين له، المؤمنين بالحل الجذري المتمثل في حمل السلاح . كما تصور الرواية مواقف اليهود والمعمرين من الأهالي، وفي خضم كل هذا تتجه نواة الشعب الممثلة في شخصيات العربي المستاش وسي رايح وأمقران ويوسف الراج وخليفة وسلافة الرومية، تتجه أكثر فأكثر إلى الخيار المسلح طريقة وحيدة لتحرير البلاد من المستعمر الفرنسي وقد نظم هؤلاء أنفسهم في حزب سري. اجتهد الروائي في إعادة رسم الأجواء المشحونة التي سبقت مجازر 8 ماي 1945 وقد شارك في الجميع في المظاهرات حتى خلاف التغير الذي أنقذ حياة العربي المستاش وعرف كل طرف موقعه في الصراع، وقد انتهت حكاية حوبا مع بداية أحداث 8 ماي وانطلاق حمام الدم بعد مقتل شعال بوزيد.

III). "التخيل التاريخي" بين ضمور التخيل وظهور التاريخي:

تبدو الرواية إذا ما جردناها من القصة الإطار رواية تاريخية خالصة، حسب تعريف جورج لوكاتش لها بأنها: "رواية تاريخية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات" ³³ وهي كذلك بالنسبة لشخصيات القصة الإطار، حيث تعتبرها حوبه قصتها بالذات ويرى فيها السارد تاريخا يحمل دين الحفاظ عليه من الضياع. تتواطأ كل من القصة الإطار والقصة المروية على "الايهام بالواقع" وإثبات حقيقة الأحداث حيث ترتاد كل من حوبه والسارد الشخصية الفضاءات الجغرافية التي كانت مسرحا لأحداث القصة المروية ويزوران من معالمها ما لا يزال قائما مثل قرابة الولي الصالح سيدي عليل وكل هذا يعزز مرجعية الأحداث ويؤكد واقعيته مرجعية نصية محايثة

تتقاطع مع مرجعية خارجية لا تقتصر على الفضاء المكاني فقط بل تجد تشخيصها الأبلغ في الفضاء الزماني خاصة في الجزء الثالث من القصة المروية حيث يكاد التاريخ يتماهى بالسرد والواقع بالتخيل . يقول لوكاتش: "... يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبيكتها المتخيلة"³⁴ بل أن الرواية كثيرا ما تتحاز للتاريخ لولا أن العمل الفني لا يلجا للوثيقة، إذ تميل الرواية رغم شعرية التخيل إلى "إعادة بناء الماضي على غرار ما يفعل المؤرخون"³⁵ لكن إذا كان المؤرخ مقيدا بما يسميه ريكور الزمن الكوني ن فإن الفنان حر في تجاوزه وهو إذ يتجاوز قيود الواقع الحقيقي يفتح على زمن آخر لا يتاح للمؤرخ التطرق إليه، وهو ما يصطلح عليه ريكور بـ "الزمن الظاهراتي"، إن "إزالة قيود الزمان الكوني يقابلها نظير ايجابي يتمثل في استقلال القصص حيث سيكتشف مصادر الزمن الظاهراتي التي تركها السرد التاريخي دون أن يستغلها، أو منعها بسبب اهتمامه الدائم بربط الزمان التاريخي بالزمان الكوني من خلال إعادة تسجيل الزمان التاريخي في الزمان الكوني"³⁶ هذا ويفترض ريكور نوعا ثالثا من الزمان يمتد كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمان المروي وفاعل هذا الزمن المروي هو "الهوية السردية"³⁷. ضمن هذا الزمن المروي ترسم جدلية الزمن التاريخي والزمن الظاهراتي في رواية عز الدين جلّاجي، والحق أن كفة الزمن التاريخي قد رجحت على كفة الزمن الظاهراتي خاصة في الجزء الثالث من الرواية، حيث يتداخل الشخصي بالجماعي ويطغى السياسي على الفردي .

إن التاريخ غالبا - كما يقول فيصل دراج "علم سلطوي وعن السلطة، يدور حول مقولتين سلطويتين، مضمونا، هما الانتصار والهزيمة ينتج ويعاد إنتاجه في مؤسسات سلطوية لا تختصر في الرقابة حاذفة ما لا تريد ومبرزة ما تشاء

وترغب³⁸ وقد مارس التاريخ هنا سلطته على الروائي ومارسها من خلاله كذلك، حيث لم يقدم عز الدين جلاوجي رؤية ذاتية للتاريخ، والأصل في الرواية التاريخية، إن جاز اعتبار "حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" رواية تاريخية، لا نقل التاريخ في حرفيته " بقدر ما تصور رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له"³⁹ فما هي الرؤية التي عبر عنها الروائي ؟

إنه ببساطة يستعيد مقولة الانتصار ليجولها إلى زمن نموذجي وليضعها بمنأى عن الوعي النقدي الذي تفتقده الرواية حين تكرر طروحات التاريخ الرسمي دون مساءلة بل وتعتمد إلى نوع من الأسطورة لهذا الماضي الذي تقدمه نموذجا ليس للحاضر فقط بل للمستقبل، ويقع الروائي بقصد أو من دون قصد في تكريس السلطة الكلية - بتعبير فيصل دراج - والشرعية الثورية إذا ما ترجمنا كلام فيصل دراج في واقعنا نحن، وأسقطناه على الزمان الجزائري .

يقول دراج: "تلتمس السلطة الكلية شرعيتها في ماض بعيد، مستعملة إشارات تاريخية جلية، ينتسب إليها الحاكم والمحكوم، قوامها الفضائل والحق والانتصار. يحقق لماضي البعيد، الذي تستدعيه السلطة الكلية وتتسب إليه أكثر من وظيفة : فهو الحيز الذي تلتمس السلطة فيه شرعية منَعها عنها الحاضر المعيش وهو الموقع الموافق الذي يحتضن "التاريخ المشترك" الذي كان مشتركا في الماضي ولا يزال، في الحاضر، كما كان"⁴⁰ ولكن شتان بين الماضي والحاضر. لا يخلو تقديس الماضي من نزعة نكوصية وهرب من أسئلة الراهن اللاذعة، وإن كنا من حيث المبدأ نتفق مع عبد الله إبراهيم حين يعتبر أن الكتابة عن التاريخ لا تفترض "تمجيد الماضي ووضعه في علبة المقدس ولكن العمل عليه من أجل فهم المفاصل التاريخية المهمة التي يمكن للرواية

الاستناد إليها"⁴¹ لكننا لا نعثر على ما يفند هذا التقديس حيث يتهيب الروائي من تشخيص شخصيات تعتبر من الرموز التاريخية في الجزائر ويتنازل طواعية عن حقوقه كفنّان في "التخيل التاريخي" والواقع أن الرواية كانت ستأخذ بعدا آخر جذابا لو تخلت عن تحفظها واستبدلته بتعدد الرؤى والأصوات فأسمعتنا صوت فرحات عباس من الداخل أو توقفتي عند شخصية ابن باديس، الإبراهيمي أو مصالي الحاج على سبيل المثال .

قد نبذوا متطلبين في مأخذنا هذا على الروائي لكن بالنظر إلى تاريخ الانتهاء من كتابة الرواية (الأربعاء 25 أوت 2010) وصدورها في 2011 يحق لنا أن نسأل الروائي عن سبب تنازله عن حقه في التخيل وفي تقديم رؤية ذاتية بعد أن سقطت كثير من الأقنعة ونحن نؤمن أن ما لم يسقط منها أكثر مما سقط . لا تبعد ما تقدمه رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" على ما فيها من جماليات لا سبيل لنكرانها ، لا تبعد كثيرا عن القص التاريخي الشارح في حين أن "الرواية فعل إبداعي مضاد لأي شكل من أشكال المركزية والامتثالية (...) وبالتالي يفترض ألا تستجيب للتصورات التي تشكلها جماعة ما من الجماعات عن نفسها، بمعنى أنها بقدر ما تتجاوز مع الوثيقة الثقافية التاريخية تعاند فكرة التطابق معها والانصياع لإملاءاتها"⁴² وقد أدى هذا النزوع نحو تجريد التاريخ من الزمانية التي تشكل جوهره الوحيد إلى إخفاء التوجه نحو المستقبل في الرواية إلا بالمعنى الذي يتحول فيه الماضي إلى نموذج صالح لكل الأزمنة ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

يبدو الروائي، إذن، خاضعا لسلطة التاريخ الذي يستعيده بوصفه الماضي المشرق لكن السلطة التي مارسها المكان لا تقل في سطوتها عن سلطة الزمان إذ لا تعدو الرواية أن تكون مآل عشق مهدي إلى سطيف خصوصا وإلى

الجزائر، واللون المحلي حاضر بقوة في الرواية التي تتوقف مطولا عند عادات المنطقة في المأكل والملبس والمسكن والتقاليد الاحتفالية ودقائق المعيش اليومي كما تحضر نفحات الأدب الشعبي الذي لا يملك القارئ أن يمر عليه دون التوقف عند جمالياته.

لا شك أن ثراء الرواية ووضوحها البالغ واحترامها لمقومات السرد التسجيلي ترسخها بامتياز للتحويل إلى فيلم تسجيلي، كيف لا والرواية تخضع لتقطيع نصي لا يحتاج لتعديلات تذكر ليتطابق مع التقطيع المشهدي للفيلم، ولن نستغرب أن يكون مثل هذا الطموح المشروع قد راود الروائي.

1 - عز الدين جلاوي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

2 - بختي بن عودة: قراءة غير بريئة في التبيين ؛ من بلاغة العنوان إلى تواضع التأسيس، مجلة التبيين، ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، العدد 9، 1995، ص 9 .

3 - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة"، المظلة إبداع ونقد <http://laghtiri1965.jeeran.com/archive/2011/1/1316123.html>

4 - رحيم عبد القادر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، على الرابط: <http://www.adablabo.net/rahim.htm>

5 - الرواية، ص 11.

6 دليل الباحث الأدبي، مادة حوب، على الرابط :

<http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AD%D9%88%D8%A8%D8%A7>

7 - الرواية، ص 11

8 - الرواية، ص 11

9 - " المهدي المنتظر في الفكر الإسلامي " مركز الرسالة، ص 7 و 8 . على الرابط :

<http://www.rafed.net/books/aqaed/mahde/mahde1.html#3>

- 10 - الرواية، ص 12
- 11 - الرواية، ص 555
- 12 - بوجملين لبوخ: "تواصل الفعاليات السردية ؛ نموذج جاب لينتفالت التلفظي"، الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد السادس، ماي 2007، ص 226.
- 13 - المرجع نفسه .
- 14 - Jaap LINTVELT : Essai de typologie narrative, le « point de vue » théorie et analyse , José Corti , Paris , 2ème édition , 1989 , P 27 , 28 .
- 15 جاب لنتفالت : مقتضيات النص السردى الأدبي ن ترجمة : رشيد بن حدو، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/ 1992، الرباط، ط1، 1992، ص 93
- 16 - د لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 97 .
- 17 - داود سليمان الشويلي : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 على الرابط:
<http://www.awu-dam.org/book/00/study00/266-d-s1/book00-sd006.htm>
- 18 - الرواية، ص 11.
- 19 - الرواية، ص 11.
- 20 - الرواية، ص 12.
- 21 - الرواية، ص 12.
- 22 - الرواية، ص 12.
- 23 - الرواية، ص 139.
- 24 - الرواية، ص 285.
- 25 - الرواية، ص 11.
- 26 - الرواية، ص 132.
- 27 - الرواية، ص 131.
- 28 - الرواية، ص 132.
- 29 - الرواية، ص 277.

- 30 - الرواية، ص 284.
- 31 - الرواية، ص 556.
- 32 - الرواية، الصفحات 116، 117.
- 33 - هاشم غراييه: الروائي والتاريخ، جريدة الرأي، على الرابط :
<http://alrai.com/article/261362.html>
- 34 - المرجع نفسه.
- 35 - بول ريكور: الزمان والسرد ؛ الزمان المروي، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية : الدكتور جورج زيناتي، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2006، ص 212.
- 36 - المرجع نفسه، ص 189.
- 37 - المرجع نفسه، مقدمة الطبعة العربية، ص V .
- 38 - فيصل دراج: الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين، مجلة الكرمل، ثقافية فصلية تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، العدد 77، 76 صيف وخريف 2003، ص 54.
- 39 - هاشم غراييه: الروائي والتاريخ، جريدة الرأي، على الرابط :
<http://alrai.com/article/261362.html>
- 40 - فيصل دراج: الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين، ص 84.
- 41 - جورج جحا: عبد الله إبراهيم يفكك ثنائية الرواية والتاريخ ويدمجهما في هوية سردية جديدة، جريدة الدعوة، العراق، العدد 1418، الأربعاء 8 شباط 2012 م / 15 ربيع الأول 1433هـ على الرابط :
http://www.adawaanews.net/old_newspaper/2012/1418/06Cultural.html
- 42 - محمد العباس: تسريد الهوية، على الرابط: http://m-alabbas.com/ara/3/p2_articleid/85

اشتغال الصمت في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" تقاطع القراءة والكتابة

الأستاذة كريمة تيسوكاي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

مقدمة:

تعتبر "سرادق الحلم والفجيعة" للكاتب عز الدين جلاوي شهادة شاهد على الخراب السائد.. وبوح الذات المثقلة بهمومها وآمالها من خلال سفرها عبر ذاكرة الأسطورة والتاريخ والمقدس، وصورة للاغتراب الذاتي عن المحيط البشري تكشف عن سنن مميز في تشغيل طاقة اللغة ضمن الفضاء الروائي المحدود، يقرّر الحقائق المألوفة بتمثيل ساخر رمزي الدلالة، أظهر من خلالها الروائي طريقة جديدة في الكتابة تتجاوز ما هو مألوف وسائد من خلال إنتاج صور ورموز وأفكار إبداعية مختلفة واستشراف عوالم روائية جديدة تقتضي إستراتيجية قرائية مغايرة، فالتجارب الأدبية الأثر حسما تقع في الفجوات بين الأنواع، فليس جوهر الأدب هو التمثيل ولا شفافية التوصيل، إنما جوهره إبهام ما¹

وسرادق الحلم والفجيعة خطاب يقول الفساد، يقول الخوف والجوع والقهر والجنون والموت في واقع متعفن فاسد نتن، يقول كلّ ذلك لكن صمنا كيف ذلك؟

إنّ أوّل ما لفت انتباهنا ونحن نلج سرادق سرادق الحلم والفجيعة صمت السارد وهو الشاهد على هذا الواقع المتكلم، يرى الشاهد الفأر يطرد القط،

يحاول أن يغيّر الأمر كلاماً... فتتواطأ حصة مع الحالة، فتدخل في فمه فتمنعه من الكلام...

"حملت جسدي المتعب وقمت من مكاني صمنا أتجرّع مرارة الحصة... والفأر... والرصيف... وبالوعة القاذورات... وعهر مدينتي البغي"²
يعلن لنا الخطاب منذ البدء أنّ الكلام لا يغيّر كثيراً في هذه المدينة... وأنّ شهادته ستكون شهادة صامتة، ما جعلنا نتساءل عن دلالة ذلك في الرواية وكيفية اشتغاله في خطاب يقوم على فعلي الشهادة والرواية باعتباره شهادة السارد على "مدينة من أغرب البلدان... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان.. ولا الحيوان.. ولا الإنسان.. وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان.. يرويها لكم بطلها السيّد فلان"³ بما تقتضيه هذه الأحداث من حضور ولغة أو لنقل حضور في اللغة.

1. الوعاء المقدّس للمتن المدّس:

يستعين السارد بالقرآن الكريم كلّما نطق حتى يكاد يغلب على كلامه وهو الذي لا يتكلّم إلا نادراً، ولم يأت ذلك عبثاً، أو لعباً بالكلمات كما يذهب إلى ذلك حكمت نوايسة وإنما جاء حاملاً دلالة رمزيّة أخرى تضاف إلى رمزية البناء الكلّي للرواية؛ فإذا كانت لغة القرآن هي المعين الذي نهل منه السارد عندما أراد أن يصف أو يقول، فإن ذلك يشير إلى مرمى آخر، وهو أن القرآن عندما يكون مرجعاً لغوياً، يتحول إلى ظاهرة صوتية تصويتية، يتكئ عليها من أراد أن يقلب الحقائق باحثاً عن شرعيته في وسط يكون هذا النصّ عنده عقده المقدس، وفي هذا إدانة لتجزئة النص، وإخراجه من سياقة المتسق المنتظم الشمولي، إلى مجرد وسيلة تستثمر محرّفة، محرّفة فهم الجماهير ووعي الرعية، باتجاه القبول بالآلهة المصنوعة، وإذا كان السامري قد أخذ شيئاً من أثر الرسول، فإن صانعي الآلهة الجدد يأخذون من القرآن الكلمات والجمل

مبتورة من سياقها ليزيّنوا بها آلهتهم" ⁴ وهذا ما نلاحظه في "الخطبة العصماء" ⁵ وهي مجموعة من التناصات التي استعان بها الغراب ليدعو الناس إلى دينه/حزبه.... ولا يزال الكلام استعارة ولا يقول نفسه بنفسه، فلا مكان للغة في المدينة فلا تتكلم إلا من مخزون ما قيل (طارق بن زياد "منقاري خلفكم ومخاليبي أمامكم..."، النبي سليمان "إنه من الغراب وأنه باسمي العظيم"، الحجاج بن يوسف الثقفي "وإني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطعها"...) ⁶ من أجل تأكيد وجوده بوجود من سبقه حيث الماضي لا يعود هنا ظلاً وملاذاً روحياً يحتمي به الغراب فحسب بل قوته التي بها يستمر ويثبت وجوده ويرسخ ذاته ويتميز عن سواه "وأكد السيد الغراب أنه لن يساير المدن الأخرى في طرائق اختيار الزعيم والقائد، بل لابد من مخالفة الجميع في كل شيء فمخالفتهم واجبة واتباعهم بدعة.." ⁷

فالكاتب يتكلم/يكتب بصوتهم لا بصوته فهو بذلك يتكلمهم بلا صوت أي يصمت (رواية صمت)، فالغراب من يتكلم والصوت الآخر مغيب لا يفعل غير إعادة ما قاله الغراب أو مساندته أو الاستعارة بالخطاب المقدس لمتن مدّس في قولهم:

- | | | |
|---------------|---|---------------------------------|
| القرآن الكريم | { | - لن نبرح عليه عاكفين" |
| | | - هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين |
| | | - وعجلت إليك ربي لترضى (الغراب) |

لكن ذلك لم يمنع الغراب من أن يملك ورداً موحى إليه خصيصاً، من نسيه قتل (الكلام مقابل الموت) " وهذا الورد أوحى إلى الغراب ذات ليلة فاندفع في جوارح المدينة يصرخ ملء فيه في أخدانه، فلما اجتمعوا إليه ألقى إليهم بالذي أوحى إليه وراحوا يرددونه حتى حفظوه عن ظهر قلب، وهم يستظهرونه في كل

مناسبة ، فإن نسيه أحد أو نسي بعضه قتل متهما بالخيانة العظمى لقيم ومبادئ المدينة المومس..."⁸

"سُوحب...سُوحب..

رَبِّي ورب الغراب والرنس والغيهب..

رَبّ اللّظام واللّكام والشيهب..

سُوحب...سُوحب..

رَبّ الجفاء والجفاف..ذربّ العجاف والرّجاف..

سُوحب...سُوحب..

رَبّ الشّطاع واللّاع..

رَبّ الضجيج والاترياع..

سُوحب...سُوحب.." ⁹

الكلام لا يعني شيئاً "ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئاً لأنها لا تعني في الحقيقة شيئاً.." ¹⁰ وعدوى الكلمات غير المفهومة ولدت سلوكيات متناقضة: "ضحك الجميع دموعاً ثم بكوا قهقهات... ثم بكوا...ثم قهقهوا... ثم ندبوا... مدّ بنديره إليهم مرّره على كلّ واحد منهم... ملأوه له نقوداً" ¹¹

رغم ذلك فالكلمات غير المفهومة بضاعة مربحة يكسب بها القوَال الذي لا يقول شيئاً نقوداً (الكلام/البضاعة).

2. الصمت بين التأويل والإزاحة:

يمثل الصمت معطى لغوياً ، ولكنه لا يلتزم سياقات الحوار المألوفة لأنها منطقة حوارية تعبيرية تمثل منطقة الإحساس والمشاعر الباطنية التي لا يمكن لها أن تتدرج تحت أي سياق ، لأنها تكون منفلة حتى من قوانين الطبيعة ذاتها التي تمثل شكلها الخارجي ، ومن هذه الحالة (يشكل الصمت) بؤرة ثرية واسعة لا

يجدها حتى شكلها الخارجي الذي يكون هو الآخر منفلاً عن السياق الضابط لشكله الظاهري له مما يمنح له هذا الانفلات علامات خاصة¹².

إن الصمت لغة بلا كلمات، يستطيع أن يحجم التكوين المتخيل للغة التقليدية، لتحل لغة جديدة تعمل على وفق التعبير الصامت المؤثر، ووفق الغاء المعايير البونية في اختصار أو اختزال المسافات الوهمية الحسية والفكرية والاجتماعية، وإزالة رواسب المفردة الكلامية وقلقها الفطري، لتكشف زيف العلاقات وتعري الجوانب المظلمة التي تتحكم بالإنسان وتجعله قيد استبداد السلطة والتحكم اللامنتهي بمصائر البشر وإشاعة الكراهية والدمار والحروب، كأن اللغة مفردات مكررة وصناعة وحشية لا تجلب غير الملل والسأم والنفور ولن نستطيع أن نخرج من أسرها إلا بتهميشها، أو العبث بقواعدها كما يدعو إلى ذلك جان جاك لوسركل صاحب كتاب "عنف اللغة" في قوله: "قواعد النحو لم تتم صياغتها إلا بهدف السّماح للمؤلفين وهو المستعملون المبدعون باللغة، بالعبث بها"¹³.

الصمت يمثل البنية العميقة الماثلة في مساحته المخفية التي تشكل تأويلاً فضلاً عن أنها تمثل ثراءً سيميائياً في إنتاج معاني متعددة للصمت وعلاقاته النسقية المتنوعة وكل مرتبط بسياق منظومته" ومع هذا النسق التأويلي السيميائي للصمت، فإن لديه الجرأة على كشف الحقيقة مباشرة وبلا ستار أو تغطية بلاغية، فالصمت يخلق جملة من التناقضات تصب في تفعيل المعنى وإدراك مراميهِ الغير مباشرة، وهذا ما يفعله الشاهد طيلة الرواية، فالكلام في عرفه دائماً مؤجّل، ففي المدينة المومس فإما أن تصمت وإما أن تتحدّث بلسان المبولة وهذا ما يرفضه وإما تضجّ بنفسك فتقول وتموت كما حدث مع النخلة التي قالت ثمّ شهقت فخالها قد زهقت روحها لما قالت له: "لا تضع وقتك هباء فتسحت..ولا تشغل عن حبيبة القلب فتشتر..يجب أن تجدها..أنت بينهما مأخوذ

عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة¹⁴ خالها ماتت لأنه يعتقد أنّ الكلام يقتل كما قتل هانبال بن الرفض... فتراه يؤجّله دائماً... وهو يحكي عن المدينة كيف كانت في وقت مضى كما روى ذلك من أسماء عرفان عن نهران عن حيّ بن يقظان أنّ الشيخ المجذوب قال: "سمعت جدي يقول - وكان من الصالحين المخبّتين الصادقين- إنّ المدينة كانت واحة من نخيل..... الكلام فيها موسيقى والنظر إمعان..¹⁵ لكنه لا يكمل كلامه بل يتركه إلى أوانه (يؤجّله)

نفهم الآن لماذا كلام الشاهد قليل لأنه ورث ذلك عن الأجداد فهو من القلّة المتبقية مع الشيخ المجذوب ورفاقه الذين يدينون بدين "الكلام موسيقى والنظر إمعان"

الصمت سمة الموت في المدينة المومس "صمت أصلع يسبت القلب... يشلّ المدينة... رهط هنا يتبادل تحريك الشّفاه.. وهزّ الجوارح... (...). وحده القول يدور.. يضرب الطبل.. يفتح فاه صائحا مناديا.. كأنما يعلن عن أمر ذي بال.. لكنّ صوته لم يكن يتجاوز حلقه..¹⁶ كلام لا يسمع كلام بلا صوت، كان الشاهد/ حي بن يقظان الحيّ الوحيد بينهم لذا طالب الجميع بموته: "الموت لحي، الموت لحي"¹⁷ لو تكلم لتكلم غير لغتهم ولعقلوه فقتلوه لكنّه صمت فعقلوه أيضا وأرادوا قتله، الصمت/ موت والكلام / موت... ولن ينفعه إلا أن يرقى بينهما في برزخهما لكنه مال لأحد الضدّين فعقلوه... كي تتجو في المدينة عليك ألاّ تتكلم وألاّ تصمت، أن تتبين بينهما وإلاّ متّ لأنك حيّ «وقال لي إن سكنت إلى العبارة نمت وإن نمت مت فلا بحياة ظفرت ولا على عبارة حصلت»¹⁸، لكنّ الفأر يتدخّل وينفي عنه الحياة، ويعلن أنه ليس حي بن يقظان بل بالعكس الفاني بن غفلان.

يذكرنا هذا الأمر حيث يتخذ الموت من الصمت وجهاً، بسرديات شهرزاد حيث لا يعني التوقف أو (الإقفال) غير الموت. ولكن، الصمت في المدينة المومس

أكثر عبثية من عالم شهرزاد الخرافية من حيث التأكيد على انعدام الخلاص والفرج الصمت هنا، إقفالياً، يتحوّل إلى دراما تستأنف المعنى وتوجّله بدلاً من أن تغلق عليه؛ الصمت هنا ليس "نهاية الحياة" كما أنه ليس "بداية الموت"، بل تلك اللحظة الارتجاجية - لحظة اللقاء الافتراق، حيث تستأنف الحياة معناها في لقاءها الافتراقي مع الموت ويسترجع الموت معناه في افتراقه الملتقى مع الحياة؛ الصمت البرزخ.

من أجل ذلك نرى الشاهد لا يتكلّم لكنه يكتب، ففعل الكتابة فعل برزخي هو الآخر يوضعه بين لحظتين، فعل الصمت مرادف لفعل الكتابة، فالشاهد أثر الكتابة على كلمات التناقض تلك، لم يتفاعل مع إغراء وشبقية المدينة المومس... لكنه انزوى إلى طاولة نخر السّوس عظامها ليكتب رسالة لحبيبته نون التي لم يرها منذ أمد بعيد والتي لا تردّ على رسائله...¹⁹ ليحضر بذلك كتابيا وتغيب هي، فالكلام أي اللغة المنطوقة تكشف عن حضور تواصل بينا اللغة المكتوبة فتتطوي على اختلاف لا يمكن اختزاله، وحضور الشاهد حضور من خلال النص الذي يكتبه وينكتب به، فنص السرداق شهادة الشاهد على نفسه قبل أن تكون شهادة على غيره ف"نصوص الأدب هي التي تكتب "حدّ الإنسان"، ذلك معناه أنها موضع انكشافه أمام نفسه وشهادته على نفسه²⁰ كما يرى ذلك رولان بارت حين يشير إلى أنّ الوصف الموضوعي لشيء ليس سوى الواصف بعد إضافة الموصوف إليه، وما هذه الإضافة إلاّ قيمة تؤكّد الإنسان بحدّ ذاته أكثر من كونها قيمة تؤكّد الموضوع بحدّ ذاته²¹ إنّ الحاضر لا يتمظهر إلاّ باستقباله اختلافه الداخلي إنّ ميتافيزيقيا الحضور لا تلائم الأدب، فالنص يحوي غيايا ما بالضرورة.

- العشق/الموت/الصمت:

"روي.. روى السابقون عنا.. رخوا لنا.. وروونا.. وذلك من الريّ والارتواء ونحن في الحقيقة أمة الرواية ولا فخر.. وأمة العطش الأعظم.. السغب الأكبر.. الظمّ العاتي.. المهم أنهم رخوا.. هل كذبوا؟ هل صدقوا؟ هل نحلوا وانتحلوا؟ لست أدري لأنني في الحقيقة لست خبيراً بنقد الروايات أو تمحيص القول والقليل الذي يؤدّي للقلولة وما أدراك ما القيلولة؟ قيلوا فإنّ الشياطين لا تقيل. قالوا أن..."²²

يعيدنا هذا إلى ما ورد في ص 46 عن حبيبته نون لما قال لها: "ذوّبيني.. اكسري جدار الصمت يا... ذكيّة ودعينا نلتحم.. إنّ الالتحام يؤدّي الاحتراق.. إنّ الارتواء يؤدّي الظمّ. حدّثك طويلاً وظللت صمتاً.. كنت في حضرتك يا درويشتي.. أمارس طقوس الحلول.. كنّا جسداً واحداً يا أنا فصرت نصف جسد.. خانني الكلام وظللت صامتة كالآلهة..."²³ فنلاحظ العلاقة التي ربطها الشاهد بين الارتواء والرواية، الرواية بما هي نقل لقول وكلام عن شخص آخر أي الإنابة عنه، والارتواء الذي ربطه الشاهد بالالتحام بالمحبوبة والتوحّد بها أي إنابة بعضهما عن الآخر، فإذا قابلنا الرواية من حيث هي كلام بالصمت، وقابلنا كما قابل الشاهد بين الارتواء والظمّ، وبحكم الاشتقاق اللغوي بين الرواية والارتواء وتقاربهما في المعنى كما بيّنا، ينتج لدينا تقابل استلزامي بين الصمت والظمّ بعبارة أخرى نقول: لا يوصلنا إلى الصمت/الظمّ إلا الارتواء بالحبيبة / الكلام، فالشاهد يدعو حبيبته إلى التوحّد وهما صامتين:

"هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس(...)... ولا شيء غير الصمت.. لم أتكلم ولم تتكلّمي يا حسنائي.. غير أنّي قلت أشياء.. وقلت أكثر.. وأوليس

الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصتها هذا الكون منذ الأزل وما يزال يترنم بها
لحنا سرمديا.. ٩٩ وذلك الذي كتب بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم²⁴

ففي الصمت.. في الصوت الباطني.. في الصوت من دون صوت يأتي
الحضور فورياً ومباشراً: حضور الذات إلى نفسها وحضور الآخر إليها منغلقة
عليه، وفي العشق أيضاً يحضر الآخر المحبوب من داخل الذات نفسها إلى الذات
نفسها فتتطوي عليه وتنغلق عليه من أجل تهيئة الدرجة القصوى من الحضور
والتوحد أي الاندفاع نحو الموت لمجاوزة وضعية الانقسام والانشطار والتناقض
الذي فرضتها عليه الحياة، تجربة العشق (الجنس) تجربة أنطولوجية ينفذ عبرها
إلى حالة من التوحد المؤقت مع ذاته "تجربة العشق تقيم علاقة مضاعفة مع
الموت، علاقة داخلية عنوانها صوت الذات التي تخوض التجربة وعلاقة خارجية
عنوانها موت الآخر أو الفريق المشارك في التجربة ومن اتحاد الشريكين يحدث
انهيار الوعي وتبدأ لحظة الموت"²⁵ هذه اللحظة الحاسمة التي تعانق فيها اللذة
تخوم الموت لا يمكن لأي لغة أن تستوعبها أو أن تعبر عنها تعبيراً دلالياً واضحاً،
إنها لحظة الاستشراق التي لا يكشفها إلا الصمت" وقالت له العينان سمعا
وطاعة، فإنه وإن لم يكن منهما صوت²⁶

3. الحضور المستعار: تقاطع الكتابة والقراءة:

"قال الشاهد للسارد: وتذكّرت أنه قال لي مرّة كلاماً ما يزال يحيرني
إلى اليوم وعساك أن تخبرني بسرّه...
قال السارد للشاهد: وما هو؟

قال الشاهد: قال لي: أنت غمامة على شمسك فاعرف حقيقة نفسك فإنه
لا يفهم كلامي إلا من رقي مقامي... وسكت السارد ولم يعقب²⁷

من يتكلّم هنا؟ ليس الشاهد لأنه يروى عنه... وليس السارد لأنه هو من يروى له... من يكون إذن؟ إنه القارئ أعار صوته للخطاب ليكشف لنا عن سرّ مقام الصمت/ الفهم الذي لن يصله إلّا من ترقى إلى مقام الشيخ ولأنّ الشيخ يتكلّم صمتا لن نفهمه كما لم يفهمه الشاهد بالتالي ليس له أن يوصله لنا.... ولأنّ السارد أجاب على هذه الحقيقة المجذوبة سكوتا فكيف له أن يسردها لنا... لأنّ الرقيّ إلى الفهم يعني غيَاب الكلام بالتالي غيَاب السرد "وسكت ولم يعقّب" كان على الخطاب أن يتكلّم حسب مصلحة القارئ على حدّ تعبير رولان بارت، فالكتابة ليست إيصال رسالة من كاتب إلى قارئ، بل هي صوت القراءة، ففي النص القارئ وحده من يتكلّم وهذا القلب يجعل من القراءة استقبالا وفي الوقت ذاته مشاركة نفسية في المغامرة المروية²⁸، فالسؤال عن بلاغة النص ما هو إلّا سؤال عن بلاغة القارئ بعد أن حوّل النص إلى حسابه الخاص، فيستحيل بذلك النص مكانا يضطلع بحضور الذات القارئة وحقيقتها ومعنى هذه الحقيقة بدلا من أن يكون اضطلاعا بحضور النص ومعناه وحقيقتها، فيصير القارئ مالكا مجازيا للنص فتحقّق لنا هذه اللعبة البلاغية (استعارة القارئ النص ليكنّى به عن نفسه) حضورا مستعارا للقارئ أي حضور من دون شيء حاضر²⁹

يروى السارد في الهامش عن حكمة الشيخ المجذوب الذي يقول فيها: إنّ العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها، وجعلوا أعزّة أهلها أدلّة.. "وكيف أن الشيخ حفظها مذ كان صغيرا...ثمّ يردف الخطاب بعد التهميش تهميشا آخر يتساءل فيه: "هل معنى هذا أنّ الشيخ ولد في هذه المدينة وتربّى فيها مذ كان صغيرا؟"³⁰ يستعير الخطاب هذه المرّة - من خلال لعبة تبادلية بينه وبين القارئ - من القارئ كلاما خفيا هو "نعم" إثبات سؤاله الذي لا يستطيع هو أن

يكشفه علنا، فسأل ليجيب القارئ فيجمله بذلك مسؤولية ما قال، إن لفظة "نعم" المضمرة في الخطاب تتكشف ما يخشى السارد قوله في المتن أو حتى في الهامش؟.. هل الخطاب خائف هو الآخر من الغراب فتكلم تلميحا مخافة أن يكشف؟... ماذا لو أعلن السارد أن الشيخ المجذوب واحد من أهل المدينة؟... هل يخاف عليه أن يكشف فيقتل؟ (يقتله / كلاما)، لكن هذه رواية موجّهة للقارئ وليس للغراب فمما يخاف السارد بالضبط؟ هناك تواطؤ ما بين السارد والقارئ... سألنا/السارد لنجيب/القراء فنحصل على الحقيقة، فينكشف السر من خلال تقاطع القراءة والكتابة، وليس هذا فضا أو هتكا للسر ذلك أن هذا الانكشاف يحفظ في كل مرة سرية السر، فقد حافظ الشاهد/السارد على حياته وعلى حياة الشيخ... تطبيقا للقاعدة السابقة التي تمثل قاعدة حياة في المدينة وهي: "ألا تتكلم وألا تصمت وألا مت" لأن في المدينة الكلام تهلكة والصمت كذلك، فحياة الخطاب تكمن في هذا التقاطع بين الكتابة والقراءة. ما من وجود يظهر إلا في اللغة: اللغة سواء كانت منطوقة أم مكتوبة هي مسكن الوجود ومقره كما يذهب إلى ذلك هايدغر ذلك أن اللغة هي التي تحمل عبء الوجود ورهان الحقيقة والحضور والمعنى فهي شهادة الوجود على وجوده وانكشافه أمام نفسه لكن في الوقت ذاته يتقاطع ذلك مع عدم ما في توثر لا يقبل الحسم ف"اللغة تضطلع بتجربة الوجود الأساسية مثلما تضطلع في الآن نفسه بتجربة العدم الأساسية. إنه حد غريب لا يجعل المحدود متطابقا مع نفسه، ويكشف عن موضع الاختلاف فيه"³¹ ويتضح ذلك من خلال تجربة الشاهد الحاضر في اللغة والغائب فيها في آن.

- الإثبات والنفي:

حاول الكلام في الحلم لم يستطع...فعل أخيرا سأل كلاما...ثمّ أجاب

صمتا قال:

- أنا: أنا في الخدمة سيّدي .. مرني وستجدني طوع أمرك.

- هو: (صمتا استهزاء ابتسامة خرجت نفسا من أنفه)

- أنا: (فهمت) صدقت.. يا.. سي.. دي من عشيقتك؟

سكت لحظة يتأمل السقف المهترئ وكأنني به يضطرب تفكيره ويمور

مورا.

- هو: كلّ قدرات الإنسان ومواهبه لن تصفها.. لن تصوّرها وإن حدثتك

عنها فسأكون خائنا.. والترجمة خيانة.. لغتي عاجزة.. وذهنك خائر بليد فكلانا

ليس مؤهّلا لاستيعاب حقيقتها.. كنهها.. جوهرها.. وما يحوم حول إدراكها هو

موسيقى القلب ولغة الصمت.. وهما أرفع لغة.. وهما أوّل خطوة لمحاولة إدراكها

وفهمها(...) هكذا قال.. أو هكذا خلته قال ..واختفى من أمامي...³²

يعلن الكلام عن عجزه مرّة أخرى حتى في الحلم لم يستطع الصوت

التعبير عن حبيبته إلّا صمتا وقد استطاع الشاهد في الحلم أن يفهم لغة الصمت

هذه المرّة عكس ما كان يحدث في الواقع... لما أجابه الصوت صمتا فهمه

وصدّقه... وحقيقة لا يعبر عنها باللغة في عرف الشاهد لا تكون إلّا قد هبطت

من السّماء... عكس ما يحدث له في الواقع عادة فقد تكلم وفهم الصمت لكنه

عاد ليشكّكنا في ذلك بلازمته: "هكذا قال أو هكذا خلته قال" لا شيء مثبت

عنده لا في الحلم ولا في الواقع (الفجيرة)... لا تزال سرادقهما تعمي بصره

والفؤاد... فلا يتيقّن من شيء أبدا... ولا يقبض على شيء أبدا..

"هكذا قال.. رثّل.. تلا.. أو لم يقل.. لم يرثّل.. لم يتل.. لعله خيّل إليّ أنه قال.. تلا.. وسواء أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون. ونكفأت على نفسي وجلست القرفصاء بعيداً أنظر المشهد حزناً.. حسرة.. إنها لا تعمى الأبصار ولكن.. ولكن قد أحسست بالمجذوب قد أنهى طقوسه واغتال الجذب من حوله فتأملني بعينين.. عشرين.. حضنين.. سألته:

- يا سيدي قد جاءت الثعالب تترى من أقصى المدينة تسعى..

تترى من أقصى المدينة تسعى قد جاءت الثعالب تترى..

هكذا قلت له.. أو لم أقل.. أو خيّل إليّ كأنّ القول يسعى تترى..

المهم أنّه قال:

- إنّ المלא يأترون بك فاخرج منها إنّني لك من الناصحين..

أو قال:

- فاخرج منها إنّ المלא يأترون بك إنّني لك من الناصحين..

أو قال:

- إنّني لك من الناصحين.. فاخرج منها إنّ المלא يأترون بك..

قال أو لم يقل أو خيّل إليّ كأنه قوله يسعى تترى.. الحقيقة أنه لم

ينطق.. لم يتفوّه.. لم ينبس.. لم تتحرك شفاهه.. لكني سمعته.. أو ربما سمعته.³³ تقرأ من خلال هذا المقطع ما يلي:

- يذكر قول الشيخ ثمّ ينفيه ويشكّك في كونه قد قاله أصلاً.

- أوّل كلام يقوله في الواقع.

- يقوله بثلاث صيغ مختلفة.

- ثمّ ينفيه كعادته.

- يذكر كلام المجذوب بثلاث صيغ أيضا ثم ينفيها عنه ويشككنا في قوله لها، ثم يقرّ في الختام أنه "الحقيقة أنه لم ينطق..لم يتفوّه..لم ينبس..لم تتحرك شفاته.."

- ثم ينفي ذلك مرة أخرى ليقول: "لكنّي سمعته.. أو ربما سمعته."

إثبات ← نفي ← إثبات ← نفي

يشتغل النص كدال له مدلولان أحدهما مثبت والآخر منفي حاضران كلاهما معا، ما يجعل القارئ في وضعية عدم الحسم واليقين فيعلّق المعنى ويرجئ من خلال نوع من الضلال ينطوي عليه النص فلا يعرف إلى أي معنى يتّجه، إنّ إثبات مدلول لدال ما وإنكاره في آن معا يدمّر فكرة وحدة المعنى وانسجامه كما يدمّر أن يكون هناك معنا واحد كلي تتغلق عليه الدلالة يضمن التواصل بين ذاتي القارئ والنص، فالدال يشتغل بشكل مزدوج اشتغالا لا يجعله متطابقا مع مدلول بعينه فيتشّت المعنى وينشطر فلا يعود إلى نفسه، فبعدما كان التقاطع بين الكتابة والقراءة فيما سبق يضمن نقل المعنى بين النص والقارئ أصبح الآن لا الكتابة (المؤلف/ الشاهد) ولا القراءة (القارئ) يحققان توصيل المعنى فيصير بذلك النص دالا من دون مدلول محدّد، الأمر الذي يفتح النص على الاختلاف ويزرع الشك كأساس جديد ينقض اليقين المطلق الذي تفرضه مؤسسة سلطة اللغة "هي تقف شبه خرساء لاهي قادرة على التعبير ولا هي قادرة على الاحتجاب"³⁴.

تثبت الواقعة ثم تتكرر ما يجعلها تتداول بين الحدوث واللاحدوث أو كلاهما في آن: قلت ولم أقل ما وتدخل في سيرة خارج الضدين من خلال إستراتيجية نفي النفي الأمر الذي يجعلنا أمام وضع أنطولوجي يكشف عن اختلاف يرجئ الحضور ويؤجّل المعنى الذي يقيم هذا الحضور.

خاتمة:

إن رواية السرداق رواية صمت بامتياز وخطاب صوت بلا صوت يعرّي الفساد والقهر والموت والعشق، ف "عندما يخيم الصمت الحقيقي يظل معنا الصدى، ولكننا نكون أقرب إلى التعري" في لحظة لا نعيش فيها لا الواقع ولا الحلم...ولمّا وسم الواقع بالفجيرة وقابله بالحلم...صرنا أما ثنائية: سلب(الفجيرة) وإيجاب (الحلم)... لكن أن يضيفهما إلى السرداق فهذا يعني أنّ المؤلّف لا يثق لا بهذا ولا بذاك..ولعلّ كلمة سرداق قد عبّرت عن ذلك جيّدًا لأننا لا نحكم السرداق(الدخان) ولا نقبض عليها..بل تعمي أبصارنا فلا نرى لا هذا ولاذاك... فالرواية خروج من الثنائية وتصوير لحالة برزخية بين هذا وذاك يعجز الكلام عن كشف إشراقها، فاتخذت من الصمت سبيلًا لتكون شهادة صامتة تروى كتابة.

الإحالات:

- 1-القصة الرواية المؤلّف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة د.خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 195.
- 2- عز الدين جلاوي، سرداق الحلم والفجيرة، ط1، منشورات أهل القلم، دت، ص 13.
- 3- المرجع نفسه، ص 126.
- 4- أ . حكمت النوايسة (الأردن) إستراتيجية التناص وتأويله في سرداق الحلم والفجيرة لـ عز الدين جلاوي.
- 5- سرداق الحلم والفجيرة، ص 29.
- 6- نفسه، ص 30.
- 7- نفسه، ص79-80.
- 8- نفسه، ص 17.
- 9- نفسه، الصفحة نفسها.
- 10- نفسه، الصفحة نفسها.
- 11- نفسه، الصفحة نفسها.

- 12-
- 13- جان جاك لوسركل، عنف اللغة، جان جاك لوسركل، تر: محمد بدوي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 13 2005، ص 58.
- 14- نفسه، ص 35.
- 15- نفسه، ص 34.
- 16- نفسه، ص 36.
- 17- نفسه، ص 40.
- 18- المواقف، ص 153.
- 19- سرداق الحلم والفجيعة، ص 14.
- 20- حسام نايل، أرشيف النص، درس في البصيرة الضالة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2006، ص 20.
- 21- المرجع نفسه، ص 25.
- 22- نفسه، ص 60-61.
- 23- نفسه، ص 46.
- 24- نفسه، ص 27-28.
- 25- عمر مهيبيل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001 ص 208-209.
- 26- ابن جني أبو الفتح، الخصائص، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص 25.
- 27- سرداق الحلم والفجيعة، ص 21.
- 28- Roland Barthes, S/Z, Edition du seuil , Paris, 1970, p 157.
- 29- أنظر: حسام نايل، المرجع السابق، ص 26.
- 30- سرداق الحلم والفجيعة، ص 63.
- 31- حسام نايل، المرجع السابق، ص 29-30.
- 32- المصدر نفسه، ص 24-25.
- 33- نفسه، ص 50-51.
- 34- أديب كمال الدين، النفري «الششطح الخلاق»، 2008.
- <http://www-adeb.netfinms.com/makalat%20alshaen/alnufani.htm>

سرادق الحلم والفجیعة: التکثیف والانحراف الدلالي

أ.کریمة حمیطوش

جامعة مولود معمري - تیزی وزو

أول ما يلفت انتباهنا ونحن نتصفح رواية "سرادق الحلم والفجیعة" هو لغة المتن الرمزية القائمة على التشفير، إذ يحتمل الدال الواحد مدلولات متعددة ويدفع بنا النص إلى تعدد التأويل أو لنقل إلى متاهات تأويلية. يتولد انفتاح هذا العمل الروائي عن عوامل، نشير في هذه الدراسة إلى عاملين هما التکثیف والانحراف الدلالي.

تتجلى ظاهرة التکثیف حسب جاك لاكان على مستوى الأحلام التي تقوم باختزال مجموعة من العوالم ليظهر الحلم على شكل ومضات أو جزيئات تخفي وراءها تركيبا معينا، أما على المستوى الأدبي فالتکثیف هو أساس الاستعارة وليس التشابه¹ وهو الرأي الذي يذهب إليه "بول ريكور" وهو يرجع الاستعارة إلى التقاء التشابه والاختلاف². وبالتکثیف والجمع بين المتناقضات تنحرف الكلمة عن حدود الدلالة الحرفية وتكتسب معان جديدة كلما أتيح لها سياق جديد وتركيب لم يألفه المتلقي. ومصطلح الانحراف³ الدلالي مصطلح تلقت فيه مجموعة من التقنيات التي يلجأ المبدع إليها كالإزاحة (انتقال أو انزلاق العلامة من معنى إلى معنى آخر) والغموض والتناقض و اللامعنى أيضا.

ينتج التکثیف في "سرادق الحلم والفجیعة" من ثراء الخلفية المعرفية التي استلهم منها المبدع، فالمتن الروائي یقیم علاقات حوارية مع الدين إذ حضرت النصوص القرآنية، ونهل المبدع من التراث الأدبي نذكر من ذلك: طوفان "نوح"، سفينة جبران خليل جبران في "النبي"، المدينة العاهرة (غزة) لمظفر النواب. ولا یخلو النص من لمحات صوفية بحضور الشيخ المجذوب الذي یروي قصة تشبه کرامات الأولياء، واستلهم الروائي ظاهرة الحلول في قوله: "كان هو هي... وهي هو، كما وردت جبة الحلاج في السياق نفسه. وما یهمنا ليس الإشارة إلى المواضيع التي يلتقي فيها المتن الروائي بالخلفيات المذكورة، وإنما الكشف عما تضمه هذه الصور الكثيفة فالمبدع الذي تمتصره الغربة وهو بین قومه یرى في الواقع صورا وأشکالا تبته حسه الإبداعي وتوخز ذاكرته الأدبية، فيستحضر ذلك التاريخ المر بكل تناقضاته وآلامه فتكون خيبات اليوم استعادة عصرية ولا شعورية لخيبات الأمس.

یقتات الأدب من مجالات عدّة، ولا یبني الأدباء نصوصهم على خواء وإنما یحاولون مخزوناً فكرياً معرفياً وأرصدة من سبقوهم، وما لفت الانتباه في رواية "سرادق الحلم والفجیعة" هو الحشو على مستوى النصوص المستضافة إذ یندمج الأدب بالتاريخ، والتاريخ بالأسطورة فلا یکاد القارئ الباحث عن أصول نص ما لیربطه بها حتی يلتقي بنص آخر یخفي وراءه خلفيات.

هاهي قصة حي بن یقظان تحمل معها أبعاداً جديدة، تقول الرواية: "...بل تروي الحكایات أنه آخر من بقي من سكان المدينة البائدة اختفى فجأة واختلقت حوله الروایات، قيل إنه رفع إلى السماء السابعة ... وقيل: إن موج البحر قد ثار وفار، وعلا في الجو ثم انهار، وابتلعه ثم غیض إلى غير رجعة...

وكادوا يجمعون أنه سيبعث هذه الأيام، وأنه سيملاً الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً، وعلماً بعد أن ملئت جهلاً، ونوراً بعد أن ملئت ظلاماً" ⁴.

شحن هذا النص بحمولات دلالية فهو يقوم على خلفيات إيديولوجية دينية، إذ يتحول حي بن يقظان رمز المعتزلة الموحى إلى إدراك حقائق الكون والوجود باستعمال العقل، إلى دال يختزل تاريخاً برمته فهو آخر من بقي من سكان المدينة البائدة، فهل هذه إشارة إلى قوم عاد أو ثمود الذين أهلكوا وبقيت قصتهم خالدة في القرآن ٩٩٩. واستلهم جلاوي - في السياق نفسه - قصة غرق موسى في البحر ممزوجة بلمسات من قصة طوفان نوح وذلك حينما ذكر علو الماء وبلوغه الجبال طولاً، هذا من حيث المضمون، إلى جانب ذلك حاول الكاتب الاقتداء بالنص القرآني هذه المرة من حيث الجانب الصوتي، ففي عبارة "ثار وفار وعلا في الجو ثم انهار" إلى جانب التصوير الفني ⁵ للماء والموج تترنم الأذن لتكرار صوت "الراء" "والتكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة إمتاع" ⁶ وهو ما يشبه الإيقاع الذي يشكله تتابع فواصل القرآن. أما قصة الرفع إلى السماء فإنها تضمّر موروثاً دينياً متشعباً مختلفاً باختلاف الانتماء العقائدي، فالرفع إلى السماء السابعة يوقظ في ذاكرة المسلمين قصة عروج الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والمرفوع إلى السماء عند طائفة الشيعة هو الإمام - السابع أو الثاني عشر - أو المهدي المنتظر، وهي قصة مقترنة بالعودة أو البعث وهذا ما ينقله النص الحاضر، دون أن نغفل العقيدة المسيحية التي تتبني على فكرة صلب عيسى عليه السلام ورفعها إلى السماء.

يعطي الكاتب في هذا النموذج ومضات، ويستحضر من كل قصة فصلاً، ليكون دور القارئ هو إعادة بناء النصوص واستحضار المضمّن عليه

یتمكن من العثور على دلالات النص الحاضر الذي ابتلع نصوصا وخلفیات متعددة ومتباينة.

ویلجأ المبدع في عدة مواقف إلى رصف الوحدات اللغوية بشكل ملفت للانتباه ويحشد العبارات المترادفة وحتى المتنافرة أحيانا مما يجعل العبارة "ضربا من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغير الجوهري في نظام التعبير"⁷ ويكون أثر ذلك بينا على المستوى الدلالي، إذ تتكاثف الصور وتتزاحم ويُخيل إلى المتلقي أنه إزاء مشاهد مصورة لا يكاد يدرك محتوى مشهد حتى تصادفه ألوان أخرى وومضات جديدة تغري حاسته البصرية، لتأمل هذا النموذج:

"قطعت الزقاق هرولة... عدوا... قفزا... وثبا... دخلت زقاقا... ذراعا... ثم آخر ساقا... كان ضيقا كالدهليز... كان مظلما... مقببا... محروثا... تتبعث منه رائحة عفن... وعهر... وانبطاح وأصوات عويل... ونواح من ثعالب وغربان"⁸

ينبني هذا المقطع - نحويا - على أربعة جمل فعلية، وبعملية إحصائية بسيطة نعر على ثلاثة أفعال (قطعت، دخلت، تتبعث) إلى جانب ورود الفعل الناقص (كان) مرتين، وما نلاحظه على مستوى التركيب هو الحشو على مستوى بعض العناصر، فيسند للجملة الفعلية الأولى البسيطة أربعة أحوال وإلى الفعل الناقص ثلاثة عبارات على سبيل الخبر، وتجتمع في نهاية الفقرة أربعة فواعل يسند إليها فعلا وحيدا "تبعث".

لا نكشف عن البنية النحوية لهذه الفقرة من أجل الإحصاء والتصنيف وإنما هدفنا هو البحث عن الأثر الذي يحدثه هذا البناء الخاص على مستوى الدلالة.

ينطلق الكاتب من حشد المصادر الدالة على الحركة مع اختلاف في شكلها وسرعتها، والحركة كعامل فيزيائي تدفع الأشياء أو الذوات إلى وجهة

معينة، هذا هو حال الذات المتلفظة في النموذج المذكور، تعدو، تقفز، تثب وما إن تصل إلى مستقرها حتى يتحرك العالم من حولها، وتتحول إلى ذات تستقبل حركة الأشياء، فالبصر يدرك الضيق والظلام، وتستقبل الأذن أصوات عويل ونواح، وتحاصر الأنف روائح عفن وعهر، ويقوم الخيال بإعادة تركيب معطيات العالم الخارجي بواسطة اللغة،⁹ اللغة الأدبية التي تتأى عن المألوف وتسعى إلى ابتكار عالم جديد مسكنه النص الأدبي.

اندماج النثري بالشعري:

تتكاثف الصور والمعاني أيضا حينما تكتسب اللغة النثرية السردية طابعا شعريا، إذ يلجأ الكاتب في بعض المواقف إلى كتابة أقرب إلى نمط الشعر، يتمظهر ذلك بصريا من حيث النسق الخطي حيث يتوزع السواد على يسار الصفحة دون يمينها، وهذا ما يشكل الأسطر الشعرية التي تبني عليها القصيدة الجديدة، وهو ما مارسه المبدع في بداية الرواية في الجزء المعنون "أنا والمدينة"¹⁰

وليس الشكل البصري وحده الفاصل بين جنسي الشعر والنثر لأن الكتابة الشعرية تقتضي مقومات أخرى تتبعث من صميم العبارة، وتتشكل على مستوى التخيل وهو الأمر الذي يتحقق في مقاطع موزعة على جسد الرواية. لا يحاور المبدع شخصا مجسدا أمامه وإنما يوجه حديثه إلى جماد إلى المدينة التي تحاصره، تسكنه وتخيفه فالكاتب يصور معاناته في هذا الفضاء، ينقل وحدته وغربته، وهو ما يعكس النزعة التشاؤمية إحدى اللبئات التي تبني عليها التجربة الشعرية - الرومانسية بصفة خاصة - إلى جانب الصراع الذي تخوضه الذات الشاعرة مع ذوات أخرى تارة ومع المدينة التي تتخذ صورة امرأة، في أغلب الأحيان

وتتجلى شاعرية المبدع مرة أخرى وهو يحاول امتطاء اللغة من أجل الوصول إلى عالم آخر، إنه ينفلت من الواقع المؤلم إلى فضاء التخيل إلى فضاء اللغة الرمزية، واللغة عند هيدغر "بيت الوجود ولا يتمظهر الوجود ولا يتموقع إلا داخل اللغة. وإذا عجزت الذات عن الانتقال بشكل محسوس في فضاء يحاصرها فيه الألم إلى حيث الراحة والطمأنينة فإن المخيلة واللغة هما المطيئتان اللتان تسمحان بهذا الرحيل .

تقود المخيلة "جلاوجي" إلى الطبيعة الخضراء التي هام بها الرومانسيون، فيحاور الصفصافة:

يا صفصافة أتيه على ضفاف سواقيك الفضية الرقراقة... أطرب

على وقع الخير ... الرقركة

يا ... مهرة برية بيضاء ... تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء

يا ... حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء

تستحمين بنوره

تسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء ...

حين التقينا ذات صباح لازوردي نحرت كل زهراتي¹¹

يحاور الكاتب الصفصافة المحاطة بالسواقي الرقراقة وتبدأ لغته في التشعب حينما يتخذ المخاطب أشكالا متباينة ولا يستقر على هوية ثابتة إذ يُوجه الخطاب إلى صفصافة ثم إلى مهرة وأخيرا إلى حمامة تستحم بالنور وتتسج الأزهار ومع هذه العبارات الأخيرة تبتعد اللغة عن الواقع وتفيض بالرمزية، ولا تبقى في مخيلة المتلقي صورة صفصافة وإنما يبدأ في التحليق إلى ما وراء المحسوس إلى حيث يتم اللقاء بين المبدع وطرف آخر لا نعثر له على صفات تجسده وتبرزه لأنظارنا لذلك يراودنا التفكير في أن هذا المخاطب هو محبوب

المتصوفة العصي عن التجسيد ومن ثم الوصف وتتضح هذه الصورة وتتجلى ونحن ننتقل في أرجاء النص حيث يقول:

ذوبيني فيك ... اكسري جدار صمتك يا ... دكبه ودعينا نلتحم ... إن الالتحام يولد الاحتراق ... إن الارتواء يولد الظلم¹².

يستمر المبدع في النموذج السابق في التورية عن المخاطب إذ تحضر أداة النداء متبوعة بعلامات وقف وتتوب عن المنادي المخفي- المحذوف. ويتخذ الخطاب منعرجا صوفيا حينما تسعى الذات إلى الذوبان في هذا الطرف الآخر- المجهول، وإذا كان الالتحام يقترب بالفناء في الموروث الصوفي، فإن "جلاوي" يتحدث عن الاحتراق، فتتحد التجربة الصوفية بأسطورة الفينق الذي لا يحترق إلا ليبعث من جديد.

وفي هذا المقام لا نوافق "جون كوهين" في قوله: "الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"¹³ لأن "جلاوي" وإضافة إلى خلق الكلمات وشعرية القول فإنه كذلك شاعر على مستوى الفكر فنصه ليس وليد منطق- بما تحمله العبارة من معاني الدقة والوضوح- بقدر ما هي ناجمة عن التخيل، ووراء كل كلمة فكرة وإحساس.

هوية المدينة: بين المدنية والبدائية

يصور الكاتب حياة المدينة بأزقتها، بصخبها وضجيجها، لكن على مستوى الحياة الفكرية تطفئ على سكان هذه المدينة الأفكار البدائية التي يعيشون على وقعها فتشبه حياتهم حياة القبائل التي يسيرها لاوعي جمعي يقتات من الأساطير ومن الخرافات، فيتحرك الفرد وفق هذه المعتقدات الموروثة في

حالات خوفه واطمئنانه، حزنه وسروره، ولا تتحدد نظرته إلى الأشياء إلا وفق هذه الخلفية.

لفت انتباهنا في هذا المقام كثرة الروايات، فالقوم - أهل المدينة لا يتلقون المعرفة بطرق التعلم الحديثة وإنما تحاصرهم الأقاويل والروايات وهم يبحثون عن أصل أو تفسير أية ظاهرة، ومعظم الروايات في هذا المتن الروائي مسندة إلى الشيخ المجذوب، الرمز الذي قد يوحي إلى رجال الدين أو بالأحرى إلى الشخصيات التي تدعي التدين وتحرك وفق سلطة تزداد حدة كلما تراجع العلم والمنطق، وكلما وُجدت قابلية لتلقي هذا النمط من الحكايا. وتجدر الإشارة إلى حضور شخصية الكاتب وبروز طيفه وهو يسند هذه الروايات إلى الشخصيات، إذ نلمس وراء هذه الحكايات الساذجة في ظاهرها بنية فنية محكمة يتفاعل فيها الأسطوري والديني والتاريخي وتنصهر كل هذه العوالم مشكلة خلفية القصص.

نعثر في إحدى صفحات الرواية على عنوان "العجائز والقمر"¹⁴ والعنوان لوحده يثير في ذاكرتنا ما يُداول في مجال الثقافة الشعبية من أن للعجائز سلطة على القمر، وأنهن أنزلناه إلى قصعة - وهو ما يذكره الكاتب في السياق نفسه - لكن القصة تبتعد عن هذه المعطيات وتتخذ أبعادا دلالية أخرى، إذ يتدخل عنصر الخيال الذي "لا تنحصر فعاليته ... في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه بل تمتد فاعليته إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدرجات ويبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه"¹⁵ لتتأمل هذا المقطع: "وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها، فلما تمّ له ذلك راودها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من

أهلها....."16. تتطلق القصة بلازمة من لوازم الحكايات الشعبية وهي عبارة "قالوا" التي تضم صاحب الكلام، وهذا النوع من القصص لا يسند عادة إلى قائل معروف بل تتداوله الألسنة دون الإشارة إلى مصدر محدد. بعد ذلك ينقلنا القول إلى المجتمع اليوناني حيث تتعامل الآلهة مع البشر وتقيم الكواكب- الآلهة علاقات مع نساء من بني البشر. يسعى القمر إلى الخلوة بالمدينة ويرادها عن نفسه لكن الكاتب يستدرك لجعل المدينة هي التي تراود القمر عن نفسها، ومن اليونان إلى المجتمع المصري القديم حيث تراود امرأة العزيز فتاها، وهي القصة التي نقلت نقلا أميناً، يتجلى ذلك في حضور الوحدات المعجمية التي شكلت النص في أصله القرآني: من المراودة المسندة إلى الفاعلة المؤنثة واستعصام الذكورة- رد فعل النبي يوسف عليه السلام- وقد القميص وشهادة الشاهد واسترجاع جميع مقومات النص الأصلي لم يمنع من إضافة عنصر جديد أعطى للنص دفعا جديداً، يتمثل ذلك في إسناد المراودة إلى المدينة ونعتها بالشبقية وهي الصفة التي لا نعثر عليها في النص الأصلي لأن سلوك "امرأة العزيز" ما هو إلا انقياد أنثوي أمام جمال ملائكي لا يعكس الشبقية بقدر ما يبدي ضعف النفس البشرية وعجزها عن إدراك الأمور التي تفوق قدراتها المحدودة. وقد عمل المبدع على إسناد صفات العهر والمجون إلى المدينة منذ بداية الرواية وليس في هذا المقام فحسب، هذا عن القمر وقصة عشقه، أما قصته مع العجائز فقد ذكرته الرواية: " واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرت كل الشياطين والعفاريت والمردة وياجوج وماجوج من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحشر كل ساحر عليم وفعلوا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء ... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها ... شكوتها ... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن

أغنيها المفضلة¹⁷. كانت مهمة إسقاط القمر إلى القصعة منوطة بالعجائز وكان المكان المختار هو بوابة المبولة، وهذه الحثيات منبعثة من موروثا الشعبي، فالعجائز هن الأكثر اقترانا بأعمال الشعوذة والسحر كما أن الأماكن الوسخة هي مرتع الجن وهذا يختزل معطيات عقائدية يلتقي فيها ما هو ديني وما هو خرافي. ولجأ الكاتب مرة أخرى إلى الدين ليعبر عن كثرة العفاريات والمردة، فاستحضر ياجوج وماجوج¹⁸، والحجاج الذين يأتون على كل ضامر¹⁹، وحشر سحرة قوم موسى²⁰. ومباشرة بعد هذا الخطاب المستوحى من النص القرآني تصادفنا صورة بعيدة عن منطقية ومعقولية هذا الخطاب، وهي صورة القمر وهو ينزل إلى القصعة، وتستمر مهمة العجائز وهن يحاولن هذه المرة تسويد وجه القمر بأمر من المدينة الحاقدة على ضيائه، وحينما عجزت العجائز من أداء المهمة كاملة لم يكن أمامهن إلا ترديد العبارة التي أطلقتها نسوة مدينة مصر لما رأين "يوسف" "حاشا لله ما هذا إلا ملك عظيم"²¹ وتنتقل العجائز من حالة الثقة بالنفس والاعتقاد بقدرتهن على مواجهة الطبيعة إلى الرضوخ لقوة تتجاوز علمهن وإلى الاعتراف بالعجز. وبين الحالات والتحويلات يسير الخطاب وفق خط منكسر يخترق مجال السذاجة أو الاعتقاد بامتلاك قدرة ومعرفة معينة إلى مرحلة اليقين وانجلاء الأمور.

وتتكرر قصة هذا النبي الذي رأى الشمس والقمر يسجدان له، وتحاول العجائز الكيد للقمر- الكوكب وتتداخل الصور وتتكاثر ويتجلى الجمال في قمر مضيء يتمظهر على مستوى النص في معجم مستوحى من قصة النبي "يوسف" دائما. ويظهر كيد النساء موزعا على العجائز بسحرهن والمدينة بشبقيتها تارة ويحدها وغيظها تارة أخرى، ومن ثم يلتحم الديني بالأسطوري.

تستمر الحكايات في التهاطل على سكان المدينة، فكل ما يكتسبونه من معارف مصدرها القيل والقال "رؤي ... روى السابقون عنا ... وروونا... وذلك من الري والارتواء ونحن في الحقيقة أمة الرواية ولا فخر ... وأمة العطش الأعظم ... السغب الأكبر ... الظم العاتي ... المهم أنهم روى ..."²²

تتبقى الروايات من المجهول ومن السابقين، وورود الفعل في صيغة المبني للمجهول يثير في أذهاننا أسئلة من قبيل: لماذا لا نعثر على هوية الراوي، هل قام هو بإخفائها؟ أم هل اختفى اسمه نتيجة لسيرورة الزمن واتساع المدى الفاصل بين زمن الحدث وزمن روايته؟ وهذان السؤالان يولدان إجابتين مختلفتين فانمحاء الأسماء مع مرور الزمان أمر منطقي وطبيعي ومن قواعد التعلم نسيان أمور لحفظ أمور أخرى أما وضع الستار على الهوية -حسب خلفيتنا المعرفية- فإنه عادة نتيجة عامل الخوف من أن تتعرض الذات لمضايقات أو عقوبات في بيئة تترصد لنوع معين من الخطاب فيختفي القائل وتتوب عنه أقنعة أو صيغة القيل والقال.

وفي الأخير نقول إن هذه القراءة ليست إلا نتيجة انفعالنا ونحن نتعامل مع الرواية ولا ندعي الإلمام بكل مستوياتها والدخول إلى متاهاتها، ويبقى العمل الأدبي مفتوحاً على قراءات متباينة ومقاربات أخرى، ونقف مع "إيزر"²³ الذي يرفض أن تكون القراءة ومن ثم التأويل استخراجاً للنب النص أو "المعنى" وترك محارة خاوية. فما قمنا به ليس إلا محاولة لا تغني القارئ عن الإطلاع على الرواية ومقاربتها بأدوات أخرى ومن زوايا نظر لم يسعفنا الحظ أن نتوقف عندها وننظر منها.

1 -Voir ; Alain costes ; Lacan: le fourvoiement linguistique ; la métaphore introuvable ; 1ère édition 2003 ; Paris ; P23

2 -Ibid.P166

3-Voir, Michael riffaterre ; Sémiotique de la poésie ; trad ; jean jaques thomas, édition Seuil, Paris, 1983, p12.

4- هامش الصفحة 35.

5- وهي العبارة التي استعملها السيد قطب في عنوان كتابه "التصوير الفني في القرآن الكريم" ليشير إلى جمالية التصوير في القرآن والذي يشكل لوحده ظاهرة بدونها يفقد هذا الكتاب حلاوته ويلحق به الجفاف.

6- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ط1 تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر-المغرب، 1986، ص30.

7 - ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985 د ط مطبعة اتحاد الكتاب العرب سوريا، 1986، ص84.

8- الرواية، ص 67.

9- ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1 المركز الثقافي العربي، 2003، ص184.

10- الرواية، ص 10 .

11- الرواية، ص 45.

12- المصدر نفسه، ص 46.

13-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص40.

14- الرواية، ص 52.

15- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، نقلا عن حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص183.

16- المصدر نفسه، ص 52.

17- الرواية،/ ص 53.

- 18- الكهف، الآية 94.
19- الحج، الآية 27 .
20- الشعراء، الآية 37.
21- الرواية، ص54.
22- الرواية، ص-60.
23- إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، تر عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص10.

توظيف الصورة السردية لتحقيق الأثر العاطفي لدى المتلقي رواية: "الرماد الذي غسل الماء"

أ. سعيدة بشار

منتوري - قسنطينة

مقدمة:

لقد عمل الكاتب في رواية: "الرماد الذي غسل الماء" على تعداد مظاهر الفساد في المجتمع، فتناول الفساد الأخلاقي، والسياسي، والديني عبر سلسلة من المتواليات الصورية التي وظفت اللغة لرسم صورٍ سردية تميّزت بالتّضخم النصّي، فرصدت جزئيات الحركة والخطاب، مع تعليقات الكاتب على بعضها وكلّ تلك العناصر مجتمعة ساهمت في شحن تلك الصّور السّردية بعواطف النّفور والرّفص للمظاهر السلّبية المعروضة، فالصّورة السّردية تُعدّ من التّقنيات الكتابية الأكثر إيحائية، إذ أنّها تُحاكي الأشياء وفق منطق اللاّشعور، وكما قال "جاك فونتاني": "فإنّ العاطفة تُعبّر عن نفسها عن طريق صور" ¹، وهي بذلك تتسرّب من الدّات المبدعة إلى المتلقي الذي يطاله الأثر العاطفي في شكل صورٍ سردية يمكن أن يتخيّلها عقله، ولكنها بالإضافة إلى قدرتها على رسم صورٍ تخيلية، فهي قادرة أيضا على التّأثير بفضل الشّحنات العاطفية التي تحملها بين طيّاتها.

لاحظنا كذلك أنّ أكثر الصّور المعروضة كانت في شكل حواشي عمل الكاتب فيها على تقديم صور الشّخصيات العاملة، بالإضافة إلى المشاهد

المصوّرة لأنواع الفساد والتي امتازت بالتّضخم النّصي، إذ تمّ رصد التّفاصيل الدّقيقة في شكلٍ يشبه الفيلم السّينمائي.

ملخص عن الرواية:

إن القراءة الأولى لرواية: "الرماد الذي غسل الماء" تدفعنا إلى بعض التساؤلات المفتاحية ذلك أن مقدمة الرواية قد كتبت على غير ما هو معتاد على شكل رسالة عاشقة إلى حبيب مجهول تروي له فيها دون تركيز على شخصية محددة تفاصيل مدينة "عين الرماد"، ويختمها بنعت الرواية على لسان العاشقة "بالقصة"²، ثم توقيعها عند الختام بـ: "قلب لا يزال يخفق بحبك"، وبين دفتي البداية والنهاية تدور الأحداث حول قضية تحقيق أمني للبحث عن القاتل الفعلي لجريمة قتل بدأت فصولها حينما وجدت إحدى شخصيات الرواية وهو: "كريم السامعي" جثة ملقبة في طريق الغابة، وبعد المعاينات الأولى للشرطة يكتشفون اختفاء الجثة، الأمر الذي يفتح المجال أمام عدة احتمالات كان من ضمنها هروب الجثة، أو إخفاؤها من طرف مجهولين، أو كذب الشخصية حول حقيقة ما رآه، وهو الأمر الذي ورطه في النهاية ليكون المتهم الأول بالجريمة.

تستمر الأحداث بين الشخصيات المختلفة إلى أن تنطلق إشاعة مفادها أن

الجثة المخفية قد عادت إلى الحياة عبر هتافات الصغار:

[... وكان الصغار يلهبون الفضاء يهتكون صمته بأصواتهم العصفورية:

_ مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة...]³

[... أكد شهود عيان أنهم رأوا عزوز المريني في الأربعين من العمر يتجول

في أنحاء المدينة.. علما أن عزوز المريني كان قد قتل منذ خمس سنوات...

وحكم على قاتله بعشرين سنة سجن ما زال يقضي بقيتها في سجن تازولت

ببانتة و....]⁴

لقد أضافت تلك الإشاعات أحداث الرواية تشويقاً، وربطت إليها مشاعر القارئ دون أن تقدم له نهاية واضحة للمسار السردى العام، وعوضاً عن ذلك وضعته أمام انفتاح غرائبي رسمت له عدة سيناريوهات ضمتها الحواشي الختامية:

1 قيل أن أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطعوا عزيزة والجنرال وأتباعهما، ثم أشعلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما.

- حاشية 89:

قيل أن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، وإن منبع العين قد تدفق رمادا أسودا حارا الأيام والليالي حتى ردمها، وقتل كل من فيها، ولم ينج منها إلا من نجاه الله.

- حاشية 90:

عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثراً فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم⁵.

1/ ماهية الصورة السردية:

إن الحديث عن الصورة السردية يستلزم بداية تحديد مفهومها، وذلك لتفادي أية ملابسات بينها وبين غيرها من الصور الفوتوغرافية، والسينمائية والزيتية، وما إلى ذلك، فإن كانت هذه الصور المغايرة التي تم ذكرها صور بصرية، فإن الصورة السردية التي نحاول تلمس معالمها غير بصرية، فالسرد كما هو معروف إنجاز غير بصري، ولكنه مع ذلك يُعد وسيلة الإنسان "في التخيل وتظهير المتخيل"⁶، فالألفاظ التي يركز عليها السرد تلتبس بذهن

القارئ لترسم فيه صورا لا يمكن فصلها في أية حال عن المرجعيات الواقعية، الحسية، المجردة، وحتى المرئية واللامرئية.

إن الصورة السردية في الرواية كثيرا ما تبدو "و كأنها تستلهم تقنية الكاميرا السينمائية في تصوير الأشياء وتمثيلها للنظر"⁷، وذلك لتركيزها على التفاصيل الدقيقة، ومن الكتاب الذين اعتمدوا على هذه التقنية في إبداعاتهم نجد المصري "نجيب محفوظ" الذي تقول عنه الناقدة المصرية: "سيزا قاسم": "تتصف الصورة السردية عند نجيب محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يسمى في التصوير السينمائي بالـ: "Close up" أو التصوير عن قرب، وما يميز هذا الأسلوب من التصوير عن غيره، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة"⁸، ومثل هذا التصوير الذي يلجأ إليه الكاتب كثيرا ما يوظف لإبراز "تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي تتفعل تحت تأثير حدث ما"⁹، ويوظف في الوقت ذاته لإحداث التأثير في نفسية القارئ الذي يتلقى انفعالات الكاتب من خلال انفعالات الشخصيات التي يتابعها في حركاتها وسكناتها وعواطفها، وكثيرا ما لجأ الكاتب كذلك إلى تقديم صور سردية عن الشخصيات موظفا هذه التقنية للوصول إلى التأثير العاطفي المطلوب لدى القارئ ليجعله ينفر من بعض الصفات والمظاهر السلبية، وكان ذلك في عدد من الحواشي التي لعبت دور وثائق تعريف خاصة بالشخصيات أو الأحداث.

2/ تجليات أنواع الفساد المختلفة في صور سردية:

أ/ الفساد السياسي:

لقد لجأ الكاتب إلى إبراز صور من الفساد السياسي أمام القارئ بتوظيف تقنية الوصف الذي عمد في المثال الأول إلى تتبع تحول إحدى المباني

الضخمة في مدينة "عين الرماد" في المرحلة الكولونيالية، ثم لاحقاً في مرحلة ما بعد الاستقلال ليتحول في الختام بقرار سياسي إلى ملهى ليلي، وكرر لكثير من المظاهر الفاسدة، وأما في المثال الثاني فقد أبرز فيه الكاتب سبل وصول بعض الشخصيات المنحطة إلى مراكز الحكم والسلطة، واللعب السياسية التي احترفوا قوانينها.

نقرأ في الصفحة العاشرة:

ـ "يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حذب وصوب كقلب محاط بالأضلاع.. كان زمن الاستعمار بيتاً لحاكم المدينة.. وصار بعد الاستقلال مركزاً لبحوث الزراعة.. وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوّله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وساداتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الخمرة وحمرة ليليها؟ أم نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟ وضيعوه بين الخمرة والجواري؟ والغالب هو السبب الأول، لأن سيادة الجنرال كان شبه أمي، وبالتالي لاعلاقة له بالأندلس وحمرائها، وادعت بعض الألسنة أن الرجل انتهازي لا يحمل أية رتبة عسكرية"¹⁰.

إذن فقد كان ملهى الحمراء قبل أن يصبح كذلك أيام الاحتلال الفرنسي بيتاً لحاكم المدينة، وقد وصف الكاتب موقعه في جوف الغابة بين الأشجار المختلفة، ومعلوم أن وصف المكان أو الفضاء كما يسميه بعض الدارسين من العناصر الأساسية التي يقوم عليها النص الروائي، وتتنوع إستراتيجيته "في كونه إطاراً يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدم إلا مصحوباً بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلاً ومؤثراً في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة

الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها ، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية"¹¹.

لقد تحول ملهى الحمراء بعد الاستقلال إلى مركز لبحوث الزراعة، وأصبح بعد القرار السياسي الذي تنازلت به الدولة عن ملكيته لصالح أحد الجنرالات المتقاعدين، والذي حوَّله دون أن يردعه أحد إلى ملهى ليلي أصبح وكرا يؤمه سادة القوم ووجهائهم، ومحلا لبيع الذمم والأعراض.

إذا أدخلنا عنصر العواطف إلى الفضاء الجغرافي فإننا نكتشف أن التوظيف المكاني يكون تابعا أو ناتجا عن حضور عاطفي شديد يركز عليه بسبب دلالة معينة يحملها في ذاته"¹²، والملهى محل الانحطاط الإنساني الذي يتناسب مع نوعية الشخصيات التي ترتاده كما "يستغل ذاك الحيز لإبراز الممارسات المنحرفة التي تحفل بها مثل تلك الأماكن كتجارة المخدرات والدعارة أو القمار وغيرها"¹³، ومن خلال هذا التوظيف تبرز أهمية هذه التقنية الوصفية للوصول إلى تحقيق النفور لدى القارئ تجاه تلك الشخصيات المعنية، والممارسات التي تحدث هناك.

نطلع في المثال الثاني إلى الأساليب الملتوية التي يلجأ إليها بعض الأشخاص الذين لا يمتلكون المؤهلات اللازمة للوصول إلى كراسي الحكم عبر تلاعبات سياسية تمكنوا من قواعدها لتحقيق مصالحهم، ونلاحظ أن الكاتب قد أبرز فساد هؤلاء وممارساتهم عن طريق وضع إحدى الشخصيات أمام القارئ وكأنه يطلع على تفاصيل تحركاته، ووصمه باسم: "الدابة":

ـ "أول من أوحى لمختار الدابة بالترشح هو الخبطة، وضمن له رضى الكبار عليه.. وما هي إلا أيام حتى كان مختار الدابة يجتمع مع الجنرال ثم مع عزيزة ليلقى لديهما القبول التام.. واشترط الخبطة أن يكون نصير الجان الثاني في ترتيب القائمة، واستطاعوا ملء القائمة بأسماء أخرى.. ممرنين ومعلم وإمام وموظفين و... وأستاذ جامعي وجد نفسه في ذيل القائمة، وكلف بالقيام بالحملة

الانتخابية، أما مختار الدابة فكان يقول دائماً: أنا أُمي حقيقة ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أُميا غير أنني أفهم في السياسة وسأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النور...

وحده فاتح اليحياوي تصدى لهذه القائمة، ووحده ظل يحرض الناس ضدها دون أن يفلح وتهافت الناس يوم الانتخاب على الصناديق مانحين أصواتهم لمختار الدابة، ووجد فاتح اليحياوي نفسه منبوذا.. ثم وجد نفسه أمام الشرطة متهما بالتحريض على الشعب¹⁴.

لقد جمع الكاتب لشخصية مختار الدابة صفات الأمية والجهل والطمع والفساد وتدني الأخلاق التي أهلتها بمساعدة شخصيات أخرى تقاسمه تلك الصفات إلى رئاسة البلدية، وكل ذلك إظهارا للفساد السياسي الذي تحفل به مدينة عين الرماد التي تمثل صورة مصغرة للفساد العام، وبالتالي فإن هذه الشخصية قد تحولت إلى علامة دالة على الفساد، إذ أنها "تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص"¹⁵ مع إبراز علاقاتها كذلك مع الشخصيات الأخرى المشابهة لها من جهة، والمخالفة لها من جهة أخرى.

ب/ الفساد الديني:

لقد لجأ الكاتب إلى إبراز الفساد الديني من خلال تقديم صورة لشخصية تدعي التدين من جهة، وتأتي بنقيضه من جهة أخرى، ووسمها باسم: "الشيخ حشوش"، وهو اسم غير شائع ولا موظف في قائمة الأسماء الجزائرية، ولكن التسمية في حد ذاتها ذات دلالة تحمل بين طياتها المتناقضات التي تنطبق على كثيرين ممن يمكن وصفهم "بالحاج حشوش"، "لقد صارت الشخصية بداية مع الأبحاث اللسانية والسيمائية ليست مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي، أو مقولة تخص الأدب وحده _ كما يقول "فليب هامون"، ولكن على عكس ذلك أصبحت علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة"¹⁶، وعليه فقد تم توظيف صورة تلك الشخصية لإبراز الفساد الديني:

ـ "والحاج حشحوش وجهان لعملة واحدة، مثلما يسعى للمسجد ويتصدر الصف الأول، ومثلما يحج كل عام وينفق على الفقراء والمساكين الملايين من ثروته الطائلة، يسعى أيضا إلى مجالس اللهو التي يقيمها المسئولون والأثرياء أمثاله، فيعريد، ويلهو، ويدفع من ماله لمن يحتاجهم عوناً له، وهو دائم التردد لقول بديع الزمان الذي لم يحفظ من دراسته غيره:

اعمل لرزقك كل آلة لا تقعدن بذل حاله
وانهض بكل عزيمة فالمرء يعجز لا محالة¹⁷

نلاحظ من خلال الصورة التي جمعت متناقضات تلك الشخصية أنها لم توظف في شكل حاشية إلا لرسم معالم طبقة من الذين يدعون التدين، ويمارسون نقيضه من جهة، ومن جهة أخرى عملت تلك الصورة على إرساء مشاعر النفور والرفض لدى القارئ لذلك النوع من الزيف والنفاق الذي تمتاز به تلك الفئة، وتجعله يرفضها في شخصية الرواية، وفي الشخصيات المشابهة لها في الواقع، الأمر الذي يحقق نوعاً من البرمجة اللاشعورية.

نقرأ في موقع آخر صورة أخرى للفساد الديني المتمثل في توظيف الدين لتحقيق أهواء النفس ومصالحها، إذ أن الراغبين في الزواج مرارا اعتمدوا على الفتوى الدينية التي تجيز تعدد الزوجات لإضفاء الشرعية على رغباتهم، ودعم ذلك التيار إمام المسجد الذي صنّف ذلك النهج في خانة إحياء السنة، ولسنا بهذا التقرير نعارض التشريع الديني، وليس هذا بموقعه، ولا نحن بأهله، وإنما طريقة التوظيف التي أتى بها من كانت بأنفسهم حاجة هي الإشكال القائم، والذي تناوله الكاتب كذلك في إحدى الحواشي عند عرضه لأساليب هؤلاء في صورة أشبه ما تكون بالكاريكاتورية:

ـ "من أكثر الكلمات التي شاعت بين أغنياء مدينة عين الرماد، الزواج على سنة الله ورسوله، حتى أن إمام المسجد الجامع اتخذ موضوع تعدد الزوجات

محورا لدروس متتالية وكان يصر أن ذلك يدخل في إطار "من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد"18

يتضح أمام القارئ أن الإشكال ليس في التشريع الديني، وإنما في التوظيف الشخصي له وذلك ما يطبعه بعواطف النفور ضد ذلك التوظيف، وضد الشخصيات التي مارسته سرديا والأشخاص الذين يمارسونه واقعيًا.

ج/ الفساد الاجتماعي:

لقد اختار الكاتب أن يصف الفساد الاجتماعي في مدينة عين الرماد موظفا شخصيات نسائية، باعتبارها الأكثر ضعفا في المجتمع، والأكثر تعرضا لظلمه كذلك، أولاها عانت الإهمال من المجتمع الذي تعيش فيه، وكان من المفروض أن يحميها خصوصا وأنها فاقدة لعقلها، إلا أن الذي حدث هو أن الإهمال العام والمتشارك فيه جعل منها فريسة سهلة لذئاب الشوارع التي انقضت عليها دون رحمة، وظلت وحدها تعاني دون وعي نتائج ذلك التهاون حتى فارقت الحياة يرما أمام الأعين اللامبالية:

- "كان الليل بهيما.. يغط في ربه الأخير.. وكان الجميع قد اندسوا داخل قوقعاتهم كحلازين بليدة.. وحده الخبطة كان يذرع الأزقة وقد اشتد سعاره، يتمرغ على الأرض كبهيمة أصابها الجرب.. يصيح في مسمع البيوت الصماء كالفحل الذي ضيع أنثاه.. يضرب رأسه ويديه بالجدران التي بدأت ترتعش بردا.. اجتاز الساحة الكبيرة وولج الحديقة العامة.. تناثرت أمامه قطط تكومت في مدخل البوابة، تغفل في أحشائها يملأ منخريه هواء ككلب صيد يتحسس فريسته.. على ضوء القمر للملم جسد أطرافه تحت شجرة عرشت على الأرض.. اقترب منه وقد التمعت عينا.. اتسعت حدقتاه ومنخرام.. قام الجسد من مكانه واستوى قبالة.. تقهقر خائفا ثم انسحب بين الأشجار.. لحق به وقد اشتد سعاره.. وثب عليه أسدا ينقض على فريسته.. صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة،

حاصرها بنبال الرعب ومخالب الترهيب.. بسطها أرضاً تقياً فيها حماقته.. انبطح على ظهره كبهيمة وغاص في نوم عميق.

بعد أشهر لاحظ الناس انتفاخ بطن فتيحة الطارتا غير المؤلف قال علي

الخضار:

- سبحان الله مجنونة! تحبل مجنونة زانية

علق دعاس الحمامصي:

- فتيحة الطارتا قطّة كبيرة، تعرف كيف تقتل ولا تعرف كيف

تحبل؟

وبعد أشهر رأى الناس صباحاً فتيحة الطارتا مضطجعة كالميتة في بركة

دم وبالقرب منها وليد صغير يسبح في غيبوبة

حمل المهتمون الأم والطفل إلى المشفى، حين علم عمار كرموسة بالخبر

قال لمراد لعور:

- حتى المجنونات لم يسلمن من مخالب الكلاب، وما ذنب الصغير؟¹⁹

لا يمكن لقارئ هذه الصورة إلا أن يتفاعل معها بعواطف الإشفاق والاستكار والاحتقار والكراهة كذلك، وهي عواطف على تناقضها قد ساهمت في إرسائها تفاصيل الصورة التي تحدثت عن مسار الشخصية: "فتيحة".

تحدث الكاتب في مثاله التالي عن امرأة أخرى عانت من ظلم المجتمع الذي دفعها لسبب فاققتها إلى العمل في دار البلدية، وإن كانت قد سلمت من مثل مصير الضحية الأولى إلا أنها لم تسلم من مصير مأساوي آخر لازمها إلى أن فارقت الحياة أيضاً في سيناريو مختلف عن الأول، إلا أنها تشترك معها في مرارة العيش وسط مجتمع فاسد لا يرحم:

__ "مذ دفع الفقر بسليمة إلى البلدية منظفة وهي تتعرض للتحرش الجنسي، من الموظفين، ومن قبل شيوخ البلدية خاصة.. في سواد عينيها الكبيرتين.. وفي ألق ملامح وجهها الأسمر.. وفي امتلاء جسدها.. وفي رخامة

صوتها فتنة لا تقاوم.. ولكنها أبدا ظلت كبرياء يفرض أن يُدنس.. وظلت إعصارا من الرفض الصامت.. بقدر ما تتفانى في إتقان عملها بقدر ما تحمل بغضا لكل الزيف الذي راح يعيش حولها، ويمد لنفسه سيقانا وأذرعنا، ولكل الرماد الذي ظلت تمطر به سماء المدينة وتهب به رياحها"²⁰
خاتمة:

إن الصورة السردية رغم حريتها المؤقتة، فإنها سائرة إلى التقعيد حالها حال غيرها من الصور السينمائية والفوتوغرافية، و"في هذا الصدد يبقى سياق الجنس السردى تجريدا صوريا متعاليا إلى أن يتماهى بالحضور النصي، وبهذا تنتج النصوص المختلفة معايير بلاغية حاضرة على جهة الحرية، تؤسس نسق التنامي والجدل الصوريين، وهي غير المعايير الذهنية "للجنس الأدبي" الحاضرة على جهة الضرورة واللزوم"²¹، وعليه فإن مقاربتنا في هذه المداخلة لا تعدو أن تكون محاولة للتقرب من مفهوم الصورة السردية في إبداع اخترنا أن يكون تحت مجهرها لنفهم عوالمه من جهة، ومعالمها كذلك من جهة أخرى، إذ أن "استيضاح تشكلات الصور السردية البليغة لا ينبغي أن ينفصل عن كشف الإطار الذهني الذي أبدعها في لحظة بذاتها، وفي جغرافيا معرفية معينة، ومن ثم فإن مهمة ربط الصور الروائية مثلا بمرجعياتها الذهنية، يمكن أن تشكل مبحثا مختلفا، وخطوة تكميلية"²²، وهو ميدان آخر يفتح المجال لدراسات أخرى ستثري الحقل السيميائي من جهة، والأدب الجزائري من جهة أخرى.

الهوامش:

1 - Jacques Fontanille, jacques.fontanille@unilim.fr, *Sémiotique des passions*, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008.

2 - عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، دت، ص 251.

- 3 - نفسه، ص 244.
- 4 - نفسه، ص 245.
- 5 - نفسه، ص 250.
- 6 - شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية (في الرواية والقصة والسينما)، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 09.
- 7 - نفسه، ص 26.
- 8 - سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 118.
- 9 - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة السرد في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 58.
- 10 - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010، 10.
- 11 - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 125.
- 12 - سعيده بشار، سيمياء الانتماء في رواية: "الانطباع الأخير" لـ: "مالك حداد"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص 83.
- 13 - نفسه، ص 87.
- 14 - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 153.
- 15 - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 220.
- 16 - نفسه، ص 217.
- 17 - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 169.
- 18 - نفسه، ص 141 .
- 19 - نفسه، ص 74-75.
- 20 - نفسه، ص 108-109.
- 21 - شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية (في الرواية والقصة والسينما)، ص 130.
- 22 - نفسه، ص 130.

اشتغال العواطف في رواية "الفراشات والغيلان"

أ. باهية سعدو

جامعة مولود معمري تيزي وزو

الاهتمام بمسألة النص السردي الجزائري والإشكاليات التي يطرحها وليد الإطار العام الذي نشأ ضمنه، منها ما هو إيديولوجي وسياسي، ومنها ما هو اجتماعي، ثقافي، ونحن نعلم أن أدب أيّ أمة ابن بيئتها، يتأثر بها ويؤثر فيها ويستمد عناصر نشأته ووجوده وكل تطوراتها من طبيعة أرضها، وأبعادها المتأصلة وأحداث تاريخها، هكذا الشأن بالنسبة للروائي المعاصر الذي أصبح في موقف تحدٍّ شامل حيث يبدأ عملية الإبداع، فهو مطالب بأن يقرأ ثقافة أمتة وثقافة العالم من حوله، أن يدرك أسرار تشكيل الرواية وصياغة معظم الفنون الأخرى، أن يمحو التناقض بين الخاص والعام، وبين الذات والموضوع، أن يتبع رسم شخصيات روايته بمظاهرها الخارجية والداخلية، بنية عواطفها ومستوياتها، تناميها واشتغالها.

فهذا "عز الدين جلاوي" في روايته "الفراشات والغيلان" يتفرد في تجلية حالات عاطفية في موضوعها وأسلوبها ليعانق هموما إنسانية وعالمية ويلج إلى الذات المضطربة المضطهدة التي سرقت سعادتها اللئام ومدائن الظلام، مسترسلا في كشف حالات عاطفية متنوعة، تبوح عاطفة الخوف ومرادفاتها بكل ألوان الضياع والمجهول.

وهو بذلك يتدرج في سرده بوضع نموذج أصلي يوضح مسار هذه القيمة العاطفية وتولد المعاني من خلالها، وعليه، فالسؤال المطروح:

– كيفية اشتغال العواطف في روايته الفراشات والغيلان؟

– وإلى أي مدى تمكنت عاطفة الخوف من إعلان الذات والوعي والقيم

وأبرز خلفياتها ودواعيها في الخطاب الروائي الفراشات والغيلان؟

يحشد "عز الدين جلاوجي" في روايته "الفراشات والغيلان" جملة من التركيبات الفنية والسردية، ليستحضر بكيفية غير مباشرة أجواء حرب مستمرة بين الكوسوفيين والصربيين حرب تحول البلاد إلى سديم والناس إلى شخوص شبحية تلتجئ إلى ذاكرة ماضية وحدها تشهد على أنهم كانوا ذات يوم بشرا يشتهون، يمرحون سرقت الفرحة عيون الصغار وسكنت القلوب أمل العودة إلى الوطن.

منذ المفتح، يستظل الروائي بأروقة العواطف والموت، وما بينهما من علائق تجسرهما الاستعارات لتحيلها إلى فضاء روائي تتسج حواشيه الاندفاعات النفسية المخترقة لتلقائية الكلام السردية والشعري وفق كتابة تتحيز للاقتصاد في اللغة والابتعاد عن الترهل البلاغي والاعتماد على الوصف البصري وتوفير الحبكة المحتضنة لأحداث النص.

تعطي الأسبقية للوصف وتمثيل المشاهد من منظور اكسيولوجي ولا يتحاشى التحليل السيكلولوجي للشخصيات ويعطي الأسبقية للسلوكات والعالم الخارجي على الذات واستبطاناتها ويغدو النص وكأنه سيرورة تحليل نفساني يتم على مستويين: مستوى التذكر من خلال انبثاقات ذاكرة السارد "محمد" الطفل الصغير الذي هرب من بين مخالب غيلان الصرب الذين قتلوا أسرته وأهل قريته وشردوه مع الآلاف من السكان القرى، ومستوى الاستنطاق مع الذات في

محاورة العواطف وتفجيرها يقول: «... ألجمت عن الكلام، لقد أصبت بالخرس... لم أقو إلا على النحيب الشديد... اندلقت دلاء عيني... انفجرت أبكي شدة كأنني بركان أنكتم ثم انفجر يدفع حممه الملتهية...»⁽¹⁾.

يعظم البعد النفسي في الرواية من خلال التركيز على مجموعة من الثيمة الاستهامية للنفس البشرية التي تنهل عليها الوحدات المعجمية الآتية (الخوف، الحذر، الذعر، الرهبة الروع، الفزع، الهول، الهيبة، الوجس، الخشية، الوجل...الخ)، حيث نلاحظ من خلال الخطاب الروائي فائضا في التعبير عن عاطفة الخوف ومرادفاتها، رغم كثافة العواطف الأخرى وتداخلها، إلا أن هذه العاطفة وردت بشكل ملفت وشكلت إحدى البنى الدالة التي منها انبثقت الأنماط المختلفة لموضوعات الخوف.

إنّ تمظهر المعجم من حيث هو أعلى اقتصاد لغوي ممكن، كقيمة لهرم قاعدته الخطاب وبقدر ما تتوثق الصلة بينهما تتفجر جملة من الأبعاد والدلالات تمكنا من استكشاف بعض منها، باعتبار أنّ المعجم هو الخيط الأول الذي يفرز نضا متاميا أبعاده، كلما زاد إحكام نسيجه حيث أنّ حضور وحدات معجمية بصورة كثيفة وغياب أخرى هو ما يفسّر هيمنة إحساس على آخر، ويؤكد "جاك فونتالي": «أن حالة النفس يمكن أن تمثل في شكل معجم انفعالي عاطفي منها أسماء عاطفة كالرغبة (Le désir) والحب (L'amour)، الغيرة (La jalousie) حيث يمكن أن نجد ألفاظ أخرى من المدونة الجماعية تدل على العاطفة أو الميل إلى شيء أو شخص كالانفعال أو الإحساس والتوتر وهي مشتقات أسماء العاطفة...»⁽²⁾، يمكننا بعد هذا أن نتساءل عن الثنائية الضدية التي وردت في عنوان الرواية "الفراشات والغيلان" التي يمكن أن نربطها بثنائية الخوف والحرب، فلا مظهر يرتسم أمام الغيلان

والحرب إلا إحساس بالخوف، وهذا ما جعل النص من أوله إلى آخره يقوم على هذا الاندماج مما فرض على الذات المستهوية توترا انفعاليا بالغا.

فكما يؤدي الخوف إلى الانكماش على الذات والانطواء يؤدي إلى الهرب والهرب من المجهول وربما الاستكانة التي تؤدي إلى الموت والفناء فعلا. فهل الفراشات التي طارت ستعود يوما إلى أرضها وإلى هويتها؟

يقول الروائي: «أغني أغنية الوطن الجميلة، وأتخيل الأطفال اللاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ خد الأرض في براءة وتحلم بشروق الشمس»⁽³⁾.

تتسع دائرة الخوف في الرواية لشتى الدلالات لتلج في كل مرة على تمثلاتها، ذلك أنّ العلامات والكلمات والمواقف المولدة للدلالة تتضوي على مقاطع طافحة بالأفعال الكلامية، يبرّ مدى توتر الذات جراء التهديد يقول: «رعب يستولي على الجميع... رعب لم أره في عيون أفراد أسرتي من قبل أبدا ... عيونهم تدور في محاجرهم تكاد تنفجر ... ينبعث منها بريق منكسر... متخاذل ... حائر... يغتال الخوف الجميع فيركنون إلى زوايا الحجرة ... يشترق الهلع، تتبلعنا في حضنها أنا وأختي الصغيرة عائشة ذات العام ونصف العام...»⁽⁴⁾.

يتخذ الخوف تجليا ديناميا، محرك للعواطف الأخرى، يغزو النفوس دون استئذان، يتوغل في الأعماق والدواخل لأتفه: «انفعال على صلة بالعقل والإدراك وبالجسد...»⁽⁵⁾، فهو يستعير في هذه الرواية كل لوازم الجسد ليطلعنا على تناميته واشتغاله، يطلعنا على ذلك المقطع التالي: «أجري... أتعثر... انهض... أعدو... أتعثر، تنهش الحجارة زبدة ركبتي... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا... أغمض عيني أو أكاد تغرق مقلتي في نهر من الدموع...»⁽⁶⁾.

إن الذات العاطفية الخائفة ليست ذاتا منغلقة على أعماقها "حدودها" بل هي راصدة رائية لما ولن حولها، تضيف إلى السرد مشاهد وكلاما مسموعا

متصلين بالعالم الداخلي والخارجي فهو نص موزع بين الرصد والاستبطان والبوح.

وكثيرا ما نحس أنّ الروائي في نصه يحاول أن يقبض على تلك الحركة الخفية التي تشطرها بين الذات والآخر والمجهول، لذا نجده يقوم بعملية إفراغ شخصياته من خوفها بالتركيز على مظاهر وتجليات الخوف بصفة كثيفة. ونحن نعرف أنّ لأي تشكّل عاطفي مسوغات مختلفة هي بمثابة استعدادات أولية تنبثق بالدرجة الأولى من اكراهات نفسية ابستمولوجية واحراجات قبلية معرفة، حيث يدخل التعود ضمن التركيبيّة العاطفية، وهو يمثل العادات الحسية أو الروحية، مكتسبة كانت أو فطرية، فقبل وجود الفعل في النص، هناك حالة أصلية حالة (Abquo) التي يسميها فونتاني الشروط القلبية للدلالة، من خلالها يتم تقسيم الاتصالي لمعرفة الوحدات المستقلة المشكلة له⁽⁷⁾.

يتعمد "جلاوجي" في كل مقطع من مقاطع الرواية الأولى توظيف مثيرات الخوف يقول: «وقع إقدام تقترب... ضجيج لا يكاد يفهم، غبش يغازل عيني... رؤوس تتراقص على ضوء مصباح خافت، تتداخل الرؤوس... تتدافع، تنزل... تعلو، تظهر... تختفي»⁽⁸⁾، وفي مقطع آخر يستهل بـ«يناهي إلى سمعي وقع إقدام وأصوات وحركات وهمسات تملأ الحجرة...»⁽⁹⁾.

ولعل الروائي يتقصد من وراء ذلك، التغلغل في ملاحقة أسئلة مستعصية ما تنفك تتناسل كلما حاولت الشخصيات الروائية التقاط أسباب العلة الخفية الكامنة وراء مأساة الشخص التائهين في مناهم.

فالتحسيس الذي يفترض مسبقا في مستوى الشروط القلبية للدلالة يعتبر شكلا للذات المحسنة أي أنّ تلك الذات تتطوي على مجموعة من الاستعدادات

التي بمجرد تغير المحتوى الخطابي يتحول إلى أثر عاطفي، والخائف قد تردعه دواع مجهولة (كالزمن والمكان والموت) كما تردعه دواع معلومة (الحرب والغارة، الهيجاء الشيب والشيخوخة، الفقر، الملك، القيم الاجتماعية الذميمة، الحيوان، الظواهر الطبيعية...الخ).

وحتى الأمطار عند الروائي هي نذير عن خطر وكابوس مرعب بالنسبة لشخصيات الرواية يقول: «... هطلت أمطار غزيرة كأنما السماء اندلقت صهاريجها فأفرغت حمولتها هرع الجميع وحبات المطر الأولى تلسع أجسادنا...»⁽¹⁰⁾.

بيد أن المطر لا يكون متبوعا بالخير والنعمة دائما، فقد ينهمر غزيرا فيكون عنصر شر للإنسان وعامل تدمير لما يملك، ومن هنا يصح القول بأن «المطر عنصر يحمل ثنائية متناقضة ويؤدي دورا مزدوجا لأنه يمنح البهجة والألق والحياة، وقد يجلب الحزن والانطفاء والفناء»⁽¹¹⁾.

على هذا النحو، تغدو العوامل المكونة والاستعدادات العاطفية للخوف مفهومان حاملان للإنتاج دلالة العاطفة في الخطاب، ولأن الشروط القبلية للأنظمة الشكلية تصبح استعدادات بفضل المظهرية (Aspectualisation) الذي يعلن عنه التوتر (Tensité) والنقل الشعوري أو المزاج (Phorie) وللكشف عن هذه الإستراتيجية المتبعة في الرواية ليس لنا إلا أن نستند إلى مقاطع النص الاستهوائية لتحديدي طريقة تولد وتشكل وتنامي واشتغال عاطفة الخوف في الرواية.

مقاطع النص الاستهوائية:

يعتبر التقطيع في التصور السيميائي عموماً عملية إجرائية يتمكن من خلالها الباحث القبض على الخيوط الأولى النازمة للنص، ويعتبر المقطع وحدة حكاية استهوائية ضمن حكاية أكبر تعد مجمل النص الاستهوائي الحاضن لعدة مقاطع وثيمات استهوائية، ويمكن التمييز في هذا النص بين ثلاث حالات نفسية:

حالة بدئية: تعدّ وضعية استهوائية أولى تربط بين عنصرين الذات والموضع، وهي مرحلة أكثر تعقيداً وانفعالاً وتوتراً، حيث الذات تعيش حالة انفصال عن موضوع (الأمن والاستقرار النفسي،...) مما أنتج خلالاً عند الشخصيات، ويذهب علماء النفس إلى أنّ «القلق قد يزداد حدة وإيلاماً حتى يصل إلى الخوف والرعب والفرع، وهذا الشكل من أشكال القلق قد يكون مرتبطاً بالتغيرات الفسيولوجية الموزعة أو العامة التي تسبق الحنق كمحاولة أخيرة للخلاص من التوتر»⁽¹²⁾.

فالشخصيات الرئيسية الروائية المتمثلة في "محمد وعثمان وعائشة والخالة" امتدت عواطفها التوتيرية في إطار واسع لا يمكن تحديده ذلك: «أنّ العواطف حينما تشتد تصل إلى درجة تنفلت فيها عن أي تحديد»⁽¹³⁾.

ويرى بعض المهتمين بالدراسات النفسية أنّه لا يمكن إدراك القلق كشيء منفصل عن تنظيم الذات أو الأنا، فبالإضافة إلى ما يطرأ من تغييرات على ضبط الذات، هناك دائماً درجة ما من الضعف في حدود الذات ذلك أن الناحية اللاموضوعية لحالة القلق قد تعكس عجز الكائن الحي عن التمييز بين الذات والموضوع، وليس فقط لأن الموضوع قد يكون لا شعورياً، يشعر الفرد بأنه مغلق

بمعالم التهديد لا يستطيع فيه التمييز بين الخطر من الأمان، والصحيح وغير الصحيح، أو الواقع وغير الواقع⁽¹⁴⁾.

وتظل عدم القدرة هي الموجهة للذوات العاطفية الخائفة، تبرزه ذلك المقاطع التالية من الرواية: «... أعدو ... ألهث ... تنقطع أنفاسي ... يجف ريقى ... أمد ذراعي اليمنى إلى أقصى نقطة ... شبر واحد يفصلني عن الباب تفرعني قهقهاتهم صرخاتهم ... وقع أقدامهم الغليظة ... لن ألتفت خلفي ... سألج الباب بسرعة، ثم أغلقه بسرعة ولن يمسكوا بي ... أمفتوح هو أم مغلق؟ ... يضعض الرعب أركان جسدي المتهوية ... تصطك ركبتاي ... أشد لعبتي إلى صدري لن يخطفها الكلاب مني...»⁽¹⁵⁾.

إن التوتر هو ظاهرة متوخاة بصفة مسهبة وخاصة لا تفارق أي سيرورة جمالية أو خطابية، تظهر في بادئ الأمر وكأننا يمكن التحكم فيها من خلال عرض البنيات الانفصالية التي تظهر على شكل تموجات زمنية وانعطافات مكانية، غير أنها سرعان ما تكون الذات العاطفية دينامية وقلقة عند مواجهة الحدث، مما ينتج تضخم في المخطط العاطفي، ونحن نلاحظ في المقطع أن الاستجابات الفسيولوجية في كل من الجهاز التنفسي الدوري والجهاز العضلي والتي تدل على استجابة القلق والخوف والاستعداد لهما، كل هذه النواحي تقيس بشكل ما المظاهر المختلفة للقلق والخوف عند شخصية محمد (الخائفة) ولا تقيس القلق والخوف ذاتهما فهو يعتبر تكويننا فرضيا تظهر نتائجه أكثر مما تتضح مواصفاته، ذلك نظرا لغياب معالم الأمان والحماية حين قتلت عائلته أمامه وكل أهل قريته، إضافة إلى المظاهر الشنيعة من الذبح والحرق والدمار.

حالة وسطية: تجمع هذه المرحلة عدة انفعالات باعتبارها مرحلة الانجاز الاستهوائي الذي يكتنفه التقاطع والتوتر بين انفعالات متضادة أساسها القلق

الناتج عن البعد والنأي، ومرحلة الالتجاء إلى بر الأمان، بلوغ محمد حضن الخالة والشعور بالطمأنينة والانتقال من القرية المهدمة إلى قرية يترقبها التدمير لكنها الأكثر أمنا، ومن ثم السفر إلى ألبانيا للبحث عن السكينة والاستقرار يقول: «صارت الحدود الألبانية على مرمى العين... وبعدها سنعبر... وينتهي السفر ... والترحال.... التنقل»⁽¹⁶⁾.

إذا فقد المرء نتيجة الخوف قدرته في الرد على مصدر الخوف، وانتقصت كفاءته على التصدي له، لاذ لمن هو أقوى منه ليحتمي به، ويطلب الأمن في ظله فسييل الضعيف إلى القوي، وأمن الخائف عند المقتدر، وضالة الذليل عن العزيز الذي يمتلك مقومات الرد ووسائل الحماية.

إنّ الاحتماء بالأقوى يعيد إلى الخائف توازنه المفقود، ويجعله ينظر إلى المخيف من منظور جديد مستمد من أبعاد القوة التي يحظى بها حاميه ومجيره⁽¹⁷⁾. ومن أهم الإجراءات التي يتخذها الخائف للتخلص من مشاعر الخوف كذلك (الاعتذار، التبرير، الرضوخ لإرادة المقتدر، الاحتماء بالأقوى، الاختفاء، التحصن، اتخاذ الحيطة والحذر، إضمار العداوة وإظهار المحبة، التملق، التقمع، طلب اللذة، التحدي، المغامرة... الخ).

إن مناخ القلق الوجودي الذي تذكيه آليات العنف والقتل وحضور الموت من كل مكان هو ما لا يرتق بالشخصية الخائفة إلى مستوى شجاعة المواجهة بل الاحتماء بالأقوى من أجل التقوى.

يلاحظ في هذه المرحلة حشد ملفوظات تعكس ارتفاع مسار الذات الرقمي وتسارعه بعدما كان منفلتا، فقد بدأت الحالة الشعورية للذات الخائفة بالثبات والتأقلم مع الأوضاع المستجدة، يقول شيخ القرية: «أركم بخير ... لا

أريد أن تتمكن الانهزامية من نفوسكم أعظم ما تحرص عليه هي روح التفاؤل ... لا بأس... الكل بخير ... أحوالنا تتحسن...»⁽¹⁸⁾.

إن التفاؤل والأمل هو المرهم الذي يجده الخائف للتغلب عن التوتر والانفعال، ويعتبر الانفعال (Emotions) من منظور سيميائ العواطف القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطبيعي، ولا يركز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس (Sensible) إلى مدرك (Intelligible) ولكن تحاول التوصل إليه من خلال التوترات التي تربطه بين التركيب الصيغي (رغبة انفعالية) (Vouloir pathétique) والقدرة على الفعل (Pouvoir faire) وبين التركيب المزاجي والمتمثل في المدة (Durée) والإيقاع (Rythme) ودرجة السرعة (Tempo)⁽¹⁹⁾.

بمقدورنا أن نصف الخوف من حيث المميزات التعبيرية له التي وردت في الرواية والاستعانة بالمظاهر والإشارات الجسدية والنفسية التي تنجم عن الخوف وتدل عليه، والانفعال أول مظهر من مظاهره، ويتصف الخوف من الناحية الذاتية بأنه «إدراك حاد بالخطر وإحساس منتشر بالرعب والتوجس والقدر المحتوم، وشعور بالتوتر يعكس الاقتراب من العتبة الفارقة لاستجابات الخوف وإدراك للجوانب اللاإرادية لاستجابات الخوف والمظاهر اللاإرادية للخوف مثل: زيادة سرعة النبض وارتفاع ضغط الدم وغيرها مما سبق الإشارة إليه»⁽²⁰⁾.

بيد أن تكتم الحالة لا يمنع من ظهور دلائلها في تعابير الوجه والبدن أو في السلوك على نحو ينبئ عن وجود الخوف والإحساس به، يقول الروائي: «... أقوم وأسقط ... وصلتني صيحة مدوية من حبيبي لقد قتلوه، وأحسست أن الصراع راع يغير مساره نحو الغرب وراح وقَعُ الأقدام الغليظة يبتعد عني... استرجعت أنفاسي لا شيء... الهدوء سيد الموقف ... والليل جدارية سوداء تحاصرني من كل

جهة صدري يعلو ... يهبط بقوة قلبي يدق بسرعة ... هنا يجب أن قضى ليلتي ...
وبت هنا أسامر حزنا ودمعا وارتعاشه طاغية...»⁽²¹⁾.

غير أنّ هذه الأمارات لا تدل على الخوف دائماً فقد يشترك هذا المظهر أو ذاك في الدلالة على أكثر من انفعال واحد، فالصياح مثلاً ليس أثراً ناجماً عن الخوف وحده، فقد يدل على السرور والتعجب والألم، وكذلك البكاء يعد مؤشر إلى انفعالات متعددة من الحزن والألم والغيظ والخوف، لذا لا بد أن نتبع الخوف ومظاهره على وفق النصوص الدالة في مضامينها وسياقاتها، بالوقوف على المظاهر الجسدية والآثار النفسية التي تنشأ عن الخوف والتي تفقد النفس هدوءها وسكينتها، وتجعلها هدفا سهلا للحيرة والاضطراب، كما نجده في رواية الفراشات والغيلان.

حالة نهائية: هي مرحلة استرجاع التوازن اثر الخلل الانفعالي للتهديد القائم للشخصيات في المرحلة البدئية والوسطية المرتبط بالغربة والتهيان والفرار والخوف من المجهول وضياح الهوية، فقد تبلور الخوف في تجليات بدأت بالتشكل والتنامي إلى درجة التضخم إلى أن آل في النهاية الرواية إلى انطفاء بعد اشراقه شمس تحمل الكثير من التفاؤل والأمل، يقول في المقاطع الأخيرة من الرواية: «أصبحت الشمس مشرقة دافئة... فدبت حركة غير عادية داخل مخيمات البؤس والشقاء والغربة لعل الناس بدأوا يسترجعون أنفاسهم الآن ويستردون ما ضاع من قوتهم وجلدهم...» ويقول أيضا: "ارسما شمس على وشك الشروق... شمس الفجر وقد بدأت تمد خيوطها تهزم الظلام..."، "كانت السماء صافية إلا من قزعات بيضاء تفرقت هنا وهناك وكانت الشمس ترسل بدفء محتشم يلف أجسادنا ومخيماتنا...»⁽²²⁾.

إنّ هذه التأمّلات المحفزة على استعادة قيمة الحب في الحياة وشذرات مكتنزة بالأمل والعيش في أفق لا يضام، بعدما استدرجنا الروائي ببدائيات محزنة وإحالات الحزن القائمة في المقاطع الأولى ليبرز مدى الخوف في نفسية الهارب.

يقول الروائي: «... تأملت ساعة الحائط على الضوء الخافت الذي كان ينبعث في استحياء شديد داخل الحجرة...»، "حين انتصف ليلنا الأسود الحزين، بين نعسان ويقطين ... بين نائم وآرقين... هطلت أمطار غزيرة كأنما السماء اندلعت صهاريجها فأفرغت حمولتها" "كان التعب باديا على وجهه والشعوب بدأ ينسج خيوطه على ملامحه..."⁽²³⁾.

يتدرج النمو العاطفي في الخوف في رواية الفراشات والغيلان مع مختلف الأحاسيس التي تتشكل تدريجيا آخذا في الحسبان العالم الخارجي الذي لم يأب المشاركة في رسم صورة فنية رائعة للخائف وعالمه الحزين من حوله لينهيه بإشراقه شمس تودع عالم الحزن والحرب وتستقبل السرور والأمان.

بعد متابعة اشتغال عاطفة الخوف واستقصاء مظاهره الدالة عليه لا مناص عن وقفة متأنية عند المنحى الفني الذي صبّ فيه هذا الانفعال.

إن رصد الجوانب الفنية لعاطفة الخوف يوضح معالمه، ويُرسم أبعاده من خلال انتقاء الروائي ألفاظه والمعجم اللغوي الذي يدور في فلكه، والأساليب التي يحرص عليها في بناء تراكيبه المعبرة عن الحدث المروع، وردود أفعال الخائفين في ظل محنة الخوف، فاستعمال صيغة التفضيل مثلا تختلف عن صيغة المبالغة في ظلالها وإحياءاتها في التصوير والتلوين على الرغم من اشتراكهما في إبراز المخاوف.

أما الصورة الفنية التي تشخص مناخات النفس الوجلة وحركة الشخصيات المضطربة توظف ظواهر طبيعية وصلات اجتماعية وآليات تحرض على الخوف والألم.

إن اللغة السردية والشعرية التي جاءت بها رواية الفراشات والغيلان بلفظها وتركيبها والصورة برسمها وتجسيدها، والموسيقى وأدائها المصور وسائل ثلاث تتضافر لإبراز الخوف ومشاعر الخائفين في إخراج فني ومعبر

الإحالات:

- 1- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ط2، زاربطة أهل التعلم، سطيف، 2006، ص22.
- 2-Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, « essai de méthode », press universitaire de France, Paris, 1999, p65.
- 3- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص85.
- 4- المرجع نفسه، ص09.
- 5- مصطفى غالب، تغلب على الخوف، الطبعة الأخيرة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000، ص87.
- 6- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص87
- 7 -Voir : Driss Ablabi, *La sémiotique du texte du discontinu au continu*, l'harmattan, Paris, 2003, p181.
- 8- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص28.
- 9- المرجع نفسه، ص38.
- 10- نفسه، ص50.
- 11- جليل حسن محمد، الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، ط2، دار دجلة، الأردن، 2009، ص232.
- 12- مصطفى غالب، تغلب على الخوف في سبيل موسوعة نفسية، طبعة الأخيرة، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2000، ص88.

13 -Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, **Sémiotiques des passions des états de choses aux états d'âme**, Editions du Seuil, Paris, Avril 1991, p24.

14- مصطفى غالب، تغلب على الخوف في سبيل موسوعة نفسية، ص 88.

15- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 08.

16- المرجع نفسه، ص 59.

17- جليل حسن محمد، الخوف في الشعر العربي، ص 302.

18- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 65.

19 -Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Press universitaire de Limoges, Paris, 1998, p37.

20- مصطفى غالب، تغلب على الخوف، ص 104.

21- عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 73، ص 75، ص 82.

22- المرجع نفسه، ص 65.

23- نفسه، ص 38، ص 50، ص 65.

التناص الموضوعاتي في رواية "سرادق الحلم والفجيرة"

أ. سليم سعدلي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

مفتاح:

يكاد عزدين جلاوجي¹، يكون واحد عصره، نظراً إلى ما حازه من قدرات معرفية بوّاته منزلة خاصة في الأدب الجزائري المعاصر، ولعل انتماء جلاوجي الفكري وغزارة إنتاجه وأهميته كانت أسباباً رئيسية للإقرار بريادته الإبداعية ومكانته الفكرية التي يتفق دارسو الأدب والنقد والفكر بشأنهما. وبعبارة أخرى، فإن تكوين جلاوجي المعرفي مكنه من إحكام الروابط بين المسائل التي خاض فيها أثناء إنجاز الروائي. على الرغم من قصر مسار الكتابة لدى عز الدين جلاوجي، الذي لم يدخل عالم الكتابة إلا سنة 1994 بمجموعته القصصية "لن تهتف الحناجر"، فإن ما حققه من تراكم إبداعي يؤكد توفره على طاقة إبداعية متميزة متعددة الروافد من قصة ومسرح ورواية وأدب الأطفال.

والذي يهمننا من هذه التجربة هو الأعمال الروائية إذ أصدر لحد الآن، أربع روايات؛ في سنة 2000 أصدر روايتين متباينين شكلاً ومضموناً وكذلك من حيث القيمة الفنية وهما الفراشات والغيلان، وسرادق الحلم والفجيرة².

روايته الموسومة "سرادق الحلم والفجيرة" اختار فيها الروائي أن يُغلف

الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عجائبي يشير في النفس الحيرة والتردد، و الغرابة المقلقة والرعب المعنوي، ويُحيل على تساؤلات لا نسلم بأنّ العقل البشري يقف عاجزا عن الإجابة عليها مطلقا .

تتمحور الكتابة الروائية لدى عز الدين جلاوجي حول متخيل روائي ينشغل وبدرجات متفاوتة، بأسئلة الراهن وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجع فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحطة، مع العناية بالشكل الروائي، انطلاقا من وعيه بأن الجنس الروائي غير مكتمل وفي ارتباط بالدور الموكل للرواية ألا وهو الكشف عن عالم في حاجة دائمة للكشف، وسعيها الدائم إلى زعزعة الانتظارات المكرسة، وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المتكامل³.

ينهض المتخيل الروائي في رواية لسرادق الحلم والفجيرة على تشخيص الأزمة الاجتماعية التي يمر بها المجتمع الجزائري، عبر بناء أسطوري يفتح ويتفاعل مع أشكال إبداعية مجاورة، كما يوظف الموروث الحكائي والتاريخي والديني، بهدف رصد مفارقات الراهن، عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية، باعتماد لغة تنحو إلى الإيحاء والرمز، بعيدة كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر. فيتم نقد الواقع عبر ملاحظات ساخرة، بانية للمعاني والتصورات مصورة مختلف المظاهر المقززة لمختلف سلوكات المجتمع بما فيها الشخصيات السياسية، لكن لغته الرمزية تخفي ذلك إلاّ من اجتهد في التأويل واقترب إلى دلالة النص العميقة، فعز الدين جلاوجي قرر في كتابته أن لا يكون مروحة للكسالى النائمين، وهذا المعنى الذي سبق إليه العقاد في كتابته، نلتمسه في كتابة جلاوجي الغامضة التي تستوجب وجود قارئ نموذجي.

لقد عاش [عز الدين جلاوجي] في زمن صاحب بالجدل السياسي والاجتماعي الذي شهدته الجزائر من وقت خروج فرنسا إلى يومنا هذا، والاتجاهات الفكرية المتباينة التي كانت تتصارع في بينها على تداول الأفكار التي من شأنها حسم القضايا المرتبطة بالسلطة والحياة الاجتماعية التي لم يرتح لها المواطن الجزائري، لذلك نجد هذه الرواية جاءت كنموذج لتعريف هذه المواقف بشتى الطرق الأدبية: السخرية، الاستخفاف، الغرائبي الاستشهاد والبحث عن الحجاج المناسب لمثل هذه القضايا.

وجاءت في ثناياها بوابل من الإشكالات يطرحها القارئ من الوهلة الأولى:

- لماذا قدم الروائي روايته بهذا النموذج (الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل السير في هذا المنحى، هو في الحقيقة إعلان منه عن رفض النمطية والتقليد واجترار الشكل التقليدي؟ أم هل هو نوع من التجريب غايته المثلى الوصول إلى كتابة رواية تجريبية وتحطيم الصنم الذي لا تكاد الرواية الجزائرية تتخلص منه؟.

لماذا استعار الكاتب لفضاء الرواية الممثل بالمدينة صورة المرأة العاهرة المومس، الكاشفة لكل ما خفي؟.. وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف المليء بالعجائبية والسخرية اللاذعة التي يلمحها القارئ في نصوص الجاحظ؟.

لماذا هذا الكم الهائل من "التناصات الموضوعاتية"، أو ما نعتبره إضافة مهمة إلى الرواية الجزائرية باعتبار "الحجاج السردى"⁴، هو إحدى الدعائم الذي بنيت عليه الرواية وخاصة ما جاء منها على مستوى النص القرآني المفعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكّن من الإحاطة بها؟. وفي البداية أقول: إنني لا أزعم أنني أمتلك إجابات واضحة عن هذه

الأسئلة، وإنما هي محاولة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، بغية تحريك الحوار العلمي وإثارة اهتمام النقاد بهذا الموضوع الذي أصبح يواجه كل باحث يتعامل مع النص الإبداعي.

لذلك ارتأيت لتكون هذه الرواية موضوع بحثنا، محاولين تخطي القراءة التي لا تكاد تتعدى الجانب المركزي للنص، سعياً وراء قراءة نموذجية تجعلنا نحيط بالمرامي الموضوعية للمؤلف لكون هذه الرواية مرآة صافية تعكس الفضاء الجزائري الذي سماه الروائي [بالموسر]، وقد يكون هذا السبب من الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نتناول الرواية من هذا الجانب الذي عنوانته بالتناص الموضوعاتي أو "المنهج الموضوعاتي".

1 - تداول "الموضوعاتي" و"الموضوعاتية":

يعد اصطلاح "الموضوعاتي" (thème)⁵، تحديداً إجرائياً تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبية واحدة دون اشتغالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة. وقد كان اصطلاح "الموضوعاتي" (أو التيمي) اصطلاحاً انطباعياً إلى حد بعيد، استعمله ج. ب. ويبر (Jean Paul Weber) في معنى خاص مطلقاً إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما.⁶، وتحدد الموضوعاتية "عند ج.ب. ريشارد (Jean Pierre Richard)، في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج- تأملي"⁷. كما تستخلص الموضوعاتية من ميزات الهندسية لا عبر قيمتها الإحصائية. وتلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية مشددة في ذلك على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي- النثري أو الشعري- لتلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته. وبذلك يمكن للحرب كموضوع (في المعلقات السبع، والملاحم، والروايات) أن

تكون موضوعاتية في (الحرب جحيم)، و(الحرب جنون)، و(الحرب سلم). من هنا يمتزج الموضوعاتي في الأدب بالموضوع، لأن (موضوعاتية الحب)، في الشعر العذري، والسونات الموسيقية، والدراما الشكسبيرية، تعد قانوناً لموضوع الحب، على الرغم من الاختلافات النوعية للموضوعاتي، من عذرية إلى أخرى، ومن إباحية إلى غيرها، ومن دراما إلى مماثلتها⁸. إذ تكاد هذه الاختلافات النوعية تتكون من اختلافات (الحب أعمى)، و(الحب أبدي)، و(الحب لعنة)، و(الحب نعمة). من ثم، قد نخرج بفكرة أنه ليس هناك ما هو أكثر إبهاماً من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة، في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال.

وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما - كيفما كانت وطنيته - تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسميائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح، كما هو في لغته : التيم / التيمية / التيمانية : (thème/Thématique/ Thématiser)، أو اعتماد التعريب العربي: الموضوعاتي / الموضوعاتية، الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقاربات عبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيثي سالم وكليطو، وعبد الله إبراهيم في كتاباته السردية، وهذه المقاربات التي يجسدها هؤلاء لا تكاد تخلو من المنهج الموضوعاتي. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي. وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد⁹. فالبحت إذن في الموضوعاتي هو

بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي، وهذا ما أسعى إليه في بحثي ولا أدعي أن أكون جاداً في بحثي لكون هذا النص يحتاج إلى أكثر من قراءة. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة. ولهذه الغاية، يجري افتراض مقارنة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحظته عبر توترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أن بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص¹⁰، مما يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته، كعلامة على قابليته للفهم والتأويل. بيد أن التكرار لا يرضي ج.ب. ريشار، لأنه يقف فقط عند حدود الكلمات- المفاتيح والصور- المفضلة والأشياء الجذابة. ولا يتعداها إلى طرح الموضوعاتي كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها. وفيه تكون الموضوعات محور التحليل بحيث يكون "شغل الناقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما"¹¹، ويتميز "هذا الاتجاه النقدي بتعدد تسميته"¹² من المنظور الغربي، وحتى من خلال ترجمته إلى اللغة العربية، فهو نقد موضوعاتي، تيماتي، جذري مداري وفق تعدد النقاد والمترجمين إلى العربية. ومن أهم مميزات هذا المنهج أنه يتسم "بالحرية" وعدم التقيد بالنظرية النقدية، وأنه يستوعب مختلف المناهج أو على الأقل يفيد من جوانب معينة منها، كالمناهج التاريخية والنفسي والاجتماعي والفلسفة الوجودية والنقد الأسطوري والديني واللسانيات والمنهج البنائي¹³ وغيرها من المناهج الأخرى، حتى إن "رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة انفتاح ممارستهم النقدية على كل المناهج"¹⁴. إضافة إلى هذا، إن الموضوعاتية تعتبر العمل الإبداعي معبراً عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية،

ف" الموضوعية الأساسية التي ينطلق منها النص تنمى بواسطته"¹⁵. بطريقة صريحة أو ضمنية لتعكس في الأخير أفكار المبدع، وتبرز هذه الموضوعية في هاجس مركزي يكون عادة إما مفردة أو صورة ذات دلالة، حيث تبدو كالقلب النابض للعمل الأدبي بالاعتماد على الأبعاد المعرفية المتنوعة.

لقد تنوعت الموضوعات التي تناولها عز الدين جلاوجي في روايته، لذلك انتقينا مقاطع الرواية نموذجاً لبسط مختلف الموضوعات الرئيسية فالجزئية، والتي تتحاور بشكل أو بآخر مع موضوعات من الأثر الديني والأدبي وركزنا اهتمامنا على الأثر الديني بكونه نص غائب يستحضره السارد لبناء عمله السرد في الحاضر، ولقد كان النص الغائب في رواية سرادق الحلم والفجيرة دعامة أساسية يقف عليها السرد.

فالعارف بالتراث العربي الإسلامي، لا يكاد يقرأ رواية لسرادق الحلم والفجيرة حتى يدفعه التفكير في المرجعيات الدينية والبلاغية والعجائية والأسطورية التي يكون الروائي قد نهل منها، وأهمها القرآن الكريم والقصص الديني، والمرجعيات الأدبية.

2 - مرجعية التناص السردية:

ليس التناص إلا "تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها. وهم يجزمون بأنه لا يوجد نصّ يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى. وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب"¹⁶، والمقصود "بالتداخل النصي هنا: الوجود اللغوي، سواء كان نسبياً أم كاملاً، أم ناقصاً، لنصّ آخر. وربما كانت أوضح صور التداخل، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قويسين في النص الحاضر"¹⁷. لذلك يستغرب القارئ من الحضور الكثيف للشواهد التي يتخذها الروائي حجة لبناء عمله

السردى، ففي كل موضوع يتطرق إليه يكون الحجاج القرآني دعامة يقف عليها السرد. حيث تتجلى نصية النص، من خلال فاعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأنّ كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها¹⁸. ومن الموضوعات التي انبثقت من التناص الموضوعاتي الذي استثمره المؤلف:

أ/: موضوع الفتن وعلاقته بالمجتمع الجزائري:

ولعلّ خير مثال نضربه في هذا المقام هو مقطع (العجائز والقمر) الذي يروي فيه الروائي أنّ القمر " قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تمّ له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفرّ فأمسكت به فقدت قميصه من قُبُل وشهد شاهد من أهلها قال : إن قدّدت قميصه من قُبُل فكذب وكانت من الصادقين ...

وإن قدت قميصه من دُبُر فصدقت وكان من الكاذبين... [ص 48 من

الرواية].

تتضح للقارئ القوة الاستشهادية التي يتمتع بها الروائي من خلال هذا المقطع الذي أراد به السخرية من تلك المدينة التي ترواد الخير عن نفسها وتسلكه مسلك الضياع، لينجر من ذلك الانحلال الخلقي في المدينة التي يعيشها الروائي والتي سماها بـ " الحبيبة [ن] ". [ص 23].

لا شك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب (قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة

وتجليها في مستوى القراءة¹⁹، وما يحيلنا إلى هذا هو ذلك الاستشهاد الضمني الذي يجعل القارئ يستحضر الماضي ليشتق منه مفهوماً آخر، تلك القصة التي صورها الله عز وجل في سورة يوسف ليفهم منها القارئ أن المعصية تكاد تقترب من الأنبياء لولا الاستغفار ووجود من يحميهم من الفتنة، وإذا أردنا إيراد النص القرآني الذي حاول المؤلف الاستشهاد به مثلنا له بقوله تعالى: وَرَاوَدَتْهُ الْتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ {23} وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ {24} وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ {25} قَالَ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ {26} وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ {يوسف/27}. وفي نفس الحكاية أي حكاية العجائز والقمر يورد الروائي مقطع آخر كقوله: "اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشر كل ساحر عليهم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنياتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة مفزعة... مخيفة... مهلعة... مهلكة... قهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

مرأتي يا مرأتي من هي أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هُزءٌ... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سككت عن الكلام المباح... وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر... [ص48]. إن هذا التمويه الذي أغرق به الكاتب النصّ في أجواء ضبابية تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تنهض بها الرواية، وقد كان لهذا التمويه صورا متعددة يستعين به المؤلف لعرقله أفكار القارئ، وهذا ما يجعل النص السردى يفتح على عدد كبير من التأويلات، ففي قوله أن [القمر نزل القصعة المملوّة] يحيلنا مباشرة إلى الشعوذة والسحر الذي مازال المجتمع الجزائري يتخبط فيها، فهذا الأخير من العوامل التي أحرقت المدينة المومس أو الحبيبة المفقودة التي جسدها المؤلف حلماً يصعب تحقيقه. في نفس المقطع يستطرد المؤلف كلام آخر يجعلنا نستحضر قصة أخرى معروفة ففي قوله [مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟]، نفهم مباشرة أن تقنية الاستحضار هذه تحيلنا إلى قصة [فلة والأقزام السبعة] فهذا المقطع كانت تردده زوجة الأب الشريرة لكون فلة [ببياض الثلج] أجمل منها، فراحت تكيد لها كيدا²⁰. وفي نفس المقطع يحيلنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة كقوله: [فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سككت عن الكلام المباح]. تستثمر رواية جلاوجي العالم التخيلي لكتاب [ألف ليلة] على مستوى محاكاة "شكلها الدائري الذي يجعل السرد يلتف حول نفسه عبر نظم حكايات متكوكبة وحبكات متوازية، وخلق أصداء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم الليالي"²¹.

ومن ثم نلفي السرد في رواية السرداق مستطيلا هو الآخر بفضل "التوليد الحكائي" المستند إلى محكي أساس يتجلى في مقطع "وحدي أنا والمدينة..." [ص09]، المشخص لعلاقة التوتر بين السارد والمدينة المنعوتة بالمومس، حيث

الإحساس بالاغتراب نتيجة الإخفاق في الحب والسياسة، ونتيجة انهيار القيم وفقدان المعنى. ومن رحم هذا المحكي الإطار الممثل لشعور الاغتراب تتولد محكيات صغيرة وافرة تنجذب لذلك الشعور الذي يتحول إلى استعارة موسعة تتنامى بداخلها صور الفقدان والعبث والإخفاق والعجز والتوق إلى العدالة والكرامة والمواطنة الإنسانية.

وإذا كانت قوة المحكي في الليالي تنهض على تأجيل الموت لفائدة الحياة، فإن قوة حكي السرداق تقوم على تأجيل الفجيرة واستشراف الحلم من خلال توليد إرهابات البشارة المشعة ببارقة الأمل ولمعة الخلاص، الشيء الذي يحول التشاؤم المنبعث من النص إلى تشاؤم حي، يجسد تشاؤم الفن في مقابل تفاؤل الإرادة. ومن هنا القيمة الإنسانية للرواية إذ هي لا تصنع الأمل الكب ولا التفاؤل الزائف الذي يخفي قبح الواقع وفجيرة الذات والمجتمع.

وفضلا عن هذا التناص البنائي، ثمة إشارات ماثورة في النص تستوحي شخصيات القصة الإطار لليالي حيث حضور شهريار وشهرزاد ودينازاد، كما في الخاتمة: (غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات.. إن كيدهن عظيم.. (ص9). فها هنا نلاحظ مزجا لشذرات حكائية من عالم الليالي وعالم القرآن الكريم، كما لو أنهما كتابان مؤسسان لعلامات التخيل في الثقافة العربية الإسلامية التي ينهل منها الكاتب. ومن ثم استثمار قوتها النصية والدلالية وفق مقاصد جديدة تعتمد التهجين والأسلبة. أو كما في المقدمة حيث يقول السارد: (وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح. حين ولى النهار وراح. حين تثعبن الدامس الطامس وصاح.. حين ضل الزمان وجاح.. قالت دينازاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها انسي ولاجان... ص.126). ففي هذا المقطع نلغي استيحاء لقفل الحكي المعهود في الليالي والمنظم

للتوالد السردى، لكن السارد يوشيه بالأسلوب البلاغى الساخر المسجوع تعبيراً عن قوة اللغة المستلهمة من لغة البديع التى شخصت قوة الدولة الإسلامية فى أوج عظمتها السياسية المقترنة بالفتوحات. فهل تكون لغة الكاتب بحثاً عن قوة مفقودة؟ أم حلمًا يجسده الروائى بقلمه ولكنه يبقى صعب التحقيق على الواقع.

لقد أثبت جلاوجى فعلاً من خلال هذه المقاطع قدرته العجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويب بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه ليشكل منها أنموذجاً لذلك الانحلال الخلقى الذى تشترك فيه هذه الصفات كالحقد والشعوذة والليالى من بعيد أو قريب.

ب/: موضوع الهلاك المرتقب:

القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة):

كى يرسم الروائى تلك المشاهد المعبرة عن مخاطر محدقة بمجتمعه، يعتمد إلى توظيف العجائبي لأن موضوعاً كهذا يتطلب ذلك. إن العجائبي هو العنصر المهيمن على على خطاب الروائى عز الدين جلاوجى فى تشكلاته وفى موضوعاته فنحن نجد العجيب والغريب يتداخلان، يخترق العجيب مجموع مقاصل السرد، وهو مستوحى من مصادر عديدة لا تتحدد بالمقاييس النظرية الغربية (شعرية الفانطاستيك عند تودوروف وآخرين)، ذلك أننا نجد إنطاق الحيوان وأنسنته فى كليلة ودمنة، وفى الليالى، وفى عجائب القزوينى وفى الحكايات الشعبية القديمة. كما أننا نجد العجيب الخلاب فى القرآن الكريم أيضاً وفق ما يرى ذلك محمد أركون فى سؤاله: (هل يمكن الحديث عن العجيب الخلاب فى القرآن؟). لأجل كل هذا فان الكاتب استوحى المدونة العجائبية فى الثقافة العربية والإسلامية أساساً ولو أنه لقحها فى بعض الصور السردية بالعجيب

الكافكاوي كما في فقرة (المسخ) (ضحكت ببلالة وبلادة.. لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي.. كل شيء غدا أمامي جميلا وبديعا، وأحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وان ذراعي قد بدأت تثبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في يقيني أنني روح خفاش...ص.112). ويعرف القارئ أن هذا المشهد الغرائبي يتناص مع استهلال رواية المسخ لكافكا: (استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم). ومن ثم فإن العجيب في رواية السرادق يشف في عدة لحظات عن مسحة وجودية تستوحي كامو وسارتر وبيكت وكافكا لكن ضمن وعي فني يقوم على التهجين والتبئية. إذ وجودية جلاوجي ليست عدمية بل هي متشبثة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء، وما هذه المشاهد التي يوظفها إلا تعبير عن الفتن التي أصبح المجتمع الجزائري يتخبط فيها، لذلك عمد عز الدين جلاوجي إلى الغرائبي لأنه الأنسب لمثل هذه المواقف.

القدسي: كان الموضوع الأكبر حضوراً في الرواية، بل لا يكاد مقطوع من مقاطع الرواية يخلو من القدسي، وقد يتساءل القارئ ويتعجب من ازدحام المندس أمام المقدس، إنها تقنية غريبة تتبع من مؤلف عارف بالدين، فالمزج بين المقدس والمندس كان ضرورياً²²، لأن السخرية التي توجه أحداث السرد في الرواية تحتاج إلى المندس لتشويه الشخصيات التي مثلها الروائي في الأحزاب السياسية والتي كانت سبباً وراء تفشي الانحلال الخلقي. تتجلى مظاهر القدسي أساساً في توظيف الاعتقاد بقيمة البركة، استشراف الغيب. ومن ثم حضور شخصيات المجذوب، والشيخ مولانا، حيث أجواء الحضرة والسحر والتعاويد والطقوس واللغة الملفزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات. وذلك ما نلقيه في فقرات (في حضرته، في

رحاب الصخرة، عاقبة الشيخ، في حضرة مولانا..). ويعتمد هذا التوظيف بالأساس على الغور في طبقات عميقة من الوجدان الشعبي للكشف عن حضور الخيالي في الواقعي خلافاً لتلك المنظورات الضيقة التي تعزلهما، لأن الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك، ويحضن طبقات تفكير متمازجة، وأنماط عيش لا انفصام فيها بين العقلاني واللاعقلاني. تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية، ومن ذلك استلهام الأسلوب القرآني وفق تحويلات تروم منح قوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة، وكذا استichاء قصة الطوفان في اتجاه التعبير عن الكارثة التي تنتظرها المدينة جزاء إغراقها في الفساد السياسي والاجتماعي؛ ومن ثم فإن هذه القصة الثرية بالرموز والسخرية والنماذج تعتبر جزءاً من الوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو أنها مضمنة في كتاب مقدس، كما أنها تعتبر، في تقدير، من علامات مقاومة السرد الكولونيالي في اتجاه ابتداء رواية تقوم بتهجين السرد المعهود، ونقض أسسه المعرفية؛ ومن الهام تأويل هذا التعلق بالنص القرآني في ضوء وعي مقارن يستحضر فرضية (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) التي ترى بأن الإنجيل يشكل القانون الأكبر للأدب الغربي. فهل يكون القرآن بدوره قانوناً أكبر للأدب العربي الإسلامي على مستوى التأثير المقصود وكذا على مستوى العلامات والرموز والأساليب ورؤية الكون المضمرة في لاوعيه النصي؟ ذلك سؤال يستحق الاستتطاق، وقراءة الرواية حافز على الاقتراب منه.

ولذلك حاولنا التمثيل بهذا الجدول الذي يرصد لنا مختلف المقاطع التي تتعدد موضوعاتها من مقطع إلى آخر، محاولين كل مرة العليق والتحليل وذلك باستتطاق المسكوت عنه [المضمرة] وحاولنا بكل جدية العثور على الاستلهام الديني الذي أخذهُ المؤلف حجة لبناء "رواية سرادق الحلم والفجيعة".

المقطع السردى القرآني المتناص من شتى الموضوعات [الصريح - الضمني]:	المقطع السردى من الرواية
<p>فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالْدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلَاتٍ فَأَسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُّجْرِمِينَ {الأعراف/133}.</p> <p>وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ {العنكبوت/14}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب.</p>	<p>(هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟...أو ربما لم يحدث طوفان أصلاً...ولم تمخر السفينة عباب البحر وبقيت المدينة المومس كما هي...). (ص 108) ← استحضار قصة الطوفان لتبيان موضوع الفساد في مدينة المؤلف ويتمنى لو أن الطوفان يأتي ليغسل هذه الدعارة وما شابه ذلك.</p>
<p>قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلَكِنَا وَلَكِنَّا حُمَلْنَا أَوْزَارًا مِّنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَّبِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ {طه/87}</p> <p>قَالُوا لَن نَّبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّىٰ يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُّوسَىٰ {91} قَالَ يَا هَارُونُ مَا مَنَعَكَ إِذْ رَأَيْتَهُمْ ضَلُّوا {92} أَلَّا تَتَّبِعَنِ أَفَعَصَيْتَ أَمْرِي {طه/93}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p>	<p>(وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا... ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ولقد سماه لعن السامري ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع... واخترت له اسما رائعا...إنه قبحون...قبحون</p> <p>← العظيم...السامري.) (ص 14 - 15) استحضار قصة السامري، لمعالجة موضوع الشرك بالله والإيمان بالسحرة، وكان القرآن الكريم خير مثال يضربه المؤلف.</p> <p>(قال أحدهم:- لن نبرح عليه عاكفين...وقال ثان: - هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين... وقال الغراب: وعجلت إليك) (ص 15).</p>
<p>قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ</p>	<p>(هو شكلها...هي شكله...الكل على</p>

<p>تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ {البقرة/70}</p> <p>النص الغائب</p>	<p>شكل وشاكلة...لقد تشاكل البقر علينا وإنّا إن شاء الله لمهتدون).[ص18].</p> <p>يسخر المؤلف من الناس الذين يتشابهون في المعصية ، ويتمنى من الله عزوجل الهداية والقارئ لهذا المقطع يفهم بأن موضوع الروائي هو محاولة تقديم كفيفية عيش الشعب الجزائري، وقد حذر الرسول[ص] من هذا في قوله " لا تكن إمعة".</p>
<p>وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا {الكهف/60}</p> <p>النص الغائب</p>	<p>(تريد أن تبلغ مجمع البحرين...وقلبك معلق بالحوت...ولبك عاشق للعجل...عد اذبح العجل...واحى الحوت... ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا)..[ص18].</p> <p>يتهجم الروائي على الناس الذين لم يستطيعوا الصبر، لأن إصلاح الفرد والمجتمع يقتضي مبادرة وتضحية، وللتمثيل يستحضر الكاتب قصة موسى والعبد الصالح.</p> <p>فكثيراً ما قيل عن المجتمع الجزائري أنّه شعب همجي وثائر، وقد تجلّى هذا في كثير من الأزمات التي عاشتها الجزائر في الآونة الأخيرة، وهذا نتيجة عدم الصبر والتسرع في اتخاذ القرارات.</p>

<p>وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ {35}</p> <p>فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ {البقرة/36}</p>	<p>(...) وفي لمح البصر نُسخ من آيينا نسخةً أحلى وأمر... ودارت عينا آيينا اليمنى صارت اليسرى واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بهيمية الأنعام، وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا اخرج منها إنك من الفانين.. ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد... العرش... الله على العرش استوي... واستبدل الفرش بالعرش... أtestبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ماسألتهم). لصف19.</p>
<p>النص الغائب</p> <p>إنَّ الروائي حسب تأويلي يستحضر قصة الحزب الإسلامي الذي ظهر في التسعينات وكانت ردة فعله سلبية على معاناة الشعب الجزائري، فالسلطة طردته، وفي هذا المقطع يجد القارئ نفسه أمام قصة آدم، ويبقى هذا الاستلهام غامضاً لكون مقصدية المؤلف غامضة.</p>	<p>الحكم الإسلامي ← الحكم الديمقراطي</p> <p>الطرد → اللعنة الحكم - ضعف التسيير</p> <p>استبدلوا الذي هو [أدنى] بالذي هو [خيراً]</p> <p>التخبیط في الدعارة والفقر نتيجة هذا التبدیل</p>
<p>أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونُوا لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ {الحج/46}</p> <p>النص الغائب</p>	<p>(هل أصارحه بما جئت من أجله؟؟ أقصد هل أبوح إليه بالسر؟؟ وهل هو في حاجة إلى البوح لقد رأى كل شيء... وفهم كل شيء... إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور). صف20. يتضح من هذا المقطع أن النصيحة أصبحت لا تنفع، لكون العقول لا تعقل، في هذا المقطع سخرية مريرة من تصرفات الشعب الجزائري، ولقد كان</p>

<p>لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا الْلَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ {يس/40}</p> <p style="text-align: center;">النص ↔ الغائب.</p>	<p>استحضار الآية القرآنية في محله.</p> <p>(خمسة أحزاب كبرى تشكلت حتى الآن وست مئة أخرى في فلك يسبحون). [ص25]</p> <p>في هذا المقطع التهكمي الساخر الذي يجعلنا نستحضر الأحزاب السياسية وتساءل كم حزب تشكل وما لفائدة من ذلك؟ وما مصير الأحزاب التي مازالت تسبح في فلكها؟ أحزاب تشكلت ← أحزاب أخرى تسبح</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>النتيجة من التشكيل؟ النتيجة من التي</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>ستتشكل لا فائدة</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>حلم لم يتحقق بعد</p>
<p>فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ {المسد/5}</p> <p style="text-align: center;">النص ↔ الغائب.</p>	<p>(بيني وبين رقابكم حبل من مسد ..) [ص26].</p> <p>السارد هنا يلجأ إلى الوصف الكاريكاتوري، بمعنى التمثيل، معتمداً على استحضار الناص الغائب بطريق ضمنية. أراد المؤلف بهذا الوصف أن يعطي للقارئ موقفه من هذه الشخصيات التي لا يحبذ المؤلف تصرفاتها ويصرح بالهوة الموجودة بينه وبين تلك الشخصيات.</p> <p>(اقتربت... تكومت... ظللت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خمط دغيل... لا ظل ولا ظليل) [ص28].</p>

<p>انطلقوا إِلَى مَا كُنْتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ { 29 } انطلقوا إِلَى ظِلِّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ { 30 } نَا ظَلِيلٍ وَلَا يُعْنِي مِنَ اللَّهَبِ { المرسلات/ 31 }</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p>	<p>يصور لنا السارد تلك المشاهد التي يفقد فيها الأمل فهو يلجأ إلى جعل بعض الأمور مستحيلة، فقولُه [لا ظل ولا ظليل] يجعلنا نفهم فقدان السيطرة على المشاكل التي تعاني منها المدينة المومس.</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p>(هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد مارأى ...) (ص28).</p>
<p>فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى { 9 } فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى { 10 } مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى { 11 }</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p> <p style="text-align: center;">جبريل ————— محمد [ص]</p> <p style="text-align: center;">الرؤية ————— نقل رؤية جبريل</p> <p style="text-align: center;">[له ستمائة جناح]</p> <p style="text-align: center;">رؤية النبي لجبريل كانت صادقة ما كذب محمد [ص] فيما رآه.</p>	<p>الروائي ← المجتمع الجزائري</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p>ما كذب السارد فيما ينقله في الرواية.</p> <p>من سياق المقطع السردى نفهم أن قلم عز الدين جلاوجي شاهداً وناقلاً حقيقياً للأحداث، ومخيلته في استحضار النص الغائب والتصرف فيه على حسب الموضوعات المعالجة تبقى من أرقى التقنيات السردية التي يفتقر إليها النقد الموضوعاتي.</p> <p>"الغراب يرقص بجنون يضرب الأرض بقدميه</p>

<p>وَأَنَّ لَكُمْ فِي الْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُسْقِيكُمْ مِمَّا فِي بُطُونِهِ مِنْ بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَبَنًا خَالِصًا سَائِغًا لِلشَّارِبِينَ {النحل/66}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">الأنعام</p> <p style="text-align: center;">↙ ↘</p> <p style="text-align: center;">اللحم - الفرت - الدم - اللبن</p> <p style="text-align: center;">↙ ↘</p> <p style="text-align: center;">البشر</p> <p style="text-align: center;">↙ ↘</p> <p style="text-align: center;">الأكل والشرب</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">عدالة إلهية للجميع</p> <p>في هذه السخرية عودة إلى تنشيط القارئ</p> <p>فالسخرية تجله يستحضر نصوصاً أدبية عريقة من التراث العربي كرسالة الغفران ومنامات الوهراني ونصوص الجاحظ التي لا تخلو من أسلوب العري [كما يسميه محمد مشبال في كتابه بلاغة النادرة].</p>	<p>فيتطايير البول من تحت أقدامه طمياً... حمأ... عفنا على وجوه الجميع سائفاً للشاربين. (ص30)</p> <p>الغراب (الحزب الحاكم) ← المجتمع الجزائري</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">سوء التسيير ← بول [فقر - تشرد]</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">فجيرة ← المدينة المومس</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">يطمح إلى المدينة الفاضلة [المثالية]</p> <p>حلم لم يتحقق لأن الغراب أحاط بسرادقها البجدرانها]</p> <p>عدالة غير متوفرة نظام طبقي لا توجد عدالة اجتماعية</p> <p>في هذا المقطع سخرية لازعة من الحزب الحاكم الذي لا ينفع شعبه ومدينته إلا ببقايا البول، وفي نفس الوقت نجد السارد يستحضر النص الغائب كي يصرح للقارئ بأن الحيوانات التي لا تعقل تنفع الناس بكل الخيارات ، لذلك فالملاحظ لهذا الاستلهام الديني الذي تتعدد مواقفه حسب تعدد موضوعاته يجد بأن رواية المؤلف حاولت أن تحيط بالموضوع من كل الزوايا فاتحة للقارئ طريقاً للتأويل والتحليل بطريقة موضوعاتية،</p>
--	--

	<p>تجعله يستحضر السخرية - التناص - القارئ الرمز- التخيل - التأويل.....الخ.</p>
<p>عَمَّ يَسَاءَلُونَ {1} عَنِ النَّبَاِ الْعَظِيمِ {2} الَّذِي هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ {3/النبأ/}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p>النص الغائب.</p> <p>استحضار الغائب لمعالجة الحاضر، أعطى لهذه المقاطع السردية، ثراءً واسعاً على مستوى التكثيف السردى، فالسخرية بدون هذا الاستلهام الدينى لن تعرف طريقها. طريقة توظيف الجانب الدينى تختلف من مقطع إلى آخر حسب الفكرة المعالجة .</p> <p>لو ارتكزت القراءة على الجانب النبوي فقط لما تمكنا من استخراج التناص الضمينى، ولهذا كانت الدراسة الموضوعاتية هي الأنسب.</p>	<p>(وعجلت إلى الجمع نهما لاستطلاع النبأ العظيم الذي هم له مجتمعون ..).</p> <p>وما كدت أصل حتى تزوبعوا حولي وملأوا أذني ومنخري ثم أمسكوا بتلابيبي وجروني كالموقوذة...وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون... (ص32).</p> <p>السارد في هذا المقطع يسخر من التجمعات التي تقيمها الأحزاب السياسية ولا تعود بالمنفعة على المدينة المومس ويصرح السارد بأن تجمعاتهم لا تصنع إلا آلهة [الشرك بالله].</p> <p>السارد ← الحزب الحاكم.</p> <p>تجمعات ← دعوة الغير للتجمع</p> <p>فجيرة ← الشرك- اللهو- اللامبالاة.</p> <p>الحلم لم يتحقق فالتجمعات سرداق[جدار- حاجز] تحيط بالتغيير.</p>
<p>إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُجَّدًا وَسَبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ {السجدة/15}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p>النص الغائب.</p>	<p>(وخرؤا إلى الأذقان سجدا تتعالى ...) (ص32).</p> <p>الناس ← الحزب الحاكم</p> <p>السجود ← السجود للغير الله</p> <p>فجيرة ← الشرك بالله</p> <p>الحلم يبقى بعيداً</p>

<p>يعطي هذا المقطع صورة ساخرة وتهكمية من الناس الذين يسجدون لذا الحزب الحاكم الذي ينعتة السارد بالغراب.</p> <p>مُهْطِعِينَ مُنْعِعِي رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاءٌ {إبراهيم/43}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p> <p>الناس ← الشخصيات السياسية التضرع - البكاء ← صنع آلهة فجيرة ← تخلف - فساد - كفر</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">حلم السارد يبقى بعيد المنال</p>	<p>بواسطة استحضار الغائب يفهم المتلقي أن السجود لا يوجب إلا لله تعالى.</p> <p>(ورأوا الغراب يهرع عند سفح الإله قبجون فهرعوا خلفه وانكبوا جميعا إلى الأذقان مهطعين رؤوسهم، خابتين خشعا وهم يبكون... يولولون... يعوون... ولوردتهم المورد يرددون) (ص36).</p> <p>كذلك تبقى السخرية مستمرة من الفئة التي تجري وراء ناس لا ينفعون بني آدم بالبتة. وفيه هذه السخرية إشارة إلى أن الشعب الجزائري مازال يبكي ويجري أثناء رؤية الغراب الحزب الحاكم بهذه السخرية يحاول السارد أن يعالج بعض الظواهر الاجتماعية، فالتضرع لن يكون إلا لله عز وجل.</p> <p>(ورأيت الغراب ينأى بجانبه يقتعد التراب المتثائب... وإن هي حتى أقبلت المدينة المومس فقعدت إليه... فحدق فيها مقطبلا دون أن ينبس... لقد اتخذها مرآة يرى عليها وجهه... وربما وقفت أمامه الساعات الطوال تتخذ مرآة ترى عليه صورتها). (ص38).</p>
<p>فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ</p>	<p>في هذا المقطع سخرية ترسم لنا بتقنية الوصف موقف الحزب الحاكم من المدينة المومس ومن الآفات الاجتماعية التي تحدق بالمدينة،</p>

<p>فَأَوَارِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ</p> <p>{المائدة/31}</p> <p>النص الغائب</p> <p>الحزب الحاكم ← المدينة المومس</p> <p>رد الفعل ← مرآة</p> <p>فجيعة ← تنهقم الوضع</p> <p>القضاء على الحلم الذي يتوقعه السارد.</p> <p>فسرداق! حواجز! الحزب الحاكم أحاطت بالمدينة المومس وجعلت منها مرآة .</p> <p>يلجأ القارئ من خلال المقطع المتناص إلى استحضار قصة الغراب الذي بعثه الله ليحضر في الأرض من أجل أن يأخذها ابن آدم! عليه السلام؛ مرآة ليواري بها سوء أخيه، لقد كانت هذه المرأة نموذجاً صحيحاً . ولكن السارد يعتمد إلى قلب الوضع ليسخر من الغراب الذي يجعل [المدينة المومس] مرآة له ، عكس عملية الدفن التي أخذها ابن آدم [عليه السلام] مرآة لمعالجة الموقف.</p>	<p>فالسارد يصرح للقارئ بقوله بأن هذه الآفات أصبحت مرآة ينظر فيها الغراب، كأنه يتهم بسخرية لاذعة على الصمت الذي يتمتع به الغراب. ويحاول السارد بهذه السخرية معالجة بعض المواقف التي تنتشر في المجتمع الجزائري، فكيف لا، فهو ابن مدينته، لذلك كان نقله للأحداث صادقاً.</p>
---	--

حاولتُ في هذا الجدول أن أرصد بعض المقاطع السردية التي وجدنا لها أثراً بالغاً في استحضار الجانب الديني الصريح والضماني؛ ركزت في قراءتي على التحليل الموضوعاتي لتكون قراءتنا أوسع، فالمزج بين التأويل والسخرية

والقراءة السياقية للرواية كان الأنسب من الدراسات التي تناولت هذه الرواية من منظور بنيوي محض.

وأتمنى أن تكون قراءتي مجرد رحلة إلى "الغابة السردية"²³ التي نسجها عز الدين جلاوجي تحت عنوان "سرداق الحلم والفجيعة"، فمعرفة مقصدية المؤلف أمر صعب لذلك يبقى تأويلنا للأحداث مجرد محاولة لكون النص يفتح على أثر غير محدود من القراءات.

الهوامش

1 - عز الدين جلاوجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقعها في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل دون أن يتوانى في التوظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع يفور ويتصارع فيها تتراجع قيمة الجمالية والقيمة بصورة مفاجئة. إبراهيم سعدي، تسعينيات الجزائر كنص سردي الأحرار الثقافي العدد 9 اجانفي 2006.

2 - عز الدين جلاوجي: سرداق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.

3 - ينظر: مخائب باختين، شعرية دوستوفسكي، د.ط، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 30-31.

4 - الحجاج السردي عند الجاحظ، بحث في المرجعيات والنصيات والآليات. تفحص الموقع:

www. Kotobarabia.com

5 - qui a rapport au thème d' un mot: nouveau dictionnaire pratique, (g- z), p; 2864.

6 - علوش سعيد، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989، ص 23.

7 - م، ن، ص 24.

8 - م، ن، ص ن.

9 - م، ن، ص 25.

- 10 - ينظر: لحميداني حميد، سحر الموضوع في النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دار سال مطبعة النجاح الجديدة، 1990، ص 38.
- 11 - سعيد علوش، م، س، ص 22 .
- 12 - م، ن، ص 42.
- 13 - م، ن، ص ن.
- 14 - حميد لحميداني سحر الموضوع، م، س، ص 25.
- 15 - محمد مفتاح، دينامية التناص، تنظير وانجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت، ص 96.
- 16 - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص 100.
- 17 - م، ن، ص 100.
- 18 - ينظر: إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000، ص 27-28 .
- 19 - ينظر: ينظر: م، ن، ص 30.
- 20 - ينظر: الخامسة علاوي جامعة قسنطينة، شعرية الرواية وهاجس التجريب، في رواية سرادق الحلم لعزدين جلاوي"، دراسة تلقيتها من الأستاذ عزدين جلاوي يوم 04 مارس 2011، على الفايبوك.
- 21 - م، ن، ص ن. [من نفس الدراسة].
- 22 - ينظر: مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس المحامي، ط1، دار دمشق، للطباعة والنشر، ص 8-9.
- 23 - أمبرتو إيكو 6 نزاهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية "الرماد الذي غسل الماء"

بقلم: أ/ حامدة ثقبايث

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

إنّ النص موضوع الدراسة هو رواية (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي حيث أن قراءة هذا النص مكنتنا من طرح أسئلة مختلفة عنه، أشبه ما تكون مضمرات النص التي شفر بها الروائي عمله؛ ولعل أول ما تبادر إلى الذهن من تساؤل عن هذه الرواية هو بلاغة الصورة فيها، ذلك أن هذا الروائي والمسرحي على السواء نلفيه قد وظف ميكانيزمات في عمله هذا وفي كل أعماله - متعلقة بالخلفية المعرفية والثقافية التي ينطلق منها في الكتابة ومتعلقة أيضا بالطرف المستقبل والمحين داخل النص، وذلك بفعل بلاغة الصورة الروائية، وما أقصده بمصطلح الصورة في هذا المقام هو ما يتعلق بتحريك الشخصيات وأفعالها المرتبطة بفعل التأويل، إضافة إلى الصورة الفوتوسينيمائية التي لم يتوانى جلاوجي في استحضارها داخل الرواية، والتي تتجسد من خلال فعل الاسترجاع لدى الشخصيات وذلك ما يلمح في المتن وكذا في الحواشي، والتي أكسبها جلاوجي شعرية بلاغية إبلاغية مساعدة في التأويل، وهو تأويل يفهم حين نقف عند عنصر طاغي في الرواية وهو ما جسده جلاوجي في فعل التقابل؛ ونعني بالتقابل هاهنا تلك الثنائيات التي جسدها الشخصيات فيما بينها،

ويجسدها العنوان بفعل التقابل الوارد فيه، والذي يستدعي تأويل الصورة المضمرة فيه من أجل خدمة سؤال الهوية داخل المتن الروائي؛ وعليه:

نقف من خلال هذا البحث لنستعرض هذه النقاط التي قمنا بحوصلتها عن طريق القيام بفعل قرائي للرواية، لنطرح من خلاله أسئلة نستتير بها في فك شفرات الرواية، ومنها:

- كيف تشغل الصورة داخل الرواية؟

- كيف يمكن تأويل الكتابة تصويريا؟ ما علاقة المشهد الفوتوسينمائي بالنص الروائي؟

- ما هي مرامي الراوي ومقاصده من خلال تعددية الصورة في الرواية؟ وما هي آفاق تأويلها، إذا كانت مترجمة لخلفية الكتابة(...) أسئلة كثيرة علقناها على تأويلية المدونة، عسانا نضفر لها بإجابة نقدية من خلال هذا الطرح.

1- إنتاج النص والسياق المؤطر:

لا يمكن لأي نص مهما كان أن يتصل من شبكة السياقات التي توطئه وتساهم في تأليفه، فالنص ينشئه المؤلف باختفائه وراء مقصدية تعمل في الخفاء وتوجه المعنى نحو المتلقي عبر الأساليب المختلفة التي يوظفها وهذا ما تمليه لغة الكتابة داخل أي نص، فهي لغة تمثل وعي الكاتب أو المؤلف وتمثل انعكاسا لتفكيره وتأملاته.

لقد سارت الرواية الجزائرية على الخصوص على درب مواكبة السياق والراهن على مختلف تشعباته، فعمل الروائيون على ترجمة الواقع وظروف الحياة وشبكة العلاقات الاجتماعية ضمن خطابات روائية سُخرت فيها مختلف الآليات التي تساهم في جعل لغة الخطاب لغة قومية أو خطابا قوميا، ومن هنا يكون خطاب الروائي خطابا قوميا يعرض فيه آراءه تجاه قضايا مختلفة، وهذا العرض

عادة ما يأتي ضمن ثنائية التلميح والتصريح؛ إلا أن التلميح يبقى سيد الموقف عامة كونه يضفي على الخطاب الروائي بصمة التخيل، ويمنح للروائي فرصة مهاجمة المحذور -المسكوت عنه- ونقده بطرق مختلفة، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر: السخرية، التلميح.

إن الاستعانة بهذه الترسيمية في الخطاب الروائي يجعله خطاب مقاومة، خطاب نقد ومعارضة، خطاب لاستشراف المستقبل، للتأمل في غد مختلف، وهنا يكون الخطاب بحاجة إلى ميكانيزمات متينة ودعائم مقوية لصرحه تجعله قابلا لهدم السائد وإعادة إنتاج بديل أفضل حسب ترسيمية المؤلف في خطابه، وذلك ما يسعى إلى تجسيده عبر فعل الكتابة «فتكون الكتابة ردا على الثقافات الحواضرية، وتخريب للسرديات الأوروبية عن الشرق وإفريقيا، واستبدالها بأسلوب سردي جديد أكثر لعبا وأشد قوة، تشكل مكونا رئيسيا في هذه العملية»¹ فتكون الرواية صرخة الروائي في المجتمع بأسلوب يجذب القارئ -الملتقي- من أجل حثه على الاطلاع على الخطاب بكامله، وهو بذلك يعمل على تحديد نتاجه بالنسبة لقوانين الخطاب، ومنها قانون الإخبارية²، من أجل إضفاء سيروية الشرعية الذاتية على خطابه². فكثيرا ما يكون العمل الابداعي مرآة مطللة على المجتمع بكل قضاياها وروافده، بحيث يصاغ فيه الواقع بأسلوب تهكمي يسعى من خلاله المبدع إلى كسر المحذور واستتطاق المسكوت عنه داخل الحياة الاجتماعية بكل روافدها، وهنا نجد الأديب عز الدين جلاوجي نفسه يقول: «إن الفن مظهر من مظاهر المجتمع ولا عجب في أن يعبر عنه، بل يمكن أن أجزم أن خلافا نلمسه لدى روائي جزائري يعيش في صحرائها، وآخر على شواطئها، وثالثا في هضابها، الفن عموما ومنه الرواية يرتبط بالإنسان وبخصوصياته الثقافية ويتأثر بالتاريخ والجغرافيا وحتى بفزياء

الإنسان³» وهذا ما نجد له مصطلحات لدى دارسي الرواية ومحلليها، إذ يعتمدون إلى المزاوجة بين النص والمجتمع في دائرة فعل السرد، فنجد مثلاً عناوين من مثل: (سردية النص / سردية المجتمع، السرد التذكري، وضع اليقين...) وهنا تتضح تلك العلاقة بين النص والسياق الذي ينطلق منه المؤلف في فعل الكتابة.

2- الرماد الذي غسل الماء... نظرة في سرد المضمون:

كتب الأديب والروائي الجزائري عز الدين جلاوي لقارئه في مختلف الأشكال السردية من قصة، مسرحية، رواية... ونحن بدورنا نقف عند هذا الجنس الأدبي الأخير الذي ارتاده هذا الروائي بعد مغامرة طويلة مع أشكال القصة، المسرحية؛ وما أثار انتباهنا في هذا النص الروائي هو طريقة الكتابة عنده، خاصة وأنه اعتمد تقنيات الصورة البصرية واللقطة وغيرها؛ كيف لا وهو يمتلك خلفية معرفية أسس لها انطلاقاً من ممارسته الكتابة على تعدد الأشكال، وعن ذلك يقول أحمد فرشوخ: «ورواية (الرماد الذي غسل الماء) عمل فني تجريبي يسهم في الانتقال من كتابة اللقطة والحالة والصورة الخاطفة إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات النثرية العميقة بين الذات والمجتمع والوجود»⁴.

يأتي نص (الرماد الذي غسل الماء) عملاً روائياً إشكالياً في الطرح الفكري متميزاً في ارتباطه بالمتخيل الاجتماعي بالرغم من التعدد الأجناسي الذي طبعه جلاوي على العمل، إذ أن غلاف الرواية يحمل اسم رواية، ومع ذلك نجد الكاتب ينعت عمله الإبداعي بأجناس أخرى داخل المتن، فيشير إلى أنه حكاية عجيبة، وهذا ما صرح به في الاستهلال، فيقول: "هم واحد مازال يلح علي حتى غدا لي كابوساً مرعباً... هو أن أنقل إليك حكاية المدينة بعد أن غادرتها.. وهي حكاية عجيبة للسرد فحسب..."⁵. كما وصفها بالقصة في

الحاشية الأخيرة من العمل الإبداعي، فيقول: "عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء..."⁶. إن هذا التداخل الأجناسي الذي طبع به جلاوجي نصه يدعو القارئ إلى التمعن الفكري في دوافع هذا التداخل، وربما يكون نابعا من فحوى الموضوع الذي تناوله في هذا العمل، فقد جعل موضوع الرواية يدور حول ثنائية الموت والحياة، موت اصطبغ بصورة الرماد في مدينة عين الرماد، بعد أن سادتها حياة الصفاء المتجسد في الماء. وقد صاغ صورة الموت ضمن الصورة الاستعارية التي تكررت في الرواية وهي متمثلة في (الجثة الهاربة)، فقد أدى فعل الهروب دورا بلاغيا إبلاغيا في خدمة النص، يتعلق بالتركيز على حجم الفساد والتدهور الذي طال المجتمع (مدينة عين الرماد) من طرف الحكم الفاسد، إلى درجة أن الجثث أصبحت تسرق، ناهيك عن الأحياء وما يطالهم من عنف مادي ومعنوي، وهذا ما صورته جلاوجي في إطار عقده لفعل التقابل بين الأحداث الخيرة والشريرة، بين الشخصيات الخيرة والشريرة...بين الماضي الصافي-الماء- وبين الحاضر المتكدر-الرماد-.

جعل جلاوجي قضية الجثة الهاربة الموضوع الرئيسي الذي سير أحداث الرواية، فما (تكاد قضية الجثة الهاربة تطوى في أذهان الناس حتى تعود للنشر من جديد..واتخذتها الصحافة لعبة تلهي بها القراء، وتثير فضولهم واهتمامهم، لكن الشرطة أبدا لم تطو القضية، وراح الضابط سعدون يثيرها كل مرة بشكل جديد..يطرح فرضية جديدة، ويتعب معاونيه في البحث عن حقيقتها حتى أثار قلق كل من له علاقة بذلك...قال أحد المساعدين: - يا حضرة الضابط الحقيقة ظهرت، والمحكمة أصدرت حكمها وانتهى الأمر. -لكننا لم نجد الجثة والسر كله في الجثة..لابد أن نجد الجثة..لابد أن نجد الجثة)⁷ فقد جعل

جلاوجي قضية الجثة الهاربة الركيزة الأساسية لانبثاق مختلف المواضيع التي تشابكت مع قضية الموت وقضية اختفاء الجثة (الزواج، الحب، الخيانة، الفقر، الموت، الإدمان، الانحلال الخلقي...) فنلاحظ بأنها مواضيع تتعلق بالمجتمع وتمس الحياة الاجتماعية، انطلقت من فعل سيطر على المنطقة وهو الموت، هذا الموت الذي جعله منطلق الأحداث ومسيرها الرئيسي، والباعث على تحركات الشخصيات وأفعالها واسترجاعاتها في فعل الحكي والسرد. وقد غلب على أسلوب جلاوجي في عرض الأحداث وتواليها طابع الوصف، والذي جعله ينتقل بين المتن والحاشية -الحواشي- ، فقد بلغت الحواشي 90 حاشية موزعة على أجزاء أسفار -جمع سفر- الرواية، ليعقد بذلك سيرورة بين الماضي والحاضر، بين الماء الصافي وبين رماد الحاضر، فغالبا ما كانت الحواشي إضاءة لما أتى في المتن، وتعريفا بشخصياتها، أو وصفا لماضيها؛ لهذا فهي تمتاز بشعرية في التلقي، تجعل المتلقي يعكف على المزاوجة بين نص الحاشية ونص المتن، ليستحضر في ذهنه صورة تمثيلية لوقائع الأحداث، وهذا ما امتازت به نصوص جلاوجي، من حيث أنها خدمت لغة إيحائية مكنته من أن يحين أعماله مع دائرة التلقي المعاصر، إن على مستوى القراءة أو على مستوى المشاهدة، وحجتنا هنا أن موضوع الجثة الهاربة أصبح مؤشرا لعمل سينمائي، وهذا ما نلمحه في طريقة الوصف والسرد داخل نص الرماد الذي غسل الماء:

(وجلس عبد الله من ضجعته، وقال بحرقة كأنما كان ينتظر منها هذا

الكلام.

- يا ابنة أُمي لقد قسا علي هذا القدر الذي تذكرينه، وضربتاني في

الرأس تردي..

كل هذا الهَم، وضيعت البكر، وها أمه في المشفى لا تكاد تتطرق.

وسكت، وسكتت كأنما طعنها بخناجر صدئة..ورأته وهو يمد إصبعين نحيفتين إلى عينيه، لم تدر أعصر بهما همه دموعا، أم سد بهما مجرى الهم؟⁸. وعلى طول نص الرواية سواء في المتن أو في الحواشي نجد هذه الآلية التي وظفها جلاوجي لتعطي اتساعا في أفق التلقي، بحيث تفسح المجال للمزاوجة والانتقال بين المكتوب والمرئي -إن صح القول- فهو نص مكتوب إلا أنه مرئي من خلال توظيف الذهن في عملية استحضار الوقائع قصد تأويل الصورة.

3- صورة الشخصيات وسيرورة المعنى بالتقابل:

دأب جلاوجي على رسم شخصيات الرواية بكل تفاصيلها، منتهجا سبيل التعالق الحوارية مع عنوان الرواية (الرماد الذي غسل الماء) فقد بنى شخصيات الرواية وفق عالمي الرماد والماء، ذلك الرماد الذي غسل نقاء الماء فبث فيه الوسخ والدنس، كذلك حال الشخصيات التي تجاذبتها طريق الرماد وطريق الماء، مستغلا فعل الموت كمنعرج التحول من الصفاء -الماء- إلى اللاصفاء -الرماد-

تظهر تلك الشخصيات التي تشبثت بالرماد الذي جعلها تطغى وتعت فسادا في وضعيات مفصلة بلغة سردية بسيطة، حاول من خلالها تقريب الصورة إلى المتلقي، فيقول مثلا في أحد المقاطع: (حين كانت عزيزة الجنرال تنزل الدرجات بسرعة لم تكن تأبه برغاء زوجها سالم وكثرة أسئلته لأنها كانت الساعة تفوص في تلافيف الذاكرة... تقلب صفحات الطفولة... وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ماحقة...ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع)⁹ فنلاحظ ذلك الانتقال الذي طرأ على شخصية عزيزة الجنرال، بفعل الماضي

الذي تستحضره في كل فعل تقوم به، وهنا يظهر الواقع النفسي الذي يتصارع مع العالم الواقعي الذي دنسه الرماد بعدما كان نقياً بصفاء الماء. ومما يلمح عل هذه الشخصية -عزيزة الجنرال- أنها مصدر الأحداث ومسيرها من جهة أنها منشئة الفعل -فعل اختفاء الجثة- فحافظت على دورها التسلطي على طول الرواية، متبعة في ذلك رسماً تصويرياً لشخصيتها الانتقالية من الماء إلى الرماد، أي من الطفولة التي كانت تستحضرها إلى العنف وحب السيطرة الذين تملكها وربما الاسم الذي نعتت به -الجنرال- يدل على ارتباط شخصيتها بحب النفوذ والسيطرة، فقد جاء في الحاشية 48: (حاولت عزيزة الجنرال لنفسها أرقى السيارات، وتغير لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة، وهي تمارس الرياضة مرتين في الأسبوع...) ¹⁰. وليس ببعيد عن عالم عزيزة الجنرال، تظهر شخصيات تتميز بطابع عزيزة الجنرال، وتنتمي إلى عالمها المثالي، بداية من مختار الدابة، الطبيب، أولادها... وهم يتحركون في دائرة أوامر الجنرال -عزيزة- وتعود أفعالهم وسلوكاتهم إلى تلقي الفعل الرئيسي منها رهبة وخيفة. وإذا كانت عزيزة الجنرال وأتباعها تمثل الشخصية السلطوية بفعل الثراء، فإن هناك شخصيات مقابلة سيطر عليها الفعل السلبي جراء الفقر، وهنا يظهر التقابل الذي ميز نص جلاوجي، إذ أنه فعل تقابلي طغى في النص بداية من العنوان، تقابل بين الرماد والماء. تبدو تلك الشخصيات التي تتقابل مع الشخصية المترفة متمثلة في (مراد لعور، عمار كرموسة، سمير، خيرة راجل....) والتي تمثل الفئة التي اجتاحتها الآفات الاجتماعية، والتي تتعالق مع فعل اختفاء الجثة، كون هاجسهم يتمثل في فقدان كمية المخدرات التي كانت بحوزة المقتول -عزوز- : (...ودخل عمار كرموسة فجأة.. شاب في الأربعين من عمره قصير القامة... يرفع صوته يطلب قهوة مرة له وأخرى حلوة لسمير...- ما الجديد يا

سميريا أخي؟ وفاجأه سمير وهو يخبره أن أخاه عزوز لم يعد إلى البيت... وأسرع عمار كرموسة يسأل عن الأمانة إن كانت وصلت إليه...¹¹ فهي شخصيات مصورة لواقع المجتمع بما فيه من ثغرات يملؤها القارئ بعقد سيرورة بين المتن والحواشي تارة، وبين النص ككل وبين العنوان تارة أخرى، وذلك من خلال فعل التقابل الذي أكسب النص شعرية في التلقي «وتبلغ كل العناصر الشعرية أوجها عندما تتحد جمالية اللفظة مع سحر المعنى مسيجة بإيقاع منفعل عندها تفرغ الساحة للامألوف في الرماد الذي غسل الماء»¹² وعلى هذا الأساس تكون الرواية ذات شعرية بارزة في تلقي المعنى، إذ تعد «الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق»¹³. ولعل ما يمتاز به أيضا نص جلاوجي في الرماد الذي غسل الماء -وفي باقي أعماله- طريقة الكتابة لديه، من حيث الصياغة اللفظية الموصلة إلى المعنى عن طريق جملة من الخصائص، قد أشرنا سابقا إلى سمة الوصف المهيم على نص الرماد الذي غسل الماء، والذي يتعالق مع الطرح الموضوعاتي؛ وإضافة إلى الوصف نجد استثمار جلاوجي لكفاءته البلاغية وتمكنه من اللغة العربية، من حيث استعانته بالتكثيف والاقتصاد اللغوي «حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز»¹⁴.

وفي جهة ثالثة نلمح محنة المثقف، وتعرض جلاوجي إلى قضية المثقف والسلطة، وهذا ما جسده شخصيات مثقفة داخل نص الرماد الذي غسل الماء، قد همشتها القوانين، كما همشتها الشخصيات السلطوية (كريم السامعي، فاتح اليحياوي...): (لا يكاد فاتح اليحياوي ينهي تدريسه بمعهد علم الاجتماع حتى ينعزل في غرفته لا يكاد يبرحها إلا للضرورة... ولم يشأ كريم أن يطيل الحديث، فراح يطرح المشكلة مباشرة طالبا الرأي والمشورة، ولم يزد فاتح اليحياوي أن قال:- يا كريم لم تعد لي علاقة بالبشر، أنت تعرف موقف

منهم، كل تصرفاتهم لا معنى لها) فخطاب المحنة وصورت بارزه بكثرة عند المثقف الذي اختاره جلاوجي في نصه، ومن الملاحظ أن أحد الشخصيات المثقفة داخل النص قد قدم لها مهنة التعليم في قسم الاجتماع -فاتح اليحياوي-، لكن رغم ذلك تبقى شخصية مثقفة مهمشة بفعل السلطة، وهذا ما انطبق أيضا على كريم السامعي الذي نسبت إليه تهمة القتل لإخفاء وسخ الرماد في المجتمع.

لقد برع جلاوجي في تصوير علاقة المثقف والسلطة، هذه العلاقة التي ضربت جذورها في التاريخ «إذ تميزت العلاقة بين المثقف والسلطة بتاريخ من الصراعات منذ الأزل»¹⁵ وهي علاقة نجد لها حديث مستفيض عند أدباء ونقاد كثر، ومن بينهم الناقد الفلسطيني ادوارد سعيد* فقد سخرت الأقلام النقدية لوصف هذه العلاقة الإشكالية والتي جعلت بدورها جلاوجي -وغيره من الروائيين- يصوغونها في أعمال درامية تصور حجم المعاناة، ما جعل المثقف يحتج ويندد على الواقع المجحف والظلم، وهذا ما مثلته شخصية فاتح اليحياوي في نص الرماد الذي غسل الماء، فقد (كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون... وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء، وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال...حتى ثار في المدينة يقود الناقمين... وحدث ما لم يكن يتوقعه..لقد تدخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين... ليحاكم فاتح، ويشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه إليه من تهم...حين زاره كريم في السجن، وقد تجلبب بالحزن العميق قال له: "التاريخ يعيد نفسه، كأني من ذرية علي، وكأن سكان عين الرماد من ذرية أهل العراق...عليها اللعنة أمة تجمعها الزرنة

والبندير، وتفرقها العصا¹⁶ فهنا تظهر علاقة المثقف بالسلطة، وهي علاقة مبنية على صراع من أجل البقاء والإبقاء على الإنسانية، إلا أن السلطة وقفت حجر عثرة في وجه الشخصية المثقفة في الرواية، فكبحت آملاها وطموحاتها ومارست عليها حربا نفسية ومادية (وكانت عزيزة الجنرال العقبة الكؤود التي تحدثه واعتبرته خطرا عليها، ومازالت خلفه حتى زجت به في السجن)¹⁷. يظهر صراع المثقف مع السلطة في تحدٍ من أجل الخروج من المحنة التي أرساها الرماد، فهو مثقف يسعى إلى إعادة ماء الصفاء ومسح الرماد من عين الرماد، هو مثقف متسائل عن الراهن والمأمول وعن التاريخ المزيّف، وعن الهوية أملا في استشراف البديل (إلى متى يستمر مسلسل الكذب والتدجيل وتزييف التاريخ والضحك على أذقان الجميع...؟ وإلى متى يبيع الكتاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطواغيت؟ إلى متى نخدع عيون الناس ونستخفهم حين نصنع من عجوتهم آلهة من خراء)¹⁸ وهذا ما دفع بفاتح اليحياوي باعتباره مثال شخصية المثقف إلى استحضار نماذج من التاريخ عن شخصيات همشت من قبل السلطة وعانت في مشوارها العلمي، وهو بمثابة تناس من عز الدين جلاوجي مع التاريخ والتراث، فقد استحضرت الشخصية المثقفة قصة موسى عليه السلام مع فرعون في عنوان فرعي وهو "الصنم": (بذر في قلوبهم تبر المحبة.. طوق عيونهم البريئة بباقة أكمامها..

- أنا.. ابنكم.. الأوفى.. و.. خادمكم.. الأمين..)¹⁹، كما أنه ذكر شخصيات أبو حيان التوحيدي (...)، وتبدو تلك العناوين التي أطلقها جلاوجي على خطابات فاتح اليحياوي مشحونة بمقصدية نقد السلطة، فهي تشير إلى جبروت السلطة وطغيانها، ومثال ذلك عناوين مثل: (الصنم، الاختراق، المنحة...).

تكمن بلاغة الصورة التي عكف جلاوجي على استحضارها في نص الرماد الذي غسل الماء في طريقة مزاجته بين أطراف وأحداث النص (الشخصيات، الأفعال، الأماكن، الأزمنة...) فقد وظف كل ما يتعلق بالوجود من أجل نقد الوجود، نقد الواقع، مستغلا في ذلك فعل التقابل الذي طبع النص من كل الزوايا؛ وربما يكون هذا التقابل مصدره التقابل الواقعي الذي طبع علاقات البشر داخل المجتمع، ليس فقط بين إنسان وآخر، وإنما حتى بين الإنسان ونفسه، وهذا ما تبين لنا من خلال هذا النص، وذلك متجلا في فعل الاسترجاع الذي غلب على شخصيات الرواية، وهو استرجاع يحيل إلى زمن الماء -النقاء والصفاء- هروبا من زمن الرماد- الخوف، الموت، التهميش، التسلط...- .

لقد أدى فعل التقابل في نص الرماد الذي غسل الماء دورا ايحائيا في بلوغ معنى ومقاصد النص، يجعل القارئ يعكف على تخيل الشخصيات وهي في حالة القيام بالفعل، ومثل هذا الأمر لا يغيب عن أديب تميز بالتعدد الأجاسي في الكتابة، وربما كان هذا التقابل باعثا نحو الدخول إلى عالم السينما، وتجسيد الجثة الهاربة بصريا بعد أن أدركها القارئ كتابيا.

... ويبقى فعل القراءة في الأخير فعلا متحول قابل للتعدد بحسب خلفيات القارئ واختلاف سياق التلقي، ومع ذلك فإن قراءتنا لنص جلاوجي -الرماد الذي غسل الماء- مكنتنا من طرح تساؤل عن مدى تكامل النص المكتوب مع المشهد الواقعي، ولعل جلاوجي قد سعى للإجابة عن هذا التساؤل ضمينا من خلال نوعية النص عنده، انطلاقا من سيميات العنوان لديه، فهي عنوان ضاربة بجذورها في متاهات الراهن والواقع، أحس بعمق التجربة فتمخضت في نص درامي قبل أن يكون روائيا، تفاعلت فيه الأفعال مع الشخصيات، ليتمكن

القارئ من الظفر بصورة قريبة من مجال السينما وعالم البصريات والأيقونة، كيف لا وهو كاتب متعدد الأجناس في الكتابة.

هوامش البحث:

1- ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1997، ص274.

♦ - يعتبر قانون الإخبارية La loi d'informativité من ضمن القواعد التي صاغها غرايس في حديثه عن مبدأ التعاون، وذلك يدخل في قصدية التواصل بين المتكلم والمخاطب، وذلك بتقديم المعلومات الكافية للمخاطب.

2 - Voir : D. Maingueneau, pragmatique pour le discours littéraire, Nathan , paris, 2001, p128.

3- حوار مع الكاتب الأديب عز الدين جلاوجي، ضمن كتاب تجربة جزائرية بعيون مغربية، قراءات لتجربة عز الدين جلاوجي، تأليف ثلة من النقاد المغربيين، دار الألوان الأربعة للطباعة، ط1، 2012، ص 149، 150.

♦ - عز الدين جلاوجي أديب جزائري وأستاذ الأدب العربي، صدرت له عدة أعمال أدبية، في النقد والرواية والقصة والمسرحية، وأدب الطفل، ومن بين مؤلفاته نذكر: (كتاب النص المسرحي في الأدب الجزائري، كتاب شطحات في عرس عازف الناي،... روايات: سراق اللحم والفحيجة، الفراشات والغيلان، رأس المحنة، الرماد الذي غسل الماء... في القصة: لمن تهتف الخناجر، خيوط الذاكرة... في أدب الأطفال: ظلال وحب، الحمامة الذهبية...) كما كان جلاوجي مركز اهتمام العديد من الكتاب، حيث كتبوا عنه وعن مؤلفاته، ونذكر من بينهم: (عبد الحميد هيمة في كتابه علامات في الإبداع الجزائري، عبد القادر بن سالم في كتابه مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، محمد الصالح خرفي في كتابه بين ضفتين (...)) وهذا الزخم في التأليف من كلتا الجهتين يحيل إلى الحكم على هذا الأديب بالموسوعية، والتعدد في الكتابة.

4- أحمد فرشوخ، الرد بالكتابة -قراءة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي-، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية -قراءة لتجربة عز الدين جلاوجي، ص30.

- 5- عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ط4، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص06.
 - 6- الرماد الذي غسل الماء، ص250.
 - 7- الرماد الذي غسل الماء، ص232.
 - 8- الرماد الذي غسل الماء، ص53.
 - 9- الرماد الذي غسل الماء، ص09.
 - 10- الرماد الذي غسل الماء، ص125.
 - 11- الرماد الذي غسل الماء، ص28.
 - 12- حفيظة طعام، شعرية الإيقاع في الرواية الجلاوجية، ضمن كتاب: عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دار المعرفة للنشر، الجزائر، 2009، ص65.
 - 13- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ص105.
 - 14- الطاهر رواينية، تضافر الشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، تجليات الحداثة، ع3، جوان 1994، ص79.
 - 15- عز الدين جلاوجي، سلطان النص، ص265.
- ♦ - اهتم ادوارد سعيد بالكتابة عن جدلية المثقف والسلطة، وهو قد قدم حوارات كثيرة عبر إذاعة (بي بي سي) البريطانية سعى من خلالها إلى تسليط الضوء على حالة المثقف في المجتمعات العربية في إطار التوسع والسيطرة من طرف السلطة؛ وربما تكون ظروف المنفى هي التي دفعته للتأليف في هذه العلاقة المعقدة بين الإنسان والمؤسسة، ففي كتابه (صور المثقف) تعرض إلى صور المثقف وكيفية تواجده في المجتمع، إذ يقول في الكتاب: «...لكن تصدي المرء لهذا الخطر بمفرده أمر صعب، والأصعب حتى من ذلك هو إيجاد طريقة لتكون متماشيا مع معتقداتك، وتبقى في الوقت ذاته طليقا بما فيه الكفاية كي تنمو، أو تغير رأيك، أو تكتشف أمورا جديدة، أو تعيد اكتشاف ما وضعته ذات يوم جانبا، والجانب الأصعب لكونك مثقفا هو أن تمثل بعملك وتدخلاتك ما تجاهر به... لكن الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذا الانجاز على الإطلاق تكمن في تنكير نفسك دوما بأنك أنت القادر، كمثقف على الاختيار بين أن تمثل الحقيقة بفعالية على خير ما تستطيع، وبين أن تسمح بإذعان لولي أمر أو سلطة

- بتوجيهك...» ادوارد سعيد، صور المثقف -محاضرات ريث سنة 1993-، ترجمة: غسان غصن، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ص 122.
- 16- الرماد الذي غسل الماء، ص38 .
- 17- الرماد الذي غسل الماء، ص43.
- 18- الرماد الذي غسل الماء، ص179.
- 19- الرماد الذي غسل الماء، ص172.

دراسات

في المسرح

استراتيجيات الاشتغال الرمزي في مسرحيات "التاعس والناعس"

د / راوية يحيايوي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

يستند عنوان مداخلتي إلى ثلاثة حقول، تختزلها مصطلحات محددة هي "الاستراتيجيات" و"الاشتغال الرمزي" ومصطلح "المسرحية".

يرتبط مصطلح "الاستراتيجيات" بالخطاب في مختلف تنوعاته، وكلما تعددت السياقات تعددت الخطابات اللغوية، وتعددت معها الاستراتيجيات، فلا يستطيع المخاطب (بكسر الطاء) أن يقتصر في خطابه على إستراتيجية واحدة¹، وعندما يعمد الخطاب إلى التعبير عن مقاصده وتحقيق أهدافه، لقد تشكل تلك المقاصد مباشرة وقد تختفي، وتعمل اللغة على العلاقات التخاطبية، فيسطر المخاطب لتحقيق ذلك مجموعة من الخطط التي يمكننا تسميتها بالاستراتيجيات²، ونستند في توظيف هذا المصطلح على المفاهيم التي اشتغل عليها عبد الهادي بن ظافر الشهري في كتابه استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية.

أما مصطلح "الاشتغال الرمزي" فلا نأخذه من التعريفات المختلفة للرمز وكيفية تجليه بقدر ما نأخذه على أنه اشتغال لغوي من نوع آخر، وفي علاقة وطيدة بالاستراتيجيات، فكلما تحركت إستراتيجية ما تغيرت طريقة الاشتغال الرمزي.

أما مصطلح "المسرحية" فنأخذه من خلال مدونة "التاعس والتاعس" للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، والحبل السُّري الذي يربط بين الاستراتيجيات والاشتغال الرمزي ومسرحية "التاعس والتاعس" هو الحركية والتنوع، فمع كل إستراتيجية من الاستراتيجيات الموظفة في المسرحية، تتغير طريقة الاشتغال الرمزي، ولبيان ذلك نعرض أولاً ملخصاً عن المدونة.

I- ملخص المدونة:

تتضمن المجموعة المسرحية "التاعس والتاعس" ست مسرحيات هي "التاعس والتاعس" و"سفنونية قابيل" و"من بلدها" و"نقمة الأرض" و"هي وهن" و"غنائية الحب" هي كلها مجموعة من المسرحيات القصيرة.

يطرح الكاتب من خلال مسرحية "التاعس والتاعس" الصراع بين القوة العاملة التي يجسدها التاعس، وتقاوس الكسول الذي يجسده التاعس، وكيف تخيب القوة العاملة، وتسود سلطة التاعس عندما يصبح ملكاً.

ويعرض الكاتب في مسرحية "سفنونية قابيل" أحداث الموكب الجنائزي وهو يقدم مونولوج كل من "الميت" و"التاجر" و"الزاني" و"العدو" و"الإمام" أثناء الموكب، ويبين الصراع الموجود بين هذه الشخصيات بعيداً عن كل القيم الأخلاقية، فتتصارع رغباتهم.

أما في مسرحية "من بلدها" فيعرض الكاتب عصمة المرأة وامتلاكها كل شيء، من خلال الحوار الذي جرى بين "هو" و"الخادم"، فكلما طلب "هو" شيئاً قُوبل بالرفض، لأن كل شيء ينتمي إلى بلد المرأة، وقال له الخادم: إنه من بلدها.

وفي مسرحية "نقمة الأرض" يقدم الكاتب سخط الأرض من آثام الإنسان، فتقرّر الانتحار، كما عرض الحوار الذي جرى بينهما (الأرض والإنسان) قبل أن ترتطم الأرض بكوكب آخر.

وفي مسرحية "هي وهن" عرض الكاتب قرار النساء في أن يصبحن رجالاً من خلال عمليات جراحية تغيّر مظهرهنّ، فتحدثت الحاضرات 1 - 2 - 3 كل واحدة تقدّم كيف تُدين الرجال.

وفي مسرحية "غنائية الحب" يتحاور خمسة شباب مع فتاة تمثّل الجزائر، وشيخ وقور يمثل التاريخ، وشاعر يمثل مفدي زكرياء إلى جانب المجموعة الصوتية التي تقدم مقاطعها الوطنية حسب المواقف. ويعرض الكاتب في هذه المسرحية نكران الشباب للتاريخ في حالة ضياع، فيصفونه بأبشع الموصفات، فتحاول الفتاة إقناعهم بعراقة أصلهم، كما يتدخل التاريخ ليقدم حقائقه، فيندم الشباب ويعودون إلى رشدهم وتمتلئ قلوبهم بالوطنية.

عندما يكون الخطاب المسرحي هو "أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها"³ يحتاج المتلقي إلى تفهيم هذا الخطاب ليقراً المضمّر.

والفرضية التي تنطلق منها هي أنّ الاشتغال الرمزي داخل المسرحية يتكاثف أو يضعف حسب المقاصد، فكلما توخى المخاطب الإبلاغ غاب الرّمز، وكلما عمد إلى تغييب مقاصده والتسترساد التلميح، وتحركت الإستراتيجية التلميحية.

II - الاشتغال الرمزي واستثماره لاستراتيجيات متنوعة:

إذا اعتبرنا الإستراتيجية هي الطريقة التي توصل مقاصد المخاطب وتساعد على إدارة دقة الخطاب⁴ فإنّ الاشتغال الرّمزي يستند إليها:

1- استثمار الاشتغال الرمزي للإستراتيجية التلميحية:

لقد أثرت المدرسة الرمزية الأعمال المسرحية فنيا في القرن العشرين وما بعده، فسلكت الأعمال مسلك التحرر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا، واعتمدت على استثمار الفكر والخيال وما وراء الطبيعة⁵ وهذا ما نجده في مسرحيات "التاعس والتاعس". من أولى الملاحظات التي ينتبه إليها قارئ هذه المسرحيات:

غياب هوية الشخصيات الاسمية فهي شخصيات تتحرك خارج أسمائها، مع أنّ الاسم هو الذي يجعل الشخصية تمتلئ وتحقق وجودها ككائن بهوية محدّدة: التاعس التاعس، الشخص، الشاب، الكهل، الشيخ، الميت، التاجر، الزّاني، العدو، الإمام، هو الخادم، الإنسان، الأرض، هي، الحاضرة¹، الحاضرة²، الحاضرة³، التاريخ، الشاعر. وكأنّها شخصيات مفتوحة الهوية نكرة الاسم، تمتلئ من خلال أحداث المسرحيّة، كما تمثل رموزا لعيّنات واقعيّة، ويمكننا بيان ذلك من خلال شخصيتيّ: "التاعس" و"التاعس". "فالتاعس" رمز للإنسان المجدّد، من خلال قوله: "أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا"⁶ يحلم أن يصبح ملكا عادلا: "سأملأ البلد عدلا... سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة... سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها... كلّها سأحوّل الجميع إلى جيش من..."⁷ إلّا أنّ الحياة عاكستّه رغم اجتهاده، ووهبت الحظ للتاعس، لذا يقول: "ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدق! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيشاً ويقضي هذا الحقيّر معظم حياته ناعساً متطفلاً ليُنصّب ملكاً عظيماً؟ ... عليك اللّعة أيّتها الحياة..."⁸ ثمّ تظهر ملامح شخصيته التي ترفض الظلم ويتحدّى "التاعس" الذي أصبح ملكاً، يواجهه قائلاً: "قلبي يرفض ظلمك وطفيانك"⁹.

تظهر شخصية "التاعس" مكتملة الملامح، لا تغير مواقفها بقيت بالملامح الايجابية من بداية المسرحية إلى نهايتها، وكان مصيرها جزر الرأس. أما شخصية "التاعس" فهي اسم على مسمى ورمز للإنسان الكسول، الذي اختار النوم سبيلا له: "لماذا أعمل؟ لماذا أعمل؟"¹⁰ يعيش طفيليا على حساب التاعس، يحالفه الحظ فيصبح ملكاً، ينشر الظلم والقتل.

ويمكننا متابعة استثمار الاشتغال الرمزي للإستراتيجية التلميحية، التي "يعبر بها المرسل عن القصد بما يغير معنى الخطاب الحرفي، لينجز بها أكثر مما يقوله، إذ يتجاوز قصده مجرد المعنى الحرفي لخطابه، فيعبر عنه بغير ما يقف عنده اللفظ مستثمرا في ذلك عناصر السياق"¹¹.

عندما يصبح "التاعس" ملكاً يشتغل الرمز على الإستراتيجية التلميحية "فالتاعس" أصبح ملكاً بفضل الغراب الذي يحط على رأسه، وهنا تلميح إلى الملك الذي لا شرعية له إلا الاحتيال، ويستغل "التاعس" سلسلة من التلميحات في قوله: "الولاء للغراب، الولاء للغراب، أقيموا للغراب في كل زاوية من المملكة تمثالا عظيما (...) واتخذوا من يوم تنصيبى ملكاً عليكم عيداً أسموه عيد الغراب، (...) وأعلنوا أنني خصّصت صندوقاً أسميته صندوق الغراب يضع كل فرد من الرعية نصف مدخوله"¹². لو نفكر في الوضعية الخطابية للتاعس بعد أن أصبح ملكاً سنكتشف أن قوله السابق يحمل في طياته معاني غير مصرح بها "حيث يسعى المؤلف في خطابه ذلك إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وأيديولوجية"¹³. وحين نعود إلى كيفية اعتلاء "التاعس" للعرش، ندرك كيف يشتغل الخطاب على التلميح، ليعطينا جهل الرعية ويقدم لنا الحياة السياسية المزرية لتلك المملكة، التي تؤمن بقرار

الغراب، كأن المؤلف ينبّهنا - في ذلك المشهد من المسرحية - إلى قلة الوعي السياسي والسذاجة السائدة في طريقة تعيين الملك، نتابع هذا الحوار:

الجميع: نعوذ بالله من الطّعن في الغراب.

الشيخ: والغراب يا سيدي هو أول حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم.

الجميع: الولاء للغراب، الولاء للغراب.

الشيخ: وعلم الغراب لأدنى... علّم الغراب وحي من عرش الله، الغراب أول من أوحى إليه.

الجميع: الولاء للغراب، الولاء للغراب.

الشيخ: وقد اتّخذناه هادينا على مدى الحقب.

الجميع: الولاء للغراب، الولاء للغراب¹⁴.

ينقل لنا هذا الحوار شيئاً من قناعات الرّعية الساذجة، التي لا يقولها الحوار في معناه الظاهري وإنما يقولها في دلالاته المبطّنة، فهذا الحوار يلمّح إلى دلالات أخرى لا تقولها لغة الخطاب بل تلمّح إليها.

كما أنّ "الناعس" الذي هو رمز الكسل والنوم، وجَدَ نفسه في مملكة وكّلت خياراتها لغراب ينزل بطريقة عشوائية على الملك الجديد، فينزل عليه.

عندما يتحرك رمز "الناعس" في صورة الملك، يستعين بالاستراتيجية التلميحية، التي يُوكلها له المؤلف بمجموعة من التشبيهات، كأن يقول: "سأُمعن في إدلالهم وإهانتهم حتى أحولّهم كلاباً تجوع وتهان لتتبع وتطيع"¹⁵ وقد استوحى "الناعس" هذه الفكرة من المثل (جَوْعُ كَلْبِكَ يَتْبَعُكَ). فهذه الصورة تنقل لنا ظلم "الناعس" للرّعية، وكيف لا يكتّن لها أدنى اعتبار فصوّرها في "الكلاب". ويبدو أنّ الوعي المحمول في اللغة متنوّع حسب المواقف، يشير أكثر ممّا يقول، فتتفتح الدلالات.

وفي قول الشيخ "الغراب يا سيدي هو أول حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم (...). لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب (...). الغراب لا ينطق عن الهوى"¹⁶.

تستند هذه الأقوال إلى الموروث الديني المتمثل في قصة قابيل، الذي قتل أخاه هابيل، فعلمه الغراب كيف يوارى جثته بالتراب. فهذا المقطع من المسرحية تختفي خلفه قصة من قصص القرآن الكريم، حاول المؤلف أن يخصب نصّه بحمولات معرفية، وهذا دليل ثقافته المتنوعة.

أما عن موقع الرّمز، وكيف يشتغل ليوظف استراتيجياته. فيعتمد المؤلف على أن يُركز الرّمز كعمود فقري في المشاهد، ثمّ يتحرّك حسب الأحداث ليستثمر الاستراتيجيات حسب المواقف. ففي مسرحية "التاعس والتاعس" يُركز المؤلف رمز "التاعس" كعمود فقري، ويحركه ليستغل الإستراتيجية التلميحية إلى جانب الاستراتيجيات الأخرى التي سنهاها لاحقاً. ومن بين الوسائل اللغوية التي استثمرها في الإستراتيجية التلميحية ألفاظ الكنايات والتشبيهات وأسلوب التهكم والتعريض الخ....

2- استثمار الاشتغال الرمزي للإستراتيجية التوجيهية:

كثيراً ما يُعوّل على الخطاب المسرحي لتغيير الأفكار والمواقف الاجتماعية والفكرية، فيعتمد المؤلف إلى استثمار الإستراتيجية التوجيهية خاصة عندما تتحاور شخصيتان، فتحاول الواحدة أن تقصد أولوية التوجيه لهدف معيّن "فإن الخطاب ذا الإستراتيجية التوجيهية يُعدّ ضغطاً وتدخلًا، ولو بدرجات متفاوتة على المرسل إليه، وتوجهه لفعل مستقبلي معيّن..."¹⁷.

ففي مسرحية "التاعس والتاعس" رمز العمل المتواصل دون جدوى، و"التاعس" رمز التّوم والمُلك الذي يأتي من التطفل. عندما يتحاور الاثنان

تظهر الاختلافات، فالأول يملك السلطة الاجتماعية، لأنه عامل ماثب يعتمد على تعبه، إلا أنه لا يملك السلطة الحقيقية في مملكة تؤمن أن الغراب هو الذي يقرّر في أن يهب السلطة لمن يختار، بينما "التاعس" الطفيلي يصبح ملكا بفضل الغراب الذي ينزل على رأسه.

عندما يتحاور الاثنان - وقد أصبح "التاعس" ملكا ظالما- لا يسكت "التاعس" على ظلم صاحبه للرعية، فيحاول توجيهه دون توظيف أسلوب الأمر والنهي يقول: "ولكن جزاء الإحسان الإحسان. وهم نصبوك عليهم ملكاً، رفعوك مكانا علياً لم تكن تحلم به أبداً" فهو أسلوب خبري لكن غرضه البلاغي هو التوبيخ، يوجّه به صاحبه إلى التغيّر صوب العدالة. وفي قوله: "قلبي يرفض ظلمك وطغيانك" الغرض منه التحقير ويوجه إلى العدالة والتغيير.

وتبلغ المواجهة ذروتها عندما يقول له: "إنك مجرد ناعس، تافه متطفل..."¹⁸ كأنّي به يوجّهه إلى التغيّر الجذري، ويقدم رسالته التوجيهية الأخيرة في آخر المسرحية: "مالكم هل انقلبتم الدنيا يا قوم؟ هل انقلبتم الدنيا؟"¹⁹ والغرض البلاغي هو النفي والإنكار. وحين نتأمل الجمل التوجيهية التي وظفها "التاعس" نقرأ ابتعاده عن عبارات التأدب السلبي، التي تستند على أفعال الأمر بصيغة الوجوب، كأن يقول: لا تظلم ولا تطغ في مكان ما قاله "قلبي يرفض ظلمك وطغيانك" فهذا يقلص خسارة المخاطب (بفتح الطاء)، ثم قال: "لن أسكت عن ظلمك" كدرجة ثانية. ولكنه عندما رأى تمادى "التاعس"، واجهه بعبارة تجريحية تسبب حرجا اجتماعيا للمخاطب "التاعس" "إنك مجرد ناعس، تافه متطفل".

3- استثمار الاشتغال الرمزي للإستراتيجية التضامنية:

عندما يصبح "التاعس" ملكا ويتحرك داخل المسرحية كسيد للجميع، من المفروض أن يستثمر أكثر الإستراتيجية التوجيهية، بحكم المكانة الرفيعة والمنصب المرموق في السلم الاجتماعي، إلا أنه كثيرا ما كان يلجأ إلى الإستراتيجية التضامنية رغم سلطته، ليتضح للقارئ أنها سلطة في صورتها الكاريكاتورية الساخرة ليست فعلية. لأن الإستراتيجية التضامنية تأتي لنزع الحواجز بين المخاطب والمخاطب ف "من شأن الخطاب بهذه الإستراتيجية أن يساوي بين درجات أطرافه، وأن يقلص المسافات، ويقلل الدرجات"²⁰ وقد استغل "التاعس" - عندما أصبح ملكا - عبارات التودد ليخاطب بها "التاعس" كقوله له: "... يا صديقي..." إلى جانب استعماله لعبارات الالتماس "هيا هيا" في مكان الأمر. وكان هدف الكاتب من هذه الإستراتيجية ليس المساواة بين طرفي الحوار، وإنما إذلال الملك وإفقاده وقار السلطة. فالتاعس رمز النّوم والتطفل استطاع أن يصبح ملكاً إلا أن ملكه كان واهياً، لا يملك مقومات الوجود الحق.

خلاصة القول، إن الكاتب استطاع أن يطوّع الاشتغال الرمزي حسب مقاصده، فاستثمر مجموعة من الاستراتيجيات التي كان لها الدور الفعّال في تنوّع ذلك الاشتغال، فلم يعد الرّمز غاية في ذاته، إنّما هو بنية نصيّة مصغرة تتحرّك في ذكاء، كما استثمرت طاقات جديدة، لتتشكل داخل النّسيج النصي بكامله.

الهوامش:

- 1- يراجع: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت: 2004، المقيّمة III.
- 2- يراجع: المرجع نفسه، المقيّمة III.

- 3- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر: 2003، ص 17.
- 4- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب المقدمة IX.
- 5- تسعديت أيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت: 1986، ص 60.
- 6- عز الدين جلاوجي، مسرحيات التاعس والناعس، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر: دت، ص 8.
- 7- المصدر نفسه، ص 12.
- 8- المصدر نفسه، ص 24.
- 9- المصدر نفسه، ص 31.
- 10- المصدر نفسه، ص 8.
- 11- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 370.
- 12- عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 28.
- 13- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر: 2003، ص 131.
- 14- عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 27.
- 15- المصدر نفسه، ص 30.
- 16- المصدر نفسه، ص 27.
- 17- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 322.
- 18- المصدر نفسه، ص 31.
- 19- عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 32.
- 20- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 257.

جلاوجي مستحضرا أدق جزئيات الواقع - مسرحية "الأقنعة المثقوبة" أنموذجا -

أ. عزيز نعمان

- جامعة مولود معمري، تيزي وزو

تعد المسرحية أكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع واهتماما بالناس وأعمالهم، وأشدّها تداخلا مع الحياة وراهن الإنسان وتغلغلا في بنى المجتمع وتصويرا للعلاقات الاجتماعية من الداخل، وذلك ما يكسب النص المسرحي فعالية اجتماعية تتجلى في قالب متميز هو قالب الأدب، وسبيل الأديب المسرحي في ذلك توازنٌ، بين وعيه الفكري ووعيه الفني، يسعى دوما لتجسيده وإحلاله. وما يمنح التمثيلية فنية ويزيدها حيوية، على حد قول سيد قطب، معالجتها المشكلات المعاصرة¹ وتدقيق البحث فيها والاستقصاء، سواء كان ذلك على الصعيد الوطني أو القومي أو العالمي.

يستوقفنا استقصاء من تلك الطبيعة على صعيدٍ من مجموع تلك الأصعدة مع أديب جزائري معاصر، لا يزال إبداعه ينبض حياة ونشاطا إلى يومنا هذا. إنه عز الدين جلاوجي الذي سكنته الكتابة منذ كان طفلا صغيرا، وبلغت به ومعه نضجا فنيا ملحوظا تراوح بين القصة والرواية والمسرحية وأدب الأطفال والنقد. وما دمنّا بصدد الحديث عن المسرحية فإن اهتمامنا سينصب على جلاوجي الأديب المسرحي الذي نسعى عبر مداخلتنا هذه لتسليط الضوء على بعض القضايا الاجتماعية والسياسية الموضوعة تحت مجهر الأدب في كتاب

"الأقنعة المثقوبة" (المؤلف سنة 1993) الذي اختار له الأديب عدسة المسرح المكبرة القائمة على التشريح الدقيق واللغة المباشرة، لغة الحياة المميزة للفن المسرحي، والحاملة لبعد إصلاحي قوامه حمل الهم الإنساني الجزائري خصوصا والعربي عموما والثورة على الواقع والتنديد بالوضع المزري الذي آلت إليه الثقافة في أيامنا، وسبيل ذلك كله "كتابة حرة"، يؤكد صاحبها ما من مرة، قائمة على قناعة متشبثة بالبحث عما هو مفقود وضائع.

تصور المسرحية، عبر شخصيات متنافرة ومشاهد متتابعة، واقعا اجتماعيا مشوها مريرا تساهم الأفكار الانتهازية في تأثيثه، فتغدو لعبة النفاق السياسي ورقة رابحة ينمي بها "الحاج القرواطي" - بطل المسرحية - حلم الوصول إلى الزعامة (الوزارة) وبلوغ مآربه الشنيعة، فنراه يقول لـ "الفار"، أحد خدمته: "ألا تعلم أن أرباب العمل حين يشبعون من المال يجوعون السياسة"²، وجوع السياسة لا يشبعه سوى الشر والإساءة. يقول متفلسفا: "السلطة يا فارييا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس.. السلطة شهوة لا تعدلها شهوة وإن نفسي لتضطرم شوقا إليها (مغمض العينين حالما) آه حين يركع أمامي أولاد الكلب"³.

تحمل السياسة في السياق الذي اختاره لها الكاتب دلالة المأساة والهدم، أو بالأحرى البناء والتعمير على أنقاض الآخرين، وتلك الصورة التي عمد إلى إعادة رسمها وتزيينها بريشة الأدب وألوان الحقيقة تأكيداً قوي على عمق الهم الذي يتقاسمه الجزائريون في حياتهم السياسية والناتج أساسا عن تراجع القيم وميلاد عهد تبرر الغاية فيه الوسيلة عن حق وحقيقة:

"الفار: تعيش المأساة.

الحاج: (ضاحكا) وهل سعادتنا إلا في مآسي الآخرين؟ ماذا تريد أنا الحاج القرواطي؟⁴.

اتخذ جلاوجي شخصية "الحاج" عينة حية صالحة لعدسة تمثيلية وجعل لكلمة "الحاج" ذاتها دلالات لا علاقة لها بمن زار البقاع المقدسة واختار طريق التقوى، بل قلبها وشحنها بأكبر معاني الفساد، عامدا بذلك إلى "قلب واقع الحياة وإيقافه على رأسه"⁵ وتشخيص الألم الذي يبدو وليد الكل ونتيجة تواطؤ أو على الأقل صمت الجميع، ولا يقل ذلك خطورة. وما دام النص راصدا للمجتمع ومتتبعا تفاصيل حياته اليومية فإنه يعيدنا في كل مرة إلى نقطة الانطلاقة التي يُغيب عليها أنها كانت ولا تزال سيئة، ولكي يقابل سكون الناس بالحركية التي يُفترض أن تتحقق على صعيد الذهنيات يبقى متتبعا للعيوب والآلام، و "هو لهذا، مضطر لأن يقتصر من حياتهم (الناس) ما هو لصيق بها وبمشاكلها، وأن يضع يده على أخطر مواطن الجروح"⁶؛ وخير وصفة يقترحها الكاتب لمداواة تلك الجروح ردع السكوت الذي جعله محور شر تدور حوله مظاهر الفساد كلها. يقول، في نهاية المسرحية، شخصا الداء ومقترحا الدواء، على لسان "الحاج"، المنهار، الذي راح يوجه أصابع الاتهام نحو الجميع حين عوتب وحده على اختطافه "تفاحة" وتسببه في موتها ومقتل مولودها:

"الجميع منافقون.. أمة النفاق.. مجتمع النفاق.. ولما كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ (...) لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطفئ.. أتكبر.. أعلو.. أعلو؟ كل ابتسامة منهم تتفخني.. كل خضوع منهم ينفخني.. كل تقبيلة منهم على كتفي تتفخني.. حتى انفجرت كالضفدعة.. لماذا تنافقون؟ لماذا ترون الباطل وتسكتون؟ لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا؟"⁷.

وتكتمل الصورة لما ينتقل الأديب إلى أسلوب المواجهة فيجعل المجتمع في قفص الاتهام لتبدو شخصية "الحاج" المحورية مجرد اليد التي يبطش بها ذلك المجتمع، بل ضحية من ضحاياه. يقول في الموضع نفسه من المسرحية وهو يناجي "مراد"، أعز أولاده المتوفى بسببه شرميتة:

"حتى أنت وقد كنت أحبك(ثائرا) لست وحدي المجرم لست وحدي المجرم.. أنتم أيضا كذابون.. سراقون.. أفاكون.. منافقون.. أنتم جميعا الحاج القرواطي.. الحاج واحد منكم.. الحاج جزء منكم.. الحاج فرد منكم.. الحاج أنتم بذرتموه.. أنتم صنعتموه.. أنتم سيّدتموه.. أنتم ألهمتموه.. أنتم الذين تخلقون المجرم والأفك والجبار.. أنتم.. أنتم.. كلكم الحاج القرواطي.. كلكم أنا.. وأنا واحد منكم"⁸.

إن نص جلاوجي، وعلى الرغم من بساطة لغته وانخراط موضوعه في الراهن، وتلكم ميزة مسرحية بالدرجة الأولى تتيح "استخدام أكثر أنواع الدلالة بدائية"⁹، إلا أنه في آفاقه البعيدة "يضعنا أمام إبهام اللغة والحياة"¹⁰ ويفتح المجال رحبا من العنوان، أولى عتباته، للتساؤل عن وضع لا يبدو ظرفيا يقاسيه المجتمع الجزائري - مرآة الشعوب الأخرى لاسيما العربية منها - من قاعدة الهرم إلى قمته، إذ صار الواقع الثقافي والاقتصادي والاجتماعي أكثر خضوعا للأجهزة الإدارية¹¹ منه لحركة المجتمع وعلاقات الناس بعضهم البعض مما أفرز ثقافة الأقتعة التي صارت بمثابة الصفقة التي تدفع الفرد إلى المغامرة بالقيم وقبول التلون والتبدل على حسب الأوضاع والظروف. ونلمس هذا المشهد بقوة في نص المسرحية إذ لا يتردد "الحاج القرواطي"، نموذج الفساد، و"الفار" و"النشماش" العاملين تحت إمرته وتأثيره، في تغيير القناع الديني، بعد أن غيروا ما من مرة الأقتعة السياسية والثقافية والإنسانية، بمجرد فوز "حزب الأصالة" على "الحزب

الوطني" في الانتخابات البلدية متصنعين كلهم الورع ومكلفين أنفسهم مشقة تغيير الصورة الخارجية عملا بنصيحة "الحاج": "على الذكي أن يلبس لكل زمان لباسه"¹². لكن هذه النصيحة ستتقلب على صاحبها في النهاية وتقلب دلالات الخير والشر التي لا مكانة لها في قاموس النفاق. فهاهي معاصي "الحاج" وذنوبه وآثامه ترجع إليه صدى أفعاله في صورة فلسفية شديدة الإيحاء:

"خيرك شر

شرك خير

تذكر شرورك

كم ظلمت

كم رشوت

كم قتلت

كم سرقت

كم خدعت

كم كذبت

كم نافقت

كم قناعا لبست

كم..كم..كم..(يتردد الصدى)¹³.

يصيب الثقب والتلف التدريجي مجموع الأقنعة المتكدسة منبئًا بسقوط القناع عن القناع سقوطًا مرحليًا لا يبشر في الأحوال جميعها بانكشاف وجه الفساد، وذلك من بين ما قد يوحي به العنوان باعتباره مفتاحًا ونافذة و"فاتحة دلالية مهمة(...)" مثيرة مستفزة خارقة لأفق المتلقي مغرية بالكشف¹⁴، ويتأكد ذلك مع النص المسرحي في المقطع المذكور أعلاه الذي أراد الكاتب بداية

الطريق نحو الحقيقة التي تستوجب تحديق الأنا في مرآة "النحن" والتزام الصدق على أصعدة الحياة المختلفة والمتشعبة والمكملة لبعضها البعض لاسيما صعيد الأدب الذي يعد الأدب المسرحي فيه بوجه خاص "مؤسسة ثقافية لها رسالتها في خدمة التطور الفني والفكري والاجتماعي، أي في بناء الإنسان"¹⁵. ولما كان جلالوجي مؤمنا برسالة الأديب ومعتزفا بعلاقة الأدب الوطيدة مع الواقع ضمن معادلة إبداع يكون فيها مرتقيا على هذا الواقع ومتعاليا عليه (فكرة التصرف في محاكاة الواقع التي أقرها أرسطو منذ القرن الرابع قبل الميلاد) فإنه يجسد في نصه المسرحي مبدأ الصدق الذي اتخذه شعارا ومبدأ عمل في كافة أعماله، بذلك صرح في واحد من لقاءاته الأخيرة:

"أسعى لأن أحقق الصدق فيما أكتب، الصدق فيما أومن به من أفكار وقيم، والصدق الفني والجمالي أيضا"¹⁶.

ينضاف إلى مسألة استحضار الواقع وتشريحه عنصر ينم عن اقتدار الكاتب وامتلاكه نظرة ما بعدية هو عنصر الاستشراف الذي يجعل مسرحيته، المؤلفة منذ ما يقارب عقدين من الزمن، قارئاً للراهن بعمق. ولعل كل مشاهد التطرف والعنف والفساد المشخصة في النص والتي سعت كي تعيث في الأفكار دماراً¹⁷ دليل على تشريح فكري أخلاقي لأمة لم تعد تحن إلى قيم ماضيها المشرق ولا تفتأ تتجه نحو نقطة ضياعها بوتيرة متسارعة، فأخذ الشاذ موضع القاعدة وصار الناس، معظم الناس، ينقادون وراء أطماع المادة والجاه والسلطة في شتى المواضع وفي مختلف الوضعيات، وذلك مصدر قلق كبير لدى من يمتلك حساً مرهفاً كالأديب: "يقلقني تهافت الإنسان عندنا على ما يملأ جيبه وبطنه، قاتلاً بذلك كل حس بالفن وبالجمال، نحن لا نحسن سماع الموسيقى ولا العناية بحديقة ولا قراءة نص جميل، حولنا حدائقنا إلى كهوف مظلمة نتة ننحجر فيها

كالديدان التي لا ترى¹⁸، ويحس القارئ بهول وضخامة صورة الشاذ وزحفها الفظيع نحو أكثر الأماكن قداسة ومناعة في مشهد رفع "الحاج" عن السواد الأعظم من الناس أبشع أقنعة الفساد وألصقها بطباعهم:

"(...)كم في أرض الله من أمثالي؟ أحسب أحسب يا نشناش.. أنت.. هؤلاء.. ألسنت تراهم؟ انظر جيدا إني أراهم في الطرقات.. في المعامل.. في المساجد.. في البيوت.."¹⁹.

أن يتغلغل الفساد إلى أعماق المجتمع ويطل أكبر فئاته عددا وتمثيلا معناه بلوغ أخطر مستويات الركود الفكري التي ما كان المجتمع ليبلغها لو لم يعتمد صناع القرار فيه إلى تجاهل نخبة العلماء والمفكرين التي جاء ذكرها في المسرحية على سبيل الاستشراف، فنلمس المفارقة في هذا الشأن مع "الحاج القرواطي" الذي يتهم تارة على من لا يُقدَّر في أمثاله "قيمة العلماء الحقيقيين"²⁰ ويشيد تارة أخرى بـ "يوم كانت الدنيا بخير يوم كان الناس يقدرّون العلماء ورجال الدين"²¹. أما الطرف الأول من المفارقة - وهو معطى راهن - فيقصد به "تعرية إرهاب أرباب المال وأرباب السياسة (المُمارَس) ضد الطبقة المثقفة والواعية والمتنورة"²²، في حين يرمز الطرف الثاني - وهو إحدى جزئيات الماضي المنبعثة - إلى من أصبحت أفكارهم موضوع إقصاء وصاروا مغلوبين على أمرهم، وهي الفكرة الأساس التي يبدو أن جلاوجي قد رهن بها مستقبل الشعوب العربية جاعلا المخرج مخرجين: إما نحو عفونة ثقافية وفكرية واجتماعية وذلك هو الخسران المبين؛ وإما صوب الحلم والخير والجمال وتلكم أضمن طريق نحو تغيير تكون فيه أنظمة الفكر وأجهزة الثقافة وفعاليات المجتمع طرف القيادة والطليلة. وتتوسع طريق الخير إذا ما تم إحياء الإحساس الجمالي وكُرسَت معه الحرية واستمرت الثورة الهادئة، وتلكم أسس أربعة

(الخير والجمال والحرية والثورة) يستبشر بها الأديب خيرا ويضعها ضمانات لما يصلح أن يكون معطيات مستقبلية صحيحة وواعدة.

إن الواقعية والحركة التي قامت عليهما لغة جلاوجي وتُسج وفقهما أسلوبه لكفيلتان لإدراج تمثيليته ضمن منطق الكتابة المسرحية ذاتها التي تجعل المرء، الكاتب والقارئ على حد سواء، "يرى نفسه- على حد تعبير نيتشه (Nietzsche)- متحولا أمام الذات، ويتصرف كما لو أنه يعيش فعلا في جسد آخر مع طبع آخر"²³، وتلك القابلية على التحول والتحويل التي تقمصتها شخصيات النص باقتدار هي ما يساهم في استكمال صورة الكيان الاجتماعي الذي يأوي الأفراد والجماعات ويمنحها أمانا، بعيدا عن كل ألوان الإحباط السياسي وأشكال اليأس الاجتماعي استنادا إلى حلم ترسم تقاسيمه الثورة الفكرية الفنية الهادئة والهادفة وتلونه بألوان الخير والجمال. ويظل الأدب قلب ذلك الحلم وقالبه في ظل ظرف إنساني ترحف فيه المادة زحفا سريعا إلى الأمام مقابل تراجع القيم وانتكاسها. ومثل هذا الخطر المحدق بنا جميعا يعد هاجس جلاوجي المركزي الذي أكد ما من مرة أنه ماض في درب مواجهته والتبنيه إليه بجدية الأديب وإصراره.

الهوامش:

- 1- ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، 1995، ص 89.
- 2- عز الدين جلاوجي، الأفتحة المثقوبة، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص23.
- 3- م ن، ص ن.
- 4- م ن، ص12.

- 5- ينظر: فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات الثقافة السورية، سوريا، 1984، ص 206 .
- 6- م ن، ص 201 .
- 7- عز الدين جالوجي، م س، ص 81 .
- 8- م ن، ص 85 .
- 9- كير إيلا، العلامات في المسرح، ترجمة سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا- مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، 1986، ص 258.
- 10- Umberto Eco, De la littérature, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2003, p.13
- 11- ينظر: فرحان بلبل، م س، ص 206.
- 12- عز الدين جالوجي، ص 50 .
- 13- م ن، ص ص 85-86 .
- 14- ينظر: حوار مع عز الدين جالوجي، حاوره بوشعيب الساوري، <http://www.diwanalarab.com>، 10 جانفي 2008 .
- 15- نعمان عاشور، عالم المسرح، دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1985، ص 84 .
- 16- حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جالوجي... بين جميع الأجناس الأدبية لحمة قوية لأنها من مشكاة واحدة، حاورته هيام الفرشيشي، جريدة الحرية 18 فيفري 2010، <http://www.ouadie.ahlamontada.com>
- 17- ينظر: م ن .
- 18- حوار مع عز الدين جالوجي، م س.
- 19- عز الدين جالوجي، ص 78 .
- 20- م ن، ص 14 .
- 21- م ن، ص 15 .
- 22- ينظر: حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جالوجي، م س .
- 23- Friedrich Nietzsche, La naissance de la tragédie, Gonthier, Paris, 1964, p77

مسرحية "سالم والشيطان" بين التكامل الفني والهدف التربوي

أ.لامية دحمانى

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

الكتابة لطفل أشبه بدخول متاهة جميلة، عالم محفوف بالمخاطر والصعاب، علم يتطلب مراعاة عدة اعتبارات يمكن اختزالها في البعد الفني والتربوي ومدى مناسبتها وملاءمتها للمستوى العقلي والاجتماعي للمتلقي الصغير، فالهدف من هذا الأدب تنمية خيال الطفل وإمداده بالمعارف المتنوعة وترشيد سلوكه فهو وسيلة لإشباع احتياجاته والإسهام في نمو شخصيته، كما أنه إبداع مؤسس على خلق فني، فأدب الطفل كما يرى الباحث محمد حسين عبد الله "ليس صورة مصغرة أو مخففة في شروط الفن من أدب الكبار فله خصوصياته وأهدافه".

سنحاول في هذا البحث تسليط الضوء على نموذج من مسرحيات عز الدين جلاوي: "سالم والشيطان" قصد إضاءة الجوانب المذكورة آنفا وكذا إبراز الخصائص الفنية لمسرح الطفل ومدى ملاءمتها مع البعد التربوي التعليمي. وعليه ستكون الاشكالات التي سنحاول الإجابة عنها في هذه الدراسة كالاتي:

- ما مدى الكفاءة الاقناعية في بنية الحدث؟ وهل كان قريبا من مستوى إدراك الطفل؟

- هل كان موضوع المسرحيتين متصلًا باهتمامات الطفل؟ وإلى أي مدي تتناسب هذه المواعظ؟
- وما هي الإستراتيجية اللغوية الموضوعية في هذه المسرحية وهل استطاع الكاتب الجمع بين التكامل الفني والهدف التربوي؟
- لنصل في النهاية للإحاطة بمعايير النص المسرحي الناجح.

الطفل والمسرح:

مسرح الطفل كتابة إبداعية لها قوامها وهيكلها وفلسفتها، ولا ينبغي إلّا بوجود تخطيط شامل يراعي مستويات متعددة (الدوق، الأخلاق، الدين، الفكر، المدرسة، البيت...) وعلى هذا يتوجب مراعاة الأدوات اللّازمة لمخاطبة الطفل، فمن الأدوار المنوطة بمسرح الطفل تربية جيل من الأطفال والارتقاء بهم تربويا وتعليميا، وكذا إنارة عقولهم وتوسيع مداركاتهم، كما يعمل على تهذيب ذوقهم ونفسياتهم بشكل علمي ممنهج إذ يعد "الأدب المسرحي أحد مجالات التثقيف الهامة الذي يجمع إدهاش الكلمة متعتها مع جمال الحركة ودلالاتها، وفي العمل المسرحي تتضافر الجهود الإبداعية مع الجهود الحرفية وتتآزر عدّة أنشطة إنسانية ومما لا شك فيه فإن النص المسرحي أهم عناصر المسرح فلا مسرح دون نص"¹، فلا يغيب عن ذهن كاتب المسرحية حساسية متلقي هذا الأدب وقابليته للتأثر بكل المعطيات الثقافية والتربوية المتضمنة في العمل.

والقول أنّ المسرح يلعب دورا تربويا فذلك يتجاوز تلقين الأفكار والمعلومات، إذ يعمل على تعليم الطفل أساسيات التعامل مع النّاس ويحاول إكسابه عدّة خبرات تكون زادا له في مواجهة مصاعب الحياة و"مسرح الطفل هو مسرح الحياة، مسرح اكتشاف الطفل لنفسه، وللعالم حوله، لذلك لا تقف

موضوعاته عند حد² غير أنّ هذا لا يعني على الإطلاق أنّ موضوعات مسرح الطفل مطلقة وليست مقيدة، فلا بد من مراعاة طبيعة الطفولة، إذ يجدر على الكاتب المسرحي اختيار الموضوع بعناية واستخدام الأساليب المناسبة لكل مرحلة، فالطفل ينفر من الأعمال التي تتجاوز قدراته الذهنية، ويمكن تحديد الصفات العامة للمسرح الطفل فيما يلي:

- بساطة الفكرة ووضوحها.
- استخدام لغة سهلة يفهمها الأطفال.
- اتسام أسلوب العرض بالتشويق.
- تشكيل الموضوع بحيث يكشف عن مغزى تربوي تفهمه وتتجاوب معه مستويات الأطفال.³

ولابد في أدب الطفل من توخي التوجيه إلى الجمال والخير والإحساس واستشعار الفضائل الإنسانية الكاملة، إلى جانب ما تستهدفه من الترفيه والمتعة النفسية، فموضوعات مسرح الطفل يجب أن تلبّي ميولاتهم واحتياجاتهم و"كتابة الأدب للأطفال من الفنون الصعبة، وتتأتى الصعوبة من جوانب عدّة، من أبرزها ما يميّز به أدب الأطفال من بساطة..ومعروف أنّ أبسط الفنون الأدبية على القارئ أصعبها على الكاتب"⁴

التطبيق النقدي:

ملخص المسرحية:

وزّع الكاتب مسرحيته على سبعة مشاهد فرعية وكلها تخدم الموضوع العام، ألا وهو مجاهدة النفس وضرورة التعلم من أجل توفير حياة أفضل، وتمثل الشخصية المحورية في هذا العمل في التلميذ سالم الكسول.

المشهد الأول: تدور أحداث المشهد الأول من المسرحية في البيت، إذ يصور

لنا الكاتب سلوك الولد المشاكس يتصرف تصرفا مشينا ويدخن سيجارة دون إدراك عواقب فعلتهن وفي هذا المشهد نجده يتردد قبل تناولها ويجسد لنا الكاتب التناقضات الحاصلة بين القيم ومطامع النفس في الشر والخير.

المشهد الثاني: بينما تدور أحداث المشهد الثاني في المدرسة وتصور لنا وضعية التلميذ الكسول المتهاون في دراسته.

المشهد الثالث: أما أحداث المشهد الثالث فتدور في الشارع وفيه نكتشف الشخصية العبثة لسالم الكسول وانصياعه لرغباته ونفسه المتهاونة إذ يمشي متمايلا ولاهيا في الشارع وهو يرمي المحفظة من زاوية إلى أخرى.

المشهد الرابع: فيما يتناول المشهد الرابع موضوع التحضير للامتحانات فقد اقتربت ولم يكن لدى سالم أي مصدر للعودة إليه إذ أنه لم يدون أي درس، وبعد طول تفكير (وهنا تتجلى شخصيتا الخير والشر) قرر مشاهد الفلم والعمل بالمثل القائل من نقل انتقل.

المشهد الخامس: في هذا المشهد يصور لنا الكاتب جزاء التلميذ الكسول وتمثل ذلك في علامة الصفر.

المشهد السادس: طرد سالم من المدرسة وانصدام الأب والأم جراء هذا الأمر.

المشهد السابع والأخير: يصور لنا المشهد مصير سالم بعد مرور عدة سنوات، فقد أصبح نادما على ما فاتته بعد أن أصبح يمتهن حرفة متواضعة مقارنة بأقرانه، وأدرك بعد فوات الأوان أهمية الجد والاجتهاد في بناء المستقبل.

الهيكل العام للمسرحية:

تجري أحداث المسرحية في أماكن وأزمنة متعددة إذ جسدت المسرحية في عدة مشاهد مترابطة غير أن الكاتب جعل المسرحية في موضوعات متفرقة

يربطها موضوع رئيس شكل لب العمل ككل وهذا ما جعل عز الدين جلاوي يدلي بملحوظة توجيهية للمخرج المسرحي إذ يقول في هذا الصدد: "كما يمكن للمخرج أن يستخلص من هذه المسرحية مسرحيات قصيرة متنوعة"⁵ وبهذا يفتح المجال التأويلي على مصرعيه ويترك نص المسرح المكتوب نصا قابلا للتمدد والتقلص حسب الحاجة والهدف الذي المسطر من طرف المخرج، فقد كان البناء الشكلي والمضموني الذي ارتآه عز الكاتب للمسرحية ذو بنية فريدة إذ يتوزع العمل في سبعة مشاهد تحكي قصة الطفل الكسول ومصير المتهاون في الدراسة، إذ تعالج المسرحية ككل موضوع أهمية العلم في حياة الفرد والمجتمع. لا بد للعمل المسرحي الموجه للطفل أن يختم بخاتمة محددة ولا تترك النهاية مفتوحة لأن الطفل يطلب معنا محدد وفكرة واضحة وهذا ما يتعارض مع النهايات المفتوحة على التأويلات المختلفة وبالخاتمة يكتمل البعد الفني والذي يتبع ببعد تربوي خاص، والملاحظ أنّ عزّ الدين جلاوي قد ختم كل المشاهد بنهاية محددة عدا المشهد الأوّل الذي نلمس فيه نهاية مفتوحة فلم يصور لنا جزءا فعلة سالم إذ انتهى المشهد باستسلام الطفل لهواه وتناوله السيجارة، فلو أتم الكاتب المشهد بمعاقة الأب للابن لاكتمل المغزى الأخلاقي.

عناصر البناء المسرحي:

الموضوع:

يعد الموضوع المفتاح الأساس لتشكيل المسرحية، ووفقه يبني الكاتب الصراع والحبكة، فهو العمود الفقري للنص المسرحي، وهو الذي جعل من المسرحية سلاحاً في الدفاع عن الإنسان. وهو الذي ساهم في اكتساب الإنسان لا لمعارفه فحسب، بل وانتصاراته الروحية والاجتماعية"⁶ وكل مسرحية إلا وتنتقل للطفل خطابا معينا، ويشترط أن يكون لهذا الخطاب بعدان: بعد جمالي وآخر

تربوي معرّف، مما يمكن من تحقيق الهدف المنشود من المسرحية، يدور الموضوع العام لمسرحية "سالم والشيطان" حول العلم، إذ اعتمد الكاتب في تقديم موضوعه على شخصية كسولة ورافضة للعلم.

إنّ المتتبع للمسار السردى للمسرحية من بدايتها إلى نهايتها يدرك أنّ الكاتب قد طرح الموضوع بطريقة مشوقة إذ حاول أن يحسس الطفل بقيمة العلم وذلك بإعطاء مثال ضدي للموضوع فقد أراد أن يظهر قيمة العلم من خلال نموذج عكسي وتمثل هذا النموذج في سالم الكسول الذي ضاع مستقبله بسبب تكاسله في طلب العلم وانصياعه وراء رغبات نفسه الكسولة، وقد كانت طريقة الطرح مبسطة ومشوقة في الآن ذاته، وهذا الموضوع مناسب للطفل المتمدرس ليكون بمثابة الحافز والعنصر الذي من شأنه أن يلعب دورا تربويا، كما ربط قيمة العلم بقيم أخرى حركت أحداث المسرحية ككل مثل: الخير والشر، الضمير، الصراع الحاصل في النفس، فكل هذه القيم جاءت خادمة للموضوع العام للمسرحية.

الحكاية:

الحكاية في مجملها بسيطة ومستلزمة من الواقع المعاش وقريبة من المتلقي الصغير وتنطوي ضمن انشغالاته، إذ تبدأ حكاية سالم من كونه طفلا كسولا غير مبالي وصلا إلى واقع مأساوي وهو الانقطاع عن الدراسة ليصل في نهاية المطاف لتصوير مصير هذه الشخصية، غير أنّه الكاتب أدخل شخصيتين خياليتين تجسدان الصراع الحاصل في النفس وهما الخير والشر وقد وظفهما كمعادل موضوعي للفكرة التي أراد إيصالها للمتلقي ومن ذلك الموقف الخطابي في المشهد الثاني أين يحث الخير سالم على الدراسة والانتباه للدرس، بينما نجد الشر يحاول بكل الطرق تشتيت انتباهه وتوجيهه الوجهة الخاطئة:

"الشر: العب وحدك، دعك من هذا الجبان.. اسمع اكتب اسمك على الطاولة.

سالم: فكرة جيدة سأخلد اسمي على الطاولة لتقرأه كل الأجيال (يكتب بالقلم).

الشر: لا، لا تكتب بالقلم.. اكتب بالمدور أحسن.

سالم: المدور حاد يثقب الطاولة بعمق آه ما أذكاك !

الأستاذ: اكتبوا الآن مادون على السبورة، وسنشرح الدرس.

الخير: اكتب درسك، حتى تتمكن من مراجعته.

الشر: لا إياك، الكتابة متعبة دعك منها.

سالم: ولكن مم أراجع الدروس.

الشر: من عند زملائك، دعهم يتعبون ثم تطفل عليهم.

الأستاذ: (يراقب الكراريس) لماذا لم تكتب النص ياكسول؟

سالم: لأنني كسول (يقهقه)

الأستاذ: احمل أدواتك وانصرف، انصرف.⁷

هكذا إذا حاول الكاتب أن يجسد الصراع القائم في نفس الطفل الكسول ذلك أن "الصراع المسرحي المتقن المتصاعد هو روح المسرحية"⁸ وهذا من خلال شخصيتين وهميتين وهما الخير والشر واللّتان تمثلان أكثر من ثنائية دالة ومن ذلك: الإقبال والتردد، الجد والكسل، الحقيقة والكذب، القبح والجمال...

الشخصيات:

تعددت الشخصيات الموظفة في النص المسرحي وقد وظفها حسب ما يتطلبه الموقف الخطابي، والميزة التي طبعت هذه المسرحية هو ذاك الوصف

الدقيق الذي تصدر المسرحية إذ قدّم عزّ الدين جلاوجي وصفاً من شأنه أن يساعد المخرج المسرحي في توزيع الأدوار على الشخصيات المناسبة، إذ ركّز هذا الوصف على ما يخدم مضمون النص المسرحي وذلك بمراعاة الأبعاد الجسمانية والاجتماعية وكذا النفسية وذلك لضمان وصول الرسالة للمتلقّي. وتمثلت الشخصيات في:

"الراوي: شخصيته مرحة جذابة.

سالم الكسول: طفل في الرابعة عشر من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه.

الخير والشر: شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف كل واحد منهما.

الأب والأم: والدا سالم الكسول.

الأستاذ: معلم سالم الكسول.

الزميل: جليس سالم الكسول في القسم." ⁹

وقد صنعت هذه الأشخاص الأحداث الأساسية

عناصر التشويق:

يعد هذا العنصر من بين أهم العناصر في العمل المسرحي فلا بد أن يتوفر النص على الجاذبية والتشويق، وعلى الكاتب الابتعاد قدر الإمكان عن العرض الوعظي والإرشادي، إذ من الضروري جذب انتباه الطفل للمسرحية، ومن ثم الاستمرار في قراءتها.

إنّ أوّل شيء يجب على الكاتب استثماره لبلوغ مرمى التشويق هو اختيار العنوان فلا بد على الكاتب اختيار عنوان يجذب انتباه الطفل واختيار العنوان يحتاج إلى إدراك لطريقة تفكير الطفل وحدود عالمه الواقعي والخيالي في المرحلة

التي يتوجه إليها الكاتب بقصته أو مسرحيته¹⁰ إذ يعتمد الكاتب إلى استخدام تعابير مناسبة للمستوى العقلي والعاطفي للطفل.

إنّ العنوان الذي ارتآه عزّ الدين جلاوجي لمسرحيته هو "سالم والسيطان" وهو عنوان يشد انتباه الطفل ويحفزه لقراءة النص المسرحي، ضف هذا نجد عنصر المفجأة هو الآخر يلعب دورا تشويقيا ومن ذلك ما جاء في المشهد الأوّل من المسرحية أين تردد سالم في تناول السجارة والصراع الذي وصل إلى ذروته بين شخصيتي الخير والشر واللّتان تمثلان الجانب الخير والشرير في الإنسان، وفي نهاية المشهد يتفاجئ القارئ بتصرف سالم وباستسلامه لقوة الشر الكامنة فيه، وقد حرص عزّ الدين جلاوجي على بث التشويق في كل المكونات: العنوان، الشخصيات، المواقف، الحوار، النهاية.

اللغة:

سبق وأن قلنا أنّا أنّ المسرحية التي بين أيدينا موجهة للطفل بين تسع سنوات إلى غاية خمسة عشرة سنة على أكبر تقدير.

الحوار:

هو من أهم عناصر العمل المسرحي إذ يكشف عن الأحداث و "يحركها ويتصاعد بها من مجرد العرض إلى التطور إلى التآزم "العقدة" ثم الاتجاه إلى الانفراج "الحل"¹¹ كما يكشف عن جوهر الشخصيات ويدفع بعجلة سير الأحداث إلى الأمام، وعلى الكاتب المسرحي الناجح أن ينتبه إلى قضية في غاية من الأهمية إذ يجب أن لا يكون الحوار مجرد سرد تتباعي للأحداث إنما يجد ربه أن يجس النبض في هذه الأحداث ويبث فيها الحركية فعليه أن يبتعد كل الابتعاد عن أسلوب الوصف والأسلوب الخطابي، ذلك أنّ الحوار "فينتقل - بمنطقية وتسلسل - من نقطة إلى نقطة. وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي

في يد الكاتب لنمو الحكاية"¹² وهذا ما لاحظناه في هذه المسرحية فقد جاء الحوار متناسقا في كل مناحيه، ومن ذلك الحوار الذي دار في نفس سالم الكسول والمتجسد في شخصيتي الخير والشر، هذا أثناء التحضير للامتحانات، في البداية يبدأ الحوار بسؤال الأب لابنه عن اقتراب الامتحانات، ونصيحة الأب لابنه بالمراجعة، ومن ثم يبحث سالم عن الدروس ولا يجد لها أثر لم يكتب إل النزر القليل مما لا يشفي الغليل، وهنا تظهر شخصية الخير مؤنبة إياه ومذكرة إياه بجزاء الكسلان، ومن ثم يعترف سالم بخطئه، لكن سرعان ما تطفو الشخصية الشريرة وتظهر موجدة لحل وهو الغش...هكذا يقرر سالم النوم ومشاهدة الفلم، وتعود شخصية الخير لتظهر ثانية ناصحة لسالم وفي هذه المرحلة نجد سالم متردد بين الإصغاء لهذا أم ذاك وبهذا الشكل يحدث الصراع وهو صراع ولده الحوار المتنامي في المسرحية، وفي النهاية يستسلم سالم للكسل ويغبط في النوم.

الأبعاد التربوية في المسرحية:

يعمل مسرح الطفل على ترسيخ القيم الإنسانية النبيلة في الطفل إذ يعنى المسرح الموجه لهذه الفئة بتربية وزرع القيم الجميلة والمفيدة في الطفل منذ نعومة أظافره فمن شأنه تربية نشئ يكون آملا للمستقبل إذ "يعد المسرح من هذا الباب جهدا تحريزيا يتجه إلى فهم الواقع والانفصال عن مفاصله والنضال ضد السكون والتخلف بهدف التغيير والتطور بحيث يكون الاهتمام بالمسرح مسؤولية اجتماعية وثقافية"¹³ فالفن قادر على تغيير الحياة، ومن الاضاءات التربوية المضمنة في النص نجد:

- الإرشاد إلى السلوك السوي: ويتبدى ذلك في المشهد الأول إذ ينسى الأب سيجارته ويهم سالم إلى إشعالها وهنا يتدخل الخير ناصحا محذرا له من عواقب فعلته وهذا ما نستشفه من المقطع أدناه:
- الخير: وماذا يفعل بك أبوك لو علم؟
- سالم: (خائفا) آه..يجلدني بالحبل المتين حتى يسود ظهري.
- الخير: لأنه لا يحب لك الهلاك.
- الحث على العمل والاجتهاد: إنّ المسرحية في مجملها تحث على العمل والاجتهاد في الدراسة ويتجلى ذلك بوضوح في الموقف الخطابي التالي:
- الأستاذ: ولهذا أبنائي الطلب أنصحكم بالانتباه لدرس اليوم فإنه من أهم الدروس.. اكتبوا معي النص أولا (يكتب على السبورة).
- سالم: (وهو يعبث) كل يوم درسه من أهم الدروس وأنا لا أفهم شيئا (يتثاءب) حين أدخل القسم أحس بالنعاس (يتثاءب).
- الخير: ياسالم النعاس دليل الكسل والخمول.. اهتم بدروسك.
- سالم: وما دخلك أنت؟
- الخير: أنا الخير، وأحب لك الخير.. أحب لك النجاح.
- سالم: لا أريده ابتعد عني.
- الخير: انظر إلى زملائك... كلهم يتابعون الدرس إلا أنت.
- وهكذا يتعلم الطفل ويدرك أهمية الاجتهاد والتفاني في العمل.
- جزاء الكسلان: بالموازاة مع الهدف التربوي السابق نجد هدفا آخر وهو تبيان جزاء الكسلان والمتهاون في أداء واجباته المدرسية وهذا ما حمله الخطاب المتضمن في الموقف التالي:
- سالم: أرجوك يا أستاذ لا تذكر نقطتي.

الأستاذ: أتخجل من نفسك أم من زملائك؟

الظاهر أنّ سالم الكسلان قد خجل من علامته السيئة ولم يرغب أن يفصح عنها الأستاذ أمام زملائه، ويواصل الأستاذ قائلاً: لقد أخذت صفراً أيها الكسول، ولكن لا بأس لقد تصدقت عليك بنقطة واحدة، أنت حارس المرمى بعد أن كنت في الاحتياط (يضحك زملاؤه منه ... يدق الجرس)... وهذا الموقف يجعل الطفل المتلقي لهذا العمل المسرحي يدرك أهمية العمل وعاقبة الكسل.

- مكافأة تضحية الأباء بنجاح الأبناء: وفي المشهد السادس من المسرحية بث الكاتب بعدا تربويا في غاية من الأهمية إذ بين الموقف وأشعر الطفل بمدى تعب وتضحية الآباء من أجل ضمان راحة الأبناء وعلى هذا فيتوجب على الأبناء رد الجميل بالسلوك السوي والنتائج المدرسية الجيدة وهذا ما يظهر في خطاب الراوي في بداية المشهد السادس إذ يقول مخاطبا الأطفال: "لشدة حب الوالدين لابنهما يضحيان بكل ما يملكان من مال.. ووقت.. وراحة.. حتى يوفرا له كل ما يحتاج وحتى ينجح في حياته وفي دراسته فيفرحان بذلك وتغمرهما السعادة، ولكن كم يكون حزنهما شديدا حين يصدمان بخيبة ابنهما وفشله، كيف سيكون موقف الأب والأم من فشل ابنهما سالم؟.. تابعوا.." وبعد أن شد انتباههم بدأت المسرحية في استئناف أحداثها وقد قدمت نموذجا معاكسا لما قلناه آنفا وهذا ما أدى إلى خيبة أمل لدى الأبوين فلم يكن سالم الطفل المجتهد الذي قيم جهد والديه.

- انتصار الخير على الشر: إضافة إلى كل الأبعاد التربوية التي بثها النص المسرحي نجد هدفا عاما وشاملا ختمت به المسرحية وهو انتصار قوة الخير على قوة الشر، وبين للقارئ الصغير أنه مهما طال الزمن وتعتت الإنسان إلّا أن الخير في النهاية هو الذي يطفو إلى السطح ويشرق لينير العقول، وقد تبدى

ذلك في المقطع الأخير من المسرحية سواء حين طرد سالم الشر، أو بين عبارات الراوي في الأخير إذ وضّح بأسلوب مباشر وبلغة بسيطة هذا البعد التربوي حيث قال: وأخيرا هذه أبنائي الصغار قصة سالم الكسول ونهايته التعيسة، وفي كل واحد منكم الخير والشر، والخير دائما يأخذ بأيديكم إلى ما ينفعكم لأنه صوت ضمائرکم وعقولکم، والشر يدفعكم دائما إلا ما يضرکم لأنه صوت نفوسکم الأمانة بالسوء وصوت الشيطان الخبيث، ونهاية الطريقتين معلومة فاختاروا النهاية التي تريدون ثم لا تلوموا إلا أنفسكم لأن الجهل لا يرحم فهو أخطر من المرض والفقر وجميع آفات الدنيا وعليكم مني السلام.

يسعى المسرح من خلال البعد التربوي النهوض بشخصية الطفل وتعليمه النقد والشك النقدي ويصبح أقدر على إصدار الأحكام، غير أنّ الكاتب في أحيان كثيرة يأخذ البعد الفني أو البعد الموضوعي فيخرق العقد الضمني المبني بينه ككاتب والطفل باعتباره قارئ العمل وهذا ما لاحظناه في المشهد السادس بحيث حاول الكاتب أن يقدم نقدا اجتماعيا "فالمسرح نموذج أو محاكاة أو صورة للحياة"¹⁴، غير أنّه تجاهل أنّه يتوجه إلى الطفل بعمله هذا فلو كان العمل موجها للآباء لكان في الصميم غير أنّ غياب الوالدين في كل المشاهد تقريبا إلّا ظهور الأب بصفة محتشمة وذلك في المشهد الرابع وظهورهما فقط في المشهد السابع أي بعد طرد سالم من المدرسة وتلك الصورة المشكلة في العمل بدء من دخول الأب وطريقة مخاطبته للأم ومن ذلك:

"الأب: (يدخل غاضبا) يا رب ماذا فعلت؟ يضرب الطاولة صارخا يا امرأة أين أنت؟

الأم: (تدخل عليه) اهدأ.. اهدأ ما هذه الثورة؟ تكاد أعصابك تحترق
الأب: (غاضبا) كان علي أن أمزق جسدي.. أن أكسر رأسي.

الأم: كل مرة تردد هذا الكلام، ولكن لم تفعل شيئاً.

الأب: وأنت تريدين أن أكسر رأسي، وأمزق جسدي.

الأم: ما الذي أغضبك؟

الأب: ابنك هذا اللعين.¹⁵

وكذا طريقة رد الأم ومن ذلك:

"الأم: ما ذا تقول؟ طردوه؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجراً ولا تعود إلا

ليلاً."

الأب: (بغضب) تريدين أن أبقى معك، ثم بعد ذلك تأكلون التراب؟ أنت

التي أهملتني ولم تهتمي به (يدخل سالم الكسول) وعدت إلى البيت.. اخرج..

اخرج.. لا أحب أن أراك، لا أحب أن أراك، لست ابني ولست أباك، عشت حياتي

كلها أكدح لتفرح، وأشقى لتسعد ثم أخيراً تحرمني من فرحتي التي انتظرتها

سنوات طويلة اخرج... اخرج.¹⁶

إنّ مثل هذه الطريقة في التعامل والتخاطب قد تجعل الطفل يبرمج برمجة

أسرية مسبقة وهي برمجة في مجملها سلبية.

خاتمة:

تتبع خصوصية مسرح الطفل من خلال مراعاة الاعتبارات التربوية التي

تتضافر مع الاعتبارات الفنية وهي عملية ذات بعد مزدوج، من مراعاة لشروط

الفنية وكذا عدم إغفال الشروط التربوية، وهذا من منطلق خصوصية الجمهور

المستهدف والغية المنشودة من ورائه، والكتابة للطفل حالة إبداعية لدى الكاتب

ولن ينمو هذا النوع الأدبي إلا بتحفيز الأدباء لنهضة تأليفية في مسرح الطفل.

وفي الختام نرى لزاما علينا أن نؤكد على حاجتنا الشديدة إلى إجراء بحوث عن أدب الطفل عموما، نظرا لتفرده إذ يمثل وعاء ثقافيا تربويا للاتصال بالأطفال.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، (ط1)، دار علاء الدين، دمشق، 1993.
- 2- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة، 2001.
- 3- محمد خيضر، تجربتي مع المسرح، (د، ط)، مكتبة المصطفى الالكترونية، الكويت، أغسطس، 1992.
- 4- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، (دط)، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.
- 5- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان.
- 6- هادي نعمان لهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1988.

-
- 1- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، ص 83.
 - 2- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة، 2001، ص 56.
 - 3- ينظر: محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة 2001، ص 58.
 - 4- هادي نعمان لهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1988، ص 149.

- 5- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 04.
- 6- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 61
- 7- عز الدين جلاوجي، سالم واليطان، ص ص 5، 6.
- 8- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 42.
- 9- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 4.
- 10- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة 2001، ص 90.
- 11- محمد خيضر، تجربتي مع المسرح، مكتبة المصطفى الالكترونية، الكويت، أغسطس، 1992، ص 36.
- 12- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 74.
- 13- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، (ط1)، دار علاء الدين، دمشق، 1993، ص 87.
- 14- فرحان بلبل، النص المسرحي، ص 37.
- 15- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 09.
- 16- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 09.

الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات

أ. نعيمة العقريب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

يعد المبدع الجزائري عز الدين جلاوجي من بين المبدعين الذين حاولوا أن يجربوا عدة أجناس أدبية مما أعطى تنوعا وغنى لأعماله ووسم تجربته بطابع خاص، وبالتالي جعل منها تجربة مهمة بالنسبة للإبداع الجزائري في الفترة الأخيرة تستحق الالتفات والدراسة والبحث.

وقد وقع اختيارنا على نص مسرحي من بين مؤلفات عز الدين جلاوجي ألا وهو "غنائية أولاد عامر"¹، ولعمري إنه لأمر جميل ومهم بالنسبة للإبداع الجزائري أن نجد بعض المبدعين الشباب يهتمون وينتجون في جنس المسرحية الذي لا يزال يعاني كثيرا في الجزائر والوطن العربي بصفة عامة لأننا لا نجد الكثير من المبدعين في هذا الجنس بالمقارنة بجنس الرواية مثلا الذي اكتسح المجال ودور النشر.

وقد ارتحت فعلا وأنا ألاحظ أن مسرحية (غنائية أولاد عامر) تعد الرقم التاسع في هذه السلسلة التي يخصصها الناشر لمسرحيات المؤلف جلاوجي، وهو رقم نجده مهما، ونظن أن الخلفية المعرفية والنقدية التي يمتلكها عز الدين جلاوجي عن أبي الفنون أدت دورا مهما في هذا التوجه فقد أنجز جلاوجي دراسات عن المسرح الجزائري والعربي عموما، ويقول عز الدين جلاوجي في

إحدى حواراته: «وأول ما أنجزت نقدا هو كتابي "النص المسرحي في الأدب الجزائري" وهو عمل عرض للنص المسرحي في نشأته وتطوره وقيماته وجوانبه الفنية، وكان دافعي الأساس هو غيرتي على هذا النص الذي لم يجد اهتماما من النقد الذي أولى فنون الأدب الأخرى أهمية كبرى»².

ونظن أن عزوف المبدعين عن اقتحام مجال المسرح يرجع لارتباطه أساسا بالتمثيل والركح، ونحن كجزائريين ليس لدينا تقاليد في ارتياد المسارح ومشاهدة المسرحيات كما أن الفضاءات المسرحية المتوفرة غير كافية ولا تلقى العناية والتشجيع فالمسرح فن جميل يجب أن يبدأ بتلقين أبعدياته في المراحل التعليمية الأولى. ثم إن المغريات الأخرى زاحمت المسرح ورمت به جانبا كالتلفزيون والإنترنت... الخ.

التوصيف الشكلي للمسرحية:

لقد صدرت مسرحية (غنائية أولاد عامر) عن دار الروائع للنشر والتوزيع سنة 2010 في كتيب من الحجم الصغير ويبلغ عدد صفحاته الثمانون، والطبعة المعتمدة للدراسة هي الطبعة الثالثة.

من خلال اطلاعنا المبدئي على الغلاف الخارجي للمسرحية استرعى انتباهنا مجموعة من الإشارات التي تمنحنا بعض الإضاءات عن النص على اعتبار أن عتبات النص الأدبي جزء مهم من الدراسة الدلالية لهاته الأعمال فلا بد من استنطاقها قبل الولوج إلى عوالم النص الداخلية، وهو الأمر الذي أدركه كل من المبدعين ودور النشر فلم يعد الغلاف أمرا هامشيا بل جزءا من العمل يمنحه الجاذبية والاهتمام.³

إن المسرحية تحمل الرقم 9 من ضمن مسرحيات عز الدين جلاوي التي صدرت في هذه السلسلة التي تحمل عنوان: مسرحيات عز الدين جلاوي، وتتوسط غلاف الكتاب لوحة تجسد سلما للنوتات أو النغمات الموسيقية وتحت اللوحة إشهار لدار النشر ويبدو فوق اللوحة العنوان بارزا ببنط أبيض عريض، وقد جاء العنوان واللوحة في خلفية زرقاء متدرجة .

العنوان/ النص:

إنّ أهم ما يجذبنا في النص هو العنوان لأننا من خلاله نستطيع أن نقرب من مضامين النص ونتمسح حركة معانيه، فالعنوان تكثيف للنص يوح أكثر مما يقول ويوحى أكثر مما يكشف لأنه اختزال مكثف للنص بصورة مباشرة أو مجازية. فكلنا «يعرف أن للعنوان وظيفة انتظارية أو إخبارية تدلنا بشيء من العموميات عن الداخل وعن المحتوى أو التوجه الذي سار عليه الكاتب فهو يلخص العمل بطريقة أو أخرى»⁴.

يتكون عنوان المسرحية من ثلاث كلمات (غنائية أولاد عامر)، والغنائية مشتقة من الغناء المرتبط بالتعبير عن الخوارج والذاتية، وكذلك الشعر الغنائي المرتبط بالوجدان والعاطفة لدى الذات الشاعرة كما يرتبط بالملحمة باعتبارها جنسا يتغنى بالقومية.

النص إذن غنائية منسوبة إلى فئة معينة هي أولاد عامر باعتبارهم منتجوا هذه الغنائية للتعبير عن هويتهم وتميزهم وتمجيد مآثرهم وبطولاتهم وتاريخهم. وكذلك ترتبط الغنائية بالفعل والحركة والرقص الذي يوحى إلى حركية البطل العامل في المسرحية في التحرك والمغامرة والصراع الذي سيخوضه ضد الأعداء.

والغنائية مرتبطة أيضا بفن الشعر على أساس أن الغناء مرتبط بالألحان والموسيقى والإيقاع. وهذا ما تعكسه لوحة الغلاف التي تجسد سلما موسيقيا بنغماته المتنوعة، أما أولاد عامر فهم امتداد للجد عامر وتواصل في تجسيد الأصالة والقيم التي يدافع عنها ويتغنى بها وهو الأمر الذي يعبر عنه الراوي في المسرحية:

كي نوار العطيل

كي خضرة القصيل

كي لحمام اللي ارفرف ويميل

انزرع عامر وأولادو لحرار

مئات وألاف كثار

وعمروذا الأرض بعرقهم الجاري

وابدمهم احمر قاني"⁵

فقيم النخوة والشهامة والتضحية والثبات عند الشدائد ونشدان الحرية يتم توارثها حفاظا على الشرف الرفيع الذي لن يسلم حتى يراق على جوانبه الدم على رأي المنتبى، ويواصل الراوي في المسرحية قائلا:

وعزة ردت كل طماع

ونيف ورجولة ماتتباع

حمات لبلاد في كل الأحوال

من سر عديا كي لغوال

وكتب التاريخ بماء الذهب

بطولة رجال مارضا والغصب

وعلامة مليونين فهامة

محاو الجهل واطلامه"

إذا هناك علاقة قوية رابطة بين الغنائية وأولاد عامر في نص المسرحية،
وجاء العنوان مكرسا لتلك العلاقة التي أرادها أن تبقى مستمرة:

وهاهم يا حضار

أولاد عامر لحرار

ما زالوا كي السبوعة في الميدان

يحميو عز سطيف زينة البلدان

وزغرتوا يا العمريات

زغرتوا يازينة لبنات"

فأولاد عامر لحرار جدود السطايفية نموذج للإباء وفي الوقت نفسه قطعة
من الوطن الكبير (الجزائر) الذي امتزج فيه الدم العربي الهلالي بالدم الأمازيغي
الذي يتجسد في زواج عامر الهلالي بعلاجية حفيدة الكاهنة:

علاجية زينة الزين

حليلة لعامر..قولوا أمين...

.....

ليد في ليد

كبير ووليد

نقيم في سهولنا والبيد

حصون ماتزول ما تميد

وعروش راياتها فالسما ما تبيد

خليونا نقيموا لفراح"

إن السلم الموسيقي دعوة لعزف النغم ذاته والسير على الدرب نفسه بنفس
الإباء والتضحية، وعدم الحيد عن هذا النغم مهما حدث حتى تأتي الأنغام

منسجمة متوازنة والإيقاع شجيا عذبا لا يسوده نشاز أو خلل يفسد اللحن، إذن هي دعوة لعزف السمفونية المجيدة التي عزفها الأجداد والسير على الطريق نفسه بانطلاق وثقة وهو الأمر الذي نؤوله من الخلفية الزرقاء لواجهة الغلاف، فاللون الأزرق لون السماء يرمز للبحر والفضاء الممتد كما أنه رمز الهدوء والسكينة والخلود ويوحي بالثقة والأمان⁶.

إذن هناك توجه نحو الأفق والمستقبل تجسدها الفضاءات المفتوحة في المسرحية من صحراء وغابة...فهذه فضاءات للحركة والانطلاق تخشى الانغلاق والتقوقع على نفسها.

وفي الصفحة 4 نجد معلومات إضافية منها البريد الإلكتروني للمؤلف ونوع النص حيث جنس النص على أنه مسرحية، وللمؤشر التجنيسي دور مهم لأنه يحدد جنس النص ضمن مجموعة من الأجناس الأخرى ويهيئ المتلقي لأفق انتظار معين، لأن الجنس يوجه قراءة المتلقي وجهة معينة فتلقي الرواية ليس مثل تلقي الشعر...الخ

وقد وعت دار النشر أهمية التواصل بين القارئ والمبدع فهناك استثمار للوسائط الحديثة لزيادة التفاعل بين المبدع والمتلقي.

ويواصل في الصفحة 6 إيراد بعض الملاحظات حيث يبدو أن المسرحية صيغت للتمثيل فهي عبارة عن سيناريو فيه مجموعة من التفاصيل منها:

- المقاطع الغنائية يجب أن تكون من التراث المحلي
- الاستعراضات الراقصة يجب أن تكون رقصات شعبية فردية وجماعية.

- الموسيقى يجب أن يكون أغلبها محليا تراثها

فالمسرح في الأساس هو كلمة وفعل معا لأنه أيضا تمثيل وإخراج وحركة وديكور ولوازم ركحية ولكن في البداية لابد أن يكون هناك نص مسرحي. ومسرحية (غنائية أولاد عامر) قد مثلت على ركح مسرح سطيف بتموين من دار الثقافة .

من خلال الملاحظات السابقة الذكر نلاحظ ربطا للمسرحية بالتراث سواء أكان غناء أم رقصا أم موسيقى ، وفي هذا التراث إعادة تواصل مع الماضي وتوظيف للحظات المشرقة باعتباره جزءا منا ثم «إن حاضرننا مهزوم وماضينا فيه الكثير من الانتصارات نلتجئ إليها كلما ضاقت بنا الدنيا وحاصرتنا الهزائم المتتالية»⁷

فهذا التراث معين روحي وملجأ لتحقيق التوازن الشخصي والإحساس بالانسجام في عالم كثرت فيه الهزات والهزائم.

استحضار التراث الشعبي:

سنحاول أن نستنكه النص المسرحي (غنائية أولاد عامر) وتركيز الضوء على الاشتغال التراثي والتاريخي في هذا النص وجماليات هندسة السرد الموظفة والتقنيات المستخدمة بالإضافة إلى خصوصية اللغة العامية الراقية التي أبدعت بها هذه المسرحية الغنائية.

يستحضر عز الدين جلاوي أجواء التراث الشعبي حيث يستلهم من السير الشعبية وخاصة الهلالية منها الشخصيات وكارزمياتها والبطولات فيحاول أن يؤسس لإبداعه انطلاقا من تراثنا وقيمنا الجمالية ليبرز الأبعاد السياسية والرمزية والتاريخية .

في المسرحية اشتغال ورؤية جديدة فيها وعي بالتراث مما وسم النص بغنى ودلالات مما يستلزم على القارئ أن يتسلح ب زاد معرفي وثقافي يسعفه في فك الرموز لان للخلفيات دور بارز في إنتاجية النص ، وللقارئ دور مهم في إنتاج المعنى. يدخل جلاوجي في تفاعل وتجاوز مع السيرة الهلالية حيث تبرز شخوص السيرة في المسرحية (الجازية، خليفة، الشيخ غانم) باعتبارها نماذج بشرية استثمرت لنقل وجهة نظر المبدع، فالسيرة الهلالية غنائية بني هلال تحكي بطولاتهم وإنجازاتهم أما تغريبتهم فتجسد تزواجهم واختلاطهم بالأمازيغ في المغرب العربي وانصهارهم معا في بوتقة واحدة.

تظهر شخصية الجازية في المسرحية محملة بإرث تراثي يمثل الجمال والشجاعة والحكمة، وكم تعلقنا في تراثنا بهذه الشخصية باعتبارها رمزا للجمال والتحرر وكم تماهينا مع أبي زيد الهلالي وخليفة الزناتي كل يدافع عن قومه ومبادئه، أبو زيد رمز القوة والشباب والرغبة في تحقيق الأفضل أما خليفة الزناتي فرغم تقدم السن يدافع عن الحمى والأرض في وجه الدخيل حتى وإن كان ابن عم جاء مفتصبا⁸.

وهي القيم ذاتها التي يجسدها عامر في المسرحية حاميا الحمى الذي ينشد الخير والفضيلة والحب ويقف مع قومه في كل الأوقات الصعبة كما نجد في المسرحية تثمينا لقيم الإباء والنخوة التي لا ثمن لها لأنها هي التي تمنح الخلود والتواصل والتجدد لأبناء الوطن وترسم طريق المستقبل والأمل أمامهم.

وحتى بالنسبة لفضاء المسرحية فقد أحوالنا إلى فضاء الصحراء الواسع إلى أجدادنا البدو الرحل في حلهم وترحالهم المتواصل.

تمتد المسرحية في ثمانية مشاهد استعمل فيها لغة عامية حاول من خلالها أن يعود إلى المنابع التاريخية الشعبية وإبراز عناصر قوتها، فاستثمر اللغة الشعبية

وحاول محاورة التراث باعتباره رافدا مهما من روافد ثقافتنا ومكون أساسي من مكونات هويتنا التي لا تنحصر فقط في الثقافة العالمية ، فالنص الشعبي يختزن أحلام الشعب وجروحه وآماله وفي الوقت نفسه إبراز للواقع المحلي بعباداته وتقاليده .

العجائبي والأسطوري: مع افتتاحية المشهد الأول من المسرحية نلاحظ بروز لغة الحلم والأسطورة المحملة بالدلالات والرموز حيث يتشكل الواقع تشكلا أسطوريا ، ونتمس هذا الخيال مع بداية المسرحية حيث يقول جلاوجي على لسان الراوي:

واختالفت لقوال...

بين عالم وجهال

بين اصحيح ومعلال

قالوا من الشمس جاو وبانوا

كي نجوم السما لمعوا وضواو

قالوا قطعوا صحرا قاسية بنارها تكواو

قالوا من ساقية حمرا ساروا وعلاو

حيث أضفى الراوي طابعا خياليا يرتبط بالأسطورة على هؤلاء القوم الذين ارتبط ظهورهم بالشمس والنجوم والصحراء والماء.

يوظف جلاوجي شخصية الراوي القوال أو المداح الشعبي الذي ينتشر في الأسواق والساحات يقص المغازي والحكايات وينشد القصائد الشعرية فيتعلق الناس من حوله لأنهم يستميلهم بلغته الشعرية الجميلة الزاخرة بالأوزان والأسجاع والأمثال حيث ينقل المستمعين من عالم الواقع إلى عالم خيالي سحري عجيب :

هم رجال ابطال
بقوالهم وبلفعال
صلوا على خير العالمين
وهاكم قصتهم ياسامعين
قصة غريبة تسمعوها في ذا الليل
استثمر المبدع طقوس رواية الحكايات العجيبة التي لا تروى إلا ليلا لأن
هناك أسطورة في تراثنا الشعبي تقول بأن من يروي الحكايات في النهار يصاب
بالقرع .

ومن الخوارق أيضا الإشارات الواردة لميلاد البطل الذي لم يكن حدثا
عاديا بل ارتبط بمجموعة من الخوارق والبطل هنا هو القبيلة كلها وتجسد هذه
البطولة الجماعية في نص المسرحية على لسان الشيخ غانم:

كلنا عامر ياغلطان
تاريخنا مالحقوا نسيان
انتصاراتنا ظاهرة للعيان
ترويهما الحكما والصبيان
من يوم اخرجنا من عش الامان
وغامرنا في هذا البلدان
صحرة العرب شاهدة علينا بالدليل
وأرض الشام ومياه النيل
وبلاد المغرب العربي الكبير
الموت ولا حياة العار
الموت ولا حياة العار

تتدخل شخصية القوال أو الحكواتي الشعبي لتوجيه السرد الذي يستبق أحيانا الأحداث فيه ويطعمه أحيانا بجملة من الحكم والأمثال الشعبية وخاصة رباعيات المجذوب التي تبدو واضحة للعيان مثلاً يقول على لسان الشيخ غانم:

إيه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صياد

وطلّعت من كان بوه راعي

أو في الصفحة 14 من نص المسرحية:

سور الرمل ما يعلى ساسو

لغريب لابد يرجع لناسو

ولا ننسى أن جلاوحي سبق له وأن نشر كتاباً عن الأمثال الشعبية الجزائرية فهو متشبع بهذه الثقافة الشعبية الغنية بجميع أشكالها المادية واللامادية ولهذا نجده يوظف الغناء والموسيقى والرقص في المسرح بالإضافة إلى الشعر لأن المسرح احتفال وفرجة وليس حواراً فقط حيث حاول المزج بين عدة عناصر وأجناس كما كسر المقاييس المعيارية المرتبطة بالسياق الثقافي فوظف اللغة العامية في هذه المسرحية لأنها لغة تبعد واقعها وتخلق عالمها فأخرجها بذلك من الابتذال ليجعل منها وسيلة إبداعية جمالية انفتحت على الواقع الشعبي وثقافته وقيمه المنغرسه من أجيال وأجيال، فحققت هذه اللغة في النهاية اللذة والمتعة للقارئ.

نقول في الأخير إن سحر المسرح وجمالياته تكمن في كونه يتجسد في كائنات وأصوات وممثلين ولا يقتصر على كونه نصاً فقط، وهذا السحر

يعطيه قدرة على الإبداع والتجدد، وقد ارتبط المسرح كثيرا بمختلف أنواعه وتحول هذا التراث مع المبدعين إلى طاقة خلاقة تبعث الوحي والإلهام والحيوية. فالمسرح اليوناني ولد من التراث مع عمالقه (سوفكليس واسخيليوس ويوريبيديس). وهكذا فإن التراث الشعبي يبقى منطلقا مهما للإبداع ولابد من إعادة الاعتبار له وحمايته من التشويه والتهميش مقابل العناية الفائقة بتراث السلطة المسككة بزمام السياسة والثقافة.

الهوامش

- 1- عز الدين جلاوي، غنائية أولاد عامر، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر 2010.
- 2- حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جلاوي أعدته: هيام الفرشيشي في مجلة أدب وفن (www.adabfan.com) يوم 14 / 03 / 2012، على الساعة 40: 18.
- 3- أولى الكثير من الدارسين الغربيين الاهتمام بمحيط النص منهم الناقد الفرنسي جيرار جينات في كتابيه عتبات والتطريس.
- G.Genette , Seuils ; Seuils, Paris 1987
- G.Genette ; Palimpsestes ; Seuils, Paris 1982.
- 4- محمد عبازة، مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، تونس 1999 ، ص39.
- 5- غنائية أولاد عامر، ص75.
- 6- 20-05-2012 / www.alsaher.net الساعة: 30: 15
- 7- محمد عبازة، مقاربات للمسرح التراثي، ص18.
- 8- محمد غبازة، المرجع نفسه، ص 20.

تجليات السّخرية في "مسرحية التّاعس والتّاعس" لعز الدين جلاوجي

أسامية مشتوب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

مقدمة:

المسرح فنّ تمثيليّ تؤدّيه مجموعة من الممثلين أمام الجمهور أو المشاهدين بصفة عامّة، وذلك باستخدام أداءات صوتية كلامية وحركية تؤدّي على خشبة المسرح لتجسّد نصّا إبداعيا مكتوبا يعمد الكاتب لخلقّه في شكل فنيّ راقٍ، وذلك انطلاقا من الواقع الحقيقي المعاش بتحدّياته وتناقضاته.

وقد كانت السّخرية من بين أهمّ الأساليب الفنّية البارزة والتميّزة في الخطاب المسرحي الجزائري الحديث والمعاصر، يحاول الكاتب من خلالها تصوير البيئة العامّة للمجتمع الجزائري بتسليط الضّوء على جميع مناحي الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة والاقتصاديّة سعيا منه للإحاطة بمشاكل الحياة والتّعبير عن هموم الجزائريين بصفة عامّة. وفي هذا الإطار ارتأينا أن نختار من الإبداع المسرحي الجزائري مسرحية التّاعس والتّاعس* للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي كنموذج سنحاول من خلاله استظهار العناصر الفنّية المكوّنة للخطاب السّاخر في المسرح الجزائري بصفة عامّة وإعطاء الأدب الجزائري حقّه من الدّراسة والتّحليل مع الكشف عن خصائصه الفنّية ضمن بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى، لكنّ ذلك يفرض علينا الوقوف عند مصطلح السّخرية لنضبط مفهومها ودلالاتها في الخطاب الأدبي والإبداعى بصفة عامّة، يعرفها ابن منظور

قائلاً: «سَخَرُ مِنْهُ وَبِهِ سَخَرًا وَسَخَرًا وَمَسَخَرًا وَسُخْرًا بِالضَّمِّ، وَسُخْرَةً وَسُخْرِيًّا وَسُخْرِيَّةً: هَزْئٌ بِهِ (...)» يقال: سَخَرْتُ مِنْهُ، وَلَا يُقَالُ: سَخَرْتُ بِهِ. قَالَ تَعَالَى: لَا يَسْخَرُ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ (...) وَفِي الْحَدِيثِ: أَسْخَرُ مَنْي (...) أَيِ اسْتَهْزَأَ بِهِ. السُّخْرَةُ: الضُّحْكَةُ، وَرَجُلٌ سُخْرَةٌ: يَسْخَرُ مِنَ النَّاسِ (...) وَسُخْرَةٌ: يُسَخَرُ مِنْهُ، كَذَلِكَ سُخْرِيٌّ وَسُخْرِيَّةٌ. وَالسُّخْرَةُ: مَا تَسَخَّرْتَ مِنْ دَابَّةٍ أَوْ خَادِمٍ بَلَا أَجْرٍ وَلَا ثَمَنٍ وَيُقَالُ: سَخَّرْتُهُ (...) أَيِ قَهَرْتُهُ وَذَلَّلْتَهُ. قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: وَسَخَّرَ لَكُمْ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ. أَيِ ذَلَّلَهُمَا (...) سَخَّرَتِ السَّفِينَةُ: أَطَاعَتْ وَجَرَتْ وَطَابَ لَهَا السَّيْرُ. وَاللَّهُ سَخَّرَهَا تَسْخِيرًا وَالتَّسْخِيرُ: التَّذْلِيلُ وَكُلُّ مَا ذَلَّ أَوْ انْقَادَ أَوْ تَهَيَّأَ لَكَ عَلَى مَا تَرِيدُ فَقَدْ سَخَّرَ لَكَ⁽¹⁾ نستطيع القول ومن خلال الدلالة المعجمية لكلمة سخرية إنها تعني القهر والتذليل وإخضاع الآخر، فهي مرادفة للشّعور بالأفضلية والنظر للآخر نظرة دونية، الإمام الجوهري كذلك جمع معنى السّخرية بالهزء والتذليل⁽²⁾ خاصة وأنهما وردتا معاً في عدة مواضع من القرآن الكريم نذكر قوله تعالى (ولقد استهزئ برسلي من قبلك فحاق بالذين سخروا منهم ما كانوا به يستهزئون) (سورة الأنعام، آ 10) وكونها مصدراً لانفعال الضحك جعلها تُصنّف ضمن أساليب الفكاهة كالهزل والطرفة والنكتة، كما أنّها ونظراً لما تتميز به من لذاعة وتجريح فقد كانت منبوذة ومرفوضة لكنّ هذا لا يمنع كونها تدلّ على الطرفة وخفة الظلّ «فالإنسان الذي لا يتوفّر في شخصه جانب الإضحاك والخفة يوصف بالنقل والعبوس»⁽³⁾ كذلك تدلّ على سعة المستوى الثقافي للسّاخر الذي «يعتمد وسائل متعددة بعيدة الدلالة موازنة بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس»⁽⁴⁾ فالسّخرية وإن ارتبطت دلالاتها بالهزء والتّحقير إلّا أنّ إتقانها يستدعي ذكاءً وفطنةً شديدين لا يتوفّران في أيّ كان لذلك يعتبرها شوبنهاور Schopenhauer «بعداً كبيراً بين المثالية والواقع (...)» فلا يمكن لجميع النّاس

أن يكونوا ساخرين، وإلاّ فقدت جودتها»⁽⁵⁾ وعلى هذا يمكننا القول أنّ السّخرية فنّ قائم بذاته يختصّ في تأليفه بجماعة معيّنة من النّاس.

حاول دارسو الأدب تأكيد الطّبيعة الأدبية للسّخرية بغضّ النّظر عن أصولها الفلسفيّة وكذا ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى (نفسية، إجتماعية...) وذلك باعتبارها فنّا من فنون القول، حيث أكّد بيدا أليمان Bida allimane أنّه يجب «التّفريق بجلاء وبصورة نهائية بين السّخرية كمبدأ فلسفيّ والسّخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي»⁽⁶⁾ أي بالتركيز على مكوناتها اللّسانية والسّيميائية وكذا بعدها الدّلالي والإقناعي في النصّ الأدبي، لذلك يمكن حصرها في مكوّنين اثنين:

- «مكوّن انفعالي يتجلّى في الاستخفاف المشتغل على الضّحك أو الرّغبة فيه وعلى الاستهجان أو مجرد الإحساس بالمفارقة.

- مكوّن لساني بنائي: يتجسّد من خلال المفارقة الدّلالية وما يترتّب عنها من غموض والتباس»⁽⁷⁾ معنى ذلك أنّ منطق السّخرية يقوم أساسا على الإحساس بمفارقة دلالية يشكّلها تقاطع بنية ضديّة بين المعنى الظّاهر والمعنى الملتبس والذي يؤدي لانفعال الضّحك أو الرّغبة فيه.

تتألّف مسرحية التّاعس والتّاعس من ثلاث مشاهد أساسية:

- الرّغبة في الحكم.
- الرّحيل إلى المدينة.
- في قصر الملك.

يتحدّد الفاعل الأوّل في هذه المسرحية من خلال شخصية التّاعس الذي يعيش حياة صعبة يملؤها الشّقاء والتّعاسة والمعاناة، ما ولّد لديه رغبة جامحة في تغيير واقعه وتحسين وضعه بالعمل والإصرار على النّجاح، نجد ذلك في قوله

«أؤمن أنّ الإنسان بعمله يستطيع أن يغيّر واقعه، وسأغيّر واقعي سأصنعه بعرق الجبين... نحن الذين نكتب أقدارنا»⁽⁸⁾ ليتحول بذلك إلى فاعل منفذ يسعى لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة الذي يتمثل في محاولته تحسين وضعه وحياته والذي سيتحوّل فيما بعد إلى موضوع جهة يحقق له علاقة الوصل مع موضوع القيمة الأكبر: تغيير الواقع وتطويره، ممتلكا بذلك عناصر الكفاءة المتمثلة في عنصر إرادة الفعل الذي تجسّده رغبته الشديدة في التغيير وإيمانه بإمكانية حدوث ذلك، وعنصر واجب الفعل الذي يجسّده إدراكه لضرورة تغيير الواقع الرّاهن وتحسينه من أجل غدٍ أفضل، أمّا معرفة الفعل فتجسّد في عمله المتواصل الذي يؤدّيه بجدّ ونشاط باعتباره المساند الأكبر الذي سيضمن له نجاح فعل الإنجاز، لكنّ غياب عنصر قدرة الفعل لديه حال دون تحقيق ذلك، كما في قوله «تعبت... كرهت... ألسنت بشرًا... أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا»⁽⁹⁾ فتعطّلت عملية الإنجاز بذلك وصار تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة أمرا موجّلا بالنسبة إليه، لكنّ صديقه النّاعس يتدخّل فيقترح عليه وسيلة أخرى يراها الأنجع لتحقيق ما يريد بحيث يقنعه بالتوقّف عن العمل والخلود للراحة ممارسا بذلك فعلا إغرائيا ساخرا "يمكن أن يُقابل بالرّفُض أو القبول"⁽¹⁰⁾ فالحياة السّعيدة بالنسبة إليه لا تحتاج من الإنسان أن يرهق نفسه أو يتعب لنيلها، وما عليه سوى النّوم والراحة وذلك في قوله «...دعك من هذا التعب... أنت ترهق نفسك كثيرا وتجدّ في العمل أكثر من أيّ إنسان آخر... لماذا تعمل؟ استرح الآن»⁽¹¹⁾ وهو موقف ساخر يكشف لنا نظرة النّاعس للحياة القائمة على النّوم والكسل والتي تتألف في نظرة النّاعس القائمة على الجدّ والنشاط والعمل المتواصل، والحقيقة أنّ النّاعس لم يكن لينعم بهذه الحياة لولا وجود النّاعس إلى جانبه كما في المقطع الآتي:

"التّاعس: كيف أحصل على غذائي وكسائي؟

أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم

التّاعس: صدقت. نائم مِلاً جفونك.... ولكن....

النّاعس: أنا لم أمت جوعاً منذ ولدت

التّاعس: لأنك تأكل من جهدي أيّها الغبيّ..."⁽¹²⁾ وعليه، فالنّاعس يقترح

الإقتراح نفسه على التّاعس قائلاً «...ما عليك إلّا أن تستريح... تخلد للرّاحة

التّامة... وسيسوق الله لك تاعساً ليخدمك»⁽¹³⁾ أكثر من ذلك، فطموح النّاعس

لم يتوقّف عند هذا الحدّ بل صار يحلم ويتمنى أن يصبح ملكاً، فأقنع التّاعس

بفكرته هذه وصار بدوره يحلم بنفس الأمنية لينتقل بذلك إلى محور علاقة

أخرى تربطه بموضوع القيمة الجديد: الملك لينمو فعل السّخرية ويتطوّر في هذا

الإطار بداية من طبيعة الحلم والرغبة في تحقيقه، حيث امتلك الفاعلان المنفذان

(التّاعس والنّاعس) عناصر الكفاءة إرادة الفعل الذي يتمثّل في رغبتهما بمنصب

الحاكم وإيمانهما بذلك⁽¹⁴⁾ أمّا عنصر واجب الفعل فيتحدّد في مجموع الآمال

التي وضعها كلّ منهما في هذه الأمنية، فالنّاعس كان يحلم بنشر العدل بين

الرّعية كما في قوله: «شعبي العزيز، سأملأ البلد عدلاً... سأحارب الظّلم وأشيع

الخير والمحبة والفضيلة، سأفرغ خزائن المال وأورّعه على الرّعية كلّها... كلّها..

سأحوّل الجميع إلى جيش من....»⁽¹⁵⁾ أمّا النّاعس فقد تمثّل إنشاء مملكة تشجّع

على الرّاحة والنّوم والكسل، في حين يتحدّد عنصر معرفة الفعل في رحيلهما عن

المكان الذي يعيشان فيه، لأنّ تحقيق أمنية كهذه لن يكون في بلدهما وبين

أبناء جلدتهما على حدّ تعبير النّاعس: «لا نبيّ في قومه يا غبيّ... قومك

يحسدونك»⁽¹⁶⁾ لذا فالسّخرية في هذا الإطار تشتغل على مستوى معرفة الفعل،

حيث سينقلنا الفاعلان المنفذان (التّاعس والنّاعس) إلى حيّز جغرافي آخر

سيسعيان فيه لتحقيق هدفهما، فالمكان الذي كانا فيه يمثل بالنسبة لهما معيقا سيحول دون تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك، وهي صورة ساخرة أخرى تكشف لنا عن حالة الرّكود والتّدهور السّياسي التي شجّعتهما على الرّغبة في تحقيق مسعى كهذا.

يصل الصّديقان إلى مدينة كبيرة فتبدأ أولى خطواتهما في تنفيذ برنامجهما السّردي لكتّهما سمعا أصواتا وضجيجا ونقاشات حادّة تصل من بعيد ثم تقترب منهما⁽¹⁷⁾ وبعدها يريان جمعا «من الناس يحملون لافتات... جموع أخرى يحملون هراوات وسيوف»⁽¹⁸⁾ فالمدينة وحال وصولهما كانت في غليان شديد، أثار ذلك فزعا شديدا في قلب النّاعس فجعله يُحجم عن سعيه ويقرّر المغادرة، فكان خوفه بمثابة المعيق الأكبر الذي حال دون تحقيقه لفعل الإنجاز، فمنصب الملك صار وهما بالنّسبة إليه لهذا قرّر العودة لبلده، لتتعطّل عملية الإنجاز بذلك، أمّا النّاعس فقد كان هذا الوضع بالنّسبة إليه فرصة سانحة ستمنحه عنصر قدرة الفعل الذي سيمكّنه من تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة، نلمس ذلك في قوله «إنّها فرصتنا يا صاحبي... إنتهاز الفرص يكون حين تعمّ الفوضى، ألا تراهم يختلفون ويقتتلون؟ وحين يقتتل الأغبياء، يقفز الأذكياء على ظهورهم لتحقيق أهدافهم»⁽¹⁹⁾ فالفتنة قد عمّت جميع أرجاء المدينة وهذا يخدمه خصوصا بعدما علم أنّ السّبب في ذلك يعود لوفاة الملك فصار النّاس جميعا يتصارعون على مقاليد الحكم، أدرك النّاعس أنّه قريب من هدفه لذلك أسّس برنامجا سرديا استعماليا ساخرا يحاول من خلاله إثبات جدارته بهذا المنصب حيث تدخّل لحلّ المشكل قائلاً: «يا جماعة ما هكذا يكون الخلاف... يا قوم تعقلوا وأفهمونا القصّة»⁽²⁰⁾ حاول النّاعس في هذا المقطع أن يجعل لنفسه مكانة رفيعة بين سكّان المدينة ليبدو في هيئة رجل حكيم شجاع يدعو لصلاح

الأمة وسلامتها، يتدعم موقفه هذا بتدخل الشيخ الحكيم الذي نصح الجميع بالعودة إلى نهج القدامى وطريقتهم في اختيار ملكهم والتي تكمن على حدّ تعبير أحد الشّباب في «أن يُجمع النّاس في صعيد واحد، ويُؤتى بغراب مقدّس يحمله أكبر أهل المملكة، ثمّ يدفع به في الجوّ ليحطّ على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيدنا»⁽²¹⁾ طريقة ساذجة يتبنّاها سكّان المدينة في اختيار ملكهم، ولعلّ هذا ما سيولد السّخرية في هذا المستوى من التّحليل السّردي للنص حيث استغلّ النّاعس وصديقه النّاعس هذه الفرصة وانضمّا إلى الجمع الغفير على أحدهما يحوز على منصب الملك ليعود النّاعس من جديد ويسعى لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك.

ينجح النّاعس في مسعاه ويتمكّن من تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك، لأنّ الغراب في نهاية المطاف يحطّ على رأسه ولا يطير، فيحيط به الجميع من كلّ مكان ويهتفون بحياته ملكا»⁽²²⁾ أما النّاعس فقد أصيب بالخيبة بعدما وقع، فعلاقة الفصل تظلّ قائمة بينه وبين موضوع الجهة: الملك ما يعني فشله في تحقيق برنامجه السّردي الأكبر الذي يضمن له تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة الأساسي: تغيير الواقع وتطوير وضعه، نلمس ذلك في قوله: «ما أحقر الدّنيا! ما أحقر الصّدْف! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا... ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصبّ ملكا عظيما»⁽²³⁾ بالتّالي فحالته هذه يمكن أن نعدّها واحدة من مفارقات التّحوّل حيث تكون "الصّورة في بدايتها حسنة الدّلالة، لكنّها تتقلب بعد ذلك إلى دلالة سيّئة فتُسلب معاني الخير منها"⁽²⁴⁾ فقد كان غياب عنصر قدرة الفعل لديه من أكبر المعوّقات التي حالت دون أن يحقق مسعاه.

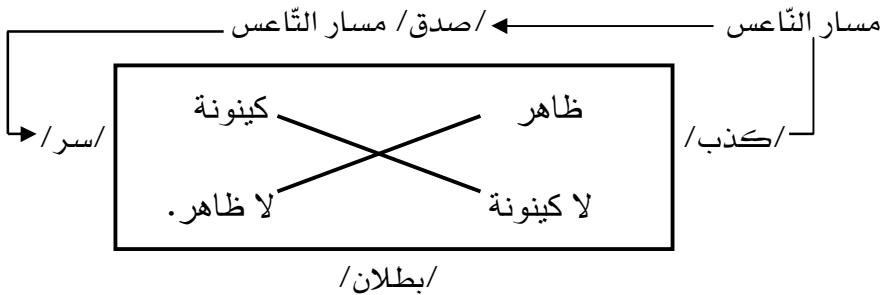
نُصّب النَّاعس ملكا فرضخت له الرّقاب وركعت له الأبدان، فبدأ مباشرة في تطبيق سياسته الجديدة لإخضاع الرّعية، فقد كانت سخريته من نظام المدينة وأسسها مفعّلا أساسيا دفعه لأداء فعل الإنجاز حيث قرّر تغيير ملامح المدينة حتّى يضمن بذلك تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة الجديد: استدامة إمارته في المدينة لذلك غيّر مناهج التّعليم ووجّها في تعليم فنّ المدح وتشجيع الخطباء والشّعراء على إتقانه، كما أمر بتهديم التّيّارات المعارضة التي سمّاها بالتّيّارات الهدّامة، فهي في نظره تدفع للحقد والنّقد وكثرة السّؤال، إضافة لذلك فقد أمر بتقليص ساعات العمل إلى الفترة الصّباحية بحجّة رغبته في توفير الرّاحة التّفسيّة والبدنيّة للرّعية⁽²⁵⁾ وذلك سعيا منه لنيل رضاهم وكسب ثقتهم، لكنّه بالمقابل يتّخذ من القوّة والجبروت وسيلة لإخضاع معارضيه وكلّ من ينتقده كما فعل بالشابّ الذي اعترض على سياسته فقال: «جزّوا رأس هذا المتمرّد اللّعين، يجرّ بعض الحرّاس الشاب فيلهج الجميع بالولاء في صوت واحد: الولاء للغراب»⁽²⁶⁾ وهي صورة ساخرة تصف لنا مظهرها من مظاهر العنف والتسلّط والإضطهاد الذي يمارسه أصحاب السّلطة على الرّعية.

يعود النَّاعس من جديد لمسار الأحداث ولكن في دور عامليّ جديد، حيث يتحوّل إلى معارض يستنكر أفعال الملك ويّتهمه بالظلم والجور والطّغيان والتّطفّل⁽²⁷⁾ يستقبله الملك في قصره لمحاولة جذبه واسترضائه لكنّه يرفض ويصرخ في وجهه قائلا: «قلبي يرفض ظلمك وطغيانك... لن أسكت عن ظلمك»⁽²⁸⁾ فيتحدّاه الملك قائلا: «من الغد سأمنحك فرصة لتكون ملكا عليهم، وأرجو أن تطبّق فيهم إصلاحك»⁽²⁹⁾ نجد في كلام النَّاعس سخرية من النَّاعس ومبادئ العدل والمساواة التي كان ينادي بها ويدعو لتحقيقها فهو على ثقة تامّة بأنّه لن ينجح في نشرها وإفشائها بين الرّعية، يظهر ذلك في قوله «إنّ الذي

نصّني ملكا هو الغراب... وأمة تؤمن بالغراب وتفوضه في اختيار حاكمها أمة ليست جديرة بالاحترام»⁽³⁰⁾ فهو يعرف نقطة ضعفهم ويدرك كسلهم وشدة تمسّكهم بعادة الأجداد في احتكامهم للغراب لتعيين حاكمهم وتقديسهم إياه، لذلك كان على يقين تام بأنّ النّاعس لن يفلح في تنوير عقول مصرّة على التّخلف والتمسّك بالعادات البالية، وذلك ما وقع حقاً فالنّاعس وعند تولّيه مقاليد الحكم قرّر القضاء على هذه العادة، وبدأ في نشر مبدأ العلم والعمل لنشر الرّقّي والتّطوّر والأزدهار في المدينة وذلك بمحاربة الجهل والكسل⁽³¹⁾ لكنّ الرّعية صارت تطالب بإسقاط النّظام وإعادة النّاعس إلى كرسيّ العرش من جديد⁽³²⁾ ما سيؤدّي بنا إلى واحدة من مفارقات الاستحقاق حيث يبدو «أنّ الحقّ لا يؤوّل إلى أصحابه أو من هو جدير به، لكنّه يؤوّل إلى أقلّ النّاس جدارة به»⁽³³⁾ وهي مفارقة ساخرة تحوّل الحقّ إلى باطل والظّالم إلى مظلوم، فهي لا تكشف إلّا عن بلادة الرّعية وسذاجتهم، وإلّا فكيف يمكنهم أن يحكّموا طائرا ليسير أمور حياتهم ويتحكّم فيها؟!

التقييم: وهي مرحلة يتمّ فيها النّظر في البرنامج السّردي المنجز، حيث «يقوم المرسل النّتائج وفقا لالتزامات الفاعل التّعاقدية المسجّلة في مرحلة الاستعمال»⁽³⁴⁾ لذا فلا غرابة في أن يحلم النّاعس بمنصب الحاكم ما دام يريد إصلاحا، وهذا يجعله في حالة الصّدق: /ظاهر/ + /كينونة/ لكنّه وبفضله في تحقيق مسعاه ينتقل إلى حالة السّر: /ظاهر/ + /لا كينونة/ فقد بدا للحراس بل وللرّعية في حياة حاقّد حُسود يودّ النّيل من الملك، فنواياه لم تتضح بالنسبة إليهم ولم يدركوا ما يريد القيام به من أجلهم لذلك تعالت «الهتافات معلنة فرحها بعودة الملك»⁽³⁵⁾ فلم يتطابق ظاهر فعله بكينونته.

أمّا النَّاعس فقد انطلق من مطلب ذاتيّ فرديّ (المُلك) حيث أظهر رغبة كبيرة في حلّ مشاكل المدينة، لكنّها كانت رغبة مظهرية يودّ من خلالها تحقيق رغبته المضمرّة (الإنفراد بعرش الحاكم) ما جعله في حالة كذب: /لا ظاهر/ + /لا كينونة/ لكنّ نجاحه في اعتلاء العرش وتغلّبه على صديقه النَّاعس جعله ينتقل إلى حالة الصّدق: /ظاهر/ + /كينونة/ نمثّل ذلك في المربّع الصّديقي التّالي:

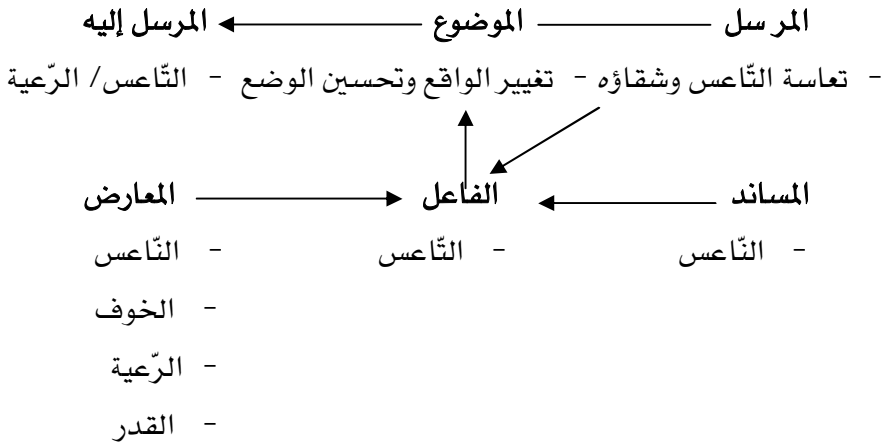


إنّ النّتائج المتوصّل إليها في هذا المربّع مثيرة للسّخرية والالتباس فالنّاعس وبانتقاله إلى حالة الصّدق يوفّق في تحقيق مبتغاه، خاصّة وأنّ عمله هذا لم يكن تأدية للواجب بل لغاية في نفسه، ما ينفي عنه المصداقية والموضوعية، وهي صورة ساخرة قلبت أفق توقّعات القارئ فأدّت بنا لإحدى مفارقات التّقابل التي تقوم "على موقفين متضادّين تماما تبني كل واحدة منهما نظرة تنقض النظرة الأخرى وتلغيها"⁽³⁶⁾ حيث سلّب الحقّ من صاحبه (النّاعس) ليمنح للظّالم (النّاعس) فانتصر الظّلم من جديد وبقي تطبيق العدالة أمرا مؤجّلا، ما يعني بالضرّورة تواصل الظّلم والقهر والاستبداد.

لذا وفي إطار «تحديدنا لأطراف الفعل السّردي في هذا النصّ وكذا نمط نشاطها الذي تؤدّيه داخل الخطاب»⁽³⁷⁾ نقترح هاتين التّرسيمتين العامليتين التّين

نحدّد فيهما البرامج السردية للفواعل الأساسية في النصّ والتي تتحدّد خصوصا في الفاعلين المنفّذين (التّاعس/التّاعس)

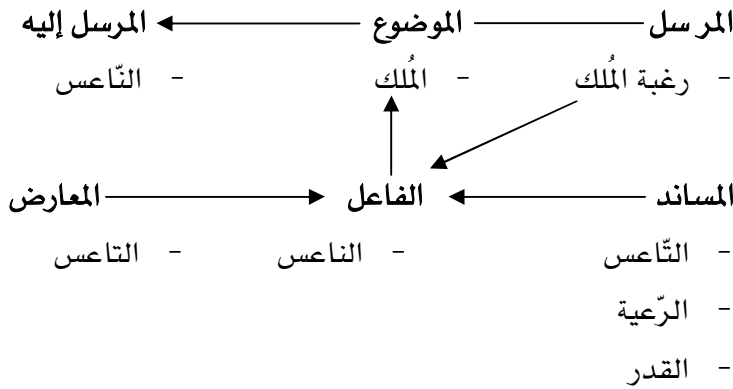
أ- التّرسّيمه العامليه الخاصّة بالبرنامج السّردي الذي أسّسه التّاعس:



فافتقاره لأهمّ عناصر الكفاءة [قدرة الفعل] جعله يخفق في تحقيق مسعاه ويعود لحياة التّاعسة والشّقاء التي كان يعيشها فنكون بذلك أمام الصّيّاغة التّاليّة:

الفاعل 1 ← الفرضيّة ← التّحيين ← الغائيّة⁽¹⁾
 - التّاعس - تغيير الواقع - العمل - سلبية (-) (الملك

ب- الترسيمية العالمية الخاصة بالبرنامج السردى الذي أسسه النَّاعس:



فالنَّاعس في هذا النص استطاع بدوره استغلال الوضع لتحقيق علاقة

الوصل مع موضوع القيمة: الملك، لنكون بذلك أمام الصياغة التالية:

الفاعل 1 ————— **الفرضية** ————— **التَّحْيِين** ————— **الفائِية**

- النَّاعس - الملك - 'ثبات الجدارة بمنصب الحاكم - إيجابية (+)

نلاحظ في الترسيمتين العالميتين سخرية بالغة حيث أدى كل من النَّاعس

والتَّاعس دورين عاملين متعارضين في آن واحد، فهما وعند سعيهما لتحقيق

علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك لم يؤسسا برنامجين سرديين متعارضين،

بل كانا يسيران ضمن برنامج موحد يعتمد على نجاح أحدهما في الوصول إلى

هذا المنصب ووفائه للآخر، لكن الاختلاف بينهما يكمن في وجهات النظر،

فالدافع مختلف حيث كان النَّاعس يهدف بهذا المنصب لتغيير الواقع وتنظيم

حياة النَّاس، أما التَّاعس فقد كان الحكم والسيادة دافعه الوحيد ومحركه

الأساسي لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك فهو بذلك يُعدّ المستفيد

الأول والوحيد من هذا البرنامج السردى، لذا يمكننا اعتباره محور أحداث

المسرحية حيث استطاع تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة فتخلّى عن

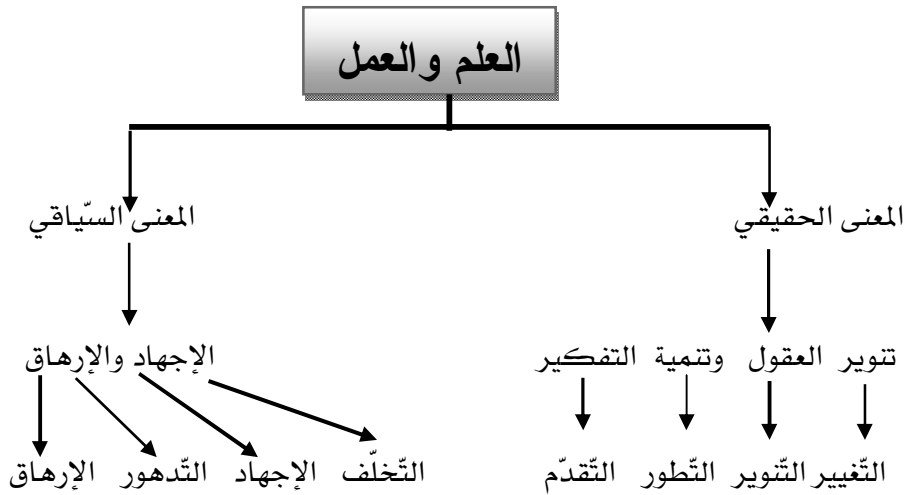
صديقه النَّعَس الذي كان يدعو للعمل ومحاربة الكسل ليجعلنا بذلك أمام المعادلة الدلالية الآتية:

العلم والعمل ← تطوّر المدينة وازدهارها
الجهل والكسل ← تدهور المدينة وتخلّفها

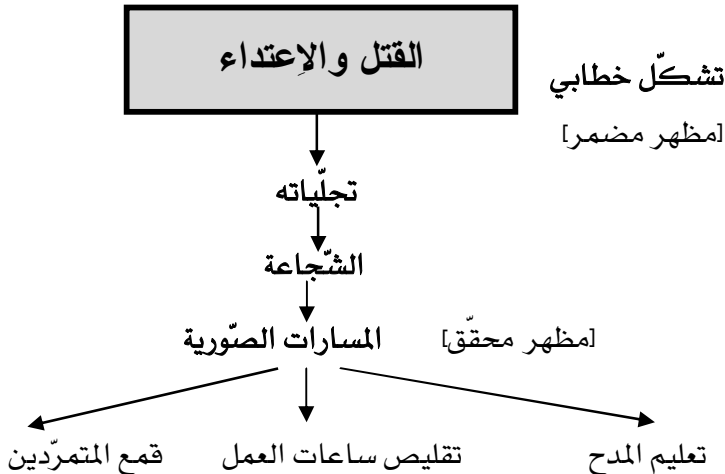
لكنّ عودة النَّعَس واستلامه مقاليد الحكم قلبت الموازين بطريقة ساخرة ورجّحت الكفّة لصالحه فنصل بذلك إلى معادلة دلالية نقيضة نمثلها كالآتي:

الجهل والكسل ← تطوّر المدينة وازدهارها
العلم والعمل ← تدهور المدينة وتخلّفها

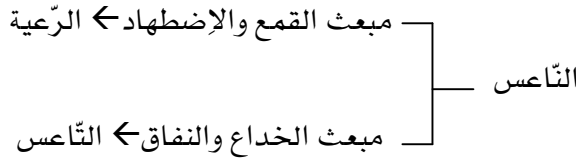
أكثر من ذلك فقد كان للقدر دور ساخر في هذه المسرحية حيث ساهم بدرجة كبيرة في نجاح النَّعَس وبلوغه مبتغاه بينما كان معارضا حالاً دون تحقيق النَّعَس لآماله، لذا فالدور الموضوعاتي الذي يؤدّيه النَّعَس في هذه المسرحية يتمثل في كونه أصيلاً حكيماً يمجّد العمل ويعتبره أساس تطوّر الأمم وازدهارها، في حين كان موت ملك المدينة فرصة سانحة للنَّعَس حتّى يُحكم سيطرته عليها فاعتبر العلم والعمل من أكبر عوامل تدهور الأمة، ليتخذ هذا المصطلح بُعداً دلالياً ساخراً في النصّ نلخصه كالآتي:



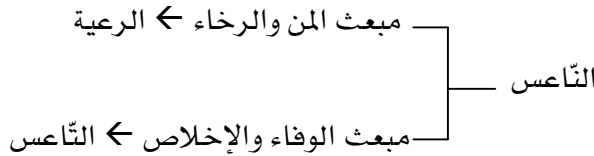
اتخذ مفهوم العلم والعمل في هذا النصّ بعدا دلاليا ساخر اكتسى بكل معاني التخلف والإجهاذ والإرهاق التي كساه إياها النّاعس انطلاقا من مفهومه الخاصّ للحكم والذي ينافي تماما اعتقاد النّاعس الذي يرى فيهما التغيير والتنوير والسعي للتطور والازدهار، ما سيجسّد لنا تشكّلا خطايا نمثله كالآتي:



يتحوّل النَّاعس وبعدهما قام به إلى بطل مزيف يدّعي المروءة والتّقاني في أداء واجبه مكتسباً بذلك بُعداً دلالياً ساخراً يتحدّد في إطار علاقته بالعناصر الدلالية الأخرى التي نلخصها في الشكل الآتي:



مع أنّه لو تتبعنا منطق الواقع والعلاقات الإنسانية لتوصّلنا للصياغة الدلالية التالية



لذا فالدور الموضوعاتي الذي يؤدّيه في هذا النص يتمثّل في كونه حاكماً متطفلاً ظالماً متغطرساً جعل القهر والتّضليل والتّجهيل أسلوبه الأمثل في تسيير شؤون الرعية، لذا يمكننا القول أنّ السخرية في هذا المستوى من التّحليل تتجلّى في مفارقة توزيع الأدوار حيث يتخلّى «صاحب الموقف الطيّب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة ليؤدّي دوراً جديداً مفارقاً لما عُرف به»⁽³⁸⁾ فمنصب النَّاعس يفرض عليه الإهتمام بأمور الرعية ورعاية مصالحها لكنه في هذا النص يستغلّ صلاحياته وامتيازاته خدمة لمصالحه الشخصية.

خاتمة

• تتجسّد السخرية في هذه المسرحية من خلال المفارقات الدلالية التي يشكّلها تقاطع بنية ضديّة بين المعنى الظاهر والمعنى الملتبس، والذي يؤدّي لانفعال الضحك أو الرغبة فيه.

- تهدف المفارقة السّاخرة في هذه المسرحية لكشف الغطاء وإزاحته عن الواقع لرؤية ما يسوده من متعارضات ومتناقضات تحكمه وتحدّد وجهته.
- كان التّسلّط الإنساني بكلّ أشكاله وأنواعه ومستوياته من أهمّ الأسباب التي أدّت لظهور فنّ السّخرية في النص المسرحي الجزائري المعاصر، حيث أصبحت آلية دفاعية يستغلّها الكاتب المسرحي الجزائري لمواجهة الظواهر السّلبية المنتشرة في الواقع المعيش، والتي تنافي منطق العلاقات البشرية، لذلك فهي(السّخرية) تمثّل الأسلوب الأمثل الذي يمنحه الحرّية التّامة للتعبير عن إحساسه العميق بالغربة والألم في وسط كهذا.
- تنتمي هذه المسرحية إلى محيط اجتماعي ثقافي اقتصادي وسياسي تسوده التّناقضات والمفارقات، لذلك وبعد عملية التّحليل لاحظنا كيف تلبّست صورة العلم والعمل وكلّ القيم الإنسانية الأخرى بمعاني الجهل والكسل بالتّالي فالسّخرية فضح لما يسود الحياة من زيف وتزوير واستهتار، فالإحساس بالمفارقة وانفعال الضّحك الذي ينتابنا عند قراءتنا لأيّ مقطع ساخر تنتهي بمجرد انتقالنا لمستواه العميق وكشف دلالاته الخفيّة.
- السّخرية ليست مجردّ غطاء للفضّل في الوقوف ضدّ المتسلّطين والمستبدّين، بل هي وجه آخر من أوجه التّمرد الذي يحمل في طيّاته رفض الواقع الرّاهن والتّطلّع لغد أفضل.
- يمكننا القول وانطلاقاً ممّا سبق أنّ الكتابة السّاخرة واحدة من أرقى فنون الكتابة وأصعبها كونها تتطلّب ثقافة واسعة ودراية شاملة بأسرار الحياة وخبايها، كما أنها وبتوفيرها لعنصر المتعة تكون أقلّ حدّة ووقعا على النّفس من أيّ لون أدبيّ آخر ما يمكنها من نقل الموقف الانتقادي إلى القارئ أو السّامع بصفة عامّة.

• تحمل السّخرية في الأدب المسرحي الجزائري المعاصر رؤا وأفكارا جديدة للواقع خاصّة وأنها تستهدف إلغاء فكرة استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وذلك بكسر الحواجز وفضح التّجاوزات والانتهاكات، لذلك نستطيع القول أنّها لا تتقيّد بمعجم خاص إذ تخرج عن المنطق والواقع المألوف لأنّها تمثّل لغة جديدة يختارها المؤلّف والمبدع الجزائري لجعلها أسلوبه الخاص في الكتابة والتّأليف، لا لأجل التّأثير في القارئ وحسب بل كذلك لتوفير المتعة التّفنسية وتحقيق عملية الإبداع فهي إذن لعبة فنيّة جديدة وذكيّة تسعى دائما في طلب الإبداع والإمتاع والإقناع.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 12 دار صادر بيروت لبنان، 1410 هـ - 1990م.
- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصّحاح - تاج اللّغة وصحاح العربية- راجعه واعتنى به د/ محمّد محمّد التّامر وأنس محمّد الشّاميّ وزكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 1430هـ - 2009م.
- جميلة لعبادي: ربح الجنوب، مقاربة سيميائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2000 / 2001.
- السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي -دراسة سيميائية "غداً يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة- ط1، سلسلة "مناهج" إشراف: د/ عبد الحميد بورايو، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر، أكتوبر 2000.
- علي رحمانى: شعرية الخطاب السّردى في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، العدد 3 شركة دار الهدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر.

- محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، يناير 2005.
- مهدية ساحل: شكل المحتوى في رواية "عزّوز الكابران" لمرزاق بقطاش، دراسة سيميائية غريماشية. إشراف: عبد الحميد بورايو، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1998 - 1999.
- Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie, Edition du seuil, Octobre 2001.
- Greimas Maupassant: La Sémiotique du texte, Exercices pratiques, Seuil, Paris, 1976.

الهوامش:

- * لقد صدرت هذه المسرحية للكاتب في طبعتها الثالثة عن دار الروائع للنشر والتوزيع بالجزائر سنة 2010، لكن ونظرا للأخطاء المطبعية التي وردت فيها فقد اعتمدت على نسخة بديلة مصحّحة لم تصدر بعد تسلمتها من الكاتب في شهر مارس 2012.
- 1 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 12 دار صادر بيروت لبنان، 1410 هـ - 1990م، ص 352 - 353.
- 2 - أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح - تاج اللغة وصحاح العربية - راجعه واعتنى به د/ محمد محمد التّامر وأنس محمد الشّامي وذكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 1430 هـ - 2009م، ص 525.
- 3- Voir : Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie, Edition du seuil, Octobre 2001, P1.
- 4 - محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، يناير 2005، ص 92.
- 5 - Op.cit, P139.

- 6 - المرجع السّابق، ص97.
- 7 - محمّد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص87.
- 8 - عز الدّين جلاوجي: التّاعس والتّاعس، ص5.
- 9 - نفسه.
- 10 - Greimas Maupassant: La Sémiotique du texte, Exercices pratiques, Seuil, Paris, 1976, p199.
- 11 - عز الدّين جلاوجي: التّاعس والتّاعس، ص5-6.
- 12 - نفسه، ص8.
- 13 - نفسه.
- 14 - ينظر، نفسه، ص9-10.
- 15 - نفسه، ص10.
- 16 - نفسه، ص13.
- 17 - ينظر، عز الدّين جلاوجي: التّاعس والتّاعس، ص13.
- 18 - نفسها، ص16-17.
- 19 - نفسها، ص18.
- 20 - نفسها، ص20.
- 21 - عز الدّين جلاوجي: التّاعس والتّاعس، ص20.
- 22 - علي رحمانى: شعرية الخطاب السّردى في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلىة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، العدد3 شركة دار الهدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ص328.
- 23 - ينظر، المرجع السّابق، ص21.
- 24 - نفسه، ص25.
- 25 - ينظر، نفسه، ص23.

- 26- نفسه، ص26.
- 27 - عز الدّین جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص27.
- 28 - نفسها، ص26.
- 29- ينظر، نفسها، ص28.
- 30 - ينظر، نفسها، ص28، 29.
- 31 - علي رحمانی: شعریة الخطاب السّردی فی رواية "عابر سریر" لأحلام مستغانمی، ص329.
- 32- مهدیة ساحل: شكل المحتوی فی رواية "عزّوز الكابران" لمرزاق بقطاش، دراسة سیمیائیة غریماسیة. إشراف: د/ عبد الحمید بورایو، معهد اللّغة العربیّة وآدابها، جامعة الجزائر، 1998-1999، ص73.
- 33- عز الدّین جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص31.
- 34- علي رحمانی: شعریة الخطاب السّردی فی رواية "عابر سریر" لأحلام مستغانمی، ص330.
- 35 - جمیلة لعبادی: ریح الجنوب، مقارنة سیمیائیة، مذكّرة لنیل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، نیزی وزو، 2000/ 2001، ص40.
- 36 - یراجع، السعید بوطاجین: الاشتغال العاملي -دراسة سیمیائیة "غداً يوم جدید" لابن هدوقة عیّنة- ط1، سلسلة "مناهج" إشراف: د/عبد الحمید بورایو، رابطة کتّاب الاختلاف، الجزائر، أكتوبر 2000، ص26.
- 37- علي رحمانی: شعریة الخطاب السّردی فی رواية "عابر سریر" لأحلام مستغانمی، ص330.

الفهرس

5	كلمة المخبر أ.د. آمنة بلعلی
I-دراسات في الرواية	
09	دلالة أسماء الشخصيات في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" د. بوقرومة حكيمه
27	صوت المرأة في رواية "راس المحنة 1+1=0" د. سامية داودي
41	قراءة المتعة في نصوص "سرداق الحلم والفجیعة" أ. سامية بن عكوش
73	التخیل التاريخي في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" أ. سامية إدريس
103	اشتغال الصمت في رواية "سرداق الحلم والفجیعة" تقاطع القراءة والكتابة أ. كريمه تيسوكاي
119	سرداق الحلم والفجیعة: التكثيف والانحراف الدلالي أ. كريمه حميطوش
133	توظيف الصورة السردية لتحقيق الأثر العاطفي لدى المتلقي رواية: "الرماد الذي غسل الماء" أ. سعيدة بشار
145	اشتغال العواطف في رواية "الفراشات والغيلان" أ. باهية سعدو
159	التناص الموضوعاتي في رواية "سرداق الحلم والفجیعة" أ. سليم سعدلي
185	بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية "الرماد الذي غسل الماء" أ. حامدة تقبايث
II-دراسات في المسرح	

203	استراتيجيات الاشتغال الرمزي في مسرحيات "التاعس والتاعس" د. راوية يحيى
213	جلاوي مستحضرا أدق جزئيات الواقع- مسرحية "الأقنعة المثقوبة" أنموذجا- أ. عزيز نعمان
223	مسرحية "سالم والشيطان" بين التكامل الفني والهدف التربوي أ. لامية دحماني
239	الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات أ. نعيمة العقريب
251	تجليات السخرية في "مسرحية التاعس والتاعس لعز الدين جلاوي" أسامية مشتوب

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 13

جانفي 2013

الرئيس الشريف

أ. د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: أ. د. آمنة بلعلى رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

اللجنة العلمية

د. مصطفى درواش	د. بوثلجة ريش
د. ذهبية حمو الحاج	د. عمار قندوزي
د. أمزيان حميد	د. يحيى راوية
د. عيني بطوش	د. العباس عبدوش
أ. شمس الدين شرقي	أ. نعمان عزيز

اللجنة العلمية الاستشارية

أ. د. عبد الله العشي - باتنة -	أ. د. بديعة الطاهري - المغرب -
أ. د. حبيب مونسى - سيدي بلعباس	أ. د. حاتم الفطناسي - تونس -
أ. د. لحسن كرومي - بشار -	أ. د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ. د. رشيد بن مالك - تلمسان -	أ. د. قادة عقاق - سيدي بلعباس -
أ. د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ. د. حميدي خميسي - الجزائر -
أ. د. حسين خمري - قسنطينة -	د. مسعود صحراوي - الأغواط -

- 1- الخطاب مجلة علمية محكمة معتمدة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب، بجامعة مولود معمري تيزي وزو.
- 2- تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات تحليل الخطاب في اللغة والأدب.
- 3- يقدم البحث باللغة العربية مع ملخص باللغة الانجليزية، ويجوز أن يقدم بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية مع تقديم ملخص باللغة العربية.
- 4- تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية والإحاطة والاستقصاء، والسلامة من الأخطاء النحوية والإملائية، ومراعاة الإشارات الدقيقة إلى المصادر والمراجع. ويشترط عدم نشرها أو نشر جزء منها في أي مكان.
- 5- ترقم الإحالات في متن البحث بطريقة آلية، automatique، وتكون هوامش الإحالة في نهاية البحث.
- 6- أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على عشرين صفحة.
- 7- تعرض البحوث المقدمة للنشر في مجلة "الخطاب" في حال قبولها مبدئيا على محكمين اثنين من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة من قبل رئيس التحرير.
- 8- تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن ي حذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر.
- 9- ترسل المقالات بواسطة البريد الإلكتروني، في شكل ملف مرفق (fichier attaché) شكل وورد Format Word، إلى عنوان المجلة الإلكتروني.
- 10- تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى مجلة "الخطاب" عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.

كلمة المخبر

في هذا العدد تحتفي مجلة الخطاب بمجموعة من الدراسات التي حاول فيها أصحابها طرح بعض الإشكالات الطريفة للخطاب وطرائق تحليله، ولم يكن الهدف من هذه الدراسات اقتراح إجابات بقدر ما كان محاولة لخلق مساحة لمناقشة الأفكار، وجعل هذه الأفكار مداخل لإسهامات أخرى تثري طروحاتها، وتؤكد قدرة الباحثين على التواصل الفعال بين الحاضر والماضي.

ولقد حرصت مجلة الخطاب منذ بدايتها في سنة 2005 على أن تكون مجالا لبسط الأفكار التي تخلق الحوار والتواصل بين الباحثين باختلاف توجهاتهم، وأن تحتفي في كل مرة بأصوات جديدة من الباحثين في الوطن العربي، وذلك من أجل توسيع دائرة اهتماماتها التي لا شك أنها تتقاطع وتختلف بين المشرق والمغرب لتتكامل في ظل الثقافة المشتركة.

هناك هم منهجي مشترك بين الدراسات التي ترد إلى المجلة، يستند إلى الهاجس العام الذي يسير عليه تحليل الخطاب اليوم بوصفه تقاطع مجموعة من المناهج والمعارف المختلفة التي تجعل أمر التخصص الدقيق نوعا من المجازفة. فهناك إحساس إشكالي بأهداف تحليل الخطاب بالشكل الذي أشرنا إليه ولذلك، لم يكن بوسع المجلة إلا أن تمنح المجال لوجهات نظر مختلفة دون السعي إلى الترويج لوجهة اتجاه معين أو منهج مخصوص، فليس همّ المجلة الانتصار إلى هذا التحليل أو ذاك وإنما إعطاء الفرصة للامسة الأسئلة الجادة التي تمكنا من إنتاج معرفة بواقعا وخطاباتنا وماضيها وحاضرنا أي نتمكن من كتابة شيء ينسب إلينا. ولذلك كان من بين اهتمامات المجلة إعادة قراءة وتأويل خطاباتنا التراثية من أجل فهم ما غمض منه، واكتشاف فتوحات منتجيه. ولعل ذلك ما يجسده البحث الافتتاحي الذي قدمه الباحث أحمد بن علي آل مريع عسيري عن تأويل خطاب الكنتية في التراث العربي ومقاصده

التداولية التي سمحت للباحث بتأويله بما ينسجم مع ما تذهب إليه الدراسات المعرفية المعاصرة.

أما بقية الدراسات، وعلى الرغم من هيمنة التوجه نحو الخطاب الروائي عليها، إلا أن الطروحات توزعت بين التأويل والدراسة التداولية إلى النهج البنيوي والاجتماعي والتاريخي فنقد النقد، والترجمة. أما ملف الدراسات باللغة الأجنبية فقد توزع على ثلاث دراسات؛ تعاطت الأولى مع السياسة التعليمية في منطقة تيزي وزو من خلال مسار التمدرس فيها منذ الاستقلال إلى غاية 1999 وحلّ الباحث محند أويحيى خروب الأبعاد التيمائية والاستعرائية في خطاب كاتب ياسين. وخصصت الدراسة الثالثة لتحليل خطاب الشخصيات الروائية ومفهومها للزمن في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية قام بها الباحث عبد العزيز خاتي من جامعة باريس 8.

لا شك أن مجلة الخطاب، تشير في كل عدد استجابات مختلفة من قبل القراء داخل الوطن وخارجه نظرا لتوفر النسخة الالكترونية في موقع مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو، وهذه الاستجابات تعبر من جهة عن حاجيات معرفية وثقافية معينة كما تعبر من جهة أخرى على نبل مسعى القائمين عليها نحو التجديد ومواكبة التوجهات المعاصرة في تحليل الخطابات.

إن الهدف الأساس الذي تتطلع إليه المجلة ليس اختيار مجموعة من الدراسات في كل عدد برصّها بين غلافين، بقدر ما تطمح إلى أن تكون مشروعا أكاديميا للحوار والخلاف والتفاعل الثقافى المثمر، ولذا نتمنى من القراء أن يوافونا بكل ما يرونه نافعا لتنشيط هذا المشروع، نشكر كل من ساهم في هذا العدد وبالله التوفيق.

د. آمنة بلعلى

مديرة المخبر

كلمة العدد

قدمت الخطاب في الأعداد السابقة مناهج مختلفة لدراسة نصوص مختلفة. ومن الواضح أن العمل في هذه الأعداد كان محاولة مدروسة لرسم خطوات المجلة، وإبراز معالمها التي تتميز بها على مدى هذه السنوات. وعدد هذه المرة من "الخطاب" هو استمرارية لهذا النهج الذي نتوقع أن يتم التعمق في سبر أغواره في الأعداد القادمة.

يضم هذا العدد من "الخطاب" ثلاث عشرة دراسة، يأتي ترتيبها محققاً لنسق مخصوص، يأخذ في الاعتبار تطور النظر إلى الحقل المعرفي للثقافة العامة الخاصة بفهم الأعمال السردية وتأويلها. في المقال الأول يقدم **أحمد بن علي آل مريع عسيري** من جامعة الملك خالد - أبها - دراسة حول خطاب الكُتَيْبَةِ، المصطلح - التأويل، دراسة في أوليات خطاب السيرة الذاتية في التراث العربي، يناقش فيها عدداً من المشكلات المرتبطة، بازدواجية خطاب الكنتية، سواء في صلتها بمنتج الخطاب أو بمتلقي الخطاب. وترصد الباحثة **عايدة حوشي** الحالة الاتصالية في رواية التفكك لرشيد بوجدره. والتوازي الحاصل بين التفكك على مستوى الاتصال الذي انعكس على مستوى البناء الروائي. وفي اتجاه مغاير انصرفت الباحثة **سامية داودي** نحو البحث في محاولة ميخائيل باختين صياغة نظرية للرواية، بوساطة الربط بين مقولتين متعارضتين؛ الأولى تنظر إلى النص بوصفه دلالة لسانية محضة ويتبناها الشكلاونيون الروس، والثانية تقول بأن النص تعبير اجتماعي إيديولوجي ومعتقوها كثيرون: **لوكاش، غولمان،**. وتتساءل **إيمان العشي**، في مفتتح مقالها، عن جماليات تلقي الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض والنقد الخاص بقارئ أعماله النقدية، وتجبب بأنه القارئ الذي يستوعب المنطق البلاغي والنحوي والنقدي الداخلي للتراث العربي القديم، ويمتلك أدوات البحث المعرفي عن المغزى الذي أسهم في تمكين عبد الملك مرتاض من إثراء وعيه النقدي المعاصر.

يتجه الأستاذ **علي حمدوش** في دراسته الموسومة الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي، مصادرها وامتداداتها، إلى بيان العلاقة الوثيقة بين الأدب

والمجتمع، وعند هذا المدى من الترابط أصبح من الطبيعي أن يستحضر الباحث مقالات مدام دي ستايل، وتين، وسانت بوف عن تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين. وتبرز الباحثة كاهنة دحمون في دراستها الموسومة، تداولية المكون الخطابى في السرد الأدبى، الأهمية التي يكتسبها المستوى السردى الذي ينظم تعاقب الحالات والتحويلات، والمستوى الخطابى الذي ينظم داخل النص في تسلسل وجوه المعنى. وتتهض دراسة محمد الصادق بروان بإعادة طرح مشكلة شعر الصعاليك، وذلك من خلال التركيز على شواهد شعرية تسمح بالاعتقاد في تجاوز الشعراء الصعاليك للتقاليد الفنية ورفضهم للعادات الاجتماعية المهيمنة.

لا تخرج مقالة كل من بوعلام بطاطاش ونورة بعيو عن المحاولات السابقة في الاقتراب من النص الروائى، مما يلخص رغبة معرفية أدركت أن مقارنة واحدة من مقاربات الرواية لا تكفى لفهم الظاهرة الروائية وتحليلها. من هنا يقترح بوعلام بطاطاش في دراسته أن تتجه الدراسة إلى الربط بين الثغرات الروائية وعملية حذف المقاطع غير المهمة في المسار الحكائى. وتناقش الباحثة بعيو نورة العوامل البلاغية التي أثرت في نشأة الرواية العربية وتطورها. وقد وقفت بالمقال عند حدود البلاغة القديمة والكشف عن قواعد البلاغة الجديدة المرتبطة بالسرد الروائى، انطلاقاً من حديث "عيسى بن هشام" وانتهاءً بنصوص روائية مغاربية معاصرة.

ويحوي العدد مقال "نحو شفرة عاملية" لباتريس باي في ترجمته سمية زياش. أما الدراسات باللغة الأجنبية فقد تمحورت حول الخطاب الروائى عند كاتب ياسين، وخطاب الشخصيات الروائية في روايات مولود فرعون ومالك حداد ومولود معمري.

نتمنى أن يجد القارئ في هذا العدد ما يشبع نهمة الفكرى.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

دراسات

خطاب الكُنتية

المصطلح - التأويل

دراسة في أوليات خطاب السيرة الذاتية في التراث العربي

د / أحمد بن علي آل مريع عسيري

جامعة الملك خالد - أبها - المملكة العربية السعودية

(التأويل إحياء لثقافتنا بل لا إحياء دون تأويل. لهذا كان التأويل في خدمة الثقافة العامة لا خدمة نص مفرد. ثقافتنا العربية لا سبيل أن تعرف معرفة نامية دون هذا النشاط. إن العقل العربي ظلم أكثر من مرة. وهذا يعني في الحقيقة فقرًا في القراءة...، التأويل إذن عطاء لوجودنا، وإثراء لماضينا وحاضرنا، ولا سبيل لخدمة الشخصية العربية إلا بالتأويل...) دمصطفى ناصف - نظرية التأويل ص5

❖ مدخل: (كان - يكون - كن) فعل ليس ككل الأفعال.. إنه فعل الوجود والتحقق.. فالكون والوجود دالّان على جوهر واحد.. بلا (كون) لا وجود.. وحين يضمحل الوجود يفنى الكون.. الكون هو الكينونة.. فعل التّجلي إلى عالم الخلق، الذي يفتح به الخلاق ذو القوة المتين مشيئة الخلق والوجود.. كن فيكون.. وكن ليكون.. الكون وجود يجمع بين: الصورة والحقيقة، بين تجسد اللغة وتشكل الواقع، بين اللغة وتمثلاتها...

من (كان) يكون (المكان) والمكان محل التكوّن، والتكوّن يحتاج إلى مكان؛ فلا مُكوّن بلا مكان، ولا مكان إلا بمكوّن فيه.. لا متمكّن بلا مكان، ولا مكان إلا بمتمكّن..

(مكان) على مستوى المصدر، أو على مستوى اسم المكان هو الأشمل لكلّ موجود، والأوعى لكل محل لمخلوق، فالوجود إليه يعود، والأمكنة تحته تنضوي!

لذلك كان الفعل الأشهر على الإطلاق.. والفعل الأكثر استعمالاً على الإطلاق.. لأنه حاضر دوماً في كل إسناد حقيقي أو مجازي سواء أكان ذلك على مستوى الذهن أم مستوى التعبير..

(كان) الفعل الأليق بالإنسان وبآثاره في الأرض.. و(كان) الأقدر على استعادة الماضي.. واستحضار الفائت. وتمثيل الحاضر.. واجترار الفعل والفاعل وما يقتضيان..

ومن هنا (كان) فعل الحكّي الأشهر في التراث العربي للماضي وللراهن! قال ابن فارس⁽¹⁾: "الكاف والواو والنون: أصل يدل على الإخبار عن حدوث شيء؛ إما في زمان ماضٍ أو زمان راهن".

❖ مدونة الكُنتية في المعاجم العربية⁽²⁾:

رجلٌ كُنْتُي كبيرٌ يقول: كُنْتُ في شبّابي كذا، وكُنْتُ كذا؛ نسب إلى كُنْتُ، وامرأة كُنْتُية تقول: كُنْتُ في شبّابي كذا وكذا، وقد قالوا: كُنْتُيُّ نسب إلى كُنْتُ، والنون الأخيرة زائدة، يقال للرجل إذا شاخ، هو: كُنْتُيُّ، كأنه نسب إلى قوله: كُنْتُ شجاعاً.. كُنْتُ جواداً.. كان عندي خيل وكُنْتُ أركب، وكان عندي مال وكُنْتُ أهب.. بُنيَ من كان الماضي مسنداً لضميره المتكلم، لأن الكبير يحكي عن زمانه ب: كُنْتُ كذا.. وكُنْتُ كذا.

قال أبو عمرو: يقال للرجل إذا شاخ **كُنْتِيَّ**، كأنه نسب إلى قوله: **كنتُ** في شبابي كذا.. وقال ابن الأعرابي: **الكُنْتِيَّ**، هو: الذي يقول: **كنتُ شاباً**، و**كنتُ شجاعاً** أو نحو هذا..

وفي الأثر: أن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه دخل المسجد وعامة أهله **الكُنْتِيَّون**، وهم الشيوخ الذين يقولون: **كنا كذا**، **وكان كذا**، و**كنتُ كذا**؛ فكأنه منسوبٌ إلى **كنت**

ونُقِلَ ثعلب عن ابن الأعرابي: قيلَ لصبيٍّ من العرب: ما بَلَغَ الكِبَرُ من أَيْبِكَ؟ قالت: قد عَجَنَ، وخَبَزَ، وثَنَّى، وثَلَّثَ، وألصَقَ، وأورَصَ، وكانَ، و**كنتُ** قال الشاعر:

فَأَصْبَحْتُ كُنْتِيًّا وَأَصْبَحْتُ عَاجِئًا⁽³⁾ وَشَرُّ خِصَالِ الْمَرْءِ كُنْتُ وَعَاجِئُ

وقال آخر:

إِذَا مَا كُنْتُ مُلْتَمِسًا لُغَوِيٍّ فَلَا تُصْرُخْ بِكُنْتِيَّ كَبِيرٍ
فَلَيْسَ بِمُدْرِكٍ شَيْئًا بَسَمْعِي وَلَا سَمْعٌ وَلَا نَظْرٌ بِصِيرٍ

❖ موضوع الدراسة: تنهض هذه الدراسة إلى مقارنة أوليات الممارسة الشفهية لخطاب السيرة الذاتية وتلقيها في التراث العربي، من خلال تناول ما تصفه الدراسة **بالكُنْتِيَّة**، وهي صيغة لممارسة شفاهية من صيغ خطاب السيرة الذاتية في الأدب العربي اقترن بحالة الفقد، وهي صيغة يتم لأول مرة الكشف عنها وتناولها في الدراسات النقدية والأدبية، وتغيب الدراسة بأن يكون لها السبق في كشف هذه الممارسة التراثية الواعية.

تنحو الدراسة ناحية تفكيك مدونة (**كنتُ** – **كنتي** – **كنتية** – **كنتني**) في المعاجم اللغوية العربية، وإعادة تركيبها لاستنتاج المضمرة من دلالاتها وإحيائها، ومن ثمَّ: استجلاء الوعي الاصطلاحي من جهة، وطبيعة

الممارسة من جهة ثانية؛ وكيفية تلقيها على مستوى المعرفة والقيمة والممارسة، وعلى مستوى منتج الخطاب ومستقبله من جهة ثالثة. وذلك من خلال محاور أساسية تقترحها المدونة نفسها على الدراسة، وسوف تستخدم الدراسة عند الإشارة إلى هذه الظاهرة في عمومها مصطلح (الكُنتية)، وذلك على طريقة المصدر الصناعي؛ والمصدر الصناعي في اللغة العربية - كما هو مقرر - يدل على حقيقة الشيء وعلى ما يحيط به من الهياكل والأحوال، وينطوي على خاصيتي التسمية والوصف معاً⁽⁴⁾، ويقصدُ بها هنا: حديث الشيوخ عن أنفسهم بما يُفتخر به حكاية عن الماضي: كنتُ .. وكنتُ.

وسنحاول التركيز والإيجاز بقدر ما نوصل الفكرة، ونترك كثيراً من التفصيل، والتحليل بل التأويل لدراسة معمّقة تالية؛ تهدف إلى الكشف المعمّق عن خطاب الكُنتية كخطاب شامل ينتظم فعل الحياة في الثقافة العربية بعامة، وتتبع نصوص الكُنتية في التراث العربي بصفة خاصة إن شاء الله تعالى:

❖ لماذا اخترنا التأويل؟

أردنا الانعتاق من قيد المنهج إلى راحة السؤال. فإنّ هناك فرقاً دقيقاً وعميقاً بين التأويل والتحليل؛ فالتحليل مرتبط في العرف العلمي بالعمل تحت مظلة المنهج المتوسل به في الدراسة، وهو من ثمّ عاجز عن أن يحفل بالجدة والابتكار، وربما لا يقوى على ذلك. وكثيراً ما يدعي التحليل ما ليس يملك، وما ليس في حوزته، فأسئلته حين يلح الدارس المجتهد في طرحها؛ إنما تكون مستمدة من الوعي المقتن، والمعتمد سلفاً؛ تحت عيني المنهج المتوسل به؛ ضمن سقف من الرؤية المقيّدة، والحركة المضبوطة بحدود لا يستطيع تجاوزها، بل لعل السؤال ذاته محاك ومعروف قبل أن يشرع الباحث في اقتراح موضوع بحثه⁽⁵⁾. على أن التأويل محاولة أخرى محايدة للظاهرة الثقافية، من حيث إن كل تجربة بشرية لصيقة بالوعي

نفسه؛ أو كما يقول فاتيماو: "كل تجربة في الحقيقة هي تجربة تأويلية"⁽⁶⁾، وكما قال نيتشة: "لا يوجد وقائع، وإنما لتوجد تأويلات"⁽⁷⁾.

❖ أولاً: محور الصيغة:

صيغة النسب المسموعة عن العرب إلى (كنتُ: جاءت على كُنْتُي- كُنْتُي) تستدعي منا الوقوف عليها من خلال ثلاث محاط، لأنها انتقال إلى ووعي التسمية، ووعي الفهم المركب.

■ النسب:

النسب انتقال بالوعي من مستوى الجملة⁽⁸⁾ والتركيب إلى مستوى الحالة والوصف، ذلك أن النسب هنا يعني الانتقال من صيغة الجملة إلى: التسمية/ الاسم، فالنسب المسموع عن العرب إلى (كنتُ - كُنْتُي) ليس مجرد صيغة مفرغة من معناها، ولكنه انتقال إلى ووعي جديد يستوعب الإشارة إلى: عملية التذكر: وممارسة استعادة الماضي وتمثيل الأحداث على ساحة الحياة مجدداً، بواسطة فعل التلفظ أو الحكي..

ويتضمن دلالة الاشتقاق: مثله في ذلك مثل الوصف المشتق⁽⁹⁾، أي: أنه كاسم الفاعل أو كالصفة المشبهة⁽¹⁰⁾ من حيث: اقتضاؤهما الفاعل، وكالفعل المضارع، من حيث: استمراريته وتتابعه. ولذلك يكون عاملاً فيما بعده، حتى وإن كان المنسوب إليه اسماً جامداً، فإذا قيل: خالدٌ عربيٌّ، فـعربيٌّ خبر، ولأنه اسمٌ منسوبٌ يحتاج إلى فاعل، وفاعله ضمير تقديره: هو، أي: منتسبٌ، ولذلك يقال: خالدٌ عربيٌّ أبوه. أي: منتسبٌ هو أو منتسبٌ أبوه إلى العرب. وكذلك الأمر مع النسب إلى (كنتُ)، مما يجعل هذا الوصف (الْكُنْتُي): مقتضياً للفاعل ودالاً عليه من جهة، ويجعله - من جهة أخرى - وصفاً متوالياً ومستمرّاً في المعنى المنسوب

إليه (وهو كُنتٌ).. فهو أي: (الكُنتِيّ).. يحكي.. ويحكي.. ويحكي: كُنتٌ.. وكُنتٌ.. وكُنتٌ.. والنسبة إلى هذا الوصف وهذه الحال.

مخالفة القياس: من القواعد المقررة عند اللغويين أن الأصل في النسبة إلى المركب؛ إنما تقع على الصدر ويحذف العجز⁽¹¹⁾، وعلى ذلك قالوا: في النسبة إلى بعلبك: بعليّ، وقد يعدلون عن النسب إلى الصدر فينسبون إلى العجز لعلّة ويحذفون الصدر، كما يقال في النسب لابن الزبير: زبيري، وفي النسب إلى: عبد مناف: منافي، دفعاً للوهم واللبس، وإلا فإنّ القياس أن يقال: بنوي، وعبيدي⁽¹²⁾. أما ما سمع عن العرب مثل: عبقسي، وعبشمي، ومرفقي، فهو على القياس؛ لأنه نسب إلى كلمة واحدة وليس إلى مركب، إذ هي كلمة منحوتة من عبد قيس، وعبد شمس، وامرئ القيس، والمنحوت كالكلمة الواحدة. قال الخليل بن أحمد⁽¹³⁾: "عبشميّة" نسبها إلى عبد شمس، فأخذ العين والباء من عبد وأخذ الشين والميم من شمس، وأسقط الدال والسين، فبنى من الكلمتين كلمة، فهذا من النّحت؛ فهذا من الحجّة في قولهم: حيعل حيعلة، فإنها مأخوذة من كلمتين حيّ على..."

ولكن المطرد ألا ينسب إلى الصدر والعجز معاً كراهة استثقال زيادة حرف النسب مع ثقله، على ما هو ثقيل بسبب التركيب⁽¹⁴⁾. وكذلك الأمر في النسب إلى المركب الذي أصله جملة، يُقال: برّق نحره،: برقيّ، يحذف الفاعل، وتأبط شراً: تأبّطي، يحذف المفعول، وتخلع من الفعل الضمير⁽¹⁵⁾، وفي قمت: قوميّ، يحذف تاء المتكلم، ثم تحركت الميم بالكسرة التي تجلبها ياء الإضافة/النسب⁽¹⁶⁾، والقياس أن يُقال في كُنت: كوني أي بالنسب إلى لفظ الفعل (كُنت) فقط - كما حكى سيبويه⁽¹⁷⁾ - فتحذف التاء لأنها الفاعل، وتحرك النون، وترد: الألف (عين الفعل) المحذوفة لالتقاء الساكنين، وتُرجع إلى أصلها (الواو)، ويكون النسب إليه من باب النسب إلى لفظ الفعل على

الحكاية. غير أنّ إقرار العرب التاء مع ياء النسب، في "كُنْتِي" جاء بناءً على إرادة واعتقاد، فهو -كما يقول ابن جني⁽¹⁸⁾- يدل على أنّ المتكلمين قد أجزوا ضمير الفاعل مع الفعل مجرى دال زيد من زائه ويائه، وكأنهم نبهوا بهذا على اعتقادهم قوة اتصال الفعل بالفاعل، فلو لم يتنزل ضمير الفاعل منزلةً حرفٍ من نفس الفعل؛ لما جاز إثبات التاء⁽¹⁹⁾.

هذا الاختيار المخالف للعرف اللغوي في إجراء النسب، الذي فسّره اللغويون بأنه شذوذ في طريقة إجراء النسب (النسب إلى جزئي المركب معاً + النسب إلى الجملة الفعلية من الفعل والفاعل، التي لم ترد سماعاً إلا في جملة: كنت⁽²⁰⁾) يقف وراءه -كما ذكر ابن جني- إرادة مستخدمي اللغة واعتقادهم، ونستنتج من هذا الانحراف⁽²¹⁾/الشذوذ أنها صيغة: تدل على الوعي المركّب / الاصطلاحي.

كما تدل على حضور الأنا/ الذات شريكاً مساوياً، فالفعل ليس حكياً استعادياً عاماً! بل استعادة تشترك فيها الذات بصفتها فاعلاً للتذكر وبصفتها فاعلاً للأحداث.. وهنا يتحقق مكونا خطاب السيرة الذاتية، بوصفه: خطاباً يستعيد الماضي معتمداً على الفعل (يتذكر وليس يتخيل)، وفي الوقت ذاته ينتقي من الماضي ما يتصل بالأنا- الذات، ويعيد إنتاجها على ساحة الحياة من جديد، أي: كنوع يفرض بشيء من البساطة والتلقائية: إكراهاته، ويقترح: صيغه ومنظوره.

■ نون الوقاية:

ذكرنا سابقاً: ما كان من اعتداد العرب بالتاء جزءاً من الفعل المنسوب إليه، وأن الذي يقول (كُنْتِي) قد شبّه (كُنْتُ) باللفظ الواحد، لما اختلط الفاعل بالفعل⁽²²⁾، ومن ثمّ نسب إلى الجملة بأسرها⁽²³⁾. غير أنه سُمع عن العرب، في

النسبة إلى **كنتُ** صيغة أخرى، وهي (**كنثني**)، بإضافة نون الوقاية، وبضم التاء: تاء المتكلم على حالها مع كان، وهذه النسبة المسموعة: **تدل من وجه يقيني على** ما تقرر آنفاً من أن النسبة كانت إلى **الجملة الفعلية وإلى فاعلها؛ لأنّ** من أبرز وظائف نون الوقاية⁽²⁴⁾:

1- تمييز الأسماء من الأفعال (فدخول نون الوقاية على هذا التركيب يدل على أنه تركيب فعلي، مكون من فعل وفاعل).

2- تعيين الفاعل على وجه التحديد (فنون الوقاية- هنا - تُعين أنّ الفاعل: هو الذي يقول **كنتُ** بضم التاء / الضمير = أي: أنّه المتكلم وليس المخاطب).

ويحسن أن نذكر هنا أن ابن مالك والسيوطي قد نصّا على أنّ النسبة- هنا - إلى **الجملة**⁽²⁵⁾، كما أنّ الأزهري وابن منظور وغيرهما قد حكوا عن بعض اللغويين: أنه لم يُسمع عن العرب نسبةً إلى **الجملة الفعلية سوى جملة (كنتي- كنثني)**⁽²⁶⁾، وما جاء من النسبة إلى: **برقَ نحره** أو **تأبط شراً** وغيرهما فالنسب إليهما قد جاء على القياس، وهو: النسب للصدر، فقليل: **برقيّ** و**تأبطي**⁽²⁷⁾، وبذلك فالنسبة إلى **كنتُ** بهذه الطريقة (ثابتة = صحيحة) سماعاً ولكنها صيغة (شاذة= خاطئة) قياساً.

وتكاد تتواطأ تعليقات اللغويين والنحاة لدخول نون الوقاية على الصيغة؛ فتحصرها في وظيفة تحديد الفاعلية/ تعيين الفاعل.

فابن سيدة يعلل لإضافة نون الوقاية فيذكر في المخصص⁽²⁸⁾: بأنّ إضافة النون ليسلم لفظ **"كنتُ"** من الكسر. (أي: ليبقى الضمير على حالته من البناء).

وابن يعيش⁽²⁹⁾ يذكر أنّ من زاد نون الوقاية مع ضمير الفاعل؛ كأنه حافظ على لفظ: **كنتُ**؛ فأدخل نون الوقاية ليسلم لفظ: **كنتُ من الكسر**.

أمّا الأزهري وتابعه ابن منظور فعلا إضافة نون الوقاية، بأن العرب إنما أضافوا نون الوقاية إلى (كُنْتِي) فقالوا: (كُنْتُي) ليتبين الرفع/الضم على التاء، كما فعلوا في إضافة النون على ضربيني ليتبين النصب/الفتح على الباء⁽³⁰⁾... وعلى هذا فزيادة النون دليل عناية خاصة بالصيغة المركبة المنسوب إليها، وبالعلاقات الإعرابية والحركات، وذلك يقرر مسائل:

أن النسبة في: (كُنْتِي - كُنْتُي) لم تكن إلى شيء واحد فحسب، ولكن كانت إلى ثلاثة أشياء قطعاً: (إلى الحدث، وإلى الزمن، وإلى الفاعل).

أن التاء في (كُنْتُي): تاء المتكلم وليست تاء المخاطب، وهذا يعين الفاعل بأنه الذي يقول: كنتُ، وأن النسبة متجهة إليه...

أن في هذه الصيغة المسموعة عن العرب: (كُنْتُي)، تشبيهاً لها بأفعال القلوب⁽³¹⁾ بعامّة، وبأفعال الظن والرجحان منها خاصة، حيث سُمعَ فيها: ظَنَنْتُنِي، حَسِبْتُنِي، رَأَيْتُنِي، خَلُتُنِي⁽³²⁾... إلخ. وهذا الفهم يفتح باباً آخر مهماً من المقاربة والتأويل، قد نبسطه في موضع أوسع من دراسة خطاب السيرة الذاتية في التراث العربي، ولكننا نكتفي بالإشارة هنا إلى: أن صيغة: (كُنْتُي) تشير إلى أن الخطاب يعتمد فيما يرويه أو يصفه على الإدراك القلبي، والتأويل الذاتي للأحداث والوقائع، وذلك في مقابل الإدراك الموضوعي، والتأويل العلمي المحايد، الذي تتصف به أو تدّعيه الشهادة العلمية أو التاريخية (الإدراك العلمي أو التاريخي)؛ كما تجعل هنالك فاصلاً بين الواقع وبين عملية إدراكه وانطباعه في القلب⁽³³⁾.. فالتشابه على مستوى الدال (كُنْتُي = ظَنَنْتُنِي = حَسِبْتُنِي = خَلُتُنِي) معطى بالغ الأثر على مستوى الدلالة أيضاً.

– أن في صيغة (كُنْتُي) عنايةً بحضور الفاعلية في الفعلية، والذات في السرد؛ حضوراً لا ينفك، من وجه آخر من أوجه دلالة الصيغة غير ما تقدّم بيانه، وهذا يقرر الاستنتاجات السابقة ويؤكددها (34).

❖ ثانياً:

الخطاب المزدوج:

تكشف مدونة (الكُنْتِيَّة) في المعاجم العربية وكتب اللغة عن خطاب سردي استعادي مزدوج في السيرة الذاتية؛ حيث تستدعي الحياة الماضية وتعيد انتاجها على ساحة الحياة من جديد، متلمسة ذاتها وشخصيتها، كما تقدّم المدونة الشيخ (الكُنْتِي - الكُنْتِي) أو المرأة العجوز (الكُنْتِيَّة - الكُنْتِيَّة) وهما يمارسان فعل الحكّي تلو الحكّي تلو الحكّي، في عملية انتخاب حادة تتزع (الأنا) من (الأخر)، فتكون (الذات) في مقابل المجتمع: (35)

كُنْتُ في شبابي أفعل كذا..

كُنْتُ أفعل في شبابي كذا..

كُنْتُ في حداثتي أصنع كذا..

لكنها على صعيد الإنتاج/المحتوى تنتج ذاتها ليس من خلال الصراع والتمرد، بل من خلال الانجذاب إلى القيم الاجتماعية، ومن ثمّ تعيد تكريس مفهوم حضور (الأنا) وفعاليتها، داخل ملكوت (النحن)...
تركز الذات في استعادة الفعل على القيم، التي بها يكون الفرد متميّزاً ومتوافقاً مع النظام الاجتماعي: (36)

كنت شاباً...

كنت شجاعاً...

كنت جواداً...

كان عندي خيل، وكنتُ أركبُ
 كان عندي مال، وكنتُ أهبُ
 كان عندي مال، وكنتُ أعطي
 كان لي مال، وكنتُ أعطي منه

فالكُنتية باستقراء النماذج التي تسوقها (أو تحيل إليها) المعاجم اللغوية وكتب اللغة: خطاب مزدوج، فيه انتقاء للـ(أنا) وتغيب للـ(آخر)، عن طريق استقطاب الأحداث الخاصة والتركيز على الشخصية وأعمالها، وفي الوقت ذاته تكريس لانتقاء (الآخر) في (تجليات الأنا المختلفة)، فهي: فعل لغوي سردي استعادي شفاهي يتتبع الحياة الخاصة، ثم يعيد إنتاج الذات عبر قيم البطولة كما تراها الثقافة وكما تؤمن بها الجماعة..

ثالثاً: الدافع إلى الكُنتية:

الكُنتية – من هذا الوجه - خطاب في السيرة الذاتية، يقف وراءه دوافع عامة: طبيعية وثقافية ونفسية؛ من أبرزها:

■ إنزال الذات في منزلة البطل:

تُقدم الكُنتية الذات في لحظات الفعل والزهو والفخر (كنت جواداً، كنتُ شجاعاً، كنت أركب الخيل) أي أنه ينزل ذاته في محل متقدم. وينسب إليها من الأفعال ما يكون به الافتخار؛ لذلك يتوجه المحتوى المستعاد إلى إنتاج قيم الجماعة نفسها وتعزيزها، ومن ثم الانتماء إلى المجتمع. وهذا الاتجاه موجود في السير الذاتية المكتوبة في التراث؛ إذ نلاحظ أن الغالب^(7 3) على التراجم القديمة عنايتها بالشخصية منذ لحظة نبوغها، وتكاد تهمل فترات الطفولة، أو فترات ما قبل التوبة. كما أن السير الذاتية العربية القديمة وكتب التراجم تشرع

في تدوين الدَّات أو الغير من وقت الاستحقاق - التميز، وفي الغالب من وقت طلب العلم والالتقاء بالشيوخ - والدخول إلى عالم المؤسسة...

■ دافع تعويضي:

(فكنتُ) فعل وجودي وإنساني.. يعني الحياة، فحياة الإنسان ما سلف من عمره وما يستقبله من الأمل في غده، فإذا ضاقت عليه فرجة الأمل لعجز أو كبر عاد إلى الماضي. وما أعظم الشقة بين القوة والضعف، والفعل والاستكانة؛ بل ما أبعد المرتحل بين شرح الشباب وعطب الشيخوخة⁽³⁸⁾:

ولقد أراني والأسود تخافني فأخافني من بعد ذاك الثعلبُ
وقال آخر⁽³⁹⁾:

أصبحتُ لا أحمل السلاح ولا أملك رأس البعير إن نفرا
والذئبُ أخشاه إن مررتُ به وحدي وأخشى الرياح والمطرا
من بعد ما قوة أسـر بها أصبحت شيخاً أعالج الكبرا

من هنا كانت (كنتُ) فعلاً إنسانياً ووجودياً: يرجع بواسطتها الشيوخ إلى عوالمهم التي عاشوها، وذواتهم التي عرفوها، فيستعيدون كسبهم الذي أحرزوه، ويستحضرون أفعالهم التي أنشؤوها، ويتحسسون نفوسهم التي فقدوها، وبعبارة أصدق: فقدوا أثرها فيما حولهم من الأحداث والناس؛ وكأنما يحققون من ذلك غايتين:

- فهم يتكوّنون⁽⁴⁰⁾ بها حين يفقدون ذواتهم،

- ويستكثرون⁽⁴¹⁾ فيها عن برودة الحاضر وسلبيته .

إنَّ العودة إلى (كنتُ) عودة إلى استجلاء مسيرة الدَّات وفاعليتها وأثرها في الحياة، وهي الطريق الأقصر لكل إنسانٍ يعاني من مشكلات في علاقته مع الواقع أو المجتمع؛ لأنَّ العودة إلى الدَّات وتاريخها والإحساس بها وبفاعليتها يقود

إلى تقويم العلاقة بما يحيط بالفرد من الناس والأشياء، لأن العلاقة بالآخرين والأشياء من حوله صورة للعلاقة مع الذات والإحساس بها، ومن ثمَّ يساعد على تجاوز تلك العقبات أو التصالح معها على أقل تقدير؛ ويعود الشيخ إلى هدوئه واطمئنانه وسكونه وتوازنه، ورغبته في الحياة ورضاه بشيخوخته؛ لأنها تمثل دورة طبيعية من أدوار الحياة لها خصائصها وصفاتها.

■ الحاجة للتقدير - الحاجة الاجتماعية:

حاجات الإنسان - كما يقرر كثير من علماء النفس والاجتماع^(2 4) - لا تقف عند حدود الطعام والشراب والتزواج، بل هنالك حاجات أخرى ترتبط أشد الارتباط بالاستواء النفسي والاجتماعي، كالحاجة للأمن، والحاجة إلى الانتماء، والحاجة للحب، والحاجة إلى تقدير الآخرين، والحاجة إلى تقدير الذات. وما يهمنا هنا، هو: الحاجة إلى تقدير الآخرين، وهي حاجة ترتبط في إشباعها بالشركاء في المجتمع. ولذلك يكون الفرد محتاجاً في تحقيقها وإشباعها إلى: التواصل الحثيث، والتفاعل الإيجابي مع من حوله. وخطاب الكُنتية يأتي في سياق الفقد والعجز، وضعف العلاقة بين منتج الخطاب ومحيطه؛ بعد أن أعقب القوة ضعفً، والقدرة عجزً، أو الشراء فقرً، والوجاهة خمولً، لذا نجده - أي: الخطاب - يميل إلى استرجاع حضور الكُنتية الفاعل، وتواصله الجميل مع محيطه، واستجابته لشروط المنظومة القيمية في المجتمع، وذلك لاقتطاع حصة من الواقع والسيطرة عليها، وليدفع بالمتلقين إلى تذكر واجبهم تجاه العقد الاجتماعي، الذي يكون به التكافل، ويكون به عرفان الجميل وحفظه؛ ومن ثمَّ يحق للكُنتية بموجب هذا العقد الاجتماعي أن يسترجع مكانته السابقة ويحافظ على انجازاته. وقد تساعدنا الحكاية التالية في فهم ذلك^(3 4): جاء أبو جهم بن حذيفة العدوي - وهو يومئذ ابن مئة سنة - إلى مجلس

لقريش، فأوسعوا له عن صدر المجلس، وقائلٌ يقول: بل كان عروة بن الزبير مكان أبي جهم؛ فقال أبو جهم: يا بني أخي، أنتم خيرٌ لكبيركم من مهرة لكبيرهم. قالوا: وما شأن مهرة وكبيرهم؟ قال: كان الرجل منهم إذا كبر وضعفَ أتاَه ابنه أو وليه فعقله بعقال، ثم يقول له: قم. فإن استتم قائماً، وإلا حمله إلى محبس^(4 4) لهم يجرى على أحدهم فيه رزقه حتى يموت! قال: فجاء شاب منهم إلى أبيه ففعل ذلك، فلم يستتم قائماً، فحمله فقال: أي بني إلى أين تذهب بي؟ قال: إلى سُنَّة آبائك، فقال: أي بني لا تفعل! فو الله، لقد كنت تمشي خلفي فما أخلفك، وأوعدك فلا أحقك، وأماشيكَ فما أبدك، وأسقيكَ الدأداة^(4 5). قال: وكانت العرب تقول: إذا سقي الغلام اللبن وهو قائم، كان أسرع لشبابه، فقال الفتى: لا جرم، والله، لا يُذهب بك، فاتخذتها مهرة سنة.

فالنص السابق يذكر أن بعض قبائل العرب كانت في الجاهلية تعرف ما يشبه دار العجزة اليوم، الذي تصفه المروية بالمحبس، يُغيب فيه الشيوخ الهرمون، ويعزلون عن الواقع الذي يعيشون فيه، ويقصون عن التفاعل مع المجتمع. وقد جعلت العرب ميقاً لذلك؛ لحظة العجز عن الحركة الطبيعية، المتمثلة في القدرة على النهوض والقيام دون الاعتماد على اليدين، ولذلك يعقله ابنه أو وليه ويأمره بالنهوض؛ فإذا عجز عنه، حمله إلى ما يشبه دار المسنين، يجرى عليه فيه طعامه وشرابه حتى يموت، والمروية حين تسميه محبساً فهي تعنى أنه مكان غير محايد، لأنه للتقييد والعزل والنبذ.

هذه اللحظة الفارقة تجعل من (القدرة الجسدية) شرطاً للانتماء الاجتماعي. وهي لحظة موجودة لدى الحيوان، ويمكن ملاحظتها عند مراقبة قطعان الأبقار الوحشية والغزلان والضباء، فبعد الولادة مباشرة، أو بعد تعرض أحد أفراد القطيع لإصابة بليغة، أو ضعف عن الحركة، تقوم أم الصغير، وأفراد القطيع،

بمراقبة الصغير أو الجريح أو الضعيف لفترة زمنية محدودة؛ فإن نهض على قدمية تبع القطيع، وإلا فإن القطيع يمضي دون أن يلتفت إليه، ويُترك وحيداً.

والابن كما تسوق الحكاية يجري على ذلك محتكماً للعرف؛ فلما رأى عجز والده عن القيام حمله ليذهب به إلى محبسه: سنة آباءه - كما تقول الحكاية - لكن الأب يحاول أن ينقض هذا العرف الثقيل بالاتكاء على منطق عريّ آخر، يستمد منه سلطة خطابه، وهو منطق العقد الاجتماعي - الأخلاقي المتمثل في: حفظ الجميل والمكافأة به. لذلك يميل الكُنْتِيّ للمحاجة الناعمة - وهو ما يستطيعه في هذه اللحظة - فيؤسس خطابه على انتقاء لحظة أخرى مفارقة للحظة التي يعيشها، تتمثل في لحظة الذكرى والاسترجاع، ويحصرها في حيزي الفعل الصالح والانتماء، وتذكير الابن بما كان عليه في طفولته من الضعف والحاجة، وما كان عليه الكُنْتِيّ إبان ذلك من قوة نافعة سخرها في حفظ ولده ورعايته أتم الرعاية والشفقة عليه، وهكذا ينتقي من الماضي ما يمنحه الحق والقوة، ويكفل التوافق والتقدير الاجتماعي، ويسمح براهن أفضل وأدفاً..

❖ رابعاً: الإيديولوجيا المضادة لفعل الكُنْتِيّة:

يرى توماس كليرك أنّ السيرة الذاتية من أكثر الأجناس الأدبية عرضة لكل أشكال سوء الفهم. فهي مفهوم ملتبس، وغالباً ما يكون ضحية للغموض الذي اكتتفه، وضحية لحدائث سنّه، وضحية للنقد الذي اتخذه موضوعاً له^(4 6).

هؤلاء المشنعون يعدّون السيرة الذاتية بمثابة "أدب مزيف" ينافس أدباً حقيقياً، وأن السيرة الذاتية بدأت تغزو الحياة الأدبية، وتنافس أجناساً أدبية نبيلة، حسب زعمهم، مثل الرواية والمقالة والشعر، مثلما تنافس النقاد المزيفة النقاد الحقيقية^(4 7).

والمتابع لما وصفناه بالإيديولوجيا المضادة للسيرة الذاتية - وهو مصطلح وضعه فليب لوجون وتابعه مجموعة من الباحثين في السيرة الذاتية - يجد أنَّ مصدر هذه الإيديولوجيا ليس النقد ولا المشتغلون بفلسفة الأجناس الأدبية فحسب، بل يأتي في مقدِّمة مصادرها كتاب السيرة الذاتية وقراءها. ويبدو أنَّ هذه الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذاتية ظاهرة عامة وقديمة، وتحتاج إلى بحث خاص يفيد من المعطيات العلمية في الإنسانيات والاجتماعيات وعلم النفس؛ ليفسر بدقة ومصادقية هذا الموقف العام من السيرة، الذي نؤكد بأنَّه موقف إيديولوجي بالدرجة الأولى..

ولعل وراء ذلك **الخوف من الأنا** واختزالها في صورة الأنانية، وتأويل الحديث عنها بالوقاحة والنرجسية، وفي ذلك تناسٍ لموضوع أدب السيرة الذاتية، الذي لا يُعنى إلا بالذات ومسيرتها وأفعالها، ولا يرى العالم والعلاقات إلا من خلالها. وليست "كل (أنا) ك (أنا) إبليس الذي خدعته نفسه وغرَّه حلم ربِّه فقال: {أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ} (48)"، وليس كل (أنا) مفضية إلى الغرور المميت، بل إن هنالك (أنا) خيرةً فاضلة، تُحقِّق الحق، وتتواضع للعباد. وهذا النوع من (الأنا) الذي يشعر بذاته فلا يذوب في المشاهدات والأشخاص هو المطلوب، لأنَّه لا يغمط الناس حقوقهم، ولا ينسى نفسه بينهم" (49).

والكُنْتِيَّة: ممارسةً وخطاباً؛ ليست بأحسن حظاً من أدب السيرة الذاتية، فقد كان الوعي بها بصفتها **خطاباً إشكالياً** حاضراً في الاستيعاب اللغوي للإشارة إلى الممارسة برمتها، إذ جاء - **ابتداءً من حيث الوضع والاستعمال** - من خلال سياق يجلله الشذوذ والانحراف المقصود إليه، كما بينت الدراسة سابقاً (50).

وقد ظهر أثر هذا الوعي بالمشكل بعد ذلك في التعاطي العلمي للنحاة واللغويين مع مسألة (النسبة إلى كُنْتُ) المسموعة عن العرب على: (كُنْتُي - كُنْتُي)، فأبو العباس المبرد: عابَ صيغة (كُنْتُي) وقال: هي خطأ⁽⁵¹⁾، وسيبويه: حكى أو اقترح صيغة أخرى، وهي النسبة إلى المصدر (كُونِي) وذلك لرغبته - كما تنص بعض المصادر اللغوية - في اطراد القياس وإعمال القاعدة⁽⁵²⁾. وأما ابن خروف: فقد ادعى بأن التاء في كُنْتُ المنسوب إليها بـ(كُنْتُي): علامة كالواو في: أكلوني البراغيث! على الرغم من أنه لم يثبت في كلام العرب مجيء التاء علامة إعرابية⁽⁵³⁾!

أما الأزهري وابن منظور وغيرهما: فيحكون حكماً عن بعض اللغويين: أنه لم يُسمع عن العرب نسبة إلى الجملة الفعلية سوى جملة (كُنْتُي) - كُنْتُي⁽⁵⁴⁾. وذكر الزبيدي: أن شيخه قال: هو من المنحوت؛ لأنه بُني من كان الماضي مُسنَداً لضمير المتكلم؛ لأنَّ الكبير يحكى عن زمانه بـ: كُنْتُ كذا، وكُنْتُ كذا⁽⁵⁵⁾.

وذهب الدكتور أميل بديع يعقوب في معجمه إلى أن تلك النسبة من قبيل اللهجات العربية⁽⁵⁶⁾. كما ذهبت الدكتورة عزيزة بابستي في المعجم المفصل في النحو العربي إلى أن (كُنْتُي) من قبيل الضرورات الشعرية، التي ألجأ إليها الوزن⁽⁵⁷⁾. ولعلَّ هذا المشكل قد أدَّى في نهاية المطاف إلى: وضع مادة جديدة في اللغة، أو إلى قلبها عن أصلها، وهي مادة (كُنْتُ بالفتح في الجميع)، لادعاء النسبة إليها لا إلى (كُنْ + ت ضمير المتكلم)، برغم اختلاف الدلالة واختلاف الضبط الصريح⁽⁵⁸⁾..

وهذا ينبئ على مستوى القراءة والتأويل بـمشكلٍ ما تجاه تلقيه العام في الثقافة العربية؛ على صعيدي: التعاطي أو الفهم - على صعيدي: القيمة أو المعرفة!

ويمكن رصد الإيديولوجيا المضادة لخطاب الكُنتية في معطى الممارسة والتلقي المباشرين، من خلال مستويين:

❖ - مستوى وعي منتج الخطاب: حسب المتوفر من المعطيات فقد كان الوعي بالكُنتية مرتبطاً بالمرحلة العمرية المتأخرة لمنتجها (مرحلة الشيخوخة)؛ بصفتها خطاباً صادراً عن فئة تتصف بالفقد/بالعجز أو الضعف، أي: بصفتها خطاباً سردياً تعويضياً؛ لانتشال الذات من حالة العجز/الفقد، وإعادتها إلى بؤرة العمل والفعل، وإنزالها منزلة البطل، ومن ثمّ إعادتها إلى توازنها، وتوافقها مع المجتمع، وإشباع حاجتها إلى التقدير. وعلى الرغم مما تقوم به الكُنتية على صعيد الوظيفة التعويضية والتطهيرية في آن، وعلى الرغم من الممارسة التي لا تكاد تفتقر حتى يُشرع فيها من جديد، إلا أنها نظرت إليها كخصلة سوء، وأنها المحطة الأخيرة قبل العجز الجسدي التام عن النهوض والحركة.

وتذكر كتب المعاجم بيتاً برواياتٍ مختلفة، وتنسبه إلى كُنْتِي، دون أن تنص على اسم قائل بعينه⁽⁵⁹⁾: قال الشاعر بحسب الرواية الأولى:

فَأَصْبَحْتُ كُنْتِيًّا وَأَصْبَحْتُ عَاجِنًا وَشَرُّ خِصَالِ الْمَرْءِ كُنْتُ وَعَاجِنُ

وفي رواية ثانية:

وما كنتُ كُنْتِيًّا وما كنتُ عَاجِنًا وَشَرُّ الرِّجَالِ كُنْتِيُّ وَعَاجِنُ

وفي رواية ثالثة:

وما أنا كُنْتِيُّ ولا أنا عَاجِنُ وَشَرُّ الرِّجَالِ كُنْتِيُّ وَعَاجِنُ

وفي رواية رابعة:

وما كُنْتُ كُنْتِيًّا وما كنتُ عَاجِنًا وَشَرُّ رِجَالِ النَّاسِ كُنْتُ وَعَاجِنُ

وفي رواية خامسة:

وقد كنتُ كُنْتِيًّا فَأَصْبَحْتُ عَاجِنًا وَشَرُّ خِصَالِ النَّاسِ كُنْتُ وَعَاجِنُ

وهذا البيت يوضح - برواياته المختلفة - التلقي السلبي للكنْتِيَّة، من قبل الكُنْتِيَّين منتجي الخطاب، كما توضح الرواية الثانية والثالثة والرابعة رغبة أحد الشعراء - ولعله كنتيُّ أيضاً - في التبرُّ من وصف الكُنْتِيَّة الذي هو شر الخصال.

ويمكن أن نشير إلى بعض التباين في التلقي العام للخطاب كما ظهر لي في الروايات السابقة؛ برغم ما قد يظهر من التشابه والتماثل؛ ففي الرواية الأولى: تأتي الكُنْتِيَّة بصفاتها خطاباً لفظياً، في معية العجز البدني (عاجن)، والعاجن الهرم الذي يعتمد على كرسوعه⁽⁶⁰⁾ حين يريد القيام لضعف بدنه، وتكون حينئذٍ وصفاً يزري بالمرء؛ وهو المنسوب إلى المروءة، أي: ذو المروءة من الرجال، وهي: كمال الرجولية⁽⁶¹⁾، وكأن الكُنْتِيَّة فعل يخالف ما هو أولى من الأخلاق الكريمة والسجايا النبيلة.

وفي الرواية الثانية والثالثة والرابعة؛ تقتزن الكُنْتِيَّة بصفاتها خطاباً لفظياً، بالوهن والعجز على مستوى الجسد، ولذلك ينفي الشاعر عن نفسه أن يكون كُنْتِيًّا، وأن يكون عاجناً، ويرى أنهما شر صفات جنس الرجال. وفي الرواية الخامسة تأتي الكُنْتِيَّة مرحلة في الطريق إلى العجز، أو عتبة من عتبات الوهن قبيل بلوغ أرذل العمر، (قد كنتُ كُنْتِيًّا.. فأصبحتُ عاجناً)، كما يتلقاها بصفاتها شرَّ صفات الناس مطلقاً. فالاتفاق الظاهر بين الروايات السابقة يكشف عن اختلاف محكوم في تلقيه للكنْتِيَّة بعلاقة التراتبية ضمن سلم القيم السلبية أو القبيحة.

❖ - مستوى تلقي المجتمع / المستمع لخطاب الكُنْتِيَّة: كان تلقياً سلبياً أيضاً، إذ نظر إليه كخطاب قولي لا خير فيه، يحكي ولا يفعل، ويدّعي ولا

ينتج.. أي كخطاب عاجز! معزول عن النفع – معزول عن الواقع والحياة! وأنه خطاب يأتي في سياق الاسترخاء والتفكك والضعف:

نَقَلَ ثَعْلَبُ عَنْ ابْنِ الْأَعْرَابِيِّ: "قِيلَ لَصَبِيَّةٍ مِنَ الْعَرَبِ: مَا بَلَغَ الْكِبَرُ مِنْ أَيْبَالِي؟ قَالَتْ: قَدْ عَجَنَ وَخَبَزَ، وَثُنَى وَثُلْتُ، وَأَلْصَقَ وَأُورِصَ، وَكَانَ وَكَنتُ"^(6 2).

فالصبيبة تريد أن تقول: إن أباهما قد بلغ منه الكبر حداً أحوجه عند القيام إلى الاعتماد على زنديه كما يفعل العاجن، ثم اضطرَّ إلى الاعتماد على كلتا راحتيه وكأنهما يخبز، ثم احتاج مع ذلك إلى معالجة القيام مرتين أول الأمر، ثم ثلاثاً، لأنَّ جسده لا يساعده على النهوض مرة واحدة، ثم ضعف عن القيام فلصق بالأرض فلا يكاد يبرح مكانه، ثم استرخى جسمه ورقَّت عذرتة، ولم يعد يسيطر على فضلاته، ثم شرع في الحكى والقص (كان)، ثمَّ (كَنتَ) أي: سكن وخضع منه كل شيء^(6 3). فكان التي تشير إلى فعل الحكى لدى الشيوخ تأتي بحسب ترتيب الصبيبة في مرحلة متأخرة من الضعف، قبيل مرحلة الخضوع الأخيرة...

ولذلك فلا فائدة في الاستجداء بالكُنتيتين عند الحاجة إلى الغوث، أو عند الحاجة للكسب؛ لأنهم بعيدون عن التواصل مع الواقع، عاجزون عن المعرفة، قال الشاعر^(6 4):

إذا ما كُنتَ مُلْتَمِساً لُغُوثٍ فلا تُصْرُخْ بِكُنتِيَّ كَبِيرٍ
فَلَيْسَ بِمُدْرِكٍ شَيْئاً بَسْعِي ولا سَمْعٍ ولا نَظْرٍ بِصِيرٍ

ويروى:

إذا ما كُنتَ مُلْتَمِساً لِقُوتٍ فلا تُصْرُخْ بِكُنتِيَّ كَبِيرٍ
فَلَيْسَ بِمُدْرِكٍ شَيْئاً بَسْعِي ولا سَمْعٍ ولا نَظْرٍ بِصِيرٍ

ويُروى: إذا ما كُنتَ مُلْتَمِساً لِرِزْقٍ

ومن الواضح أن الروايات الثلاث تضع الكُنتِيَّ بصفته صاحب حضور وهمي في مواجهة مع الحاضر والواقع الذي يحتاج إلى الحضور الحقيقي الفاعل،

لتبين التناقض الحاصل بين حضور **الكُنتي اللفظي** الطاغى وغياب القدرة الجسدية ممثلة في القدرة على: التماس مع الواقعي، والتواصل مع اليومي، وإدراك المطالب بالسعي والسمع والنظر الحديد.

فالملتقون في تعاملهم مع **خطاب الكُنتية** فرقوا بينه وبين خطابات آخر كالشعر - والحكايات والأسمار والتكاذيب، كما فرقوا بين الشعراء والقصاصين وأصحاب التكاذيب وبين **الكُنتيين**. إذ انتحوا عند تلقي الشعر والقصص والأسمار والتكاذيب: ناحية الفن، أو المتعة والتسلية على أقل تقدير، وتقبلوا الخيال والكذب فيها دون محاكمة أخلاقية صارمة، ولكنهم نظروا **إلى الكُنتية** نظراً مخالفاً فقابلوا بينها وبين الواقع على أساس الأثر، وهذا يعني أنهم عدوها خطاباً تاريخياً من جهة، وخطاباً ادعائياً عاجزاً مفرغاً من حقيقة الفعل والمنفعة من جهة أخرى، أي: أنهم لم يعاملوها معاملة الفن، وطالبوها بمالم يطالبوا به شعر الفخر، وحكايات البطولة في الأسمار والقصص...

ومن هنا يمكن لنا أن نفهم كيف أول بعض العلماء (**الكُنتي**) **تأويلاً أخلاقياً**، حيث أوله بالرجل يكون صالحاً ثم يتحول رجل سوء. فقد روت بعض كتب التفاسير وغريب الحديث: أن المحدث الكبير الشيخ عبد الرزاق الصنعاني (126هـ - 211هـ) سأل شيخه الجليل معمر بن راشد (96هـ - 154هـ): من أكابر علماء ورواة الحديث عن (**الكُنتي**)، فقال معمر بن راشد: "هو الرجل يكون صالحاً ثم يتحول رجل سوء" (5 6).

ولا شك أن تلقي "**الكُنتية**" على هذا النحو، من قبل **منتجي الخطاب**، ومن **المتلقين** على اختلاف اهتماماتهم ومستوياتهم: (الصبية من الأعراب- العلماء - الشعراء)، وتعدد الروايات على مستوى المعجم الواحد ومستوى المعاجم التي اطلعت عليها، ومجيء الأبيات في كلا المستويين السابقين بلا نسبة إلى

شاعر محدد على وجه اليقين، يدل - بحسب ما ظهر لي - على أنها جارية مجرى العرف العام، وسارية مسرى المثل^(6 6)؛ مما يجعل منها صورة ذهنية راسخة، وثقافة عامة، متداولة بأكثر من صيغة..

نتائج الدراسة: ويمكن أخيراً أن تنتهي الدراسة إلى الكشف عن بعض نتائج مهمة؛ تصلح للتأمل والبحث، نذكرها بإيجاز:

1- الكشف (لأول مرة) عن ممارسات حكائية شفاهية في التراث العربي، تقتزن بسن الشيخوخة. إذ يقوم خطاب الكُنتية باستعادة ماضوية للذات من خلال سياقات تركز على الذات في حالة الموجدة والغنى والقوة والشباب؛ لتبين: أنها تملك كونه آخر غير ما هي عليه في لحظتها الآنية، كانت فيه تفعل وتُهاب، وتملك وتتفق، وتغيث وتجير. كما تأتي الاستعادة من خلال الأحداث والمجتمع، وفي الأثر: "عن عبد الله بن الحارث أن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه، دخل المسجد وعامة أهله الكُنتيون، فقلت ما الكُنتيون؟ فقال الشيوخ الذين يقولون: **كَانَ كَذَا.. وَكُنَّا كَذَا.. وَكُنْتُ كَذَا..**"^(6 7).

2- التحقق من وجود وعي ثقافي عام بهذه الممارسة وبطبيعتها، وهو وعي مركب أدى إلى: وضع صيغة اصطلاحية معقدة على خلاف الأصول المقررة في اللغة لهذه الممارسة، **والشروع في تداولها: إنتاجاً وتلقياً...**

3- الدافع الذي يكون وراء الكُنتية: طبيعي ونفسي؛ لاستعادة مفردات الحياة وممارسة الوجود/الكيونة، والاستعاضة بالماضي عن الحاضر والاستمتاع به؛ كما يقف وراءها دافع ثقافي ونسقي، وهو: **إحلال الذات محلّ البطل.**

يتلقى خطاب الكُنتية في الثقافة العربية؛ بحسب المدونة تلقياً سلبياً، سواء على مستوى منتج الخطاب أو مستقبله، على الرغم من أن الثقافة العربية تتقبل الفخر والمبالغة في الشعر والنثر، وتصدر عن الرؤية نفسها في التعامل مع الواقع؛

حيث تستعويض باللغة عن الحقيقي والمادي والمائل لتشكّل عالماً مجازياً من الحياة والخصوبة تفتقر إليه في الواقع الذي تعيشه، وهذا يستدعي التأمل والتفكير، فلماذا يجابه فعل الكُنْتِيَة بالواقع دون سائر خطابات الفخر والسمو والحكايات؟ فهل هي علة الإيديولوجيا المضادة لخطاب السيرة الذاتية؟ أو أنه يمكن أن نعلل لذلك بتعليل آخر خاص بخطاب الكُنْتِيَة؛

ففي المستوى الأول، يعيش منتج الخطاب حالة مضطربة من التوتر والقلق، فهو أبداً منشطاً بين عالمين متباينين: مشدود إلى الزمن الفيزيائي الذي يعيشه بجسده (الآن) وعلاقاته، ومنجذب بروحه ووجدانه - في الوقت نفسه - إلى زمن الكون (كنت / الماضي)، وهو زمن لا يمكن استحضاره إلا بواسطة فعل الكُنْتِيَة، الذي لا يحضر عند منتج الخطاب إلا من خلال الانشطار البائس، والإيفال في الاغتراب والغياب عن الواقع لصالح الماضي؛ حتى وهو يستحضر الماضي يخضع لإكراهات التذكر، وظروف الاستعادة. والتذكر والاستعادة في نهاية المطاف عمل تأويلي خيالي.

أما متلقو الخطاب، أو الآخر بالنسبة للكُنْتِيَة؛ فإن الأمر مختلف بعض الشيء، إذ يبدو خطاب الكُنْتِيَة يرسخ حضور (الأنا - ذات الكُنْتِيَة) في اللحظة الراهنة، وهي لحظة ليست من حق الكُنْتِيَة كما يرى الآخر، ثم إن هذا الحضور ليس حضوراً عادياً، بل هو: حضور بطولي سافر وطاغ، يتناول على حق الآخر في اللحظة الآنية التي يعيشها؛ فيحاول أن ينتزعها منه^(6 8)، وهي في حوزته بفعل حقيقتي: البيولوجيا الجسدية - والزمنية الفيزيائية. ولذا كانت الطريقة الأقرب لإسقاط هذا الخطاب وتفريغه من محتواه، تكمن في مراوغته! إذ يتم تلقيه خطاباً تاريخياً يستدعي مطابقته الواقع؛ للتثبت من مصداقيته، لكن الآخر - المتلقي لا يقوم بإجراء المطابقة من منطق الخطاب نفسه! بل يخاتله فيقترح المطابقة من منطق

اللحظة الراهنة؛ فيقابل بين الواقع الراهن مكاناً للفعل؛ يستلزم الحضور الجسدي، وبين خطاب الكُنتية بوصفه مكاناً مشرعاً لفعل التلفظ. ولذا يتبدى خطاباً مُدعياً غير واقعي؛ ما يكشف عن كذبه ومراوغته وتزويره.

1- الكُنتية خطاب مزدوج:

خطاب الكُنتية خطاب مزدوج؛ يتأسس على الرغبة في استعادة الذات وأفعالها، وينتج قيم الجماعة وينتمي إليها، ويهدف إلى: إنزال الذات في منزلة البطل داخل المجتمع، في الوقت الذي يقوم بإشباع الحاجة النفسية والإنسانية. ففعل **كنتُ** فعل إنساني ووجودي بالدرجة الأولى، وكل ذلك فاعل ومتغلغل في السير الذاتية العربية القديمة على وجه الخصوص. ويجدر بالمعنيين بالسير الأدبية تلمس حضور خطاب الكُنتية في السيرة العربية إجمالاً وفي دوافعها ووظائفها على وجه خاص، وهذا يساعد على: تفهم المنهج والطريقة التي كتب بها السلف سيرهم، كما يساعد على: تفهم الاختلاف بين السير العربية التي يحفل الأشخاص فيها بالسبق والفرادة والتميز، ويقدمون ذواتهم ضمن المجتمع منتمين لنظمه وقيمه، وبين النموذج السيري في الحضارة الغربية. وهي حضارة تجعل من الصراع العنصر الفاعل في اقتطاع الحصة الكبرى من النفوذ في الواقع ومن النجاح؛ فيكون حضور الذات من خلال فعل الانشقاق والتمرد، كما تشكل فيها فكرة الخطيئة والتكفير المسيحية نواة للأنشطة والعلاقات الإنسانية، يؤول في النموذج السيري الغربي إلى طغيان ظاهرتي: التعري والاعتراف^(6 9).

2- الكُنتية خطاب في السلطة:

الكُنتية خطاب يكتنز السلطة ويقوم بإنتاجها، ويحقق مقاصد نفعية محدّدة. وما على الآخر غير الكنتي إلا التسليم لها، والانصياع لحدتها أو لليونتها، وفي الحالتين تكون السلطة حاضرة وقاهرة.

ويمكن رصد ارتباط **الكُنتية** بصفاتها خطاباً السلطة وعدم الانفكاك عنها من أكثر من محور، نستعرضها سريعاً، وعلى سبيل الإجمال فيما يلي:

* إنتاج الخطاب ابتداءً يعني أن **الكُنتي** يرى أهليته لإنتاجه وبثه.

* الخطاب يكشف عن محاولة: فرض / إنزال الصورة الذهنية للكنتي (كما تبدو له في نفسه) على الآخر / المتلقي، وتلوين الواقع بها (فرض صورة البطل).

* الخطاب يحاول الاستعاضة عن الفعل الحقيقي بالسرد المرتبط بالذاكرة: **كنتُ وكنتُ**، ومن ثم إحلال السرد محل الفعل، لارتباط **الكينونة** في الوعي العربي بالفعل لا الذات⁽⁷⁰⁾. فالكُنتي يريد أن يتكوّن من خلال الفعل الخطابي، القائم على تجاوز الذاكرة والسرد.

* الخطاب يحضر موقعاً يحتمي به **الكُنتي** من برودة الحاضر وسليبيته، فكأنه "**الكن**" الذي يأوي إليه، ويملك من القوة والمنعة؛ ما يجعله يلوذ به كمقابل للعجز عن الفعل في الواقع.

* الخطاب حتى وهو في أدنى حالاته من الضعف يحتوي على قوة ناعمة واضحة تدفع نحو فعل ناجز على أرض الواقع؛ من خلال الانتماء لمنظومة القيم الاجتماعية المحترمة، ومن ثم **استثارة العقد الاجتماعي**. وذلك ما يحمّل الآخر غير **الكُنتي** مسؤولية اجتماعية أخلاقية تجاه **منتجي الخطاب من الكُنتيين**، ويحقق مقصدية نفعية أنيئة للكنتي، تتجاوز المنفعتين: التاريخية أو المعرفية المجردتين.

الإحالات

- (1) - معجم مقاييس اللغة: ج5/ص148.
- (2) - للوقوف على هذه المدونة تامة، تُراجع مادتا (كَوْنٌ، كُنْتُ)، في المصادر التالية:
الخطابي: غريب الحديث: ج2/ص194، وابن الأثير: النهاية في غريب الحديث: ج4/ص212، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ص81-84، والجوهري: الصحاح في اللغة: ج6/ص2189-2191، وابن سيده: المخصص: ج4/ص163، 164، وابن عباد: المحيط في اللغة: ج6/ص225، والزمخشري: أساس البلاغة: ص552، 496، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369-370، والزبيدي: تاج العروس: ج5/ص70-71، ج36/ص72، 80.
- (4) - يصاغ المصدر الصناعي من الأسماء كلها: جامدة ومشقة. بإضافة ياءٍ مشددةٍ إليها وتاء تأنيثٍ مبروطةٍ، كالحربية، والوطنية، والإنسانية، والجاهلية، للدلالة على اتصاف المصدر بالخصائص الموجودة في تلك الأسماء. يراجع في ذلك: الحملوي: شذا العرف في فن الصرف: ص77، والراجحي: التطبيق الصرفي: ص73، وقبّش: الكامل في النحو والصرف والإعراب: ص325.
- (5) - ينظر هذه المسألة: ناصف: نظرية التأويل: ص165-166.
- (6) - نقلا عن: الزين: تأويلات وتقنيات: ص18.
- (7) - نقلا عن: المرجع السابق: ص18.
- (8) - تأتي الإشارة إلى "كُنْتُ" في تناول السلف من النحاة واللغويين بصفقتها فعلاً وفاعلاً. وذلك إذا كان من باب تسامحهم في العبارة، لأنهم يجعلون اسم "كان" بمنزلة الفاعل، فإنَّ الأمر هنا يستدعي الانتباه إلى مستويين لـ(كُنْتُ)، الأول منهما: مستوى "كُنْتُ" الناقصة: المشتمة على الزمن والذات والمشرعة على الحكاية (في الحكي يتجسد الحدث)، وبين "كُنْتُ" المنسوب إليها (كُنْتُي - كُنْتُي)، حيث تأخذ معنى ألصق بالوجود والثبات، ولذلك تأخذ معنى المصطلح وتقوم بوظيفته. وهذا المستوى الأنسب فيه الفاعلية على الحقيقة لتطلب النسب لها.
- (9) - ينظر: الفارسي: كتاب التكملة: ص238.
- (10) - ينظر: الحريري: شرح ملحمة الإعراب: ص280-281، والأزهري: شرح

- التصريح على التوضيح: ج2/ص327، والحمصي: حاشيته على التصريح: بهامش التصريح: ج2/ص327، والحملوي: شذا العرف في فن الصرف: ص120.
- (11) – ينظر: سيبويه: الكتاب: ج3/ص377، وابن السراج: الأصول في النحو: ج3/ص70، والفارسي: كتاب التكملة: 253، والاسترابادي: شرح شافية ابن الحاجب: ج2/ص71.
- (12) – الفارسي: كتاب التكملة: ص254.
- (13) – العين: ج1/ص.ص450-451.
- (14) – ينظر: الاسترابادي: شرح شافية ابن الحاجب: ج2/ص72.
- (15) – ينظر: أبو علي الفارسي: كتاب التكملة: ص267.
- (16) – ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب: ج1/ص225.
- (17) – ينظر: سيبويه: الكتاب: ج3/ص377.
- (18) – ينظر: سر صناعة الإعراب: ج1/ص.ص224-225، وعبارته بنصها: "ومن الأصول المستمرة: أنك لو سميت رجلا بجملة مركبة من فعل وفاعل، ثم أضفت إليه أي: نسبت؛ لأوقعت الإضافة على الصدر وحذفت الفاعل. وعلى ذلك قالوا في النسب إلى تأبط شرا: تأبَّطِي، وفي قمت: قومي، حذفوا التاء وحركت الميم بالكسرة التي تجلبها ياء الإضافة، فلما تحركت رجعت الواو التي كانت سقطت لسكونها وسكون الميم. وتلك الواو عين الفعل من قام فقلت قومي. وكذا كان القياس أن تقول في كنت: كُوني تحذف التاء لأنها الفاعل وتحرك النون؛ فتد الواو التي هي عين الفعل من كنت؛ فقولهم: كُنْتِي، وإقرارهم التاء التي هي ضمير الفاعل مع ياء الإضافة: يدل على أنهم قد أجروا ضمير الفاعل مع الفعل مجرى دال زيد من زاياه ويائه، وكأنهم نبهوا بهذا ونحوه مما يجري مجراه على اعتقادهم: قوة اتصال الفعل بالفاعل، وأنهما قد حلا جميعا محل الجزء الواحد".
- (19) – ينظر: ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف: ج1/ص.ص79-80، والعكبري: اللباب في علل البناء والإعراب: ج1/ص150.
- (20) – قال الاسترابادي: "كُنْتِيَّ معناه: أن يقول: كنتُ أفعل في شبابي كذا، وكنتُ في حدثي أصنع كذا، وكنتُ: فعل وفاعله التاء" (شرح شافية ابن الحاجب: ج4/ص118).
- (21) – الانحراف: مصطلح مأخوذ عن السوسولوجيا، وقد شاع في الكتابات الحديثة. ويُختار

- الانحراف، على المستوى العملي أو الإيديولوجي، لتجاوز معايير الجماعة، التي يُنتَمي إليها، مثيراً ردود فعل غير محايدة، عند الأغلبية. وانحراف البطل الروائي يقصد به البحث عن قيم مغايرة وإشكالية. والأسلوب الإبداعي يقدم على أنه انحراف معياري بالمقارنة مع الاستعمال الرائج أو السوقي. والباحث يستخدمه هنا بمعنى تجاوز الصيغة العرف اللغوي المعياري؛ ما يُحدث رد فعل ثقافي (لغوي خاصة) بالحكم بالشذوذ أو التغليب. (لوقوف على المصطلح ينظر: علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص.ص 66-67، برقم: 124، ودورتيه: معجم العلوم الإنسانية: ص 100، ود. خليل: مفاتيح العلوم الإنسانية: ص 70، برقم: 70).
- (22) – ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب: ج 1/ص 225، وابن مالك: شرح الكافية الشافية: ج 4/ص 1953.
- (23) – السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: ج 3/ص 395.
- (24) – ينظر: أبو العباس: كتاب الإعراب الميسر: ص.ص 17-18.
- (25) – ينظر: ابن مالك: شرح الكافية الشافية: ج 4/ص 1953، والسيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: ج 3/ص 395.
- (26) – الأزهرى: تهذيب اللغة: ج 10/ص 82، وابن منظور: لسان العرب: ج 13/ص 369.
- (27) – ينظر: الفارسي: كتاب التكملة: ص.ص 253-254.
- (28) – ينظر: ج 4/ص 164.
- (29) – ينظر: شرح المفصل: مج 2/ص.ص 6-7.
- (30) – ينظر الأزهرى: تهذيب اللغة: ج 10/ص 83، وابن منظور: لسان العرب: ج 13/ص 370، وينبغي أن يلاحظ القارئ الكريم: الفارق بين الياعين في الكلمتين (كُنْتُي-ضَرْبِي) ففي الأولى، هي: ياء نسب وفي الثانية ضمير المتكلم مفعول به، وهذا من وجه أول: يدل بوضوح على أن ذهنيهما منصرفين إلى العلاقة الإعرابية والحركة على كل من الحرفين قبل نون الوقاية، كما يدلّ - من وجه ثانٍ - على: أنهما نظرا إلى التاء جزءاً من فعل (كان) كالباء التي هي جزء من الفعل (ضرب)، ومن وجه ثالث: يدل على أن التاء للمتكلم وليست للمخاطب، ولذلك ذكرا: الرفع/الضم علة لدخول نون الوقاية.
- (31) – قال ابن هشام في معرض تعريفه لأفعال القلوب: "إنما قيل ذلك؛ لأن معانيها قائمة

بالقلب"، وقال حسن: "سميت بذلك لأنّ معانيها قائمة بالقلب، متصلة به، وهي المعاني النفسية، ويسمىها القدماء: الأمور القلبية، لا اعتقادهم أنّ مركزها القلب، ومنها: الفرح، والحزن، والفهم، والذكاء، واليقين، والإنكار". (أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ج2/ص.ص 29-30، والنحو الوافي: ج2/ص4، حاشية رقم: 4).

(32) – قال الأزهري: "أخبرني المنذري عن أبي الهيثم أنّه قال: لا يُقال **فَعَلْتُني** إلا من الفعل الذي يتعدّى إلى مفعولين مثل: **ظَنَنْتُني ورَأَيْتُني**، ومُحالٌ أن تقول: **ضَرَبْتُني وصَبَرْتُني**؛ لأنّه يشبه إضافة الفعل إلى: **ني**، ولكن تقول **صَبَرْتُ نفسي وضَرَبْتُ نفسي**. وليس يضاف من الفعل إلى: **ني**، إلا حرف واحد، وهو قولهم: **كُنْتُني وكُنْتُني**"، (تهذيب اللغة: ج10/ص82، وقد نقل ابن منظور ذلك، ينظر: لسان العرب: ج13/ص369).

(33) – منع النحاة تعدي الفعل إلى ضمير فاعله؛ كراهة أن يكون الفاعل مفعولاً في اللفظ؛ واستعملوا لفظة: **النفْس** في موضع الضمير، وأنزلوها منزلة الاسم الأجنبي، فلا يصح أن يقال: **ضَرَبْتُني**، ولا **كَلَمْتُني**، ولكن يقال: **ضَرَبْتُ نفسي**، و**كَلَمْتُ نفسي**، وذكروا جواز ذلك في أفعال القلوب، وعللوا له بمخالفة أفعال القلوب سائر الأفعال، في **دخولها على جملة المبتدأ والخبر**؛ ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ق3 ج2/ص1090، والبغدادى: خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب: ج5/ص276.

ويمكن أن نتلمس (عن طريق التأويل) عبر هذا التعليل النحوي الصناعي: إشارة خفية إلى استقلالية معمولي أفعال القلوب، كونهما في الأصل موجودين: **دلالةً وصناعةً** (المبتدأ والخبر وهما في حالة الإسناد = جملة الابتداء: أنا باحثٌ) قبل دخول تلك الأفعال عليها، ومن ثمّ فالواقع المراد التعبير عنه بأفعال القلوب: موجود ومتجسد قبل محاولة إدراكه وتفهمه والتعبير عنه، وكل ما تقوم به أفعال القلوب أنها تحاول نقله من حالة الوجود والتجسد إلى حالة انطباعه في القلب من الإدراك والتعبير عن مستويات هذا الإدراك (اليقين – الرجحان – الظن = علمتني باحثاً – رأيتني باحثاً – حسبتني باحثاً – ظننتني باحثاً – خلتني باحثاً).

(34) – المقصود ما سبق تحريره في محور الصيغة تحت عنوان: النسب، وعنوان: مخالفة القياس.

(35) – راجع هذه الأمثلة: ابن جني: سرّ صناعة الإعراب: ج1/ص224، والاسترأبادي: شرح

شافية ابن الحاجب: ج4/ص118 .

(36) – راجع هذه الأمثلة: القرطبي: الجامع لأحكام القرآن: ج19/ص274، الماوردي: النكت والعيون: ج6/ص236، والخطابي: غريب الحديث: ج2/ص194، وابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر: ج4/ص212، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ص81-84، وابن سيده: المخصص: ج4/ص163، 164، وابن عباد: المحيط في اللغة: ج6/ص225، والزمخشري: أساس البلاغة: ص.ص496، 552، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369-370، والزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس: ج5/ص7، وج36/ص.ص72، 80.

(37) – هذا حكم عام، وكل حكم عام لا يكاد يسلم من الشذوذ، ولكنه الشذوذ الذي يؤكد القاعدة. وعلى من يقرأ السير الذاتية والتراجم التي تعرض للطفولة أو فترات ما قبل التوبة والاستقامة في التراث العربي القديم، التحقق من كونها لا تعرض لهذه الفترة المهمة إلا لتؤكد دخول الشخصية المترجم لها عالم المؤسسة أو تهيتها إلى ذلك! فما استعادة أفعال الفروسية وما شابهها في فترة الصبا في كتاب "الاعتبار" لأسامة بن منقذ إلا صورة من تلك العناية، تؤكد الحكم الذي أوردناه على سبيل التعليل.

(38) – ينظر البيت: العسكري: جمهرة الأمثال: ج1/ص348.

(39) – الشعر للربيع بن ضبع الفزاري، ينظر: العسكري: جمهرة الأمثال: ج1/ص237، والبكري: المقال في شرح كتاب الأمثال: ص176، والزمخشري: المستقصى في أمثال العرب: ج2/ص.ص192-193.

(40) – أي: يعودون إلى حال (كان - الكون) التي كانوا عليها. تقول العرب: كان ثم حار، أي: كان على حال حسنة ثم رجع إلى خلافها، وفي الحديث النبوي: "وأعوذ بك من الحور بعد الكون"، أي: أعوذ بك من النقص بعد الوجود والثبات، أو الرجوع عن الاستقامة والحالة الجميلة بعد أن كان عليها، وقيل: معناه اللهم إنا نعوذ بك من الرجوع والخروج عن الجماعة، بعد الكون على الاستقامة. (ينظر: الفاري: مرقاة المفاتيح: ج5/ص325، والحميدي: تفسير غريب ما في الصحيحين: ج1/ص495، وابن الجوزي: كشف المشكل من حديث الصحيحين: ج4/ص237، وابن الأثير: الزاهر في معاني كلمات الناس: ج1/ص25، والعسكري: جمهرة الأمثال: ج1/

ص348، وابن دريد: جمهرة اللغة: ج1/ ص525، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص.ص360-362).

(41) - الكُنْ: كُلُّ شَيْءٍ وَقَى شَيْئًا، وَاسْتَكَنَّ الرَّجُلُ وَاسْتَكَنَّ: صَارَ فِي كُنْ. وَاسْتَكَنَّتِ الْمَرْأَةُ: سَتَرَتْ وَجْهَهَا حَيَاءً. وَكُنَنْتُ الشَّيْءَ، إِذَا خَبَأْتَهُ وَسَتَرْتَهُ، وَالْإِكْنَانُ: مَا أُسْرِرَتْ فِي ضَمِيرِكَ. وَكُنَنْتُ فِي نَفْسِي حَدِيثًا وَأَكُنَنْتُهُ: أَيِ صَنَعْتُهُ. وَكُنَّ كُلُّ شَيْءٍ: مَا أَكُنَّ فِي ظِلِّهِ. وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: {وَجَعَلَ لَكُم مِّنَ الْجِبَالِ أَكْنَانًا} (النحل: 81)، وقوله عز وجل: {وَإِنَّ رَبَّكَ لَيَعْلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُمْ وَمَا يُعْلِنُونَ} (النمل: 74)، وقوله: {كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ} (الصفاف: 49). (ينظر: ابن دريد: جمهرة اللغة: ج1/ ص.ص167-168، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص.ص360-362).

(42) - بعد (إبراهيم ماسلو A. H. MASLO) من أبرز العلماء الذين اهتموا بحاجات الإنسان، وطرح نظريته المشهورة في تدرج الحاجات وفق نموذج هرمي، ينظر ترتيب الحاجات الإنسانية، ومسألة إشباعها وعلاقتها باستقرار الشخصية والاستواء النفسي: شتا: الشخصية من منظور علم الاجتماع: ص.ص114-116، وعيسوي: دراسات في السلوك الإنساني: ص.ص118-122، وموسى: المدخل إلى علم النفس: ص.ص229-230.

(43) - تراجع الحكاية في المصدرين التاليين: السجستاني: المعمرين والوصايا: ص47، والمبرد: التعازي والمراثي: ص.ص78-79.

(44) - جاء عند السجستاني: "إلى مجلس لهم"، وما أثبتناه كان عن رواية المبرد.

(45) - وردت عند السجستاني: "وأسيقك الدواية، يعني: اللبن قائماً"، وما أثبتناه كان عن رواية المبرد.

(46) - ينظر: الكتابة الذاتية: إشكالية المفهوم والتاريخ: ص5.

(47) - يُراجع: عبد الغني: الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذاتية: ص121 (مقالة نقدية، مجلة علامات، ع27).

(48) - من الآية (12) من سورة الأعراف، ومن الآية (76) من سورة ص.

(49) - آل مريع: علي الطنطاوي، كان يوم كنت، صناعة الفقه والأدب: ص302.

(50) - يُراجع مبحث: مخالفة القياس بهذه الدراسة.

(51) - ينظر: ابن يعيش: شرح المفصل: مج2، ج6/ ص8، والإسترايازي: شرح شافية بن

- الحاجب: ج4/ص118.
- (52) – ينظر: سيبويه: الكتاب: ج3/ص377، وابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم: ج7/ص147، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369.
- (53) – قال ابن هشام: "ووهم ابن خروف، فقال في قولهم في النسب "كُنْتِي": إنَّ التاء هنا علامة كالواو في "أكلوني البراغيث"، ولم يثبت في كلامهم أنَّ هذه التاء تكون علامة"، (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ص157). ولعلَّ ابن خروف أراد بالعلامة: علامة الخطاب لا علامة الإعراب كما فهم ابن هشام، أي: حرف متكلم لا ضميراً مثل الباء الأخيرة في (إياي) فهي حرف لا ضمير. وإذا كان هذا هو المراد من كلام ابن خروف فقول ابن هشام مردود عليه بما نقله ابن هشام نفسه في "مغني اللبيب" عند حديثه عن (أنت) في مبحث (أن)، إذ قال ما معناه: إنَّ الجمهور يرون أنَّ الضمير هو (أن) والتاء حرف خطاب (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ص.ص 41، 42).
- (54) – ينظر: الأزهرى: تهذيب اللغة: ج10/ص82، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369.
- (55) – يُنظر: الزبيدي: تاج العروس: ج5/ص.ص70-71، ولم يذكر اسم شيخه، ولعلَّه الإمام الغويّ أبو عبد الله محمد بن الطيّب بن محمد الفاسيّ (1110 هـ - 1170 هـ)، فإنه كان ينقل عن شرحه على القاموس كثيرًا، وقد وصفه في مقدّمة تاج العروس: ج1/ص3؛ فقال: "هو عمّدي في هذا الفنّ، والمقلّد جيدي العاقل، بحليّ تقريره المستحسن، وشرّحه هذا عندي في مجلّدين ضخمين". ولكنّ (الكُنْتِي - الكُنْتِي) ليسا من قبيل المنحوت؛ فإنَّ المنحوت ما أخذ فيه من كلمتين بعض حروفهما لتصير كلمة واحدة، وفي النسبة إلى كُنْتُ جاءت الكلمتان على صورتيهما تامتين..
- (56) – لم أقع على هذا القول عند غيره، ينظر: أميل يعقوب: المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية: ج2/ص312.
- (57) – لم أقع على هذا القول في غيرها، ينظر: عزيزة بابستي: المعجم المفصل في النحو العربي: ج2/ص111. والتعليل بالضرورة الشعرية (الوزن) هنا غير مقبول، لأن الصيغة القياسية التي نص عليها سيبويه (كُنِي) مساوية وزنًا لـ(كُنْتِي).
- (58) – ينظر: الأزهرى: تهذيب اللغة: ج10/ص81، وابن عبّاد: المحيط في اللغة: ج6/

ص225، والزمخشري: أساس البلاغة: ص399، والزبيدي: تاج العروس: ج5/ص70، وقد ذكروا معنيين مختلفين لكُنتَ، هما: القوة والشدة، والخضوع والرضا بالشيء.

قال الزبيدي: "كُنتَ"، أهمله الجوهري وابن منظور، واستدركه الصاغاني في التكملة، فقال: قال ابن الأعرابي: يقال: كُنتَ فلانٌ في خلقه، وكان في خلقه، أي: قوى؛ فهو كُنتِيٌّ وكانيٌّ. قال ابن بُزْج: الكُنتِي، ككُرسِي: القوى الشديد، وأنشد:

وقد كُنتُ كُنتِيًّا فأصبحتُ عاجِناً وشرُّ رجالِ النَّاسِ كُنتُ وعاجِناً.

وكلامه - عندي - يحتمل الصواب والخطأ: فإن أراد أنهما قد أهملتا الكلمة البتة فكلامه غير صحيح، فقد أوردنا المادة ومشتقاتها في مادة: كون، وإن كان يريد أنهما لم يجعلها لها مادة مستقلة قائمة بذاتها فكلامه صحيح.. وكان ابن فارس ضعف هذا الأصل، إذ قال: "كُنتَ: الكاف والنون والتاء: كلمةٌ إن صحت يقولون: كُنتَ واكُنتَ، إذا لزم وقع...". (ينظر ما تقدم: ابن فارس: معجم مقاييس اللغة: ج5/ص140) ويظهر أنها مصنوعة أو متوهمة بإضافة - إلى ما ذكره ابن فارس آنفاً - لا نجد للكلمة شاهداً مستقلاً في كلام العرب سوى ما سُمع من شاهد: كُنتِي وكُنتِي. كما أن الاضطراب في فهم معنى كُنتَ - بالفتح - يدل على الخطأ في فهم دلالة الشاهد..

(59) - راجع البيت برواياته في المصادر التالية: ابن الأنباري: أسرار العربية: ص90، وابن جني: سر صناعة الإعراب: ج1/ص224، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ص82، والزبيدي: تاج العروس: ج5/ص70-71، 82، وتفسير الإمام القرطبي: ج19/ص274، وابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم: ج7/ص146، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369. ولم ينسب إلى قائل في المصادر التي وقفت عليها، وقد نسبته جلال الدين السيوطي في: همع الهوامع شرح جمع الجوامع: ج3/ص395 إلى الأعشى، ولكنه ليس في ديوانه، ولم أجده منسوباً عند غيره.

(60) - الكرسوع: حرف الزند الذي يلي الخنصر وهو الناتئ عند الرسغ. (الفراهيدي: العين: ج3/ص1566، وابن منظور: لسان العرب: ج8/ص309).

(61) - ينظر: الفراهيدي: العين: ج3/ص1688، والزمخشري: أساس البلاغة: ج1/ص587، وهي بحسب الفيومي: "آداب نفسانية تحمل مراعاتها الإنسان على الوقوف عند محاسن الأخلاق، وجميل العادات" (الفيومي: المصباح المنير: ج2/ص569).

(62) - ابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369، والأزهري: ج1/ص81، الزبيدي: تاج

العروس: 71،81/5.

(63) – جاءت كلمة " كُنتَ " فيما حكاه ابن الأعرابي من كلام الصبية، في بعض المعاجم دون ضبط، وبعضها ضبطها بالفتح (كُنْتُ)، وذلك بحسب ما اطلعتُ عليه. وقد ضعف ابن فارس هذا الأصل، إذ قال: "كُنْتُ: الكاف والنون والتاء: كلمةٌ إن صحت يقولون: كُنْتُ واكُنْتُ، إذا لزم وقنع..." (معجم مقاييس اللغة: ج5/ص140)، ويحتمل أن تكون (كُنْتُ – كُنْتُ) بضم التاء أو فتحها للمتكلم أو للمخاطب: كان مع معمولها.

(64) – ينظر البيت برواياته المختلفة: ابن جني: سرّ صناعة الإعراب: ج1/ص224، والسيوطي: همع الهوامع: ج3/ص395، ابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369، الأزهري: ج1/ص81، الزبيدي: تاج العروس: ج5/ص71، و81، ولم أقع عليه منسوباً إلى قائل.

(65) – الخطابي: غريب الحديث: ج2/ص194، القرطبي: الجامع لأحكام القرآن: ج19/ص274. ويحسن بالقارئ الكريم مراجعة: الطبري: الدعاء: ص258، حديث رقم (813).

(66) – ذكر بعض مفكري النقد أن سيرورة قول (ما) وعدم نسبته إلى قائل بعينه، يعني أنه قول عام وقانون ثقافي. ينظر: د. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ص155.

(67) – يُنظر: الخطابي: غريب الحديث: ج2/ص194، وابن الأثير: النهاية في غريب الأثر: ج4/ص212، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ص82، والزبيدي: تاج العروس: ج36/ص73، وابن منظور: لسان العرب: ج3/ص369-370.

(68) – يمكن أن نحيل إلى واقعة تذكرها كتب السير والتاريخ في أحداث غزوة حنين لتساعدنا على تفهم ذلك، فقد خرجت هوازن وثقيف لقتال المسلمين، وأخرجوا معهم النساء والأطفال والأموال، وأخرجوا دريد بن الصمة وكان شيخاً كبيراً مع النساء والأطفال، فلما سمع: رغاء البعير، ونهاق الحمير، ويعار الشاء، وجلبة النساء، وبكاء الأطفال، أنكر ذلك. فقيل له: إن مالك بن عوف النصري- وكان قائدهم- أمر بإخراجهم ليقاتل الرجل دون عرضه وماله. فاستدعى مالكا ووصفه براعي الضأن، كناية عن الحمق، لأن الضأن تحمق صاحبها- كما تقول العرب- وأشار عليه أن يرد الذراري والنساء والأموال إلى ممْتَنِع منازلهم وعليها دورهم، لئلا يفتضح القوم إذا انكسروا، فالمهزوم لا يلوي على شيء. ولكن مالكا سخر منه ووصفه بالهرم وشيخوخة العقل.

ولم يرَ في ذلك نصحاء ولا مشورة، لكن رأى فيه صراعاً ثقافياً؛ ومنافسةً على مكانته وسيادته، واغتصاباً لمحلّه من قيادة القوم، وجعل موافقته لرأي دريد بن الصمة إعلاناً عن موته قائداً، واعتراضاً بغيابه ثقافياً، لذلك حرص - كما تنص المصادر - على ألا يكون لدريد في الحرب رأي ولا ذكر، وأنذر هوازن وثقيفاً ومن معهم بقتل نفسه إن استجابوا لرأي دريد؛ فاستجاب الناس لمالك وصدروا عن رأيه. فقال دريد بن الصمة: **هذا يوم لم أشهده ولم يفتني!** ومقولة دريد تحيل على المنطق ذاته، لأنها تعبر عن غياب ثقافي، وضعف قدرة على اقتطاع حصة مشرفة من الواقع المعاش. (ينظر: ابن هشام: سيرة النبي صلى الله عليه وسلم: ج4/ ص.ص 66-68).

(69) - عني الباحث منذ وقت مبكر بالنموذج السيري المختلف في الثقافة العربية والإسلامية: تنظيراً وتطبيقاً؛ وكشف عن نموذجي: المكاشفة، وعتاب النفس وحسابها بصفتها نموذجين، تصنعهما الثقافة وتعترف بهما؛ يقابلان النموذج الاعترافي القائم على التعري في الأدب الغربي، للوقوف على شيء من ذلك يراجع: آل مريع: **السيرة الذاتية مقارنة الحد والمفهوم**: ص.ص 117-185، وكتاب: **علي الطنطاوي كان يوم كنت: صناعة الفقه والأدب**: ص.ص 231-322.

(70) - نُذكر في هذا الصدد بمقولة دريد بن الصمة السابقة: **"هذا يوم لم أشهده ولم يفتني"**. حيث جعل من نفسه غائباً عن المعركة برغم حضوره عيناً وجسداً؛ وذلك لغيب فعله/أثره في مجريات الأحداث.

● قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: المصادر والمراجع:

- 1- ابن الأثير (أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري): النهاية في غريب الحديث والأثر: تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت-لبنان، ط1، ت1399هـ - 1979م.
- 2 - الأزهري (الشيخ خالد): شرح التصريح على التوضيح، طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، د.ط.ت.
- 3- الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد): تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط1، ت 2001م.
- 4- الاسترأبادي (رضي الدين): شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق وضبط: محمد نور الحسن ومحمد الزفراف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، ت 1402هـ / 1982م.
- 5- ابن الأتباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد):
- الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الباز للنشر والتوزيع، مكة المكرمة - السعودية، ط4، د.ت
- أسرار العربية، تحقيق: دفخري صالح قدارة، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1، ت 1415هـ - 1995م.
- 6- الأتباري (محمد بن القاسم البغدادي): الزاهر في معاني كلمات الناس، تحقيق: د.حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ط1، ت 1412هـ - 1992م.
- 7- بابستي (د.عزيزة فوال): المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، ت 1413هـ - 1992م.
- 8- البغدادي (عبد القادر بن عمر): خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: محمد نبيل طريفي ود. أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، ت 1998م.
- 9- البكري (أبو عبيد): المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط3، ت 1983م.
- 10- ابن جني (أبو الفتح عثمان): سر صناعة الإعراب، تحقيق: د. حسن هنداي، دار القلم، دمشق - سوريا، ط1، ت 1405هـ - 1985م.

- 11- ابن الجوزي (عبد الرحمن بن علي): كشف المشكل من حديث الصحيحين، تحقيق: علي البواب، دار الوطن، الرياض - السعودية، ت 1418هـ - 1997م.
- 12- الجوهري (إسماعيل بن حماد): الصحاح تاج العربية وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط3، ت 1404هـ - 1984م.
- 13- الحريري: شرح ملحّة الإعراب، تحقيق: د.أحمد محمد قاسم، مكتبة ودار التراث للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، ت 1412هـ-1992م.
- 14- حسن (د. عباس): النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت.
- 15- الحمصي (الشيخ يس العليمي): حاشيته على التصريح: بهامش التصريح للشيخ خالد الأزهرى، طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د.ط.ت.
- 16- الحملاوي (الشيخ أحمد): شذا العرف في فن الصرف، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة- مصر، ط16، ت 1384هـ/1965م.
- 17- الحميدي (ابن فتوح): تفسير غريب ما في الصحيحين، تحقيق: د. زبيدة محمد عبد العزيز، مكتبة السنة، القاهرة - مصر، ط1، ت 1415هـ - 1995م.
- 18- الخطابي (أحمد بن محمد): غريب الحديث، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة - السعودية، ط1، ت 1402.
- 19 - خليل (د. خليل أحمد): مفاتيح العلوم الإنسانية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، ت 1409هـ - 1989م.
- 20- ابن دريد: جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط1، ت 1987م.
- 21- دورتيه (جان فرانسوا): معجم العلوم الإنسانية، ترجمة: د. جورج كتورة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، ت 1430هـ- 2009م.
- 22- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني الزبيدي): العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ومصطفى حجازي وعبد الكريم العزباوي وآخرين، مطبعة حكومة الكويت، ط1، ت 1389-1969م.
- 23- الزمخشري (محمد بن عمر الخوارزمي):
 - أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، ت 1399هـ -1979م.
 - المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، ت 1987م.
- 24- الزين (محمد علي): تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب/ بيروت- لبنان، ط1، ت 2002م.

- 25- السجستاني (أبو حاتم سهل بن محمد): المعمرون والوصايا، تحقيق عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية لعيسى البابي الحلبي، القاهرة- مصر، ط1، ت 1961م.
- 26- ابن السراج (أبو بكر محمد بن سهل): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ط3، ت 1408هـ-1988م.
- 27- علوش (د.سعيد): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني/ سوشيريس ، بيروت- لبنان/ الدار البيضاء- المغرب، ط1، ت 1405هـ-1985م.
- 28 - سيوييه (عمرو بن عثمان): الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، ت 1408هـ- 1988م (مصورة عن طبعة مكتبة الخانجي- القاهرة).
- 29- ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل):
- المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هندلوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ت2000م.
- المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط1، ت 1417هـ-1996م.
- 30- السيوطي (جلال الدين): همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد الحميد هندلوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة- مصر، د.ط ت
- 31- شتا (د. السيد علي): الشخصية من منظور علم الاجتماع، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، ط1، ت 1997م.
- 32- ابن عباد (إسماعيل الطالقاني): المحيط في اللغة، تحقيق: الشيخ محمد آل ياسين، عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط1، ت 1414هـ-1994م.
- 33- أبو العباس (د. محمد علي): كتاب الإعراب الميسر، دار الطلائع، ط1، ت 1998م.
- 34- عبد الرحيم (د. عبد الحميد): علم النفس التربوي والتوافق الاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط2، ت 1981م.
- 35- عبد الغني (محمود): الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذاتية، مقالة نقدية، علامات: مجلة علمية محكمة- المغرب العربي، العدد 27، السنة 2007م.
- 36- العسكري (أبو هلال): جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، ت 1408هـ - 1988م.
- 37- العسكري (أبو البقاء): اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: غازي مختار طليمات، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط1، ت 1995م.

- 38- عيسوي: (د. عبد الرحمن): دراسات في السلوك الإنساني، منشأة المعارف، الاسكندرية- مصر، د.ط.ت
- 39- الغدامي (د. عبد الله): النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، ت 2000م.
- 40- ابن فارس (أحمد): معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط2، ت 1420هـ - 1999م.
- 41- الفارسي (أبو علي): كتاب التكملة، تحقيق: د. كاظم بحر المرجان، مطابع مديرية الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل- العراق، ط1، ت 1401هـ - 1981م.
- 42- الفراهيدي (الخليل بن أحمد): معجم العين، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، مطبعة باقري، قم - إيران، ط1، ت 1414هـ.
- 43- الفيومي (أحمد بن محمد): المصباح المنير، المكتبة العلمية، بيروت- لبنان، د.ط.ت
- 44- القاري (علي): مرقاة المفاتيح، تحقيق: جمال عيتاني، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، ت 1422هـ - 2001م.
- 45- قبش (الشيخ أحمد): الكامل في النحو والصرف والإعراب، دار الجيل، لبنان- بيروت، ط2، ت 1399هـ/1979م، ص325.
- 46- القرطبي (محمد بن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة - مصر، ط2، ت 1372هـ.
- 47- كليرك (توماس): الكتابة الذاتية: إشكالية المفهوم والتاريخ، ترجمة: محمود عبد الغني، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب، ط1، ت 2008م.
- 48- ابن مالك (محمد): شرح الكافية الشافية، تحقيق: د.عبد المنعم هريدي، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي- دار المأمون للتراث، مكة المكرمة- السعودية / بيروت- لبنان، ط1، ت 1402هـ - 1982م.
- 49- الماوردي (أبو الحسن علي بن حبيب): النكت والعيون، تحقيق: السيد بن عبد المقصود بن عبد الرحيم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ط.ت
- 50- المبرد (محمد بن يزيد الثمالي): التعازي والمراثي، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ت 1417هـ - 1996م.
- 51- المرزوقي (أحمد بن محمد الاصفهاني): شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، ت 1411هـ - 1991م.

- 52- آل مربع (أحمد بن علي):
 - السيرة الذاتية مقارنة الحد والمفهوم، دار صامد، صفاقس- تونس، ط3، ت 2010م.
 - علي الطنطاوي كان يوم كنت. صناعة الفقه والأدب، العبيكان للأبحاث والتطوير، الرياض - السعودية، ط2، ت 1430هـ - 2009م.
- 53- ابن منظور (محمد بن مكرم بن منظور): لسان العرب، دار صادر، لبنان - بيروت، د. ط. ت
 54- موسى (د. عبد الله عبد الحي): المدخل إلى علم النفس، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط1، ت 1979م.
- 55- ناصف (د. مصطفى): نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، ت 1420هـ - 2000م.
- 56- ابن هشام (عبد الله بن يوسف):
 - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، شرح وتحقيق: الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية، بيروت- لبنان، ط4، ت 1996م.
 - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط6، ت 1985م.
- 57- ابن هشام (عبد الملك الحميري): سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، د. ط، د. ت
 58- يعقوب (د. أميل بديع): المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ت 1413هـ - 1992م.
- 59- ابن يعيش (يعيش بن علي): شرح المفصل: دار عالم الكتب، بيروت- لبنان، د. ط. ت

الحالة الاتصالية في رواية التفكك لرشيد بوجدره

د. عايدة حوشي

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية -

يشكل النص بوصفه عنصرا تفاعليا يولد الحركية الاتصالية بين المرسل والمرسل إليه؛ مجموع ملفوظات منطوقة أو مكتوبة توضع للتحليل؛ إنه سلسلة وحدات متتابعة ومتضمنة داخل نسيج لغوي لا يمكن عزله عن وظيفته الإيصالية. ناهيك عن كونه النموذج اللغوي الإيصالي لما هو حادث⁽¹⁾؛ أي إنه معطى أولي مفتوح على القراءة عن طريق مرسل إليه يفكك السنن في ضوء الطبقات الدلالية والأوصاف اللسانية.

إن تموضع النص على هذه الشاكلة ضمن مستواه الإيصالي، يجعل اللسانيات قاعدة تمكّنها من أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا، فاللسان ليس سوى نسق خاص ضمن الأنساق السيميولوجية، ولأجله "فتحت أمام السيميائيات إمكانية الانفلات من دلالة الخطابات كأنساق للتواصل"⁽²⁾، يعتبر دور المرسل (L'énonciateur) دورا هاما في عملية التواصل، فهو مُسنّن الرسالة وواضع أنساقها البنائية⁽³⁾، وهو كذلك حدّ لا بد أن يُكتب بشكل واضح داخل علاقته النوعية (Hypéronimique) بالمتلفظ في حالة التواصل التشاركي (المتحقق أو المتجسد فعلا)، لأنّ "التفاعل موجود، ولكنّ درجته هي التي تختلف، فليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته فإذا كان على المتكلم "أن ينتصر على خمول المتلقي وشروده وعلى المجرى المتشعب والعدواني لتفكيره"⁽⁴⁾؛ عليه أن "يعمل أكثر لكي يمرر رسالته"⁽⁵⁾، وفحوى

هذا العمل هو أن يشغل نفسه في كتابته بالطريقة التي ستحل من خلالها شفراتها أو سننها.

ضمن لعبة السرد ومجموع قيمها بتعبير غريماس، لابد أن نوضح وفقاً للإقصاء المفترض الذي يجعل المرسل أحادي الجانب (Unilatérale) إشكالية المرسل، لأن النص: مرسل أول يوزع إرساليات على مرسلين ثانويين وفق بروز الضمائر الموجهة لطبيعة كل مرسل، لكن ضمن التحليل؛ فهو مرسل فردي يظهر إلى جانبه مرسلون آخرون يقومون بفعالية داخل الحوار والأدوار المناطة بهم، حيث قدم غريماس بهذا الشأن نظريته حول إشكال المرسل (le problème du destinataire)، باعتباره مجزأ؛ أي يتولد داخل إطار عام هو: المرسل الأهم والذي وفقاً لمتطلبات الحكي يوزع أدوار الإرسال تبعاً للبنية القاعدية (la structure de base) التي توفر معطيات التحول وتوزيع الأدوار، أما فيما يخص السارد (Narrateur)، فقبل أن يسرد أي شيء، لابد له من امتلاك كفاءة السرد أي المعرفة بإرساليته وتحولاتها⁽⁶⁾. لأن التوجه الإرسالي يتعين ضمن سمات المرسل، ودرجاته التأطيرية التي تلفه سواء نحوياً أم سيميائياً. إن مفهوم تفكيك السنن الذي يعد - حسب ريفاتير - مهمة يقوم بها المرسل إليه؛ مفهوم قاعدي يستدعي منا الكشف عن عملية التشفير، أي حدود الشفرة التي تشكل قاعدة ينطلق منها المرسل إليه في عملية تواصلية، تكون انطلاقاً ومعطيات صاحب النص ذاته من خلال بنية الرسالة، فالشفرة (Le code) في نظرية التواصل - كما يذهب إلى ذلك غريماس - هي جرد للرموز، متبوعة بمجموعة من القواعد لنظام الكلمات المشفرة، وغالباً ما تكون موضوعة بموازاة القاموس، نعني في شكلها اللغوي العادي، بينما إذا كانت اصطناعية مشتقة فإنها تتجاوز القاموسية إلى مرحلة إيحائية، حيث نجد أسس معالجتها في ضوء تجزيئها إلى مجموعات من الرموز.

يرى أمبرتو إيكو أن "نظرية في الشفرات تُعنى ببنية الوظيفة الدلالية، وقواعد تأليفها؛ أي الإمكان العام للتشفير والاستشفار، ولذلك تصدر هذه العملية عن منظور تحليلي جزئي يصبح فيه ما تعودنا اعتباره شكلا عاديا جزءا آخر ... يكون فيه ما يُسمى أشياء المظهر السطحي الذي تتخذه شبكة ضمنية من الوحدات الأكثر أولية، وهذا ما يقصد به التوصل إلى المعنى العادي الموجود في العرف بقدر ما هو سمة تنتمي إلى عالم التجريد وإنتاجيات الدليل بوصفه مؤطرا ضمن إطار ثقافي هو الذي يوجّه المضامين"⁽⁷⁾، إلى جانب القيمة التي تصدر عن تركيب الشفرة ذاتها خاصة القيمة التعارضية la valeurs d'opposition⁽⁸⁾، ناهيك عن الحقول التي تفرضها الفئات التشفيرية سواء القوية منها أم الضعيفة، فالشفرة بوصفها لغة هي شبكة مركبة من شفرات دنيا (sous codes) مختلفة، بعضها ثابت مثل الإقران (Appariement dénotatif)، وأخرى ضعيفة زائلة مثل الإقران الإضافي (Ephémère) الذي يقع بعيدا عن المركز (Périphérique)⁽⁹⁾.

والجدير بالذكر هنا هو أن تواجد الشفرة الدنيا يُوجّه قوة لها، خاصة إذا واجهنا بناءً خاصا للتشفير في النص الذي نريد فك شفراته، فما بين فاعل الملفوظ وفاعل الملفوظية نعلم أن مستوى السيميائ اللسانية في طابعها الأصلي ينتمي المتكلم فيها إلى النظام غير اللساني في إطار التواصل العام، فبوصفه باعثا أو مرسل للرسالة؛ هو فاعل داخل الخطاب اللساني، فإذا كانت ملفوظات الحالة تبرز جزءا هاما من البرنامج السردى "يمكن اعتبارها من خلال موقعها في الموضوعات (اتصال، انفصال) كمالكة للقيم... من هنا يمكن ذوات الحالة في وجودها السيميائي بكونها تمتلك مواصفات (صفات، نعوت)، فهي لا تتحدد كذوات إلا من خلال علاقاتها بموضوعات القيمة، وفي مشاركتها في

عوالم أخلاقية متنوعة⁽¹⁰⁾، أي إن علاقة الذات بالموضوع علاقة أساسية، إما بالتقاطع أو الاتحاد.

إن الأساس الفاعل بين هذه الذات والموضوع المصاحب لها، ينبني أساسا على الشيء المرغوب فيه أي تحقق (الرغبة)، وهذا ما عبرت عنه رواية التفكك رشيد بوجدره وهو ما يمكن أن نجسده عبر الشكل التالي :

1- اللارغبة في الانتماء = لم يكن ليحمل بطاقة تعريف.	الذات = الظاهر الغمري
2- التاريخ ≠ الواقع الإيجابي - اللاموضوعية(التاريخ مخزاة)	
3- الجنس ≠ الإيجاب (الشذوذ)	
4- الاجتماعية = التحول + سالة (خروج جزئي من العزلة)	
5- الانتقاد ≠ السلبية - العزلة في جانب سيء- الموضوعية في رؤية التاريخ	
6- اللاشذوذ = الامتناع عن ممارسة العادة السرية	

الملفت للانتباه داخل هذه العلاقات بين الذات والموضوع، هو تكرار موضوعين مرتين في كل مرة، اللانتماء ثم الانتماء الجزئي الذي يعكس جانبين متناقضين (الرغبة / اللارغبة)، إضافة إلى عالم الشذوذ، ثم الإقلاع عنه. أي إن مرحلتين اثنتين حققنا لنا هذا النوع من التواصل واللاتواصل ما بين الذات والموضوع عبر اللفظي وغير اللفظي (Verbal ou nom Verbal) من خلال ما يمكن للذات أن توجهه للموضوع، وذلك من خلال ملمحين تقابليين يمكن تمثيلهما عبر شكلين: الأول للذات (الظاهر الغمري)، والثاني للذات (سالة):

سماع دون تلفظ

- ولا يرد عليهم (05).

- وأنت لا تقول شيئاً عن رفاقك (22)

- لا أقول شيئاً أتركها تتكلم (28).

- فلا يرد عليها (35).

- ولا يجيب أبداً (40).

- لا يرد عليها (53).

- يقطع الكلمة (90).

- لا يرد علي، كما أنه لا يجيبني (93).

- فلا أرد عليهم (235).

الصمت

- هو يقول في قرارة نفسه (27).

- يلزم الصمت دائماً (92).

- وهو يقول في نفسه (35).

- ثم قطع الكلمة (56).

- صمت طويل (63).

التحدث (التكلم)

- (كل ماهو متعلق بملفوظات الطاهر

الغمري

الغمري عبر كامل الرواية ومنه هذه

- النماذج

- من أنا؟ أين أنا؟ (14)

- تهزأ بي (43).

- ماتوا كلهم (63)

- صعدنا إلى الجبل أو صعد إلينا (63)

سماع دون تلفظ

تبقى مذهولة لا تفوه بنفس ولا بتهيدة (29). (كل ما هو متعلق بملفوظات وتبقى هكذا تنظر إلي وأنا أقرأ لها ليلا تي سالمة عبر كامل الرواية، ومنه (157).

التحدث (التكلم)

هذه النماذج:
 - ماذا تريد الجنس (17)؟
 - تسأل المعلمة عن... (59)
 - استمر هطول الأمطار (125).

تركته يتكلم وأغمضت عيني (200).

الصمت

فيدب فيها الهدوء... (20).
 تدهش وتصمت (29).
 لا أتفوه بكلمة (41).
 صمت يخيم علينا... (81).
 كانت واجمة ، ساكنة... (153).
 أراها هادئة ، نوع من الاطمئنان أسكنية هي؟
 (157).
 وهي لا ترد عليها (227).
 أنا لا أصدق بها ولا أتحرك من مكاني (227).

يبرز لنا هذا التآرجح بين الملفوظات عبر النموذجين، طبيعة التلفظ في مقابل الصمت أو استقبال الملفوظات دون حديث إرجاعي للمتلفظ، وهذه حال من حالات محورة لغة الخطاب، لأن المساحة التي يشكلها الصمت باعتباره طابعا غير لفظي، تبرز إلى حد كبير ما يقابل الصمت ذاته من تمظهر لفظي داخل النص، لأن بلاغة الصمت في مقابل الكلام تؤدي وظيفة تفصيلية خاصة بفعل الإطالة فيه أو التقليل منه.

قبل	ضد (VS)	بعد
- عاملا على محو ماضيه خائفا ... (6).	- بداية تكلمه مع سائلة:	
- في رهبة العزلة (9)	- بنيتي، بنيتي، هل يستقيم الظل والعود أعوج (29).	
- يتوقع على ذاته (9)	- الاندماج- يضحك بقهقهة (200).	
- يبحث عن نفسه، ليست له بطاقة هوية (18)	- البيت في صورة أنيقة (254).	
- لا يدري (72)	- أصل عزلته ترصد ما يقع تحت أنظاره من ظاهرات (279)	
- لا يبالي (72)	- النظرة الموضوعية للتاريخ (279).	
- كنت تبكي وأسمعك (111).		
- البيت الكئيب (14 - 15).		
- أعرف أن بين قلبك حطاما (112).		
- ويضجر، ويسخط ويكفر ويبكي (148).		
- فقد شعور الحب منذ خمسة وثلاثين عاما بأكملها (194).		
- العزلة... (197).		

عينا الكآبة من جديد (200) ⇔ مؤقتا .
أجد نفسي في مفترق الطرق مرة أخرى (200) .
بترك ابتسامة خجولة تموت على فمه (200) .

عبر كل هذه المراحل ظل موضوع طفولة الطاهر الغمري؛ الإقران الوحيد الذي لم يلحق به بوصفه ذاتا لها تعلقها بالطفولة (أما عن طفولته، وعن حياته الخاصة، فلم ينبس يوما ببنت شفة... (297)؛ أما عن سائلة المتعلقة بموضوع الطاهر الغمري، فإن العزلة غير واردة في نظام حياتها إذا قصدنا العزلة في شكلها العام، لأنها تحب الانفراد، وهو ما لا يشكل عزلة حقيقية كتلك التي يعيشها الطاهر الغمري، أمّا ملفوظات الحالة الخاصة بها والتي تتعلق أكثر شيء بسلوكيات توجهها الاجتماعي، فقد حددتها المعطيات الموالية من خلال خط سير واحد، ذلك أنها لم تعيش الاضطراب الذي يعيشه الطاهر الغمري إنما:

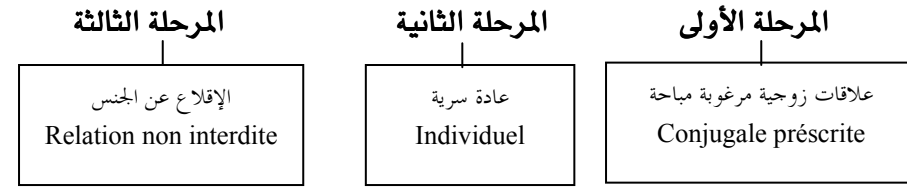
- تتعثر كأنها حلقة مفرغة (18).

- البكاء (105 - 119 - 178 - 179 - 180 - 189).

- العزلة النفسية دون أن تقترن بعزلة اجتماعية: (أسدلت ستارها الداخلي) (105).

- الضياع، لم أعد أعرف لجسمي حدوده ومحيطاته وأطرافه (177).

الملاحظ أن الذي يكتنف هذه الحالات هو التضاد، فاللامبالاة نوع من إثبات الرأي المخالف في المجتمع، ومن خلال هذا التوجه يثبت المتلفظ أن مجال التواصل من هذا الجانب متعدد الأوجه يسعى إلى بلورة نظم مركبة من الدلالات المتضادة من خلال "التفكك" بين الحالات والأفعال، حيث يمكن أن نميز ضمنها توجه الطاهر الغمري الجنسي في ضوء العزلة واللاعزلة من خلال الشكل الموالي:



قبل العزلة	ضمن العزلة	ضمن محاولة الخروج من العزلة
محور التطورات في التوجه الجنسي عند الطاهر الغمري		

أما سائلة فضمن الإطار الفردي ذاته تمثل حالة مرضية مرغوب عنها (Non désirée)، سواء من الناحية الطبية أم عندها هي نفسها، فهي شاذة كذلك لأنها تحب أخاها.

- فأحدث عن الجنس، وعن السياسة، وعن حبي لأخي البكر وعن حتمية مجابهة المجتمع وعن تخلقه وأفكاره (174).

- ترهق نفسها، تعرق، تسيل، لكن دون جدوى أو فائدة... (189).

وحتى لطيف إذا صنف من الناحية الجنسية تكون حاله محضورة (Interdite) إذا قسناها في إطار الرواية ككل، رغم كل ما قدمه من تحليلات نفسية تفيد شذوذه.

- يمارس الجنس مع الرجال، ويعشق الرجال، ويداوي النسوة (180).

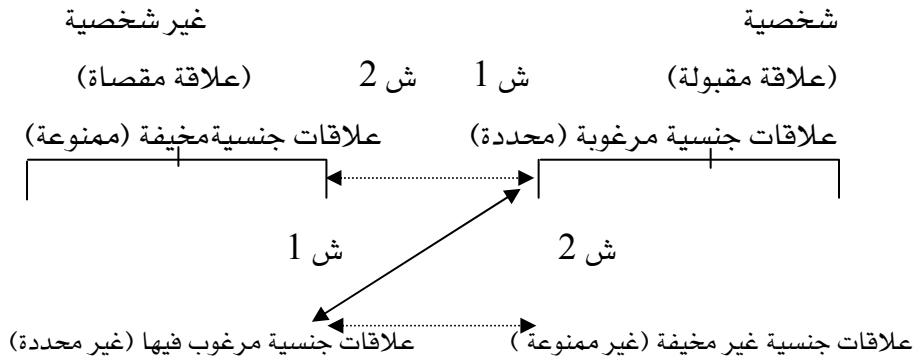
فأفعال الحالة المصاحبة لكل هذه الملفوظات تعطينا تصنيفا من خلال الموضوع المقترن بها: حتى الأم في إطار شرعي تخرج عن الأطر المرغوب فيها حيناً إلى ما هو مرغوب عنه.

- وهي على سجاداتها لا تترك زوجها يقترب منها، وتتذر كل من يقوم به بعواقب وخيمة وتخاف أن يغتصبها (137).

أي إن اقتران الذات بالموضوع لا يتلاءم وجو تحقق الحالة التي يقرها السياق، وهذا التوجه في طرح الجنس بوصفه موضوعا مصاحبا لحالات الذوات قد جعل ملفوظات الفعل تظهر حسب التمثيلات الموالية:

- البكاء ≠ (تكف عن البكاء + تأخذها نوبة من الضحك (189).
- اللامبالاة ≠ الندم يغمرها تجاه الرجل المسكين (195).
- المقاطعة ≠ الرجوع مع الندم.

فغير الإطار العام لهذه المحطات يبيث المتلفظ موضوع الجنس في صورة غير طبيعية، سواء بين ذوي العلاقات الطبيعية "الزواج" أم في إطار فكري، والنموذج الذي يقترحه "غريماس" في هذه الحال هو نموذج اقتصادي اجتماعي خاص بالعلاقات الجنسية ضمن قيمها الاجتماعية^(1 1)، علما أن معطيات المعنى عنده تؤخذ ضمن بعد قيمي تظهره جملة التعارضات البنائية لأن (الإلحاد ≠ الاعتقاد)؛ ورغم هذا نجد الجنس بوصفه مفهوما موارى مضر (Nuisible) إذا أخذنا الضرر في جانبه النفسي، فالمتلفظ يقرأ أن الطاهر الغمري عرف الإلحاد بعد أن كان مدرس قرآن؛ (أما أنت فألحدت (113)). (منذ أن كان مدرس قرآن (12)؛ وبالتالي فموضوع الجنس هو: تحول فردي لا زوجي (Individuel non matrimonial) لأن توجهه شخصي وطبع خاص بالفرد^(1 2)، سواء أأراد به التأقلم والمجتمع أم تجاوزه، وهذا ما يعكسه النموذج التمثيلي الموالي^(1 3)



تبرز ملفوظات الفعل إذن كل ذات تقوم "بعملية التحولات التي تقوم بين الحالات، فالصيغة التالية: (ذا م، ذا ل م) يمكن قراءتها كحالتين متتاليتين للذات، لأنّ الذات على إثر ما تنتقل من حالة الاتصال مع موضوعها إلى حالة الانفصال عنه، لا يمكن فهم هذا التداخل الذي تحياه إلا إذا سلمنا بوجود فعل تحول⁽¹⁴⁾، أي إن هناك مهمة تسند إلى ملفوظ الفعل ألا وهي حكمه على ملفوظ الحالة، لقد تعددت الأفعال المتحركة في الملفوظات على مستوى الذوات: حيث شكلت الصورة فعل اتصال ثم انفصال في الوقت عينه؛ (كل ماضيه (الصورة تنخر ضلوعه)(19)، (وفجأة يخرج الصورة ويدفع بها نحوها ثم يخرج...)(36)، أمّا سالمة فقد عملت على انفصال الطاهر الغمري عن ماضيه ودفعه الحياة من جديد؛ (بحملك إياهم تقتلهم ثانية)(108)، (عن العزلة صمت، ثم بنيتي، بنيتي...)(29) بالواقع والمجتمع، التحول الحقيقي(199). في حين شكل المجتمع انفصالا تاما في الأفعال (يتوقع على ذاته(9). أمّا سيد أحمد فقد حقق فعلي اتصال وانفصال معاً لو كانوا يعلمون أنني أعشق رجلا مات منذ خمسة وعشرين عاما لهربوا ولخافوا من أن تلحق بهم عدوي جنوني...)(106). ليشكل الطاهر الغمري ولطيف معا أيضا: فعلي اتصال؛ (هكذا تحصلت على أخ جديد، وجاءتني مع لطيف واعترافاته بميوله الجنسية الخاصة، ومع عم الطاهر وتلفظه بتلك الجملة... فبدأت أشعر أن الأيام السابقة التهمت نصف حياتي وأضافت ألف عام على قدر عمري لحياتي(177). وهوما حقق كذلك بفعل سالمة مع أخيها فعلا اتصاليا هاما؛ (لقد بعث لطيف من جديد بكى في أحضانتي...)(179).

من خلال تجاوز التواضع المفترض بين حدود الإرساليات، نجد المرسل والمرسل إليه فاعلين ثابتين في السرد بمعزل عن أدوار الفاعلين في التواصل والذين يقبلون التقليد - لا سيما المرسل إليه - بوصفه مرسلا له معرفة بالنتيجة

والذين يقبلون التقليد - لا سيما المرسل إليه - بوصفه مرسلا له معرفة بالنتيجة مسبقا، ويوضع داخل انتماء بالأفق السامي⁽¹⁵⁾، فإذا تموضعت خصوصية هذين الطرفين داخل البرنامج السردي، يكون هناك تشكّل سيميائي آخر يبين المجادلة التي توضع فيها البنية السردية، من خلال حضور الفاعل من عدمه، أو خصوصية أخرى تفرض تواجداً وفق النص المبلغ ووالقنوات المتحكمة في توجيه الإرساليات.

قبل أن نلج التوصل المحقق ضمن هذه العلاقة، يميز "غريماس" في ضوء تحاليل النصوص السردية أنه يكون في بعض المرات ضروريا أن نميز المرسل فرديا، كما يظهر في حال الانتقام، وذلك بالتضاد مع المرسل الجماعي المطالب بتحقيق العدالة⁽¹⁶⁾، أين نجد نوعا من الفردية تحقق ضمن إطار لا يطالب بالعدالة بمفهومها المؤسساتي بقدر ما يهدر العدالة، من خلال الانفصال الاجتماعي، والتاريخي، وهروب من واقع لابد من مجابهته في المرحلة الأولى:

المرسل = الطاهر الغمري .



الانتقام ← مشكل وفق نظام نفسي :

- في رهبة العزلة (09).
- يتقوقع على ذاته (09).
- يلوم نفسه، الجنون (72)
- التاريخ (268).

فهذا النوع من الانتقام يبرز اللانتماء، كما لا يهدف إلى تحقيق العدالة، بل قناته "اللامبالاة" أي قنوات الاتصال جميعا معطلة - على الأقل في هذه الفترة (المرحلة) - وحتى الانتقام من الزمن هو جانب نفسي حي داخل "الطاهر

الغمري"، أردفه جانبا ماديا بإمساكه وثيقة تاريخية هامة عن الناس هي (الصورة)، فسالة قوام سيرورة وصيرورة هذه التوجيهات إذ تقول: (بحملك إياهم، تقتلهم ثانية (108). ولا تكسر هذه الفردية إلا عبر تطورات كثيرة، تساهم فيها إرساليات عديدة بين الطاهر الغمري وسالة، يمكن توضيحها ضمن هذه العلاقات:

- المرسل/اللامرسل إليه: هي علاقة متوفرة أساسا بين المحيط الذي يوجد فيه الطاهر الغمري، والذي يشكل من خلاله مرسلا فرديا لا يحقق إرسالية تصل إلى مرسل إليه أي العزلة.
- المرسل إليه/اللامرسل: لم يتصل الطاهر الغمري سالة من خلال إرسالية دون أن يكون هو على علم بإرسال أي علامة تواصلية :
 - كم من مرة، سمعتك وقد ظننتني بعيدة عنك (22).
 - أما هو فلم يكن ليعرف حتى وجودها (15).
- اللامرسل/اللامرسل إليه: قبل بداية التواصل بينهما، ما بين الإرساليات، حدوث الفتور (اللاتواصل). من : (لم أعد أتردد على دار الطاهر الغمري إنما أعطيه مهلة حتى ينتهي من نزوته الجنونية (172). - إلى: التردد وأمزق الرسالة العاشرة (179 - 180 - 181) - إلى: (وهنا تسترجع سالة ثققتها في نفسها وفي الآخرين... تذهب هي إلى العرين... (187). وقد حدث هذا الاتصال بفعل اللاتوافق الفكري حيث: (- كانت العلاقة تتمن بينهما، حتى ذلك العهد الذي جاء يفاجئها أن التاريخ، لا يصنعه أحد وكالعشب لا يزرعه أحد... (187).

لقد برزت هذه العلاقات على محور التضاد الذي "يستطيع الازدياد والإنتاج طبقا للمربع السيميائي مثل متضادات طرحين جديدين وعاملين"¹⁷ رغم كونه ليس قانونا عاما، أما التواصل فقد تحقق عبر كامل الرواية انطلاقا

من دخول سالمه العرين، ثم توقف قليلا ثم تجدد حتى بعد وفاة الطاهر الغمري، لأن تواصلها معه بقي عبر ذكرياتها معه إلى جانب مذكراته التي خلفها لها، ففعلا التواصل المحققين عبر رسالة الطاهر الغمري؛ "محفلان يقعان على المستوى الذهني للفعل، ولا يتحددان من خلال موقعها من حالتي البدء والنهاية كجزأين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردي" (18)، لأنهما الباعثين على كل أحداث الرواية وعلى التواصل وفق قناة الزمن بين الماضي والحاضر من خلال التاريخ، ناهيك عن موقعه داخل الصيرورة الزمنية بوصفه حلقة من مجموع حلقات تربط الطاهر الغمري بسالمه التي تتبنى موقع المقاطعة لما تعرف موقف الطاهر الغمري من أن التاريخ مخزاة: (إذن أصغي إلي؛ التاريخ لا يصنعه أحد، فهو كالطحلب، لا نعطيه أهمية إلا بعد مروره كالقاطرة التي تزج الفضاء... (186). وهذا رغم أنه ظل: يحاول حشو فجوة، التاريخ الهائلة (296)، أما سالمه فظلت هي الأخرى: (على يقين من أنه سيأتي يوم يقر برأيها لكنها حدست (163)، وتبعا لمحاولته المتكررة للحفاظ على تواصله معها و: (تأهبا منه للتراجع تدريجيا، وبكل أناة في صدمها به في تحديد التاريخ (217). (بذل ما في استطاعته لإعطاء فكرة موضوعية عن التاريخ وبلورتها (279). فهناك تحول لهذا الموضوع بين مرحلتين :

المرحلة الأولى	المرحلة الثانية
جدال	توافق في الأفكار
مفهوم التاريخ عند سالمه	مفهوم التاريخ عند الطاهر الغمري
مفهوم التاريخ عند الطاهر الغمري	مفهوم التاريخ عند سالمه

نستنتج عبر هذه التوجهات أن البطل دفع بفعل سالمه لتغيير نمط معيشي خاص، ونمط فكري خاص أيضا إلى ما يلائم واقع الحياة ككل، فصورة المرسل "لا يمكن حذفها أبدا من أي نص سردي" (19)، لأن حضورها يتخذ أشكالا متنوعة غير قابلة للتقليص في صورة أحادية، ويمكن القول إن تحقيقها يتم بطريقة بالغة التعقيد، "ففي عالم لم يعد يقبل بتقسيم الكائنات إلى مجموعة ممثلة للخير، إلى أخرى ممثلة للشر" (20)، حيث برزت في النص مجموعة من المتضادات يمكن إدراجها كما يلي:

- الشارع ← تضاد سالمه: إذا بالغ أحد الأزام أدوات وجهها (17).
 - الأب ← تضاد سالمه: أما الأب فكان يكرهها (32).
 - العمه فاطمة ← تضاد سالمه: وكنا نكرهها (84).
 - الأم ← تضاد سالمه: ماذا يقول الجيران (120).
 - حميد ← تضاد سالمه: الناس يقولون...أنت عاهرة! (130).
- فالشارع لا يشكل محرضا على التواصل مع سالمه، ولا حتى ضمن (الأب) ومسار اللقاء مع ابنته، إذ تتوالى باقي النماذج دون أن يوجد تحريك فعلي من قبل المرسل، ولا تنفيذ من قبل المرسل إليه، الشيء الذي ينفي ركن التشارك بين هاتين الفئتين العاملتين؛ لأن محور الانتفاع غائب، كما أننا أمام بنية جدلية واضحة (21).

كل هذا لا يعيق استمرارية الحظ التواصل "لسالمه"، لأنها على يقين أن أفكار المجتمع يلفها التعقيد (22)، ورغم هذا نجد - من كل ما سبق - أن المسار التواصل أبان عن تحولات فعلية وجهها التطور في العلاقات بين المرسلين والمرسل إليهم، دون أن نضع جانبا طابع التواصل عند لطيف والذي يبرز من ناحية المجتمع:

- المجتمع في غير كليته = توجه لطيف (موقف متعارض).
- عشيقه جزء من المجتمع = توجه لطيف الجنسي من جانب واحد.
- التوافق من جانب واحد (العشيق يعيش مع زوجته ومع لطيف)
- وهذا ما يبرزه هو نفسه:
- وهل أصارحك، بأنني مسخرة الناس (174).
 - لكننا معقدون، والرجل الخنثى بدعة وشذوذ لا يقدر المجتمع الذي نعيش فيه على استيعابه... (180).
- فهناك تبرير لنوعية اللاتواصل وفق إيديولوجية خاصة جدا، لأن الملفوظ السردي لا يتناول عبر المسار أو النموذج وحسب، بل كذلك وفق إطار سياقي خارجي تتطلبه طبيعة الفعل الموجه، فالتأطير الأخلاقي داخل "التفكك" يلفه جانب كبير من التعقيد نظرا للمعطيات الموالية:
- الطاهر الغمري (مدرس قرآن) (115).
 - سجادة الصلاة التي لا تبرحها الأم (19).
 - الآيات القرآنية المستشهد بها (115).
- فالمعطى المحتمل داخل هذه البنية لا يتفق إطلاقا وما ينتظره المرسل :
- سائلة ← نظرتها الإباحية .
 - الطاهر الغمري ← العادة السرية (قبل الإقلاع عنها)
 - الأم ← الإقلاع عن معاشرة زوجها.
 - لطيف ← الشذوذ الجنسي.
- الشيء الذي يجعل من التواصل إغراءً يستحوذ على اهتمام المرسل إليه، إذ لا يتوقف المرسل عند هذا الحد بل يجعل من معظم تعاليم المعتقد الإسلامي تظهر في شكل ليسه الذي ينتظره المرسل إليه إذا كان تابعا لهذه الملة:

- وقد اخترقت العادة هذه المرة أيضا صمدت أمام القبور، الذي مضى يهدد بعدم دفن الميت ما لم تغادر هي المقبرة، إذ المقبرة ممنوعة على النساء عند الدفن، صمدت بعناد وما كان من لطيف إلا أن اضطر إلى شراء اتفاق القبور بمائة دينار... (177 - 178).

فالمرسل لف الجو العام الذي يفترض أن يكون عكس ما هو عليه، بتفكير يتعارض معه كلية، إلا من ناحية كونه كتب نصا بلغة عربية، حتى إذا ختمنا توجهه هذا لا نلفه إلا تشويها للمعتقد :

- يقول: "خلق الإنسان من قلق وقلق" ثم يشرب (68).

- قالوا: أن الآخرة، قد آن أوانها، وأن الله عيل صبره، ولم يطق أكثر تأن... (125).

و هنا يمكن أن نتساءل: "هل فكر رشيد بوجدرية في أن اختلاف لغة عن لغة أخرى لا يعني اختلافا في التعبير فحسب بل هو يعني أيضا اختلافا في التفكير" (23)، لأن "التفكك" مساحة يلتقي فيها التواصل مع اللاتواصل والمفترض مع اللامفترض و"مهما كان نوع الجنس الأدبي، فإن التفاعل موجود، ولكن درجته هي التي تختلف، فليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته" (24). وهذا بدوره يقودنا إلى القول: إن التفكك في حد ذاته إجراء مس الملفوظات الخاصة بالمتلفظ الأول، في محاولة منه للفت الانتباه إلى ما قد يظهر بسيطا لا إحصائيا أو ثانويا، فالتفكك بقدر ما يشوش على المتلفظ له هو إقحام من نوع خاص للاستقبال الجيد، فالتقنيات التي ربطت أجزاء نص "رشيد بوجدرية": "حولت رواية التفكك من مشروع فني إلى مشروع لغوي خطط له مهندس أديب نبغ تفكيره من تجربة فنية ماضية، ولهذا فإن قارئ "التفكك" يشعر وكأنه يقرأ رواية مترجمة ولا أدل على ما ندعي من اضطراب بنائها، وتواتر الأقواس الشارحة، والجمل الاعتراضية، والرموز، والأفكار المستوردة،

فالتقنيات التي ربطت تراكيبيها وصيفها جعلت منها نسيجاً مفككا غير مألوف، لا ينسجم وما ألفه القارئ العربي⁽²⁵⁾. فقد فرض هذا النص بأسلوب رشيد بوجدره في اللغة العربية رقياً في اللغة التي لم يشأ أن يثبت التواصل من خلالها، بل هدف إلى اللاتواصل عبر كل التفكك الذي عاناه أسلوب الرواية، وإن حدث وكان الأسلوب فوضوياً فإنه قد قادنا إلى إبراز وظيفة التواصل على صعوبتها. ولعله الأمر الذي سعى رشيد بوجدره جاهداً إلى تحقيقه في كتابته باللغة العربية. من خلال الاستكانة إلى الأسلوب الذي يفرض على النص خصوصية اللغة والإيديولوجيا اللتان كتب بهما، بغية الوصول إلى إثباتهما عبر السياقات الأسلوبية غير المتوقعة. حيث لا يمكن أن يتوقف النص عند هذه الوظيفة بل عليه أن يتعداها إلى باقي الوظائف (المرجعية/ الانفعالية/ الأسلوبية/ الماوراء لسانية/ وحتى الأيقونية... بكل ما يمكن أن تضيفه إلى النصوص.

الإحالات

- 1 - خوسيه ماريّا بوثولو إيفانكوس. نظرية اللغة الأدبية. تر حامد أبو حمد غريب. ط1. 1988. ص 248.
- 2 - المرجع نفسه. ص: 15.
- 3 - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحداني. تر وتق وتع: حميد لحداني. منشورات سال. ط1، مارس/1993. ص : 24
- 4 - المرجع نفسه. ص: 19.
- 5 - المرجع نفسه. ص: 19.
- 6 - A. J. Greimas. Du sens Essais sémiotiques. Ed du seuil. Coll. Poétique. Paris. 1972 P : 261
- 7 - مايكل ريفاتير، دلالات الشعر، تر: محمد معتصم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، ص: LXIV (التوطئة).
- 8 - Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage P : 334.
- 9 - La structure absente. P : 111.
- 10 - أ.ج. غريماس. السيميائيات السردية. سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي، مطبعة المعارف الجديدة ط1 ، الرباط 1992 ص: 190.
- 11-A. J. G. Du sens, essais sémiotiques. P : 14
- 12- Ibid. p : 145
- 13- Ibid. P . 146
- 14 - أ.ج. غريماس، السيميائيات، سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي. ص : 190
- 15- A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 94 - 95
- 16- Ibid. p : 95
- 17- Ibid . p : 95
- 18 - سعيد بن كراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص : 51.
- 19 - المرجع نفسه. ص: 51.
- 20 - المرجع نفسه. ص: 51.
- 21 - Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 95.
- 22 - ينظر الصفحة 174 من الرواية.

-
- 23 - شايف عكاشة. مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية. قراءة مفتحية، منهج تطبيقي. ديوان المطبوعات الجامعية 1990. ص: 27.
- 24 - محمد مفتاح. دينامية النص. ص: 41.
- 25 - مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية. قراءة مفتاحية. منهج تطبيقي. ص: 27.

ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز.

د. سامية داودي

جامعة تيزي وزو

الملخص باللغة العربية

تبلورت الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين وأصبحت شكلاً لتعدد الأصوات واللغات وتنوع الملفوظات والمواقف الأيديولوجي وسؤال تعريف الرواية، يوضح باختين، لم يجد بعد جواباً شافياً نظراً لسيورتها المتجددة واللانهائية على خلاف ما هو عليه الأمر في الأنواع النبيلة (الملحمة والمأساة) التي استقر شكلها النهائي على عناصر ثابتة قدمت نموذجاً قار والرواية إذن هي جنس أدبي "غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق" يسعى بشكل جاد إلى تحطيم مطلقة اللغة والتحرر من أحادية الرؤية ويفتح أبواب الممكن أمام المبدع.

الملخص باللغة الانجليزية

Mikhail Bakhtine: The novel as an unfinished project

The novel was formed in the 19th and 20th centuries and has become a genre characterized by polyphony dialogism and the confrontation of ideologies. According to Bakhtine the novel escapes definition because it is an ever-changing genre, different from classical epics and tragedies. It can be best described, therefore, as an unfinished and unstable genre, hostile to monolithic thought and open to artistic creativity.

تتعرّص صياغة تعريف شامل للرواية، وقد سعى باختين إلى الربط، منذ وقت مبكر، بين مقولتين متعارضتين؛ الأولى تنظر إلى النص بوصفه دلالة لسانية محضة ويتبناها الشكلاونيون الروس، والثانية تقول بأن النص تعبير اجتماعي إيديولوجي ومعتقوها كثيرون: لوكاش، غولمان، ماشري...^{**}

وينطلق باختين من فكرة واضحة؛ الرواية كينونة اجتماعية - تاريخية وكنينة لغوية⁽¹⁾ فهو ينظر إلى الرواية كممارسة لغوية في علاقة عضوية مع المجتمع ولا ينظر إليها كأثر يحمل آراء الكاتب فقط. طبيعة بنية الرواية اجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للنص هو في الوقت نفسه اجتماعي.

1- سؤال الواقع

لم يخض باختين طويلاً في موضوع علاقة الرواية بالواقع وانتقد بشدة فكرة الانعكاس في مدخل كتابه: الماركسية وفلسفة اللغة، يقول: إن الرواية هي المجتمع: الرواية كلمة - خطاب- والكلمة دليل إيديولوجي ودليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع)، والكلمة كظاهرة إيديولوجية، يواصل باختين، تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كل التغيرات الاجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم⁽²⁾. وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأنّ الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللغوي نفسه. إن النص ليس لوحة فتوغرافية شفافة ينعكس من خلالها العالم لكنّه لا ينفصل عن الواقع الذي أنتج أدواته الأساسية وهي اللغة. لقد تأكد القول بأن "الأدب يعبر بطريقة ما عن الإحساس بالكون"⁽³⁾.

ويرى بيير ماشري أن العمل الأدبي لا يتطابق مع واقعه ولا يعكسه مباشرة كما لا يكتفي باستحضار بعض عناصره⁽⁴⁾ وإلا سيتحول الإبداع إلى مجرد نقل للوقائع أو تأريخ لها، وتولستوي* الكاتب السوفييتي يقرّ واسيني الأعرج كان فنانا ولم يتحوّل إلى مجرد مراقب - كما يرى أو- مشاهد للعملية الاجتماعية في تطوّر التاريخي⁽⁵⁾. إن الرواية ليست عملاً ساذجاً يكتفي بحدود النقل الانعكاسي ووصف الواقعي، والواقع الروائي في حقيقة الأمر هو الواقع الرمزي الذي يقابل الواقع المادي الخارجي⁽⁶⁾، إنه حتماً ليس الواقع الفيزيقي، الوجود الفيزيقي بل "واقع ووجود مغاير يمثل تركيبات غير واقعية فيزيقية ليس لها

وجود فيزيقي لكتّنها بالنظر إلى أسسها وعناصرها الفيزيقية ممكنة ومحتملة، غير موجودة تجريبيا ولكن متسقة مع القوانين العامة للطبيعة والمجتمع بصفة خاصة⁽⁷⁾

ولقد نتج عن هذا الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والواقع اجتهادات كثيرة ومناقشات مستفيضة، فهذا هيجل* يربط أنماط الإنتاج الأدبي بالمراحل التاريخية التي مرت بها البشرية** ويتحول الأدب إلى نشاط اجتماعي مع كارل ماركس ولوكاش وغولدمان:

فكارل ماركس*** اعتبر أن الأدب "واقعة اجتماعية تاريخية وأنّ الكاتب يعبر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي"⁽⁸⁾ مقارنة ماركس تدرج الإبداع الأدبي في صيرورة المجتمع مع الأخذ في تفسير العلاقة الجدلية بالصراع الطبقي والبناء التحتي الاقتصادي حيث الصلة بين المجتمع والمعرفة وبالتالي الأيديولوجية قوية جدا.

ويرى لوكاش**** أن الأثر الأدبي يعبر عن الفرد في وضعية متدهورة في مجتمع بقيم متدهورة أيضا.

بينما يتحدث غولدمان***** عن العلاقة بين الواقع والإبداع بمصطلحين تداولهما النقاد بعده كثيرا وهما الوعي القائم (الفعلي) والوعي الممكن لصياغة رؤية للعالم⁽⁹⁾.

فالأدب إذن شكل من أشكال التعبير الذي يبرز رؤية متماسكة للعالم، ويقول جيرتسيشفسكي إنّ أول أهداف الفن أن يمثل الواقع، بينما يرى بيتس أنّ الواقع لا يمكن معرفته أبدا وقد لا يمكن التواصل معه، تقليده وفهمه⁽¹⁰⁾، ويضيف لوني تاينز الكاتب الإنجليزي "إنك لا تستطيع أن تمسك حوتا على قيد الحياة، بل إنك تقدر الحصول على حوت ميت فحسب."⁽¹¹⁾ (الحوت الحي هو الواقع المتحرك، فالواقع إذن هو تلك الفرضية المستحيلة).

لقد طرح جان بول سارتر*، رائد الفلسفة الوجودية الفرنسية في كتابه المعروف: ما الأدب؟ ثلاثة أسئلة رئيسية: ما هي الكتابة، ولماذا الكتابة ولماذا الكتابة؟ ليخلص إلى أن الأدب هو كشف للإنسان والعالم، فالكتابة بالنسبة لسارتر التزام ونشيدان للحرية والكاتب شاهد على عصره وملابساته. ولم يفصل بول ريكور السرد (الرواية) عن التجربة المعيشة، فالسرد يكون ذا دلالة "بالقدر الذي يرسم فيه مخطوط التجربة الزمنية"⁽¹²⁾ لكن النص عند ريكور لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة لكونه مشروع عالم جديد منفصل عن العالم الذي نعيش فيه. بينما تناول مكاروفسكي النص كحدث اجتماعي لأنه أنتج داخل مجتمع معين ويعبر عن علاقات اجتماعية محدّدة ومشروطة بظروف حضارية⁽¹³⁾ وبالتالي يكون النص جزء من الواقع يشهد على تقاليد عصره وقيمه.

ويرى بيير زيمّا* أن بنية النص هي التي تفسر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤية للعالم، والانعكاس، يوضح زيمّا، لا يعني التصوير الفوتوغرافي وإنما هو تشكيل للنمطي.⁽¹⁴⁾

وينطلق تودوروف من فكرة كون الأدب بنية مغلقة لا يمكن تفسيرها إلا برؤية داخلية دون الاعتماد على أية مرجعية خارجية، لكنه يقرّ في كتابه "أجناس الخطاب" أن الأجناس الأدبية - الرواية - تبني من المادة اللسانية بمقدار ما تبني من الإيديولوجية التاريخية التي حدّد المجتمع دائرتها.⁽¹⁵⁾ كما ترى جوليا كريستيفا أن الأدب بنية لغوية مغلقة ومعزولة عن أي سياق اجتماعي-تاريخي.

في حين جاء ميخائيل ريفاتير بمقولة الوهم المرجعي L'illusion référentielle وطرح مسألة التمثيل** يقول: "ليس التمثيل الأدبي للواقع أي المحاكاة، إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلاً للإدراك"⁽¹⁶⁾ فالمرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل، ويتحدث رولان بارت* عن

أثر الواقع (L'effet reel) ويرى أنّ الواقعي داخل الصياغة النصية ليس سوى وهما⁽¹⁷⁾.

ويلاحظ أن ت. و. أدرنووف، مهربنغ وب. ماشري يتفقون بشكل أو بآخر على القول بأنّ السياق ينتج إيديولوجية تعبر بطريقة معينة أعمال المؤلف^{**}. فقد استعمل فيليب هامون مفاهيم مختلفة تتعلق بالرواية والواقع فتحدث أولاً عن: الواقعية النصية حيث لا تحاكي اللغة من الواقع سوى اللغة المنطوقة أو المكتوبة وعندئذ لا يستطيع حديث لساني أن يعيد إنتاج غير حديث لساني ممّاثل وثانياً عن: الواقعية الرمزية: حيث لا تستطيع اللغة أن تحاكي إلا بعض عناصر الواقع القابلة للأيقنة بالكتابة أو بالكلام. وثالثاً: الواقعية الوصفية وهي تلك التي يكون فيها الميثاق الإرجاعي واضحاً، وهي التي تشخص الواقع باعتباره كياناً خارجاً عن اللغة.⁽¹⁸⁾

وإذا انتقلنا إلى النقد في العالم العربي وجدنا أن موضوع الصلة بين الأدب والمجتمع لا يزال يستأثر باهتمام الباحثين.

تشير يمنى العيد جدلية الواقع والإبداع وتهتم بثنائية الكتابة والمجتمع أو الأدب والواقع في دراستها "الراوي والموقع والشكل" وتطرح مجموعة من الأسئلة حول علاقة الكتابة الروائية بالتحوّلات الاجتماعية: هل يمكن أن تنهض في فضاء الكتابة خارج التحوّلات الاجتماعية؟ وكيف؟ ثم ما هو هذا الذي يتحول: هل هو الإنسان؟ أم الإنتاج؟ أم أدواته؟ أم ثقافته؟ أم موجوداته؟ أم اللغة؟ أم كل هذا معاً؟⁽¹⁹⁾

يتطرق مبارك ربيع إلى قضيتي التمثيل والتجاوز في علاقة الرواية بالواقع ويقول إن عملية التكيف تقتضي تمثيل الواقع (Assimilation) والتجاوز (Dépassement) الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة مع وضع جذور رسم نهاية لحالته الأولى قبل عملية التجاوز، وبتعبير آخر "تتضمن التجاوز

الاحتفاظ بدرجة ما على الشيء في بعض مكوّناته في حالته الأولى حيث يتخذ شكلاً آخر أو مظهرًا آخر يكون أرقى⁽²⁰⁾ لأنّ مفهوم الواقع يقوم على الوعي بالمكوّنات التاريخية والاجتماعية والأيدولوجية⁽²¹⁾ ويجب أن يفلت النصّ الروائي عن رقابة النزعة التبسيطية للواقع، يجب أن يكون نصاً نافراً عن الرؤى والقوالب الجاهزة المصنعة و"اكتشاف العوامل الاجتماعية الجوهرية هو الذي يسمح للكاتب بالتنبؤ وتجاوز اللحظة المعيشة"⁽²²⁾ ومن الصعوبة بمكان أن نفرق بين التاريخي والأيدولوجي في النص الأدبي، فهما متداخلان إلى درجة كبيرة بسبب علاقتهما القوية بقاعدة مرجعيتهما وهي الواقع⁽²³⁾ لكن العمل الروائي، توضح كريستيان عاشور، لا يطمح إلى أن يكون مكملًا للتاريخ ولا أن يحلّ محله بأيّ شكل من الأشكال وإنّما وبحكم انتمائه إلى لحظة تاريخية معينة ينطلق من الواقع ليكون عالماً فنياً مختلفاً.⁽²⁴⁾

ويربط فيصل دراج الرواية بنمط الإنتاج (الاقتصاد) ويرجع التخيل إلى عنصر خارجي (اجتماعي تاريخي) فعلاقات الإنتاج هي التي تنتج وتعيد إنتاج الممارسات اللغوية والأيدولوجية، والأدب -الرواية- ممارسة مشروطة بزمانها أي هي ممارستها كتابة تتم في فضاء اجتماعي - إيدولوجي محدّد تحمل التناقضات الاجتماعية الأيدولوجية للحقبة التاريخية.⁽²⁵⁾

إن العلاقة بين الأدب والواقع لم تحسم بعد أن شغلت مختلف الاتجاهات النقدية منذ أرسطو وأفلاطون* ومهما تنوعت المقاربات فإن النص، على الرغم من خصوصيته الفردية هو "نتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدّد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه ويظلّ التخيل مكوّنًا من المكوّنات الدلالية الأساسية للرواية، فمن خلاله يحصل تمييزها عن غيرها من المحكيّات غير التخيلية كالسرد التاريخي والاعترافات والمذكرات، والتخيل

يعني "تشكلا وصفيا لعالم ليس بالعالم الطبيعي ذلك أن العالم التخيلي يشكل عالمه في الوقت الذي يصفه فيه" (26)

إن التخيل في نهاية المطاف هو تشكيل عوالم ممكنة ويقول دولتزل "الأدب نسق سيميوطيقي هدفه بناء عوالم ممكنة تدعى عوالم تخيلية" (27) وكل رواية "تحكي من خلال حبكة قصة إبداعها الخاص، قصتها الخاصة" (28) أي أن النص عبارة عن حكاية، أي مجموعة من الرموز والدلالات المناهضة للمرئي والحقيقي، وهي مبنية على تراكمات قبلية، إننا لا ننسج حكاية من فراغ، ولكننا نحكي من شيء موجود، من مادة متخيَّلة عامة ومشاركة يتخذ شكل الخصوصية عندما يخرج من العمومية (المشاعية) ويدخل سياق الانجاز الفردي (التشكل والتقولب) مثل النحات الذي يتعامل مع الأحجار الموجودة في كل مكان وهي تحت تصرف كل الناس ولكن منذ اللحظة التي يمس فيها فنان معين جنباتها يتغير كل شيء وتبدأ عملية الانتماء والخصوصية إلى الفنان. (29)

2- سؤال اللااستقرار

تبلورت الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين وأصبحت شكلا لتعدد الأصوات واللغات وتنوع الملفوظات والمواقف الأيديولوجية (30) وسؤال تعريف الرواية، يوضح باختين، لم يجد بعد جوابا شافيا نظرا لسيورتها المتجددة واللانهائية على خلاف ما هو عليه الأمر في الأنواع النبيلة (الملحمة والمأساة) التي استقر شكلها النهائي على عناصر ثابتة قدمت نموذجا قاراً (31)، والرواية إذن هي جنس أدبي "غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق" (32) يسعى بشكل جاد إلى تحطيم مطلقية اللغة والتحرر من أحادية الرؤية ويفتح أبواب الممكن والآتي بمصراعيها أمام المبدع. فماذا يقصد باختين بـ: غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق؟

أ- عدم الثبات:

إنّ الرواية - يقرّ باختين - نوع أدبي تفشل معه كل محاولة للتقنين لأنّه لم ولن يستقر على شكل نهائي بل "يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبداً ويعيد النظر في كلّ الأشكال التي استقر فيها".⁽³³⁾

لقد ارتبطت الرواية منذ نشأتها الأولى بالواقع ومنه استمدت قابليتها للتطور ما دام الحاضر غير تام وينفتح على إمكانيات المستقبل باستمرار. وإذا كان لوكاش يتحدث عن المثل المغلق: الرواية فضاء مغلق مرتبط بالمجتمع البورجوازي فإن باختين رفض الإقرار بالثبات في الشكل الروائي، إن الرواية هي "الجنس الوحيد الذي هو في تطور مستمر"⁽³⁴⁾ جنس غير منجز لا يكتمل ولا يستغلق وفي تعامل متواصل مع الواقع والأجناس. ويدعم ميشال بوتور فكرة باختين ويقول إن الرواية "جنس مفتوح وغير منجز أبداً قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه السكون الكامل والانغلاق"⁽³⁵⁾.

ترفض الرواية إذن النمذجة (المثال) وتنزع نحو التحرر وتنشد النسبية والتعدد والخرق والتنوّع والخاصية الانفتاحية هي المعينة للأفق التخيلي الذي يطمح إلى تحقيقه النص الروائي.

ب- عدم الصفاء :

تظل الرواية منذ نشأتها مفتوحة على باقي الأجناس التعبيرية وعلى قضايا الواقع والتاريخ والذات والتراث⁽³⁶⁾، ويوضح تودوروف أنّ العمل الأدبي حسب باختين هو قبل كل شيء "تعدد للأصوات وهو تذكر وتوقع لخطابات سائلة وآنية، إنه تقاطع وموضع التقاء"⁽³⁷⁾

تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة فنيّة وخارجة عن الفن، فالتناص هو إستراتيجية نصية تعمل على توسيع المنظومة الإحالية في الرواية وتضع مسافة كبيرة بين مقولة النقاء النوعي وهذا الشكل الأدبي اللامحدّد واللامنتهي الذي

هو الرواية. لا يمكن الإقرار بصفاء الرواية لأنها التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي، فهي ظاهرة متعددة في أساليبها، يقول باختين: "متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"⁽³⁸⁾ وهي "تركيب هجين من وجهة نظر اللغة والوعي اللغوي المتجسدين فيها"⁽³⁹⁾ إنها تركيب هجين وواع ومقصود ومنظم وفق مقاييس فنية وليس خطابا آليا وعشوائيا.

ج- الأصول المنحطة:

يعترف الباحثون بالشرط التاريخي الذي يسمح بولادة الأشكال الأدبية، وارتقاء ممارسة كتابية محدّدة فالملحمة والتراجيديا "تستجيبان لبنيات فكرية واجتماعية تشترطاهما وتحدد فعاليتيهما ومداهما"⁽⁴⁰⁾ أمّا الرواية "فهي الشكل المطابق للتجزئة وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي"⁽⁴¹⁾ وبهذا تكون الرواية ملحمة عالم بدون آلهة"⁽⁴²⁾، عالم باتت فيه اليقينيّات موضوع السؤال.

لقد ربط الباحثون ظهور الرواية بنمط الإنتاج الرأسمالي* يقول لوكاش*: "إنّ الرواية هي الجنس النمطي للمجتمع البورجوازي بامتياز وأقام علاقة لا يعوزها القسر بين ظاهرة أدبية ووظيفة اجتماعية"⁽⁴³⁾ فحاصر الظاهرة الأدبية بمرجع معياري تتجاوزه كثيرا، ثم راح يميّز بين زمنين: زمن الرواية وزمن الملحمة، في زمن الملحمة يبرز الإنسان السيّد على ذاته وعالمه في فضاء متناسق يحقق فيه جوهره. أمّا في زمن الرواية فإن الإنسان يدخل في علاقة تناقض مستحيل مع عالمه ويضيع الانسجام. الرواية إذن هي الشكل الأدبي "لزمن مكسور يجرّ وراءه إنسانا كسيراً"⁽⁴⁴⁾ أو هي 'المرآة التي تعكس تناقضات المجتمع البورجوازي في شكلها المضمّر أو الصريح'⁽⁴⁵⁾.

وجود الرواية مرتبط "بالانتقال من الإقطاعية التي طوّرت الفن الملحمي إلى الرأسمالية التي أوجدت لها فناً متميزاً هو الفن الروائي"⁽⁴⁶⁾ إن موضوع الرواية يقول لوكاش هو المصير الفردي في جو متوتر في حين أنّ الملحمة تطرح المصير

الجماعي في جو منسجم؛ عالم الملحمة يتميز بالتوافق الذي يطبع علاقة الفرد بمحيطه (تطابق الذات مع العالم والخارج مع الداخل) على خلاف عالم الرواية الحافل بالتعقيد والتضارب.⁽⁴⁷⁾ تعكس الملحمة الاتساق والتناغم وتعكس الرواية القلق والتوتر والاستقرار.

مسار الرواية بهذا المعنى يظل محددًا بوضع الإنسان وعلاقته مع عالمه، عالم يستظهر مستقيماً في زمن الملحمة ثم ينكسر ويغيب ليصحو من جديد في شكل ملحمة جديد يؤسس له العالم الاشتراكي*، وبهذا تكون الرواية حديثة النشأة وتنهض على الفردية.

ولا يرى باختين في الرواية شكلاً أدبياً بوجوازيًا أو شكلاً مثلاً، وإنما يرى في الرواية جنساً دياليكتياً، خصوصيته في تطوره وفي إمكاناته المفتوحة⁽⁴⁸⁾، فالرواية هي ابتعاد واضح عن المثال المقدس ونزوع مستمر إلى أفق مفتوح يرفض كل ثبات، وبهذا تكون الرواية في فترة صعود الطبقة البورجوازية إنتاجاً جديداً في ضوء حركة الحاضر، وقد ساهمت مؤثرات أخرى باتجاه إنتاج الرواية: كتابة المذكرات - اليوميات** - الكتابة التاريخية - كتب الرحلات...

وترتبط الرواية في نظر باختين بالثقافة الحكائية للعصور الوسطى، فهي تمثل نوعاً أدبياً دونياً (سفلياً)، كان ينطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة وباسم سواد الناس. فقد تزامنت نشأة الرواية مع تفسخ اللغة الثقافية الأم (اليونانية أو اللاتينية) إلى لغات ولهجات شعبية.⁽⁴⁹⁾

ويتلمس باختين المكونات النصية للرواية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة (حوارات سقراط) وكذلك في روايات العصور الوسطى (الرواية الرعوية، الهجائية المينوبية) كما يحاول أن يجد جذوراً للرواية في أحضان الثقافة الشعبية خاصة طقوس الكرنفال وكل الأنواع الكوميديّة

المنحطة المرتبطة بالفلكلور التي لم تدخل مجال الأدب الرسمي المعترف به والتي "تميزت منذ نشأتها بصياغة الحاضر فيما عوض الماضي في الأنواع النبيلة."⁽⁵⁰⁾ أخذت الرواية من الاحتفال الشعبي أو الكرنفال لأنَّ الكرنفال يعمل على "إضعاف الرؤية الأحادية والمعنى الواحد من أجل خلق مزيج من الرؤى"⁽⁵¹⁾ والموقف الكرنفالي من العالم موقف انتقادي وفي بعض الأحيان فضّاح ومليء بأشكال التحقير والشتيمة والتدنيس والابتذال والمحاكاة الساخرة للنصوص المقدسة.⁽⁵²⁾

الخطاب الكرنفالي هو خطاب تجريبي متمرد على المؤسسات الاجتماعية ومضاد لعالم السلطة والقمع والرؤية الأحادية⁽⁵³⁾، والضحك يزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم ويرسي أسس الفحص الحر المطلق. إن الضحك الكرنفالي (Le rire carnavalesque) يلغي كل الحدود ويتجاوز كل الأعراف والتقاليد المفروضة بين الأفراد، ويمزج بين غير المؤلف وغير المنطقي، ويفضح المستتر عبر أقنعة خاصة تسمح بقبول الكرنفال من قبل السلطتين: المدنية والدينية فالكرنفال هو طريقة لمواجهة الاستبداد والفكر الأحادي المتحكم في حياة الناس (لا مكان للكلام المثالي الثابت المنجز النهائي) وهكذا يبدو باختين وكأنه تخلص من الربط المؤلف بين الرواية والطبقة البورجوازية التي تسعى جاهدة إلى إبراز الفردية وفرض قيمها، فالرواية إذن تتغير مع تغير الحياة، والحياة الخارجية التي كانت خاضعة فيما مضى للصدف والتقلبات قد تحولت إلى نظام الدولة بحيث أنَّ الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة هي التي أصبحت تحتل مكان الأهداف التي جرى وراءها الفرسان (تحقيق العدالة، الإنصاف، القضاء على الفوضى). يسجل باختين تحولاً كبيراً في الروائي وتحولاً آخر في سلوكات الأبطال الفرسان.⁽⁵⁴⁾

لقد تجاوزت قراءة باختين القراءات الشكلية والأيديولوجية وأسست توجّهاً جديداً يمزج بين اللغة والمجتمع يسميه تودوروف بالنقد الحوارية. نظر باختين إلى الرواية كحصولية جهد متتابع لسلسلة من الأجيال* وكمشروع بحث غير منجز وأفق للחדش في اليقينيّات والمحظورات والوصايات والحضر في كلّ الممكنات إذ كل شيء في الوجود قابل لإعادة النظر والمراجعة: سؤال اللغة، سؤال الذات، سؤال الآخر، سؤال الواقع، سؤال الخيال... ألا ترفض الرواية المثال وتجعل من غياب المثال مثالا؟

الهوامش:

- ** - الماركسيون يلحون على المنحى الاجتماعي للأدب ويرون أن الفنون تعكس السمات الأساسية لزمن معين ولجماعة اجتماعية، وكل ذلك على أساس أن مختلف الأبنية الفوقية الأيديولوجية تعتمد على الظروف الاقتصادية وعلاقة الإنتاج إن البنى الفوقية، حسب كارل ماركس، العلم، الفلسفة، الفن، الدين، انعكاس للموجود الاقتصادي (سؤال الماركسيين هو: لماذا؟ وسؤال الشكلانيين هو كيف؟)
- (1) - تزيفتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996، ترجمة فخري صالح ص 154.
- (2) - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ص213.
- (3) - دريد يحيى الخواجة: إشكالية الواقع والتحويلات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص8.
- (4) - ماشري نقلا عن مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 2001، ص45.
- * - ليون تولستوي (Léon Nikolaïévith Tolstoi) 1828-1910: كاتب سوفياتي كبير، ثار على الاستعباد واللامبالاة تجاه الآخر وحكم الإعدام والفقر وزيف رجال الدين، واهتم بوضعية

- الفلاحين وناضل بتفان كبير من أجل تعليم أبنائهم. كتب تولستوي رائعتين عالميتين، الأولى عنوانها الحرب والسلام (La guerre et la paix) والثانية عنوانها: أنا كرين (Anna Karénine) (5) - واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1985، ص11.
- (6) - سعيد علوش: الواقع والمتخيل والمحتمل، في كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص155.
- (7) - مبارك ربيع: الواقع والواقعية الروائية، في المرجع نفسه، ص85.
- * جورج ويلهم فريديريك هيجل (G.W.F.Hegel) 1770-1831 فيلسوف ألماني، مؤسس بارز لحركة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر. المجتمع في نظر هيجل عناصر مشحونة بالتناقضات بين العقل والطبيعة، بين الذات والآخر، بين الحرية والسلطة وبين المعرفة والإيمان ويبقى العقل وحده هو القادر على تفهم هذه الأجزاء والتوترات، فالعقل هو مصدر الحقيقة وليس الإحساس. تدور أعماله حول علم المنطق وفلسفة الطبيعة وفلسفة الحق وفلسفة التاريخ وفلسفة الفن وفلسفة الدين.
- ** والمراحل التاريخية هي:
- المرحلة اللاهوتية (الإغريقية) والإنتاج الغالب فيها هو الملحمة.
 - المرحلة الرمزية (القرون الوسطى) ساد فيها الشعر باعتباره لغة رمزية.
 - المرحلة الواقعية (الصناعية) ساد فيها فن الرواية باعتبارها أحسن ممثلاً للواقع
- *** كارل ماركس: (K.H.Marx) 1818-1883، فيلسوف اقتصادي ومنظر اشتراكي وشيوعي وكاتب ألماني، عرف ماركس بمقولته المادية التاريخية وبنقضه للرأسمالية وبنضاله في صفوف المنظمات العمالية في أوروبا. تناول في كتابه الضخم: رأس المال (Le capital) تاريخ المذاهب الاقتصادية ولا سيما تطور الرأسمالية حيث حاول تجسيد الطبيعة الحقيقية للرأسمالية والتناقضات الداخلية لهذا النظام.
- (8) - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياها واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001، ص37.
- **** كشف جورج لوكاش (1885-1971) في كتابه الرواية التاريخية (1965) ونظرية الرواية (1968) عن العلاقة الفريدة بين الرواية والواقع؛ إنَّ الواقع ينتج دائماً بنية أدبية تطابقه.

***** يقرّ لوسيان غولدمان (1913-1970) بالعلاقة بين الأثر الأدبي وبين شروط إنتاجه الاجتماعية - الاقتصادية، فكل عمل ثقافي هو ظاهرة فردية واجتماعية في الوقت نفسه. جاء غولدمان بمجموعة من المقولات النقدية: الكليات، الفهم، التفسير، التماسك، الوعي الممكن، الوعي الفعلي، الرؤية الكونية ... ومن مؤلفاته: الإله الخفي (1955) - العلوم الإنسانية والفلسفة (1966) وعلم اجتماع الرواية (1964).

(9) - حسن خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص48.

(10) - مجموعة من الباحثين: موسوعة المصطلح الأدبي، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص100.

(11) - المرجع نفسه، ص31.

* ج.ب.سارتر (1905-1980) هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وناقد أدبي فرنسي، هو أول من بلور مصطلح الالتزام للدلالة على مسؤولية الأديب، أثرت فلسفته الوجودية على معظم أدباء فترته، من مؤلفاته: الغثيان (La nausée رواية 1938) الكلمات (Les mots: نص سير ذاتي 1964)، الذباب (Les mouches: مسرحية 1943) الأيدي الوسخة (Les mains sales : مسرحية 1948) الحائط (Le mur : قصص 1939).

(12) - بول ريكور: الزمان والسرد، دار الكتاب الجديد المتحدة، افرنجي، ط1، بيروت، 2006، ج2، ترجمة فلاح رحيم، ص17.

(13) - رفيق رضا صداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخيل، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص60.

* بيير زيمانا نقد ألماني أصدر كتابه الموسوم بـ: "النقد الاجتماعي" يدعو فيه إلى منهج جديد أسماه علم اجتماع النص الأدبي ويسعى إلى معرفة الكيفية التي تتجسد بها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص. ينطلق زيمانا من: أولاً: سؤال محدد: كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة؟ وثانياً فكرة محددة: إنّ اللغة هي البنية الوسيطة بين النص والمجتمع. ينظر: بيير زيمانا:

- النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ترجمة عائدة لطفي ص49.
- (14)- بيير زيبا: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص49.
- (15)- تودوروف: نقلا عن محمد أمصور: استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص40.
- ** التمثيل، المحاكاة، الواقعية مصطلحات مقاربة في معانيها ولا نكاد نميز بينها في مواضع كثيرة.
- (16) م. ريفاتير: الوهم المرجعي، في كتاب الأدب والواقع لمجموعة من الباحثين، ط1، مراكش 1992، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ص45.
- * رولان بارث (Roland Barthes) أستاذ جامعي وناقد فرنسي ولد في نوفمبر 1915 وتوفي في مارس 1980. تتوزع أعماله بين البنيوية وما بعد البنيوية. من أشهر كتاباته: الكتابة في درجة الصفر (1953) وموت الكاتب (1968).
- (17)- ر. بارت: أثر الواقع، في كتاب الأدب والواقع، ص38.
- ** - بيير ماثري (1938 - ...) رفض فكرة التنقل بين الواقع والنص كما هو الحال عند بعض الباحثين الماركسيين في كتابه "من أجل نظرية للإنتاج الأدبي". تكون الإيديولوجيات في النص محاصرة بوجود بعضها جانب بعض أولا، وبحكم تعدد القراء وتعدد التأويلات ثانيا وتبقى إيديولوجية المؤلف تتحرك بسرية بين الإيديولوجيات المعروضة.
- (18) - محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص12.
- (19)- يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص44.
- (20)- مبارك ربيع: الواقعية الروائية، في الرواية العربية واقع وآفاق، ص81.
- (21)- محمد عز الدين التازي، الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، في المرجع نفسه، ص231.
- (22)- واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، ص36
- (23) - Ch. Achair et S.Rézzing : Ubvergences critique, O.P.U. Alger, 1990,p 269.

- (24) - المرجع نفسه، ص 208.
- (25) - فيصل دراج، دلالات العلامة الروائية، دار كنعان، ط1، دمشق، 1992، ص 26.
- * مسألة العلاقة بين السرد والحياة ليست وليدة القرن العشرين، بل تناولها، في العصور القديمة، أفلاطون وأرسطو، ويعود مفهوم المحاكاة إلى أفلاطون الذي قابل في الكتاب الثالث من الجمهورية بين نمطين من الكتابة المحاكاة والسرد، ففي المحاكاة (وهي تمثيل الواقع فنيا) يوهم الشاعر مستمعه بأن المتكلم ليس هو بل شخصيات الحكاية، وفي السرد ينقل الراوي أقوال شخصياته بلسانه، ولكن أرسطو وسّع مفهوم المحاكاة حين قرّر أن المحاكاة في مجال الأدب لا تنحصر في النصّ المبني على الحوار بل تتجاوزه إلى تمثيل أفعال البشر بواسطة اللّغة". ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة بنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 2002، ص 143.
- (26) - مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، ص 42.
- (27) - دولتز نقلا عن مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، ص 42.
- (28) - Todorov : Littérature et signification, seul, paris, 1967, p63.
- (29) - واسيني الأعرج: المتخيل الروائي، محاضرة ألقاها في ندوة القابس بتونس، أوت 1993، حول الإبداع والمتخيل.
- (30) - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987، ترجمة محمد برادة، ص 15.
- (31) - ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، معهد الانماء العربي، ط1، بيروت، 1982، ص 66.
- (32) - المرجع نفسه، ص 66.
- (33) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (34) - م. باختين، نقلا عن عبد الرحمان بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001، ص 6.
- (35) - ميشال بوتور نقلا عن واسيني الأعرج، المتخيل الروائي
- (36) - محمد برادة: أسئلة النقد، أسئلة الرواية، الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص 38.
- (37) - تودوروف: نقلا عن فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية، نشر الفنك، الدار البيضاء، ص 83.

- (38)- م. باختين، الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ترجمة يوسف حلاق، ص07.
- (39)- المرجع نفسه، ص153.
- (40)- م. باختين: الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، ص12.
- (41)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (42)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- * وأولهم هيجل الذي عرّف الرواية بملحمة بورجوازية.
- ** كتب لوكاش نظرية الرواية (1920)، بلزاك والواقعية (1931)، الرواية كملحمة بورجوازية (1935)، الرواية التاريخية (1965)، تبنى مفهوم المادية التاريخية وبلور فكرة رؤية العالم إلى جانب مفاهيم أخرى، فقد عالج الرواية 'بوصفها شكلا يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته' ينظر: م. باختين: الخطاب الروائي: محمد برادة، ص10.
- (43)- فيصل دراج: دلالات العلامة الروائية، ص05.
- (44)- المرجع نفسه، ص57.
- (45)- المرجع نفسه، ص21.
- (46)- ج.لوكاش: نظرية الرواية، منشورات النل، ط1، الرباط، 1988،، ترجمة الحسين سحبان، ص88.
- (47)- المرجع نفسه ص 106.
- * التعبير عن آفاق الطبقة العاملة سمح للرواية من جديد أن تقترب إلى الشكل الملحمي حينما تصوّر البطولة الجمّعية للطبقة العاملة.(ينظر: فيصل دراج: دلالات العلامة الروائية، ص21)
- (48)- فيصل دراج: دلالات العلامة الروائية، ص16.
- ** يمكن للإنسان أن يعبر عن تجاربه الشخصية بأشكال مختلفة، وأي شكل يتبناه يحتم عليه إعادة تشخيص حياته وتشغيل ذاكرته بطريقة مغايرة. إن أشكال الكتابة عن الذات (Ecriture de soi) تبرز العلاقة الممكنة بين المؤلف وثلاثة مستويات تركيبية: علاقته بالماضي المحكي وعلاقته بمفهوم الاستعادة والاستذكار وعلاقته بالكتابة كنظام لغوي ذهني. أصبحت دائرة الكتابة عن الذات تتسع يوما بعد يوم وتنتزع الإعراف بأدبيتها ووظيفتها داخل المجتمع. ومن ضمن أشكالها نذكر: السيرة الذاتية (L'autobiographie)، الاعترافات (Les confessions)، الرحلة (Récit de

(voyage)، اليوميات الخاصة (Le journal intime)، المذكرات (Les memoires)، التخيل الذاتي (L'auto-fiction)، محكي الحياة (Récit de vie)، السيرة الذاتية الذهنية (L'autobiographie intellectuelle).

ينظر:

Jean Phillippe Miriaux : L'autobiographie, écriture de soi et sincérité, Nathan université, 1996.

Vincent colonna : L'autofiction Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature) Doctorat de L'E.H.E.S.S. 1989.

- محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2007.

(49) - باختين، الرواية والملحمة، ص10.

(50) - فاطمة الزهراء آزرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، ص83.

(51) - أنور المرتجي: ميخائيل باختين، الناقد الحوارية، مطبعة أمنية، الرباط، 2009، ص153.

(52) - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ترجمة جميل نصيف التكريني، ص180.

(53) - أنور المرتجي: ميخائيل باختين الناقد الحوارية، ص157.

(54) - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة م. برادة، ص10.

* يتحدث باختين عن التحولات العديدة التي طرأت على الجنس الروائي عبر الزمن، ويذكر الأنواع الآتية:

- رواية السفر.

- الهجاء المينيبي وهو أدب شاع في القرن الثالث الميلادي، كتب باللغة اليونانية ومزج بين الشعر والنثر.

- رواية الاختبار التي انحدرت منها الرواية الفروسية والرواية الباروكية (انتشرت الرواية الباروكية في القرون الوسطى 15-16، وتميزت بمغامرات الفرسان داخل القصور مع الخدم والنساء.

- الرواية الغرامية المثالية.

- الرواية التجريبية.

- رواية السيرة والسيرة الذاتية.

الثغرات الروائية بين الأنواع والوظيفة

رواية (نجمة) لكاتب ياسين أنموذجا تطبيقيا

أ. بوعلام بطاطاش
جامعة بجاية.

ملخص:

يعتمد أغلب النقاد إلى الربط بين الثغرات الروائية وعملية حذف المقاطع غير المهمة في المسار الحكائي، لكن وظيفة الثغرات تتعدى هذا الهدف لتصبح بمختلف أنواعها آلية لانفتاح الأعمال الروائية على التأويل وتعدد القراءات.

Abstract:

Most critics Literary link between the ellipses and the process of removing parts that are not important in the romantic line, but the functionality of ellipses exceeds this objective, and they become with this different types an opening mechanism for literary interpretation and the multiplicity of readings.

الرواية عمل أدبي فني ينزع غالبا إلى تصوير حياة شخصية أو مجموعة شخصيات وهي تتصارع مدفوعة برغباتها لتحقيق التلاؤم سواء مع نفسها أو مع المجتمع الذي تعيش فيه أو حتى مع الفضاء الذي تحيا به. ويقوم الروائي أثناء تعقبه الزمني لحياة شخصياته باختيار الفترات التي يراها تشكل مراحل لا يمكن الاستغناء عنها لأنها تعبر بشكل أو بآخر عن الهدف المرجو وراء عملية التأليف فيقوم بالتبئير عليها، وبذلك تختلف المدة الزمنية المصورة حيث يمكن أن تمثل فترة وجيزة يركز فيها المؤلف على تصوير مختلف الجزئيات الصغيرة التي تحيط بالشخصيات، كما يمكن لها أن تمتد إلى سنوات وأحيانا إلى قرون عندما يتتبع الروائي مثلا أجيالا معينة. ومهما كانت الفترة المعبر عنها في الرواية

فإن المؤلف لا يستطيع تناول كل الأشياء التي تقع في المجال الزمني المختار لعمله لذلك يختار ما يراه الأنسب للسرد مضافاً على خطية الزمن التعديلات التي يراها ضرورية لمسيرة طريقة حكيه للأحداث فينتج بذلك زمن تخيلي يمكن إيقافه وتفكيكه إما بالعودة إلى الوراء أو الولوج في أعماق المستقبل، قافزا على فترات منه أو مستعيدا لفترات أخرى وفقاً لرغبة الروائي .

وينتج عن عملية الحذف ما يسمى بالثغرة (Ellipse) التي ربطها النقاد العرب مع الأحداث العرضية التي يستغني عنها الروائي أثناء عرضه لأحداث روايته، لكنهم اختلفوا من حيث المصطلحات التي أطلقت عليها فحميد لحميداني مثلاً فضل استعمال مصطلح القطع⁽⁰¹⁾ وسماها كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر بالإضمار⁽⁰²⁾ في حين نجدها عند صلاح فضل تحت مصطلح الحذف⁽⁰³⁾ أما تعريفهم لها فقد جاءت وفق ما أشار إليه جيران جينات في كتابه Figures III⁽⁰⁴⁾ حيث ربطها بالزمن نظراً لوجود اقتطاع مدة منه وما يصاحبه من حذف لجملة الأحداث الواردة فيها، يقول حميد لحميداني في هذا الصدد «يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفى عادة بالقول مثلاً: «ومرت سنتان» أو «وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته» ...»⁽⁰⁵⁾، ويعرفها كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر بقولهما «هو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية سواء نصّ السارد على ديمومة هذا الإسقاط " كأن يقول: ومرت خمس سنوات أم لا"»⁽⁰⁶⁾ أما صلاح فضل فيقول عنها «يعمد الروائي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لابد أن تقع بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إليها»⁽⁰⁷⁾. ولا يختلف التعريف المقدم لها من طرف غريماس وكورتاس عن تعريف جيران جينات حيث عبّرَا عنها بقولهما «الثغرة هي العلاقة الموجودة في نص ما بين وحدة بنيوية عميقة، وبين التي يكون فيها تجلي البناء

غير المؤسس...تعدد الثغرات...يخلق عادة أثالسرعة...ولكي تكون هناك ثغرة، يجب أن يكون الجانب المهمل الذي يحددها غير مؤثر في فهم الملفوظ، الأمر الذي يفترض جعل الوحدات الناقصة بإمكانها أن تتشكل بمساعدة العناصر التي يفترض وجودها»⁽⁰⁸⁾.

الملاحظ من خلال ما سبق من تعاريف التركيز على جانب الإسقاط الذي يقوم به المؤلف لفترة معينة من الزمن وعدم التصريح عن الأحداث التي جرت فيها إلى جانب التركيز على عدم أهمية الأحداث المقتطعة لكونها لا تؤثر على المسار الحكائي.

ويعتمد أغلب النقاد أثناء تناولهم للثغرات على التقسيمات التي توصل إليها جيرار جينات⁽⁰⁹⁾ والمتمثلة في :

1- الثغرات الصريحة Ellipses explicites :

يصرح السارد عن الزمن الذي اقتطع من القصة، وتُظهر الملفوظات الزمنية معالم القفز، من خصوصيتها أنها يمكن أن تأتي محدّدة زمنيا بمجال مغلق يستطيع القارئ عن طريقه إدراك سعتها، ويمكن لها أن تحمل أوصافا لفترة الزمنية المحذوفة على نحو قول السارد في رواية نجمة :

”لم ينقطع انهمار المطر والبرد منذ يومين على المدينة”⁽¹⁰⁾

أو أن ترد خالية من أي وصف وهي الشائعة عند كاتب ياسين، يقول عن رشيد بعد فقدانه لعمله في الصيدلية وتحوله إلى الفن المسرحي:

”واقبتل، بعد ثلاثة أشهر، مخلوقة أضعها المنتج الذي كانت تعمل معه”⁽¹¹⁾

ونلاحظ أن توظيف كاتب ياسين للثغرات الصريحة قد جاء على النحو المعهود عند باقي الروائيين حيث يقوم بالاستغناء عن الأحداث العرضية التي لا تؤثر على المسار الحكائي آخذا بعين الاعتبار الإشارة إلى الفترات الزمنية المقتطعة عن طريق الاستعانة بالتحديدات الزمنية التي يستنتج منها القارئ حذفها

لأحداث معينة، لكن توظيفه لها لم يتوقف عند هذا الحد بل حملها أيضا هدفا آخر يتمثل في تحديد المعالم الزمنية الخاصة بالرواية، فهذه الأخيرة قد بنيت بشكل معقد لتواجد التداخلات الزمنية المتعددة بين فصول الرواية وأحيانا يمتد التشابك الزمني إلى داخل المقاطع الروائية، لذلك وظفت الثغرات الصريحة كآلية يستطيع القارئ عن طريقها الاهتداء إلى تغير الأزمنة الحديثة وفق تغير الأحداث المتتالية .

ويمكن أن نقسم بدورنا الثغرات الصريحة إلى قسمين:

أ - ثغرات صريحة معبرة عن الماضي :

ويتعلق الأمر بعدم تناول الأحداث التي جرت في فترات زمنية قبل لحظة الحكي كقول رشيد مثلا :

" مضى عليّ زمن منذ أن عدت من الحظيرة، انقضى زمن وأنا بلا عمل، مرّت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى إليه ⁽¹²⁾

إذ نجد السارد يصرّح بمرور ثلاث سنوات على عودته من الحظيرة من دون أن يقدم الأحداث التي عايشها أو على الأقل ذكر جانب منها إذ اكتفى المؤلف بالإشارة على لسان الشخصية بأن تلك المدة قد مرّت من دون أن يحدث أيّ تغير في مسار حياتها، فعدم أهمية الأحداث التي وقعت في ذلك المجال قد أعلن عنه صراحة من طرف الروائي، لكن بإمكان الروائي ذكر المدة المقتطعة من دون الإشارة إلى أيّ جانب من الفترة المستغنى عنها على نحو حديثه عن المدة التي قضاها الأخضر في عناية قبل دخوله بيت عمته :

لقد مضت سنة الثامن من ماي منذ أمد . هو ذا شهر ماي من جديد ⁽¹³⁾

فالأخضر قد قضى أزيد من ثمانية أشهر في شوارع وأزقة عناية من دون أن يقدم لنا الروائي ظروف حياته فيها مكثفيا بسرد ما وقع له في أول يوم وطئت قدماه أرض المدينة ⁽¹⁴⁾.

ب- ثغرات صريحة مستقبلية:

تتناول قفزا على مدة زمنية لم تحدث بعد أثناء لحظة الحكي ليجد القارئ نفسه في فترة زمنية بعيدة عن تلك التي كان فيها من قبل، على نحو قول السارد :

" ولم يعد مصطفى يسمع ما يقال له. أطرده من المعهد لثمانية أيام " (15)

فالقارئ يدرك هنا أنّ الشخصية لن تلتحق بمقاعد الدراسة لمدة ثمانية أيام والأحداث التي تأتي فيما بعد لا تشير إلى تلك الأيام مما يجعلنا أمام حذف زمني معلن عنه مسبقا من دون أن تشير الأحداث التي أعقبته عن مضمون ما حدث فيه وميزة هذه الثغرات أنها تدرك بعدم تناول السرد اللاحق للمجال الزمني المحدد في لحظة الحكي.

2- الثغرات المضمرة Ellipses implicites :

لا يصرح السارد عن وجودها في النص القصصي، بينما يستطيع القارئ التفطن إليها أثناء متابعته للتدرج الزمني أو لمسار السرد ومن خصوصية هذه الثغرات أننا لا نعرف أبدا الأحداث التي جرت فيها. ومثل هذا النوع من الثغرات منتشر أيضا في رواية نجمة نظرا لتعدد الشخصيات الأساسية بالإضافة إلى اتساع المجال الزمني للرواية⁽¹⁶⁾، فمثلا يحسّ القارئ بوجود أحداث كثيرة لم تسرد كفترة الستة سنوات التي قضاها رشيد في السجن، أو الأعمال التي كان يقوم بها مراد بعد تخليه عن الدراسة إلى غاية الالتقاء بأصدقائه، أو حتى كيفية اختطاف رشيد وسي مختار لنجمة والهروب بها إلى الناظور، فهذا الموضوع مثلا قد استبقه الروائي بحديث سي مختار أثناء سفره إلى الحج قائلا لرشيد :

" لقد عزمتم على اختطافها بنفسي، دون مساعدتك، ولكنتي أحبك أنت أيضا كما لو كنت ابني...سنذهب معا لنعيش في الناظور، أنت وهي، ابناي، وأنا ... " (17)

وبعد مضي أكثر من ستة سنوات على تلك الحادثة يجد القارئ نفسه مباشرة في الناظور من دون تقديم لحيثيات الاختطاف.

3- الثغرات الفرضية Ellipses hypothétiques :

وهي أغمض الثغرات، إذ من الصعب تحديد مواقعها أو وضعها في أماكن معينة، حيث يعبر عنها فجأة السرد الاسترجاعي⁽¹⁸⁾. فنحن أمام أحداث لا يمكن لنا الوصول إلى تحديد مواقعها، وهذا النوع من الثغرات نادر التوظيف في رواية نجمة نظرا لمحاولة المؤلف في كل مرة ربط أحداثه بالإشارات الزمنية التي تسمح للقارئ بتتبع المسار الحكائي نظرا لتعقد البناء الروائي لنجمة، ومن الثغرات الفرضية القليلة التي وردت في الرواية نجد مثلاً قصة الجندي الفرنسي الذي تحتفظ نجمة بصورته وراء مرآتها، أو ظروف وفاة كل من زهرة ووردة بالناظور، إلى جانب مقتل أختي مصطفى في نفس المنطقة حيث وردت هذه القصص من دون أن نعرف الزمن الذي حدثت فيه بدقة.

ونستطيع أن ننظر إلى الثغرات من زاوية أخرى، فإذا اعتبرنا عملية قفز الروائي على زمن معين يتبعه لزوماً قفز على حدث أو أحداث خاصة فهذا يجعل أمر وجود الثغرات في ذلك المجال الزمني شيئاً بديهياً، لكن إذا نظرنا إلى خصوصية عملية القفز في حد ذاتها فإنها يمكن أن تحيل إلى طريقتين في التوظيف، فإما أن تكون نتيجة خيار تقني بحث من طرف الروائي، أو أن تكون نتيجة ظروف أخرى غيرها فتصبح بذلك الثغرات منقسمة إلى نوعين :

1- الثغرات المتعمدة Ellipses prévues:

أين يلاحظ السكوت الإرادي للروائي عن الحديث أو الإشارة إلى ما حدث في أزمنة معينة، وهو خيار حر وواع من طرف الروائي حيث يفضل التركيز على جوانب معينة من الأحداث دون غيرها بغية تحميل المسار السردى الوظيفة (الوظائف) المسطرة له، وهي عملية لا يستغني عنها أيّ روائي إذ من المستحيل ذكر كل الأحداث التي تقع في المجال الزمني المشكّل للرواية. ويمكن للأحداث المختزلة أن تكون داخل زمن القصة الأولية للرواية على نحو عدم تطرق الروائي لمصير كل من الأخضر ومصطفى بعد عودتهما من الحظيرة، أو أن تكون الأحداث المحذوفة خارج زمن القصة الأولية للرواية على نحو اختزال تاريخ كل من قسنطينة وعنابة الممتد إلى قرون مضت في صفحات قليلة خاصة⁽¹⁹⁾ وأن المجال الزمني الخاص بالرواية قد استمر سنوات بعد افتراقهما. ويمكن للثغرات المتعمدة أن تتفرع بدورها إلى قسمين:

أ- الثغرات المجهولة Ellipses expliquées:

لا يعود السرد إليها، حيث تبقى معالم الأحداث الواقعة في المجال الزمني المقتطع مجهولة طوال زمن الرواية فالأحداث المسقطة في إطار هذا النوع لا ترتبط بشكل مباشر مع المسار الحكائي للرواية، أي أن غياب تفاصيل تلك الأحداث لا يؤثر بشكل أو بآخر على فهم القارئ للأحداث إما لعدم أهميتها على نحو عدم ذكر الروائي للأسباب التي جعلت كل من رشيد وسي مختار يفترقان بعد عودتهما من الحج⁽²⁰⁾، أو أن تكون الأحداث المحذوفة بالغة الأهمية للمسار السردى لكن الروائي فضل عدم الحديث عنها حتى يثير تشويق القارئ كحادثة مقتل أب رشيد⁽²¹⁾.

ب- الثغرات المعلومـة Ellipses inexpliquées :

يعود إليها السرد عن طريق عملية الاسترجاع، فالثغرة يمكن لها أن تتشكل في مقطع سردي معين لكنها ما تلبث وأن تتضح معالمها في مقطع آخر عندما يعود إليها السارد بتقنية الاسترجاع وهذه العملية يمكن أن يقوم بها المؤلف لسببين:

- أحيانا يتعذر على الروائي سرد الأحداث المستغنى عنها في المجال الزمني الذي يتماشى مع لحظة وقوعها إما رغبة منه في تشويق القارئ وذلك بعدم الإفصاح عن جلّ الأحداث المرتبطة بلحظة الحكى، كحادثة اعتداء الأخضر على إرنست، حيث فضل الروائي افتتاح الرواية بهروب الأخضر من السجن جاعلا القارئ يتشوق لمعرفة أسباب دخوله إليه، حيث يتعرف عليها في مقاطع لاحقة.

- أو لكون الحدث في حد ذاته لا يستدعي الإشارة إليه أثناء زمن وقوعه لارتباط أهميته بوجود ذكر أحداث أخرى عن طريقها تكتمل الصورة الحكائية الخاصة به فيعمد الروائي إلى العودة إليه عندما يتاح له مجال لذلك ومن أمثلة ذلك في رواية نجمة نجد طفولة رشيد التي عاد إليها الروائي فيما بعد لمعرفة أسباب تعلق الشخصية بسي مختار.

وغالبا ما تأتي هذه الثغرات موجزة حيث يتعرض الروائي لما يراه ذو علاقة مع الحدث الآني للحظة الحكى، لكنها يمكن أيضا أن تأتي ممتدة زمنيا مثلما نلاحظه في الرواية عندما عاد الأخضر أثناء تواجده في الزنزانة إلى ظروف اعتقاله الأول بعد أحداث ثمانية ماي إذ نلاحظ أنّ المساحة المخصصة لسد الثغرة تجاوزت كثيرا المساحة المخصصة لظروف اعتقاله في الحظيرة⁽²²⁾ مما يوضح أنّ الروائي قد تعمد إقحام هذا الاسترجاع في ذلك الموضع حتى يتمكن من سد الثغرة التي وقع فيها. وكثيرا ما يركّز المؤلف أثناء عودته إلى الأحداث المقطعة

على الجوانب الرئيسية التي تساهم في عملية البناء الحدثي مسقطا في نفس الوقت الأحداث العرضية غير المؤثرة في مسار الحكى والمرتبطة بالمدة المقتطعة.

2- الثغرات غير المتعمدة Ellipses imprévues :

ترتبط أكثر بالثغرات التي يعود إليها فيما بعد السرد الاسترجاعي فأحيانا لا يتبين الروائي في اللحظة الآنية لعملية الكتابة ضرورة الحديث عن مضمون الأحداث المستغنى عنها ولا يدرك مدى أهميتها إلا مع وصول عملية الحكى إلى النقطة التي تستدعي الحديث عنها وبالتالي يضطر إلى تناولها حتى يتمكن من إحداث الانسجام المرجو في مسار الحكى، فالأحداث الروائية لن تكون مستوعبة إلا إذا كان هناك تتابع منطقي لها واستتجاد الروائي بتقنية الاسترجاع يسمح له بإصلاح الخلل الذي وقع فيه. فالبناء الخاص مثلا لرواية نجمة والمعتمد على الانكسارات الزمنية المتعددة قد جعلت الروائي يجد نفسه في كل مرة مضطرا إلى العودة إلى بعض الأحداث الماضية حتى يمكن القارئ من فهم اللحظة الآنية كحديثه مثلا عن زمن قدوم مصطفى إلى عناية ضمن الحديث عن كيفية وصول الأخضر إلى نفس المدينة لتفسير موقف مصطفى من مزاح مراد²³ ويقول في موضع آخر على لسان مراد :

"وانتهى الأمر بهما (مصطفى ورشيد) إلى الإقامة معي في الغرفة التي اكرتها لي « للا فاطمة » قرب منزلها بعد الفضيحة التي حملتني على ترك المعهد ... " (24)

فالملاحظ من خلال هذا المقطع ذكر فضاء (الغرفة) باعتباره فضاء جديدا لم يتم تناوله من قبل، إذ أن الأحداث التي سبقته ربطت تواجد مراد بمنزل عمته، بينما لم يتم من قبل ذكر انتقاله إلى الغرفة إلا في هذا الموضع حيث وجد الروائي نفسه مرغما إلى الإشارة ولو بصورة مختصرة إلى ظروف مغادرته المنزل وانتقاله إلى ذلك الفضاء الجديد، فنقطة الحكى هي التي

فرضت على الروائي تدارك الثغرة التي وقع فيها عن طريق الاسترجاع حتى تتمكن السلسلة الحداثيّة من استعادة ترابطها المنطقي من جديد، وخصوصية هذه الثغرات تتمثل في كون القارئ يحسّ بنوع من الإقحام لحدث معين ضمن حدث آخر مع لزوم إيرادها حتى يضاف على السلسلة الحداثيّة الترابط المنطقي. ويمكن لنا أيضا تقسيم الثغرات بطريقة أخرى وذلك عندما نركّز على المجال الزمني الذي تنتمي إليه حيث جاعلين منه المعيار الأساسي للتقسيم حيث نقوم بمقارنة الزمن الذي تنتمي إليه الثغرة مع المجال الزمني للقصة الأولى⁽²⁵⁾ فينشأ عن ذلك :

1- ثغرات داخل حكاية Ellipses intradiégétiques :

تنتمي زمنيا إلى مجال القصة الأولى، أي أنّ الأحداث المحذوفة تقع داخل ذلك الزمن الذي نستطيع تبين حدوده، نحو الأحداث التي وقعت لنجمة بعد اختطافها في الناظور من طرف القبيلة⁽²⁶⁾ والمنتمية زمنيا إلى ما بعد أحداث الحظيرة. على أنه يشترط وجوب معرفة التوقع الزمني لتلك الثغرات، لأنه يمكن للسرد الاسترجاعي أن يعود إلى أحداث سابقة من دون أن يتمّ تحديد فترات الزمنية مما يجعل القارئ في حيرة أثناء محاولته استعادة خطية الزمن المنطقي عن طريق إعادة توزيع الأحداث وفق ترتيبها التدريجي، الأمر الذي لا يسمح له لا بوضعها داخل زمن القصة الأولى أو خارجه. ومثال هذا النوع في رواية نجمة غير وارد نظرا لانتشار الدلالات الزمنية وتوزيعها على كامل مساحة الرواية.

2- ثغرات خارج حكاية Ellipses extradiegétiques :

تتموقع أحداثها خارج زمن القصة الأولى، إما قبل زمنها نحو ظروف حضور كل من رشيد وسي مختار حفل زفاف نجمة⁽²⁷⁾، أو تأتي أحداثها بعد زمن القصة الأولى كحكيثيات انتقال أم مصطفى إلى الناظور⁽²⁸⁾.

نجمة وإشكالية الثغرات :

خلافاً لرأي بعض النقاد، يمكن للروائي اللجوء إلى حذف أحداث هامة في الرواية مكتفياً بالإشارة إلى جانب واحد منها من دون أن يوضح المعالم الأخرى المحيطة بها، وهذا ما لاحظناه في رواية نجمة فمن الأحداث المهمة التي أسقطها الروائي على الرغم من تصريحه الزمني بوجودها نجد:

- طريقة هرب الأخضر من السجن: فالروائي أدخلنا إلى جو الرواية بإعلامنا بخبر هروبه⁽²⁹⁾، ثم أسباب وحيثيات الاعتقال⁽³⁰⁾ بينما أسقط طريقة الهروب، والمدة التي قضاها في الزنزانة والظروف التي سجن فيها.

- أسباب طرد العمة لمراد من منزلها: حيث أورد الروائي بعض الشائعات المتداولة، وعلى الرغم من تطرقه لهذا الحدث في أكثر من موضع⁽³¹⁾ إلا أنه لم يحدد بصورة قاطعة حيثيات الموضوع وإنما تركه مبهماً.

- أسباب انتقال أب مصطفى من سطيف إلى (س.): إذ أورد الروائي خبر الانتقال من دون العودة إلى أسبابه :

" أيقظت وردة - ليلة صيف - مصطفى، فانتفض مذعوراً، كان قد بلغ السادسة من عمره، وأركبهما الوكيل - دون أن يفسر لهما جلية الأمر - سيارة أجرة قادتهم إلى (س.) " ⁽³²⁾

- أسباب طعن رشيد لمراد بالسكين في السجن: عمد الروائي إلى ذكر حادثة إصابة مراد بالسكين على لسان كل من حراس السجن والمساجين، فالكل قد تحدث عن الموضوع من دون أن يكونوا شاهدين عليه، بينما فضل المؤلف إسكات المعنيين بالأمر عن الإدلاء بأي تصريح بخصوص تلك الحادثة⁽³³⁾ وبالتالي لم يفصح لا رشيد ولا مراد عن أسباب الشجار.

- ظروف مقتل أب رشيد في المغارة: حيث أشار الروائي إلى مقتل أب رشيد في أكثر من موضع⁽³⁴⁾، كما أشار إلى رغبة رشيد في الوصول إلى

القاتل، لكن الرواية انتهت من دون التعرف على القاتل بصورة جازمة، أو حتى الأسباب الحقيقية التي تقف وراء تلك الجريمة.

- أمر أبوة كل من نجمة، كمال ورشيد: إذ عمد الروائي إلى التشكيك في أمر أبوة كمال⁽³⁵⁾ ورشيد⁽³⁶⁾، بينما لم يقدم صراحة نجمة على أنها ابنة سي مختار مما يفتح الموضوع أمام عدة فرضيات⁽³⁷⁾.

- مصير أم نجمة: بعد اختطاف سي مختار للفرنسية لم يتحدث عنها المؤلف، بل انتقل مباشرة إلى ما بعد ميلاد نجمة بثلاث سنوات حيث قدمها الشيخ إلى لالا فاطمة لتتبنها بعد تخلي أمها عنها، مفضلاً عدم الحديث عن تلك الفترة التي أعقبت مقتل أب رشيد وهروب سي مختار مع أم نجمة⁽³⁸⁾.

- أسباب سفر نجمة مع الزنجي بين قسنطينة وعناية: أورد الروائي قيام نجمة بالتنقل بين كل من قسنطينة وعناية رفقة الزنجي من دون ذكر أسباب قيامها بذلك، وما طبيعة علاقتها بذلك الشخص الذي اختطفها في الناظور⁽³⁹⁾ فالقارئ لا يستطيع الوصول إلى معرفة نوع الصلة التي تربط بينهما (هل هو زوجها أم حارسها...).

- الأشياء التي جرت بين مصطفى ونجمة داخل بيتها بعد غلق الأخضر الباب عليهما: حيث اكتفى الروائي بإظهار ندم الأخضر على ما اقترفه، مظهراً وقوعه في الخطأ عندما ظن أنه قد وضع مراد ونجمة معا ليختبر حبهما في حين أنه وضع مصطفى معها، ولم يعد الروائي إلى تلك الحادثة حيث استمرت الأحداث وكأن شيئاً لم يقع⁽⁴⁰⁾.

- أسباب عدم التحاق الأخضر مباشرة ببيت عمته: فالشخصية بقيت متشردة لأكثر من ثمانية أشهر قبل أن تقرر اللجوء إلى منزل عمته، من دون تقديم أسباب العزوف عن الالتحاق مباشرة بالبيت أو أسباب تغيير موقفها فيما بعد.

- حقيقة صورة الجندي الذي تحتفظ بها نجمة وراء مرآتها: فهذه الصورة هي التي أزعجت الأخضر وجعلته يخرج من غرفة نجمة حانقا، بينما القارئ لا يستطيع فهم تصرف الشخصية لعدم اطلاعه مسبقا على قصة الجندي.

هذه الأحداث كلها مرتبطة بثغرات زمنية لم يتناولها الروائي بالتفصيل وبقيت معالمها مبهمة أمام القراء، فنحن أمام مقاطع حدثية بالغة الأهمية، أشار إليها الروائي بشكل أو بآخر بحيث يمكن لنا إسقاطها ضمن مواقعها الزمنية من دون أن نملك لا الحثيات ولا المعالم المحيطة بها مما يجعلنا نقول أن الروائي قد تعمد في حذفه لتلك الأحداث والإبقاء عليها مبهمة حتى تساهم في انفتاح الرواية وقبولها تعدد القراءات، إذ بإمكان كل قارئ طرح الفرضيات الممكنة لما جرى بها، والخروج برؤى خاصة يمكن أن تكون مختلفة عن رؤى غيره من القراء تبعا لطريقته في ملأ الثغرات التي تركها له الروائي.

إن الثغرات الروائية وفق هذا المفهوم ووفق ما لاحظناه عند كاتب ياسين لم توظف دائما من أجل إسقاط الأحداث العرضية التي لا تؤثر على المسار الحكائي للرواية، بل وُظفت لتحمل أبعادا فنية تعمد إلى انفتاح الرواية على تعدد القراءات وإشراك القراء في البناء الحدثي للرواية، بالإضافة إلى جو التشويق الذي يثيره العمل الأدبي، فالروائي لا يعتمد دائما إلى الكشف عن كل حيثيات الأحداث الروائية، بل يتيح الفرصة للقارئ في توظيف خياله لملأ الرقع بما يراه الأنسب حدثيا مع المسار الحكائي، وإذا ما أراد قارئ نجمة مثلا الإطلاع أكثر على حقيقة بعض الثغرات المعتمدة في الرواية يمكن له العودة إلى الأعمال الأخرى لكاتب ياسين لتتجلى له الأمور أكثر على نحو إمكانية العودة إلى كتابه المضلع الكوكبي Le polygone étoilé⁽⁴¹⁾ لمعرفة مصير كل من مصطفى، الأخضر ومراد بعد عودتهما من الحظيرة، أو الإطلاع على ظروف

انتقال أم مصطفى إلى الناضور وحيثيات موتها، أو حقيقة الجندي الفرنسي الذي أحبه نجمة واحتفظت بصورته وراء مرآتها والذي يدعى مارك Marc⁽⁴²⁾. لكن وعلى الرغم مما تقدمه الأعمال الأخرى من إيضاحات لبعض الثغرات المنتشرة في رواية نجمة فتبقى أغلب الثغرات مبنية على عملية التأويل التي يقوم بها القارئ، مما يجعل مفهوم الثغرة الروائية المرتبط بحذف المقاطع غير المهمة أمراً غير حتمي.

الهوامش:

1. ينظر : حميد لحميداني، "بنية الخطاب السردى"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 77
2. ينظر : سمير المرزوقي وجميل شاكر، "مدخل إلى نظرية القصة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى، ص 93
3. ينظر: صلاح فضل، "أساليب السرد في الرواية العربية"، دار سعادة الصباح، الكويت، الطبعة الأولى، ص 21
4. Gerard Genette, **Figures III**, Éditions du Seuil, Paris, 1972, P 139
5. حميد لحميداني "بنية الخطاب السردى"، ص 77
6. سمير المرزوقي وجميل شاكر، "مدخل إلى نظرية القصة"، ص 93
7. صلاح فضل، "أساليب السرد في الرواية العربية"، ص 21
8. J. Greimas, J. Courtes, **Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hachette, Paris, 1979. P 118
9. Voir: Gerard Genette, **Figures III**, P 139-141
10. كاتب ياسين، "نجمة"، ترجمة : محمد قوبعة، دار ساراس للنشر، تونس، 1984، ص 261
11. المصدر نفسه، ص 164
12. المصدر نفسه، ص 32
13. المصدر نفسه، ص 88

14. ينظر: نجمة، ص 75 – 78
15. المصدر نفسه، ص 234
16. رواية نجمة تتضمن أحداثاً تمتد من فترة الحكم الأمازيغي إلى غاية تواجد رشيد في الفندق سنة 1956 .
17. المصدر نفسه، ص 135
18. وهو العودة إلى أحداث ماضية عن طريق استعادتها في إطار زمني يأتي بعد الزمن المسترجع، ينظر: Gerard Genette, **Figures III**, P 90.
19. نجمة، ص 180-184
20. المصدر نفسه، ص 98
21. ذكر السارد مقتل أب رشيد في أكثر من موقع لكنه لم يقدم حيثيات الجريمة بل تركها غامضة ومفتوحة لتأويلات عدة.
22. نجمة، ص 52-62، الملاحظ أن الروائي اعتمد على اعتقال الأخضر بعد اعتدائه على إرنست كنقطة ارتكاز عاد وفقها إلى ظروف اعتقاله الأول، بحيث أن كل الصفحات قد خصصت لتلك الحادثة ولم نلمس أي وصف لأجواء الاعتقال الثاني.
23. المصدر نفسه، ص 74
24. المصدر نفسه، ص 99
25. يمكن تصور المجال الزمني للقصة الأولية في رواية نجمة ممتدا من تواجد الأصدقاء في الحظيرة إلى غاية حوار رشيد مع الكاتب في الفندق والمنتمي زمنياً إلى سنة 1956، أي أننا أمام مجال زمني يمتد إلى تسع سنوات.
26. نجمة، ص 140
27. المصدر نفسه، ص 97
28. المصدر نفسه، ص 138-139
29. المصدر نفسه، ص 05
30. المصدر نفسه، ص 50 – 51
31. المصدر نفسه، ص 87 ، 99
32. المصدر نفسه، ص 224
33. المصدر نفسه، ص 39 – 40

34. ينظر مثلاً نجمة، ص 105
35. المصدر نفسه، ص 105
36. المصدر نفسه، ص 135
37. المصدر نفسه، ص 101
38. المصدر نفسه، ص 109
39. المصدر نفسه، ص 190
40. المصدر نفسه، ص 260
41. Kateb Yacine, **Le polygone étoilé**, Éditions du Seuil, Paris, 1966
42. Ibid., P 151

النسق البلاغي في الخطاب النقدي المعاصر

أ. إيمان العشي

جامعة الجزائر (2)

لا يقتصر تحديث النقد الأدبي العربي على دعمه بالمنهجيات الحديثة وتأسيس المفاهيم والمصطلحات فقط، وإنما تعدى ذلك إلى "تطوير الأسلوب وإعادة صياغة آليات التعبير بما يتناسب مع ارتقاء النص الأدبي وجماليات بنيته" (1)

من هذا المنطلق، تأكدت ضرورة تعيين ودراسة هذه "الآليات التعبيرية" والتي من خلالها يحصل الخطاب النقدي على هذه اللغة المتميزة ذات التأثير على المتلقي، فمن الأهداف المنشودة عند مرسلي الخطاب "إقناع المرسل إليه بما يراه، أي إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي لديه، وتختلف الاستراتيجيات التي تسهم في ذلك من ناحية العلاقة بين طرفي الخطاب أو من ناحية تجسيدها لشكل الخطاب اللغوي، كما تختلف الآليات والأدوات اللغوية وذلك لاختلاف الحقول التي يمارس فيها الإقناع: حقل علمي، سياسي، ... (2)".

الكتابة على الكتابة، والكلام على الكلام، مسألتان صعبتان، لأن الكلمة هي معجزة الإنسان، إنها عدة الكاتب / الناقد يتصرف بها حسب ما يمليه عليه فكره ومزاجه وذوقه ليخلق منها نصا جماليا متفردا. والدكتور مرتاض مؤسس نظام جديد من الكتابة؛ إذ شكلت كتاباته والتي تتوزع بين النقد والأدب والتاريخ نقطة تحول مهمة في مجال الكتابة النقدية. ولذا سيكون أنموذجا لدراسة النسق البلاغي في الخطاب النقدي.

فماهي نوعية الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض ؟ وما الجديد الذي أتت به هذه الكتابة ؟ وما إستراتيجيته في الإقناع ؟ وإلى أي حد نجحت في ذلك ؟ ومن أين يستمد أسلوبه في الكتابة ؟ وماهي الموجهات اللغوية والمنهجية والمعرفية التي يتكئ عليها ؟ وكيف يقوم الناقد بتنظيم قوله ؟ وما الآليات الواصفة التي يشتمل عليها خطابه النقدي ؟ وإلى أي مدى تنهض هذه الآليات الواصفة بالحمولة النقدية والحكم النقدي ؟.

ينطلق مرتاض من خصوصية التراث العربي القديم "البلاغي والنحوي والنقدي" وإدراكه العميق لفكر الحداثة الغربية ليشكل جمال الخطاب النقدي، فالنقد عنده يكتب من منظور إبداعي شاعري، لتتنزل بذلك اللغة الواصفة منزلة البعد التكويني لخطابه.

اعتمادا على ألعاب اللغة بين الدوال ومدلولاتها، التي يقوم عليها خطاب "نظرية القراءة" يمكننا أن نحدد هذه الاستراتيجيات الواصفة كالتالي:

آليات لغوية	آليات بلاغية	آليات منطقية	الفضاء الواصف
صوتية: تكرار	الاستعارة،	الروابط	العنوان، العناوين
الأصوات،	الكناية	الحجاجية:	الفرعية، علامات
الجناس،	التشبيه، المجاز	كي، حتى،	الترقيم، الجمل
السجع	المرسل، التورية	فضلا عن، ليس	الاعتراضية،
نحوية: الشرط		كذا فحسب.	التساؤلات، الهوامش،
التوكيد،		السلم	التقديم
المتعمات		الحجائي،	
التوازي		التعدي بأفعل	
		التفضيل	

وقبل الغوص في تحليل هذه الآليات واحدة بواحدة، ننوه إلى صعوبة الإشارة إلى حدود دقيقة بين الآليات لأنها تتقاطع في أغلب الأحيان، فكثير من الأشكال النحوية مثل: تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات. يقوم الدكتور عبد الملك مرتاض بتخصيب خطابه النقدي، باستعمال آليات لغوية حجاجية رغبة في تحصيل الاقتناع، ومن هذه الآليات :

1- الآليات اللغوية

الأشكال الصوتية

إن اللعب بشكل التعبير يحدث عند المستقبل بصفة أساسية، تأثيرا خاصا لتغدو اللغة الواصفة للخطاب النقدي عبارة عن نوتات على سلم موسيقي، فرخامة الصوت، والإلحاح المستمر في إيراد مثل هذه التشكلات، يجعل من البعد الصوتي للخطاب النقدي العنصر الجذاب الذي يأسر القارئ ويستدعيه للتركيز وإعادة التفكير في القضايا النقدية .

يمكننا الآن، التفصيل في بعض الظواهر المميزة للتعبير الصوتي في الخطاب المرتاضي كالتالي :

تكرار الأصوات :

ويتمثل في "تكرار ملامح صوتية متساوية أو متشابهة جدا من الناحية السمعية، فتتكرر الوحدة الصوتية نفسها أو مجموعة الفونيمات في كلمتين أو أكثر، بتكثيف معين"⁽³⁾. إن هذا التكرار الصوتي قد يؤدي إلى تحفيز المضمون انطلاقا من المادة التعبيرية يقول مرتاض "ولا سواء من كتابة تتخذ من وظيفتها الإمتاع، ومن عثرها الإبداع"⁽⁴⁾ وفي موضع آخر "لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض والأمراض، ما ظهر منها وما بطن، وما حدث وما قدم، وما حضر وما غبر"⁽⁵⁾.

إن الأسلوب المهيمن في المقطعين السابقين بلاغي (الجناس) وعروضي، فالناقد اختار أسلوباً معيناً من ضمن أساليب متعددة كي يقدم دعواه وأطروحته، ويمارس عملية الاقتناع. إن هذا التتالي في الأصوات: الألف والعين، ثم الراء والألف والضاد، الإيقاع الصوتي للأفعال الثلاثية، أي ثنائية (///، // 0). الواردة بكثرة في كتابات مرتاض يؤكد التشبع الجمالي والفني بالتراث العربي القديم المسجوع، يقول ابن جني: ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً لذ سامعه، فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به ولا أنقت لمستمع وإذا كان كذلك لم تحفظه، وإن لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له وجيء به لأجله" (6)

فالإيقاع ومكوناته الصوتية مكون أساسي في تحقيق شعرية الخطاب النقدي عند مرتاض ف: "لقد إرتأى الإنسان أن يحسن أدوات التواصل مع صوته ليتفاهم معه أولاً، ثم ليؤثر فيه ويقنعه آخراً، أو ليحفظه ليتحسس الجمال العبقري، أو ليبهره ببعض هذا الجمال الكريم ويدهشه به" (7)

إن تكرار هذه المتلازمات لتستوي في النهاية خطاباً نقدياً مشبعاً من الجانب الإيقاعي هو ركيزة الكتابة عند مرتاض ولعل هذه الخاصية، كما سلف الذكر، قد تولدت عنده من خلال اطلاعه العميق على التراث العربي القديم ذي الأسجاع الكثيرة بالإضافة إلى تأثير لغة القرآن الكريم في طريقته في الكتابة "فلنذرهم وما يحكمون، لعسوا أن يفلحوا في أعمالهم ولكنهم لا يعلمون، فذرهم وما اقحموا أنفسهم فيه إلى حين" (8) وفي موضع آخر "فمن عمل على احترام أصولها فقد اهتدى سبيلاً، ومن خالف عن سبيلها فقد ضل ضلالاً بعيداً" (9).

نظام الجناس:

هناك أشكال كثيرة ناتجة عن اللعب بين الدوال المتشابهة أو المتقاربة والمدلولات المختلفة، ويعتبر الجناس من طرق اللعب اللفظية تلك، إذ يتمثل في "ظهور مفردتين مختلفتين لكن الدال في كل منهما واحد أو شديد التشابه، والاختلاف البسيط في الدال عادة ما يقابله اختلاف كبير في المدلول" (10). وحتى يتم الحصول على تأثير رمزي في القارئ للتركيز على شكل الرسالة (الخطاب النقدي) يعتمد مرتاض إلى استعمال مثل هذه الأشكال الصوتية ممثلة في الجناس:

الأمراض، الاعراض). الصفحة 91

الاصلاء، الاسلاء). الصفحة 23

الإحن، المحن). الصفحة 333.

البطاح، الملاح، الصباح). الصفحة 23

إن استعمال مثل هذه الأشكال في الخطاب النقدي وبتكثيف معين يجعل الكلام جميلاً، فموسيقى الالفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي في القارئ لأنها تنقل جمالاً وسحراً خاصين يقومان بالنهوض بالوظيفة الفكرية للنص. بالإضافة إلى أنه يقوم بابتكار نغمات نادرة لتعبر عن حالات جديدة مثل استخدامه للمفردات التالية : من جهة أخراة، حوال النص الأدبي. والتركيز على أفعال التفضيل.

الأشكال النحوية :

يشترك هذا العنصر مع العنصر الصوتي النغمي، ومثل هذه الأشكال تمتلك قدرة أكبر من ناحية التنظيم للخطاب النقدي، إذ يهيمن على هذا النص صوت متكلم ينشئ خطاباً يتوجه به إلى المخاطب (الآخر). فيه من الميزات النحوية :

التوازي :

والتوازي شكل من أشكال التنظيم النحوي ويتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة الطول والنغمة والبناء، فالكلم يتوزع في عناصر (أو أجزاء) ترتبط نحويًا وإيقاعياً فيما بينها.

لقد خصص جاكبسون لمفهوم التوازي مواضيع كثيرة من أعماله فقد تناوله بالبحث الموسوم بـ "اللسانيات والشعرية" في كتابه "قضايا الشعرية" وفي دراسة نشرها في مجلة langage بعنوان "التوازي النحوي ومظاهره في الشعر الروسي" وقد عرف هذا المصطلح بأنه "إعادة نفس الصيغة الصرفية، التركيبية في مقطعين أو عدد غير محدد من المقاطع، وتكون هذه الإعادة مصحوبة بتكرار كثير أو قليل أو باختلافات إيقاعية أو صوتية" (11).

يقول مرتاض: "فتتخذ لها أشكالاً لا حدود لها، بحيث لا تكاد تكون تجمعها جامعة، ولا تكاد تتوطأ نائطة، ولا تربطها رابطة" (12). سنقوم بعملية تقطيع لنثبت التوازي الحاصل على مستوى هذه الجملة واشتباهاً أو آخرها وتناسب فواصلها :

لا	تكاد	تجمعها	جامعة
لا	تكاد	تنوطها	نائطة
لا	(تكاد)	تربطها	رابطة

ففي المثال يتقوى الجنس الصوتي الناشئ عن الجمع بين المفردات "جامعة، نائطة، رابطة" والفواصل الكلامية في نهاية كل جملة صغيرة ضمن الجملة الإطار بالتوازي النحوي التركيبي الذي يولد مقايضة بين الجمل "ونقص بذلك استعمال لا النافية وتكرار فعل كاد الذي حذف في الجملة الثالثة شكلاً مع بقاء دلالاته، وتكرار الفعل المضارع الثلاثي (جمع، ناط، ربط)، والصيغة النحوية (اسم الفاعل) في نهاية كل جزء من أجزاء الجملة الكبرى"، فلا يسع المتلقي للخطاب النقدي عند مرتاض المميز بالإطناب في استعمال مثل هذه التشكلات اللغوية إلا تصديق ما جاء فيها والإعجاب بها على أساس أنها قول من أقوال حذام.

إسماء الفواعل:

إن الوصف "نائطة، جامعة، رابطة" هي أسماء فاعل من فعل ثلاثي وإيراده في مثل هذا السياق ليس لمجرد الوصف، فالمخاطب (بالكسر) لا يخبر هنا بل يحتاج الآخرين ليلزم عن هذا الوصف تصنيف في إطار معين وإدراجه ضمن فئة معينة.

إذ يصنف اسم الفاعل على أنه من الأوصاف الحجاجية المستعملة، فالمخاطب يسوغ لنفسه إصدار الحكم الذي يريد، وتنبني عليه النتيجة التي يرومها⁽¹³⁾

إن مثل هذا التشاكل والتكرار يقتصر على إيجاد التماثل البنائي وعلى تحليل الكلام بألوان من التوافقات، لاستدراج القارئ وإدخاله كعنصر فعال في إعادة إنتاج الخطاب النقدي.

المتهمات :

يكثّر الدكتور مرتاض من استعمال المتهمات في خطابه النقدي وهي ما يعرف في اللغة العربية بـ "التمييز، الحال، الصفة، المفعول المطلق ..." واعتماده على مثل هذه الآليات النحوية جاء لتحقيق وظيفتين أساسيتين :

1- جمالية : فتكرار هذه الصيغ يحفز القارئ موسيقيا. وبالتالي التأثير عليه

2- نفعية: فأندتها حشو النص دلاليا النص من الداخل، والتأكيد على مضمونه .

يقول مرتاض: " بحيث لا تعمد مثل هذه القراءة إلى النص الأدبي فتجيء عليه بالتشريح، وتقبل عليه بالتفجير الجمالي، فتغمزه غمزا، وتلاطفه ملاطفة، وتداعبه مداعبة، وتخالطه مخالطة" (14) وكذلك " وإن مثل هذا الاندساس قد يكون بمثابة العنصر الأجنبي، الذي يتسرب تسربا غير شرعي، فيوشك أن يفسد ما بين الاثنين اللذين حال بينهما حؤولا" (15) وفي موضع آخر " ... فإن منهم الأصلاء الأسلاء ممن جرت أقلامهم حتى فاضت بها البطاح، ونتقت أفكارهم حتى انتجت الكلم الملاح، ونضرت ألفاظهم حتى تشابهت الحسان الصباح، واستقامت لهم سبيل القراءة المشرقة استقامة، وافترت لهم شبائب اللغى افتزارا، وكشرت في قياهلهم عرائس الصور كشرا، وارتأدت لهم عرائس المعاني فأقبلت عليهم إقبالا، بل إنهاالت عليهم أنهيالا ... " (16).

إن المفعول المطلق "مصدر يذكر بعد فعل من لفظة تأكيد المعناه" (17) وإن إيراد هذه الكثرة ؛ بل إن لغة مرتاض لتقوم عليه ليصبح مقوما من مقوماتها، يمثل حجة لمرسل الخطاب في سبيل إقناع المرسل إليه والتأثير فيه، إنها أداة من أدوات الفعل الحجاجي وعلامة عليه.

الصفة :

ومن الأدوات النحوية التي يستعملها المرسل في خطابه كحجة : الصفة ، وذلك بإطلاقه لنعته معين في سبيل إقناع المرسل إليه فهي "تمثل أداة في الفعل الحجاجي فلا يقتصر المرسل على توظيف معناها المعجمي أو تأويله بل يبتغي التقويم والتصنيف ، ليمارس المرسل إليه أكثر من فعل واحد بالتصنيف وتوجيه انتباه المرسل إليه إلى ما يريد أن يقنعه به في حجاجه" (18) .

إن تتبعنا لاستعمالات مرتاض للصفة في خطابه النقدي يثبت أن اختياره لها ، ينهض بدور حجاجي محض ، ويكشف عن مدى ارتباطه بالثقافة العربية التي تكثر من استخدام النعوت ففي هذا الموضع من كتابه "نظرية القراءة " يقول: "حتى كأن هذه المرأة الحسناء تجمع بين معاني الطفولة المرحية ، والحلم اللذيذ ، واللحن الرخيم ، والصباح الجديد ، والسماء البديعة ، والقمر المنير ، والورق العبق ، والابتسامة السعيدة معا" (19) . كما هو ملاحظ فإن الأسماء الواردة في النص اعقبتها كلها صفات والهدف من إيرادها على هذه الشاكلة المتميزة هو التوضيح والتزيين " فالنعته هو ما يذكر بعد اسم ليبين بعض أحواله أو أحوال ما يتعلق به فإذا كان الموصوف معرفة ففائدة الصفة التوضيح ، وإن كان نكرة ففائدته التخصيص" (20) .

الآليات البلاغية :

وظيفة اللغة الأساسية هي التعبير ، وهو هدفها الأول ولكن ليس الأخير ، لأن هناك وظائف بلاغية تقوم اللغة بأدائها أيضا .

المجاز :

إذا كان مرتاض يشترك مع بقية النقاد في اللغة "المعجم اللغوي" ، فإنه لا يستعمل هذه اللغة استعمالا حياديا بل يرتقي بها ويتفنن في نحت عباراتها

وتركيب جملها وهندسة تراكيبيها، لذا نجد اللغة النقدية عنده تختلف عن بقية النقاد الحداثيين الآخرين، لغة تستمد جمالياتها من التنوع والتمايز والاتكاء على الارث العربي القديم ومحاكاة الارث الحداثي الغربي.

إن قوة الحجاج التي يعول عليها الكاتب تبدو في الاستعمالات المجازية أقوى مما لو كانت عند استخدام نفس المفردة بالمعنى الحقيقي، إذ تعرف الاستعارة الحجاجية بكونها "تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقى".⁽²¹⁾ إن استعمال مثل هذه الأنماط الحجاجية المجازية من قبل الناقد عبد الملك مرتاض، إنما جاء لقناعته بأنها أبلغ من الحقيقة حجاجيا، وهو ما يود في كتابه "نظرية القراءة" وفي غيره تحقيقه فالاستعارة بذلك "أدعى من الحقيقة لتحريك المرسل إليه إلى الاقتناع، إذ يهدف إلى تغيير المقاييس التي يعتمدها المرسل إليه في تقويم الواقع والسلوك وأن يتعرف على ذلك من المرسل ليكون سبب القبول والتسليم، وليس التخيل أو الصنعة اللفظية"⁽²²⁾.

والاستعارة مجاز لغوي - عند أكثر البلاغيين وهي من أوائل فنون التعبير عند العرب، والاطناب في اعتمادها في الخطاب النقدي عند مرتاض هو دليل واضح على مدى تأثره بالثقافة العربية القديمة واتباع قواعدها واستلهاها أفكارها.

وما يعمد إليه مرتاض لبيان الحال والإقناع بما يذهب إليه، عقد "الصلة بين صورتين ليتمكن - المرسل - من الاحتجاج وبيان حججه"⁽²³⁾. وقد عقد الجرجاني فصلا في مواقع التمثيل وتأثيره، "فإذا كان حجاجا كان برهانه أبهر، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر"⁽²⁴⁾.

يقول مرتاض "فنأتي على النص الأدبي البريء، ثم نعمل فيه المعاول، ونطعنه بالرماح ونثخنه بالجراح." (25)

"التحليل الأدبي، في حقيقته، بحر طام ومن التمس له ساحلا فلن يجني من وراء مسعاه إلا الخيبة

"وكلها يصب في نهر النص الثرثار، كما أن كلها أيضا يصدر عن هذا النهر الثرثار ويمتدح من يمه الهدار، فالنص يظل واحدا، والتناول متعدد، والمعالجة متباينة" ص 61 .

إن إيراد مثل هذه التراكيب المختلفة للغة ليس على سبيل زخرفة الخطاب ولكن بهدف الاقتناع والبلوغ بالنص النقدي أعلى درجاته. فإذا "أدركنا أن الآليات القياسية التي تتحكم في بناء الخطاب الطبيعي تقدم في عمليات التفريق والإثبات والإلحاق، وأن هذه الآليات الحجاجية هدفها الإفهام، تبينا أن أساليب البيان مثل المقابلة والجناس والطباق وغيرها، ليست اصطناعا للتحسين والبديع، وإنما هي أصلا، أساليب للإبلاغ والتبليغ" (26)

فكتابة مرتاض، بقدر ما تركز على اللغة بتراكيبها ومدلولاتها وصورها بقصد التبليغ، بقدر ما تحمل النص - في ثنائه - أفكارا جوهرية يهدف إلى توصيلها ويأمل أن تحدث أثرا عقليا وذوقيا في المتلقي. إنها كتابة مزدوجة: ظاهرها شكلي، باطنها مضموني، ولكن أساسها التبليغ.

وخلاصة الأمر أن الاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها، هي من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية، بل إنها من الوسائل التي يعتمد عليها بشكل كبير جدا ما دمنا نسلم بفرضية الطابع المجازي للغة الطبيعية (27).

الآليات المنطقية :

تحتاج اللغة الواصفة إلى مقولات ذات طابع منطقي، فاستقامة دلالة اللغة الواصفة يقتضي تعابير مستعارة من المنطق، أو روابط سماها المناطقة باللفظ الأداة " وهو لفظ لا يدل في حد ذاته على معنى، وإنما من طبيعته أن يربط فقط بين الألفاظ المختلفة لتبيان العلاقات القائمة فيما بينها وهو لا يصلح أن يكون موضوعاً ولا محمولاً في القضايا المنطقية " (28)

فهناك بعض الأدوات الواردة في الخطاب النقدي يكون دورها هو الربط الحجاجي بين القضايا النصية وترتيبها، مثل : لكن، حتى، فضلاً عن، ليس هذا فحسب، بل ...

لقد انصب اهتمام مرتاض على بناء خطابه وتقوية حججه الواردة ضمنه، لذا استعان بعدد من الحروف " الواو، الفاء، ثم، بل، حتى ..." بوصفها روابط حجاجية، بقصد تكوين حججه وتنظيم خطابه، إلا أنه في كل مرة يستعمل فيها مثل هذه الحروف أو الألفاظ الأدائية يحاول من توظيفها تمثل ذات أخرى " المخاطب " - بالفتح - حتى يصل إلى إقناعها، إنه يصنع خطاباً على آخر متوقع، إنه يستحضر حججاً ويفندها ويعارضها بحجج يتوقعها من المرسل إليه، إنه يتمسك بالحجج إذا أدرك أنها تؤول بخطابه إلى الإقناع وهو ما يسمى بالحجاج التقويمي. وهو " إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتاً ثانية ينزلها منزلة المعارض في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطب بل يتعدى ذلك في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يتلقى، فيبني أدلته أيضاً على مقتضى ما يتعين على المستدل به أن يقوم به، متتبعا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا مختلف الأجوبة عليها ومكتشفا إمكانية تقبلها واقتناع المخاطب بها، وهكذا فإن المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار

حقيقي بينه وبين نفسه مراعيًا فيه كل مستلزمات التخاطبية، من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه" (29).

إن الإنسان المعاصر يعيش في فضاء قائم على الحوار، ولا شك أن الأسئلة التي يطرحها الكاتب يطرحها أيضا القراء وهكذا نقول أيضا أن المحاور بمقدار ما يتحاور مع نفسه "الذات المصطنعة في الخطاب" يتحاور أيضا مع القراء. وهكذا فإن الحوار يمكن القارئ من الحصول على نص دونما جهد، ويمكن الكاتب من إنتاج نص بعد أن مكن من ذلك.

وللتأكيد على ما رمنا إليه سابقا نشير إلى المقولات من مثل: قل، أو قل إن شئت، أرايت، كاف المخاطبة، المبنوثة في كتابه "نظرية القراءة" يستبق مرتاض الرأي الآخر بل ويشركه في عملية التواصل الكتابية معولا على سعة معرفته بالموضوع:

"أرايت أن الاعتراف بالمؤلف هو في الحقيقة اعتراف بالتاريخ الذي كان يحرص أشد الحرص على تسليط الضياء على حياته" (30).

"أرايت أن الكاتب إنما يكتب في لحظة ارتعاشة إبداعية تشبه قبسة العناية، أو إشراقة الإلهام." (31)

"أرايت أن الكتاب في هذا المستوى، هم أنفسهم، يطلقون على نشاطهم الذهني هذا مصطلح "التعليق" (32)

"وقل إن شئت: إن القراءة التي تكون من جنس التعليق لا تعدو كونها، كما رأينا، لدى ميشال فوكو، طفوح نص آخر أكثر ثرثرة." (33)

"من المساعي التي كانت الشكلائية الروسية بدأت التفكير فيها، بل قل: إنها حملت لواءها، فكانت تعنت وكدها أشق الاعنات من أجل نظرية الشعر، وقل، على الأقل، من أجل تأسيس تقليد يحاول أن يعلمن الأدب" (34).

الكتابة عند مرتاض حوار يقيمه بينه وبين نفسه وبين مخاطب مفترض، واستعمال مثل هذه التقنية، جاء لما له من تأثير على تسيير وجهة الخطاب وتماسكه باتجاه المرسل إليه، كما يمكن تفسير توظيفه لمثل هذه الآليات الحجاجية إلى رغبته في استدراج المخاطب والتلطف به " ليكون مسرعا إلى قبول المسألة والعمل عليها" (35).

السلم الحجاجي:

يعتمد مرتاض على تقنيات مخصوصة مطواعة - حسب استخدامها - من قبله، إذ يختار الحجج التي سيضمونها في خطابه ويرسم طريقة معينة في بنائها وذلك تماشيا مع سياق النص، وعلى قدرتها التأثيرية في المخاطب إن الحجج التي يأتي بها مرتاض في كتابه النقدي "نظرية القراءة" تتجسد، بطبيعة الحال، من اللغة، ولكنه يسعى إلى ترتيب حججه حسب قوتها، والتي يرى أنها تتمتع بالقوة الحجاجية اللازمة التي تدعم دعواه، وهذا هو صلب فعل الحجاج في الخطاب النقدي.

فمنذ انبعاث الدراسات اللسانية وفلسفة اللغة وتطورهما الملحوظ، واللذين أثرا في لغة الخطاب النقدي الحدائي، أخذت مسألة "المراتب" أهمية في كتابات الدارسين الذين شغلهم هذه المسألة (إدوارد سايبير، تشارلز كاتون، أوزفالد ديكر و آخرون) (36)

إن الحجج المبنوثة في خطاب مرتاض لا تتعدد فحسب، بل تختلف أيضا في قوتها على التدلال، أي أن هناك حججا ذات حضور، وحججا أخرى ضعيفة الحضور، وهذا الترتيب الذي يصطنعه الكاتب في خطابه هو ما يسمى بـ "السلم الحجاجي"، وهو عبارة عن "مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفية للشرطين التاليين:

- 1 - كل قول يقع مرتبة ما من السلم يلزم عنه ما يقع تحته، بحيث يلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.
- 2 - كل قول كان في السلم دليلاً على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلاً أقوى عليه " (37)

إن أهمية الأدوات الحجاجية لا تقتصر فقط على المستوى الأفقي والذي يعنى بنظام العبارة وتنظيم القول، بل تتجاوز كل هذا وتتغلغل إلى المستوى العمودي للنص. فلا تقل وظيفتها الجمالية عن كونها أيضاً تؤدي وظيفة بنائية تساهم في ترتيب الحجج والأدلة كل حسب قوتها في النص وتأثيرها في المخاطب. يقول مرتاض: "والخيال توهم مجنح، شارد شامس، طافح غامر، سائح عائم، يخلق في كل فضاء، ولا يعجزه أن يسبح في حر اليابسة، ويطير في أعماق الأرض، ويستقر في أعماق البحار، ويسافر إلى أرض لا وجود لها..." (38)

بتدرج الناقد في إيراد الحجج التي ربطها بالخيال وذلك بالانتقال من درجة دنيا من الحجاج إلى درجة عليا، فوضع السلم الحجاجي يبنى وفقاً لطريقة تصاعدية في ذكر حجة ضعيفة إلى حجة قوية. لذا بدأ بحجج متتالية تكرر معنى يكاد يكون واحداً وهو محدودية الخيال النسبية ليصل إلى الدرجة الأقوى في قمة السلم للدلالة على لا محدودية الخيال في قوله: يسافر إلى أرض لا وجود لها.

الفضاء الواصف:

لم تكن التحولات التي دخلت على الكتابة النقدية الحداثيّة حكراً على الجانب الرئوي فقد رافق التبدل في الرؤية والنظر إلى النقد وقضاياها تبدل في الشكل. إن هذه الرؤية الجديدة هي التي أملت على الناقد أشكالاً تعبيرية

جديدة، ولعل هذا التبدل في الرؤية هو الذي جعل الكتابة النقدية والأنماط الخطابية تختلف باختلاف تصورات وخلفيات النقاد الفكرية والايديولوجية. فالحركة الحداثية لم تقتصر على مضمون الخطاب النقدي بل أولت اهتماما كبيرا بشكل الخطاب المصاحب للنص.

العنوان: يعد العنوان أولى الفواتح النصية التي تسترعي انتباه القارئ نظرا لاحتلاله واجهة الكتاب، وبه يوجه القارئ نحو عملية فك شفرة النص عبر تأويله باعتباره خطابا واصفا للنص الأساسي.

ويرى صاحب "سمة العنوان" - لوي هويك - أن العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا *Objet Artificiel* لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور⁽³⁹⁾.

لقد وفق حسب رأينا الدكتور عبد الملك مرتاض في استعمال الآليات الجديدة التي استفادت منها الكتابة النقدية، وهو ما يتبدى في توظيفه الجيد لعنوان الكتاب، لأنه على علم بأن "لابتداء الكتاب فتنة وعجبا"⁽⁴⁰⁾ وأن تلك العلامات اللسانية من كلمات وجمل تسهم في تعيين موضوع الكتاب والإشارة لمحتواه الكلي، فبالإضافة إلى قيمته الجمالية التي ييثرها فيه الكاتب وظيفة إغرائية تدفع بفضول القراء للكشف عن خبايا النص.

إذا ما انطلقنا من عنوان الكتاب موضوع الدراسة، "نظرية القراءة" فإن أول ما يستوقفنا فيه هو تلك الحالة التي يخلقها العنوان من التساؤل؛ هل هذا المفهوم الذي وضعه مرتاض يتماشى مع المتن: هل فيه نسبة من التشويش على القارئ؟ ليتنزل بذلك العنوان منزلة اللغة الواصفة الشارحة لمتن النص، فيتم تبادل الأدوار بين النص والعنوان المقترن به، ليتحول العنوان إلى خطاب واصف

للنص النقدي، وقد تجسدت العلاقة الرابطة بين اللفظتين : النظرية، القراءة، بصورة قوية داخل النص.

فالعنوان، باعتباره أداء واصفة، والذي اقترحه مرتاض لخطابه النقدي يأخذ دلالاته ويستمد مشروعيته من مرجعية النص الذي يعنونه "من داخل النص" فالقراءة المتفحصية للنسق النقدي هي التي تفتح بعض مغاليق العنوان وإستفهاماته وتجيب عن الكثير من الأسئلة التي ظلت تخامر ذهن القارئ من مثل : ماذا يقصد بالقراءة؟ هل يحيل هذا المفهوم على وجه من التأويل ؟ أو ربما وجه من التعليق ؟ أو لنقل نقد النصوص؟ هل مصطلح القراءة يتبوأ معنى التحليل ؟.

يستدعي العنوان في غالب الأحيان أسئلة وتعليقات يأتي الجواب عنها من داخل النص وهذا ما يجعلنا نعتقد أن المعنى الدلالي للعناوين لا يكتمل إلا بعد قراءة النصوص التي تعنونها، إنها - العناوين - تحقق خطابا واصفا للنص المتن.

إن مثل هذه التساؤلات التي ترد على ذهن القارئ يحيل عليها مرتاض في كتابه، فالعنوان يشير إلى ما هو كائن في النص: "هل القراءة هي مجرد إمساك أحدنا بمزيره ثم الشروع في تسطير أي شيء، حوال أي شيء آخر ؟ أو هي مجرد تسجيل انطباع عابر حوال نص أيما صاحبه فمحروم، وأيما هو فهزيل ؟ أو هي مجرد تهويل في الفراغ، وتهويم في الفضاء، ونفخ في الرماد وركض في كل واد، تردد لمصطلحات لا تستقيم لها السبيل،....، أو القراءة هي هذه الحذلقة المخاتلة، التي تمثل في الألفاظ أيما معجميا فباردة، أيما معرفيا ففسادة." (1 4)

بعد كل هذه الأسئلة، هل يسعى مرتاض إلى تأسيس نظرية عامة للقراءة؟ وهل من نظرية تحكم قراءة النص الأدبي ؟ وحتى لا يشوش على القارئ ويحدد، بل ويوجه، قراءة القارئ يعتمد مرتاض على العناوين الفرعية المدعمة للعنوان

الرئيسي لإمالة اللبس على ما يحمله هذا العنوان الكبير، ومحاولة منه توضيح الهدف من الخطاب النقدي.

لا يتوقف استعمال العناوين عند مرتاض في العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية للكتاب بل يزود خطابه النقدي بعناوين فرعية داخلية للتمكين من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية والفصول، والعناوين الداخلية والعنوان الرئيسي للكتاب ليصبح بذلك دورها واصفا وشارحا لبنية النص العامة، إنها " أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتحقيق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والرئيسية بانية سيناريوهات محتملة لفهمه " (2 4).

لتصبح العناوين الفرعية بمثابة المرتبة الرابعة أو المتن الرابع للخطاب الواصف:

- المتن الأول الواصف : النص أو الخطاب النقدي، كتاب نظرية القراءة.
- المتن الثاني الواصف: العنوان الرئيسي للكتاب، ونقصد به المفهوم الواصف نظرية القراءة.
- المتن الثالث الواصف: العنوان الفرعي وهو تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية

-المتن الرابع الواصف: العناوين الفرعية الداخلية للكتاب، مثل عناوين الفصول والمباحث.

إنها سيرورة الوظيفة الميتا لسانية للنص.

لغة موضوع – لغة واصفة

لغة موضوع – لغة واصفة

لغة موضوع – لغة واصفة..... إلخ

علامات الترقيم والشكل :

المتمعن في كتابات مرتاض على تنوعها واختلافها، يلحظ الاهتمام الخاص الذي يولييه الناقد بعلامات الترقيم والشكل في ممارساته النقدية، وليس خافيا أن مثل هذه العلامات تساهم في بناء النص وتنظيم قوله انطلاقا من نظام العبارة الواحدة، فدلالة الجملة الواحدة لا يمكن الكشف عنها إلا باستعمال علامات الترقيم . والعرب القدماء انتبهوا لمثل هذه الخاصية واعتنوا بها وظهرت في الرسم القرآني بشكل فائق الدقة لما لها من أثر بالغ في ضبط المعنى الأساسي للنص القرآني .

الجمال الاعتراضية :

يكثّر مرتاض في كتابه " نظرية القراءة " من اعتماد الجمال الاعتراضية، إنها في الأساس ذات وظيفة واصفة؛ فضمن الجمال الاعتراضية تتأسس لغة واصفة داخلية ضمن اللغة الواصفة الكلية مثل قوله: " لكن يجب أن نحاط، ونحن نقرر أمرنا حوال هذا المفهوم اللزج المريح، فكما أن الكتابة إنما تنصرف إلى الكتابة الإبداعية التي يثمرها الخيال وتفرضها القريحة السخية النقية فإن القراءة، أيضا، وهي النشاط الذهني الذي يضطرب من حولها، إنما تمارس على كل ما هو إبداع وتتمحص لكل ما هو فن جميل" (3 4) ولكن استخدامها في الخطاب المرتاضي جاء عفويا ودون قصد لأنه في حالة استعراض للقضايا النقدية التي يتناولها كتابه "نظرية القراءة " ولناخذ مثالا على جملة اعتراضية تشوش على القارئ وتقلل من حالة الاستيعاب لديه ؛ وهي قليلة، يقول الناقد "فإن عيب القراءة الحداثية، أو التي تزعم نفسها، أو لنفسها، كذلك، أنها، ربما، تهيم في كل واد جذب، وتمثل في كل ناد قفر ."(4 4) إن قارئ هذا القول يعجز عن الربط بين الجملة النواة والجملة الفرعية الاعتراضية ما يصعب عليه عملية الفهم.

الهوامش :

تحمل الهوامش بعدا واصفا للنص النقدي، فهي تأتي لشرح قضية ما والاستفاضة في تحليلها أو تعليقا على قضية أخرى يكون الهامش مجالا لاستيعابها، بالإضافة إلى بعدها الإخباري- أي الإخبار عن المرجع الذي اقتضت منه الفكرة التي عزز بها كاتب النص خطابه النقدي.

يقول مرتاض شارحا، في الهامش، سبب اختياره لمصطلح "السيمائية" و"السيمائيات" كمقابل للمصطلح الأجنبي " : Sémiologie يقترح هلمسليف - حسب غريماس - أن ينصرف مصطلح السيمائية - Sémiologie ويطلق عليه غيرنا السيميائية فنبدنا نحن هذا وآثرنا ما قبله لجوازه لغويا فنكون قد اقتصدنا في النطق ويسرنا في الاستعمال، ولأن الناطقين العرب به كثيرا ما يسكنون الميم من مصطلحاتهم فيجمعون بين ساكنين، وذلك لطول الكلمة التي لم يأت منها في العربية إلا ثلاثة أمثلة- إلى النظرية وينصرف مصطلح السيمائيات بالجمع Sémiotique إلى التطبيقات أو القراءة السيمائية وهي سيرة يمكن إتباعها للتمييز بين المصطلحين الاثنين المتداخلين في رأي والمترادفين في رأي آخر. " (4 5)

ويقول في موضع آخر: "يطلق عامة النقاد المعاصرين على هذا المفهوم مصطلح "العلامة"، والعلامة من مصطلحات النحاة العرب، في حين أن "السمة" إشارة دالة على معنى غير لفظي، ولذلك أطلقناها على مفهوم "Signe" ومن النقاد العرب من يطلق على هذا المفهوم مصطلح "الدليل" ويندرج ذلك في الفهامة الفكرية، والعي اللغوي، لأن المعاني الدالة على السمة في العربية كثيرة منها : النار، والأمانة والعلامة، فكيف ذهب الوهم إلى الدليل الذي ينصرف الذهن لدى ذكره إلى الحجة والبرهان؟.. " (4 6)

فكل هذه الهوامش هي خارج نصية "بالنسبة للنص الأصلي" ولكنها "تعمل على تعضيده بالتعليق عليه شرحا وتفسيرا أي في داخل النص." (7 4)

التقديم:

جل كتابات مرتاض تتصدرها مقدمات منهجية في غاية الدقة توضح تصويره العام للإشكالية المطروحة.

إن هذا التقديم الذي يزود به مرتاض خطابه النقدي ما هو إلا خطاب واصف لما سيأتي في المتن النقدي، فوظيفته الأساسية شارحة /واصفة، فالتقديم أو الاستهلال أو الفاتحة هي لغة سابقة على لغة لاحقة، الهدف منها ضمان القراءة الجيدة للنص (8 4).

فالتقديمات - باعتبارها خطابات واصفة ثانوية - هي بمثابة المفتاح الإجرائي الموجه للقارئ من أجل فهم النص، إنها الطريقة التي يراها صاحب الكتاب مناسبة للاستفادة من مادة الكتاب النقدية، ففي التقديم بناء لتصوير عام حول قضية القراءة الأدبية وتبيين للخطة المنهجية التي سار عليها الناقد أثناء خطه للمنظومة الخطابية، كما أنها تعزيز لعلاقة القارئ بالنص النقدي "نظرية القراءة"، بهذا يكون التقديم لغة واصفة داخلية تكون عتبة ولوجنا للغة الواصفة التي تؤطر النص النقدي ككل.

الهوامش

- 1- عبد العزيز المفالح، جابر عصفور وتحديث الخطاب النقدي، المجلة الثقافية، السعودية، العدد 177، الاثنين 29 شوال 1427، الموافق ل 20 نوفمبر 2006.
- 2- خوسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص 184.
- 3- م س، ص 196.

- 4- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2003، ص 16.
- 5 - م س، ص 91.
- 6- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت، ص 216، ويراجع كذلك في هذه النقطة معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب.
- 7- المصدر السابق، ص 229.
- 8- م س، ص 22 .
- 9- م س، ص 88 .
- 10- خوسيه ماري ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص 196.
- 11- يراجع : حوار جاكيسون مع بومورسكا، ضمن كتاب قضايا الشعرية، تر : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 108.
- 12- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، ص 19.
- 13- يراجع للتوسع في هذا العنصر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 488.
- 14- مرتاض، نظرية القراءة، ص 21 .
- 15- م س، ص 19 .
- 16 - مرتاض، نظرية القراءة ص 23، مثل هذا التعبير يعطل الطاقة النقدية للقارئ فهي أصلح للمقامات منها إلى الخطاب النقدي .
- 17- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط39، 2001، ج 3، ص 32.
- 18- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 487.
- 19- مرتاض، نظرية القراءة، ص 286.
- 20- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 221.
- 21- عمر اوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، 2001، ص 134.
- 22- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 496.

- 23- م س، ص 497.
- 24- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص - 119 118.
- 25- مرتاض، نظرية القراءة، ص
- 26- طه عبد الرحمن، مراتب الحجاج وقياس التمثيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدس محمد بن عبد الله، فاس المغرب، العدد التاسع، ص 18، نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 498.
- 27- ابر بكر العزاوي، نحو مقارنة حجاجية للاستعارة، مجلة المناظرة، المغرب، السنة الثانية، العدد 4، شوال 1411\ 1991، ص 81، نقلا عن: إستراتيجيات الخطاب، ص 498.
- 28- نجم الدين القزويني، الشمسية في القواعد المنطقية، تقديم، تحليل ن تعليق، تحقيق: د مهدي فضل الله، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص 48.
- 29- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 228.
- 30- مرتاض، نظرية القراءة، ص 107.
- 31- م س، ص 199.
- 32- م س، ص 16.
- 33- نفسه، ص 18.
- 34- نفسه، ص 85.
- 35- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 444.
- 36- م س، ص 475.
- 37- يراجع: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 273.
- 38- مرتاض، نظرية القراءة، ص 87.
- 39- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيران جنيت من النص إلى المناس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 66.
- 40- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، دط، دت، ج 1، ص 88.
- 41- مرتاض، نظرية القراءة، ص 24.

-
- 42- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 127.
- 43- مرتاض، نظرية القراءة، ص 15.
- 44 - نفسه، ص 21.
- 45- مرتاض، نظرية القراءة، ص ص 32-33.
- 46- م س، ص 34.
- 47- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 131 .
- 48- م س، ص 118.

الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي: مصادرها وامتداداتها

د. علي حمدوش

جامعة مولود معمري- تيزي وزو

إن إدراك الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع يعود بنا إلى العصور القديمة أي إلى ذلك الزمن المجهول الذي بدأ الإنسان يكتب فيه الأدب ويعبر عن أفكاره بصور تخيلية عن الواقع الاجتماعي. ولعلنا نجد في نظرية المحاكاة التي نادى بها أفلاطون وطورها تلميذه أرسطو أقدم وثيقة فيما وصل إلينا للحديث عن التفاعل بين الأدب والمجتمع. فإذا كان اليونان القدماء أول من ترك لنا آثارا تدل على هذه العلاقة، فإن الحديث عن هذه الصلة لم ينقطع عبر مراحل تطور التاريخ. حقا أن النظرة الاجتماعية إلى الآثار الفنية ليست وليدة القرن التاسع عشر، فطالما وعى النقاد بُعد الأدب وما فيه من آثار فنية وقيم جمالية، ولكنهم مع ذلك لم يصلوا إلى بلورة رؤاهم النقدية في نظرية عامة إلا في القرن التاسع عشر.

فإذا عدنا إلى الموروث الثقافى نجد البوادر الأولى عند الناقدة الفرنسية مدام دي ستايل MADAME DE STAEL (1817 – 1866) ثم بلغ درجة متقدمة منهجيا على يد هيبوليت تين HYPOOLYTE TAINE (1828 – 1893) أولا ثم على يد النقاد الماركسيين ثانيا، وقد ظهرت، في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، مدرستان نقديتان، فعلى رأس الأولى مدام دي ستايل وتين، وهي تهتم بعلاقة الأدب بالبيئة والوسط الاجتماعي، وعلى رأس الثانية سانت بوف SAINT

BOEUVÉ (1804 - 1868) وهو ينظر إلى الأدب في علاقته بمنتجه. وقد امتزجت هاتان المدرستان أحياناً، فاعتمد النقاد عليهما معاً فيما بعد مغلبين الجانب الاجتماعي طوراً والجانب الفردي طوراً آخر حتى تبلورتا فيما بعد وأصبحتا متميزتين تميزاً تاماً ولا سيما من الناحية المنهجية .

إذا كان الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي كما نتصوره اليوم، يعود إلى القرن التاسع عشر، فمرد ذلك راجع إلى وعى النقاد بقيمة البعد الاجتماعي للآثار الفنية . ويعد كتاب مدام دي ستال المنشور في فرنسا سنة 1800 الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية DE LA LITTÉRATURE considérée dans ses rapports avec les institutions sociales رائداً في ذلك ⁽¹⁾، فهو أول محاولة لجمع مفهومي الأدب والمجتمع في دراسة واحدة منهجية، وفي مقدمة هذا الكتاب حددت مدام دوستايل موقفها حيث تقول: (لقد عزم أن أنظر في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين) ⁽²⁾. ثم راحت تؤكد هذه المقولة من خلال نصوص أدبية لمختلف الشعراء، إلا أن الخطوة العظيمة في تاريخ المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي كانت على يد الناقد الفرنسي تين الذي يعد أول ناقد فرنسي أصّل بمقولته الشهيرة: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر وقد شرح منهجه في مقدمة طويلة صدر بها كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي) نشره سنة 1863م، مبيناً ما يعنيه بكل عنصر من العناصر المشار إليها، يقول رنيه ويليك: يستثير اسم تين اليوم على نحو شبه اضطراري ثلاث كلمات: العرق، الوسط، اللحظة الحاضرة . لقد عرف بأنه مؤسس علم الاجتماع الأدب ⁽³⁾.

لقد عرف منهج تين في دراسة الآثار الأدبية نجاحاً كبيراً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بل امتد إلى أوائل القرن العشرين، ويعود السبب في ذلك إلى الطريقة العلمية التي عرض بها منهجه، وإلى شموليتها على

الاستيعاب والتطبيق، ولعل هذه أهم مقومات المنهج العلمي. وإذا كان تين قد وضع منهجا اجتماعيا لدراسة الآثار الأدبية، فهذا لا يعني أنه كان ناقدا أدبيا، فإنما هو فيلسوف بالدرجة الأولى وهو الذي انصب اهتمامه على الآثار الفنية، لكن بالرغم من الفكر الفلسفي الذي يظهر من خلال مؤلفاته، وبالرغم من فلسفة القرن التاسع عشر ومحاولة إخضاع الأدب إلى العلوم المختلفة، واستفادته من تطوراتها، إلا أنه حول مشروعه إلى نظرية حتمية جبرية⁽⁴⁾.

إذا كان تين قد وضع الآثار الفنية في إطارها التاريخي، فذلك ما فعله هيجل قبله، ولكن الفارق بينهما أن هيجل اتجه إلى التاريخ الجدلي في تفسير الفن. في حين توجه تين إلى التاريخ العام، ونظر إليه سكونيا ومن ثم اعتقد أنه حين يضع الأثر ضمن تلك اللحظة الساكنة وينطلق منها بإمكانه أن يفسر ذلك الأثر، ويصل إلى جوانب من حقيقته، وتبقى جوانب أخرى يفسرها انتماء الموضوع لغرض من الأغراض وحالة العصر، ولذلك فهو يرى أننا لكي نفهم أثرا فنيا أو مجموعة فنانين، يجب أن نتمثل بكل دقة الحالة العامة لروح العصر وتقاليده وعاداته.

إذا كان تين يعطي أهمية كبيرة لعلاقة الفن بالتاريخ في نظرة سكونية، يمكن التعليق على هذه المحاولة بأنه ليس من الضرورة أن يكون الأدب مرتبطا باللحظة التاريخية السكونية، لأن الأدب الذي نظرت له المدارس اللاحقة، لم يعد كذلك بل هو أدب ولد لعصره ولعصور أخرى لاحقة، فكان لا بد من تطوير هذه النظرة السكونية لتاريخ الأدب، ولا سيما بعد انتشار الفلسفة الماركسية التي ركزت على قيمة الجانب الاجتماعي والاقتصادي في توجيه الفن.

إن الفلسفة الماركسية كونها فلسفة اجتماعية حملت على عاتقها تفسير حركة المجتمعات وتحولاتها إلى تلك الحركة، وذلك التحول الذي يحدث في

بنيات المجتمع لعوامل اقتصادية، يؤدي إلى إحداث أفكار وقيم تعبر عن ذلك التغير والتحول، أي أن وسائل الإنتاج تحتم بل تفرض بنيات المجتمع الأساسية وهذا ما يفسر تطور المجتمعات وتحولها من نمط إلى آخر. ويفسر كذلك ما أنتجته تلك المجتمعات من أفكار وفنون، تختلف من جيل إلى آخر، ما دامت القوى المنتجة في تبدل، فإن المجتمعات تظل في تحول مستمر.

لقد ذهب بليخانوف (PLEKHANOV) (1856-1918) إلى أن الأدب والفن هما مرآة الحياة الاجتماعية ونتيجة الصراع الطبقي وما ينتج عنه من صراع الأفكار، فعوض أن يعكس الأديب في عمله صورة المجتمع كما هي في الواقع فإنه ينخرط في الصراع الأيديولوجي وأن الأديب ليس بالضرورة معبرا عن انتمائه الطبقي، إذ يمكنه تجاوز أيديولوجية طبقته عندما يعبر عن الواقع في أعماله الإبداعية، يعني أنه يمكن أن يتبنى إحدى أيديولوجيات الطبقات الأخرى التي لا ينتمي إليها⁽⁵⁾.

إذا كان مضمون الفن اجتماعيا بالضرورة، فهذا لا يعني أبدا إهمال أو إنكار الجانب الفردي في التجربة الإبداعية، ذلك أن الأثر الفني لكي يعكس ضمير عصره ووعيه فإنه يلزم لذلك شخصية خلاقة متميزة تعبر عن هذه الرؤية للعالم، ومن ثم فإن الأثر الفني العظيم لم يوجد إلا بفضل مجهود شخصي في عملية الخلق والإبداع، لأن الفن الحقيقي، ليس استعادة أو تقليدا لما سبق أن وجد، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف عن قوة الإنسان المبدع وعظمته الفردية. والخلاصة أن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي المرتكز أساسا على الفلسفة الماركسية موجه نحو الحركة والعمل وهو لا يتوجه فقط إلى تقدير المحتوى ومضمون العمل الأدبي، بالعودة إلى علاقات الطبقة التي يصدر عنها هذا العمل بل أيضا إلى مدى إسهامه في التمهيد لظهور آثار جديدة تمهد للمستقبل وإلى مدى إسهامه في تغيير الوضع الاجتماعي وتطويره، لأن البطل

الحقيقي لا يكون متخلفا بالنسبة إلى عصره بل هو صادق لعصره، من هنا يمكن القول إن الاتجاه الاجتماعي في النقد ينطلق من خاصية الفن الأساسية المتمثلة في انعكاس الواقع الاجتماعي في الآثار الفنية وعدم عزل الإنسان المبدع عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه .

إن الفنان بحاسته أقرب إلى فهم حركة المجتمع والقوانين التي تحكمها، فالناقد الأدبي إذ يهتم بالكشف عن البيئة المحيطة بالإنسان المبدع، فمرد ذلك إلى أن سلوك الإنسان المبدع يحدد نمط تفكيره، ومن ثم نتاج هذا التفكير المتمثل في الأعمال الأدبية، ومن هنا شرعية دراسة التجربة الأدبية في صيغتها الاجتماعية مثل ما صنعها المبدع، وبمعنى آخر دراسة كيفية التعبير عن العلاقات الاجتماعية بين الناس وبين الفرد والمجتمع، وكذلك بين بنيات المجتمع ذاته، ومن هنا يكون أحد محاور النقد الأدبي هو البحث في الكيفية التي عبر بها الفنان عن الواقع الاجتماعي الذي عاش فيه، وعند ذلك نكون قد كشفنا عن أصالة الشخصية المبدعة .

إن النقد الأدبي في هذا الاتجاه يحاول قدر الإمكان أن يربط بين زوايا المثلث وأبعاده، وأعني بزوايا المثلث المجتمع والفنان بوصفه فردا ضمن المجتمع، والتجربة الفنية التي تمتد في علاقتها بالفنان الفرد وبالمجتمع . على أنه لا ينبغي الانطلاق من هذا للقول بأن الفن انعكاس ميكانيكي لواقع المجتمع أو صورة حقيقية له، لأن الفنان لا يعيد تركيب صورة الواقع وبناء أجزائه في عمل فني واحد، بل ينشرها ويلونها بألوان من ذاته الفردية، ومن هنا فإن ربط الفن بالمجتمع أو بالقيم الاجتماعية أمر طبيعي، من هذا المنظور أخذ هذا النقد في هذا الاتجاه يخطو خطوات نحو إيجاد نظرية في النقد تقوم على أسس اجتماعية .

يعد الناقد جورج لوكاش الذي سار على خطاه تلميذه لوسيان جولدمان من أكبر منظري هذا الاتجاه . وسنحاول أن نركز على أهم الأدوات الإجرائية

التي جاء بها كل منهما (جورج لوكاش ولوسيان جولدمان) : إن أكبر حدث في تاريخ سوسيولوجيا الأدب ظهر مع مجيء جورج لوكاش ولوسيان جولدمان عندما ركزا على وحدة العمل وبنيته، حيث أوجدوا علاقة مشتركة بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي وبين البنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل الأدبي . بهذا المفهوم الجديد تحولت سوسيولوجيا المعرفة مع نظريات لوكاش إلى تحليلات فعالة حول مجموعة من البنى الذهنية والنفسية رغم أنها لم تطرح طبيعة نشأتها، فقد اهتمت بالجوانب التاريخية والوعي الطبقي الفلسفي، إذ اعتبر لوكاش (1825 – 1971) البنى الذهنية كحقائق تجريبية تبلورت عبر التاريخ من قبل مجموعات اجتماعية وطبقات خاصة⁽⁶⁾. ومنذ ذلك، تغيرت جذريا سوسيولوجيا الأدب، فلم يعد العمل الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، كما أن العلاقة الأساسية لم تعد على مستوى المضمون بل على مستوى البنياني .

إن هذا التصور قد بات واضحا في أعماله خاصة في نظرية الرواية التي ميز فيها بين المجتمع القديم الذي كانت تمثله بامتياز وبين المجتمع الحديث الذي أخذت فيه التناقضات الاجتماعية في ظل البرجوازية وبداية تشكل الوعي الطبقي لدى الطبقة العمالية، ولهذا احتاج المجتمع الجديد إلى فن أدبي يستطيع التعبير عنه مثلما عبرت الملحمة عن المجتمع القديم . ويذهب لوكاش إلى أن العامل الجوهري لازدهار هذا الجنس الأدبي مرده إلى اشتداد وحدة التناقضات في المجتمع البرجوازي، وإلى ظهور الحاجة الماسة إلى من يجسد وضعها . وبالمقابل فإن فهم الرواية وتطوير أشكالها مقترن بفهم طبيعة الصراعات الاجتماعية وتطورها عبر المرحلة البرجوازية⁽⁷⁾.

كما يلح على ضرورة التماثل البنيوي بين الشكل والمضمون أي بين تطور الجنس الأدبي من الناحية الفنية وبين نضال الإنسان من الناحية الاجتماعية من

أجل بناء مجتمع جديد، ومن المفاهيم التي أثارها لوكاش وأخذت حيزا كبيرا في الدراسات النقدية ظاهرة المرأة، فهو يرفض الانعكاس الفوتوغرافي للحياة الاجتماعية بل يطالب بمعرفة عميقة حول هذا الواقع والحياة الاجتماعية. فالفنان الأصل هو الذي يصبغ هذا الواقع في قالب فني متميز ينقل شكله الواقعي التاريخي في حركته الجدلية إلى عمل الأدب ليبين طبيعة العالم الحقيقية. إن الانعكاس عند لوكاش يتحاشى المباشرة ويدعو إلى التعمق في البحث عن العلاقة الحقيقية بين الذات الإنسانية والعالم الموضوعي.

تقر بعض الدراسات الحديثة أن قضية الشكل عند لوكاش تختلف عما هي عليه عند المدارس الشكلية الأخرى التي تعتمد على الأساليب والصيغة اللغوية. فالشكل برأيه هو المضمون الذي يصاغ في قالب فني، وبذلك يميز الشكل المضموني عن الشكل اللغوي (ليس الشكل عند لوكاش شيئا تقنيا أو لغويا كما هو لدى الشكلانيين ومن بعدهم البنيويين، إنه بالأحرى القالب الجمالي المعطى للمضمون، أما اللغة عنده فهي وسيلة للتعبير عن الشكل المضموني لا أكثر)⁽⁸⁾. ونفهم من هذا إلى أن لوكاش أراد أن يجعل من الشكل مضمونا أيديولوجيا مستمدا من المجتمع، والشكل موجود فيه مسبقا، فالكاتب هنا حسب لوكاش لم يعد خالقا للشكل بل كاشفا له، وبالتالي لا يستطيع القارئ أن يفهم العمل الأدبي كبنيات فنية في علاقاتها بالمجتمع كفنات اجتماعية تتواصل وتتعايش فيما بينها.

تجمع الدراسات النقدية الحديثة على أن لوسيان جولدمان LUCIEN GOLDMANN (1913 – 1970)⁽⁹⁾، سار على خطى أستاذه لوكاش خاصة في مراحل كتاباته الأولى التي تميزت بها كتبه الثلاثة الشهيرة (الروح والأشكال – 1911) و(نظرية الرواية – 1920) و(التاريخ والوعي الطبقي – 1923).

وعلى الرغم من الصداقة التي كانت تربطهما إلا أن ذلك لم يفقده روحه النقدية تجاهه، فميز في كتبه ما هو هام وغير هام، كما أبدى بعض التحفظات على عدد من المقولات الأساسية، وأن الكثير من هذه الأفكار التي اقتبسها من لوكاش كان الغرض منها ليس لتطبيقها على المجتمعات الأوروبية في القرن العشرين، وإنما على المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر، كما يظهر في كتابه (الإله الخفي) الذي كان موضوع أطروحته عن الحركة الجانسينية JANSENISTES من خلال خواطر باسكال ومسرح راسين مشددا على الروح المأسوية التي أعطاهها أبعادا معاصرة، ومن كتبه الماركسية والعلوم الإنسانية والفلسفة وفي معظم كتبه أعطى لوسيان جولدمان أهمية كبيرة لعامل الثقافة أو الفاعل الثقافي الذي يقصد به الفرد المتجاوز فرديته، أي أنه مائل في الجماعات البشرية والطبقات الاجتماعية التي تمارس دورها السياسي والثقافي في آن معا، كما تصدى جولدمان للنظريات الفرويدية التي تركز على مفهوم السيرة الذاتية للفرد على أنه المبدع الحقيقي، كما استفاد من لوكاش في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) فدَرَسَ الفاعل الثقافي التاريخي بالوعي الفعلي والوعي الممكن.

إن الإبداع الثقافي هو خير معبر عن نزعة الإنسان التاريخية، وشرح العملية الإبداعية من خلال الذات الفردية وفق منهج لوسيان جولدمان ستواجه صعوبات غير قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل، وعلى وجه التحديد تلك المرتبطة بسيرة الكاتب والمعبر عنها بشكل رمزي، لأن الطرح البنيوي في تشكلاته يفوق ما هو فردي. فالأعمال العظيمة تنشأ من أصل اجتماعي معين، وتعد تعبيراً متماسكا، وليست مجرد انعكاس لوعي جمعي. إنها تعبير عن طموحات فئة اجتماعية معينة عاشت في ظروف معينة، ولم تكن قادرة على صياغة هذه التطلعات التي عايشوها بطريقة فنية متماسكة⁽¹⁰⁾.

يرى جولدمان أن موضوع الإبداع الحقيقي هي الفئات الاجتماعية وليس الفرد المعزول، والتطابق المنشود يحدث بين الرؤية الكونية المعبر عنها بالأثر الأدبي وبين الرؤية الكونية السائدة لدى الجماعة، وليس بين بنية الأثر الأدبي وبين الحياة النفسية أو الفردية للأشخاص⁽¹¹⁾. إن فاعل الإبداع ليس الفيلسوف أو الأديب إذ عبّر خطابه تتكلم جماعة أو ذات فوق فردية، فالعلاقة بين الرؤية للعالم والنتائج الثقافية تتحدد أيضا من تماثل البنيات الذهنية⁽¹²⁾.

إن الأعمال الفنية أعمال فردية وجماعية في آن، هي جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة هو الذي ينطوي على مكونات رؤية العالم، وهي أيضا فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ورفعها إلى أقصى درجة من التماسك كما أن بنية العمل المجاوزة للفرد، تحاول إيجاد أبنية جديدة وتخلق توازنا جديدا، وهذا لا يتحقق إلا بهدم الأبنية القديمة لتعيد التوازن المفقود⁽¹³⁾.

بيد أن البنيوية غير التكوينية كما تمثلت عند أصحاب النقد الجديد (رولان بارت) و(تودوروف) تكتفي بتحليل النص من حيث أنساقه الداخلية. وإذا أردنا أن نفهم النص بشكل إنساني، فذلك لأن الإنسان هو المحرك الوحيد للتاريخ⁽¹⁴⁾. وإذا كانت مدرسة التحليل النفسي قد جعلت من اللاوعي الفردي أداة إجرائية في تحليلها للنصوص فإنها من منظور جولدمان تقودنا إلى منطقة مائعة يصعب تحديدها، كما أنها لا تشرح الأعمال المهمة داخل كليتها، وإنما تتناولها في جزئيتها، كما أنها لا تستطيع أن توضح الفرق بين العنصر المرضي والعنصر الفني. إن انتقادات لوسيان جولدمان في مواجهة الشكلية أو في البنيويات اللغوية كما يمثلها كلود ليفي ستراوس levis strauss في الأنثروبولوجيا، وولاكان في التحليل النفسي ورولان بارت في النقد البنيوي وكل هذه البنيويات، يتمثل في أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكا

إلا إذا كان دالا يهدف إلى خلق توازن بين الذات والحدث أو فاعله والموضوع الذي يؤثر فيه.

إذا كانت كل هذه المناهج تبحث عن التماسك التام، فإن رولان بارت يجده في البنية الداخلية للنص وفي النظام الشكلياني، وأما شارل مورون فيرى أن الأثر الأدبي نفسه يعلن عن وحدته الخاصة، ولكننا نجد مفتاح هذه الوحدة في النظام الانفعالي للشخصية اللاشعورية للمؤلف ذاته، أما جولدمان فيتفق مع بارت في دراسة البنية الداخلية للنص أولا ويتفق مع مورون بضرورة دراسة الحياة الانفعالية للمؤلف، ولكنه يتجاوزهما بالتأكيد على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفهم في بنية أوسع هي البنية الاجتماعية والذهنية اللتين يمثلهما أو ينتمي إليهما⁽¹⁵⁾.

إذا كان جولدمان يذهب إلى أن الأحداث لا تكتسب دلالتها الاجتماعية دون تحديد الفاعل، فما هي طبيعة هذا الفاعل؟ ولماذا يرتبط الخلق الثقافي بفضة اجتماعية بدلا من أن يرتبطه بالفرد الذي أنتجه؟ إن هذا الغموض أدى إلى نزاع وهمي هو أن التحليل السوسيولوجي لم ينف وجود ظواهر فردية في الأعمال الأدبية كتلك التي تبناها فرويد، كما أنه لا ينفي ما قد يكون للمعطيات الفردية من تأثير على الإنتاج الفكري، وكل ما في المسألة أن هذه المعطيات الفردية لا تكفي لتفسير الإنتاج كنمط من التعبير وكظاهرة تاريخية في الوقت نفسه، معنى هذا أن هناك تمييزا ضروريا بين فاعل السلوك الليبدياني وفاعل العمل التاريخي، ومن البديهي رفعا لالتباس آخر أن الفاعل الجماعي قد يبلور ويدافع عن موقف فردي، وبتعبير آخر قد تكون الفردانية نتيجة لتصوير جماعي يعبر عنه الفرد أو الفنان.

يبدو أن هذا الموقف يحتاج إلى تدليل خاصة إذا تعلق الأمر بكاتب لا صلة تربطنا به وبصفة علمية إثبات أن شعرية الصعاليك هي التي جعلتهم يشتهرون في عالم تاريخ الأدب، وهل نفسية جميل بثينة هي التي جعلت من شعره شعرا عذريا

؛ لقد طرح جولدمان السؤال حول ضرورة ربط الأثر الأدبي بالفاعل الجماعي غير أن الضرورة المنهجية لا تنطبق على كل أثر بل على الآثار التي لها حد من الانسجام Cohérence⁽¹⁶⁾. إن فهم هذا التلاحم والانسجام لبنية أدبية تظهر مكوناتها بمعنى لا يمكننا فعل ذلك إلا إذا ربطناها بالبنى الشاملة في المجتمع، يقول جولدمان: (إن تجربة الفرد الواحد أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية الذهنية إذ لا بد أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يجدون أنفسهم في موقف متماثل)⁽¹⁷⁾.

وعلى هذا النحو نجد أن السوسولوجيا الجدلية تختلف عن السوسولوجيا المضامين، وأن هناك فرقا كبيرا بين المدرستين، ففي الثانية يظهر العمل الفني كانعكاس حتمي للمجتمع، بينما يكون أساسيا في الأولى (إن العمل الأدبي ليس نتاجا بوصفه فردا ولكنه يكشف في الطبقة أو الفئة عن الوعي الجمعي والقيم الاجتماعية التي تتكون عبر المجموعات البشرية، ولا ينهض بها أفراد محدودون، فالتاريخ تصنعه مجتمعات لا أفراد)⁽¹⁸⁾.

إن تجربة الفرد وفق هذه المقولة قاصرة لا تستطيع أن تخلق مثل هذه الرؤية الذهنية التي تستلزم ذاتا جماعية، بل هي مجموعة من الذوات التي تجمعها ظروف معينة وآمال مشتركة. أما الفرد فما هو إلا ذاك المبدع الاستثنائي الذي يملك قدرات ثقافية متميزة، تسمح له بالتعبير عن هذه البنية بحكم الانصهار والانسجام مع الفئة التي عايشها. أما حين يعجز الفرد عن تحقيق هذا الالتحام، فإن ذلك مؤداه إما على نقص في وعيه أو على غياب أفكار التلاحم في محيطه. ومن هنا نجد جولدمان يميز بين صنفين من الوعي: وعي قائم واقعي يفرزه الواقع في فترة معينة، ناجم عن الماضي ومختلفة حيثياته وظروفه، ووعي ممكن يتمثل فيما تفعله طبقة اجتماعية بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي⁽¹⁹⁾. إن أبعاد هذه النظرية يتمثل في البحث عن طريقة

جديدة وتصور منهجي للبحث عن العلاقة بين الرؤى الاجتماعية التي يعبر عنها الأديب، وبين الرؤى الفنية والجمالية التي غالبا ما تشكل إحدى العوامل الممكنة التي تمثل هذه الرؤية الاجتماعية، وهذا ما لم يجده جولدمان في المناهج الأخرى⁽²⁰⁾.

إذا كانت أعمال جولدمان تنطلق من مرجعية المادية الجدلية لمحاولة فهم ثوابت الثقافة الإنسانية في منهج شمولي معتمدا على مدونة ذات نصوص متنوعة منها السوسيولوجيا والرواية والشعر والمسرح، يكون قد خلص بأنه أثرى الثقافة بكل تفرعاتها إلا أنه لم ينج من انتقادات تخص بعض الجوانب الجمالية للنص الأدبي، لأنه في رأي بعض النقاد كان أميل إلى الفكر والفلسفة منه إلى النواحي الجمالية من لغة وبلاغة وخيال ومتمعة، وهذا ما أشار إليه رولان بارث وبيار زيماء Pierre Zima في انتقاده للمنهج التقليدي والمنهج البنيوي التكويني الذي يرى فيه عدم القدرة على تحليل النصوص في المستويين اللغوي والسرد، وكانت مرجعيته في هذا تستند على أفكار جان موكاروفسكي MOKAROVSKI أحد أعضاء حلقة براغ التي كانت حريصة على ربط النصوص الأدبية في علاقاتها بالمجتمع بالمستويات اللغوية⁽²¹⁾.

ومن الأفكار التي رفضها زيماء ظاهرة الفاعل الجمعي أي عندما نجعل القارئ يتحدث باسم الجماعة التي ينتمي إليها وباسم قيمها، فإن هذا لا يفيد، لأن النص الأدبي لا يحيى إلا بمقدرته المجددة ومحاصرته الدائمة للقيم والمعايير الجمالية السائدة، لأن تغير الموضوع الجمالي مرهون بتحول الجمهور المتفاعل مع هاتيك المعايير والقيم. فكلما ظهر مدخل نقدي جديد تولدت عنه قراءات جديدة، تسهم في التحول اللانهائي للنصوص الأدبية وموضوعاتها الجمالية⁽²²⁾.

أما من حيث الامتداد فنجد هذا النقد السوسيولوجي، قد دخل إلى العالم العربي منذ الحرب العالمية الثانية. ظهر عند رواد كثيرين، كانوا يشتغلون بالأدب

أمثال طه حسين وسلامة موسى ولويس عوض وأصحاب التيار الماركسي مثل حسين مروة، طيب تيزيني، محمود أمين العالم، جابر عصفور، صبري حافظ وغيرهم من الذين اتهموا بالخروج على النقد الأدبي، لأنهم ضلوا الطريق وكان الأجدر بهم أن يتوجهوا إلى علم الاجتماع بعد أن قدموا أحكاماً ونظريات غير معلة⁽²³⁾.

أما في النقد المعاصر فقد ظهرت اتجاهات نقدية تعاملت مع المستجدات النقدية الغربية خاصة البنيوية التكوينية التي أثمرت بعض الدراسات الأكاديمية الجامعية التي تقدم بها محمد رشيد ثابت للجامعة التونسية والطاهر لببب لجامعة السربون، وتميزت هذه الفترة بقصور القراءات التبسيطية، مما أدى إلى غموض في المصطلح نتيجة عدم التحكم في الترجمة الأدبية وتقديم مقابلات عربية للمصطلح الواحد، وهو ما أدى إلى تعدد استخدامها أكثر من ترجمة، ويظهر هذا الالتباس في ترجمة العبارة الفرنسية الدالة على البنيوية التكوينية، إذ هناك من ترجمها بالتركيبية أو التكوينية، فرشيد ثابت يترجمها بالهيكلية الحركية وبوراو عبد الحميد بالتكوينية خاصة في مقالاته عن البنيوية التكوينية ومدرسة التحليل النفسي، وعمار بلحسن بالبنيوية الجينية.

إن هذا القصور في استخدام المنهج السوسيولوجي كدليل على المعاصرة دون تطبيقه في الدراسة تطبيقاً حقيقياً، يعود إلى تسرع في ترجمة ما ينشر باللغات الأجنبية أو عدم التدقيق في البحث عن المقابل العربي للمصطلح أو النقل الحرفي الذي يضيع معه المعنى ويضعف السياق⁽²⁴⁾.

الهوامش:

1- MADAME DE STAEL, DE LA LITTÉRATURE considérée dans ses rapports avec les institutions sociales : classiques

2- قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب، دار البحار، بيروت، 2009، ص 201.

3- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، 2005، ص 50.

4- عبد الرحمن بو علي، مجلة الوحدة (أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية)، ص 32.

- 5- حميد لحداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، أنفو، المغرب، ط2، 2012، ص67.
- 6- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسولوجيا الأدب، وزارة الثقافة، عدد 216، دمشق، 1980، ص28.
- 7- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص62. ينظر علي حمدوش، رسالة الدكتوراه، المتلقي في أدب أبي العلاء، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 172.
- 8- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص 67.
- 9- ينظر علي حمدوش، رسالة الدكتوراه، المتلقي في أدب أبي العلاء، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 70-90.
- 10- جابر عصفور، مجلة فصول، عدد 68، 2006، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عن البنيوية التوليدية : قراءة في لوسين جولمان، ص 27.
- 11- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997، ص 15.
- 12- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسولوجيا الأدب، ص 29.
- 13- جابر عصفور، مجلة فصول، عدد 68، 2006، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عن البنيوية التوليدية ص37.
- 14- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسولوجيا الأدب، ص92.
- 15- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، ص15.
- 16- الطاهر لبيب، سوسولوجيا الثقافة، دار الحوار، اللاذقية، دمشق، 1987، ص50.
- 17- ينظر وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص80.
- 18- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، دار رؤية، القاهرة، 2009، ص 22.
- 19- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسولوجيا الأدب، ص40.
- 20- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، ص 21.
- 21- المرجع نفسه، ص 26.
- 22- أحمد الطايبي، القراءة بالمماثلة، منشورات زاوية، الرباط، 2007، ص116.
- 23- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، ص 28.
- 24- عبد الرحمن بو علي، مجلة الوحدة (أثر المنهج السوسولوجي في الدراسات النقدية العربية)، ص33.

تداولية المكون الخطابى فى السرد الأدبى

أ. كاهنة دحمون

جامعة البويرة

إذا اعتبرنا أنّ النصوص حصيلة تركيب تؤسسه قواعد وعلاقات، فإنّه يتعين التعرف على الوحدات القادرة على تكوين هذه المنظومة من العلاقات، وعليه فإنّ التحليل يكون اعتماداً على مستويين ينظمان عناصر الخطاب السردى. الأول فى المستوى السردى الذى ينظم تعاقب وتسلسل الحالات والتحويلات. والثانى فى المستوى الخطابى الذى ينظم داخل النصّ فى تسلسل وجوه وأفعال المعنى. لهذا يبدو ضرورياً تمييز مستويات الوصف، التى انطلاقا منها تكون العناصر وقواعد اندماجها معروفة بشكل ملائم.

وتتظر نظرية النصّ إلى النصوص بوصفها وحدة كلامية تامة، يحققها المتكلم بهدف معين وفى إطار ظروف مكانية وزمنية محددة⁽¹⁾. لتختلف النصوص عن متواليات الجمل من خلال ظاهرة التماسك الدلالي، فهو تتابع متماسك من الجمل. ليفهم تتابع الجمل على أنّه نص مترابط من خلال تسلسل ضميرى متصل لوحدات لغوية، قائم على مبدأ إعادة الصياغة أو الإبدال والربط الذى يحقق التناسق فى بنيته العميقة، والتى تدعم الجوانب التالية:

- 1- التماسك الدلالي للنصوص: الذى يعد ظاهرة تركيبية عميقة.
- 2- إمكانية تذكر «مضمون» نص وربطه بنص آخر.
- 3- إمكانية الانتقال من موضوع إلى موضوع، مع ضمان التناسق فى الخطاب السردى.

4- إمكانية اختصار نص في ملخص أو فقرة أو في حكاية مضمنة. وفي وصف الإحالة والمرجعية، لمنحها للنص، سوف نجد أنفسنا أمام ظواهر وإجراءات نصية من قبيل: الإحالة والضمائر والظروف، اهتم بها كل من هاليداي ورقية حسن -Halliday et R.Hassan- باعتبارها المقوم الأساسي للترابط، ولا يمكن التحليل دونها، فهي التي تحقق الاتساق Cohésion والانسجام Cohérence، في البنية التشكيلية والدلالية. لأنها مجموع القواعد التي تربط بين العناصر، لتستمر في خط واتجاه واحد تصاعدي، وهي التي تضمن استمراريتها وتداولها الخطي والدلالي في مجموعة من القواعد الموضوعية، تحكمها معايير لغوية اقتضاها مقام ومحيط خارجي. والتي تقرر ما إذا كانت الوحدة التخاطبية، تدخل في دراستها ما يسمى «مفهوم التخابر وموضع التخابر»⁽²⁾ الذي يأخذ معيارا تداوليا لأنه مرتبط بالمقام وبالوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب. وسنرى بأن لها دورا يقترن بتحديد المرجع والتعبير عن الذاتية وتوزيع المعلومات الدلالية ونوعها، وفق مبادئ تحددها وتقدمها داخل الجملة في ترتيبها وطريقة تلفظها، فالمتكلم يعبر عن أغراضه في جمل مترابطة الأجزاء، يعبر عن هذا الترابط بواسطة إجراءات تحدث تماسكا وربطاً معنوياً ولفظياً بين العناصر يحقق ما يسمى بوحدة المحور والموضوع المحدث عنه، الذي نجده متعددا صوفيا في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، وموضوعا تخييليا خرافيا يتسم بالوحدة في مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض.

1- الضمائر والشخص:

يعرف الاسم في اللغة العربية على أنه «الكلمة الدالة على معنى في نفسها غير مقترنة... وإن لم تدل على معنى في نفسها بل في غيرها فهي حرف»⁽³⁾ لذا نجد نوعين أو صنفين من الأسماء: منها ما هو صريح، يقوم بنفسه دون إحالة أو إنابة.

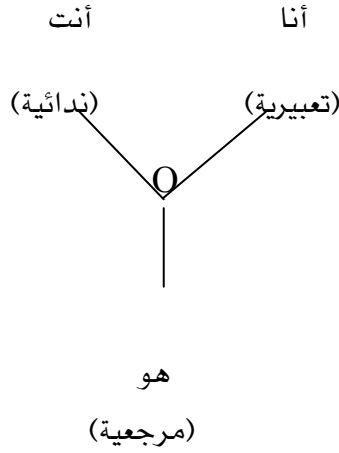
ومنها ما هو غير صريح كالضمائر وأسماء الإشارة، فهي لا تشير إلى ما تدل عليه إلا بالإحالة، كما لا تدل على مسمى. وإذا أريد لها أن تدل عليه «فتقلب دلالتها من وظيفية إلى معجمية، كان ذلك بواسطة المرجع، فدلالتها على مسمى لا تأتي إلا بمعونة الاسم»⁽⁴⁾، لتؤدي دورا في علاقة الربط، ضميرا كان أو إشارة، بعودة إلى مرجع لتغني عن تكرار لفظ ما رجعت إليه، مما يؤدي إلى تماسك أطراف القول، ليجعله واضح الوظيفة غير معرض للبس والإبهام.

وقد يدل الضمير على شخص يتحدث عن نفسه ويعبر عن ذاته، ليكون بهذا موضوع التلطف، كما قد يدل على شخص يتحدث مع غيره أثناء الحديث. ليتحقق بذلك وجود ثنائية التواصل من باث ومتلق أو من مرسل ومرسل إليه، الذي يتشكل الحديث بهما ويكون تبادل الخطاب، إذ بمجرد أن يكون هناك الضمير (أنا) حيث يعلن المتكلم عن موقعه، فإنه سيوضع في المقابل الضمير «أنت» ليدل على الآخر، أي المتكلم في مقابل المتلقي أو المستمع (مفردا أو جمعا). فبين أنا وأنت يكون الخطاب. واستعمال الضمائر يعني «تحويل اللغة إلى الخطاب»⁽⁵⁾، بحيث تصبح من ضمن إمكانات وقدرات المتكلم ليووجهها إلى شخص يقابله، لذا سميت بضمائر الخطاب، لها دور في اختصار «مرحلة من مراحل العلاقة بين الدال والمدلول»⁽⁶⁾ لأنها تحيل إلى الذات العاقلة مباشرة دون إحالة إلى لفظ معين. ليتحقق التواصل الذي هو أساس كل خطاب بحيث يكون لكل عنصر وظيفة، تسمح له بالدخول في علاقة تفاعل باستخدامها، فهناك دائما:

مرسل(1)..... سياق أو مرجع(3)..... مرسل إليه(2)

والأول وظيفته تعبيرية، متعلقة بالمتكلم وقد تسمى انفعالية. والثاني وظيفته ندائية يتعلق بما يتلقاه الشخص الذي يوجه إليه الخطاب قصدا أو عن غير قصد. والثالث يمتلك الوظيفة المرجعية أو الإخبارية. وتعتبر هذه الوظائف

الثلاث من أبرز ما يعتمد عليه فى إدراك لعبة الضمائر والتعامل مع حوارات الشخص⁽⁷⁾:



إذن، فأنا وأنت ضمائر تدل على ذات دون إحالة، فهما «لا يضمران مفهوما ولا شخصا ولكنهما يسمحان للمتكلم من احتلال منزلة الفاعل فى الخطاب، مع علاقة تتوفر بينه وبين المرسل إليه»⁽⁸⁾ فهما يعبران عن القدرة الذاتية للمتكلم فى فرض نفسه كفاعل. أمّا الضمير "هو"، فإنه يحيل إلى شخص آخر غائب، لكنّه معين فى الخطاب (أو الملفوظ). لذا فضل سمير شريف أستيتيه تسميته بضمير الالتفات «فإنّ ما سموه ضمير غيبة، هو فى حقيقته عدول أو التفات عن الخطاب بقسميه المتكلم والمخاطب. ويؤيد هذا الفهم أنّك تستعمل الضمائر (هو، هي، هما، هم، هن) فى سياق الحديث عمن كان حاضرا من غير أن يكون خطابك موجّها إليه»⁽⁹⁾ فهي إذن تقوم بوظيفة الإنابة أي أنّها تنوب مناب الموضوع المحدث عنه، ولا تأخذ وظيفة الرابطة. وهذا ما يدعم قول أركيوني «إنّ التصريح القائل أنّ الضمير (هو) تكمن وظيفته فى التعبير عن

اللاشخص غير صحيح، إنما يكون ذلك فى بعض الأساليب التى يرغب المتكلم تحديد طبيعتها.⁽¹⁰⁾ بحيث لا يظهر إلا إذا أراد المتكلم. كما أن المتكلم ليس حاضراً دائماً بالضرورة، إذ يمكن أن يكون مفترضا خاصة فى الخطاب الشفوي الذى يكون بالنيابة المتواترة أو المسلسلة، كما فى قول الرسول (ص): «فليبلغ الشاهد الغائب» فكل مرسل إليه من الغائبين اللاحقين، يعتبر اليوم حاضرا فى حجة الوداع⁽¹¹⁾.

واستخدام الضمائر مفردة يجعلها تفتقر إلى المرجع والحضور والوصل، فهي لا تتخذ معنى إلا فى حال الحديث، لذا صنفت من المبهمات Déictique، فهي أشكال فارغة من الناحية المرجعية، ولكن ليس من الناحية الدلالية «إذ يمكن للضمير أن لا يكون له موضوع، ولكنه من غير الممكن ألا يكون يكون له مفهوم»⁽¹²⁾. ولتحديد دلالتها فى الخطاب وجب تحديد المرجعية التى تحققها، لأنها لا تحيل إلى شيء ثابت فى العالم. وتتوافر الضمائر فى جميع اللغات كخاصية فى التلفظ، كونها تحيل إلى علاقة بين ما نتلفظ به وما تشير إليه أى المرجع، لهذا جعلها بنفنيست E.Benveniste من مشكلة اللغة⁽¹³⁾. ولكي تحيل على معين فوجود قرينتي index الحضور والمرجع أمر ضروري «ضمائر المتكلم والمخاطب والإشارة قرينتها الحضور. وأما ضمير الغائب فقرينته المرجع المتقدم، إما لفظاً أو رتبة، أو هما معا»⁽¹⁴⁾. ليكون المرجع فى هذه الحالة، هو القرينة التى تدل على المقصود بضمير الغائب، فيدل بذلك على الدلالة دلالة الضمير على معين بتقديمه لفظاً أو رتبة.

ولا يمكن معرفة مرجع الضمير قبل استعماله، كما أنه يختلف باختلاف شروط الحديث التى يخضع لها المتكلم فى نشاطه، سواء كان شفاهة أو كتابة. وبما أن الضمائر نوع من الكلم، فإنها أيضا تتغير بتغير المقام فى زمان ومكان ما

بين المتخاطبين، أى أنها خاضعة لعوامل تداولية، مرتبطة بالاستعمال أثناء الأداء الفعلى فى مقام معين، له من العلاقات ما يجعلها معينة ولها دلالة، سواء داخل الخطاب أو خارجه.

ف نجد مثلاً فى الإشارات الإلهية للتوحيدي الضمير الدال على الكاتب، أى المتكلم، فى قول التوحيدي «... لأنك مع الجهد المبذول ترجع إلى حد مرذول ... وهكذا عليك عنه لأن الآثار فيها بيّنة والأخبار عنك متظاهرة - أعني بالآثار ما أنت به خالق، وأعني بالأخبار ما أنت به رب - فالحظ الآن هذه الأسرار بعين لم تخلق من لحم...»⁽¹⁵⁾، ولقد سمي ضمير المتكلم ضمير حضور، لأنه صاحبه، فلا بد أن يكون حاضراً وقت النطق به⁽¹⁶⁾.

وهناك تفاد لاستخدام ضمير المتكلم فى جمل منها: «ونسألك - إلهنا - أن تجعلنا فى كنف من ضمانك»⁽¹⁷⁾ وفى «لكنك - يا ربنا - طويت عنا إرادتك بنا» « لكنا - يا ربنا - لا نستطيع أن نحفظ أنفسنا على طرائق أمرك ونهيك إلا ببوادي صنعك ولطفك»، وهذا لما فى استعمال (الأنا) من إحياء بالفردية فى مقام تنبغى فيه المشاركة، ولما فى (نحن) من تعظيم «لذا يفضل أن يعدل عن استخدام ضمير المخاطبين إلى ضمير المتكلمين»⁽¹⁸⁾ لما فيها من مواجهة ولما يقوم به المتخاطبون من أدوار لغايات محددة. ويمكن أن تعد الجملة التى تحوي على المخاطب والمرسل ذاته أى من: أنا + أنت أو نحن: «مخاطبة ضمنية»⁽¹⁹⁾، فيها يتم استحضار الطرف الآخر، حتى لو كان غائباً عن العين.

ونجد، (فى الإشارات)، استخداماً لـ"الأنت"، وهذا للانتقال إلى محدث عنه آخر فى الخطاب أو بما سمي بالمحور، الذى ارتبط كثيراً كما رأينا بالمخاطب، الذى يحيل إلى خارج النص، أو ما يسمى بـ"الإحالة السياقية"، والذى اتسم التواصل معه فى مقامات الدعاء والمناجاة، التى جاءت بمسار خطي واحد، سواء من:

أنا ————— أنت (الله)

«اللهم: إنا نفتح كلامنا بذكرك ودعائك استعطافاً لك، ليكون نصيبنا منك بحسب تفضلك لا بحسب استحقاقنا؛ ونختم أيضاً كلامنا بما بدأنا به رغبةً في رحمتك لنا وتجاوزك عنا ورفقك بنا وإهدائك ما لا ندرىه ولا نتمناه إلينا. ونسألك - إلهنا - أن تجعلنا في كنف من ضمانك...»⁽²⁰⁾، «اللهم: إنا نذلُّ لك بنا، ونعزُّ معك بك، وندعوك لنا، ونسلمُ إليك منك، لأننا إذا أحسَّنا نسبنا من عبوديتنا لك، بدت علينا علامة الخشوع والخضوع... فرقنا - اللهم - من مقامات نقصنا بك، إلى درجات كمالنا بك...»⁽²¹⁾ «اللهم: لولا إغضاؤك عنا في وصفك، ولولا سترك علينا في ذكرك، ولولا رفقك بنا في الدعاء لك، لكنا هالكين... فنسألك - بفضلك ورحمتك - أن تسمح لنا وتسامحنا حتى ننتهي على رضوانك وإلى غفرانك...»⁽²²⁾.

أو من: أنا ————— الله ————— أنت

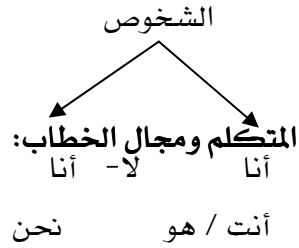
«أما بعد - أطل الله بقاءك مُحسِّداً، وأدام عزك حميداً مؤيداً، وأنعم عليك مرفهاً مُسداً - فقد علمت بصادق تجربتك وثاقب فطنتك، وبممرِّ الأحداث بك... أن الجهدَ فضلٌ محروم والفاضل حرٌّ مظلوم...»⁽²³⁾، «فما تقول - أبقاك الله - فيمن يُقنعه منك اعتراف بتقصير إن كان، أو إحسان بيسير إن وجدت إليه الإمكان...؟»⁽²⁴⁾.

كما يشير في بعض المواقع إلى أنه هو المخاطب، ليكون الخطاب ذاتياً بعد أن كان غيرياً، والذي جاء في مقام السؤال، في الرسالة الثالثة⁽²⁵⁾، التي جاءت في وصف حاله، وهذا في قوله: «وصل كتابك - وصلك الله بالخير وجعلك من أهله - تسألني فيه عن حالي، وتستنطقني به عن ظاهري وباطني... وفي الجملة عن جميع أموري وأسبابي... فاستمع الآن - يرحمك الله - ...فأما

حالي فسيئة كيفما قلبتها، لأنّ الدنيا لم تواتني لأكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب عليّ فأكون من العاملين لها...»⁽²⁶⁾ ويقول في ذيل الكلام (شعرا) عن نفسه ووصف معاناته في القسم الثاني من الكتاب، في "الكأس الدهاق من الإشارات الإلهية": «أتدري لم هذا كلّهُ؟ أقول لك، وإن كان قولي عليّ، ووصفي فاضحي: هذا لأنني أركب الخلاف مجاهراً، ثم أطلب الاستعطاف مساتراً... وأظنُّ أنّي قد ملكت القُرب، وأنا في غاية البعد... وأعجبُ باسمي وكنيتي وأصول بانيّتي وأبوتي وأبيّض وجهي بما يسودّ به غدا وجهي... فكيف الحيلة فيّ؟ وبأيّ دواءٍ أدوي ما بي؟ وما أخوفني أنّي كما قال الله سبحانه: (ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور) (النور:4).

إذا كنتُ أشكو فلا يُسمَعْ وإنّي لما بي فلا ينفعُ
أطلبُ صبراً، ولا صبرلي فكيف احتيالي وما أصنعُ»⁽²⁷⁾

وهذا للتعبير عن حاجته إلى "الله"، ليكون المتكلم هو المخاطب نفسه، مما أكسب النصّ إخباراً وتأثيراً، لما وصل إليه من درجة في التفاعل والاندماج معه أثناء الاتصال، والمرتبطة أساساً بتجربته الصوفية والمعلومات التي يقدمها في الإخبار؛ كما أنّ المتصوف يكتب ليقول ذاته.



ومن الجانب تداولى، وفى تحديد مجال الخطاب، هناك ضميراً يعود على المبتدأ²⁸ (فحينما ينقل من موقع داخلى إلى موقع خارجى، يترك مكانه أثراً ضميرياً)، ليدل عليه وليفتح مجالاً للتوسع والانفتاح لتوليد ملفوظات أخرى، لها علاقة به. وهذا ما نجده عند التوحيدي فى «ومع ضرب الأمثال وتصريف وتصريف المقال، بينى وبينك أحوال - اللسان لا يصنفها والعبارة لا تصرفها، والوصف لا يأتى عليها والإشارة لا تصل إليها، كل ذلك للطافة ورقة ونحافة ودقة - من فضلك الذى أظلتنى غمامته، ومطرت على سحابته...»⁽²⁹⁾ ف(الهاء) التى هى ضمير متصل تدل على غائب، قد أنابت عن موضوع محدث عنه وبلغتنا إياه وكأَنَّها شاهدة عليه. وهذا الموضوع هو المحور فى الخطاب، لتبين أكثر وتشرح وتلفت إلى موضوع لم يذكر فى الجملة الاعتراضية، الموجهة أساساً إلى المخاطب. ليكون بذلك، هذا الموضوع حاضراً فى الخطاب وغائباً فى الجملة، وهو موضوع "الأحوال" الموجودة بين المتكلم والمخاطب. ففى لحظة المواجهة، وفى لحظة الخطاب، لم يعد ذكر لكلمة "الأحوال" بل أشير إليها واستحضرت من غير أن تكون الموضوع المحدث عنه. لنصطدم بها على نحو غير مباشر بذكر من ينوب عنها، ولتتغير بذلك وظيفتها بتغير المقام.

فبعد أن كانت "مبتدأ" (تداولياً) فى الجملة المعترض فيها، أى مجال الخطاب أصبحت تنتمى وهى هنا "بؤرة"، لأنَّها هى التى تحمل المعلومة المراد إبلاغها لكى لا يحدث هناك لبس وغموض فى الإبلاغ والفهم. وهذا ما يسمى نحويًا بالمراقبة الإحالية فيها تفسر وجود الجملة الجديدة التى لا محل لها من الإعراب. فالضمير الغائب (الهاء) هنا يدل على موضوع وينوب منابه، ولا يأخذ دور الرابطة، لأنَّه وقع فى جملة تفيد التخاطب والاستحضار. وحينما نقول: لا يأخذ دور الرابطة، فهذا يعنى فى الجملة وليس فى الخطاب لأنَّها فيه تأخذ «دور الضمير

الذى يربط بين جمل النص»⁽³⁰⁾ لذا، نرى هنا بأن هذه الجملة لا تؤلف قضية كاملة، لأنّ موضوع القضية (الخطاب) المحدث عنه أسند إلى رابطة «هاء». فوجب العودة إلى ما هو خارج عنها تركيباً ودلالة لفهمها.

إنّ تعيين المرجع أمر ضروري لاستكشاف الدلالة، فالضمير الغائب يحتاج إلى «محتوى مرجعي يحدد التحديدات المصاحبة للنص، التي قد يستغني عنها "أنا" و"أنت"»⁽³¹⁾. فهو لا يعين شيئاً ولا شخصاً إذا لم يستعمل في السياق اللغوي، الذي يلعب دوراً في جعل وظيفته إما رابطة أو موضوعاً مناب. وكأنّ المتكلم يتعمد ذكر الموضوع أولاً، ثم يبلغ عنه ب(هاء) شاهدة عليه لتعيينه واختصاره، وهي (هاء) ظاهرة. كما يمكن أيضاً، أن يكون الضمير الغائب مستترا. ليكون اللاشخص الثالث شخصاً أساسياً (مضمراً) (مفرداً أو جمعاً) يشكل «الدعامة الأساسية للإسناد Prédication»⁽³²⁾. ففي الجملة الاعتراضية «وقد قال عيسى بن مريم، عليه السلام - وهو روح الله - للحواريين: إنكم لن تدركوا ملكوت السموات إلّا بعد أن تتركوا نساءكم أيامى وأولادكم يتامى»⁽³³⁾. فالمبتدأ الذي يعتبر مسنداً إليه في البنية الأساسية للجملة، والمحدث عنه ليس ظاهراً، فلقد أشير إليه نحويًا، لتحديد موقعه بالإضمار. أي أنّ الضمير (هو) يعود على "المحور" أو المحدث عنه في الجملة المعترض فيها. ليعبر عن الموضوع استناداً إلى المجال المعرفي الخاص به، فيكون بذلك مرتبطاً بمرجع باعتباره مسنداً إليه ضمناً، راجعاً إلى زمان ومكان معين مخصوص، متوهماً أو واقعياً. فتلعب بذلك الضمائر دور الرابطة بين متواليات الجمل التي تكوّن النص، والتي يتعين فيها عناصر أخرى يظهرها الاستعمال.

الضمائر فى الرواية:

نجد فى رواية "مرايا متشظية" أنّ الضمائر النحوية فيها تمثل أشخاصا، وهم أطراف التواصل من متكلم ومتلق. وحين نحاول وصف الشخص فى الرواية، سوف نحصل على ما يلى:

- أنا = الشخص المتكلم وهو الراوي.
 - أنت / أنتم = الشخص المخاطب والأشخاص المستمعون.
- وهما يمثلان عاملي التواصل، وهما السارد والمسروود عليه.
- ولعلّ الهدف من الاستعمال الواضح لضمير المخاطب الدال على الجمع هو ادماج المخاطب بطريقة أو بأخرى ليكون فاعلا فى الخطاب. فمنذ الصفحات الأولى للرواية نجد الراوي يخاطب المسروود عليهم، ويقول: «اسمعوا يا حضّار»، يا أصحاب الحلقة الأبرار، اسمعوا ما سأحكىه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار، وما رويته عن الأسلاف الأخيار، وما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار...»⁽³⁴⁾ وهنا نلاحظ بأنّه سماهم بـ"الحضّار" وهذا يعنى أنّهم متواجدون فى المقام التخاطبى، ويمكن أن يكونوا متعددين، لا يعرفهم.

ثم يعرض لنا صورة عن الذين يحدثهم فيها نوع من الغموض والاضطراب فى ذيل الكلام، إذ يسألهم: «يا بني من لا أدري من أنتم؟... فهلاً أخبرتموني أنتم بشأنكم كما أخبركم أنا بما سمعت من راوي الأخبار، وناقل الآثار، وصلّوا على النبي المختار وأنتم الظلام الذي يسميكم الظلام...»⁽³⁵⁾. وهذا يعنى أنّه سيكون هناك حديث متبادل إلّا أنّه يعرض عن ذلك قبل الإخبار بهويتهم با بين السؤال والجواب فى قوله: «... ولا داعي لتخبروني بذلك. كان أخبرني بذلك من قبلكم راوي الأخبار...»⁽³⁶⁾ فهو راوي الأخبار، وهو العالم بكل شيء. ويبقى

التشويش واضحا حتى فى الإجابة، فى « أنتم قوم تفتخرون بسفك الدماء. ترجون ثواباً على ذلك. تحبون شرب دماء الناس فى الروابي السبع... وترجون الثواب والغفران على ذلك. كما أخبرني بذلك راوي الأخبار، فى جبل قاف منذ غابر الأعصار. يا بني من لا أدري من أنتم؟... »⁽³⁷⁾. أمّا عن الحضار وتبادل الكلام بينهم وبين الراوي فسنجده فى: « نحن، قل لشيخنا مع حفظ اللقب، لا نلخ أيدينا إلّا بدماء الأطفال والعذارى. ذاك ما علّموه لنا. يقال هذا الكلام لغيرنا... ولماذا سمانا الظلام الظلام... »⁽³⁸⁾.

والعملية التخاطبية متعلقة أساسا بالمخاطب، لذا فإنّ السمة الحاسمة المتعلقة فى الرواية هي غلبة الشخص المخاطب، أين يشار معه إلى الشخص المتكلم كمتلفظ للكلام. وهذا ما نلاحظه باستخدام الضمير الدال على المتكلم (الياء) واستخدام الضمير (نحن) الدال على الجمع. ونجد الراوي يخصص المخاطب بعد ذلك بجملة مستقلة اعترض بينها وبين ماورد ذكره وهذا فى:

«...وها أنت ذا...

وهل تدري حقا، من أنت؟... »⁽³⁹⁾.

ثم يقدم بعد ذلك إجابة تؤيد رأي بارت فى أنّ الشخص الذى يقدمها السرد، هي: «كائنات ورقية»⁽⁴⁰⁾، وأنّ هذه الرواية فعلا خيالية، فى «... أنت وأصحابك كائنات من ورق... ربما أنتم فعلا كائنات من ورق حقيق، أصفر بال يصوركم القلم عليه. يشكلكم الخيال فيه. تعبت بكم اللغة فى كلّ وادٍ... »⁽⁴¹⁾، وفى «أنت كائن ورقي ضئيل. لا قيمة لك. كائن صنعه الخيال الشارد. بنّته اللغة المفتونة بنفسها. لا أنت كافر، ولا أنت مؤمن. ولا أنت إنسان، ولا أنت حيوان. ولا أنت شيء من الأشياء. إلّا أن تكون أفاضلا من لغة... »⁽⁴²⁾

فوجب النظر إليها فى إطار الرواية وبنائها وفقط، وأنها لا تحيل إلى الواقع، لتصبح مجرد أداة اصطنعها.

الإحالات:

إلا أن ما يميز الرواية، أنها سرد لأحداث مضت، ويدل عليه الجملة التي افتتحت به «كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان...»⁽⁴³⁾ التي تعتبر بداية نص خرافى، تبدو فيه غلبة الشخص الثالث من خلال الضمير (هاء)، الذي يعتبر إعادة لمذكور سابق ليستطيع بذلك الاعتراض أن يشكل موضوعه بالإحالة، أي من خلال عملية الإحالة إلى السابق، ويفهم تحت تشكيل الموضوع إعادة ذكر معلومات وردت فى النص القبلى، ويكون أساس تشكيل الموضوع «تطابق الإحالة»⁽⁴⁴⁾، فنجد أنواعا للإحالة نذكر منها:

- **الإحالة الضميرية: (النصية)** وهي إعادة نصية لاسم من خلال الضمير ويمكن أن ينظر أساسا إلى ضمائر الشخص الثالث. وهو الموضوع المحدث عنه سابقا. والمحيلات المعروفة هي: هو/ هي/ هم، وهي عناصر إشارية فى النص. تقوم بإعادة تعبير مختصر ومحيل:- تتضمن إعادة ذكر اسم بإضماره، إذ إن الاسم لا يضمّر إلا «بعد أن تقدم ذكره ومعرفة المخاطب على من يعود ومن يعنى»⁽⁴⁵⁾. ونجد ذلك فى مقامات الدعاء، وهذا فى «انهضوا يا عوام للعمل... يقول لكم شيخكم الأغرّ الأبرّ حفظه الله...»⁽⁴⁶⁾. وفى نفس الغرض، نجد «...نسيت أن أخبركم فى هذه المنادة المسائية...أنّ الشّيخ الأغرّ الأبرّ، حفظه الله ورعاه وأكرم مثواه، أقرّ عليكم رحمة وعطفا عليكم...أن من خرج منكم من بيته... دفع ضريبة أطلق عليها الشّيخ الأغرّ الأبرّ حفظه الله وأكرم مثواه ضريبة الخروج إلى تنفس الهواء فى الفضاء»⁽⁴⁷⁾ وكما نجد عناصر إشارية أخرى فى «ذاك قول ضعيف ومردود، يا عوام الرّبوة. اتبعوا ما يدبر لكم شيخكم الأغرّ

الأبرّ، حفظه الله...»⁽⁴⁸⁾ فهنا نجد إشارة إلى المناهى المسائى الذى يتحدث باسم الشّىخ الأغرّ الأبرّ شىخ قبيلة بنى خضران، وإشارة إلى الموضوع المذكور سابقا فى (ذاك) وهو أنّ عالية بنت منصور تقيم وحدها فى القصر، وإشارة ضميرية فى ذيل الكلام إلى جملة سابقة، فى مقام الدعاء. وهنا تدخل من طرف المناهى ليجيب على سؤال أهل الرّبوّة الخضراء ليعود فيما بعد إلى نقل كلام الشّىخ.

- الإحالة الترادفية: وهى صيغ بديلة عن مذكور سابق، تكون مناسبة بالنسبة للنص المحدد الذى أحيل له. نجدها خاصة فى جمل النداء، كما فى «يقول لكم شيخكم الأغرّ الأبرّ دعونا من النّساء. يا همج يارعاع، ويا غوغاء، ويا عامة ويا سوقة...ولا أنتم تحزنون...أمر النّساء نرجئه إلى حين من الدّهر.»⁽⁴⁹⁾ فجملة النداء، ترادف مذكورا حدد من قبل فى النص، وهم أهالى الرّبوّة الخضراء. وفى «يا أهل الرّبوّة الخضراء، سادتها وغوغاءها يابنى خضران... لقد اغتيل أحد أشياخكم الأفاضل.»⁽⁵⁰⁾ فهنا نجد إعادة صياغة المخاطب وتخصيصه، لإفادته بمعلومة، و(الهاء) تحيل إلى الرّبوّة الخضراء وتطابقها فى الإحالة، كما هو واضح. كما نجد جملا أخرى يعاد صياغتها من خلال تخصيص موضوع الإحالة فى «اسمعوا يا غوغاء يا سوقة يا دهماء. يا من لا تعقلون إذا خوطبتكم. يا من لا تفهمون إذا نوديتكم... ألم نقل لكم ما قلنا لكم...»⁽⁵¹⁾. فالجملة التى تحتها خط بديلة للجملة السابقة عنها. جاءت فى غرض التخصيص والوصف لتقريب الصورة أكثر. ونجدها أيضا فى مخاطبة الشّىخ لعالية بنت منصور، فى قوله: «يا بهيّة يا حيّة. يا سمية يا نقيّة. يا صاحبة الحسن والجمال. يا ذات الفنج والدّلال. يا طاهرة يا ساحرة. يا صاحبة القصر العظيم. والشّان المجيد. يا عليّة... جئتك حافيا ماشيا. مستعطفا مسترحما. فهل تقبلين

قربى؟» فالصيّغ البديلة الواصفة التى ذكرها عن عالية، جاءت تمهيدا لطلبه الذى ظلّ يتعلّق به ويتطلّع إليه طول الدّهر، وهو طلب القرب منها. وهذه الإحالات تحقّق الرّبط بالتجاور، والعلاقة بين أزواج الجمل فى النص، أى العلاقات بين الجمل السابقة والجمل اللاحقة لها. إذ تتضمن جمل النصّ على عناصر موضوعية (موضوعات) تعيد المذكور فى جمل متقدمة (فى النص السابق). لتمتلك تبعا لذلك قيمة معلوماتية ضئيلة بالنسبة للمتلقى كما نراه فى النصّ الاعتراضى الذى جاء فى قوله: «والظّلام هو الذى يسميكم الظّلام. والنّور الذى يسميكم الظّلام. وكلّ الكائنات تسميكم الظّلام... وربما كنتم تدرون، وأنتم لا تدرون، أنكم تدرون... ما النور ولا الظّلام؟... وذلك الظّلام الذى غمركم فى هذا الطّوفان من الدّماء. والدّماء التى بثّم تتعشقون نُكْهَتَهَا. تستعذبون طعمها... والظّلام الذى يسميكم الدّماء... والدّماء التى تسميكم الظّلام. والريّح التى تسميكم الظّلام. وكلّ شيء يسميكم الظّلام...»

والريّح والدّماء والظّلام...

وأنتم. لعلكم أنتم... كأنتكم أنتم... هذا الظّلام. والظّلام الذى يفرقكم فى بحار هذا الدّم. فى هذه الرّوابة القاحلة. فى هذا الطّوفان الذى تتحدث عنه الأخبار الصحيحة أنّه داهمكم...»⁽⁵²⁾. فهذا النصّ له دلالة ضمنية ومختصرة لما يريد الكاتب التحدث عنه لاحقا، وهى اختصار وتكثيف مجازي، له علاقة بالتعبيرات السابق ذكرها، قبل الانتقال إلى نص آخر. وعلى النقيض من ذلك تقدم الأخبار تلك التعبيرات اللغوية التى تربط ما هو جديد فى النصّ اللاحق بما ذكر فى النصّ السابق، والتى نجدها مترابطة بالجملة الاعتراضية التى تحتها سطر «القصر الذى يقول أحد الرّواة - **وخلافا لما تقدم** - بأنّ الذين بنوه أخياراً وصالحون. فى الجهة التى لا تحدّها أيّ جهة أخرى. من حدائق جبل قاف...»⁽⁵³⁾.

كما يمكن أن يكون «المحيل إليه» أي موضوع الإحالة شيئاً حسيّاً أو مجرداً، أو شخصاً، كما في «... وتخطب الشمس في يأس، وبلغة لا تفهمها الشمس:

- يا شمس، يا غزالة، يا جميلة، يا رائعة، يا مصدر الضياء والطاقة في هذا الكون: بحق تعلّق بك؛ ... توقّف لا تغربي. إني أناديك يا شمس، يا رائعة. فهل تسمعينني الآن؟ وهل تفهمين هذه اللغة التي أخطبك بها؟ إني أناديك. أم أنت لا تسمعين ولا تفهمين أية لغة مما يتكلمون؟...

يا شمس، يا حسناء، يا مضيئة على غيرنا: أنا أناديك فاسمعيني وافهميني. لا تغربي عني. ظلّي متوهجة على الروابي السبع. ظلّي كما أنت في غابر الأزمان، فيما حدثنا به حكاة الأخبار... ظلّي متوهجة مشرقة. غروبك نهايتي. يا حسناء يا رائعة...

وأنت... لا تزال تتأمل هذا الأفق الغربي...»⁽⁵⁴⁾. فهنا شخصية "أنت" التي أُسند إليها الكلام تخطب الشمس، كما أنّها تحيل إلى معنى وحدث سابق، وهو أنّ هذه الشمس كما جاء عند حكاة الأخبار دائماً مشرقة، وإلى حدث لاحق وهو أنّ هذه الشمس على وشك الغروب، ولهذا سيكون الظلام. فكل جملة في النص بوصفها شيئاً قد قيل تشكل الأساس لعناصر المعلومات الجديدة في الجمل التالية. لذا يمكن أن نفرّق بين:

1- محيل إلى مذكور سابق.

2- محيل إلى مذكور لاحق.

فبعد تعيين الموضوع والحدث الذي يرد في نص سابق، فإنّه يشار إليه في نصوص أخرى بالضمير الذي ينوب منابه ويعود عليه، كما لاحظنا ذلك سابقاً في الإشارات. لذا فإنّ للضمائر والجمل البديلة دوراً في تشكيل النص التخاطبي، بإنابتها أو إحالتها محل تعبير لغوي أو موضوع ذكر في نص سابق

عنها. توجد بينهما مطابقة إحالية، وذكر لمعلومات جديدة، تساعد القارئ على الفهم وتشكيل الحدث، فى زمان ومكان.

ومن خلال ما سبق، يمكن استخلاص ما يلى:

- إنَّ الضمائر، التى تمثلها الآنأ، يتحدد مرجعها بالسياق التداولى للخطاب، باعتبارها خالية من المعنى فى استعمالها مفردة، لذا فهى مرتبطة بمرجع يحدد دلالتها واستعمالها. وهى من عوامل تكوين الخطاب كبنية تامة لاحتوائه على أدوار نحوية ودلالية وتداولية، وذلك بالإحالة إلى معلومات سبق ذكرها، لتصبح بذلك جزءاً من المعلومات المشتركة.

- إنَّ الموضوع يمكن التعبير عنه بأية صيغة أو عبارة تساهم فى الإحالة عليه، يحدده المتلقى من خلال السياق، والإحالة بوصفها علاقة توجّه إلى أشخاص أو أشياء أو زمان ومكان يمكن تقسيمها إلى:

- إحالة شخصية: وتنقسم إلى إحالة سياقية ونصية.

- إحالة زمنية.

- إحالة مكانية.

ولقد استعملت الأولى عند التوحيدي، للإحالة على المخاطب سواء كان موجّهاً إلى الآنأ أو إلى الغير بمراعاة المسافة أثناء الوضع التخاطبى. وفى الرواية نجد فيها ما يثير الغموض والتشويش لدى القارئ أو المتلقى، لأنّها قائمة على الإيهام والتخييل والضيقة التى تشترك فى محور التواصل/ اللاتواصل الجامعة للشائيات: (موت/ حياة تقابلها عدم/ وجود، إنسانى/ لا إنسانى تقابلها خراي/ لا خراي).

الهوامش:

- 1 - زتسيسلاف واورزنيك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمه وعلق عليه، سعيد حسن بحيري ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص53.
- 2- فان ديك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص28.
- موضع التحاور: مجموعة من القضايا يعرفها المتكلمون والمخاطبون. والموضوع يتحقق في التحاور.
- 3- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1979، ص 113.
- 4- نفسه، ص 110.
- 5 - D.Maingueneau : Approche de L'Enonciation En Linguistique Française, Hachette, Paris, 1981, p34.
- 6- سمير شريف أستيتيه: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص197.
- 7- عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 89.
- 8- ك.فوك، ب. لوفوفيك: مبادئ في قضايا السانويات المعاصرة، تقديم: المنصف عاشور، دم.ج، الجزائر، 1984، ص 134.
- 9 - سمير شريف أستيتيه: اللسانيات، ص 115. والضمائر المذكورة هي ضمائر شخصية، أما التي تدل على الغيبة نجد: الذي، التي، من، ما، اللائي... انظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 910.
- 10 - C. K. Orrekioni : L'Enonciation de la Subjectivité dans le langage, Armand Colin éditeur, Paris, 1980, p 34.
- 11- عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003، ص87.
- 12- C.K.Orrekioni : L'Enonciation de la subjectivité dans le langage, p37.

13-Emile Benveniste: Problème de Linguistique Générale, T1, Ed Gallimard, Paris, 1966, p 251.

- 14 - تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 110.
- 15 - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، 1982، ص 63.
- 16- عباس حسن: النحو الوافي، ج1، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص218.
- 17- الإشارات، ص 180.
- 18- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 361.
- 19- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1991، ص 185.
- 20- الإشارات، ص 180.
- 21 - نفسه، ص409.
- 22- م.ن، ص57.
- 23- م.ن، ص388.
- 24- م.ن، ص 76-77.
- 25- م.ن، ص 17.
- 26- م.ن، ص 17-19.
- 27- م.ن، ص455.
- 28- المبتدأ: وظيفة تداولية خارجية، وهي المكون الذي يحدد مجال الخطاب.
- 29- الإشارات، ص 388.
- 30- صلاح الدين حسنين: الروابط في النص الشعري، ص 73.
- 31 - Emile Benveniste : Problème de linguistique générale, p 233.
- 32 - جان سيرفوني: الملفوظية، ترجمة قاسم المقداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 30.
- 33 - الإشارات، ص 175.
- 34 - عبد الملك مرتاض: مرايا منتشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 03.
- 35- نفسه، ص 08.

- 36 - م.ن، ص.ن
 37- م.ن، ص.08
 38- الرواية، ص.23
 39- نفسه، ص.09-10
 40- رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ط 2، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، 2002 ص.72
 41- الرواية، ص.12
 42- نفسه، ص.15
 43- م.ن، ص.05
 44- زتسيسلاف واورزنيك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمه وعلق عليه سعيد حسن البحيري، ط 1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص 76. وص 124 وما بعدها.
 45- موفق الدين بن يعيش: شرح المفصل، ج3، عالم الكتب، بيروت، ص.56
 46 - الرواية، ص.22
 47- نفسه، ص.158
 48 - م.ن، ص.25
 49- م.ن، ص.25
 50 م.ن، ص.107
 51 - م.ن، ص 107
 52 - م.ن، ص.03-04
 53- م.ن، ص.19
 54- م.ن، ص.13

عودة إلى الخطاب الشعري لدى صعاليك ما قبل الإسلام

د. محمد الصادق بروان

جامعة مولود معمري

يتناول هذا المقال ثورة الهامش (الصعاليك) على المركز (القبيلة) مبرزاً أن الأسطورة النسبية المستحوذة على وعي السادة هي الدافع الأساس في تغييب كل فئة لا تنتمي إليها.

ذلك ما قاد المجتمع إلى تشكيل نفسه بارتكازه على تراتبية مهنية للسادة الكرم والفروسية وللعبيد الرعي والخدمات الوضيعة.

وجد الصعاليك أنفسهم مصنّفين في قاع الهرم الاجتماعي، الشيء الذي أملى عليهم الرفض المزدوج: الأعراف الاجتماعية والتقاليد الفنية.

هذا الرفض أدى إلى تشكيلهم قصائد ثائرة على الأطلال (رمز تجاوز الحياة الماضية) والتصريح (رمز المساواة المتقدمة بين الطبقات الاجتماعية).

Poetic discourse in pre-Islamic Brats

This article examines the revolution margin (tramps) on center (tribe), highlighting the motivations in the absence of each category do not belong legend relative acquired consciousness of leaders (Assada).

So what led to the formation of society itself Bartkash professional hierarchy of the masters of the vineyard, equestrian and grazing of slaves and services position.

Tramps found themselves classified at the bottom of the social pyramid thing that dictated them double rejection: social norms and artistic traditions.

Poems have appeared mollified on the ruins (code exceeded past life) and Altbara (missed symbol of equality between social classes).

خطاب صعاليك ما قبل الإسلام غائب عن الدراسات التي تبرزه صوتاً معارضاً ومخالفاً لصوت القبيلة، نظراً لتأثر الدارسين بالتاريخ القديم الذي كتب بنزعة التأريخ السلطوي، الشيء الذي همش الحركات الاحتجاجية، فغدا الحديث عنها من المسكوت عنه أو اللامفكر فيه.

إن الحاجة ماسة إلى نفض الغبار عن هذا الخطاب، لإنصافه وتجنب اعتبار أصحابه لصوصاً، ناهبين سالبين أموال غيرهم، همهم الوحيد الحصول على الرزق بشتى الطرق وبمختلف الوسائل.

إن دراسة الخطاب في إطار ثنائية: الهامش / المركز، يكشف عن دوافع الإقصاء الممارس على فئات مقهورة، مهضومة حقوقها، مصابة في ذاتها، وفي معقد بقائها.

اشتقت الصعلكة من الفعل "صعلك" الذي نُحِت من الفعلين: (صعل وصك) وهو فعل سماعي كأغلبية الأفعال الرباعية. فالفعل "بعثر" كما في الآية (وإذا القبور بعثرت) منحوت من بُعِثَ وأُثير ترابها⁽¹⁾. وقد بين ابن فارس إلى أن العرب يرون (بناء الرباعي عامة في الأفعال والأسماء ... الكثير منه حصل بالنحت، والنحت تركيب لا قياس فيه. يقول العرب للرجل الشديد، ضِبْطَرُّ من ضبط وضبر، وبنائوه على هذا النحو اعتباطي⁽²⁾).

تحمل لفظة الصعلكة مدلول الفعلين معاً، فالصعل هو دقة الرأس من النعام أو النخل أو الناس أو زوال الوبر من الحمار، والصك هو الضرب واللطم. فالجمع بين المدلولين يؤدي إلى الفقر والعوز، واستعمال القوة لاكتساب الرزق والمال، إلا أن قصور الدلالة التي تقدمها المعاجم اللغوية، يقود إلى الاستعانة بالبيئة التي ولدتها، فقد ورد في لسان العرب تعريف الصعلوك بأنه (الفقير الذي لا مال له، زاد الأزهري: ولا اعتماد)⁽³⁾.

توحي لفظة "الاعتماد" إلى حاجة الأفراد جميعهم إلى المؤازرة والمساندة، ولن تتحقق تلك الحاجة عندهم في حياتهم الاجتماعية إلاّ بشرف نسبهم، وتكون لفظة الاعتماد إشارة إلى الحسب والنسب الذي يعتمد عليه الجاهلي في عصبيته، ومن لم يتوفر له ذلك، بات مفتقدا كل مقومات الحياة. لذلك فإن (الصعلوك في اللغة هو الفقير الذي لا مال له يستعين به على أعباء الحياة، ولا اعتماد له على شيء أو أحد يتكئ عليه أو يتكل عليه ليشق طريقه فيها)⁽⁴⁾.

النسب ركنية اجتماعية، وضعت له أسماء مختلفة، فيقال لمن يجتمع النسب عنده من جهة الأبوين: مُعِمٌّ مُخُولٌ، والمكتفي بواحد منهما كطائر بجناح واحد. وقد تدرج الجاهليون في سلم الحياة الاجتماعية، حسب الأصول التي انحدروا منها، فالعرب الصرحاء طبقة عليا، والهجناء طبقة سفلى، متشكلة من عبيد وأسرى حرب.

تناول الصعاليك هذه الفكرة في أشعارهم. يقول عروة ابن الورد (من الطويل):

ما بي من عار إخال علمته	سوى أن أخوالي إذا نسبوا نهد
إذا ما أردتُ المجد قصر مجدهم	فأعيا عليّ أن يفارقني المجد
فيا ليتهم لم يضربوا في ضربة	وأني عبد فيهم وأبي عبد
ثعالب في الحرب العوان فإن تبخ	وتنفرج الجلى فإنهم الأسد ⁽⁵⁾

الافتخار بالنسب من ديدن العرب، وليس لعروة بن الورد ما يفتخر به، بعد أن لحقه الضرر والعار من أخواله، الأسود في السلم والثعالب في الحرب، والشجاعة الحربية من الصفات المثالية المحصورة عند السادة، وهي التي تزيد من رفعة قدرهم ومن إعلاء شأنهم.

يقول مدافعا عن أمه (من الطويل):

أعيرتموني أن أمي تريعة وهل يجبن في القوم غير الترائع

وما طالب الأوتار إلا ابن حرة طويل نجاد السيف عاري الأشاجع⁽⁶⁾
ربط التريعة بطالب الأوتار تشبيه يخدم غرضه، فالتريعة هي الثائرة على
الظلم، نجبية، متفطنة والواتر ثائر بطل، حرّ، سيفه بتار، سواعده مفتولة،
يرفع الظلم عن نفسه وعن الآخرين. فالخطاب موجه إلى الطبقة المتعالية،
الحاكمة، ذات النسب والسيادة، التي تعيّر بأمة الوحشية، المفزعة، المخيفة،
الفاحشة.

يحمل الفعل "ينجب" دلالة مزدوجة: الإنجاب أو النجاسة، فوجه الشبه بين
التريعة والواتر، هي الطاقة الكامنة داخلهما، المتحولة إلى حركة تغيير إيجاب؟
ويكون الغرض من هذا التوصيف دفاعاً عنها، وفي ذلك دفاع عن الذات
المتكلمة الفاعلة، إذ الفرع تابع للأصل.

إن هذا التعبير بالأم، بات يقض مضجع عروة، لذلك يقول في مقطوعة
أخرى (من الطويل):

هُمُ عَيَّرُونِي أَنْ أُمِّي غَرِيبَةٌ وهل في كريم ماجد ما يعيّر
وقد عَيَّرُونِي الْمَالَ حِينَ جَمَعْتَهُ وقد عَيَّرُونِي الْفَقْرَ إِذْ أَنَا مُقْتَر
وعَيَّرُونِي شَبَابِي وَلَمْتِي متى ما يشا رهط امرئ يتغير⁽⁷⁾
معاناة عروة آتية من وضاعة نسبه من جهة أمه، فهي غريبة غربة نسيّة
وقبلية معا، الشيء الذي يبعتها عن الأصل والأهل.

لم يكن الشنفري أكثر حظاً، ولا أفضل نسباً من عروة. عاش عند بني
سلامان سبياً، يرمى البهم إلى أن أهانتهم المدعوة قُفسوس بترفعها عنه،
فقال (من الطويل):

أَلَا هَلْ أَتَى فَتْيَانُ قَوْمِي جَمَاعَةً بما لطمت كفّ الفتاة هجينها
وَلَوْ عَلِمْتَ تِلْكَ الْفَتَاةَ مَنَاسِبِي ونسبتها ظلمت تقاصر دونها
أَلَيْسَ أَبِي خَيْرَ الْأَوَاسِ وَغَيْرِهَا وأمّي ابنة الخيرين لو تعلمينها

إذا ما أروم الودّ بيني وبينها يؤم بياضَ الوجه منّي يمينُها⁽⁸⁾
وفي مقطوعة أخرى (من الطويل) يقول:

ألا ليت شعري والتلهف ضلة بما ضربت كفّ الفتاة هجينها
ولو علمت قعسوس أنساب والدي ووالدها ظلت تقاصر دونها
أنا ابن خيار الحجر بيتا ومنصبا وأمي ابنة الأحرار لو تعلمينها⁽⁹⁾

تدل لفظة "هجين" في الثقافة العربية على من كان والده أشرف من أمه نسبا. وقد فقد الشاعر نسبه بأسر أمه، إذ الأسر استرقاق واستعباد في الموروث الجاهلي، وبتّر من الأصول والجذور. إنه ينكر على العادات تحويل شخص حرّ إلى عبد مكبل بأغلال العبودية لمجرد أن يؤسر هو أو تُسبى أمه، فكانت ثورته (الجامحة، حين عرف أن بني سلامان استعبدوه، وهو صغير، وألصقوه بنسبهم، فقال لهم: أما إنني لن أدعكم حتى أقتل منكم مئة بما استعبدتموني)⁽¹⁰⁾.

إن إعراب البيت الأخير من المقطوعة الأولى: صوابه أن يكون "بياض الوجه" مفعولا مقديما، و"يمينها" فاعلا مؤخرا، على عكس ما ورد في هامش الديوان، من أن: (يمينها يقصد يدها. يريد أنه حين يريد تقبيلها لا يضع وجهه إلا على يدها التي تتلقى بها القبلة، ثم تصفعه بها)⁽¹¹⁾. علما أن التقديم والتأخير جائز في اللغة وخاصة في الشعر الذي له صفة اختراق القواعد النحوية، مما يتطلبه المعنى أو يستدعيه الوزن والقافية.

فقد صفعته بيدها اليمنى في بياض وجهه، حين قصد عقد صلة بينه وبينها. وكان اللون رمزا لصفاء القلب ولنقاوة السريرة ولشرف الحسب والمحتد، وقد يرمز لحسن السيرة والمعاملة، والصورة موظفة في النص المركزي (يوم تبيض وجوه وتسود وجوه)⁽¹²⁾.

إن لفظة "بياض" حين تحمل على حقيقتها، تكون بشرة الشنفرى بيضاء، على غير الشائع في كتب التراث من سوادها. أما إذا حملت على المجاز، فالبياض يدلّ على رفعة المكانة وسمو المرتبة، وتكون العادات والتقاليد المدانة، قد حولته من السيادة إلى العبودية. لذلك يرى أن إنكار الفتاة تساميه إلى مقامها الاجتماعي إهانة ومذلة.

أما المقطوعة الثانية فلا تعدو أن تكون تكراراً لسابقتها مع تغيير طفيف في البنية دون المحتوى باستثناء ذكر اسم الفتاة "قعسوس". فالاختلاف لا يتجاوز ما بين الروايات الشعرية العديدة والمتنوعة.

أما **السليك بن السليكة** ❖ فقد انتسب إلى أمه السوداء الحبشية. عبد أسود، أو غراب من الأغرية، صعلوك من صعلاليك العرب وعدائهم. يبدو من ثقافة الجاهليين أنهم يعشقون الغريب المدهش، فهم يحبون المبالغات والخوارق من العادات، يستقون ثقافتهم من الأساطير المنتشرة في جزيرتهم، يعجبهم أن ينسب الصعلوك إلى العدائين الذين لا تعلق بهم الخيل حتى قيل: أعدى من السليك وأمضى من سليك المقانب. إن ميزة العدو التي ينفرد بها الصعلاليك، لم تستطع تخليص السليك من تألمه لمرأى خالاته، يخدم الرجال الغريباء، على غير عادات العرب. فالخلاص يكون بالمال يقول (من الوافر):

وأعجبها ذوو اللمم الطوال	ألا عتبت عليّ فصارمتي
على فعل الوضيّ من الرجال	فإنني يا ابنة الأقوام أربي
إذا أمسى يُعدّ من العيال	فلا تصلي بصعلوك نؤوم
بنصل السيف هامات الرجال	ولكن كل صعلوك ضروب
أرى لي خالة وسط الرجال	أشاب الرأس أني كلّ يوم
ويعجز عن تخلصهنّ مالي ⁽¹³⁾	يشقّ عليّ أن يلقينّ ضيما

لقد عبّر تأبط شرا عن الرغبة في التحرر، برفضه الرعي، كمهنة حقيرة، مرتبطة بالعبودية. يقول (من الطويل):

ولستُ بترعيّ طويل عشاؤه يؤنفها مستأنف النبت مُبْهِلٌ⁽¹⁴⁾

إن تحدي الصعاليك السادة برفضهم الرعي مقابل التشبث بالفروسية، الأعلى في تراتبية المهن، المصنفة من اختصاص الأبطال، برهان على الرغبة في تحطيم نير العبودية.

إن الفروسية من الافتراس (القتل)، أو من الفراسة (حذق ركوب الخيل) مرتبطة (ارتباطاً قوياً) ❖ السلُّيك بالتصغير هو فرخ الحجلة، والأنثى منه السلُكَة. بالسيادة، فالفارس له مكانته الأولى في القبيلة⁽¹⁵⁾. إن اعتقاد الصرحاء قصور البطولة على عرقهم العربي الصافي، قاد الصعاليك إلى خوض حروب معهم، تحدياً لهم، وإثباتاً على أن لهم من الفروسية نصيباً، لذلك ترفعوا غالباً عن الاستزقاق، شعارهم قول عنتر بن شداد (من البسيط):

لي النفوس وللطير اللحوم وللوحش العظام وللخيالة السلب

لقد كانت الفروسية مثار إعجاب الجاهليين، ومثلهم الأعلى، تغنوا به، وحددوا لذوي الضعة أعمالاً تناسب مقامهم، هي الرعي وخدمة النساء، إلا أن الصعاليك أرادوا منافسة السادة في أعمال البطولة وتحديهم فيها، وإثبات قدرتهم عليها بل تفوقهم فيها، لذلك انخرطوا في مشروع الحرب التي (لم تكن شغل السادة فقط، ولكنها كذلك، كانت شغل الصعاليك ومرام الأغربة السود من العائدين، ودأب اللصوص السارين، وشرار الليل، فصعاليك العرب كانوا يساؤون بفروسيّتهم وخوارق بطولاتهم شجاعة السراة المغاوير)⁽¹⁶⁾.

لم يتأهل الصعاليك - بحكم انتمائهم العرقي - لاحتلال المراتب العليا، حيث الثروة والسيادة منحصرة في الصرحاء، ف(وجدوا أنفسهم في الموضع المهين من المجتمع، ولم تقبل نفوسهم بحكم طبيعتها وتكوينها هذا الوضع، ولم

يكن أمامهم لتفادي هذا الهوان إلا الاعتماد على أشخاصهم في قوتها وعنفها، أيا كان مظهر القوة، وأيا كان أسلوب هذا العنف⁽¹⁷⁾.

إن احتراف الفروسية تأكيد للذات، ومنفذ إلى السيادة، إذ لا سبيل إلى إثبات الهوية إلا عبر بوابتي الفروسية والكرم. فبالفروسية يخترق الصعاليك حاجز العبودية، وبالمغنم يجتازون ظاهرة الفقر المادي والمعنوي، إذ (لا نستطيع أن نجعل الفقر سببا وحيدا ولا حتى مباشرة للصعلكة، وذلك لعدة أسباب منها أن المجتمع الجاهلي ليس المجتمع الوحيد الذي تعرض للفقر، فما أكثر ما تعرضت جماعات وأمم، في القديم والحديث وفي عصرنا الحاضر، لفقر أشد من فقر العرب، بل لجماعات طاحنة، ومع ذلك لم يلزم أن يترتب عليها بروز ظاهرة كالصعلكة في المجتمع العربي)⁽¹⁸⁾.

إن الصعلوك واحد في أصله هو الفقير إلى النسب والثروة، ويتبنيه الفروسية يكتسب الرزق، ويحقق الأصالة، وهو ما عبر عنه عروة بن الورد بصيغة التعجب السماعية "لله صعلوك" فهو في مقام المدح والإعجاب والإكبار، طالما يسعى لانتزاع حريته، على عكس من يختار درب القبيلة، يؤثر الجلوس خلف أدبار البيوت - أماكن البراز، على حدّ تعبير كمال أبو ديب - ليلعب دور القط الوفي لسيده، يتبعه حيثما ذهب مقابل فتات يتغذى به، وكان في مقام الذم والاحتقار، يستحق اللعنة، لذلك خصه عروة بن الورد في قصيدته بالفعل "لحي". فهو ملعون أو ملوم، مفعول به دوما، لا فاعل أبدا، أنااني لا يلتمس الطعام إلا لنفسه، ولا يهتم بغيره من الفقراء المحتاجين.

يعي عروة بن الورد ثنائية الحياة والموت، يقول (من الوافر):

فقلتُ له: ألا احي وأنت حرّ ستشبع في حياتك أو تموت⁽¹⁹⁾

في البيت (انطلاقة فكرية رائعة من زعيم الصعاليك في رسم الخطة التي ينبغي أن يسير عليها الصعاليك، إما حياة كريمة، وإما موت جميل، لأن الموت

أفضل من حياة الذل والامتهان الاجتماعي والفقر المادي الذي وصل إليه حال الصعاليك⁽²⁰⁾. ففي الخطة ثورة مبطنّة، ثورة الجياع على المتخمين، ثورة العبيد على المستعبدين، تحقيقاً لأحد أمرين: الشبع أو الموت.

لم يكن عروة بن الورد هو الصائل وحده في ميدان الفروسية، بل كان هناك صعاليك آخرون، فالصراع مع العدو هو الموضوع الرئيس في ديوان تأبط شرا، الشامل أكثر من تسعين بالمئة من مواد ممتة: غارات، رفاق، أعداء، قتال، قتل، نهب، هرب، انتظار المصراع والتفكير فيه، وبوسائل الحيلة والخداع والجري على القدمين. ولا يشكل الموضوع الآخر (اللهو بالمرأة والخمر والشكوى من الحب) بعد الموضوع الرئيس إلا ثمانية بالمئة من المتن⁽²¹⁾. إن التغيير الجذري هو هاجس الصعاليك، سبيلهم إلى ذلك محاكاة الفروسية والكرم.

الكرم كرمان: كرم الأصل (شامل لكل الصفات الحميدة) وكرم العطاء والبذل (إنفاق المال والتبرع به) وصعاليك الجاهلية يكرهون البخل، فاتخذوا قراراً بغزوهم وأخذ أموالهم بالقوة، وما يؤخذ منهم يوزع على المحتاجين، يقول أحد الصعاليك (من الطويل):

وعياّبة للجود لم يدر أنني بإنهاب مال الباخلين موكّل
غدوتُ على ما احتازه فحويته وغادرته ذا حيرة يتململ⁽²²⁾

المصرح به في المقطوعة هو التهديد بنهب أموال البخل، والمحجوب عنها هي الغاية التي يسعى إليها الصعلوك لبلوغ (ما يكسبه المرء من وجاهة بين أهله ومجتمعه)⁽²³⁾.

إنه بقدر ما اشتدّ الصعاليك في الكرم، اشتدّ بغضهم للبخل، فهذا عروة بن الورد يعبر على أنه هو والبخل ضدان لا يجتمعان وعدوّان لا يزالان يختصمان:

وقد علمت سلمى أنّ رأيي ورأي البخل مختلف شتيت
وإني لا يريني البخل رأيا سواء إن عطشتُ وإن رويت⁽²⁴⁾

إن الصعاليك كرماء، رغم الفقر الذي استوطن حياتهم، فعدّوا المغنم وسيلة للرقى في سلم القيم الاجتماعي، بعد أن أوقعهم نسبهم في قاعه، و(كان المال في نظرهم وسيلة لا غاية، وسيلة إلى الحياة الشريفة، وإلى كسب المحامد: يقولون لي أهلكت مالك فاقتصد وما كنت لولا ما تقولون سيذا لذلك وضع عروة بن الورد أسسا جديدة للضيافة متممة للمتعارف عليه، مع إحداث الأثر الموسيقي الذي تسرّ له الأذن عند سماعه)⁽²⁵⁾، يقول:

فراشي فراش الضيف والبيت بيته ولم يلهنني عنه غزال مقنع
أحدثه إن الحديث من القرى وتعلم نفسي أنه سوف يهجع⁽²⁶⁾

تتجاوز الضيافة تقديم الطعام إلى مشاركة الضيف في الأكل والحديث والفراش، وإيثاره على المرأة المشبهة بالغزال. فالاستمتاع بحضور الضيف الدّ وأحلى من حسن جمال المرأة.

الحديث مقدمة للطعام، لا يتلذذ الضيف بالأكل إلاّ بعد الشعور بالترحاب، حيث يوضع في جو أسري، يشعر بالراحة والأمان والطمأنينة، يرتاح نفسيا وجسميا وذهنيا بالحديث والأكل والنوم، فتبلغ راحته الذروة. تميّز شعر الصعاليك بجميع خصائص الشعر الجاهلي الفنية والجمالية، وامتدّ على كامل فضائه فشمل جميع أنماطه، لكنه انسحب من ساحة الأطلال، ومن رنة التصريح .

فالطلل تقليد فني جاهلي، يبدو فيه المكان ممزقا مندثرا، مرتدّا للماضي المدمر للعالم، يبكي فيه الشاعر مستعيدا ذكرياته، بيد أن عالم الصعاليك جديد، يتطلع نحو المستقبل، لا تربطه بالماضي رابطة، حيث لا يملكون شيئا، جلّ مالهم حسام. قال عمرو بن براق (من الطويل):

وكيف ينام الليل من جلّ ماله حُسام كلون الملح أبيض صارم⁽²⁷⁾

أصبحت عندهم الأماكن متساوية، طالما حققت لهم المآرب والأغراض، الشيء الذي أضعف الارتباط بها:

ففي الأرض عن دار المذلة مذهب وَكُلُّ بِلَادٍ أُوْطِنَتْ كِبْلَادِي

أما الزمن فيبدو في شعر القبيلة دائرياً، يرتدّ إلى الماضي المستقر، العصر الذهبي المتميز بالتناغم والخصب، لكنه تحول عند الصعلاليك إلى زمن سهمي، متجه نحو المستقبل.

يؤسس نص الصعلاليك للزمن الفردي هارباً من الزمن الجماعي، ملفياً فاعلية الزمن لبناء فاعلية الإنسان، خارجاً عن الرموز الأساسية أولها رمز الأطلال. إنه لم يعد يعرف الرمز بعد أن غدا يؤسس للفعل الإنساني باعتباره الخالق المبدع، يقضي على الانتقال من مكان مجذب إلى مكان خصب بحثاً عن عالم حاضر يكسب فيه قوته بفعله، يندفع في العالم لنيل الرزق بالفعل البطولي⁽²⁸⁾.

التصريح تقليد فني، يُسهم في بناء جمالية النص الشعري، لم يلتزمه الصعلاليك (إلا في القليل النادر، فالطابع الغالب عليه خلوه من هذه السمة البارزة في شعر غيرهم، بينما عندهم لا نجد إلا نسبة قليلة مصرعة، أما الكثرة الغالبة فلا تصريح فيها)⁽²⁹⁾.

إنّ أكثرية شعر الصعلاليك غير مصرع، على خلاف أكثرية شعر غيرهم. فقصائدهم المصرعة (قليلة معدودة، بينما سائر قصائدهم جاءت بدون تصريح، مع وضوح عدم البتر في معظمها. أما مقطوعاتهم فقليل منها نجد فيه التصريح، وكثير منها لم نجد فيه التصريح)⁽³⁰⁾.

إن رفض الصعلاليك للتقاليد الفنية على غرار رفضهم للعادات الاجتماعية راجع إلى أنهم قد (خرجوا في حياتهم عن المجتمع القبلي الجاهلي وقيمه وأخلاقه، وكانوا شذوذاً في هذا المجتمع. ومن الطبيعي، والحالة هذه، أن

يكون شعرهم شذوذاً أيضاً في الشعر الجاهلي. فإذا وجد الدارسون في شعر هؤلاء الصعلاليك شعراً منتمياً إلى القبيلة وقيمها وأخلاقها، اعتبر الشعر شذوذاً داخل الشذوذ⁽³¹⁾.

إن انسحاب شعر الصعلاليك من ساحة الأطلال، ومن رنة التصريح، إعلاناً للاحتجاج وإظهاراً للقهر المسلط على مجتمعهم عبر القوانين التي لم ترق لهم بعد أن قذفتهم إلى قاع الهرم الاجتماعي، فانتهكوا الأعراف الاجتماعية وأهدروا بعض الرموز الفنية، وأبقوا على خصائص الشعر الجمالية كالموسيقى بنوعيتها الداخلية والخارجية، تمريراً لخطابهم وإيصلاً لصوتهم بقصدية الإمتاع والإقناع. إن الرغبة في تحقيق صورة من العدالة الاجتماعية ومحو الفوارق الطبقية، واسترجاع الحقوق المدنية، هو الدافع الأساس إلى تصوير الصراع بين الأحرار والأرقاء، بين الفقراء والأغنياء، عبر لون شعري جسد أفكارهم وأبرز مظالمهم، فلما لم يجدوا اليد الممدودة إليهم، انفصلوا عن جسدتهم (القبيلة)، مفضلين الخروج إلى الفياض والقفار بحثاً عن مجتمع بديل عادل، حيث يستردون فيه حقوقهم المهضومة وحرياتهم المنهوبة.

الهوامش

- 1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، ط6، 1983، ص226.
- 2- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1980 ص 133.
- 3- ابن منظور، لسان العرب، ج10، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص455.
- 4- يوسف خليف، الشعراء الصعلاليك في العصر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ص17.
- 5- ديوان عروة بن الورد، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط1، 1996، ص45.

- 6 — المصدر نفسه، ص 79.
- 7 — المصدر نفسه، ص 59.
- 8 — ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2007، ص 69.
- 9 — المصدر نفسه، ص 68.
- 10 — فاروق أحمد اسليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص158.
- 11 — ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2007، ص69.
- 12 — سورة آل عمران، الآية 106.
- 13 — ديوان السليك بن السلكة، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2007، ص 97 .
- 14 — ديوان تأبط شرا، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص176.
- 15 — ناهد أحمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنتره، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ص 129.
- 16 — عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الأدب العربي، دار قباء، القاهرة، ص287..
- 17 — عبد الحليم حفني، شعر الصعلاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 198.
- 18 — عبد الحليم حفني، شعر الصعلاليك منهجه وخصائصه، ص41.
- 19 — ديوان عروة بن الورد، ص 34.
- 20 — محمود حسين أبو ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، ص63.
- 21 — أحمد بوزفور، تأبط شعرا، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ص580.
- 22 — ديوان الشنفرى، ص 08.
- 23 — ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء، القاهرة، 2000، ص ص 54، 55.
- 24 — ديوان عروة بن الورد، ص 35.
- 25 — سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص 109.
- 26 — ديوان عروة بن الورد، ص 75.

- 27- ديوان عمرو بن براقة، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص107.
- 28- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 582.
- 29- عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص401.
- 30- المرجع نفسه، ص 403.
- 31- أحمد بوزفور، تأبط شعرا، ص 172.

من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية

حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجاً

د. نورة بعيو

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

نحاول في هذه المداخلة الوقوف عند حدود البلاغة القديمة والكشف عن جملة قواعد البلاغة الجديدة المرتبطة بالسرد الروائي، من خلال مدونة نصية تتطرق من "حديث عيسى بن هشام" لتتوقف عند النصوص الروائية المغاربية ممثلة بأحمد المديني وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج والطاهر وطار وبنسالم حميش... الخ، طارحين السؤال الآتي: هل تمكنت هذه النصوص من إنتاج بلاغة تتناسب وبنية الرواية المتميزة والمنفتحة على مختلف الأجناس والأساليب؟ لقد كانت البلاغة ومنذ القدم عبارة عن مجموعة قواعد منطقية تشكل بناءً معقداً ذا طبيعة نسقية وظيفته الأولى إنتاج النصوص حسب تلك القواعد من استعارات وكنيات ومجازات وغيرها. وإلا فما الفرق بين أسلوب الشعر الغنائي مثلاً وأسلوب أي عمل قصصي، هل تفرض خصائص كل نوع فعاليتها في التحليل الأسلوبي والبلاغي.

لا شك أن صعود الأسلوبية باعتبارها أحد البدائل المقترحة لخلافة البلاغة أو إعادة صياغتها بما يناسب روح العصر، الذي شهد ثورة في مجال اللغة أن يمثل في العمق أحد هذه التحولات بتأثير التيارات الفكرية والإيديولوجية التي تواصلت مع البلاغة، ما فتئت تعيد تشكيل البلاغة في صيغ مختلفة. كما أن الأسلوبية أثبتت عجزها عن أن تحل محل البلاغة في مقارنة مختلف الخطابات، مع أنها وسّعت من مجال البلاغة ومفهوم الوحدة التحليلية أو التصويرية باقتراحها مصطلح "السمة

الأسلوبية" بدل "المحسن البديعي" أو الصورة البلاغية المقننة سلفاً، إلا أنّ هذا التصور اصطدم بمبدأ "الانزياح" "L'écart" عن المعيار أو مبدأ الاختيار اللذين اتخذتهما النظرية الأسلوبية أساسين لتحديد موضوع مقاربتها. ولمدة طويلة ظلت الأسلوبية عاجزة عن استيعاب أجناس أدبية سرديّة كالرواية والقصة. ولعل النقد الذي وجّهه إليها م. باختين قاعدة يمكن الانطلاق منها لتفسير أحد وجوه هذا العجز، حيث أقام طرحه على أساس العلاقة الضرورية التي يجب أن تقوم بين النظرية الأسلوبية وبين مفهوم الجنس الأدبي، فلن تفلح أية نظرية أسلوبية في استيعاب الأسلوب الروائي من دون فهم عميق لخصوصية الجنس الروائي.

وهذا يوضح أن الأسلوبية لم تتجح في أن تكون بديلاً مقنعاً للبلاغة، « غير أنها نبهت التفكير البلاغي إلى عنصرين مهمين تحققاً مع صعود النظرية الأسلوبية هما: الانفتاح على النصوص وتجاوز معيارية الأبواب البلاغية التي حرصت البلاغة المدرسية على تلقينها للمتعلّمين ومطالبتهم بحفظها، من حيث هي مجموعة قواعد جاهزة ومقننة سلفاً في إطار ما عرف بعلوم البلاغة الثلاثة المعروفة»⁽¹⁾ ذلك أن البلاغة بقدر ما تُعنى بالتشبيه والاستعارة والسجع والجناس، تعنى أيضاً بالسّمات الأقل تجريدا ولكنها ليس الأقل تعبيراً عن التكوين الجمالي والنسيج البلاغي للعمل الأدبي، بالإضافة إلى تحقيق البعدين التأثري والدلالي عند الملتقى.

لقد ظلت البلاغة بالمفهوم التقليدي للمصطلح، تلازم السرد العربي منذ نشأته وأسباب ذلك كثيرة، بعضها مرتبط بالمؤلف وعمله وبعضها الآخر مرتبط بالمرحلة التي انتشر فيها الجنس الأدبي ودرجة تقرب كل من المبدع والقارئ من خصائصه « فحين صدرت الأعمال التأسيسية للرواية العربية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كان التعبير لذاته ما يزال يحتل مساحة مهمة بفعل معطيات العصر وإنجازته الثقافى، هذا ما تنبئ به - على الأقل - أعمال كحديث عيسى بن

هشام وروايات جرجي زيدان، بل إنَّ احتفالية البلاغة المباشرة لم تفارق مؤلفين متحررين كهيكل في "زينب" وجبران في "الأجنحة المتكسرة"⁽²⁾ «فالتطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية منذ عصر النهضة يمكن أن يصنّف إلى نوعين: تطور مغلق تمت خلاله تحولات شكلية وتيماتية جزئية داخلية، وتطور مفتوح تسربت فيه عن طريق الثقافة، عناصر أدبية خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصلي. وهنا يطرح السؤال: هل تتم التحولات البنائية في نص ما، بمجرد ما يصل الجنس الأدبي إلى مرحلة الإشباع كما ذهب إلى ذلك الناقد ف. كريزينسكي (Valadimir KRIZINSKY: Carrefour des signes mouton, 1981) أم أنّ مرحلة الإشباع الإجناسي نفسها مقرونة في كل الحالات، بتسرب عناصر أدبية خارجية تخلخل الجنس الأدبي على مستوى البناء والمنظور واللغة؟»⁽³⁾.

لقد توفي المويلحي سنة 1930 وكان من أبرز أدباء النهضة قياسا إلى سليم البستاني وفرح أنطوان وحتى جرجي زيدان، أتقن اللغة العربية ونهل من أسرارها الكثير، وقد احترف الصحافة بمعية أبيه الذي حتّاه على ذلك، فكان صحفيا بارعا وناقدا اجتماعيا مهما ولاسيما بعد نشره لكتابه: "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمان" سنة 1907، وبعد أن يذكر الأطراف التي أهدى لها مؤلفه يوضح الغاية من كتابته، وطريقته في ذلك هي سرد قصص خيالية على شكل مقامات على النمط المعهود ضمّنها وصفا وانتقادا للمجتمع المصري بعد زوال مرحلة الباشوية، حيث يؤكد لنا أن مؤلفه هذا: «وبعد فهذا الحديث عيسى بن هشام وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخيل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة حاولنا أن نشرح به أخلاق العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتبابها والفضائل التي يجب التزامها»⁽⁴⁾ ومعروف أن المويلحي عمل مع جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده على إصدار "العروة الوثقى" في باريس وشارك في الثورة العراقية، فكان بذلك عضوا مركزيا في المؤسسة

الاجتماعية والثقافية الجديدة التي كانت تمتد فعاليتها عبر السياسي والفكري والإبداعي، وهذا التوجه الذي قدّم به المويلحي حديثه يشبه مقدمة الحريري لمقاماته.

نجد «إذن في مقدمة الحديث: الحقيقة من جهة، وهي هدف كل عمل تخيلي وثوب الخيال من جهة ثانية، باعتباره وسيلة لبلوغ تلك الحقيقة وعند الحريري، فهناك تقابل بين التثبيته والتهديب من جهة، والتمويه والأكاذيب من جهة ثانية، من هنا يبدو التعالق قائماً بين مقدمتي "الحريري" و"المويلحي" على أساس مقصديتين: استيطقية وأخلاقية»⁽⁵⁾.

إنّ هذا الطرح الثنائي في مقدمة "المويلحي" خاصة يعكس الجو العام الذي كان سائداً آنذاك في الأوساط الثقافية المنتمية أو المتعاطفة مع المؤسسة الجديدة الراضية لكل تفكير خرافي خوارقي، ومقابل ذلك كانت الدعوة قوية إلى التفكير العقلي والواقعي بما يتناسب وروح العصر. وبلوغ هذا الهدف، يضيف "المويلحي" إلى خياله الجامح، تهكما مصطنعاً ببراعة فائقة لاستهواء القراء بأسلوبه القديم النظير بوصفه لوضعيات هزلية ومؤلمة، كما يتحدث بسخرية واضحة عن مخترعات العصر كالدراجة والقطار وموظف أفاضل أجنبية ودخيلة، ولا يغفل انتقاده للعادات الجديدة التي صار المصريون يتكلفون في اكتسابها مثلاً التردد على الملاهي، وتناول مختلف أنواع الخمر، والتطبع بطباع الغربيين.

وعلى مستوى الكتابة السردية خاصة نلاحظ انطلاقاً من العنوان "حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن"، وجود ثنائية تقوم من جهة على مراعاة التقاليد الأدبية بجعل "عيسى بن هشام" راوياً مركزياً كما الشأن في المقامة الهمدانية، وكذلك استعارة أساليبها البلاغية المتنوعة والمتكيفة، حيث الأسلوب البليغ والإنشاء الرفيع ولغة منمقة بمختلف الأسجاع « قال عيسى بن هشام، ولما حلّ يوم الجلسة رافقت الباشا إلى المحكمة، فوجدنا في ساحتها أقواماً ذوي وجوه مكفهرة وألوان مصفرة، وأنفاس مقطوعة، وأكف مرفوعة، وشاهدنا باطلاً يُذكر، وحقا

ينكر، وشاكيا يتوعد، وجانيا يتودد، وشاهدا يتردد، وجنديا يتهدد، وحاجبا يستبد، ومحاميا يستعد... الخ»⁽⁶⁾، كما يدرج شواهد عديدة وكثيفة من الشعر ليزيد لغتها عذوبة تراعي السياق النصي تارة وتهمله تارة أخرى، كما يكثفها مرة ويكتفي ببيت أو بيتين مرة أخرى، وفي الغالب الأعم على لسان الراوي، كقوله في موضوع غياب البصيرة عند بعض الموظفين «ولو سار كل الوري هكذا... لما حسد العُمى من يبصرون»⁽⁷⁾. وقال في موضع آخر:

فحمرٌ وسود حالكات كأنها سوام بني السيد ازدهته القوائم
يزان لديها الطعن في حومة الوغى إذا زينت للعاجزين الهزائم
وفيها إذا ما ضيَّع النكس غبرة تصان بها المستصحيات الكرائم⁽⁸⁾.
هذا ولم يغفل "المويلحي" عن توظيف الكثير من المحسنات البديعية الأخرى كالمقابلة والطباق⁽⁹⁾.

وبالإضافة إلى تكرار لفظة "بينما" على غرار ما نقرأه في المقامة الهمدانية كقوله: «وبينما أنا في هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر... إذا برجة عنيفة من خلفي...»⁽¹⁰⁾.

وهكذا لم يكن في وسع الأديب العصامي المتشبع بالثقافة الدينية والعارف بخصوصيات الحضارة الأوروبية، أن يدرك أن التحولات المختلفة التي عرفها المجتمع المصري في بداية القرن العشرين كان يجب أن ينتج لغة جديدة وبلاغة ترتبط بطبيعة المجتمع الجديد وثقافته، وبالتالي فالكتابة على غرار ما فعله أصحاب المقامات في القرون الماضية لم يعد مجدياً، بخاصة إذا رغب الكاتب في التعامل مع جنس جديد يختلف عن المقامة هو الفن القصصي.

لقد كانت الحاجة إلى طريقة تستوعب هذه التجربة الجديدة، فوجد المويلحي "الشكل المقامي" الذي تكيّف مع قاموس العصر اللغوي من جهة، وتمرير الرؤية الاجتماعية وتحقيق الغاية التعليمية، من جهة أخرى. وكان من الممكن جداً لرؤية

صاحب الحديث أن تسهم بجدية واضحة في الإنجاز القصصي والدرامي اللاحقين. والسبب في ذلك يتلخص في سلطتين: «الأولى، الاتجاه المحافظ. والثانية سلطة بلاغية جمالية، كانت مانعا لبلوغ الحديث "مرحلة العطاء الدرامي الحقيقي"، حيث يأخذنا "المويلحي" عبر ثلاث صفحات كاملة عبر رؤية منامية يقلب صورها من جميع الوجوه الإنسانية والبلاغية، حيث يختلط الشعر بالنثر ليقرر بحقيقة أن لا فرق بين أمير وفقير، وهذه القبور شاهدة على ذلك»⁽¹¹⁾.

يطول التأمل ويتكثف الوصف، ليتذكر السارد بعد ذلك الأنا نفسه «وبينما أنا في المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر أتأمل في عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان... إذا برجة عنيفة من خلفي... فالتفت التفاتة المذعور، فرأيت قبرا انشق من بين تلك القبور، وقد خرج منه رجل طويل القامة، عظيم الهامة...»⁽¹²⁾. ليبدأ المشهد السردى، ومع أن الكلام السابق يثري الجانب التعبيري والبلاغي، فإنه يبعدنا أكثر عن حركة السرد، وقد وعى "أحمد فارس الشدياق" خطورة تهافت الكتاب على الصور البيانية والمحسنات البديعية، وذلك في كتابه (الساق على الساق، الجزء الأول، 1920، ص 15) «وبعد فإني علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية التي يتهور فيها المؤلفون كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن باطن المعنى» لقد قال الشدياق هذا الكلام قبل نصف قرن من صدور "الحديث"، وظلت هذه الصرخة النقدية الجادة معلقة في الهواء لم يعمل بها أحد. إنها ثقافة العصر قبل ظهور التيار البرجوازي، فكان من البديهي «ألا تناسب البلاغة الشكلية مجتمعا ثار على كل القيود، كذلك لا يلبي الخطاب البلاغي القديم جنسا أدبيا يطمح في استيعاب تطلعات الطبقة الأكثر هيمنة في المجتمع، بالإضافة إلى أن القوالب التعبيرية المتكررة تقف عاجزة لتتجز لغة جديدة تناسب مشاعر الناس وعواطفهم وتكون إطارا يحوي تجاربهم كما فعل محمد حسين هيكل»⁽¹³⁾. وإلا كان قد ظل سجين المأثور البلاغي القديم، وتعدّر عليه استيعاب الحياة الريفية المصرية، فانتقل بل تحرر من سلطان البلاغة إلى آفاق الرومانسية والشعرية في

"زينب" حيث استطاع أن يعبر عن أحاسيس الناس والحياة الريفية المصرية عبر قصة مؤثرة، بعد أن مزجها بمظاهر الطبيعة المختلفة، وكان الدور الأول للشخص والأحداث المتنوعة في القصة، وكذلك اللغة العامية التي تخللت المشهد السردي، وكان ذلك حقا ثورة على أية قداسة تحيط بالقوالب اللغوية والتعبيرية⁽¹⁴⁾. لقد أضحت الرواية كخطاب سردي أكثر استجابة لروح العصر وهذه الروح هي التي تسهم في إنشاء الأنساق اللغوية لبناء عوالم بديعة ومؤثرة، وهي في الوقت نفسه قد تخلصت من الزخرف الشكلي بوسائل لم تعد تقتصر فقط على البديع وتوظيف الاستعارة والمجاز والكناية، بل هي مرتبطة أكثر بما عرف بتقنيات السرد المعاصرة، حتى يخدم المبدع بلاغة السرد لا سرد البلاغة. مما رشّح هذا التوجه البلاغي الجديد، لأن يكون هدفه تحليل النصوص الإبداعية، وذلك لسببين:

سبب تاريخي، يعود إلى مختلف الفنون الأدبية القديمة التي أنتجت بما يناسب النظرية البلاغية القديمة، لذا يمكن استثمار هذا الموروث من خلال إعادة بناء قواعد لتأويل النصوص والكشف عن تركيبها الشكلي المقصود بطريقة علمية، وسبب منهجي محض يكمن في استمرارية النسق البلاغي ومرونته التي تؤهله لأن يطبق على مختلف النصوص، فقد صارت البلاغة الجديدة منهجا مهما لفهمها بمختلف مرجعياتها، دون أن نغفل رؤية المتلقي في العملية التلفظية، وموقع الأديب في السياق الاجتماعي والثقافي الذي أنتج فيه النص. ولاسيما بعد الجهود والأبحاث الأنجلوسكسونية في بداية 1960، ولاسيما تلك التي ارتبطت بالسرد القصصي/الروائي مع "بيرس ليبوك" و"دافيد لودج"، و"واين بوث"، و"كونتز" و"مجموعة Mu وغيرها، وإذا مثلنا لهذا بالجنس الروائي، نلاحظ أنه جنس منفتح على أشكال تعبيرية وخطابات وأساليب متنوعة، مما يدفع دارس النقد العربي المعاصر إلى إعادة التفكير في موروثنا البلاغي، والبحث عن قواعد بلاغية جديدة تطبق على الرواية، وهي مستمدة أصلا منها، بل وكامنة فيها، ولاسيما أنه قد تأكد أن لكل جنس أدبي بلاغته التي تميّزه عن غيره.

فبلاغة السرد القصصي تختلف عن بلاغة الشعر الغنائي، إلا أنّ المغالطة الكبرى وقعت عندما أعلن عن مقولة الباحث الفرنسي BUFFON «الأسلوب هو الإنسان بعينه» ويناسب هذا الطرح الشعر الغنائي حيث أن لغة الشعر وأسلوب القصيدة أو الديوان ككل يتطابقان وهوية المبدع... فيكفي أن نقرأ بعض الأبيات لنقول إنها لأبي الطيب المتبّي أو بعض الفقرات النثرية لنقول إنها لنجيب محفوظ مثلاً. إنّ عوامل تحديد الأسلوب لا تعود للمتكلم فحسب، بل أيضاً لخصائص كل نوع أدبي. وقد أجمع العديد من النقاد أن طبيعة الرواية مخالفة لطبيعة الشعر الغنائي، وسبب الجهل بالمكونات الروائية، أقام النقاد مقارباتهم على هذا الفن بأدوات بلاغية جاهزة، كانت تناسب الشعر والخطب والرسائل الفنية، مما جعل نتائج الدراسة في خدمة سرد البلاغة بشكل واضح في بداية القرن العشرين بخاصة، وأسباب ذلك يمكن تلخيصها فيما يأتي:

- «إنّ الناقد التقليدي لم يرث تراثاً نقدياً في الرواية العربية لذا طبق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرّها القدماء في الشعر على الرواية.
- ركزت فئة اللغويين على المدلول المعجمي للكلمة، لا على دورها في تصوير الحدث أو أحد مواقف الشخصية⁽¹⁵⁾.
- ظل النقد اللغوي والبلاغي للرواية وخاصة دراسته للأسلوب الروائي معيارياً، يعتمد مقياس الصواب والخطأ. انطلاقاً من مقولتي: المقام والمقال. ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، وغيرها⁽¹⁶⁾.
- ويمكن أن تستغل هذه المقاييس في دراسته أحوال ومواقف مختلف الشخصيات الحكائية.
- كذلك يمكن أن تستفيد من وظيفة الاستعارة في السياق النصي كعنصر تحفيزي يرتبط بوسائل التحفيز الأخرى الموجودة ضمن النسق السردى كما ذهب "برنارد فاليت"⁽¹⁷⁾.

وعليه فاعتماد دراسة الرواية بمقاييس دراسة الشعر له خطورة علمية واضحة في إطار التعامل الأسلوبي مع الفن الروائي، لأنها تبعد بل تلغي بشكل كلي خصائصه النوعية أو الإجناسية.

ولتوضيح ذلك يكفي أن نقارن بين الأحادية الأسلوبية القائمة على النزعة الذاتية في الشعر الغنائي، وأسلوبية الرواية القائمة على التوجه التعددي المحكوم بالتعارض والتصادم، لأن الكاتب الروائي يكون مدفوعاً إلى تنويع الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية، حتى ضمن المجموعة البشرية الواحدة، وهذه سمة أساسية في الخطاب السردي.

إنّ الأسلوب الفردي للمبدع في الجنس الروائي يواجه أساليب متعددة، ويكون مجبراً على أن يبحث لنفسه عن مكان بينها، وقد أهملت هذه الخاصية زمناً طويلاً في النقد العربي، فكان التركيز على المكونات الأخرى للرواية كالأحداث والشخصيات والحوار. حيث وفي كل مرة كان الناقد يتجاوز مستوى الدراسة الأسلوبية البلاغية؛ وكان الخطأ يتلخص في هيمنة الوحدة الأسلوبية للمبدع كما هو الشأن في الفن الشعري، لأن الأسلوب هو الكاتب.

من هنا تعمقت فكرة ضرورة إيجاد طريقة مثلى لمعالجة هذا الفراغ النقدي، أي تجاوز الأسلوبية القديمة والبحث عن منافذ مختلفة لإقامة أسلوبية جديدة. ويعد الإرث الشكلائي وما ترجم منه إلى اللغة العربية إطاراً مهماً اتخذه بعض النقاد العرب المعاصرين مطية لتصحيح الأخطاء السابقة، وبخاصة ما خلفه النقد الروسي من طروحات في مجال الأسلوبية المعاصرة والرواية أمثال: "فينوغرادوف" و"تشيتشرين" في كتابه "الأفكار والأسلوب" (*).

ويمكن أن نعدّ الناقد الروسي "ميخائيل باختين" من الذين بلوروا أكثر مصطلح التعددية الأسلوبية في الرواية ولاسيما في كتابه جمالية ونظرية الرواية حيث يخصص فصلاً كاملاً لتحليل هذه الظاهرة. فقد ذهب إلى أن السرد

المباشر وهو خطاب المؤلف قد يوظف إلى جانب الأساليب الأدبية الأخرى، أشكالاً أسلوبية غير أدبية مرتبطة بالمواعظ والفلسفة والتاريخ والصحافة والتقارير القانونية والسياسية... الخ، كما أن الحوار باعتباره أحد مكونات الخطاب السردي، قد يضم جميع أشكال التعبير اليومي السائد في مجتمع ما، وكذلك كل شخصية حكائية تميل إلى أن تتميز بأسلوبها الخاص وهو ما يعكس أيضاً نمط تفكيرها⁽¹⁸⁾.

وتتعايش هذه الأساليب المتعددة في الرواية، فتكون خاضعة للوحدة الأسلوبية العليا وهذه لا يمكن أن تتطابق مع أية وحدة أسلوبية صغرى، وكل وحدة لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى.

وينتج من تناسق وتناغم هذه الوحدات الأسلوبية أسلوباً من طبيعة مخالفة لها، هو بمثابة قوة مؤسلة للأساليب المختلفة، لذلك يتحدث م. باختين عن مفهوم الأسلبة كعامل منظم لهذه الأساليب داخل مجموع النسق⁽¹⁹⁾. ومن ثم يصبح أسلوب الكاتب واحداً من الأساليب المتوفرة في النص الروائي وخاصة إذا كان ذا طابع ديالوجي/حواري، المقابل للطابع المنولوجي/الأحادي الذي يكون أقرب إلى الشعر في الغالب.

والمهم، هو كيف تتعايش هذه الأساليب جنباً إلى جنب، أو الواحد في وجه الآخر داخل العمل الروائي نفسه⁽²⁰⁾.

إنّ الرواية الديالوجية تسعى لأن تبعد قدر الإمكان عن الشعر ولوازمه وأهمها "ظاهرة الانزياح" بالمعنى البلاغي، لأن الروائي لا يصنع أسلوبه كما يفعل الشاعر، بل يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي، ومرجعياته في ذلك ليس اللغة المعجمية/التواصلية، بل هي مدونة الأساليب الاجتماعية أو بالأحرى السوسيو- لهجات (Sociolectes)، المصطلح الذي وظفه "بيرتريما" في مؤلفه الازدواجية الروائية⁽²¹⁾.

تقول مارت روبير "MARTHE Robert": «إنّ الرواية تقول ما تريده...»⁽²²⁾، من هنا فالروائي لا يقول ما يريده فقط بواسطة أسلوبه الخاص، لكن بواسطة مزج أسلوبه بالأساليب الأخرى، أي بواسطة أسلوب مؤسّس، وتدعم الدراسات البنيوية المعاصرة هذا التوجه الباختيني، من خلال الإشارة إلى المستوى الدلالي للأسلوب، «فقد تحدث "ديكرو وتودوروف" في معجمهما عما سميّاه بالمظهر الدلالي "L'aspect sémantique" للأسلوب، وخاصة ما ارتبط به كمصطلح تعددية الدلالة "La plurivalence".

بالإضافة إلى تحليلهما لمصطلح "المعارضة الأسلوبية" "Pastiche" المرتكزة على عنصر السخرية، وكذلك الأسلبة وغيرها... الخ⁽²³⁾.

ويندرج هذا الطرح عموماً، ضمن ما سماه "باختين" بصورة اللغة، ذلك أن الزاوية التي تلتقط منها تلك الصورة هي التي تحدد موقفاً منها، «فاللغة ليست مقصودة لذاتها بل بما تحمله من دلالات ومواقف وأفكار، ومن ثم تتداخل الحدود بين الأسلوب والفكر/اللغة الذي يعبر عنه، وهكذا يصير أسلوب الرواية ذا طبيعة مفهومية من خلال صورة اللغة»⁽²⁴⁾.

«إنّ اللغة الروائية لا تقوم فقط بدور التمثيل بل تصير هي بدورها موضوعاً للتمثيل»⁽²⁵⁾، وهذا ما لا توفره لنا اللغة الشعرية بخاصة، ذلك أن الجنس الشعري يركز على الكلمة انزياحاً وجرساً دون الاكتفاء بنحويتها واستعماليتها، وصولاً إلى الصورة، والانتقال من المفردة بذاتها إلى المفردة بما هي لحظة في سياق ما، هذا ما يوضحه الموروث النقدي العربي؛ المجاز الاستعارة والكناية، وكذلك فعلت الشعرية الأرسطية.

إلا أن الكلمة الشعرية شيء، وشعريتها في الرواية أمر آخر، لا يمكن أن ينحصر في حدود المجاز والاستعارة والكناية والرمز والإنشائية، ذلك أن الرواية

جنس إبداعي آخر، كتابة أخرى، كلمة/لغة أخرى تقوم على قواعد أسلوبية أخرى، ميزتها التعدد والتنوع والتناقض.

يخطئ إذن من ينظر إلى الرواية بمنظار الشعر أو غيره، لأنها نوع يرسل كلمته ويبدع فنه، في وسط الرحم الاجتماعي ذي الطابع الحوارى الراض للمقدس والوثوقى والأحادى⁽²⁶⁾.

وتبعا لهذا الطرح الباختينى يؤسس "ت. تودوروف" طرحا آخر مدعما الطرح السابق مفاده أن لكل من الكلمة الروائية والكلمة الشعرية ثنائية صوتية، غير أن الأولى مصدرها اللغة التاريخية والاجتماعية، والثانية مصدرها المقدس والمتعالى الراقى، والثنائية هنا تكتفى بنظام نبوى واحد، وحين يتثنى أو يتعدد المعنى بالمجاز والاستعارة... لا يكون ذلك فى حوارية، ثنائية نبوية، لأن السبيل مسدود أمام النبوة الأخرى، النبوة الغربية⁽²⁷⁾، وقد يوظف الكاتب مجموعة من الصور المجازية فى لغة سرده للحدث الروائى وإن كان هذا التوظيف يختلف عن نظيره فى أية قصيدة يقول "جيرار جينات" «يتميز الشعر ببعض الخصائص كالاستعمال المكثف للصور المجازية»⁽²⁸⁾. وبهذا التكتيف يبتعد السرد عن وظيفته الأساسية المتمثلة فى الإخبار والتبليغ والعرض بطريقة بعيدة عن التلميح والإيحاء والإشارة، وهذه صفات تتولد من ظاهرة الانزياح المميزة للغة الشعرية، وإذا غلبت هذه الغاية على أى مشهد سردي، سيضفى ذلك على اللغة الروائية طابعا شعريا احتفاليا.

ولعل القارئ فى رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، يلاحظ أن لغتها جاءت محملة بمختلف الصور الشعرية ممثلة بالاستعارة والمجاز والتشبيه، وخاصة "مجاز المجازات" أى الاستعارة بحسب ما ذهب إليه "جون كوهن" فى كتابه "بنية اللغة الشعرية"⁽²⁹⁾.

إنّ الحضور المكثف لهذه الصورة فى نص "ذاكرة الجسد" جعل لغته محملة بالدلالة والإيحاء، فقد احتفت الكاتبة بلغتها احتفاءً مميزاً متجاوزة السمة التداولية

والاستعمالية للصورة/الاستعارة إلى السمة الإبداعية القائمة، خالقة لغة مشحونة بالتوتر والصراع والجدة كقول خالد: « يحدث كثيرا أن أرسم أمام هذه النافذة، ويحدث أن أجلس في الخارج لأتفرج على نهر السين وهو يتحول إلى إناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء»⁽³⁰⁾. إنَّ ما يثير انتباه القارئ هنا ليس تشبيه المطر بالدموع، أو النهر بالإناء، فمثل هذه الصور قد تكون مألوقة، ولكن الذي يثير فضول القارئ هو أن البطل يرى في مدينة باريس فضاءً "يحترف البكاء"، ذلك أنه استثمر ما هو إيجابي وهو كثرة نزول المطر/الماء كدلالة على الحياة والحركة الدؤوبة، بما هو سلبي حزين، حيث حوّل هذا المطر إلى دموع والحياة إلى موت، وكأنه أراد أن تشاركه مدينة باريس في مآسيه وآلامه اليومية.

فأحلام مستغانمي استندت إلى اللغة الشعرية لا إلى شعرية اللغة، المحققة لجمالية السرد القصصي وبلاغته وهي الشعرية المستقاة أصلا من قواعد النوع الروائي الذي يتطور ويتجدد بشكل مستمر، رافضا بلاغة الأبواب الجاهزة والتلقينية.

ومقابل ذلك، اقترح أحد النقاد⁽³¹⁾ المغاربة "محمد أنقار" مصطلحا سماه "بلاغة السمات" وهي خلاصة الجهود الأسلوبية والاجتهادات البلاغية منذ المرحلة الأرسطية والمدونة التراثية العربية، إنَّ هذه البلاغة تولي اهتماما بالغا لتداولية النص الإبداعي والتي تشمل النوع الذي ينتمي إليه والتلقي الذي يتجاوب معه، فيتحوّل النص هنا إلى موضوع التأمل البلاغي، حيث ينطلق الدارس البلاغي من النص باحثا أو ناحتا القاعدة أو السمة، ولا ينطلق من هذه إلى النص كما تفعل البلاغة المدرسية، ومفهوم السمة في البلاغة التقليدية لا تخرج عما هو مقنن سلفا، وفي الدرس الأسلوبي تتحدد على أساس عمليات الانزياح على أكثر من صعيد، في حين إن السمة في بلاغة السمات تحدد مبادئ مأخوذة من مصادر مختلفة، طبيعة النوع، وحدة النص واتساقه ومبادئ جمالية عامة كالإيحاء والتجسيد والتصوير.

فهذه البلاغة تصف وتفسر السمات التي تحددها مبادئ جمالية يوفرها لنا النص أو النوع الأدبي نفسه. وبالتالي لا وجود للسمة البلاغية خارج النص، إن هذه البلاغة ذات طابع حدسي تقوم على ذوق أكثر مما تقوم على القواعد⁽³²⁾، وهذا الذوق يستند إلى قراءة متمرسية وخبرة عميقة بمختلف فنون التعبير الأدبي. «وقد أصاب "كبيدي فاركا" في قوله أن البلاغة ماثلة في طبيعة الأشياء، فالبلاغة لا تعرف حدودا صارمة، إنها موجودة في جميع أشكال التعبير والتواصل البشري، كما أنه لا يمكن أن نحصر قواعدها في شكل مغلق، لأنها تستمد حدودها من طبيعة الإبداع اللفظي وغير اللفظي للإنسان عبر التاريخ...»⁽³³⁾. إذن لم يعد خافيا على أحد أن ناقد الرواية وقارئها يسهل عليهما التفريق بين بلاغة ذات أساس أسلوبية أو بيانية وبلاغة ذات أساس نوعي/إجناسي ضمن الفضاء النصي المحدود لرواية ما⁽³⁴⁾، ذلك أنه يمكننا القول إننا صرنا نتعامل مع بلاغات روائية كثيرة تماشيا وكثافة ما ينتج يوميا من إبداعات جديدة، ومرد ذلك أي الاختلاف بين هذه البلاغات «مرتبط بطبيعة المبنى المجازي، وبأفق الرؤية، إلى مقامات التناظر والمماثلة الفكرية، وأضحى بوسع القارئ الناقد اليوم أن يميز بين مسارات نوعية للكتابة الروائية، وأن يصنّف نسيجها التصويري وتتبع سريان نظام القول داخل مقتضيات أسلوب النوع ذاته...»⁽³⁵⁾.

يسعى الروائي العربي المغاربي المعاصر لتقديم تفاصيل خطابية عبر المشاهد السردية المختلفة «إلى تشكيل نظام بصوري تتجانس في داخله الدوال الروائية في تجسيد المعنى من خلال ابتداء فعاليات وظيفية جديدة للقواعد البيانية وتوسيع آفاق الأداء الجمالي لصيغ المشابهة والمجاورة»⁽³⁶⁾.

تجليات بلاغة السرد في بعض النصوص الروائية المغاربية: ستكون هذه النصوص ممثلة بالروايات الآتية: "الجنّازة" لأحمد المديني و"المصري" لمحمد أنقار و"سيدة المقام" و"سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، و"العلامة" لبنسالم حميش.

1 - كثافة الأمكنة وبلاغتها في روايات "الجنّازة" و"سيدة المقام" و"المصري": يعد الفضاء الحكائي أو المكان أحد المكونات المهمة في الخطاب الروائي من حيث علاقاته المتعددة بالمكونات الأخرى، فلم يبق الفضاء الحكائي مجرد إطار جغرافي يحوي الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات الحكائية. وهذا ما يميّز توظيف هذا العنصر في الخطاب الروائي العربي/المغاربي المعاصر، وذلك ما تحث عليه بلاغة السمة في التوجيه الجديد لبلاغة الجنس الأدبي.

وهذا عكس ما فعله قبيل ظهور فن القصة في الأدب العربي، حيث اهتمام المبدع برسم خريطة دقيقة وإبراز حدودها والوقوف عند العناصر الزخرفية والجمالية حتى يوهّم القارئ بواقعية المكان أكثر، ولا سيما عندما يسترسل المؤلف في ذكر أسماء الأمكنة المختلفة بمباشرة واضحة تعمق تقريرية اللغة من جهة وتوسع مجال رومانسيتها من جهة أخرى. وقد فعل صاحب "حديث عيسى بن هشام" كذلك: « فطاوعنا القدر، وعزّمتنا السفر، التماسا لبراء الداء بتبديل الهواء ونزلنا من ضواحي الإسكندرية قصرا ذا روضة غناء، في بقعة فيحاء، لا تسمع فيها إلا هديل الورقاء إيقاعا على هدير الماء... »⁽³⁷⁾ بهذه الأوصاف الرومانسية المباشرة والعبارات المسجوعة يكرر "المولحي" تقديمه للمكان في "الحديث" سواء أكان ذلك على لسان الراوي "عيسى بن هشام" أو "الباشا" الذي نهض/بُعث من قبره⁽³⁸⁾، وقد نجد ما يشبه هذا المنحى في بعض روايات "جرجي زيدان" التاريخية.

إنّ مثل هذا التوجه لم يعد مرصودا في الإبداع الروائي المعاصر، فقد صار مبدع الرواية المغاربية مثلا يرى في المكان عنصرا فاعلا في التشكل السردي، حيث يسهم في تقديمه وتقدمه خطوات إلى الأمام في المسار القصصي، كما يمكن أن يتحوّل المكان إلى كائن يعي، يضر وينفع، يسمع وينطق، يتأسطر

أحيانا ويتلاشى أحيانا أخرى حتى لا نكاد نمسك بحدوده، متجاوزين مختلف نقاطه الهندسية المعروفة، مما فتح الباب على مصراعيه لصفات كثيرة مثل غموض المكان، وتعدد دلالاته، وعلى القارئ المتخصص أن يكشف ذلك ويظهر المعنى المراد، ومثل هذه الصفات هي التي تكثف وجوده وتؤكد أثره في الرواية، إنّ المكان في نص "الجنّازة" لا يحوي الأحداث ويؤطرها فحسب، بل يسهم في صنع مجرياتها، ولعل من أبرز الآليات أو ملامح اشتغال سمة التكثيف في نص "الجنّازة" ما يظهر من خلال:

أ - ازدحام الأمكنة: واقعيًا، من المعروف في مختلف الأعراف البشرية أن "الجنّازة" يحضرها فئات متباينة من الناس، إلا أن هذه الفئات تتكاثر كلما كان المصاب شخصا له موقعه المميز في محيطه العائلي أو الاجتماعي، فقد استدعى "أحمد المديني" كل مناطق المملكة المغربية، الجبلية والقروية، الحضرية والجنوبية، القديمة العتيقة والحديثة لتشارك في موكب هذه "الجنّازة"، وكل ذلك ليعري الروائي لنا مدينة بكاملها هي مدينة "الدار البيضاء" بكل جزئياتها وتفصيلها في علاقاتها بالتاريخ تاريخ القمع والتسلط والفساد بكل أبعاده... الخ.

ففي الفصل الأول مثلا أي "الجنّازة 1" يرصد لنا المؤلف كثافة مكانية شديدة الوضوح: الساحل الأطلسي، القليعة، سجلماصة، جبال الريف، سهول الشاوية، بلاد النصاري، القمم الأطلسية، ضريح مولاي بوشعيب، جامع القرويين، باب الفتوح، باب الخوخة، الباب الجديد، باب السلسلة... الخ⁽³⁹⁾.

إنّ "أحمد المديني" هنا، لا يحدد لنا جغرافية المكان، ولا يربطه بمرحلة زمنية معينة، بل المكان هنا وسيلة التعبير عن مختلف الأحاسيس، والكشف عن أفكار المتكلم. ففي كل مرة تتكرر بعض الأمكنة وكأنها مشتركة لفظي أو لازمة عبر فصول الرواية. فتكشف للقارئ ما تختزنه من طاقات انفعالية وحمولة إيديولوجية وأبعاد اجتماعية وتاريخية بطريقة فيها الكثير من

اللبس والتكتم، حتى يتأثر السرد فيتكسر في كل مرة، يقول السارد: «في كل هذا الخلاء العجيب والممتد، أريد أن أتذكر، ولا أعرف كيف أنظم ذكرياتي أو أسردها، ولا كيف أجمع الوصل بين باب أبي عجيسة والقليلة، ثم كيف قادتني الخطوات إلى ذلك الجحيم في تلك الأصقاع... وقيل لي، ثم قيل وشددت على عروة القول في جامع القرويين سنين عددا...»⁽⁴⁰⁾.

ب - المكان يتحوّل إلى إنسان: يشعّرنا "أحمد المديني" في نص "الجنّازة" أن الأمكنة على تنوعها وكثافتها تتفعل وتتحرّك وتتكلّم وتعلّق وكأنّها شخصيات روائية بخطابها وردود أفعالها.

♦ **المكان يتقمّص دور المحتج ويتخذ موقفا من الواقع:** يتحرّك المكان بتواطئ مع السارد والبطل والكاتب المتخفي وراء الجميع، لذلك هو ينوب عنهم ويؤيدهم في سلوكهم الاحتجاجي على الراهن المتعفن والتحريض على وجوب تجاوزه. فالجدران "البياضوية" ترغب في أن يسمع صوتها بطريقة تهكمية ساخرة: «من حق الجدران أن تخرق قانون الاستواء الذي وضع لها دون أخذ رأيها، إذ لا أحد يأخذ رأي أحد في هذه الأرض، فكيف بحالنا نحن الأشياء الجامدة... ونحن الأسقف قررنا أن نخترق، ورفضنا قانون الوقاية الذي فرض علينا من قبل إعلان عقد الحماية، فبدأنا نخترق، تشققنا، فانفضح كل شيء... هل كان هناك شيء؟!... فألصقت علينا المنشورات، وعُلقت بنا الصور، صور لا نحبها...»⁽⁴¹⁾.

2 - صورة المدينة أو رواية المدينة: يمكن استخلاص هذه الثنائية من قراءة النصوص الروائية العربية والمغاربية المعاصرة، فمنذ ثلاثية "نجيب محفوظ" إلى "سيرة مدينة" لعبد الرحمن منيف، وصولاً إلى رواية "أن ترحل" للطاهر بن جلون، ورواية "المصري" لمحمد أنقار، و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج. وتكمن جمالية هذه النصوص الروائية في تكثيف اللحظات الشعورية، وفي تلك الهالة الصورية

المتعالية على الحدث العارض والموقف الإنساني العابر. إنّ رواية المدينة هي ذلك الجدل الوظيفي بين شخصيات المدن المختلفة وصراعاتها الإيديولوجية ومساجلاتها الكلامية اليومية المتنوعة.

فإذا كانت رواية "سيدة المقام"⁽⁴³⁾ تسترسل، بشكل تدريجي، التحولات المفجعة التي عرفتتها مدينة الجزائر العاصمة في فترة زمنية قياسية، فمن الجميل إلى القبيح، ومن المعقول إلى العبث، ومن الحرية إلى الرقابة ومن الحب إلى الكره المفاجئ، وبكل هذه المظاهر السلبية يقر نص "سيدة المقام" بأنّ هذا التحول السريع وغير المشروع، زاد المدينة تشويها وخرابة، وذلك عبر صراع يومي متواصل، بين رجال السلطة و"حراس النوايا" وكذلك رجال الثقافة، حيث تتحول المدينة إلى فضاء يترقّب فيه "حراس النوايا" أفعال وحركات، بل وحتى نوايا وأحلام الذين يعارضونهم من جهة السلطة أو من الجهة الشعبية الواسعة، وكان على المدينة أن تقاوم هذه الصراعات اليومية. وما تقديم بطلة الرواية "مريم" في "سيدة المقام" لعرض البالي على إحدى خشبات المسرح، مع أنها كانت تعاني من رصاصة طائشة أصابتها صدفة في أحد شوارع المدينة، إلا دليل على قوة تحديها، أي المرأة ابنة هذه المدينة وعمق قناعتها بأن الحرية واحترام رأي الآخر والإيمان بالنسبية في كل شيء، صفات تؤخذ ولا تعطى بدون توضيحات مناسبة.

لم يكن بوسع "واسيني الأعرج" أن يعبر عن رؤيته هذه، لو قدّم تلك الأحداث في فضاء غير فضاء المدينة، وهذا ما زاد من قوة تأثير رؤية المبدع تجاه مسألة العنف في الجزائر من جهة، وحقق أكثر جمالية النص الروائي.

كذلك انطلق الكاتب والناقد المغربي "محمد أنقار" في روايته "المصري"⁽⁴⁴⁾، من مدينة "تطوان" ليؤسس صراعه ويجمع جزئيات خيبته، وهو المتسلح بعدة سردية عميقة باحثا عن هوية المدينة وماهيتها، عبر مقارنة واضحة بين الحسي والمعنوي، وكذلك بين الذهني والتخييلي، ذلك أن انتماءه الجسدي

الواقعي يتحقق في مدينة "تطوان"، ولكنه معنويا يرغب ويميل إلى إبدالها بمدينة "القاهرة"، وذلك من خلال مقارنته لمختلف النماذج والسلوكات البشرية من حيث الملامح والوظائف والمواقف عبر حوارات متواصلة ضاربة في أعماق الحياة الشعبية ممثلة بالبطل "أحمد الساحلي".

3 - كثافة إشكالية تجنيس النص "الجنابة": إن نص "الجنابة" نص تقاطعت فيه فنون مختلفة كفن السيرة بمستوياتها المتعددة وفن الاعترافات، ذلك أنه حتى فن السيرة تراوحت من سيرة البطل "علي" إلى سيرة الكاتب نفسه والسيرة الروائية ككل، حيث تعدت السير من السيرة (1) إلى السير (2 - 1) ثم السيرة (3 - 1) والسيرة (2)⁽⁴⁵⁾.

وما يعمق صفة تداخل هذه السير والفن هو صعوبة تحديد الضمائر عبر مختلف المشاهد السردية، فهناك ضمير المتكلم والمخاطب والغائب ومن صيغ الإفراد إلى صيغ الجمع يقول السارد محذرا: «إني ضمير المتكلم والمخاطب والخطاب، في اجتمعت الضمائر، ومنى افترقت وانطلقت... لا أريد أن أنقض كلام أحد، ولا أدفع سيرة أحد، كما أن سيرتي لا تروى وهي ضاربة في التيه، ولها في الجنون فنون، فكل ما يظهر مني وهم، ولمسي هو لمس الهواء، واقتحامي يحقق المستحيل، فحاذروا»⁽⁴⁶⁾.

وفعلا يعترف المؤلف الضمني في سياق لاحق، بكلام تؤطره المحاكاة الساخرة، باختفاء الرواية وراويها وكأنني به، يؤكد للمتلقي أن هذه السير الجزئية وهذا التعدد في الضمائر يوهم بالتنوع والاختلاف، ولكن في أي إطار؟ في إطار تخيلي محض، وحتى هذا الإطار لا علاقة له بالحقبة وإن على الصعيد الفني، بتوظيف فاصلة يتججج فيها عند اختفاء الراوي واستحالة إتمام الرواية/الكتاب⁽⁴⁷⁾.

نلاحظ من خلال هذا المقطع السابق وغيره من المقاطع السردية انشطارا واضحا في الذات الساردة، فهو سرد متنوع ومتشظ، يوحي بالبحث عن تموقع الذات اجتماعيا وفكريا وإيديولوجيا.

4 – توظيف الاستعارات المشبعة/المضغوطة: وتتحقق هذه الظاهرة من خلال

العنونة الرئيسية، أي عناوين بعض الروايات المغاربة، ولأسيما مع كل من "بن سالم حميش" و"واسيني الأعرج" وتحليل ذلك، سأتجاوز التفصيل في نظرية العنوان ودلالات العتبة النصية، وأركز على ملاحظة مفادها أن الروائي يلجأ أحيانا إلى استعارة أسماء أو مصطلحات من حقول مختلفة، لتكون عناوين مناسبة لنصوصهم الروائية.

ف"بن سالم حميش" مثلا، عندما وضع عنوان "العلامة" لروايته⁽⁴⁹⁾، فقد فرض على القارئ نوعا من الأسئلة والمساجلات حول مرجعية هذه التسمية وأبعادها وكذا دلالتها، أي لماذا اختزل "بن سالم حميش" محتوى روايته الضخمة في شخصية المفكر والفيلسوف "عبد الرحمن بن خلدون"؟ هل لأن النص توافرت فيه مجموعة من الأبعاد الفلسفية والفكرية والتاريخية؛ أم أنه نص عظيم ومثقل بالقيم المختلفة تماشيا وعظمة وقيمة الرجل المفكر، بوصفه علامة مميزة في عصر مميز؟

كذلك يستعير الروائي "واسيني الأعرج" مصطلحا موسيقيا ليكون جزءا لعنوان روايته ما قبل الأخيرة⁽⁵⁰⁾ "كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس"، وكأن بالروائي رغب في تجسيد ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، بدلا من تداخل الوحدات النصية على حد تعبير أصحاب نظرية التناص، فأدى ذلك إلى حدوث تزاوج بين ما هو أدبي محض "الأشباح" وما هو موسيقي صرف "سوناتا"، هل لأن بطلة الرواية لم تغادر الحياة حتى أكمل ابنها "يوبيا الثاني" مقطوعته الحلم؟ أم أن البطلة هي التي كانت مولعة بالعزف على البيانو، أم أن الموسيقى تُعزف فقط

للذين هَجَرُوا من أرضهم الأصلية، أثناء الشروع في مراسيم الدفن، وإن صاروا كمية من الغبار ستُثر على تلك الأرض، كما كانت رغبة البطلة "مي".
فالعنوان بهذا الشكل البليغ كان أكثر تحفيزاً للسؤال والبحث والاحتمال والتصور، من لو أنه جاء استعارة بسيطة كأن نقول فقط "أشباح القدس" مثلاً.

الإحالات

- 1 - انظر/ محمد ميشال، "عن تحولات البلاغة"، مجلة بلاغات تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير بالمغرب، العدد 1، شتاء 2009، ص ص 19 - 20.
- 2 - انظر/ نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص 1.
- 3 - انظر/ أحمد البيوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 42.
- 4 - محمد بك المولحي، حديث عيسى بن هشام، طبعة مصرية لغة - علم اللغة - الأدب، 1911، ص 6.
- 5 - أحمد البيوري، في الرواية العربية، ص 44.
- 6 - محمد بك المولحي، حديث عيسى بن هشام، طبعة المصرية، ص 41.
- 7 - المصدر نفسه، ص 128.
- 8 - نفسه، ص 99.
- 9 - نفسه، انظر الصفحات: 158، 165، 204... الخ.
- 10 - نفسه، ص 10 وكذلك ص 31، 115... الخ.
- 11 - انظر/ المصدر نفسه، ص ص 7، 8 و 9.
- 12 - انظر/ نفسه، ص 10.
- 13 - نبيل حداد، بهجة السرد، ص 11.
- 14 - انظر/ المرجع نفسه، ص ص 12 - 13.
- 15 - إبراهيم الهوارة، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ط 1، دار المعارف، مصر، 1978، ص 78.
- 16 - المرجع نفسه، ص 85.
- 17 - Bernard VALETTE, Esthétique du roman moderne, Nathan, 1985, pp 120 - 121.
- 18 - Mikhaïl BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman T. Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, pp 87 - 88.
- 19 - انظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص 270.
- 20 - انظر/ المرجع نفسه، ص 266.

- 21 – P. U. TZIMA, L'ambivalence romanesque "Proust - KAFKA, musil" le sycomore, 1980, p 50.
- 22 – M. Robert, Roman des origines et origines du roman, Gallimard, 1981, p 39.
- 23 – Oswald DUCROIT, Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, points, Seuil, 1979, pp 385 – 386.
- 24 – انظر/ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 36.
- 25 – Tz. Todorov, Le principe dialogique, Seuil, 1981, p 103.
- 26 – نبيل سليمان، فتنة السرد، ط 2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2000، ص 127 – 128.
- 27 – لمزيد من المعلومات: انظر/ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت. يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، وخاصة الفصل الثاني والثالث من الكتاب.
- 28 – G. GENETTE, Fiction et diction, Seuil, 1991, p 34.
- 29 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، 1981، ص 170.
- 30 – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 160.
- 31 – محمد مشبال، مجلة بلاغات، ص ص 19 – 20.
- 32 – المرجع نفسه، ص 21.
- 33 – A. KIBEDI VARGA, Discours, récit, image, Pierre MORDAGA, éd. Liege, Bruxelles, 1989, p 35.
- 34 – Voir/ J. P. SERMAIN, Rhetorique et roman au dix huitième siècle..., éd. Voltaire fondation, Paris, 2004.
- 35 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2010، ص 16.
- 36 – المرجع نفسه، ص 15.
- 37 – محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، الطبعة المصرية، ص 182.
- 38 – المصدر نفسه، ص 301.
- 39 – أحمد المديني: الجنازة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط 2، 2004، ص 15.
- 40 – المصدر نفسه، ص ص 14 – 15.
- 41 – المصدر نفسه، ص 25.
- 43 – واسيني الأعرج: سيدة المقام، موفم للنشر، وحدة الرغبة، الجزائر، 1997.
- 44 – محمد أنقار: رواية "المصري"، منشورات دار الهلال، القاهرة، ع 659، 2003.
- 45 – الجنازة، ص ص 93 – 95.
- 46 – المصدر نفسه، ص ص 95 – 96.
- 47 – المصدر نفسه، ص ص 97 – 98.
- 49 – بن سالم حميش: العلامة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007.
- 50 – واسيني الأعرج: كريماتوريوم/سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2008.

ترجمة

نحو شفرة عاملية*

باتريس بافي

ترجمة: د. سمية زياش
جامعة الجزائر

عندما نسلّم بوجود شفرة (code) تمثّل مفتاح رسالة ما، فإننا نسلّم، في الوقت ذاته، بوجود نظام لا يمكن ملاحظته على مستوى الظاهرة، أو الرسالة. وعلى الرغم من أن هذه الشفرة تضم البناء المرئي (visuelle) للرسالة، فهي تفسّر أيضا ما يتم إنجازه في الرسالة المسرحية.

وعلى هذا، فإنه ينبغي التمييز بين مختلف شفرات المسرحة (théâtralité)، وشفرة أخرى تكون أكثر شمولاً، سنطلق عليها الشفرة المركزية للأفعال، أو الشفرة العاملية (actantiel)⁽¹⁾. وهذه الشفرة ينبغي تؤدي إلى تفسير الاشتغال الخاص بالفضاء المسرحي، وحصر مجموعات الأعمال من خلال تفسير ديناميكيّتها بواسطة نظام القوة. فشفرة المسرحة تؤدي إلى حل رموز الأيقونات، والدلالات الإيحائية (connotations)؛ لأنها تتكيّف مع التواصل المسرحي الذي يكون قادراً على تقديم مرجعها (réfèrent) فوق ركح المسرح. وبالمقابل، فإن الشفرة العاملية التي نقترحها، هنا، ليست شفرة مسرحية تخصيصاً. والدليل على ذلك، أنها ناتجة في نشأتها عن أعمال تتعلق بالحكاية (بروب)، والأسطورة (غريماس)، والنقد النفسي (مورون)، إلخ.

وهذه البنية (structuration) للشفرة، لا يتحدد موقعها على مستوى الدوال (signifiants)، والرسالة، بل على مستوى المدلولات، أو بالأحرى مجموعات المدلولات التي يعمل تفاعلها على إنتاج الصراعات المختلفة في العمل

الفني، وخطوط قوته الأساسية. ويتعلق الأمر هنا بالانطلاق من أعمال فنية خاصة، ولكن بإعادة تكوين نموذج نظري، رغم أنه عام جداً بالضرورة، إلا أنه ملائم بالنسبة إلى مجمل المسرحيات.

كما أن شفرة الأفعال هذه، تختلف من جهة أخرى عن شفرة السردية، (narrativité) التي تنطبق على أنظمة أخرى غير النظام الوحيد للمسرح. فالنموذج الخاص بالسردية كما تم بناؤه من قبل "برومون" (Bremond)، أو "بروب"، يؤدي إلى إعادة اكتشاف المراحل اللازمة لكل قصة (récit)، ومن ثمّ الإقرار بالترتيب الضروري لوظائف الرسالة، لأن الأمر يتعلق دائماً بمحور الرسالة. وبالمقابل، ينبغي أن تعيد شفرة الأفعال تكوين نظام القوى دون أن تتبى بشكله في رسالة خاصة. فمؤذج الأفعال يتحدد موقعه على مستوى شفرة نظرية (لا تتحقق في التطبيق). ولا ينبغي أن ينصبّ اهتمامنا - هنا - على خصوصية هذه الرسالة، بل على إيجاد شفرة عامة بما يكفي، لتتنطبق على كل نص درامي. وهذان المفهومان أي الشفرة والرسالة، هما مفهومان يوافقان الأبحاث التي قام بها باحثون في مجال الإنتاجية النصية من أمثال "صولارس" (Sollers)، و"بودري" (Baudry)، و"كريستيفا" (kristeva)⁽²⁾ الذين استوحوا، هم بدورهم، أعمال "تشومسكي" (Chomsky) في مجال اللسانيات التحويلية. ونحن نميز - هنا - بين البنيات السطحية (في اصطلاحنا هي: الرسالة)، والبنيات العميقة (الشفرة) التي تولّد النص.

إن هذا النوع من التحليل، لا يهتم بالعمل الحقيقي بقدر ما يهتم بفضائه. فهو يسعى إلى رسم خطوط القوة في هذا النظام الخاص جداً، الذي تتجمع حوله مادة المسرحية كلها. ذلك أن كل مسرحية هي فضاء صغير (micro-univers) يشتغل وفق قوانينه الخاصة به. والتحليل الوظيفي سيعتبر العمل الفني

بمثابة فضاء دلالي تتعارض داخله عوامل (actants) الدراما، أو ممثلوها (acteurs).

فالمسرح في هذا السياق، يكون أحد المجالات التي يمكن أن يُطبق فيها التحليل الوظيفي. أما السيميولوجيا، فهي تستوحي في أبحاثها، نموذجا عامليا من أعمال "بروب"، و"سوريو".

- فلاديمير بروب (V. Propp).

إن أول محاولة في مجال التحليل البنيوي للوظائف، تعود إلى كتاب "بروب" الموسوم: "مورفولوجيا الحكاية".⁽³⁾ فالمؤلف قد اهتم في دراسته للحكايات الشعبية - كما يبدو - بالدراسة التركيبية (syntagmatique) للعمل خصوصا. كما أن منهجه الذي يقوم على تقطيع النص، من خلال التمييز بين أفعال ضرورية في كل حكاية، لا يبتعد كثيرا عن ذلك البحث عن العلامة المسرحية الدنيا الذي نتمسك به. فالتركيب السردى يكشف عن وظائف قابلة للتظيم. وهذا النظام هو الذي تنتمي إليه الشفرة التي أطلقنا عليها شفرة السردية. فهذه الشفرة تستتطق القصة، أي الجزء السطحي للنص.

ورغم أن دراسة الاستبدال (paradigme)، أي النموذج العاملي، لم تكن أمرا غريبا عن "بروب" الذي يرى في الحكاية خطاطة ذات سبع شخصيات هي: الخصم المنافس (antagoniste)، والمانح، والمساعد، والأميرة أو والدها، والمفوض، والبطل، والبطل المزيّف.⁽⁴⁾ فإن هذا النموذج العاملي يقدم جميع التوافقات (combinaisons) الممكنة في عالم الحكاية. ولكن من الطبيعي أن تكون هذه المجموعة من الشخصيات تختص جدا بالحكاية الشعبية، ولا يمكن تطبيقها في المسرح.

وثمة عمل مماثل، ولكنه يتعلق بالدراما، أنجزه "إتيان سوريو" في كتابه الموسوم: "الوضعيات الدرامية المائة ألف".

- إتيان سوريو (E. Souriau).

لقد حاول "إتيان سوريو" في هذا الكتاب، الذي تأثر فيه بعلم الجمال والأخلاق، أن يحدّد "الوضعيات الدرامية المائة ألف"، أو أن يحدّد - على الأقل - أنواع الوضعيات الممكنة في المسرح. فهو يتساءل قائلاً: ما هي الكيانات الدرامية الوظيفية الأساسية، والأدوار الأساسية المحضة (لأن الأمر يتعلق بتحليل كل شيء حتى العنصر الديناميكي، والتوجيهي القابل للعزل)، التي تؤلف البنية التقنية العادية للقوى، والعوامل الأساسية لكل وضعية درامية؟⁽⁵⁾

وبهذا يعمل "سوريو"، من خلال بحث "حالة الفضاء الدرامي" في لحظة معينة، على إعادة بناء نظام القوى في المسرحية، لأن الأمر لا يتعلق بدراسة العلاقات القائمة بين الشخصيات، بل باكتشاف وظائف للفعل الذي تقوم به هذه الشخصيات.

ويميّز المؤلف بين ست وظائف درامية هي:

1) الأسد أو القوة الموضوعاتية (thématique):

"لكل وضعية درامية كموّلد، قوة موجهة، قوة تمثّل إحدى شخصياتها المركز، أو الضحية."⁽⁶⁾

2) الشمس أو ممثّل القيمة:

"الميل الذي يتحدد موقعه في" يستلزم بالضرورة شيئاً مرغوباً."⁽⁷⁾

3) الكوكب المستقبل (الأرض):

"... يجسّد الظافر (obtenteur) الذي يُتوقع حصوله على الشيء المرغوب، أو الحائز الافتراضي [...] وظيفة درامية أساسية."⁽⁸⁾

4) مارس أو المعارض:

"لن تكون ثمة دراما ما لم تواجه العملية أية عراقيل."⁽⁹⁾

تعارض هذه الوظيفة ، مثل نقيضها ، قوة موضوعاتية.

(5) الميزان ، أو حكم (arbitre) الوضعية.

تلعب هذه الوظيفة "دور الحكم".

"لا يعني ذلك أن يكون بالضرورة حكما بين الخصمين المتناضسين، أي بين القوة الدرامية ومُقابلها؛ لأن وظيفته الحقيقية هي وظيفة مانح الشيء المرغوب." (10)

(6) القمر ، أو مرآة القوة (المساعد Adjuvant): يتعلق الأمر هنا بـ "... دور المعني المساعد، والمشارك أو العون، والمنقذ الذي يعمل في الاتجاه ذاته لإحدى القوى الدرامية الموضوعية سلفا، ويساعد على تقوية هذه الأخيرة في العالم الصغير." (11)

لبنينة ، واستعمال الخطاطة

إن هذه الوظائف تكون مرتبطة في نظام من القوى، و "... لا يمكن لأية وظيفة من هذه الوظائف أن توجد، وأن تكون مفهومة جيدا بمعزل عن بقية الوظائف الأخرى، لأنها تمثل الوظائف المتنوعة لنظام يكون فيه كل شيء مترابطا." (12)

لقد طُبّق "سوريو" هذه الخطاطة فيما بعد ، على نصوص متنوعة. ولاحظ أنها تتكيف بشكل جيد مع النصوص. والفئات التي تم اختيارها كانت عامة جدا ، بحيث يمكن أن تجد ما يطابقها في شخصية من شخصيات المسرحية ، أو في جزء من أجزاءها.

وبهذا يمكن جدا استعمال هذه الخطاطة كقاعدة انطلاق. كما يمكن بنيتها (structurer) في خطاطة مكانية (spatial). ويعود لـ "سوريو" الفضل كله في التمييز بين قوى تكون موجودة بدقة في أي فضاء درامي. لكنه لم

يعمل على بنية هذا النظام بصورة واضحة، رغم ملاحظته التي يرى فيها أن هذه الوظائف تنتمي إلى "نظام كل شيء فيه مترابط." (13)

وقد عاد "غريماس" إلى هذه الخطاطة مجدداً، في كتابه: "الدلالة البنيوية"، وحاول تنظيمها، وبنيتها في ثلاث مزدوجات جدلية هي: المزدوجة ذات/موضوع، والمزدوجة مرسل/متلقي، والمزدوجة مساعد/معارض.

- الفئة العاملة ذات/موضوع

تشكل القوة الموجهة (force orientée)، والشئ المرغوب علاقة الصراع القاعدية. ويتعلق الأمر - كما أشار إلى ذلك "أ. جوليان غريماس" - بعاملين تركيبيين مكونين للفئة "ذات" (sujet) أو "موضوع" (objet). (14) فالذات الدرامية تسعى للبحث عن موضوعها، وقيمتها الموجهة، سواء كان هذا الموضوع مبدءاً أخلاقياً (شيلر)، أو تحقيقاً للذات (غوته)، أو موضوعاً محبوباً، أو أية قوة موجهة أخرى.

- الفئة العاملة مرسل/متلقي

إن هذه الفئة المزدوجة يضطلع بها عند "سوريو"، الحكم (arbitre) الذي هو مرسل (أو مساعد) الشئ المرغوب، والمتلقي له (أو الظافر بالشئ المرغوب). ويمكن أن يختلط متلقي الشئ المرغوب بالقوة الموجهة.

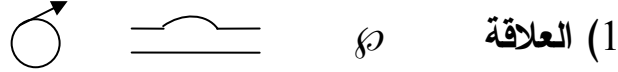
- الفئة العاملة مساعد/معارض

إن هاتين الوظيفتين لا تكونان ضروريتين كالوظيفتين السابقتين. فهما تعملان كمعدلات (modulateurs) باستطاعتها أن تبلور الوضعية، أو تدهورها. و... يتعلق الأمر هنا بـ "مشاركين" ظرفيين، لا بعوامل (actants) حقيقيين للعرض المسرحي. (15)

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الفئات الثلاث الأساسية التي ميّزها "غريماس" في بحثه عن نموذج عاملي أسطوري، صوراً أخرى من العلاقات.

يكفي أن نأخذ كمرتكز، في كل مرة، إحدى الوظائف ونُفصل وظيفة، أو وظيفتين حول هذا المركز.

وسوف نحصل على العلاقتين التاليتين:



(1) العلاقة

(القوة الموجهة - الحَكَم - المعارض)

يعتبر الصراع بين القوة الموجهة، والمعارض (opposé) بمثابة صراع مركزي، ومحرك أساسي لتطور الحبكة. ويُفضُّ هذا الصراع، وينتهي بانتصار القوة الموجهة، أو بفشلها.

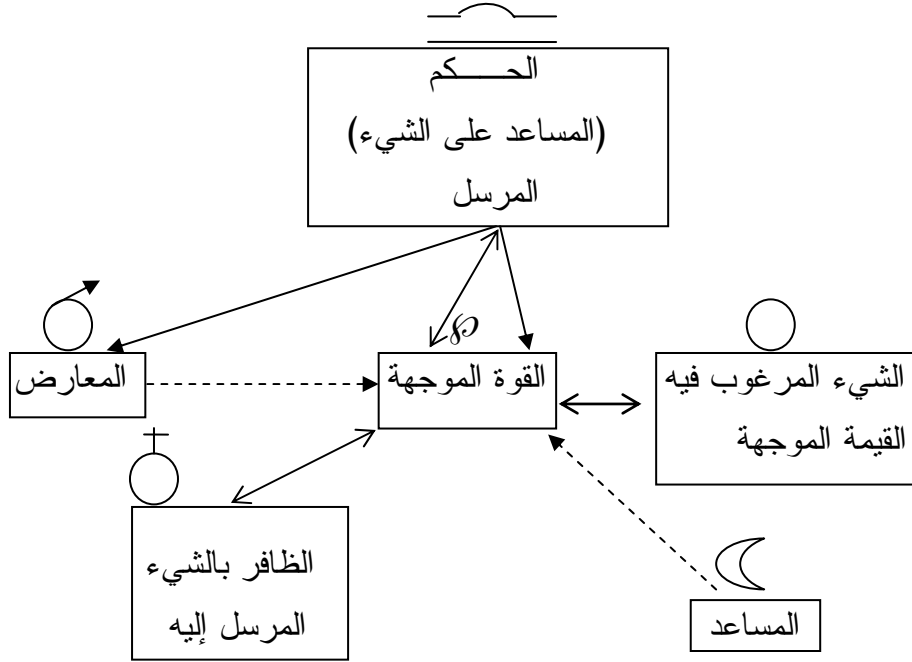


(2) العلاقة

(المساعد - القوة الموجهة - المعارض)

إن القوة الموجهة تتجاذبها قوتان مضادتان تعملان على تقريبها من هدفها، أو إبعادها عنه (الشيء المرغوب). وهاتان القوتان المعدلتان تدفعان بالنتيجة النهائية إلى الأمام، أو تؤخرانها.

وتعطينا هذه العلاقات المختلفة الخطاطة التالية:



يمكننا أن نحتفظ بهذه الخطاطة القاعدية، ولكن سنحاول بنيتها. بحيث يمكن أن يحدث انفصال بين الوظائف التي يصعب نقلها في الرسالة، وتلك التي تتجسد في الرسالة بسهولة.

إن الوظائف الست، هي القوى القاعدية للنموذج العملي. فهي جميعا لا توجد إلا على المستوى النظري للشفرة، وبالتالي في النص الأم (génotexte). وهذا لا يعني أنه لا يمكن لبعض الشخصيات أن تجسد هذه القوى. فكل شخصية هي، في الحقيقة، تحويل لشفرة عاملية، وتعبير عنها. بل يمكننا التمييز بين الوظائف الست وفق قدرتها على التعبير في الرسالة، والتجسد في صورة. وسنحصل - وفق هذا المعيار - على مجموعتين من الوظائف.

(1) سَنَمِيزُ وظائف لا تعبّر جيداً، ولا تنفذُ إلى مساحة الرسالة إلا في القليل النادر. ومن بين هذه الوظائف، وظيفة الحكم، والشيء المرغوب، والظافر بهذا الشيء. وهي وظائف نادراً ما يتم تمثيلها، أي تحيينها (actualisées) في شخصيات، أو في أجزاء من الرسالة. وتوضع على مستوى نظري مجرد؛ لأنها تؤلف أنساقاً من القيم التي يتم تنظيمها في الشفرة الإيديولوجية الخارجية^(6 1) الخاصة بكل مسرحية، أو بكل مؤلف. كما أنها تنتمي إلى التلفظ (énonciation) الخاص بالمؤلف أكثر مما تنتمي إلى ملفوظات (énoncés) الشخصيات.

(2) وبالمقابل، فإن وظائف أخرى مثل القوة الموجهة، والمعارض أو المساعد تجسدها في معظم الأحيان الشخصيات. وتُستخدم بشكل ملموس في الفعل، وتُدمج في الرسالة. ذلك لأن كل رسالة تكاد تستلزم بالضرورة وجود صراع بين الشخصيات، وتتواجه هذه الوظائف الثلاث مباشرة في الرسالة. وبهذا يمكن حلّ معطيات الأبطال، ودوافعها بسهولة بواسطة الشفرة الإيديولوجية الداخلية.

- هنري غوهيي (H. Gouhier).

إن محاولة "سوريو" لم تتبع من قبل علماء آخرين مختصين في جماليات المسرح. ورغم أن هؤلاء كانوا يعملون بمعزل عما اكتشفه نظام "سوريو"، إلا أنهم يتجهون في الغالب الأعم نحو الهدف ذاته، وهو اكتشاف نظام تشفير يتعلق بما قبل المسرح (avant-théâtre). وهذا النظام هو الذي سيتم تحيينه في إنجاز العمل الخاص.

وهكذا راح "هنري غوهيي"^(7 1) يبحث في كتاب أقل شهرة، لكنه أكثر علمية من كتاب "سوريو"، عن التمييز بين الفعل، والحبكة. فهو يقابل بساطة الفعل بتعقيد الحبكة. وتقوم محاولته - أساساً - على التمييز بين نظام (أو شفرة) من العلاقات البسيطة التي لا تتحقق في الرسالة، ونظام من

الحبكات التي تؤلف الرسالة. ولكن تعريفه للفعل مماثل تماما لتعريف الشفرة العاملية التي نسعى للبحث عنها، يقول: "إن الفعل مخطّط ديناميكي يلخّص لعبة من الخيالات التي تكون متفرّدة سلفا بحركاتها، ومواقعها المتبادلة." (18) فالفعل، إذن، نظام من الإمكانيات، والذوات التي تقبل الانتقال للتواجد في العمل: "إن الفعل يلخص أحداثا، ووضعيّات. وبمجرد شروعه في التمدد، يحرك لعبة صور تروي سلفا قصة، فتوضع بذلك على مستوى الوجود." (19) أما الشفرة، فإنها تتحقّق في الرسالة الخاصة، لأن "... الانتقال من الفعل المبسّط إلى الفعل الذي يستغرق مدة معينة، هو، إن شئنا، نوع من التجسّد (incarnation)." (20)

إن منهج "غوهيي"، بالمعنى الضيق، منهج سيميائي، لأنه يسعى للبحث عن شفرة انطلاقا من الرسائل التي تشكّلها الحبكات. لكن "غوهيي" لا يحدد، مع الأسف، طبيعة هذه الشفرة للفعل، ومن ثم فهو لا يقدم نظاما مبنينا.

- رولان بارت (R. Barthes).

لقد استوحى "بارت" تحليل الوظائف بوضوح في كتابه: "حول راسين" (Sur Racine). ويتجلى ذلك في قوله:

"... لقد تم التعامل مع التراجيديا هنا بوصفها نظاما من الوحدات ("الصور")، والوظائف." (21)

وعندما يحاول العمل على تحليل الشخصيات، فإنه يعتبرها بمثابة "أقنعة"، وصور لا تتلقّى اختلافاتها من حالتها المدنية، بل من مكانتها في المظهر العام الذي يبقّيها مغلقة." (22)

فمن نظام "سوريو" المترابط، إلى مجموعة الصور عند "بارت"، مروراً بلعبة الصور الخيالية عند "غوهيي"، نعيد اكتشاف الاستعارة نفسها التي تتعلق

بتجميع الوظائف، وصورة هذا التنسيق هي التي تقدم لنا مفتاح الشفرة، والرسالة.

وهذه الصورة في تحليل "بارت" لمسرح "راسين"، هي علاقة قوى بين الشخصيات، يقول: "إن العلاقة الأساسية القائمة بين الشخصيات هي علاقة سلطة، والحب لا يفيد سوى في الكشف عنها. ويمكن القول إن هذه العلاقة تتسم بالعمومية، والشكلية المفرطة، بحيث لن أتردد في تقديمها في نوع من المعادلة المزدوجة:

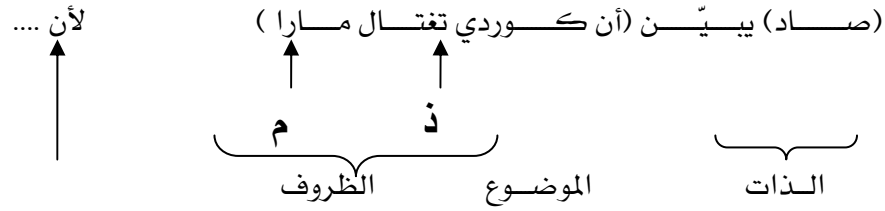
- (أ) يملك كل السلطة على (ب).

- (أ) يحب (ب) التي لا تحبه." (23)

وبهذا تكون العلاقة العاطفية، في النهاية، علاقة قوى: "إن الثنائي العاطفي عند راسين (الجلاد، والضحية) يقاتل في فضاء موحش، ومهجور." (24) ولسنا نهدف في إطار هذه الدراسة، إلى التحقق من صحة الاستنتاجات التي توصل إليها "بارت" في تحليله لمسرح "راسين". ولكن يمكننا - مع ذلك - اعتبار الشفرة العاملة التي اقترحها "بارت" صالحة لدراسة مسرحيات "راسين" (كما يثبت ذلك القسم الثاني من كتاب "بارت" "حول راسين"). وبهذا يعلن التحليل الوظيفي دخوله نهائياً إلى سيميولوجيا المسرح.

نحو شفرة عاملية

إن هذه المحاولات التي تسعى إلى إنشاء شفرة عاملية تلتقي جميعها عند نقطة واحدة - وهي أنها تسعى إلى إقامة بنية أساسية وشاملة - كافية لتوليد أي نص درامي. ويمكن أن نأخذ هنا فكرة "غريماس"، و"سوريو" التي ترى أن النموذج العملي قابل للمقارنة بجملة كبرى تحتوي على ذات، وموضوع، ومكمّلات ظرفية. وبهذا ستكون الجملة الصغرى في مسرحية مارا صاد لـ "بتر فايس" (Peter Weiss) مثلاً، كالتالي:



وبهذا سننقد العلاقة الأساسية للنظام كصراع بين الذات، والموضوع؛ لأننا نريد، بذلك، تعديل خيار الموضوع. أما بالنسبة إلى "غريماس"، و"سوريو"، فإن الشيء المرغوب هو الذي يمثل الموضوع الذي تتجه نحوه القوة الموجهة للذات. غير أن هذا الشيء المرغوب يكون وظيفة من وظائف الشفرة؛ أي أن هذه الوظيفة تكمن في مجموعة من القيم، والمعايير التي تؤثر في أسلوب البطل/ذات. وبعبارة بيرس، فإنه يمكن القول إن الشيء المرغوب يكون وظيفة أيقونية (iconique) أكثر منه وظيفة إشارية (indicielle)؛ لأن قيمته تكمن في محتواه الإيديولوجي أكثر منه في قدرته التركيبية على الاستجابة لديناميكية القوة الموجهة. وهذه الأخيرة تكون، على العكس من ذلك، وظيفة من وظائف الرسالة التي تتجسد في النص، وتساهم فيه مباشرة (في معظم الأحيان بسمات شخصية يتم استخدامها في الديناميكية الإشارية للفعل). وستجد مقابله (قوتها المعاكسة) في المعارض، وهي وظيفة تنتمي بدورها إلى الرسالة أكثر منها إلى الشفرة؛ لأنها تتجسد في شخصية فعّالة، وتتدخل في الصراعات، وفي الحركات التي يمكن ملاحظتها مباشرة في الرسالة.

إن العلاقة القاعدية (بين الذات والموضوع) تربط بين القوة الموجهة، والمعارض. وهاتان الوظيفتان، هما الوظيفتان اللتان تشكلان الصراع الأساسي. فالمسرح يقدم شخصيات من خلال مقابلتها، وموضعها في "علاقة ديناميكية"، كما هو الحال بخصوص مؤشرات بيرس.

وقد عدّ منظرو المسرح هذا الصراع القاعدي بمثابة القوة الديناميكية للمسرحية:

"إن جميع الحركات تستعين بعاملين على الأقل، يمكن أن نطلق عليهما قوة، وقوة معاكسة. فالقوة هي الشيء الذي يقود الحركة، في البداية، إلى اتجاه معين. أما القوة المعاكسة، فهي الشيء الذي يؤدّ تغيير هذا الاتجاه." (25)

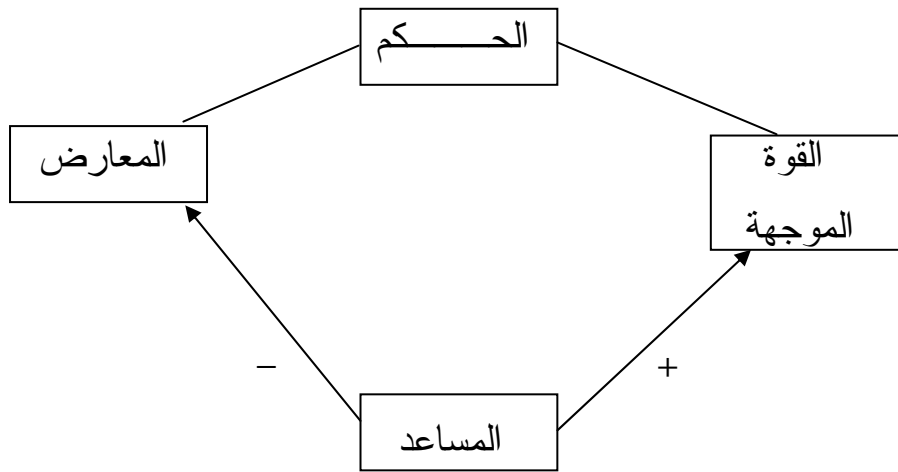
وبهذا تكون القوة الموجّهة، والمعارض هما الوظيفتان اللتان تنتقلان بشكل أفضل من الشفرة المجرّدة إلى الرسالة المحسوسة.

وخلافا لذلك، فإنه من النادر أن يخرج حكم الوضعية (arbitre de situation) عن الشفرة، وعن النظام النظري الخاص بالقيم التي تعمل على تنظيم عملية التحكم بين القوة الموجهة (ق م)، والمعارض (مع). والحكم هو الجزء المركزي في الشفرة العاملة؛ لأنه يكون في صلب النظام الإيديولوجي، بما أنه يملك سلطة القرار على مصير القوة الموجّهة، ويراقب مصائر القوى الأخرى أيضا.

أما وظيفة المساعد، فهي لم تعد تعترض وظيفة المعارض في الشفرة المقترحة. وسوف نسلّم بأنه يمكن أن يكون موجودا (وهو في هذه الحالة يساعد القوة الموجّهة)، أو ألا يكون موجودا (لا تكون القوة الموجهة معيّنة بواسطته)، أو أن يكون موجودا بضده، وبالتالي في شكل معارض يجب فهمه، وإدراكه بوصفه مضادا للمساعد، وليس بوصفه القوة التي تعترض، بانتظام، القوة الموجّهة. وإذا كنا نرغب في الاحتفاظ بالمساعد في شكله الإيجابي، فإننا سنقول أنه لا يستطيع مساعدة القوة الموجّهة فحسب، بل المعارض أيضا، وبالتالي، وعلى سبيل الاستنتاج، الإساءة إلى القوة الموجّهة.

فالمساعد هو مُعدّل (modulateur) ظريف للشفرة، ولا يكون دوره حاسما في الصراع بين القوة الموجهة والمعارض (ق م//مع)، ولكنه يعمل على وقف سير العمليات أو على تسريعها.

أما بالنسبة إلى الوظائف الأخيرة، أعني بذلك وظيفتي الظافر بالشئ، والشئ المرغوب، فهما نتيجتان من نتائج وظيفتين أخريين هما: الحكم (arbitre)، والقوة الموجهة. ويمكن إدماجهما في هاتين الدائرتين. وبهذا تكون الخطاطة مبسطة، ومختزلة في أربع وظائف يمكن نقلها (transposables) بسهولة من الشفرة إلى الرسالة.



من المؤكد أن هذا النموذج العاملي يدين ببساطته وصحته العامة إلى عدم دقته. وهذا أمر يتوقف على العمل الذي قمنا بالبرهنة عليه حول نوع كامل، وهو المسرح، بل أكثر عموما، حول النموذج الخاص بكل عرض فني للأفعال الإنسانية. ويمكن تطبيق هذه الخطاطة على كل نوع من أنواع المسرح، وتمييزها عن تعقيد الفضاء الدرامي، وتكييفها له.

ومع ذلك، فقد كان من الضروري إنشاء شفرة للأفعال، شفرة من المفروض أن تولّد جميع الرسائل المسرحية الممكنة. وإن ظلت قوانين التحويل التي تقود إلى هذه الخطاطة العاملية البسيطة جداً، والبنىات السردية المعقدة للرسالة، بحاجة إلى إثبات، فإننا نفهم الآن، على الأقل، العلاقة القائمة بين الطبقة السطحية للرسالة، والشفرة العاملية؛ لأن هذه الشفرة العاملية هي التي تقدم مفتاح جميع التحريضات المسرحية التي ندركها.

الهوامش

* - هذا النص المترجم هو جزء من الفصل الثالث من كتاب: "مشاكل السيميولوجيا المسرحية"

(Problèmes de la Sémiologie Théâtrales, Les Presse de l'Université du Québec, 1976)

وعنوان الفصل هو: التداولية: المسرحية والدلالات الإيحائية.

1 - العبارة تعود إلى "أجيرادا جوليان غريماس" (A. Greimas) في كتابه: "الدلالة البنيوية" (Sémantique Structurale, Paris, Larousse, 1966, p. 172.)

2 - CF. Tel Quel _ Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.

3 - Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, « Points », 1965.

4 - Ibid., p. 97.

5 - Etienne Souriau, les Deux cents mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950, p. 71.

6 - Ibid., p.83.

7 - Ibid., p. 86.

8 - Ibid., p.89.

9 - Ibid., p.94.

10 - Ibid., p. 101.

11 - Ibid., p.104.

12 - Ibid., p.104.

13 - Ibid., p. 142.

14 - Greimas, op. cit., p. 176.

15 - Ibid., p. 179.

16 - CF. Code idéologique externe et interne, p. 85.

17 - Henri Gouhier, l'œuvre théâtrale, Paris, Flammarion, 1958.

-
- 18 - Ibid., p. 75.
19 - Ibid., p. 76.
20 - Ibid., p. 80.
21 - Roland Parthes, Sur Racine, Seuil, 1963, p. 9.
22 - Ibid., p. 21.
23 - Ibid., p. 34-35.
24 - Ibid., p. 43-44.
25 - E. Olson, « The Elements of Drama : plot », Perspectives on Drama, J. Calderwood, édit., Oxford Press, 1968, p. 296. [Traduction P.P.].

دراسات باللغة الأجنبية

-
- 4- Marine Piriou, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-4825593.html>, consulté le : 30/10/2010.
 - 5 - Marine Piriou, *Idem*.
 - 6- Marine Piriou, <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/le-polygone-etoile-matrice-des-personae-katebiennes/>, consulté le : 30/10/2010.
 - 7- *Idem*.
 - 8- *Ibidem*.
 - 9 - Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, Editions du Seuil, Paris, 1997, p. 154.
 - 10 - Marine Piriou, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-4825593.html>, consulté le : 30/10/2010.
 - 11 - Kateb Yacine, *Idem*, p. 183.
 - 12 - *Ibidem*.
 - 13 - *Ibid.*, p. 184.
 - 14 - *Ibid.*, p. 182.
 - 15 - *Ibid.*, p. 24.
 - 16 - *Ibid.*, p. 27.
 - 17 - *Ibid.*
 - 18 - Voir Marine Piriou, <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/le-polygone-etoile-matrice-des-personae-katebiennes/>, consulté le : 30/10/2010.
 - 19 - *Idem*.

Bibliographie :

- **DALACHE, Djillali**, *Introduction à la pragmatique linguistique*, Alger, OPU, 1986.
- **DUCROT, Oswald**, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- **ELUERD, Roland**, *La pragmatique linguistique*, France, Ferrand Nathan, 1985.
- **FONTANIER, Pierre**, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1995.
- **JAUBERT, Anna**, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.
- **KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine**, *L'implicite* (2^{ème} édition), Paris, Armand Colin, 1998.
- **Laâbi, Abdellatif**, « A propos du « polygone étoilé » de Kateb Yacine », *Souffles*, Numéro 4, quatrième trimestre 1966, pp. 44-47.
- **LATRAVERSE, François**, *La pragmatique histoire et critique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1987.
- **MAINGUENEAU, Dominique**, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Edition mise à jour, Paris, Dunod-Bordas, 1990.
- **PIRIOU, Marine**, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-4825593.html> , consulté le : 30/10/2010.
- **PIRIOU, Marine**, <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/le-polygone-etoile-matrice-des-personae-katebiennes/> , consulté le : 30/10/2010.
- **Kateb, Yacine**, *Le polygone étoilé*, Paris, Editions du Seuil, 1997.
- **SEARLE, John R.**, *Les actes de langage (essai de philosophie du langage)*, Paris, Hermann, 1972.

1- Voir la préface de « Le polygone étoilé » de Gilles Carpentier.

2- Voir Abdellatif Laâbi, « A propos du « polygone étoilé » de Kateb Yacine », *Souffles*, Numéro 4, quatrième Trimestre 1966, pp. 44-47.

3- Gilles Carpentier, *Idem*.

Tout cela a été dit dans une alternance entre un style télégraphique tellement concis (notamment dans les dialogues) d'une part, et un style riche en phrase complexes et très longues formant à elles seules des paragraphes, d'autre part.

La symbolique, elle, est l'ossature même de l'œuvre katébienne parue dix après « Nedjma » et s'y retrouve à plusieurs niveaux :

- Au niveau du choix des personnages, chaque nom représente une frange sociale.

- Au niveau de la thématique qui y est développée, tout est à comprendre dans un univers complexe, parfois compliqué, défini par le contexte historico-culturelle de l'Algérie au moment de la colonisation et des premières années de son indépendance ainsi que par la vie perturbée de Kateb.

- Au niveau des phrases, le sens est souvent implicite. Pour le saisir, il faudrait décoder les figures de styles qui le sous-tendent telles que : l'ironie, la métaphore et la périphrase.

- Au niveau du mot, le vocabulaire aussi était parfois choisi symboliquement par l'écrivain. Ainsi, « Keblout » renvoie-t-il à toute une génération.

- Au niveau du titre « Le polygone étoilé », la symbolique atteint son apogée. A première vue, la première interprétation, non moins symbolique elle aussi, laisse croire qu'il serait question d'une œuvre multidimensionnelle dont chaque facette est représentée par un genre littéraire défini : théâtre, poésie, récit ... Oui ! Il serait difficile de le contester et de dire qu'il n'en est rien. Cependant, la symbolique est bien plus profonde : la forme géométrique en question, avec ses angles aigus, est la représentation de l'Algérie désormais indépendante, multiculturelle et ouverte au monde mais ... qui se cherche encore !

La présence de l'adjectif « étoilé » dans le titre rappelle « Nedjma », ne fait d'ailleurs que confirmer cette thèse.

- Analytique, nous sommes allé au fond du texte katébien et ce, en quête du Moi de l'auteur et de toutes les thématiques y afférent (colonialisme, racisme, amour, fraternité, exil proprement dit et exil intérieur).

Conclusion :

Pour conclure, je dirais que « Le polygone étoilé » fut une véritable révolution dans la littérature en général et acte de naissance pour la littérature algérienne moderne de langue française⁽¹⁸⁾. Théâtre, récit, poésie et articles de presse ont pu tous y trouver place, s'y imbriquent et s'y complètent au point d'être indissociables. A travers son style rare et symbolique, Kateb Yacine finit par transformer la langue française. Oui ! Il l'a bien transformée car, autrefois, elle était l'outil du conquérant et qui ne savait dire de lui que du bien en mettant en relief les valeurs occidentales. Kateb la met au service de sa cause, celle de construire un univers interculturel (franco-arabo-berbère), largement plus vaste que les messages égoïstes, racistes, limités, bornés qui étaient véhiculés pendant l'époque coloniale. Il l'a fait grâce à son expérience d'exilé en France mais aussi « intérieurement » de par le choc culturel qu'il a subi depuis sa tendre enfance, devenant ainsi un être multiculturel. Il a asservi la langue française en la dominant (n'était-ce pas le rêve de son père ?) voire même il l'a montée contre le colonisateur dès lors qu'il parle de l'Algérie, son malheur, ce qu'elle aurait pu être se ce n'était le mal que l'Occident lui a fait subir !

« Le défi a été pour moi, de faire de cette langue le moyen d'exprimer le monde méconnu, caché ou nié de l'Algérie et mon propre monde, d'affronter la tyrannie coloniale, et par en dessous, celle de langue, en inventant, en innovant, en la violentant, en la subvertissant pour qu'elle dise ce que ne disaient pas les dominateurs, ou le contraire de ce qu'ils disaient »⁽¹⁹⁾.

Kateb a traité dans « Le polygone étoilé » plusieurs thèmes : amour, exil, crise identitaire, racisme et misère dans tous leurs états.

supporter, aussi lourd que l'univers. Atlas, dieu légendaire dont la tâche fut de tenir l'univers sur ses épaules, aurait-il posé le sien ici ?!

Exemple 4 : « Ci-gît près de la plume un morceau de pain sec » (p. 172).

« Ci-gît », formule que l'on retrouve inscrite sur les tombes signifie en fait : « ici repose », du verbe « gésir » et employée habituellement aux morts, est utilisée par l'écrivain pour « un morceau de pain sec » pour dire qu'il est là depuis très longtemps et que l'autre pain, le pain croustillant, on ne l'a pas vu depuis un bon moment.

Exemple 5 : « Le lion reste lion même dépourvu de ses griffes. Et le chien reste chien même élevé au milieu des lions » (p. 178).

Kateb compare l'homme intègre et honnête à un lion et l'homme lâche au chien. Chacun reste fidèle à son caractère. Le premier, quelles que soient les difficultés qu'il endure, ne s'ébranle jamais, tel un lion avec ou sans griffes. Le second, même ayant accès aux prestiges les plus fous et aux richesses du monde, ne connaîtra jamais l'intégrité et sa lâcheté le hantera jusqu'à la mort, tel un chien élevé au milieu des lions mais qui ne sera jamais des leurs !

Exemple 6 : « ... la gueule du loup » (p. 183).

Kateb Yacine, quand il est forcé par son père d'intégrer l'école française, il s'est senti déraciné, dépaycé, dépeuplé. Il la compare à la gueule du loup tant elle lui inspire incertitude, menace, peur et danger. Il s'est senti arraché à sa mère et à ses racines par l'école française comme le ferait le loup de sa gueule.

3- Approche adoptée

Pour aborder les dimensions thématique et métaphorique dans « Le polygone étoilé » de Kateb Yacine, nous avons adoptée deux approches pragmatiques :

- Conventionnaliste, dans la mesure où nous avons repris des figures, même bien employées par l'auteur, qui restent déjà connues dans l'univers de la pragmatique et de la rhétorique.

2-3- La métaphore :

Exemple 1 : « ... ils assommeront parmi bien des serpents » (p. 16).

Le souhait de l'écrivain fut que les jeunes prennent conscience de l'ampleur de l'esclavage imposé par le colonisateur mais aussi le danger de l'acculturation qui en est la pire des conséquences et les guette.

Etant dépourvu de maturité, ils peuvent facilement se diluer dans la culture de l'autre. Avec l'aide des plus grands, des plus âgés, plus attachés aux racines ancestrales, ils pourraient vite s'en rendre compte et se rallier à la cause, celle de combattre l'ennemi qu'il soit venu de l'extérieur ou surgi de l'intérieur. Lequel ennemi est comparé à un serpent par Kateb car les deux se partagent une caractéristique : ils sont nuisible, dangereux, n'inspirent pas de confiance ...

Exemple 2 : « ... anthropophage victime d'une abstraction » (p. 25).

L'écrivain décrit son état de stupéfaction vis-à-vis de cette séductrice française des charmes de laquelle il est prisonnier et dont il ne comprend pas l'attitude tant étrange. Il se compare le moment d'épatement à un anthropophage, dont le cerveau en principe n'appréhende que les faits les plus élémentaires se rattachant à sa vie, tels que les gestes qu'il faut accomplir pour dévorer la chair, mais qui se retrouve soudain face à quelque chose de bouleversant pour l'esprit, une abstraction (un dessin, une idée quelconque) qu'il ne peut hélas pas concevoir ni comprendre.

Exemple 3 : « Atlas lui-même avait ici déposé son fardeau et constaté que l'univers pouvait fort bien tenir autrement que sur ses épaules » (pp. 146-147).

Kateb conçoit l'Algérie de l'époque coloniale comme la terre de tous les maux : faim, fléaux, terres spoliées, maladie, culture et religion menacées ... une situation loin d'être favorable, confortable ou même viable où chaque chose est un fardeau, un fardeau lourd à

2-2- La périphrase :

Exemple 1 : « Il frotte contre les murailles son dos » (p. 19).

L'écrivain parle d'un nomade chassé de ville en ville, de contrée en contrée et qui n'a donc pas de chez soi. La périphrase consiste dans le fait que la personne désignée ne frotte pas son dos contre les murs pour se gratter ou pour autre raison de gêne ou de plaisir mais parce qu'il n'a pas où aller.

La peur, la fatigue, la faim, le froid ou la chaleur, et tout autre danger auquel l'on peut faire face dans telle situation, l'ont acculé au mur !

Exemple 2 : « Il sentit la sueur devenir une autre chemise » (p. 62).

Chérif, un émigré en France, est proie aux travaux les plus pénibles. Des travaux qui le font suer. La sueur est toujours si abondante sur son corps qu'elle le couvre entièrement au point d'y former une couche, plutôt une autre chemise, l'empêchant ainsi d'être aéré.

Exemple 3 : « ... la moustache en bataille ... » (p. 64).

Afin de décrire l'état défait d'un Français travaillant avec nombre d'Algériens en France dont Lakhdar, Kateb en cible la moustache ébouriffée, pas du tout soignée. On dirait qu'elle se prépare à se battre, si ce n'est déjà cas car selon l'écrivain, elle est en pleine bataille !

Exemple 4 : « ... il ne fumait pas, il dévorait les cigarettes » (p. 93).

Hassan Pas de Chance, énervé, se mit à fumer pour se consoler. Il fumait sans arrêt et de manière rapide, une cigarette derrière l'autre au point d'en avoir l'air entraîné de les manger, de les dévorer tel un rapace !

2-1- L'ironie

Exemple 1 : « ... en échange de quelques gorgées d'eau, dont les protégés tiraient tout juste assez de force pour s'endormir » (p. 11).

Dans ce passage, l'écrivain ironise sur le sort des prisonniers à qui l'on distribue eau et nourriture au compte gouttes, à peine juste de quoi survivre ? De quoi se tenir debout ? Non ! Même pas ! Largement en-deçà ! Juste pour faire cesser un peu les méninges de tourner en pensant à l'estomac vide ! Ladite pitance n'est pas à même de leur procurer la moindre force ! Mais, au fond, Kateb se moque de la petitesse de l'esprit du colonisateur, incapable d'estimer l'être humain à sa juste valeur.

Exemple 2 : « faire le coup de feu contre les ombres des chacals » (p. 16).

Kateb, pour exprimer le manque d'expérience dont il était l'objet en matière de chasse, lui et ses camarades adolescents, ironise sur leur façon de manier la carabine, la précision du tir et sa rapidité. En somme, de quoi passer à côté de la cible !

Exemple 3 : « ... je savoure désormais quelques instants d'intimité publiques... » (p. 26).

Peut-on se sentir en intimité au milieu de la foule, de la masse ? La question ne se pose même pas puisque la situation en est à l'opposé. L'écrivain voulait simplement dire que les moments d'intimité tant attendus ne sont pas pour aujourd'hui et qu'il faudrait patienter encore !

Exemple 4 : « Un qui rêve, et l'autre qui dort » (p. 35).

Pour dire que ni lui ni son compagnon n'a trouvé du travail et sont donc tous deux au chômage, l'écrivain a emprunté deux caractéristiques des personnes oisives : dormir tout le temps ou presque et rêver sans cesse. Le comble en est que, souvent, elles sont deux actions combinées !

Une volonté de fer redoublée des encouragements des ancêtres lui permit de s'arracher à la « sorcière » et se libérer une bonne fois pour toutes en l'oubliant carrément, douloureusement. L'écrivain, après avoir consommé la rupture passionnelle avec l'institutrice, chèrement payée, fut sujet à une aventure pas moins misérable que la précédente : l'exil.

Le retour aux racines origines, au désert reste au stade du rêve, de l'impossible. L'écrivain rompt avec la séductrice mais se retrouve seul, exilé à jamais, intérieurement. Son passé, les siens, ses ancêtres et sa langue maternelle restent prisonniers de sa mémoire ! La volonté de se construire un « Je » dans le monde chaotique de l'Algérie sous le régime colonial et pendant la période post-coloniale n'a pas été concrétisée.

2- Figures de styles

Personne ne peut contester le caractère symbolique et métaphorique de l'œuvre katébienne tout entière et qui en est l'essence même. Le titre, le style, le choix des personnages et même le vocabulaire, à vrai dire tout ou presque, participe à faire des écrits de Kateb Yacine un réservoir d'implicite, du non dit, de l'indirect et du symbolisme.

« Le polygone étoilé » n'en est pas moins riche. Au contraire, il en est la concrétisation, la preuve irréfutable. Nous nous y sommes intéressés à trois figures que nous y avons rencontrées plus ou moins souvent : l'ironie, la périphrase et la métaphore. Cette dernière y détient la part du lion. La liste étant longue, nous nous sommes contentés de relever celles qui nous ont le plus marqués sans diminuer bien sûr de l'importance de celles que nous avons préféré taire. En voici quelques exemples :

dans le français tout le contraire. Ne voulant pas que son fils subisse le même sort que lui, il l'initie à la langue française et à sa culture. Kateb s'est vite rendu compte qu'il ne s'est pas lancé sur la voie de l'épanouissement mais s'est intégré dans « la gueule du loup »⁽¹²⁾ car, en ce faisant, il va refouler sa langue maternelle et sa propre culture pour assimiler celle du colonisateur. Ainsi, au cours de son enfance, l'écrivain ne perdit pas seulement son langage mais du même coup le lien intime avec sa mère avec laquelle il ne parlait désormais que rarement pour s'entendre peu. Quelle aliénation ! Une aliénation double ! Une aliénation affectivo-culturelle ! Écoutons ce que dit Kateb à ce propos :

« Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés ! »⁽¹³⁾.

Comme le pensait son père avant lui, Kateb s'est résigné à voir en la langue française la seule issue, le seul espoir de retrouver les siens, de renouer avec ses racines et de revenir à son « point de départ »⁽¹⁴⁾. Étant sous l'emprise des charmes de l'institutrice française, figure féminine synonyme de déracinement et de dépeuplement, l'écrivain invoque les ancêtres (Kéblout) pour mettre en garde la descendance contre une telle menace. C'est la raison pour laquelle la séductrice est présentée sous les traits diabolique d'une « sorcière »⁽¹⁵⁾.

Encore une fois, la seule solution demeure pour l'écrivain la maîtrise de la langue française. Elle lui permettrait de se libérer, de s'émanciper. C'est alors qu'une volonté de se débarrasser à jamais de l'emprise des charmes de l'institutrice l'envahit. Il se dit qu'il est grand temps d'en finir avec. « C'est le moment de retourner au désert »⁽¹⁶⁾, dit Kateb. Mais, l'écrivain perdit son combat face à la séductrice. Il reconnaît et nous confesse sa faiblesse : « un signe de toi et je reviens comme un colporte »⁽¹⁷⁾. L'écrivain n'arrive donc pas à se délivrer des tentacules tendues par la beauté de l'institutrice dont l'arrière-plan est fait de culture française, étrangère et source d'aliénation.

Dans cet univers pourri, il y eut quand même quelques individualités françaises, au nombre très réduit bien entendu, qui n'admettaient pas l'ordre établi par le régime colonial. Cependant, elles ne pouvaient rien faire face à la folie meurtrière et ravageuse qui avait envahi l'Algérie. Elles se contentaient alors de penser, intérieurement, que la France, pour rester en Algérie, devrait reconnaître la volonté et l'aspiration du peuple algérien à l'indépendance, à l'autodétermination, pour mieux le comprendre en lui concédant une part du gâteau pour enfin demeurer sur ses terres. Tel fut, par exemple, Marc, le « français malgré lui »⁽⁹⁾, d'origine corse. Il était étranger mais presque ami !

Face à un malheur commun, les « indigènes » furent contraints de s'unir. Sur la terre d'Algérie les « natifs » se sentaient appartenir à une même famille. En France, le sentiment de fraternité a amené les exilés algériens à se serrer les coudes, à s'entraider et à se partager le peu qu'ils possédaient : le boulot, l'alcool, la cigarette, les conseils, le loyer, ... mais, surtout, la compassion ! Néanmoins, le sentiment de fraternité n'a pas tellement survécu au lendemain de la guerre. Kateb le regrette car, même éloigné l'étranger, l'Algérie telle que rêvée par les Algériens n'a pas été au rendez-vous. Il aurait donc fallu maintenir les coudes serrés plus longtemps comme au temps de guerre car le destin commun avait succédé au malheur commun.

1-5- La crise identitaire ou l'exil intérieur :

C'est sans doute le thème essentiel que de parler de l'identité dans « Le polygone étoilé ». Dans une analyse pertinente, Marine Pirou⁽¹⁰⁾, décèle dans l'œuvre katébienne une Algérie plurilingue mais en quête éperdue d'identité. Le Moi katébien y est déchiré par l'impact de l'histoire franco-algérienne et ses conséquences dramatiques, à travers lui l'individu algérien colonisé est représenté.

A l'âge de sept ans, l'écrivain est sujet à un choc culturel ou, comme il l'appelle lui, « un exil intérieur »⁽¹¹⁾. Ce fut au moment où son père le force à intégrer une école française. Le père de Kateb ne voyait plus dans la langue arabe un vecteur de savoir ni de puissance,

1-3- L'exil :

On l'a dit, l'exil était souvent la solution pour plusieurs opprimés sous le régime colonial. La destination « préférée » pour la recherche de travail et d'une vie « meilleure » était la France métropolitaine. Sinon, celle d'Outre-mer, pour les déportés. En France, non plus, les exilés algériens ne voyaient pas leur sort s'améliorer. Ils étaient destinés aux travaux les plus pénibles combien même rares ! Ils sont jetés en prison pour un oui pour un non. Ils logeaient dans des caves et sous-sols, supportant la cruauté du climat et celle des contremaîtres. Ils mangeaient rarement à leur faim. L'alcool et la cigarette leur tenaient compagnie pour les moments où ils seraient, eux aussi, disponibles. La misère des exilés en France aurait été bien plus sévère que celle vécue en Algérie, « chez soi ». Si seulement l'Algérie n'avait pas eu comme corolaire l'adjectif « française » !

Ainsi, en évoquant dans « Le polygone étoilé » Brahim, Ali Chérif et Mohammed et leurs péripéties⁽⁸⁾, Kateb nous renvoie à cette époque si douloureuse qu'à eu à vivre les exilés algériens en France, détachés des leurs, voués à un destin incertain voire fatal !

1-4- Racisme et fraternité :

En Algérie comme en France, les Algériens étaient vus, à l'époque de la colonisation, tels des sous-êtres, des esclaves à exploiter à volonté sans avoir peur d'en être puni ni obligé d'en avoir le moindre remord. La seule légitimité en était d'être français « de souche ». Vivre en France métropolitaine, colon en Algérie ou soldat français.

Les seuls mots « Arabe », « Berbère » et « musulman » suffisaient à écœurer les Français. En effet, être Arabe ou Berbère constituait, comme dirait l'autre, une pièce à conviction, à sa charge. Les bourreaux n'hésitaient pas alors de passer à l'acte, à la torture sous toutes ses formes. Le racisme battait son plein, avait atteint son summum.

trompeurs. Nedjma, cette femme belle et chérie par tous mais insaisissable symbolise à la fois l'Algérie colonisée, martyrisée cependant non conquise par l'armée française et ses colons, mais aussi l'Algérie, cette Algérie-là, à laquelle aspirent ses enfants qui ne peuvent hélas toujours pas l'atteindre⁽⁷⁾. Soit dit en passant, NEDJMA représenterait la négation (NE) de soi (DJ = Je) et de sa terre/des siens (MA = mère). En revanche, l'institutrice française, elle, exerçant ses charmes sur les esprits fragiles des adolescents indigènes, les domine et les assujettit. Mais, au fond, elle représente la France, le colonisateur, la culture française, l'aliénation de soi, le déracinement et la perte des repères origines.

1-2- Colonialisme et misère :

A ce que nous sachions, nulle part dans le monde et quelle que soit l'époque, la colonisation n'a jamais eu d'effet positif sur le peuple colonisé. Et, si l'ombre d'un bienfait mesquin se fait voir, ce serait au prix cher, puisque l'intention première étant de vouloir spolier ses richesses et non pas de lui apporter civilisation et technologie comme le prétend tout vautour !

Depuis l'invasion française, le peuple algérien fut dominé et contraint de vivre au service du colonisateur. L'Algérien, soumis, dépossédé de ses biens, emprisonné, assassiné, exilé et acculturé fut privé de tout sauf de la misère, de la faim, des maladies du Moyen Age ou encore le droit d'assimiler la langue et culture françaises sans devenir français.

Tout cela, Kateb Yacine l'a revu au long du « polygone étoilé » à travers des personnages auxquels il a donné d'ailleurs des noms fort étranges tels que : Visage d'Hôpital, Visage de Prison, Ahmed la Relègue, Mauvais Temps, Face de Ramadhan, Tapage Nocturne et Hassan Pas de Chance.

délimiter le sens, et d'autres constituées de quelques mots voire un seul dans les dialogues notamment. La présence, côte à côte, des deux styles, emphatique d'une part et concis, en saccades, de l'autre ne va pas sans compliquer les choses quant on voudrait connaître la préférence de Kateb pour l'un ou l'autre.

Si la définition du « polygone étoilé » désigne, en géométrie, une figure correspondant à l'éclatement d'un cercle en angles aigus, l'œuvre de Kateb Yacine voudrait dire bien plus. En effet, le « polygone étoilé » en « est un dispositif géométrique complexe permettant d'accueillir toutes les formes littéraires possibles et imaginables »⁽³⁾ alors que « étoilé » rappelle « Nedjma » (étoile en arabe)⁽⁴⁾.

Le titre « Le polygone étoilé » est en soi symbolique et métaphorique. Ses angles aigus font penser à la variété des formes littéraires et à l'alternance entre différents styles linguistiques, essentiellement l'emphase et la concision. Il s'agit donc d'une écriture plurielle. Mais, dans la tête du lecteur avisé, du « polygone étoilé », cette même lecture plurielle ne tardera pas à céder la place, au rayonnement de l'Algérie rêvée,⁽⁵⁾ une Algérie plurielle de par ses langues, ses races, ses religions ... ses aspirations. C'est pourquoi, comme le dit, à juste titre, Marine Piriou : « « Le polygone étoilé » déconstruit ou renverse les modèles [littéraires] qu'ils soient occidentaux ou traditionnels »⁽⁶⁾.

1- Thèmes :

Différents thèmes sont à relever dans « Le polygone étoilé » de Kateb Yacine. Ils sont enchevêtrés et imbriqués les uns dans les autres et ce, tout au long de l'œuvre. Parfois, ils y sont même superposables !

1-1- L'amour :

Nedjma, née d'une française inconnue et d'un père algérien (Si Mokhtar) et toute sa symbolique retracée dans le roman de Kateb Yacine paru en 1956 « Nedjma » se retrouve dans « Le polygone étoilé » sur les pans d'une institutrice française aux charmes

Introduction :

Paru en 1966, dix ans après la publication de l'œuvre phare de Kateb Yacine qu'est « Nedjma », « Le polygone étoilé » a donné du fil à retordre à plus d'un analyste et critique littéraires. Aussi bien sa forme que son contenu laisse le lecteur pantois, pour ne pas dire sans voix. Le fond, lui, est plus ou moins un fait singulier en littérature et ce, de part son rapport direct et sans conteste avec « Nedjma ». En fait, une tentation poussant à considérer qu'il en la suite est bel et bien la suite de mise puisque les personnages en sont presque les mêmes. Sinon, le serait-il en partie seulement, vu sa complexité ? Il n'est pas aisé de le confirmer ! Kateb Yacine, lui-même, a adopté à ce propos deux postures opposées⁽¹⁾ :

1- « Le polygone étoilé » constitue les fragments n'ayant pas trouvé leur place dans « Nedjma ».

2- C'est la matrice de son œuvre à venir et même passée (Nadjma)

L'adhésion de beaucoup de critiques à la deuxième posture laisse la « confusion », à nos yeux, quasi-intacte.

La forme du « polygone étoilé », à elle seule, pourrait être considérée comme étant une révolution dans l'écriture en général et littérature algérienne moderne d'expression française. En effet, on y trouve, pêle-mêle, poésie et théâtre, récit et coupures de presse, le rêve et le résumé historique. Même des passages d'anciennes œuvres y trouvent place. Combiné avec une chronique décalée, perturbée, tout cela fait du « polygone étoilé » une œuvre difficile à classer dans les rayons littéraires ! S'agit-il de recueil de pièces théâtrales ? Est-ce de la poésie ? S'agit-il d'un roman ? Ou, plutôt, a-t-on affaire à langage cinématographique ?⁽²⁾ Trancher en faveur d'une telle thèse ou telle autre serait une atteinte à l'œuvre katébienne, une forme d'ingratitude à l'égard de sa contribution grandiose à la littérature algérienne moderne !

Le style de Kateb aussi ne laisse aucunement indifférent : il alterne entre phrases parfois très longues, qui nécessitent quelquefois relecture ne serait-ce que pour définir les sujets et les actions puis en

« Les dimensions thématique et métaphorique dans « Le polygone étoilé » de Kateb Yacine

M. Mohand Ou yahia KHERROUB
Université Tizi-Ouzou

Abstract : Le texte katébien est loin de livrer son sens par la seule signification littérale des mots et tournures que Kateb Yacine y emploie. Le roman constitue une part importante, à côté du théâtre, de l'œuvre katébienne. Cet écrivain algérien, influencé par William Faulkner, a démontré au colonisateur français l'intelligence et la maturité de « l'Indigène », essentiellement dans « Nedjma ». Mais, en lisant ses romans qui ont précédé cette œuvre monumentale, notamment « Le polygone étoilé » qui est une des premières ébauches de « Nedjma », on constate que le recours aux procédés d'implication et tournures indirectes constitue la trame de son écriture tout entière.

C'est ainsi que le symbolisme trouve sa place dans l'œuvre de Kateb Yacine de manière naturelle. Les thèmes de l'identité et culture algériennes confisquées, la misère multidimensionnelle dont souffraient les Algériens au moment de la colonisation française et autres se lisent en filigrane.

Nous tenterons de démontrer tout cela à travers notre lecture du roman « Le polygone étoilé » en se référant à la théorie des actes de langage de John Searle.

Mots clés : Actes de langage, implicite, symbolisme et figures de style.

9 - « Il semble qu'une société rurale traditionnelle, montagnarde, renfermée sur elle-même, tout en sachant qu'une vie plus confortable et plus variée existe au-delà – société rurale où le temps cyclique échappant à toute interprétation linéaire, la rigueur des conditions climatiques, le caractère médiocre et aléatoire des récoltes, la mortalité élevée, sont autant de justification d'une attitude fataliste devant l'existence – (...) » Madelain Jacques, *L'errance et l'itinéraire*, Ed Sindbad, p. 62.

- MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire*, Ed. Sindbad, Paris, 1983.
- MAMMERI, Mouloud, *La colline oubliée*, Ed. Gallimard, « Folio », Paris, 1992. (1^{ère} édition chez Plon en 1952 et rééditée chez UGE en 1978).
- OUARY, Malek, *La robe kabyle de Baya*, Ed Bouchene, Saint-Denis, 2000. (réédition)
- <http://frawcen.voila.net/>

1- « Bien qu'il ne soit pas inconcevable que les sociétés de l'oralité puissent mettre au point un mode linéaire « progressif » de calcul du passage des années, je n'en connais aucun exemple. On dit parfois que de telles sociétés ont une conception du temps cyclique plutôt que linéaire. » Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, Ed PUF, p. 221-222.

2- Ce calendrier peut être consulté sur le site internet suivant : <http://frawcen.voila.net/>

3- Chacune de ces périodes prenait le nom relatif à l'activité agricole qu'on y pratiquait ou bien un nom relatif à l'état des plants ainsi (izegzawen, iwraghen, iquananen) correspondrait en français à (plants verts, plants jaunes, plants fanés).

4 - Kanoun en kabyle signifie l'âtre. Le mot se confond parfois avec Qanoun (Kanoun) qui signifie la loi.

5 - (LCO Pp. 144/145)

6 - (Lts p.171)

7 - En Kabylie, l'âge précis d'une personne importait peu quand bien même le droit d'ainesse et le respect des personnes plus âgées est de rigueur. L'individu est catalogué dans une tranche d'âge (enfance, jeunesse, vieillesse) et passe d'une phase à une autre selon ses aptitudes physiques. Cela nous le percevons nettement dans le roman de Malek Ouary, lorsqu'un policier français parle des musulmans : « Eux-mêmes d'ailleurs ils savent pas quand ils sont nés. C'est curieux : ces gens-là, d'enfants deviennent homme d'un coup et à partir de ce moment-là, ce sont des adultes sans âge. Ils restent comme ça, sans bouger jusqu'à la vieillesse qui, elle aussi, les prend d'un coup. » *La robe kabyle de Baya*, Ed Bouchene, p 17.

8- « Lorsque l'individu parvient à maîtriser l'écriture, le système de base qui sous-tend la nature de ses processus mentaux est changé de fond en comble, car ce système symbolique externe en vient à agir comme médiateur dans l'organisation de toutes ses opérations intellectuelles fondamentales. C'est ainsi que la connaissance d'un système d'écriture modifiera jusqu'à la structure de la mémoire (...) » Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, Ed PUF, p. 214-215.

personnages dans les textes : Mokrane dans *La colline oubliée*, Madjid et ses amis collégiens dans *La malédiction*.

La conception cyclique du temps implique automatiquement une conception cyclique de la vie. Et les personnages appartenant à l'ancien monde traditionnel confirment la conception cyclique de la vie chez les autochtones. Toutefois, cette conception n'est pas sans être réductrice de la liberté et de l'épanouissement de l'individu. Car, il est dans la nature du cycle d'être hermétique et de ne point permettre l'introduction dans son mécanisme d'éléments novateurs. Par conséquent, la vie de l'individu se retrouve réglée et conditionnée par le cycle de la vie dans lequel il est pris: enfance, maturité, mariage, reproduction, vieillesse et disparition. L'individu pris dans ce cycle se résigne à ce que peut lui offrir l'horizon restreint (le cas de la Kabylie) de son environnement comme aspirations et possibilités d'épanouissement. Dès lors, l'individu accepte et subit passivement le cours de sa vie tel qu'il subit le froid de l'hiver et la chaleur de l'été impuissamment et sans velléité de changer son quotidien⁽⁹⁾. Nous pouvons donc mesurer, encore une fois, à quel point, l'introduction de la langue française et les conséquences psychologiques qu'elle a engendré a été salvatrice pour les quelques individus qui ont pu profiter de la scolarisation dans les écoles françaises du temps de la colonisation.

Bibliographie :

- FERAOUN, Mouloud, *La Terre et le Sang*, Ed. ENAG, Alger, 1988. (Première édition chez Le Seuil, Paris, 1953).
- GOODY, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Traduit par Denise Paulme et révisé par Pascal Ferroli, Ed PUF, Paris, 1994.
- HADDADI, Mohamed, *La malédiction*, Ed l'Harmattan, Paris, 1988.
- KHATI, Abdellaziz, *Ecriture et politique chez trois romanciers algériens. Relecture de romans de la période coloniale*. Thèse de doctorat, sous direction de Mme ALI-BENALI, Zineb, Université Paris 8, Saint-Denis, 2011.

« Dans le train, on parlait de la Guerre : c'était le 2 août. » (Ts 54)

« Dès le début de septembre, les Allemands, qui avaient envahi la France, le trouvèrent à Douai. Il fut capturé (...) Il passa cinq années dans un pays maudit. » (Ts 59)

« Il décida, précisément en 1922, de s'établir à Barbès. » (Ts 60)

Dans *La colline oubliée*, nous retrouvons la même situation : tous les événements internes à la communauté ne sont que très approximativement situés dans le temps : le retour de Mokrane au village n'est pas daté, le narrateur nous dit seulement que c'était au printemps. Alors que tous les événements qui sont externes (l'avènement de la Guerre, les dates de mobilisation et de départ, etc.) sont datés avec précision.

Cette conception cyclique du temps est néanmoins peu perceptible dans *La malédiction*. Car, ce roman est organisé comme un journal dont chacune des parties est datée avec précision. Et, hormis l'ancrage des personnages âgés (le vieux Saïd, les deux mendiants, le Hadj (oncle de Madjid), etc.) dans cette imprécision de l'âge, nous ne retrouvons aucun autre indice de cette conception traditionnelle du temps dans le roman.

Quant à la manifestation de la conception linéaire du temps, celle-ci pourrait vraisemblablement s'expliquer par le fait que les auteurs écrivent en français et s'adressent prioritairement au lecteur français. Autrement dit, l'écriture dans la langue française et la tentative de rapprocher deux cultures différentes contraignent les auteurs à manifester une datation précise des événements qui serait comprise aisément par le lecteur occidental pour lequel, l'échelonnement des saisons et le rythme de la vie ne sont pas forcément les mêmes que ceux à quoi renvoient les textes. La forme même du roman moderne incite les auteurs à user de cette conception linéaire du temps, contrairement au conte kabyle traditionnel dans lequel la conception cyclique du temps est majoritairement employée. En outre, l'acquisition même de la langue française⁽⁸⁾, en tant que langue écrite, favorise le passage de la conception cyclique à la conception linéaire du temps, car, avec l'écriture, les événements de la vie quotidienne peuvent être consignés en mémoire ou en journal. Cela expliquerait peut-être la tenue des journaux intimes par plusieurs

imprécise. Dans le premier extrait, l'auteur situe l'arrivée d'Amer et de Marie au village :

« C'est ainsi que débarqua, par un après-midi de printemps, la Parisienne » (Ts 01)

Dans le second extrait, il s'agit de situer le départ d'Amer en France :

« C'était un matin de printemps, au mois de mars peut-être » (Ts 11)

Les événements de l'histoire racontée dans *La terre et le sang* peuvent être décomposés en deux périodes distinctes : la période où Amer était en France et celle qu'il avait vécue après son retour parmi les siens. Nous observons que lorsqu'il s'agit d'un événement qui survient au pays natal celui-ci reste difficile à situer dans le temps avec précision. Ainsi, La mort de Kaci, père d'Amer (personnage principale du roman), survient sans que l'on puisse savoir à quel moment précis :

« Kaci mourut bientôt » (Ts 17)

Le départ d'Amer aussi est difficilement situable dans le temps, car si le narrateur nous dit que c'était au printemps et probablement au mois de mars, dans un autre extrait, le narrateur parle plutôt de la fin de l'hiver.

« Le jour et le mois importent peu. C'était en 1910, à la fin de l'hiver, un matin. » (Ts 42)

Ainsi, comme le dit le narrateur, les dates exactes importaient peu dans l'univers culturel traditionnel. En effet, peut-on dire quels âges avaient Kaci, Kamouma, Ramdane et Smina⁽⁷⁾ ? Encore, à quel moment précis Kaci a dû céder ses terres ? Même dans l'avertissement au lecteur par lequel l'histoire commence, le narrateur situe l'espace (un village kabyle) mais non le temps ou la période. Lorsqu'il nous décrit la maison de Kamouma, il nous précise que c'est en cette demeure que naquit Amer sans nous situer cet événement dans le temps. Pareillement, lorsque le narrateur présente les karoubas composant le village, il ne nous dit aucunement à quelle date, les premiers habitants (les Aït-Hamouche) se sont installés sur cette colline. Par contre, dans l'autre période du roman, celle que Amer avait passée en France, tous les événements ont une chronologie précise :

Le rythme cyclique de la vie se perçoit dans l'usage référentiel que font les auteurs dans leurs romans au changement de rythme de la vie selon le changement de saison. Dans *La colline oubliée*, par exemple, on voit comment la vie semble ralentir en période d'hiver.

« La neige n'était pas encore arrivée là-bas. Mais en on y ressentait déjà le froid vif qui l'annonçait. Hommes et femmes se serraient autour des kanoun⁽⁴⁾ ; il fait bon se serrer les coudes quand la tempête approche. On est là. Sagement ils ont rentré les bêtes au bercail. Ils ont fait provision d'orge, de blé, de paille, de foin, d'huile, de bois. Ils vont attendre que cela passe et, quand les premiers flocons voleront dans le ciel, les enfants ferons des rondes et chanterons :

Mon Dieu donnez-nous de la neige.

Nous mangerons et resterons sans rien faire,

Nous donnerons aux bœufs de la paille. » (LCO p.168)

Ce ralentissement de la vie en hiver nous le percevons encore lorsque Mokrane (l'un des personnages principaux du roman) était coincé par la neige chez la mère de son ami Mouh qu'il était allé ramener pour assister à l'enterrement de son fils. Les quelques semaines que Mokrane avait passé dans le village de Mouh se résumaient à rester chez la vieille femme qui l'hébergeait et attendre que la neige fonde pour pouvoir repartir à Tasga⁽⁵⁾.

Dans les méditations de Ramdane, personnage de *La terre et le sang*, nous percevons aussi cette conception cyclique du temps : l'homme né, grandit, se marie, procréé, vieillit puis meurt⁽⁶⁾. Cela est comme la flamme naissante qu'il décrit : elle grandit et devient un feu puis se consume et meurt et devient cendre. Ou encore de l'arbre qui pousse et qui atteint son apogée puis périclité en laissant des branches qui, à leur tour, deviennent des arbres et ainsi de suite. Le temps est conçu en cycle de vie et non d'une façon linéaire.

Les événements de l'histoire se situent donc dans cette conception cyclique du temps. Autrement dit, les événements ne sont pas situés à des dates précises mais en des périodes cycliques de l'année. Ainsi qu'on peut le constater dans ces deux extraits de *La terre et le sang* où l'auteur situe des événements d'une façon

personnages à l'un de ces mondes en conflit. Car, on serait tenté de croire que le monde de la modernité serait celui des jeunes, alors que celui de la tradition serait celui des vieux. En effet, d'autres critères peuvent être indicatifs de cette appartenance. Nous nous proposons, dans ce qui suit d'étudier un élément qui peut nous renseigner sur l'appartenance culturelle des personnages : la conception qu'ils ont du temps.

Temps cyclique/temps linéaire

La conception du temps est, en effet, un élément indicateur du degré d'imprégnation des personnages de *La colline oubliée* de M. Mammeri et ceux de *La terre et le sang* de M. Feraoun par la culture française. Nous constatons que selon que le personnage appartienne pleinement au monde ancien ou qu'il soit peu ou prou marqué par la scolarisation dans l'école française, il développe une conception linéaire ou cyclique du temps. Certains personnages, ceux qui sont dans une posture charnière, ont une double conception du temps.

Dans *La Terre et le sang* et *La colline oubliée*, les narrateurs manifestent dans leurs textes une conception cyclique du temps. Cette conception, qui au demeurant, contraste avec la conception linéaire du temps est une marque d'appartenance au monde ancestral. Car, si en Occident et dans les pays à tradition scripturaire le temps est perçu comme étant linéaire : les années, les mois, les jours et les heures se suivent et forment une ligne ou un fil continu sur lequel se déroulent les événements. Dans les pays à tradition orale, comme ceux du Maghreb, le temps est réparti selon un ordre différent : l'ordre cyclique⁽¹⁾. Cet ordre est inspiré autant du déroulement des saisons que de celui des étapes de la vie humaine. Le calendrier utilisé au Maghreb était le calendrier hégirien qui, par son caractère lunaire, est instable (la date de début d'un mois change de dix jours tous les ans). Et, ce calendrier était très peu connu des masses populaires : en Kabylie il n'était connu que des marabouts. Les fellahs préféraient alors se fier au calendrier agraire kabyle⁽²⁾ qui décompose l'année en quatre saisons et chaque saison en plusieurs périodes⁽³⁾. Cette répartition de l'année en plusieurs périodes selon lesquelles on s'adonnait à telle ou telle activité agricole donne alors aux Kabyles une conception cyclique du temps.

**La conception du temps chez les personnages
romanesques de *La terre et le sang* de
Feraoun, *La colline oubliée* de M. Mammeri
et *La Malédiction* de M. Haddadi. Temps
cyclique/temps linéaire**

Dr Abdellaziz KHATI

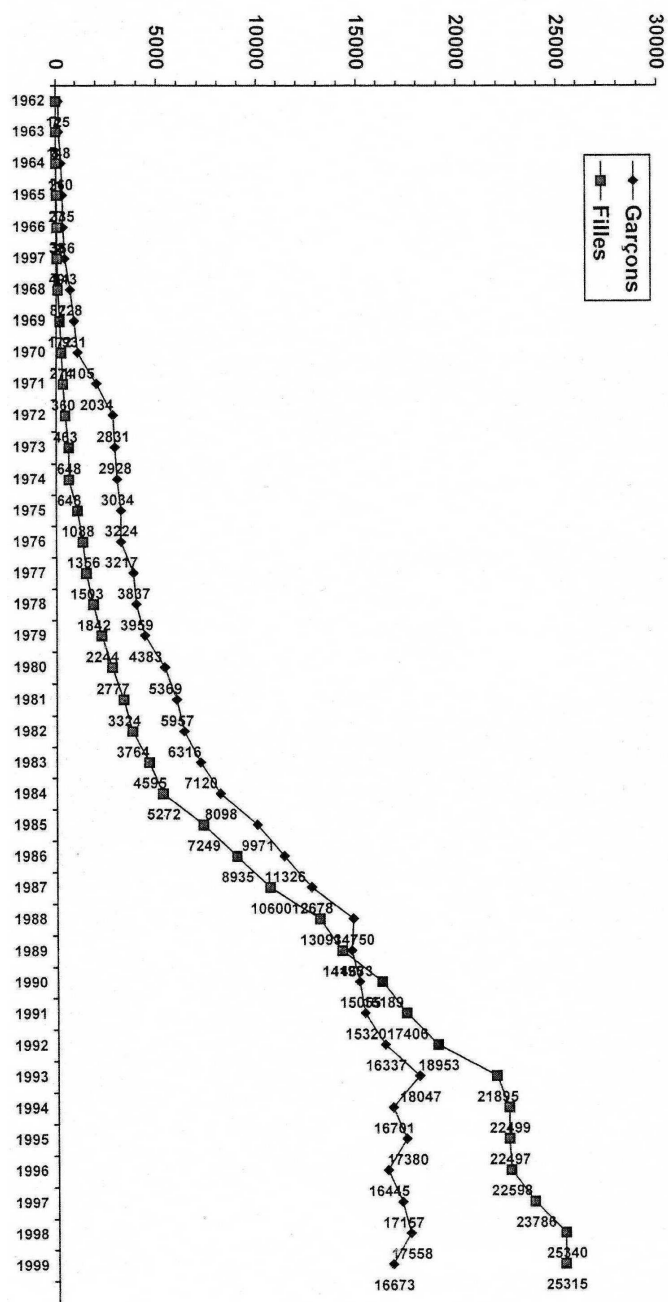
Université Paris 8

Introduction :

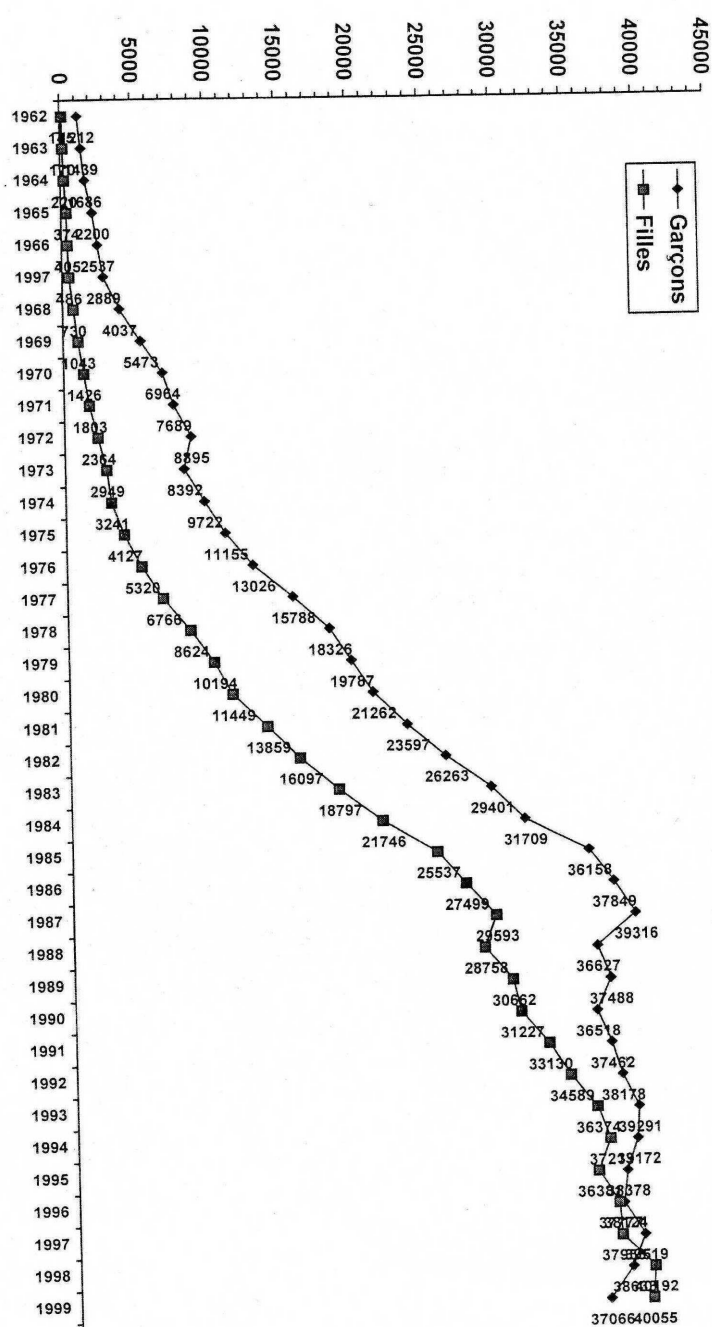
Nous observons à la lecture de *La colline oubliée* M. Mammeri, *La terre et le sang* de M. Feraoun et *La malédiction* de M. Haddadi que sous l'effet de la présence coloniale française et la modernité qu'elle a introduite en colonie (La Kabylie ici en occurrence) deux mondes s'affrontent : celui de la modernité et celui de la tradition. En effet, l'attrait de la civilisation française et du progrès technique ne pouvaient laisser insensibles les Kabyles. Et, c'est tout naturellement que ces derniers, dans le but d'améliorer leurs conditions de vie, se sont mis à s'inspirer des techniques modernes de construction de bâtisses utilisées par l'administration coloniale et des maisons des rares colons qui ont habité en région montagneuse. La scolarisation, plus ou moins, généralisée (selon les régions) des Kabyles dans les écoles françaises ainsi que leurs départs massifs (mineurs et ouvriers) vers la France vont marquer profondément l'homme Kabyle dans sa conception de la vie. A partir de ce moment, la communauté paysanne kabyle perdra son homogénéité et un conflit de génération fera son apparition.

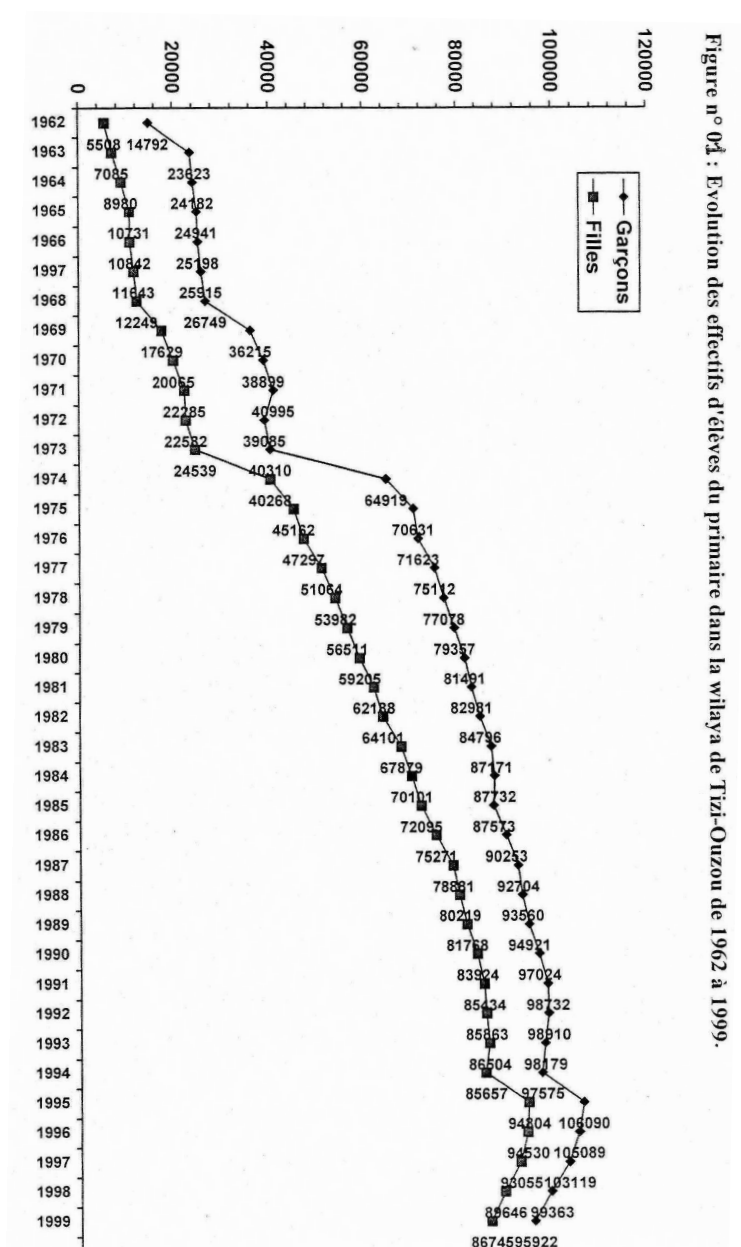
Dès lors, et selon qu'on a connu l'école ou non, que l'on a connu l'émigration vers la France ou non, on appartient à deux catégories sociales bien distinctes : celle de la modernité caractérisée par la scolarisation ou l'émigration vers la France, et celle de la tradition définie par l'attachement aux seules valeurs locales que sont la religion, le code d'honneur kabyle et les coutumes berbères ancestrales. L'âge n'est pas l'unique critère d'appartenance des

-
- 1- Nous avons réalisé notre enquête au cours de l'année 1999.
 - 2- Toutes les statistiques que nous allons fournir dans cette étude, nous les avons recueillies avec nos propres soins à la Direction de l'Education de la Wilaya de Tizi-Ouzou.
 - 3- F. Colonna, *Instituteurs algériens 1883-1939*. Alger, Ed. OPU, P.27
 - 4- Ch-R. Ageron, *Histoire de l'Algérie contemporaine*. Paris, PUF, 1977, Tome II, P 152
 - 5- F. Colonna, *Instituteurs, op cit*, p45
 - 6- *Ibid*, p108
 - 7- A. Mekideche, *Regards sur l'école et la vie*. Alger, Ed, ENAG, 1993, p357
 - 8- Cité par M. Haddab, In., *Education et changements socioculturels*. Alger, OPU, 1979, P 14
 - 9- N.B-Remaoun, L'école Algérienne : transformation et effets sociaux. Art. Paru in. *Réflexions* N°02, P 15
 - 10- In *Annuaire statistiques* N°20.
 - 11 - Pour plus de détails, voir les figures N°01, 02 et 03.
 - 12- Au cours de notre enquête dans la région de Makouda, nous avons remarqué que plusieurs écoles ont fermé des salles de classes à partir de la deuxième moitié de la décennie quatre-vingt-dix faute d'élèves. L'exode vers la ville n'explique pas à elle seule cette diminution du nombre d'élèves dans la région.



Source : La Direction de l'Education de la wilaya de Tizi-Ouzou





en attendant d'atteindre les autres niveaux. Car c'est le Primaire qui pourvoit le Collège et le Lycée en matière d'effectifs. D'un autre côté, cette disponibilité en classes dans les écoles primaires a été mise à profit par les directeurs d'écoles pour lancer le pré-scolaire. C'est un autre avantage dont disposent les nouvelles générations de scolarisés. Or, ce privilège était irréalisable il y a encore quelques années au moment où leurs confrères des générations passées avaient atteint l'âge d'être scolarisés.

Somme toute, ce sont les filles qui tirent le plus grand avantage dans cette amélioration des conditions matérielles de scolarisation. Car en matière de rendement, elles réussissent davantage que les garçons. A ce rythme, il est fort possible que dans les prochaines années, les filles vont devancer les garçons à tous les niveaux. En effet, même si les garçons sont beaucoup plus nombreux à occuper le Primaire, il n'en reste pas moins que dans le Collège, les filles sont, ces dernières années, au coude à coude avec leurs confrères. Quant au Lycée, les filles sont déjà mieux classées que les garçons sur le nombre total d'élèves ayant fait le Secondaire de 1962 à 1999 comme nous l'avons déjà signalé. Mais, cet écart se creuse davantage au cours de la dernière décennie puisque les filles devancent les garçons avec une différence de 49310 élèves. Cette même tendance est en train de se réaliser également pour le cas de l'Université. Les filles réussissent au bac mieux que les garçons comme nous l'avons remarqué au cours de notre enquête effectuée dans la région de Makouda. Une telle évolution présage d'une situation nouvelle pour les filles de Tizi-Ouzou durant les années à venir non seulement sur le plan des études mais également sur le plan professionnel et social.

Références bibliographiques

- Colonna F, *Instituteurs algériens 1883-1939*. Alger, Ed. OPU.
- Ch-R. Ageron Ch-R, *Histoire de l'Algérie contemporaine*. Paris, PUF, 1977, Tome II.
- Mekideche A, *Regards sur l'école et la vie*. Alger, Ed, ENAG, 1993.
- Haddab M, In., *Education et changements scoioculturels*. Alger, OPU, 1979.
- Remaoun N.B, L'école Algérienne : transformation et effets sociaux. Art. Paru in. *Réflexions* N°02.
- *Annuaire statistiques* N°20.

filles a atteint 56,42% sur les 383646 lycéens ayant effectué leurs études secondaires durant la décennie quatre-vingt-dix. Alors qu'il était évalué auparavant à 8,34% sur les 4998 lycéens des années soixante. Puis, au cours de la décennie soixante-dix, ce taux est estimé à 25,13% sur 41488 élèves avant d'atteindre 43,65% sur les 171204 lycéens de la décennie quatre-vingt. Au total, 50,23% sur les 601336 élèves ayant effectué leurs études secondaires de 1962 à 1999 étaient des filles.

Conclusion

Pour conclure, nous tenterons de mettre en perspective quelques projections concernant l'évolution de la scolarisation dans la Wilaya de Tizi-Ouzou pour les prochaines années. A partir de la première décennie du 21^{ème} siècle, tout porte à croire que la situation de la scolarisation dans cette Wilaya va évoluer avec trois caractéristiques majeures. La diminution du nombre des élèves, la disponibilité des infrastructures scolaires notamment ceux du Primaire et la féminisation de la population scolaire. Cette chute en matière d'effectifs a déjà entamé sa descente dans le Primaire pour la cinquième année consécutive comme le montre la figure N°01. Par ricochet, les autres paliers, le Collège et le Lycée seront touchés également par cette diminution durant les années à venir. Ainsi, le nombre d'effectifs dans le Collège par exemple a commencé à baisser quatre années de suite pour le cas des garçons et une stabilité chez les filles durant ces trois dernières années. Voir la figure N°02. Quant au Lycée, les garçons ont entamé leur descente pour la septième année consécutive au moment où les filles prennent leur élan qui a atteint son sommet à la fin de la décennie quatre-vingt-dix. Voir la figure N°03.

En conséquence de cette diminution sur le plan des effectifs qui commence à toucher les établissements du Primaire, plusieurs places pédagogiques se libèrent au niveau des différentes écoles. En effet, faute d'élèves à scolariser, les écoles primaires ferment des salles qui ont servi auparavant à contenir toute l'affluence scolaire. A la surcharge qui caractérisait les écoles primaires durant plusieurs décennies, l'heure est aujourd'hui à la décrue. Après tant d'efforts, la pointe en matière de construction d'écoles primaires est aujourd'hui atteinte. De même que le pic dans le processus de scolarisation est déjà dépassé puisqu'il a commencé sa décroissance dans le Primaire

secondaires et leur concentration dans des zones urbaines ont également contribué à réduire les chances de fréquentation de Lycées chez ces élèves. C'est pourquoi le nombre de lycéens dans la Wilaya de Tizi-Ouzou n'a commencé sa propre progression qu'à partir de la décennie quatre-vingt, date à laquelle cette Wilaya a franchi la barre des 10 Lycées. Pour plus de détails, voir le tableau N°01. Mais là, contrairement au Primaire et au Collège, ce sont les filles et non les garçons qui profitent de cette situation. Voir la figure N°03.

En somme, l'évolution des effectifs dans le Lycée donne, en termes de décennies, la configuration suivante. Comme attendu, la décennie soixante est celle qui réunit le taux de fréquentation du Secondaire le plus bas au profit des deux dernières décennies où se concentre la plupart des lycéens de cette Wilaya. Ainsi, sur 601336 élèves ayant effectué le Lycée de 1962 à 1999 dans la Wilaya de Tizi-Ouzou, seulement 0,83% d'entre eux l'ont été durant les années soixante. Ce taux reste encore très bas au cours de la décennie soixante-dix puisqu'il n'a pas dépassé 6,89%. Au contraire, les années quatre-vingt constituent le moment fort où le tournant a eu lieu. L'amélioration des conditions matérielles d'accueil et la progression de la population scolaire dans le Primaire et le Collège sont à l'origine de ce bond significatif réalisé en matière d'effectif au niveau du Lycée. En chiffres, cette évolution se traduit par un taux de fréquentation de Lycée estimé à 28,47% au cours de la décennie quatre-vingt. Le nombre de Lycées sera encore doublé une décennie plus tard pour atteindre le taux de 63,79% sur 601336 lycéens de la Wilaya de Tizi-Ouzou.

Enfin, cette progression des effectifs dans le Lycée présente une originalité particulière. Car contrairement au Primaire et au Collège, cette dynamique est menée exclusivement par les filles. Quand bien même les filles de Tizi-Ouzou ont accusé du retard par rapport à leurs confrères, elles se sont aujourd'hui imposées par le haut. Les contingents de filles qui fréquentent les Lycées de Tizi-Ouzou sont, pour la première fois, beaucoup plus importants que ceux des garçons. En matière de rendement, les filles sont plus efficaces que leurs confrères. Or, en dépit de l'importance des effectifs de garçons dans le Primaire et le Collège, elles sont majoritaires au sein du Lycée. Le graphique qui parcourt la figure N°03 montre clairement ce changement radical. Ainsi, le taux de fréquentation de Lycée chez les

quatre-vingt. En somme, la décennie quatre-vingt-dix a enregistré à elle seule un taux de fréquentation de Collège de 50,39% sur le total des collégiens de la Wilaya de Tizi-Ouzou qui a atteint 1482179 élèves entre 1962 et 1999. Par contre, 36,68% d'autres élèves ont fait leur Collège durant la décennie quatre-vingt. En revanche, c'est au cours des années soixante que le Collège dans la Wilaya de Tizi-Ouzou a atteint son taux le plus bas puisqu'il n'a pas dépassé les 01,69% élèves. Ce taux va progresser légèrement au cours de la décennie soixante-dix pour atteindre 11,23% de collégiens sur un total de 1482179 élèves.

Considérés sous un autre angle, le classement de ces collégiens selon le sexe dévoile deux autres aspects sur la situation des effectifs du Collège dans la Wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999. En effet, quand bien même les garçons prennent le dessus sur les filles à travers les quatre décennies, il n'en demeure pas moins que celles-ci progressent à pas décidés. Cet élan a propulsé ces filles en prenant les devants au cours des trois dernières années de la décennie quatre-vingt-dix après avoir été au plus bas au départ de ce parcours. Elles ont commencé leur cursus dans le Collège durant les années soixante avec un taux insignifiant de 0,01% sur les 25056 collégiens issus au cours de cette décennie. Puis, le nombre de filles augmente au fil des années en même temps que celui des garçons pour atteindre 28,10% sur les 166558 élèves ayant fréquenté le Collège durant la décennie soixante-dix. Ensuite, ce taux progresse jusqu'à 42,20% sur les 543667 collégiens de cette décennie soixante-dix pour aboutir à 48,98% à la fin des années quatre-vingt-dix qui comptaient 746898 collégiens tous sexes confondus.

Les effectifs dans le Lycée

A la différence du Primaire et du Collège, le Lycée n'est pas accessible à tous les scolarisés compte tenu de la forte sélection qui distingue l'enseignement secondaire. Si bien que le nombre de lycéens comptabilisés dans la Wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999 n'a pas atteint la moitié du total des effectifs ayant fait le Collège au cours de la même période. Puisque, comme nous l'avons déjà signalé précédemment, le nombre de collégiens a atteint 1482179 élèves contre seulement 601336 lycéens. Le manque d'établissements

l'enseignement primaire est encore beaucoup plus réduit comparativement à celui des garçons notamment durant les deux premières décennies. Car au cours de la décennie soixante, sur 286282 élèves qui ont fait le Primaire, 29,57% seulement étaient des filles. Quant à la décennie suivante, le taux de fréquentation du primaire chez les filles a atteint 36,5% sur les 1006744 élèves qui se sont succédé sur ce palier durant cette décennie soixante-dix. L'accroissement des effectifs chez les filles n'a commencé qu'à partir de la décennie quatre-vingt à la faveur de l'amélioration des conditions de scolarisation. Puisque le taux de fréquentation du Primaire chez elles durant ces années a progressé jusqu'à 43,3% sur le total de 1585166 élèves contre 47,09% au cours de la décennie quatre-vingt-dix qui a vu le nombre d'élèves atteindre le sommet avec 1870909 élèves.

Les effectifs dans le Collège

L'état des effectifs dans le Collège offre une même configuration que le Primaire mais avec une forme beaucoup plus réduite. Ici comme au Primaire, la progression des effectifs est encore étroitement liée à l'amélioration des conditions matérielles de scolarisation. Car en plus du déficit en matière d'infrastructures, les Collèges dans la Wilaya de Tizi-Ouzou se concentraient davantage durant notamment la décennie soixante dans les milieux urbains au détriment des régions rurales. Par conséquent, l'évolution des effectifs a subi un même parcours que celui du Primaire non seulement à l'échelle des décennies mais aussi en termes de sexes. En revanche, le nombre de scolarisés dans le Collège n'est pas de la même importance que le Primaire, parce qu'il est le lieu où s'exerce la première sélection parmi les élèves ayant fréquenté le premier palier. Le rendement de l'école Primaire commence avec les effectifs admis pour faire successivement le Collège puis le Lycée et l'Université.

Ainsi, la répartition des effectifs à travers les quatre décennies concentre le gros des collégiens de la Wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999 dans les décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ce gonflement en matière d'effectifs qui distingue ces deux décennies est un prolongement logique de l'accroissement des élèves que nous avons déjà relevé dans le Primaire au cours des années soixante-dix et

Les effectifs dans le Primaire

Tant le Primaire représente la base du système d'enseignement, il demeure le palier le plus fréquenté parmi tous les autres. En Algérie où l'école est obligatoire, le niveau Primaire est sensé accueillir tous les enfants ayant atteint l'âge d'être scolarisés. Si bien que le nombre d'élèves qui font le cycle primaire est de loin le plus important comparativement au Collège et au Lycée où s'exerce au préalable une sélection pour y accéder. Quant à la Wilaya de Tizi-Ouzou, la progression des effectifs de l'école primaire a évolué au fur et à mesure de l'amélioration des conditions matérielles de scolarisation. L'effet de contagion peut également avoir contribué à l'augmentation de nombre de scolarisés au fil des années. Les résultats obtenus par les premiers scolarisés à la faveur de l'école à encourager les autres pour scolariser leurs enfants notamment les filles. L'école offre des opportunités pour obtenir des métiers et des activités professionnelles avantageuses pour la population scolaire.

Cette extension des effectifs dans le Primaire se reflète nettement en termes de décennies. Effectivement, après une lente temporisation durant la décennie soixante, le rythme de l'accroissement a pris son essor dès les premières rentrées scolaires des années soixante-dix. Cette augmentation sera encore prononcée durant la décennie quatre-vingt et soutenue au cours des premières années de la décennie quatre-vingt-dix. Car, dès le milieu de cette dernière décennie, la cadence de la progression commence à chuter à cause notamment de la régression de la démographie¹² comme le montre la figure N°01. Les chiffres sont les suivants : les années soixante ont vu défilé 286282 élèves sur l'école primaire, soit 6,02% seulement sur un total de 4749101 élèves ayant fait l'enseignement primaire de 1962 à 1999 dans la Wilaya de Tizi-Ouzou. Contre 1006744 élèves, soit 21,19% au cours de la décennie soixante-dix, 1585166 élèves équivalent à 33,37 durant la décennie quatre-vingt et 1870909 élèves, soit 39,39% pour la décennie quatre-vingt-dix.

Par ailleurs, en termes de sexes, l'évolution des effectifs au niveau du Primaire est largement dominée par les garçons. Ainsi, sur les 4749101 élèves du Primaire, les filles n'ont atteint de 1962 à 1999 que 42,53% sur l'ensemble de ces effectifs. Le nombre de filles ayant suivi

Sur le plan des effectifs et de rendement

L'état des effectifs et de rendement de l'école algérienne dans la Wilaya de Tizi-Ouzou a connu trois moments forts au bout de quatre décennies. Ces étapes clefs dans ce processus de scolarisation se traduisent par une courbe dont le mouvement n'a pas suivi une progression ascendante et linéaire¹¹. Mais, il a marqué d'abord un certain temps d'hésitation avant de prendre son élan jusqu'à la décennie quatre-vingt-dix où il entreprend sa descente. Ce rythme qui caractérise l'évolution de l'école algérienne dans cette Wilaya a été déterminé notamment par la situation matérielle et démographique vécue non seulement à l'échelle locale mais aussi nationale. Les multiples choix politiques en matière de scolarisation accompagnés par une amélioration dans les conditions matérielles d'accueil pour contenir la poussée démographique dans le pays ont incité toutes les couches sociales à rejoindre cette nouvelle institution. Au fil des années, le changement dans les mentalités a amené également les filles originaires du milieu rural à rejoindre les bancs de l'école.

Cette configuration que dessinent les données relatives à l'état de scolarisation dans la Wilaya de Tizi-Ouzou concerne aussi bien le Primaire que le Moyen et le Secondaire. L'autre facteur qui pèse sur cette orientation, il y a également le sexe. Or, dans cette progression, les garçons prennent parfois l'avantage sur les filles et parfois ils se chevauchent durant plusieurs années. En même temps, il arrive aussi, notamment ces dernières années, que les filles ont l'avantage sur leurs confrères puisque au moment où le rythme des garçons baisse celui des filles progresse. En somme, au bout de quatre décennies de scolarisation, l'école algérienne a permis à 4749101 élèves dont 42,53% de filles de faire le Primaire entre 1962 et 1999. Et sur le nombre total de ces élèves ayant fréquenté le niveau Primaire, 1482179 d'entre eux dont 43,19% de filles ont fait le Collège. Quant au Lycée, ils sont 601336 élèves dont 50,23% de filles à avoir poursuivi des études secondaires de 1962 à 1999 sur la somme des élèves qui ont fait le Primaire au cours de cette même période.

Tableau n° 01 : Evolution des infrastructures scolaires dans la wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999.

Année	Nombre de classes (1 + 2 paliers)	Nombre de collèges	Nombre de lycées
1962	461	4	1
1963	502	4	1
1964	583	5	1
1965	583	7	1
1966	590	10	1
1967	709	11	1
1968	953	11	1
1969	1209	11	2
1970	1375	11	2
1971	1521	16	5
1972	1449	16	6
1973	1494	17	6
1974	2340	19	6
1975	2489	21	6
1976	2524	26	8
1977	3120	28	8
1978	2873	37	8
1979	2950	44	8
1980	3011	44	10
1981	3103	51	10
1982	3332	53	11
1983	3554	57	11
1984	3759	61	11
1985	4145	66	16
1986	4294	70	20
1987	4368	73	23
1988	4605	75	28
1989	4631	88	28
1990	4788	95	31
1991	4918	96	32
1992	4837	97	33
1993	5002	106	33
1994	5060	122	36
1995	5385	123	36
1996	5593	126	39
1997	5679	130	40
1998	5386	134	48
1999	5407	137	48

dix qui va se terminer en tout avec 44 Collèges. Toutefois, la décennie quatre-vingt a vu le nombre de Collèges doublé puisqu'il a atteint 88 établissements en 1989. Cet essor va se consolider au cours des années suivantes en aboutissant à 137 Collèges à la fin de la décennie quatre-vingt-dix.

D'autre part, le lycée offre une autre configuration. Car contrairement au Primaire et au Collège, l'accès à l'enseignement secondaire est très sélectif. Par conséquent, le nombre d'élèves admis à fréquenter le Lycée est beaucoup plus inférieur par rapports aux niveaux précédents y compris pour le fondamental. Si bien que le nombre de Lycées dans la Wilaya de Tizi-Ouzou n'est pas de la même importance que celui de Collèges même si les efforts investis dans ce cadre ont permis de réaliser un pas important au bout de quelques décennies. Ainsi, de 1962 à 1968, la Wilaya de Tizi-Ouzou a fonctionné avec un seul Lycée ! Et jusqu'à 1979, elle ne comptait encore que 8 établissements du Secondaire. Les efforts en matière de construction de nouveaux Lycées n'ont commencé à aboutir qu'à partir de la décennie quatre-vingt. Depuis, les élèves de Tizi-Ouzou avaient plus de chances de faire le Lycée parce qu'à la fin de cette décennie, on a comptabilisé 28 Lycées, en 1989 et 48 autres, en 1999.

Primaire par exemple, l'objectif c'était de doter les villages de la Wilaya de Tizi-Ouzou de nouvelles écoles et parfois d'élargir celles qui sont déjà existantes en y ajoutant de nouvelles classes. Quant aux Collèges et aux Lycées, les pouvoirs publics tentent de desserrer l'étau sur les centres urbains où se trouvent généralement concentrés ces établissements scolaires. D'un autre côté, l'augmentation de nombre de Collèges et de Lycées à partir des années soixante-dix s'explique par la politique de décentralisation de ces structures d'accueils engagée durant cette période. Ainsi, depuis cette décennie, le nombre d'établissements n'a pas cessé de grimper au niveau de tous les paliers de l'enseignement. Par conséquent, nombreuses sont les communes qui disposent aujourd'hui de Collèges et de lycées.

Concrètement, ces progrès réalisés sur le plan des infrastructures scolaires donnent les chiffres suivants. Au Primaire, l'école algérienne a commencé à Tizi-Ouzou, en 1962 avec 461 classes pour atteindre 1209 classes en 1969. En revanche, le nombre de classes a connu un saut quantitatif important dès le début des années soixante-dix avec 1375 classes en 1970 pour arriver à 1950 classes une dizaine d'années plus tard. Cet élan va encore se confirmer durant les deux autres décennies. Celles de quatre-vingt et de quatre-vingt-dix. Puisque en 1980, le Primaire comptait dans la Wilaya de Tizi-Ouzou 3011 classes pour aboutir à 4631 classes, en 1989. Enfin, la décennie quatre-vingt-dix a commencé avec 4788 classes et a terminé avec 5407 classes. Cette progression significative en matière d'infrastructures au niveau du Primaire va profiter à des dizaines de milliers d'algériens pour faire leur cursus primaire et accéder aux autres niveaux au fil des années.

Par ailleurs, concernant le Collège, l'amélioration des conditions d'accueil des élèves dans le cycle Moyen a suivi un rythme un peu lent par rapport à celui du Primaire. Après une longue hésitation durant les années soixante et soixante-dix, la situation commence à évoluer à partir des années quatre-vingt. L'introduction de l'enseignement fondamental tenté à partir de cette date a été précédée par la construction de nouveaux établissements. A titre indicatif, en 1962, la Wilaya de Tizi-Ouzou comptait en tout 4 Collèges et en 1969, le nombre a atteint 11 établissements. Par la suite, la population locale s'est contentée de ces 11 Collèges au début de la décennie soixante-

Cette croissance en matière d'effectifs au niveau national favorisée par l'émergence de l'école algérienne se répercute également au niveau régional et local. C'est le cas par exemple dans la Wilaya de Tizi-Ouzou, puisque nous retrouvons le même élan scolaire à travers toute la région. Le nombre d'élèves augmente d'une année scolaire à l'autre et au fur et à mesure de l'amélioration des conditions matérielles et humaines de scolarisation. Cet accroissement ne se limite pas uniquement au Primaire mais touche aussi les autres paliers. Et parmi d'autres facteurs qui reflètent cette évolution, il y a notamment l'accès des filles à tous les niveaux d'enseignement y compris le Secondaire et le Supérieur. La politique de la décentralisation engagée par les pouvoirs publics a permis à plusieurs régions de la Wilaya de Tizi-Ouzou de se doter de ses propres établissements scolaires. Des écoles primaires, des Collèges et des Lycées. Compte tenu de cette nouvelle situation matérielle, une autre configuration scolaire commence à se dessiner dans cette Wilaya de Tizi-Ouzou.

Sur le plan des infrastructures scolaires

La simple lecture du tableau N°01 révèle que la Wilaya de Tizi-Ouzou a hérité peu d'infrastructures scolaires de la période coloniale. Cette rareté se ressentait à tous les niveaux et en particulier au niveau des Collèges et des Lycées. Si bien que les chances de scolarisation qu'avait la population locale étaient également insignifiantes d'autant plus que la région se distingue par son caractère rural. Cette situation de dénuement va encore perdurer durant toute la décennie soixante notamment pour ce qui concerne le Lycée. Car, vu le contexte politique de l'époque, les nouveaux projets de développement peinent à atteindre les régions rurales. Mais le retournement de la situation commence à apparaître à partir des années soixante-dix. La Wilaya de Tizi-Ouzou a réceptionné de nouveaux établissements scolaires non seulement au niveau du Primaire mais également au niveau des Collèges et des Lycées.

En effet, les changements qui surviennent sur le plan des infrastructures se réalisent en termes de décennies parce qu'ils prennent du temps pour se concrétiser. En outre, pour le cas du

algérienne faisait également face au départ précipité des enseignants français qui rejoignaient la Métropole dès juillet 1962. Ainsi, « sur les 23500 enseignants que comptaient l'Algérie avant l'indépendance, 2000 seulement étaient algériens et sur les 21500 enseignants d'origine européenne, plus de 16000 n'allaient pas regagner l'Algérie à la rentrée⁽⁸⁾ », déclaraient les représentants du S.A.E à l'époque.

Toutefois, en dépit de ces multiples obstacles qui submergeaient déjà l'école en raison du contexte historique et politique lié à cette période de transition, il n'en demeure pas moins que les pouvoirs publics ont mis cette institution au centre de la nouvelle société en construction. C'est pourquoi ils ont placé parmi les priorités politiques du moment, la lutte contre l'analphabétisme, l'enseignement sélectif et les différences régionales et sociales qui singularisaient l'école française. La démocratisation de l'enseignement et la construction de nouvelles écoles dans le cadre des multiples projets de développement lancés vers la fin des années soixante constituent autant d'initiatives qui favorisent l'accès des Algériens à l'école. Ainsi, note Nouria Benghabrit-Remaoun, « l'école occupait une place centrale aussi bien pour les pouvoirs publics comme moyen privilégié de modernisation de la société, que pour la population, comme moyen d'accession à un meilleur statut social⁽⁹⁾ ».

Par conséquent, la progression des effectifs de scolarisés à l'échelle nationale a suivi la même courbe que celle reflétant l'amélioration des infrastructures scolaires et de l'encadrement. Cette ligne ascendante concerne tous les niveaux d'enseignement à commencer par le Primaire, le Moyen et le Secondaire. A titre illustratif, le nombre d'élèves au Primaire qui était au niveau national de 777636 dont 282842 filles en 1962 est passé à 4436363 dont 2011685 filles au cours de l'année scolaire 1992/1993. Quant au deuxième niveau, c'est-à-dire le Collège, le nombre de collégiens était de l'ordre de 39790 élèves dont 8815 filles en 1962 et il a atteint, à la rentrée scolaire de 1992/93, 1558046 élèves dont 669427 filles. Enfin, concernant le Secondaire, les chiffres sont encore significatifs puisque le nombre de lycéens qui était seulement de 5823 élèves dont 1277 filles durant l'année scolaire 1962/63, a atteint 747152 élèves dont 358062 filles en 1992/93⁽¹⁰⁾.

initiées par l'école française en Algérie ne sont parvenues à créer de 1832 à 1870 que 36 écoles "arabes-françaises" où étaient scolarisés 1300 musulmans⁽⁴⁾. Et l'école de Jules Ferry à partir de 1881 n'a pas réussi à remédier à ces défauts en dépit du volontarisme politique qui animait ses initiateurs.

En effet, quand bien même les réformateurs français tenaient à généraliser les lois scolaires de 1881-1882 à l'intérieur même des colonies, l'application de cette nouvelle organisation scolaire en Algérie a été dévoyée dans son principe. Car l'implantation géographique de cette école a connu des écarts significatifs tant on privilégiait des régions aux dépens des autres. Ces choix répondaient à des logiques beaucoup plus politiques et idéologiques qu'objectives. Ainsi, la Kabylie par exemple, était, grâce à la politique de l'assimilation des kabyles, plus scolarisée par rapport à d'autres régions d'Algérie. Sur ce point, Fanny Colonna relève que « dans le département d'Alger, l'arrondissement de Tizi-Ouzou est nettement sur-scolarisé en 1892 avec 22% des classes pour 8,9% de la population⁽⁵⁾ ». D'autre part, cette disproportion en matière d'efforts déployés d'un département à l'autre est également confirmée au sein d'un même arrondissement. Dans l'arrondissement de Tizi-Ouzou par exemple, on parlait de « tribus exceptionnelles » à scolariser pour des raisons stratégiques, sociologiques et économiques. C'est le cas de la tribu des Beni-Yenni qui est désignée pour être « la tribu lumière⁽⁶⁾ ». Dans ce cadre, l'avènement de l'école algérienne constituait une occasion pour compenser toutes ces défaillances qui caractérisait l'école française.

1/- L'école algérienne dans la Wilaya de Tizi-Ouzou

Dès la rentrée scolaire de 1962, l'école algérienne était déjà confrontée à deux défis majeurs. Elle souffrait du manque de personnel enseignant et de l'insuffisance des infrastructures scolaires pour pouvoir contenir la masse des élèves qui frappaient à sa porte. Car la première rentrée scolaire de l'Algérie indépendante a connu « une ruée qui n'a d'égale que l'exode de la campagne vers la ville⁽⁷⁾ », remarque dans son témoignage un instituteur de l'époque. Parallèlement à cette affluence en matière d'effectifs, l'école

Evolution et état des lieux de la scolarisation dans la Wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999

Chaouche Hamid
Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou

Introduction

Cette étude dresse un tableau récapitulatif du processus de scolarisation dans toute la Wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999⁽¹⁾. Notre démarche s'appuie fortement sur les données statistiques⁽²⁾ fournies par les différentes cohortes scolaires ayant fréquenté l'école algérienne au fil des années. Car, notre objectif ici était de reconstituer tout le parcours réalisé par cette école dans la Wilaya de Tizi-Ouzou au niveau du Primaire, du Moyen et du Secondaire. Il s'agit de faire le bilan de l'institution scolaire dans cette Wilaya sur le plan de rendement et de réussite scolaire du Primaire jusqu'au Secondaire. En outre, nous allons également mettre à profit ces statistiques dans notre analyse pour évaluer le rythme de la progression scolaire d'un palier à l'autre chez les garçons de même que chez les filles. Mais, avant de procéder à la reconstitution de tout ce parcours, nous comptons au préalable recréer l'ensemble des infrastructures scolaires dont dispose la Wilaya de Tizi-Ouzou au niveau du Primaire, du Collège et du Lycée, de 1962 à 1999.

Par ailleurs, le choix de 1962 comme date frontière dans cette reconstitution du processus de scolarisation dans la Wilaya de Tizi-Ouzou exclut de fait le rôle de l'école française dans ce processus. Puisqu'elle n'a pas eu assez d'effet sur l'expansion de la scolarisation parmi la population locale. Or, l'histoire de la diffusion de l'école française en Algérie était une histoire d'échec sans cesse recommencé. L'absence d'une politique scolaire cohérente pour venir à bout des différentes formes de résistances déployées par les indigènes a limité son impact sur la société. « Dans la logique de la culture maghrébine, l'école constitue une violence et pour la langue arabe et pour la religion⁽³⁾ ». Ainsi, à titre illustratif, toutes ces entreprises tâtonnantes

الفهرس

05	كلمة المخبر
07	كلمة العدد
دراسات	
11	خطاب الكُنْيَّة: المصطلح - التأويل دراسة في أوليات خطاب السيرة الذاتية في التراث العربي د. أحمد بن علي آل مريع عسيري-المملكة العربية السعودية
51	الحالة الاتصالية في رواية التفكك لرشيد بوجدره د. عايدة حوشي -جامعة بجاية
71	ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز د. سامية داودي - جامعة تيزي وزو
89	الثغرات الروائية بين الأنواع والوظيفة رواية(نجمة) لكاتب ياسين أنموذجا تطبيقياً أ. بوعلام بطاطاش - جامعة بجاية
105	النسق البلاغي في الخطاب النقدي المعاصر أ. إيمان العشي - جامعة الجزائر
129	الأدوات الإجرائية في النقد السوسيوولوجي: مصادرها وامتداداتها د. علي حمدوش - جامعة تيزي وزو
143	تداولية المكون الخطابي في السرد الأدبي أ. كاهنة دحمون - جامعة البويرة
163	عودة إلى الخطاب الشعري لدى صعاليك ما قبل الإسلام د. محمد الصادق برون - جامعة تيزي وزو
177	من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجا د. نورة بعيو - جامعة تيزي وزو
ترجمة	
201	نحو شفرة عاملية باتريس بافي ترجمة: د. سمية زياش - جامعة الجزائر

دراسات باللغة الأجنبية

Evolution et état des lieux de la scolarisation dans la Wilaya de Tizi-Ouzou de 1962 à 1999 Chaouche Hamid Université Tizi-Ouzou	05
La conception du temps chez les personnages romanesques de La terre et le sang de Feraoun, La colline oubliée de M. Mammeri et La Malédiction de M. Haddadi. Temps cyclique/temps linéaire Dr Abdellaziz KHATI Université Paris 8	23
« Les dimensions thématique et métaphorique dans « Le polygone étoilé » de Kateb Yacine M. Mohand Ou yahia KHERROUB Université Tizi-Ouzou	31

Président d'honneur

❖ **P^r : Naceur eddine HANNACHI**

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou

❖ **Amina BELAALA**

Directrice de la revue

❖ **Boudjemâa CHETOUANE**

Rédacteur en chef

Comité scientifique

Mostefa DROUECHE

Boutheldja RICHE

Raouia YAHIAOUI

Dehbia HAMOU EL HADJ

Amar GUENDOUI

Hamid AMEZIANE

Aini BETOUCHE

El abas ABDOUCHE

Chems Eddine CHERGUI

Aziz NAMANE

Comité scientifique consultatif

Badia ATTAHIRI-Maroc-

Maha KHEIR BEK NACER-Liban-

Abdellah LACHI-Batna-

Hatim ELFATNASSI- Tunisie-

Rachid BEN MALEK-Tlemcen-

Lakhdar DJEMAI-Alger-

Lahcene KEROUMI- Bechar-

Kada AGGAG – Sidi Belabes

Habib MOUNSI –Sidi Belabes-

khemissi HAMIDI -Alger-

Messaoud SAHRAOUI –Laghouat

Hocine KHOMRI -Constantine

EL KHITAB

**Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature**



**Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com**

**Editions Laboratoire "analyse du discours"
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou**

Dépôt légal: 2006 – 1664
ISSN : 11-12 7082

**N° 13
janvier 2013**

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

للصل: مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-
Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com

الامل

دار الامل

للطباعة والنشر والتوزيع

رقم S3197 عمارة EPLF حي 600 مسكن

المدينة الجديدة- تيزي وزو

الهاتف: 026 - 21 - 96 - 55

الفاكس: 026 - 21 - 07 - 21

العدد الأول: ماي 2006

إشرافه تقني: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإيداع القانوني: 1664 – 2006

ISSN : 11-12 7082

لوحتي الغلاف للفنان: محمد الله عجاتي

الرئيس الشريف

أ.د. رايح كحلوش - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: د. آمنة بلعلى رئيس التحرير: أ. السعيد بوطاجين.

أمين التحرير: أ. شمس الدين شرقي

هيئة التحرير

د. صالح بلعيد د. مصطفى درواش

د. محمد يحياتن د. أحمد حيدوش

د. محجوب بلمحجوب د. بوجمعة شتوان

أ. حورية بن سالم



الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا - أ.د. لخضر جمعي - الجزائر-

أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان - أ.د. عبد الله العشي - باتنة -

أ.د. نضال الصالح - سوريا - أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -

أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق - أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان-

أ.د. شعيب حليفي - المغرب - د. حميدي خميسي - الجزائر-

أ.د. محمد الباردي - تونس - د. حسين خمري - قسنطينة-

أ.د. يولاندا غواردي - إيطاليا - د. نورة تيقزيري - تيزي وزو-

أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية - د. محمد داود - وهران -

كلمة المخبر

منذ أن تأسس مخبر تحليل الخطاب سنة ٢٠٠٤، ونحن نسعى إلى إيجاد صيغ مثمرة لتفعيل جهود أعضائه، من أجل خلق حوار فعال في الساحة الثقافية الجزائرية. لقد كان انشغال المخبر مركزا على فتح شعب في تحليل الخطاب واللسانيات العربية من أجل تكوين كفاءات علمية قادرة على التحصيل الجيد للمعارف الحديثة ومتمكنة من التوصيل المثمر وساعية إلى التأصيل الفعال.

ولما شعرنا أن هذا العبء الثقيل يتوجب علينا النهوض به كاملا، فكرنا في إحداث منعطف جديد في المخبر عادة ما يكون بداية ما تنشغل به مختلف المخابر العلمية في الجامعة الجزائرية، والمتمثل في إنشاء مجلة تكون لسان حال المخبر، وتتجاوز به حدود جامعة مولود معمري إلى الخارج، وتكون واجهة تعكس جزءا من نشاط أعضاء المخبر الذين نشر لهم المخبر أعمالا في مختلف التخصصات في اللغة والأدب، خاصة أن صلات تحليل الخطاب بهما (اللغة والأدب) تزداد كل يوم رسوخا واتساعا، كما تزداد صلته بمختلف المعارف تميزا كالفلسفة والسيميائيات واللسانيات والتداوليات وغيرها، الأمر الذي يرفع التعارض بين التنوع في مجالات تحليل الخطاب من جهة وخصوصية اللغة والأدب من جهة ثانية. ولعل ذلك ما تعكسه طبيعة الفرق التي تكوّن المخبر حيث تشتغل الأولى في المتخيل السردى، وتنظر الثانية في الحادثة وفي آخر ما توصلت

إليه المناهج الحديثة في مجال تحليل الخطاب الأدبي، وتحملت الفرقة الثالثة على عاتقها إشكالية المصطلح والمصطلحية في العلوم الإنسانية أما الرابعة فتهتم بالدراسات الانتروبولوجية للأدب الشعبي الجزائري. ومن هذا المنطلق وجدنا أن المسؤولية المنوطة بنا تقتضي أن نوصل المضمون بالوسيلة فتكون المجلة همزة الوصل بينهما.

لا تؤثر المجلة توجهها عن آخر. وإنما إيماننا منها بالاختلاف، والتحاور الفعال، لم تأخذ بتوجه مخصوص، لزيادة التواصل والتكامل والتعدد والتراكم المعرفيين، وهما من أهم مبادئ فلسفة المعرفة التي ترنو إلى المقاصد قبل معرفة الوسائل. وحسبنا أن تكون مقاصدنا، التوصل بأسباب العلم الصالح والمعرفة النافعة من خلال إثارة السؤال، وتجاوز الفكر الواحد، من أجل أن يكون لكل واحد منا الحق في الدخول في علاقات حوارية مع الغير.

ليس غرضنا في هذه الكلمة تبرير الاختلاف الواقع في مضامين هذا العدد، وقد لا يكون فيه ما يوحي بالاختلاف أصلاً، ولكن من أجل أن نكون في مستوى انشغالات تحليل الخطاب الذي أصبح يشمل مجالات متعددة يتجاوز من خلالها المناهج ليقف في نقطة تماس مع الفلسفة، وليست الكتابة في إطاره سوى بعض أفق انتظار الإنسان في هذا الوجود.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أتقدم بالشكر والعرفان لكل من تعاون معنا من الداخل والخارج فجازاهم الله عنا بكل خير.

والله ولي التوفيق

مديرة المخبر:
الدكتورة آمنة بلعلي

السعيد بوطاجين

منذ سنين ونحن نأمل في إصدار مجلة أكاديمية لتثمين جهود الباحثين وخلق تقاليد لكسر الممارسات الشفاهية التي أصبحت همزا ولمازاً. ولا يمكن الاعتقاد أبداً أنه بمقدور أية جامعة الذهاب بعيداً ما لم تحيّن القول ليغدو فعلاً قابلاً للجدل لأنه مدوّن.

وها هو العدد الأول من مجلة المخبر يثبت في أوّل تجربة له اجتهدات الأساتذة والباحثين، بانتظار تنويعات أخرى أكثر احترافية.

سيلاحظ القارئ تعدداً في المناهج والرؤى وتبايناً في المصطلحات والمفاهيم عامة. بيد أنّ هذا الثراء سيفتح أفق المساءلة المستمرة من أجل معرفة حقائق المناهج ومرجعياتها ومدى قدرتها على التعامل مع الخطاب، مهما كانت طبيعته، ومهما كان سياق إنتاجه ودلالاته المحتملة وتمفصلات معانيه.

إن تمثل طرائق التحليل لا يعني التأسيس على الأحادية المنهجية أو الرؤية، وهذه التسويغات الظرفية القائمة على المفاضلة، ليست أحسن السبل لتتوير المدارك. ثمة دائماً عدولات من شأنها إضافة قيس بالخروج عن المعيار المتواتر، خاصة عندما تقوم على خيارات جمالية أو رؤيوية منسجمة وواعية.

في هذا العدد شيء من التناس، فلسفة التأويل، علم الدلالة، سيميائ التواصل، علم الاجتماع الأدبي، علم السرد، اللسانيات، علم اللغة، البنائية، النحو، التداولية والفلسفة. إننا نحسب هذا التوجه، المبني على اختلافات بيّنة، هو تكامل ضروري من شأنه تفادي المواقف الصنمية الناتجة عن محدودية البصيرة.

لا يوجد في الحياة طريق واحد يقود إلى المعنى. الحقيقة الواحدة حقائق والمقصد مقاصد، وليس الواقع سوى عين الرائي المعرضة للخطأ والاستبدالات التي يملئها التوقع وتباين السياقات وأسس التلقي ومستوياته.

ننبه القارئ إلى أن هذا العدد جاء بعد لأي وفي ظروف استثنائية، ونحن على يقين من أن الموضوعات القادمة ستكون أكثر تخصصاً وانضباطاً، ما يعني أن هناك نقائص سنتقدها لاحقاً إن شاء الخالق وشئنا. كما أننا سنسعى مستقبلاً إلى إصدار أعداد تتناول حقولاً دقيقة يشارك فيها أكاديميون، وهذا لن يتحقق إلا بملاحظاتكم وإسهاماتكم التي ستضيئ ما تيسر من عتمتنا.

السعيد بوطاجين

دراسات

عولمة التناس ونص الهوية

د. آمنة بلعلي

جامعة تيزي وزو

تطرح مقولة التناس *Intertextualité* عددا من القضايا النقدية، وتشير عددا من التساؤلات، لعل أهمها: كيف يمكن من وجهة نظر إسلامية أن نقيم التناس نفسه؟ وهل يعد التعالق بين النصوص- من وجهة النظر السائدة عندنا بتأثير من الغرب- إهدارا للهوية النصية؟ وهل يعتبر التناس - من وجهة النظر هذه أيضا- عائقا بنيويا يقف دون تحقيق خصوصية التشكيل اللغوي للأديب؟ ثم ما علاقته بخصوصية الأجناس الأدبية عند الشعوب، وكيف استغل من قبل البعض لتجسيد مطالب الحداثة وما بعد الحداثة، وكلّ منهما أسهم وبأشكال مختلفة أحيانا، ومتشابهة أخرى في إلغاء الهوية، تبعا للدعوة إلى إلغاء الأنماط الأساسية للفكر والإبداع وعلمنة الأخلاق، وما هو السبيل إلى حفظ هوية التناس ونصوص الهوية؟

مما لا شك فيه أن التناس يشكل تحديا بالنسبة إلى الأديب؛ لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبا يمتلك، إلى جانب موهبته الإبداعية، ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة. لقد انتهى عصر الشاعر الغنائي الذي تكفيه مشاعره، وطاقته اللغوية لإنشاء قصيدة. لم تعد الذاتية كافية لأن تعطي مصداقية للشعر ولا للشاعر، ذلك أن التراكمات المعرفية تفرض حضورها على الكاتب، وتقتحم باب عالمه.

لقد أصبح الكاتب المعاصر نموذجا للإنسان المثقف، المنفتح على الماضي وعلى الآخر، يعيش في عالم مركب ثقافيا وحضاريا، ومن ثم فقد تمكن من إقامة حوار في ذاته بين الثقافات وبين النصوص والخطابات، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الحوار في كتابته على شكل نصّ مركب من ثقافات متعددة، ويأتي هذا النص المركب معبرا عن الذات والآخر، على الحاضر والماضي معا، وعلى البين والغامض أيضا، إنه يجمع المتناقضات، ويفرق المتجانسات، كما يعيد تشكيل الصورة المألوفة للإبداع والتلقي معا.

إن القارئ المعاصر لم يعد يستقبل بارتياح ذلك الإنشاء الرومانسي الذي يدور حول عالم الوجدان، لقد أصبح يتوق إلى نص مركّب يلبي شخصيته المعاصرة التي هي تجمع لمعارف عدة.

لقد ألف الكاتب المعاصر نفسه، فأراد أن يخرج منها قليلا، أصبح يتأقّف من صورته المكرورة التي تقابله كل صباح، لم يعد يرى في كلماته القديمة ما يعبر عن وعيه الجديد وتجربته الجديدة وحساسيته الجديدة، كان لا بد أن يغيّر طريقته في الكتابة؛ لأن ما تخزنه ذاته لا تقوى الأنظمة الكتابية الأحادية أن تجسّده، فكان لا بد أن يفتح نصّه على نصوص أخرى ليضيف إلى تجربته تجارب أخرى. ويأتي التناص ليحقق هذه الرغبة للكاتب المعاصر، فهو إذن، ليس مجرد خيار نصّي أو لغوي أو تقنية تضاف إلى مجموع التقنيات الأدبية، إنما هو أيضا ضرورة نفسية وثقافية وتاريخية وحضارية، تعبر عن لحظة التفاعل الحضاري التي يعيشها الكاتب المعاصر ومن ثمّ، فالنص المعاصر مضطرّ إلى تبني هذه الفلسفة الجديدة للكتابة ليضمن لنفسه الفعالية والحضور التاريخيين.

وعلى مستوى آخر لم يعد المتلقي المعاصر متلقيا أحادي البعد، لم تعد كفاءته القرائية تستسيغ النصوص ذات البعد الواحد، بل تفتحت أمامه آفاق وأعماق، واختزنت تجربته ما اختزنت من آلاف النصوص، فأصبح يهفو إلى نص يقول له كل شيء في عبارة واحدة، كما كان الكاتب يطمح إلى أن يختصر العالم في كلمة أو جملة. والنص القادر على فعل ذلك هو النص المكتنز، الممتلئ بالمعرفة. والقارئ المعاصر قارئ خصب الذاكرة، حين تمرّ أمام ذاكرته النصوص الأحادية البعد، تنزلق بخفة فلا تترك أثرا، إنه في حاجة إلى نصوص متعدّدة الأبعاد حين يقرأها تجمع شتاته، وتلم شظاياه، وتختصر تعدّده، أو تزيده بهذه القدرة العجيبة تشظيا لكونها هي الأخرى تقوم على التشظي.

مثل هذا اللام يتردّد باسم الحداثة والتجديد، كما يرتضيه دعاة التأصيل الذين الذين يفضلون أن لا يبقى المبدع العربي والناقد العربي بعيدين عما يقتضيه الراهن بدعواته ورهاناته؛ ولذلك ما أن ترجم مصطلح التناص في نهاية

الثمانينات، حتى بدأ الباحثون يلتقون باكتشافهم له وكالعادة تبين لفريق منهم أن الأمر لا يعدو أن يكون إحدى المقولات التي أثارها العرب القدامى، سواء في إبداعهم أو في محاولات فهمهم وتفسيرهم لهذا الإبداع. وانبهر فريق آخر بطروحات من أسس له كالشكلائي الروسي ميخائيل باختين *Mikhail Bakhtine* في حديثه عن مظاهر شتى من التفاعلات الأسلوبية أطلق عليها

اسم لوزية، أو من اخترع المصطلح ذاته وهي جوليا كريستيفا *Julia kristeva*

kristèva أو من حاول أن يصوغ له نظرية مفصلة ترصد فيها البنيوي الفرنسي جيرار جينيت *Gérard Genette* مسيرة تشكّل الإبداع الغربي بكل أنواعه الشعرية والنثرية منذ اليونان حتى عصرنا هذا، وأمدّ النقد بجملته من المصطلحات التي تفسر الظاهرة، وتعيّن مستويات التفاعلات النصية وآلياتها ووظائفها. وشغل هذا المصطلح كثيرا من الدارسين العرب فاستعملوه استعمالا متباينة، تتنوّع بين التوظيف السطحي أو الأولي، حين استعاضوا به عن مفاهيم كالإقتباس والتضمين والسرقات ونثر الشعر ونظم النثر والمعارضة وغيرها، وبين التوظيف المتطور الذي يبحث في حريات النص وسلالته. غير أنّنا لم نجد عندهم، على مستوى الممارسة ما يعكس إسهام التناص في فهم جديد للإبداع، ويضع في الاعتبار جينيالوجيا الأدب التي تقتضي أن يتشكّل المشهد الإبداعي لأي أمة. كما المشهد الثقافي - ويتحوّل، ليعكس تحوّل الواقع وأشكال الوعي والرؤى في إطار مرجعيته الحضارية، ومن ثمّ تغير أشكال التعبير، دون أن يغيب ذلك الخيط الذي يجعل كل مشهد حلقة في سلسلة أدبية، فينتج كل مشهد حساسية جديدة، تصبح فيها الكتابة اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، فتلقفنا المفهوم واعتبرناه ظاهرة لا يخلو منها إبداع وظهرت ترجمات عدة للكلمة الغربية *intertexte* كالنص الغائب والتداخل النصي والتعلق النصي والتفاعل النصي والتناصية، وسيطر مصطلح التناص لما يحمله من طرافة واختصار.

إن المعايير للمشهد الإبداعي والنقدي العربي، يتبيّن له أن هذه الحساسية الجديدة اقترنت بمطبات التجريب والحدّات وتقليد الغرب، أكثر مما اقترنت بالصوغ في إطار تراثنا وثقافتنا، فلم نصنع ما من شأنه أن يدخل الإبداع والنقد خاصة ضمن شرطية حتمية، وهي أن يكون السابق شرطا لولادة الجديد وتلك هي قوانين جينيالوجيا الأشكال الأدبية والإبداع عامة. ولقد أدى ضياع هذه الشرطية في النقد والإبداع إلى بعض الظواهر التي من آثارها: اضمحلال هوية النص ذاتها؛ حيث أدّى تبني المفهوم في النقد والإبداع إلى نوع من الاستلاب، وأصبح المبدع الحقيقي، هو من يجعل نصه فسيفساء من النصوص المختلفة من الشعر والنثر والأسطورة والديانات والفلسفة، ومن ثمّ شكّل التناص عبئا على المتلقي، حين يواجهه بعدد من النصوص التي قد يعيق عملية الفهم لديه، ويربكه. ورافق كل ذلك دعوات لضرورة وجود قارئ معاصر ليس منعزلا ولا وحيدا، يستعين على كل ذلك الحشد من النصوص بأجهزة وآليات جديدة للقراءة والفهم والتأويل، فكل شيء يتوازى في الثقافة المعاصرة: نص مركّب من طبقات نصية، وقارئ يهفو إلى المطلق، وجهاز من الأدوات المساعدة على الفهم والتأويل، تتصافر كلها لتشكل حالة معرفية جديدة، وجه الغرابة فيها أنها

لا تستند إلى معايير ولا إلى أهداف، في حين تستوجب كل حالة معرفية جديدة إلى ما سماه هابرماس *Habermas* شرطاً للحق النقطة، "حيث التبادل المتكافئ المتكافئ ومواجهة الحجة بالحجة، والقدرة على تبرير أي ادعاء للصلاحيات لأجل خلق سياق تواصل يفتح فرصة التفاهم"¹

إن الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود. إنها كتابة عبر حدودية، عبر نوعية، عبر شكلية، عبر جنسية، عبر ثقافية عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يتبين هويتها الأصلية، يختلط الرسمي بالشعبي والهامشي، والشعري بالسري، والأدبي بالفلسفي والتاريخي والديني بالأسطوري والوثني، وأصبح النص المعاصر نصاً محيراً وهداماً لضوابط وأشكال اشتغال اللغة في غالب الأحيان باسم الحداثة والتجديد.

قد يبدو الأمر عادياً بالنسبة للنص الغربي الذي يبدو أنه استعادهويته لأولى، حين كان في ثوب الأسطورة، التي كانت نصاً مطلقاً، و كانت أدباً وفلسفة وتاريخاً وديناً.... لكن الأمر بالنسبة للنص العربي غير ذلك؛ إنه يحاول أن يبني لنفسه هوية جديدة مغايرة، وبذلك أصبح سوء فهم مقولة التناسل معول هدم لا بناء.

والحق أن رياح التغيير بدأت قبل ظهور المصطلح لأن الدعوة إلى المفهوم بدأت منذ نشأة الشعر الحر ومع مطالب الحداثة والتجديد، حيث اعتبر أن التجديد لا يتأتى إلا بالكتابة على منوال الغرب وتوظيف رموزهم الدينية والأسطورية. وكانت الرغبة عميقة لدى الشاعر المعاصر في مد حبال الكتابة لتحيط بالنصوص القريبة والبعيدة، واعتبرها البعض تعبيراً عن حالة من الظمأ المعرفي لديه، ورغبة في الإحاطة بكل شيء، عن قناعة بمحدودية النص العاري المستقل بنفسه. هكذا بدا للشعراء الرواد على الأقل ممن تشربوا من الثقافة الغربية التي كان رجوع الشعراء فيها إلى ما سموه بالتقاليد، كدعوة إليوت *Eliot*، رد فعل على مغالاة الرومنسية في تقدير الذاتية في الإبداع، والعبقرية الفردية ورفض التقاليد الأدبية فكانت عودة مبررة إبداعياً ومعرفياً.

إن الثقافة نظام متجانس، يمتلك صفات متجانسة، أبسطها: القدرة على التعايش بين الأفراد والجماعات، وأعقدها: إمكانية تنظيمها من خلال لغة مشتركة، على الرغم من تنوعها، وما يبدو ظاهرياً أنه اختلاف، وإن أي اختراق لهذا التجانس سوف يؤدي حتماً إلى عملية تدمير للتواصل، والنصوص الأدبية المفتوحة على الثقافة التي تنتمي إلى الآخر، أي الثقافة المناقضة، ستعمل بالتأكيد على إحداث إرباك داخل هذا النظام المتجانس، ما دامت تحدث خرقاً في أفعال التواصل، "التي لا تحقق غاياتها إلا استناداً إلى تقاليد ثقافية، لأن العالم

يبنى بواسطة أفراد ينطلقون من تقاليد ثقافية مشتركة² مما يؤدي إلى تشويه الهوية.

ذلك ما حدث مع دعاة الحداثة، وخاصة أعضاء مجلة شعر الذين كانوا يلتهمون أفكار الغربيين التهاما. ولعل أخطر ما تمّ في ذلك المجال، هي فكرة محاوراة التراث من أجل الكشف عن الأصل فيه مثلما تجلت عند أدونيس؛ حيث بدا له أن الحديث يتمثل في كل حركة تمرّد أو نسق معارض للنسق العام للمجتمع والثقافة الإسلامية. ففي قصيدة "الماء الثقنة" مثلا، يعبر أدونيس من خلال صوته وصوت الغزالي عن رؤية لها أبعادها في مقولة التجاوز والتخطي، فألبس بعض الصور الدينية لباس الرفض، وبدا الإمام الغزالي رمزا للأشكال التقليدية في التراث، التي يجب تجاوزها، ولا يستطيع الإنسان تجاوز عالم الغزالي دون أن يتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره وهكذا، يصير الغزالي رمزا للأمل المحطم³ كما في قوله:

قافلة كالنأى والنخيل

مراكب تغرق فى بحيرة الأبحان

قافلة مذب طويل

من حجر الأحزان

أهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال: هذا هو الغزالي

يجبنا فى كوكب تخصه نساونا

تصوغ من بهانه

النياب والأحلام واللائى⁴.

لقد دفعت الرغبة في التجديد من خلال تقليد الكتاب الغربيين بعض الشعراء إلى توظيف رموز من ثقافات متعدّدة، ومن ديانات متعدّدة، وآداب مختلفة، على حساب الثقافة الخاصة، بل يتجاوز الأمر أحيانا إلى توظيف عناصر الثقافة الخاصة كما قرأتها ثقافة أخرى. وهكذا نجد مثلا توظيف فكرة الصلب التي شاعت في كتابات المعاصرين من المسلمين على أنها فكرة تاريخية على الرغم من خطئها التاريخي والديني، ولعل مثل هذا التوظيف أن يكون أخطر من أي خطر آخر، لأنه قراءة ضالة للنصوص المقدّسة، وتزوير يمسّ الدين القويم

لقد شاعت هذه الظاهرة حتى كادت تصير بديلا للنص القرآني الذي يقول: وما قفوه ومصلوه ولكن شبه لهم. لقد أغرقت الرموز الوثنية اليونانية والرومانية والبابلية والفرعونية الشعر العربي الحديث، وأصبح القارئ، وقبله الكاتب، بهذه الطريقة مطالبا بمعرفة مصادر هذه الرموز لفهم هذه النصوص، فأصبح بعض القراء يعرفون عن حضارات هذه الرموز وثقافتها أكثر بكثير مما يعرفونه عن حضارتهم وثقافتهم ورموزهم. لقد أوقعتنا الحداثة في مأزق الانفصال الحضاري، و وجهتنا إلى معارف أخرى وثقافات أخرى، وذلك باسم توظيف التراث الذي هو الشكل العام لمقولة التناسل، ونكاد اليوم نصبح جزءا منها، إن لم نكن قد أصبحنا كذلك.

كانت حركة الحداثة العربية محاولة إيديولوجية لطمس الهوية وذلك من خلال دعوتها العلمية لتفسير الأشياء بما في ذلك النص الأدبي، بدعوى تخليص الإنسان من قيوده وذاكرته التي تقف حائلا دون التطور والتجديد، لقد سعت إلى قطع الكاتب عن ماضيه وذاكرته وربطه بالآن والآخر، وهذا رفض بطريقة ما للتاريخ والثورة على الأنماط الأساسية الكبرى للإبداع كقضية الجنس الأدبي. كان يهم هذه الحداثة أن تقفز بالوعي العربي إلى الأمام لكن من غير مشروع ثقافي وفلسفي يدعم حركيتها، ويحمي سيرورتها، حتى لا تقع في التناقض مع الثقافة الأصل. كان النموذج الأفضل بالنسبة إليها للخروج من التخلف والدخول إلى حلبة التاريخ هو النموذج الأوروبي الأمريكي، في حين كان يمكن أن تستفيد من ذلك النموذج لو عملت بروية واتزان، والتفتت إلى التراث العربي بكل تفاصيله، وقامت بتحريكه وقراءته وتأويله في ضوء مكوناته الثقافية. لقد بذلت الحداثة العربية جهدا في التعريف بالآخر، ونسيت أننا في مرحلة كنا فيها في حاجة إلى التعرف على الذات أولا.

لقد أصبحت الأسطورة والرمز الديني المبدأ المهيمن في شعر الحداثيين، فقرأ السياب ت.س. إليوت وإديت سيتول، وهاله امتلاء شعرهما بالرموز المسيحية والأسطورية، فما كان إلا أن أعاد صياغة الرموز نفسها بطريقة أخرى، و تبني فكرة موت الله لنييتشه في قوله:

فنحن جميعا أموات

أنا ومحمد والله

وهذا قبرنا: أنقاض منذنة معفرة

عليها اسم محمد والله⁵

لقد قرأنا دعاوى تنبذ التراث وتسمه بالثبات وتدعو إلى تفسير الذاكرة والثورة على كل ما من شأنه أن يقف دون حركة الحداثة التي هي تثوير وتغيير، وراح أدونيس مثلاً ينتقي العناصر التراثية الهامشية والمتمردة من بعض الزنادقة والحشاشين ليجعل منه بديلاً عن التراث الإيجابي، كما راح

يفضح بمنظوره الأشكال الدالة على الثبات والاتباع و" أدت مفاهيم مثل الرؤيا والكشف إلى توجيه الشعر وجهة ميتافيزيقية، كما أسهمت مفاهيم الوجودية كالرفض والاعتراب والانتماء في وسم لغة الشعر بالغموض، وراح التمرد على اللغة العربية وعلى الموروث يبرر الحاجة إلى التعرف على الآخر، مما دفع يوسف الخال وهو أحد مؤسسي مجلة شعر إلى الاعتراف بأن هذا التمرد العنيف على اللغة التقليدية وأنماط التعبير المتأصلة في موروثنا الأدبي سوف يسهم في إفراغ القصيدة من حضورها الإيجابي أمام القراء".⁶

والحق أن المعادلة التي صاغتها الحداثة العربية لم تكن متوازنة، لقد فهمت التقدم فهماً جزئياً، فهمته على أنه التماهي في الآخر، وها نحن الآن في لحظة تاريخية تراجيدية، هل تماهينا في الآخر وصرنا مثله، وهل أبقينا على ذاتنا؟ ولعل الصراع بين القديم والجديد الذي حدث في الخمسينات على صفحات مجلة الآداب وشعر والثقافة الوطنية هو صراع على طبيعة التناس ووظيفته ومن ثمة هو صراع من أجل هوية النص. لذلك نجد نازك الملائكة تتراجع عن طروحاتها في دعونها إلى الشعر الجديد، بعدما تبين لها أن هوية النص من هوية لغته، وعندما تهدر قواعد اللغة تهدر هوية النص العربي، فتسحب من مجلة شعر سنة 1959 وتكتب في مجلة الآداب مقالاً بعنوان "النقد والمسؤولية القوية"،

والمسؤولية القوية"، فتهاجم التجاوزات الملاحظة في الشعر الحديث واصفة المحاولة المحاولة بالإساءة إلى العروبة وتراثها المجيد⁷ لقد كان الصراع على شخصية نص

نص لغوي، ولم تكن قضية تجديد في طريقة توزيع الأوزان ولا توزيع البياض على البياض على الورقة. وتبين فيما بعد أن هؤلاء كانوا يساومون بهوية النص من أجل الارتزاق، وبات النشاط النقدي حول القصيدة الحديثة وكأنه صراع بين الأشكال، بين الحديث والقديم، لكنه لم يكن كذلك بل كان صراعاً بين مواقف إيديولوجية قومية متشبثة بالتراث ومؤمنة بالخصوصية القومية، وإيديولوجية يسارية تلغي الخصوصية القومية وتؤمن بالأممية، لكن الإيديولوجيتين معاً لم تخدم النص، فكلتاهما لم تنظرن لدورة التاريخ، وها نحن نبدأ حركة الحداثة بعد نصف قرن من حادثة موهومة قامت على الانبهار والتسرع والوعي الزائف، لكنها حادثة محاصرة، قد تعيش حالة من التراجيدية أسوأ مما عاشتها

سابقتهما، لأنها مطالبة بالتخلي عن مفاهيم مثل لأمة والتريخ وخصوصية الثقافة والى،
الثقافة والى، والانخراط في حركة عالمية تدعى العولمة.

ليس من الطبيعي والمنطقي والعلمي أن تبني الحداثة على الجهل،
الجهل بالذات والنراث، والتاريخ، والهوية، فماذا نحدث؟ لا بد أن نعرف ما نقوم
بتحديثه، أن نعرف هوية هذه الحداثة، وهذا ما أهملته الحداثة العربية، واتجهت
إلى بناء نماذج مشوهة، لكن لا بد من الاعتراف بأن هذه ليست قاعدة عامة،
فهناك استثناءات قائمة ولكن الاستثناء لا يلغي القاعدة.

لا أظن أن مثل هذا التشويه قد أصاب الثقافة الصينية أو الهندية مثلا،
كما أصاب ثقافتنا. لقد جاءنا التشوّه الثقافي عبر ممرات متعددة، بل عبر كل
الممرات، ولكننا لا نناقش الأمر هنا بمنظور الرفض المطلق، وإنما ندعو إلى
تنشيط الكفاءة الذاتية المسترخية والمنفعلة، وإلى تشغيلها واستثمار الجديد

المعرفي بعد تبينته. ولعل هذا هو المراد بالذات من هذه المداخله كيف نبني مفهوم
النفس؟ إنه لا يتأتى لنا ذلك إلا إذا وضعنا في اعتبارنا فهم الخلفية المعرفية
والإيديولوجية التي خلفت الإصرار على هذه الظاهرة بالطريقة التي سادت بها
وكيف السبيل إلى تأصيل مثل هذه القضايا لعل فيها الحفاظ على هوية التناس
ونص الهوية؟

لوحظ أنه، بدءا من الدعوة إلى التقاليد كرد فعل على النقد الجديد كما
عند إبيوت، إلى رفض ثبات المعنى النصي كتصدّ سافر للشكلية والبنوية
والنسقية المغلقة، وإلى غاية الدعوة إلى إشراك القارئ من خلال نظرية التلقي
ثم بعد ذلك التفكير، لم يكن أمر الاهتمام بالتناس سوى تعبير عن حقيقة ذات
خلفية معرفية اجتماعية وجودية، هي القطيعة التي وقع فيها الفكر والمجتمع
الغربي بعد مرحلة العلم والمادية التي لم تستطع ديانة التثليث الصمود ضدها
فأصبح يعيش في حالة من اللامعنى، وكانت المطالبة بالعودة إلى نصوص
السلف تعبيراً عن المطالبة بعودة الروح، التي تعدّ عودة مبررة؛ ولذلك نلمس
وراء كل دعوة صدى لهذه الخلفية المركبة إيديولوجيا ومعرفيا ووجوديا
وثقافيا، وسنتبين ذلك من خلال الوقوف على طبيعة هذه الدعوة عند أبرز معالم
النقد الغربي والذي يتكرّر صدامهم عند مثقفينا.

1- خلفية الإيديولوجية لطوط بلقين: لم تمنع ماركسية باختين وهو البنيوي الشكلي
وهو البنيوي الشكلي ذو الفكر الماركسي من إحداث التزاوج بين الرسمي
والشعبي من أجل الخروج من أطروحة النص المغلق ليصبح مفهوم التعدد
اللغوي استراتيجية باختين في تبني حواريته التي تجسدها الصفة الكرنفالية في

النص؛ حيث يصبح النص في حركية دائبة بين السامي والمنحط الرسمي والشعبي، ولا أحد يعلو على الآخر، فالكل في تفاعل وحوارية، وتعد الرواية مسرحاً لهذا التفاعل. إن التفاعل داخل النص لا يكاد يختلف عن المفهوم الماركسي للتفاعل في المجتمع، والذي لا يكون إلا دليلاً على صراع أو نهاية له، ولذلك تتفاعل النصوص؛ أصواتاً ومستويات لغوية وأساليب لتتصارع أيضاً. لقد سعى باختين بطريقته تلك إلى أدلجة النص، والأدلجة منطق تبسيطي لكنه خطير لمن يستورد الإيديولوجيا مثلنا نحن؛ غير أن الإنصاف يدعونا إلى الإقرار بأن باختين استثنى أو على الأقل حدّ من التعدد اللغوي في الشعر، غير أن النقاد والشعراء راحوا يطبقون هذه الفكرة على الشعر فيثقلون كاهل النص بشتى أصناف النصوص والأساليب واللغات وينزعون عنه خصوصيته.

إن باختين يرى أن الشاعر "محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على مونولوجه، وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يلجأ إليها. وهذا ما يحدد طرائق توجهه وسط تعدّد لساناني حقيقي. على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها... ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع الطبقات القصصية في اللغة وبعض سياقاتها"⁸ وهذا يعني أن الرواية هي الجنس القابل للتعدّد اللغوي بالمفهوم الذي ذكره باختين، فلماذا يلجأ نقادنا إلى تحميل الشعر ذلك؟ وكان من نتائج الهوس بالتنصص أن الشعراء والروائيين راحوا يصوغون نصوصهم على مقياس هذه النظرية. ونظرية باختين

"لا يمكن لها أن تولّد إلا عملاً روائياً"⁹. والرواية هي الشكل الجمعي للتنصص. نستنتج كذلك، أن اطروحة باختين في الحوارية دعمت الدعوة إلى إلغاء مسألة الأجناس لأنها دعت إلى شيوع نوع واحد هو الرواية الحوارية، تستغل فيها كل إمكانات الثقافة الشعبية المحلية، فيكون الخطر كله على اللغة ذاتها؛ حيث أصبحنا في البلد الواحد لا نفهم ما يكتبه كاتب من الجنوب، إن كنا في شمال البلد مثلاً، لأنه يجعل نصه في خندق من المحلية المغلقة، باسم الخصوصية الثقافية المغلقة، وتصبح الدعوة إلى الانفتاح التي دعا من أجلها باختين إلى الحوارية أو التنصص انغلاقاً وإغلاقاً.

2- ألفت في هجة هُوغدكسيثفا: تعد جوليا كريستيفا تفكيكية قبل الأوان حيث تفكيكية قبل الأوان حيث إنها تجد في دعوة باختين إلى الحوارية ملاذها في التعبير عن اللاشعور العميق في النفس البشرية من خلال النص. وفي تطويرها لمفهوم التنصص دعوة إلى موت المؤلف موت الذات وإحلال ذات أخرى محلها؛ هي الذات الجماعية، تقول: إن الكشف عن التنصص "عند مستوى الشكل يقودنا إلى اكتشاف نفسي عقلي أو باطني *interpsychic* أو تحليلي نفسي

psychoanalytic يخصّ موقف المبدع المنتج للنص بإحلال ذاته داخل نقطة تقاطع تعددية هذه النصوص عبر مستوياتها المختلفة الدلالية والتركيبية اللغوية¹⁰ ومحو هذه الذات حتى اختزلها إلى درجة الصفر أو إلى لحظة أزمة وفراغ، ثم إرساء هوية متعدّدة جديدة (...). ومثل هذا الفهم للتناص بوصفه دالا لديناميكية تتضمّن تحطيم الهوية الإبداعية من ناحية وتأسيس تعددية جديدة، يفترض في ذات الوقت، أن القارئ له، هو مشارك متورّط في نفس هذه الديناميكية. فعندما نكون قراء للتناص، فلا بد أن نكون بلا مكانية حتى نستبدل ذواتنا بجوهر العملية القرائية. لا بد أن نكون قادرين على تكيف أنفسنا مع المستويات المتباينة للنص، مع الأصوات مع الأنظمة الدلالية والتركيبية والصوتية الممثلة بنص مفترض.¹¹

تعبّر هذه الأطروحة عن صيغة متقدّمة في نفي الوحدة وإلغاء قصدية المؤلف والمناداة بالتعدّد اللانهائي لقراءة النص، وهكذا تكون هوية كل من الناصّ والنص هوية مرجّاة وحين تظهر لا تكون إلا تعدّداً.

3- رولان بات: لقد ارتبطت الدعوة إلى التناص عند بارت بالطموح العلمي العلمي للبنوية لاكتشاف الأنساق التي تنظم كل ممارسة إبداعية، والكشف عن التناص داخل العمل الأدبي ومعاينة تفاعل النصوص فيما بينها داخل النص الواحد هو من أجل كشف النقاب عن وهم البنية المكتفية بذاتها.. ولذلك يعيد بارت تشييد المبنى الاجتماعي والثقافي للنص¹² غير أنه لم يبق في هذا المستوى من الهروب إلى المعنى بعد أن عجزت البنوية عن تحقيقه، بل تطوّر إلى الإعلان عن موت المؤلف، وعلى الرغم من أننا تعودنا سماع هذه المقولة حتى بدت وكأنها لا تعني شيئا أو في كل الأحوال تدعو إلى انغلاق النص، إلا

أنها عنده تجسّد رغبة في نفي القصدية بحجة أنها "لا توفر للنص وحدته، ولا تحقّق له المعنى"¹³ وإحلال القارئ محل المبدع في إضفاء المعنى الذي يريده ومتى يريده، بمعنى أن المضمون لا يهتمه بقدر ما تهمة لعبة الدلائل، ويكون حرا في ربطها بالمعنى الذي يريد. ويشكّل التناص استراتيجية هذه العملية؛ حيث تسمح النصوص المهاجرة إلى النص بأن يصبح "مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى إذ أن نسقه لغته ونحوه ومفرداته يجرّ معه شظايا وأجزاء متنوعة-آثارا من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع ثقافي لجيش الخلاص، يضم مجموعات غير محدودة من الأفكار المعتقدات والمصادر غير المتجانسة... فشجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... وكل نص هو بينص"¹⁴ ولعلّ هذا المفهوم

للتناص هو الذي قاده إلى التفكيك، بحجة ظاهرة هي البحث عن المعنى وإعطاء

مجال أرحب للقارئ لكي يسهم في عملية بناء المعنى وتأويل النص، وطلب يخلص يخلص خلفية فلسفة التفكير ذاتها. التي تعد اليوم معولا من معاول العولمة. ذلك أن ربط التناس بتوقعات القراء، ولا نهائية التأويل يقف دون تحقيق معرفة معينة في النص، لأن الوصول إلى معنى محدد أو إلى التعيين هو قتل للنص، سينتقل إلى القراءة، فالقارئ حين يواجه هذا النوع من النصوص مطلوب منه أن يواجهه دون هوية أيضا، أي أن يتخلّى عن عقيدته ويقرأ النص في ضوء عقيدة النص، وعقيدة النص شتات لا حدود له من التصورات، وهكذا يقرأ المتلقي بلا هوية نصا لا هوية له. ويصبح النص أقرب إلى الفوضى بصيغ للتناس مبالغ فيها، مثل تلك الصيغة التي يفترضها جاك دريدا للتناس، بحيث يصوغه في معادلة لا معقولة وهي أن "مجموع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد الكلمات في نص ما يساوي كمية التناس."¹⁵

4- البعد القوي والتخيّلية جوار جيت: التناس عنده جوهر تشكّل وتطوّر الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي الغربي. إن أخطر ما في نظرية جينيت هو مفهوم التحويل *transformation* الذي يقوم عليه التعلق النصي، حيث يعرفه على أنه علة¹⁶ انمحاء لنص سابق في نص لاحق، وقد سبقته في ذلك جوليا كريستيفا حين رأت أن كل نص هو تحويل لنصوص أخرى، والتحويل في أبسط معانيه هو إحداث تغيير في الشيء المحوّل، إلى جانب هذا يدعو جيرار جينيت من خلال مفهوم التعلّي النصي إلى تكريس المركزية الأوربية، وكلنا يعلم أن الحضارة الغربية قامت على إلغاء الآخر، وهو شكل من أشكال تكريس الثقافة القومية والدعوة إلى إلغاء الأجناس، ولذلك وجد العرب، الآن، في هذه الأطروحة مبررا لازدراء الشعر والاهتمام بالرواية التي تنفتح على كل الأجناس والأنواع والأشكال التعبيرية.

3- وقع النظر في الكتلة العوية:

كان لا بد أن يخلف تجاهل الخلفية المعرفية والإيديولوجية لمسألة التناس في الواقع الإبداعي والنقدي عدة مشكلات أثّرت على النقد والإبداع ولعل من أهمها:

- ضياع هوية النص إن لهذه الكتابة المفتوحة مخاطر على ذاتها وعلى غيرها مما يعني الذهاب بعيدا مع التناس إلى تمزيق هوية النص وتدمير نص الهوية، فلا عجب أن وجدنا التناس يشكّل مدخلا إلى عولمة تلغي الخصوصيات الثقافية، وتهدم الذاتيات، ويحوّل التناس النص إلى مجتمع غير متجانس، فهو يلغي انتماءه وأبوته، حين يفتح بطريقة فوضوية على ما لا يحدّ من النصوص المستعارة التي يحيل كل منها على مرجعية خاصة. فهل يستطيع النص أن يعيد

بناء هويات النصوص المستعارة حتى تنسجم مع النص الحاضر؟ هذا ما عجزت عن القيام به كثير من النصوص العربية، وهذا ما جعل التناص أداة لتفتيت النص الحاضر وتذويبه في النصوص الغائبة الراسية فوق بعضها البعض دون اتساق ولا انسجام، وليس العكس. إن هذه النصوص هي التي تشكّل محل انتقادنا حالياً، فلو حدث العكس؛ أعني إخضاع النص الغائب للنص الحاضر وبقيت هوية النص، لكان الأمر طبيعياً، ولكن الذي يحدث في كثير من النصوص المعاصرة هو خلاف ذلك.

- **الربيع فكرة موت المؤلف** إن التناص يتضمّن مقولات فكرية متعدّدة دخلت إلى الثقافة الأوروبية منذ وقت طويل، ففكرة موت المؤلف التي يستند إليها التناص كانت مسبقة بفكرة موت الله - تعالى الله - التي روّج لها نيتشه، وفكرة موت الإيديولوجيا ونهاية التاريخ وغيرها، هي كلّها أفكار تهدف إلى الإلغاء ونفي الآخر. فحين يلغى المؤلف والتاريخ والسياق الخاص للنص يبقى النص معلقاً في الفراغ؛ لأن النص لا يكتسب كينونته من خلال بنيته فقط بل من خلال شروطه الحضارية العامة.

- **تراجع الثعروطين لولة**، وبروز التيار التغريبي في الرواية باسم الرواية الجديدة. والحق أن هذا التيار ظهر منذ أن بدأوا يؤرّخون الرواية العربية برواية "زَيْبٌ وَغَيْبُوا" **حيث عي بن هلم** للمويلحي الذي كان بإمكانه أن يكون بداية لنشأة الرواية الأصيلة. إننا نملك أشكالاً من السرد لا حصر لها كالظاهرة الإسنادية ونظام الحلقة والخبر وغيرها، لو استغلها الروائيون لكتبوا ما يفوق الغرب.

لقد كان من نتائج هذا الولع بالرواية، قياس الشعر عليها في قيامه على التناص؛ لأن قوة النص تقاس بمدى امتلاكه حشداً من النصوص، وهذا ما يستسيغه الفن الروائي؛ في حين أن القوة في الشعر تحددها قدرة الشاعر على تشكيل هذه النصوص، بل قد يبلغ النص أرقى مستويات الحوارية في مرتبته العليا وهي التمازج التي حددها طه عبد الرحمان¹⁷. بل هناك من النقاد من "يلوون أعناق التراكيب لإرغامها على الإقرار بحواريتها"¹⁸ وفاتهم أن للشعر حواريته الخاصة، كما أن للغة العربية حواريتها الخاصة، وللأشكال التعبيرية العربية حواريتها التي لا يمكن أن نسقط عليها قسراً نظريات أخرى.

إن "حوارية النص هي إذن، مجموع العلاقات النسقية للعناصر المنتجة للدلالة. قد ترتد تلك العناصر للنصوص الموازية أو للمهيمنات التركيبية والمعمّية أو للتكوينات النصية النوعية الداخلية أو لملفوظ الشخصيات أو التمثّلات النصية للخطابات، بل حتى للمعطيات الخارجية للنص كسياقات التلقي

والتداول (...). في هذه الحوارية تنصهر اللغة وتدخل الدلالات في أنظمة خلافية، خلافية العلامات ذاتها (...). فلغة النص تصبح موضع تجاذبات لنوايا الكاتب والكتابة ونوازع التلقي"¹⁹

إبراهيم النقي: إن الدعوة المفرطة إلى تحوّل النص إلى مجرد تناص، حوّل بدوره القراءة إلى عملية ترصد مبالغ فيه لأصداء النص المختلفة، وقد نفع في فخ جرعة القراءة الزائدة من القارئ والمبدع على حد سواء. ثم إن القارئ العربي اليوم أصبح يأتي إلى النص بأفق توقعات شكلته المناهج النقدية الغربية وليس الثقافة التي ينتمي إليها.

لا شك أنه لا هوية لنص بدون قارئ، والنص له ذاكرة وله سلطة الثقافة والدين والمتخيل الشعري العربي الذي يجب ألا ننقطع عنه، بل يجب أن تكون تجاربنا بالقدر الذي تكون فيه معاصرة، تكون ضاربة الجذور في التراث العربي. وهذا لا يعني التقليد، وإنما يعني "الامتياح من تيمات شعرية بالغة الرسوخ في المتخيل الشعري القديم وشحذها بهواجس شعرية معاصرة"²⁰ ولقد استطاع بعض شعرائنا أن يصدرُوا تجاربهم عن هاجس في تملك ماضينا الجمالي.

تعيد الكتابة الأدبية المعاصرة كتابة تاريخ النصوص، وتعيد إنتاجها وتشغيلها وتنشيطها، بفعل ما تقيمه من علاقات معها، تنفث فيها سر الحياة الحاضرة، وتستمد منها عبق الحياة الغابرة، هكذا تكسر الكتابة المعاصرة منطقية النص، لا لتلغي المنطق، بل لتقيم منطقية مغايرة، تقوم على العلاقات الداخلية والروحية للنصوص. إن بين النصوص علاقات روحية كما هي بين البشر؛ لكن، كيف تستطيع الكتابة الأدبية أن تكون، في الوقت ذاته، وفي النص ذاته، أدبا وتصوفا وفلسفة وتاريخا وأسطورة؟، كيف تكون ماضيا وحاضرا ومستقبلا؟

إن الكتابة المعاصرة كتابة مراوغة، لا تسمح للقارئ أن يكتشف أسرارها، كلما اقترب منها نفرت منه، وهكذا يضطر النقد والنظرية الأدبية إلى إعادة أفكارهما حول الكتابة باستمرار، وبما أن نقادنا ومبدعينا واقعين تحت سلطة التقليد، فهم لا يملكون إلا الانبهار بمقولات كالكتابة الجديدة والتناص وكأنه ظاهرة أدبية جديدة، في حين أن النصوص منذ نشوئها كانت تقوم بينها علاقات، ويتعالق الأدبي مع الاجتماعي كما في بيت طرفة مثلا:

لخولة أطلال ببرقة تهمد تلوح كبقي وشمفي ظهر اليد

فظاهرة الوشم ظاهرة اجتماعية وجدت حضورها في نص أدبي بفعل العلاقة التشابهية بينها وبين بقايا الأطلال؛ لكنها تصبح علاقة تناصية إبداعية

توقظ فينا عقب التاريخ الأدبي الذي نعتز به ويملاً ذاكرتنا ويعطي للنص
وللقراءة معاني أخرى حين يعيدها الشاعر علي الدميني في قوله:

لخولة أطلال أجوس زواياها

ببرقة تهمد

إذا أفردتني الأرض جاورت للغد

أبوح بطعم الحب أقتات موعدي

أعاتب أحبابي، بلادي بفينها

وأهلى وإن جاروا على فهم يدي²¹

وأوضح من ذلك ترديد الشعراء الجاهليين للمقدمة الطللية والنظام
البنوي للقصيدة، بل وتناصهم مع أغلب الصور في مختلف الأغراض
الشعرية. وكلنا يتذكر قول المتنبي حين اتهم بسرقة معاني من كانوا قبله فأجابهم
بوعي الواعي بعملية الكتابة التي لا تقوم إلا على التناص: **لئن وقع لفرغى لهر**
في طعراء.

يمكن أن نشير إلى أن هناك نصوصاً لها سلطة خاصة تستمدّها من
زخمها الروحي والجمالي، وهذا ما يبرّر التقاءها بالنص الأدبي، فالنصوص
الدينية والصوفية والأسطورية والأدبية والفلسفية والشعبية والوقائع التاريخية
والشخصيات الهامة، هي نصوص ممتلئة بالمعاني والروحية، إضافة إلى
حضورها في ذاكرة الشعوب بشكل أو بآخر، ومن ثم تجد موقعها في النص
الأدبي؛ غير أن النص لا يمكن أن يتفاعل إلا مع ما يشبهه أو يضيف إليه أو
يخدم مقاصده الفنية والجمالية، ويبرز رؤيته الخاصة وتصوره النابع من خلفية
دينية ومعرفية واجتماعية معينة. وفي تاريخنا الأدبي تمتلئ المقامات النثرية
بالسرد والأخبار والسير والتاريخ والشعر. فتلاقي النصوص ظاهرة أصلية
وليست طارئة، والاختلاف فقط في الطريقة التي يلتقي فيها النصان والوظيفة
التي يؤديها النص الموظف داخل النص وخارجه، أي لدى المتلقي.

في النصوص القديمة يتم التناص في شكل صورة شعرية أو رمز أو
أمثلة يستكمل بها الكاتب أبعاد فكرته، وكان الدارسون يعتبرون هذه الإحالات
مجرد رموز وكنايات واستعارات، فكانوا يكتفون بإعطاء المعادل الواقعي لها،
أي إخراجها من عالمها التاريخي وتحويلها إلى لغة الحقيقة، ثم أصبحوا في
مراحل تالية يوظفون مصطلحات نقدية لنفس هذه الظواهر لوصف الظاهرة
الأدبية كما هو الشأن بالنسبة للتناص.

لا شك أن هناك نوعين من التناص:

- التناص الذي يتم مع النصوص داخل ثقافة واحدة أم مع ثقافة محايدة.

- والتناص الذي يتم مع نصوص من ثقافة غير محايدة. وبدءا نشير إلى أن الثقافة غير المحايدة هي الثقافة المناقضة لثقافة النص الأصلي.

بالنسبة للنوع الأول: لا ضرر على الهوية منه، بل ربما كان إثراء للنص والثقافة معا، مادام النص الغائب والنص الحاضر ينتميان إلى مرجعية فكرية واحدة وتاريخ واحد، في حال الثقافة الواحدة، وما دام النص الغائب والنص الحاضر يحققان مقصدا واحدا ولا يلغي أحدهما الآخر في حال الثقافة المحايدة ولعل هذا ما قصده إليوت بدعوته إلى التقاليد الذي عبر عنها أحيانا بصيغة العقل الأوربي، وهي نزعة سلطوية يمينية متطرفة تدعو إلى التخلي عن القيم الليبرالية والديمقراطية في عصره، والإذعان العبودي للسلطة اللاشخصية²² وهذا قد يبدو أمرا طبيعيا؛ لأنه يعبر عن رفض في الواقع الإنجليزي آنذاك للإيديولوجية الليبرالية، أي الإيديولوجية الرسمية الحاكمة في المجتمع

الرأسمالي الصناعي²³، لکه صار مصدر تهديد للهوية، حين تبناه دعاة الحداثة عندنا، وهذا ما يجسده النوع الثاني من التناص، حين تزامم النصوص الغائبة النص الحاضر وتحاول إلغاءه أو تشويهه، فالنصوص ليست أشكالا فقط، والرموز والأسماء والإشارات التاريخية والأدبية ليست صورا شعرية أو تقنيات بلاغية فقط، بل هي أيضا حوامل لمضامين إيديولوجية وفكرية، سوف تعمل بالتدرج المستمر على شحن الذات بقيم مناقضة لها، ومن ثم إلى تخريب داخلي للروح، وهنا تتحول الرسالة الأدبية إلى سم قاتل، بدل أن تكون ترياقا شافيا. وعليه فإن الوعي العالي بالذات ضروري من أجل توظيف هذا النوع من النصوص، بحيث تصبح خاضعة للنص الأصلي لا مهيمنة عليه.

غير أن برائن الحداثة وما بعد الحداثة تسعى إلى تحويل قيم الإبداع والنقد إلى قيم وضعية ونسبية حيث لم يعد هناك حدود بين المتغير والثابت تماما مثل قيم الاستهلاك في الواقع، بل الأدهى أنها ترى أننا لسنا مخلوقات ثقافية أكثر مما هي مخلوقات طبيعية لذلك أعطي الاهتمام المبالغ فيه بالجنس والجسد والجنون واللامعقول والفوضى... ولا غرابة أن ينتقل هذا إلى الإبداع فأصبحنا نرى نصوصا مغرقة في الشبقية، حتى أصبح الجسد يحتل منزلة ضمن اهتمامات المبدعين والنقاد، وأصبحنا نقرأ عن لذة النص وعن القراءة العاشقة وراح النبش في أسرار الجسد يتخذ أبعادا مختلفة، ولقد اعتبرت السيميائيات الجسد نسقا رمزيا وهنا تلتقي العولمة مع ما بعد الحداثة في التفكير الذي دعا إليه دريدا *Jack Derrida* أي تفكيك الأنماط الكلية الأساسية، بواسطة

النصوص التي تعبر عنها ويستخدمها الكاتب في نصه، وهنا تتخذ الدعوة إلى التناس عند التفكيكيين موقفا مزدوجا؛ فهم من ناحية يرون أن التناس يعني الوعي بالتقاليد ومن ناحية أخرى، يرفعون معول التفكيك بالثورة عليها وتدميرها، وهذا بدون شك يعكس خيبة الأمل في الانسجام في المجتمع الأمريكي خاصة، الذي يعكس "فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية"²⁴ ووجدوا لها معادلا في الإبداع الذي يجسد الصراعات غير المنتهية التي تتجلى في التناس الذي ما هو إلا معادل لصراع النصوص داخل النص، بإحداث الدلالات اللامتناهية. ويصبح المبدع في حالة توتر مع السلف، لأن المفهوم التفكيكي للتناس يعمل على تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة، ولأن التاريخ كما يقول لئس يثقل الخطى، ومفاهيمه وقوالبه، تمت الخصوبة، وتلعب دور المرجع المرجع والسيد، فهي بذلك تغلق الطريق إلى المصادر الحقيقية والتجارب الأولى التي تنشأ فيها الحقيقة²⁵

بالنسبة لما بعد الحداثة والتفكيك خاصة، يبدو أن " سؤال التناس أكثر

أهمية على نحو ما إذ يفترض نوعا من التفاعل بين الطرفين كك وليس لأشكال *forms* فب"²⁶ وهنا تكمن الخطورة. ولعلها من أهم دعوات العولمة التي تحاول أن تقضي على التقاليد باسم تجديدها، أو تنقيتها للكشف عن المفيد فيها، ولا يتسنى ذلك إلا بالتصدي لها وإماتها في الواقع وفي النص باستدعائها ومحاورتها وتحويرها وجعلها تتفاعل مع تقاليد أخرى مغايرة، وذلك جوهر الدعوة إلى التناس. لذلك لم يعد هناك من حرج في أن يحاور الكتاب في نصوصهم القرآن ويحاوروا التراث بأكمله ليكتشفوا مثلا، أن العناصر المتمردة في الواقع والإبداع في تاريخ الإسلام هي التي تعبر عن الحداثة والإبداع وأن ألف ليلة وليلة تجسد العناصر الأصيلة في السرد العربي، وأن ما سواها من أشكال النثر الفني وخصائص السردية العربية كالإسناد مثلا يحجب ويخنق ويكبت، والكاتب القوي هو الذي يختار التدمير لكي يتخلص من الكبت، ويكون التناس هو الآلية المثلى لذلك. وإذا لم يع العرب أبعاد هذه الخلفية حتى وإن تبنوا التناس كتقليد شكلي فقط، فإننا نسقط في نفس ما تقتضيه هذه الخلفية.

وقد اتضح ذلك في حركة الحداثة، وفي شكل القوة إلى التوث أو ما سمي بقراءة

سمي بقراءة التوث وفي الدعوة إلى لعولية وإلى لكتلة لجيدة وخاصة في كتابة الرواية.

وخاصة في كتابة الرواية. وما رفع النقد والكتاب اليوم شعار اللغة (وضع) إلا سقوط في براثن هذه الخلفية. فالرواية اليوم وباسم اعتماد التناس أصبحت لا موضوع لها إلا اللغة ويكون من باب الترف الذهني أن تغدو البنية اللغوية

موضوعاً أو هدفاً للكتابة وتسبق اللغة الموضوع الذي يصبح في الدرجة الصفر.

إن غياب الموضوع يؤدي إلى غياب المعنى وغياب الحقيقة وهي نفسها فكرة رفض تثبيت المعنى التي يبدو أن ظاهرها رحمة للقارئ الذي يتسنى له إمكانية التحرر من أسر الآليات والمناهج ويتعامل مع النص ولكن في باطنها العذاب الذي عبّر عنه رولان بارت *Roland Barthes* بقوله: "إن الأدب (من الأحسن أن نقول الكتابة) من خلال رفضه تعيين معنى نهائي للنص، وللعالم كنص يحرّر ما يمكن تسميته بالنشاط المعادي للأهوت، نشاط ثوري حق، إذ إن رفض تثبيت المعنى، هو في النهاية، رفض لله وثالوثه- العقل، العلم، القانون"²⁷.

قد يقول قائل إن مقولة التناص لا يمكن أن تخلق فوضى كالتّي خلفتها البنيوية والتفكيك في الغرب، لا شيء إلا لأن التناص ظاهرة لصيقة بالإبداع في كل الآداب. غير أن الخطورة تأتي من سحب هذه القضية البديهي على النص القرآني، ثم الانبهار بتراث الغير الذي كانت له آثار وخيمة على الإبداع منذ الخمسينات في شعر الحداثة، فيوظف من أجل هدم الهوية. إن المشكلة أن مقولة التناص تحولت إلى إيديولوجية، تعيد إنتاج تراث آخر، لا يكون إلا تراث العولمة الآتي، والغريب أن المجتمعات الغربية هي التي تنشئ الفكر والفلسفات والمناهج النقدية لتعيد إنشاء نحن، سواء كان ذلك قصدها أو لم يكن. وإذا كان المجتمع الغربي قد أنشأ العولمة ويرعاها، فالعولمة ترعانا وتريد أن تنشئ مجتمعاً إسلامياً بمواصفاتها.

إن الحركة الإبداعية العربية والنقدية أسيرة الإيديولوجيات ولذلك رأينا الناقد بمجرد ما يتبنى مفهوماً أو نظرية نقدية كمقولة التناص مثلاً حتى يتحول عنده إلى إيديولوجيا يناضل من أجلها، ويدعو إليها في المحافل ويستشهد بأقوال أصحابها من الغربيين كقول أحدهم الذي يعيد أطروحة جيرار دون أن يتفطن إلى ما تنطوي عليه، وهو القول الذي يردد فيه أن التناص "يعتمد على إلغاء الحدود بين النص والنصوص والوقائع والشخصيات التي يضمنها الشاعر نصه؛ حيث تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية"²⁸ فهل نحن بحاجة إلى آفاق دينية وأسطورية أخرى أم إلى آفاق جمالية؟

هناك دعوة أخرى ترى أن لا هوية للنص إلا هوية الإبداع ذاته، ولا يمكن أن يكون النص نصاً للهوية وهذه النظرة تهدر الوظيفة الأساسية للإبداع التي أكدها، حتى الأوائل من الوثنيين أنفسهم كأرسطو، وهي الوظيفة الأخلاقية، وتدعونا من جديد إلى نظرية بانسة هي نظرية الفن للفن.

إن الاهتمام بقضية التناص وتوظيفه للتعبير عن القضية ونقيضها كما رأينا عند مختلف الاتجاهات وآخرها التفكير -الذي وظفه هو الآخر لنقد التمرکز نحو الذات في الفكر الأوربي، يدل بوضوح على أن القضية ليست في التناص بحد ذاته لأنه ظاهرة لصيقة بالأدب ولكن فيما يتم توظيفه. ولذلك فالتناص الذي نريده يجب أن يؤدي ثلاث وظائف بالنسبة للمتلقي التكرير والتعريف والتعليل، فلم لا نستغله نحن المسلمين ليكون أداتنا لحفظ الهوية وإنتاج نصوص لها هويتها الخاصة؟، ولكنها هوية فاعلة ويمكن أن نستفيد من قضية التناص لجعلها تعبيراً عن عودة الروح عندنا وإلى إعادة الأصول الضائعة للنص العربي. فلنا تاريخ في الشعر لو استثمره شعراؤنا لأعادوا كتابته وأضافوا إليه بما يتماشى ومجتمعنا الحالي. إن لنا في تاريخنا السردى روائع عذراء من أشكال السرد العربي كالأمثال والسير والسرد القرآني والأخبار والنوادر والطرف والمغازي كلها تكفي ولا ننتظر الغرب حتى يعود إليها لنعود نحن، وفوق كل هذا لنا نقدنا الذي أعطى فكرة التناص حقها خاصة من الناحية التطبيقية أنتجت مناهج كالموازنات، والمفاضلات والمعارضات والتفسير والتأويل، وليكن التناص مساهمة لهذه الأشكال التعبيرية التي ظلت حبيسة الكتب.

علينا أن نمارس فقه البديل كما يقول طه عبد الرحمان الذي هو فقه الإحساس بأنه يجب أن نجعل مما ننتج قادراً على أن تكون له صفة العالمية بمقتضى الأثر والتأثير الذي يتركه ومن ثم نؤكد هوية تقاوم الزمن في الوقت الذي تسايهه، وتقاوم التغيير في الوقت الذي تظهر فيه كنموذج للتغيير، وليس باعتبارها حصناً فقط منظوياً على الثبات والإطلاق بدل الحديث عن هوية نفوذ أو هوية كسيرة تاريخية فقط؛ لأننا إذا نظرنا إلى الهوية كتاريخ سقطنا في الإيديولوجيا. والإيديولوجيات تتصارع فيما بينها لتكون بديلاً عن الواقع. فتراثنا أعقد من الإيديولوجيا من حيث الثراء والتنوع، ثراء بثراء ديننا وحضارتنا نستطيع أن نصوغ منه هوية فاعلة ومؤثرة، فما الذي يدفعنا إلى أن نروج لفكرة موت الشعر وهيمنة الرواية؟ أو نروج لفكرة موت الكاتب وميلاد النص؟ ما الذي يدفعنا إلى القول بالبنية والعلامة والغاء التاريخ والذات؟ أو القول بالعمل المفتوح على حساب العمل ذي الدلالة المحددة؟ ما الدافع الذي يبرر لنا الثناء على الغموض على حساب الوضوح؟ هل هذا هو التطور الطبيعي للسؤال النقدي؟ أم أن الأمر ليس سوى إعادة إنتاج لمعرفة الآخر؟ ما هي مضار هذه الإجراءات النقدية على الأدب والثقافة العربية؟ تلك أسئلة تحتاج إلى بحث آخر.

إن السعي وراء التناص، على المستوى الإبداعي والنقدي، يخفي خطورة قد لا تكون بيّنة، وهي أن النص حين ينقل من بيئته يأتي محملاً بتاريخه وثقافته وإيديولوجيته، فيحاصر النص الغائب النص الحاضر وينهكه، ويؤثر على طاقته ومناعته، وحينذاك يفقد النص الحاضر هويته ويتحوّل إلى نص ذي هوية أخرى.

لقد أصبح المؤلف في نظرية التناص نتاج النص؛ فالنص هو الذي يبدع المؤلف وليس العكس. ثم أصبح القارئ هو الذي يبدع النص ومعناه، وليس النص ولا المؤلف، فالمؤلف في الحالتين مقتول. ولم يقتصر الأمر على المؤلف فحسب، بل تجاوز إلى إبعاد كل المؤسسات المحيطة بالنص، وتنصيب النص سيّداً على الكل، وهكذا يتحوّل النص إلى كائن مقطوع الجذور، ولكنه سيد الحياة المعاصرة.

من جهة أخرى تجلّى انبهارنا بالغرب من خلال الارتباك الذي نلاحظه في ترجمة مصطلح *intertexte* وما جاوره من مصطلحات مثل *métatexte* و *paratexte* و *hypertexte* و *architexte* وذلك منذ سنة 1979 حيث ترجم محمد بنيس المصطلح بالتداخل النصي وراح بعده النقاد والباحثون ومراكز الترجمة يقترحون في كل مرة مصطلحاً لا يراعي خصوصية اللغة العربية، فليس هناك منهجية واضحة عمد المترجمين مما يعكس، العفوية والرغبة في الاختلاف على حساب هوية النصوص النقدية التي هي من هوية اللغة العربية. ربما كان علينا أن نقول منذ البداية: إن التناص ظاهرة طبيعية في النصوص، وهذا ليس غائبا عن كل من يتعامل مع النصوص الأدبية وغير الأدبية. ونحن لم نهدف إلى التعريف بهذا المفهوم الذي أصبح الآن في عداد المصطلحات الكلاسيكية، ولكن هدفنا كان لفت الانتباه إلى الطريقة الرومانسية التي يتعامل بها النقد العربي الحديث مع منتجات الثقافة الغربية. لقد انبهر (العقل) العربي بأوروبا، وكنا نتصور أن هذا الانبهار قد مرّ منذ عهد الطهطاوي وغيره، ولكن يبدو أنه سيظل إلى سنوات قادمة. وأن نظل نسعى إلى التطور من الخارج (فإن نتطور يعني أن نستفيد من غيرنا، وحتى نستفيد من غيرنا يجب أن نكون في مستوى معرفي يؤهلنا لذلك. وضع جدلي وجدنا فيه أنفسنا ربما لأننا اخترنا الحلول السهلة وحاولنا القفز على التاريخ بفهمنا أن التطور يأتي من الخارج وليس جدلاً بين الداخل والخارج. وما نحن ندفع ثمن هذا الاختيار غالباً في شكل حالة من فقدان التوازن الاجتماعي والثقافي والنفسي والسياسي)²⁹.

إن التناص الذي ينسجم مع تصوّرنا، وهو تصور مستمد من الثقافة العربية الإسلامية هو التناص الذي يكون فيه النص الغائب حاضراً حضور

الضيف، بحيث يبقى النص الحاضر هو صاحب السلطة، لا يفقد هويته ولا انتماءه، أما التناص الذي يجعل النص ميدانا لصراع النصوص المتناقضة والمتحاربة على حساب النص فهو يلغي النص ويفقده هويته. فنقرأ نصوصاً بلا هوية لا طعم لها ولا ذوق ولا رائحة.

المجلات :

1- مهد نور الدين أفلية، لحنه والنمط في الفقه النقي لمطربة، نموذج هيلم، ط2، أفريقيا الشرق، بورت/الدار البيضاء، 998 ص 179.

2- من ص 161.

3- يطلع أمة بلقي أبهية لقراءة النقية، ديوان لطوت لبطية 1994 ص 102.

4 - ديوان أونيس دار لعودة بورت 1986 مجلد 2 ص 405- 406.

5 - ديوان لسيد، دار لعودة بورت- م 1 ص 395.

6- يطلع مجلة تشو، ع 27 ص 81.

7 - مجلة لألب ع 11- ، 1956 ص 2.

8 - ميخيل بلقي، تحيل لطلب لولي، تحت إشراف بركة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط 1

1987 ص 65- 66

9 - رشيد يحوي حورية لعرغد بلقين العين النقية ع 30 ص 63.

10- حوامع جوايا كستيفا، مجلة العين النقية ع 26 ص 81.

11- من ص 81.

12- يطلع عبد العزيز حورية، لمرايا لحنه، من النبوية إلى التفكيك، لطي لثقافة والفنون ولألب، لمت،

سلسلة علم المعوقة، 1998 ص 281.

13- م ص 336

14- م ن قلاعن ليش ص 372 و 340.

15- من ص 372 - 373. قلاعن ليش ص 160- 61.

16 جرار جيت: *Gerard Genette. Palimpsestes la littérature au*

second degré. éd seuil, paris. 1982. P. 11

17- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - بيروت،

2000، ص 48.

18- رشيد يحوي: ص ص 64.

19- ارجع فيه: 74.

20- نيل ضرر "شديد متخيل طعواء"، مجلة الجين الثقافية، ع 26 ص 64.

21 - قصيدة لخت لفي المنى، من كتيب شيوخ الص لجد الله الغلي، دار طليعة بونت لبنان ط1، 1987.

22- يرجع قوي ليجون القرية لأبية، تجة ثلري، مؤرلوزلة الثقافة لمورية ص 67- 80.

23- فصل 57.

24 - عبد العزيز هودة، ارجع لسق ص 166.

25 - يرجع من ص 169.

26 - حوار مع جوليا كوستيفامجلة الجين الثقافية ص 82.

27- عبد العزيز هودة قلاعن وانتص 387.

28- تراجع مجلة فق. النص لشارة ولهموم www.ofouk.com

29- من مقال عبد الله هي مجلة الغوم لاجتماعية والإسالية. جلة باقة، لجزو، ع2، 1994 ص 73.

القيمة الفنية الدلالية

في شعر بدوي الجبل

د. مها خيربك ناصر

الجامعة اللبنانية

أولاً: كلمة ومفتاح:

الشعر الحقيقي نوع من الوحي، به تستنطق الذات المبدعة روحاً، تمردت على الزماني والمكاني والجزئي؛ لتتحد بكلية مطلقة، ومن ثم يتمخض اتحادها ومضات فكرية تتجلى، في فضاء اللغة، جسداً نصياً مكتملاً في ظاهر التكوين، غامضاً في كشف معانيه، فيبقى المعنى الرئيس غامضاً مستتراً في تراكيب، هندسها الشاعر في لحظة إبداع، ونفخ فيها بعضاً من روحه، لتأتي حية وعلى غير مثال، ممهورة بخصوبة الإبداع.

يتميز النص الإبداعي، بتمرده على صنمية الانتساب، كونه نموذجاً مؤسساً على قيم فكرية ثابتة، من حيث الموضوعات، وعلى خصوصية إبداعية لغوية، من حيث الأنماط والأشكال والرموز والدلالات، فهو النص "الثابت المتحرك" يكتسب من ثباته القدرة على تبني الموضوعات الإنسانية، ومن حركته مقومات الاستمرار والديمومة في المستقبل؛ وبخاصتي الثبات والحركة يختزل المشاعر الإنسانية وحاجاتها، ويواكب التطورات النفسية الوجدانية، المتوحدة في حقيقة تكوينها، والمتبدلة المتغيرة ضمن معطيات جدلية الإقرار والتأويل، إنه أشبه بجسد يكتسب قيمته من جوهر روحي، ومن أساليب الإفصاح عن مرتبة هذه الروح، وذلك من خلال أدوات تعبير تعكس عمق العلاقة بين الروح والجسد النصي.

تأسيساً على هذه الفرضية يمكن القول إن النموذج الإبداعي يوحى بنبض دائم، إذا حافظت الفكرة الروح على استمرارية وحتمية ارتباطها بالنص، وهذا متوقف على أمرين؛ أولهما: قدرة الفكرة على الاستمرار في الآتي من خلال بثها في موضوعات إنسانية لا تعرف الموت أو الفناء. وثانيهما: قدرة الكاتب الخالق والمكتشف على جعل الفكرة تتقمص أجساداً نصية لا تعرف الفناء؛ وذلك بواسطة لغة فنية تضرر دلالات متجددة بتجدد الحياة، كونها تزخر بزخم من

الصور الفنية والدلالية المحفزة على القراءة والنقد، والتحليل والتركيب، وتوحي بإيقاع موسيقيّ مشحون بكمون حركي، تخترق فاعليته الوجدانية حواجز الزمان والمكان، وتضمر إيقاعاته الداخلية دعوة إلى تذوق المتعة الفنية، ومعرفة الأسرار الكامنة في هذا الخلق الفني المتجدد بتجدد الحياة. وهذا مشروط بالاستعداد الفطري والاكتساب الثقافي.

بهذه الرؤيا نستطيع أن نقرأ شعر بدوي الجبل، الذي ترك تراثاً حياً غنياً بتعدد الموضوعات المعبرة عن قلق الإنسان العربي وآلامه وطموحاته، ومتفرداً بالأشكال الجمالية الفنية، وباللغة الجزلة، والدلالات العميقة، والرموز المتباينة، فجاء شعره ومضة إبداعية منبثقة عن ذات استقرت الحاضر، واستشرفت المستقبل، ورسخت قيمها ومفاهيمها وتطلعاتها، رؤى إنسانية تعكس الواقع، وتوحي بالرغبات والآمال والطموحات.

استطاع بدوي الجبل أن يثري نتاجه الشعري بقيم فنية، مفعلة بثقافته الأدبية، والدينية، والوطنية، والقومية والإنسانية، وتجلت هذه القيم في ابتكارات تركيبية تنم عن غناء مخزونه اللغوي، وتفصح عن طاقاته الإبداعية، وتوحي بالنفرد، والخروج على المألوف، فأوجد نمطاً شعرياً تقليدياً، من حيث الشكل، والوزن، والتنوع الموضوعي، والجزالة اللفظية، وتجديدياً، من حيث الصور والأساليب، والتنوع ألتألفي المنهجي، والمنظور الفلسفي، والإحياء الموسيقي الداخلي، والغنى الثقافي الإنساني؛ فأكسب شعره هوية ذاتية، تتميز بجذوة الأصالة، وديناميكية التجديد.

ثانياً: ثنائية العلاقة بين التأصيل والتحديث في شعر البدوي:

إذا كانت الحداثة تعني التغيرات مع القديم في الموضوعات والأنماط المألوفة، والخروج على العرف والعادة بهدف اتخاذ موقف. أو إذا كانت الحداثة تعني التماثل مع الغرب، فإن بدوي الجبل لا ينتمي إلى التيار الحداثي المزعوم، أما إذا كانت الحداثة حركة تجدد ذاتها، وتتجه نحو المستقبل بأدوات أكثر قدرة على مواكبة التطور الحتمي، والتعبير عن الأنماط الحياتية المتبدلة في ظاهر أشكالها. وإذا كانت الحداثة، كما يراها أدونيس، تعني فناً "تساوياً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجربة جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير

تكون في مستوى هذا التساؤل...والصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"¹، فإن بدوي الجبل ينتمي إلى فضاء الحداثة اللازماني-اللامكاني؛ لأنه استطاع أن يستمد من قضايا الإنسان موضوعات تناولها بأسلوب شعري مبتكر، صاغه بتعابير جزلة قوية أصيلة، نابضة بالرموز والدلالات المستبطنة في علاقات لغوية خاصة مهورة بالغنى المعرفي والدلالي، فعكس نتاجه النظام الفني المتأصل في عبقرية اللغة، والقابلية الفنية التجديدية الاكتسابية المنبثقة عن هذا الأصل، فحصن البدوي لغته بفضيلة الانتماء إلى الجذر الثابت، وخصبها بطاقاته الروحية الإبداعية، ورؤياه الشعرية.

أفصح المنتج الفكري الشعري عن ثقافة بدوي الجبل، وعن نظرته إلى الإنسان والكون والحياة والأوطان والأمكنة والزمان، و أضر، في الوقت عينه، قيمه الروحية والحضارية والفلسفية، وتطلعاته المثالية، وألبس مفاهيمه النابضة بالقيم المعرفية أثواباً لفظية، مادتها الخام جواهر لفظية معجمية، نحتت بطاقات إبداعية، غايتها خلق النماذج الأكثر توافقاً مع حركة الحياة، و ابتكار الصور الأكثر غنى بالمفاهيم الإنسانية، فأسس لأصالة ما تزال محطة لمسارات جديدة، يكرس هويتها بعض الأدباء المبدعين، على الرغم من تصنيف بدوي الجبل في قائمة الشعراء التقليديين.

مما لا شك فيه أن بدوي الجبل جمع ما بين القديم والحديث، وتجلى ذلك في نتاجه الشعري، الذي خلق إشكاليات نقدية، برزت في أكثر من جانب فني، وإذا حاولنا تقصي بعض الجوانب في شعره تبين أنها منغرس في انتمائها، و تنبض بفعل إبداعي متحرك نحو المستقبل.

١- جدلية العلاقة بين أصالة اللفظ ورمزية الدلالة

تشير قصائد بدوي الجبل إلى غنى لغوي، برز في استخدام المفردات العربية الأصيلة المفعلة بوظائف دلالية متنوعة، وذلك من خلال نسجها في صياغات مبتكرة جديدة، قوامها مهارة في اختيار اللفظ، و معرفة دقيقة بتقنية إنتاج الخطاب، وقوانين تشكيله الداخلية، فتمخضت تجربته الشعرية عن منتج جديد متجسد بعناصر لغوية ثابتة في استخدام المعجمي الأولي، متحركة في فضاء ترميزي متمرد على التصنيف الزماني والمكاني، فاكتملت هذه

1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1.

العناصر في شعره أصالة وحرية؛ أصالة من حيث انتمائها إلى العرف الوضعي، وحرية من حيث انتمائها إلى فضاء دلالي مشحون بتأويلات تنم عن العمق الفكري، والغنى المعرفي، والبعد الإنساني.

استطاع بدوي الجبل أن يوظف مخزونه اللغوي في خلق نماذج أكثر تعبيراً عن جوهر الحياة، فأغنى التراث الأدبي بلغة شعرية أعادت ترتيب وتنظيم الألفاظ في نسق جديد ومغاير حققت نظرة ريتشارد إلى وظيفة اللغة الحقيقية، والتي قال عنها: "ليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والاحساسات المباشرة بلحمها ودمها، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية، وعملها الحقيقي أن تعيد بناء الحياة وأن تبعث في الإدراك معنى النسق والنظام"¹، ولذلك يمكن القول إن بدوي الجبل شاعر أصيل يتكئ على الموروث الصالح القابل للحياة، و يحدث يتجه بروياه نحو المستقبل الذي يصون ويحفظ ما تمخضت عنه تجاربه الحياتية؛ الأدبية والفنية والسياسية والوجدانية والإنسانية، فحافظت ألفاظه على أصالتها المعجمية، واكتسبت قيماً دلالية جديدة ومتجددة، من خلال اتساقها في تراكيب نابضة بالصور والرموز. ففي هذا البيت من قصيدة (إني لأشمت بالجبار)²:

رلين من مها لسفوح كونا

تينح لموطي يفي مغبها

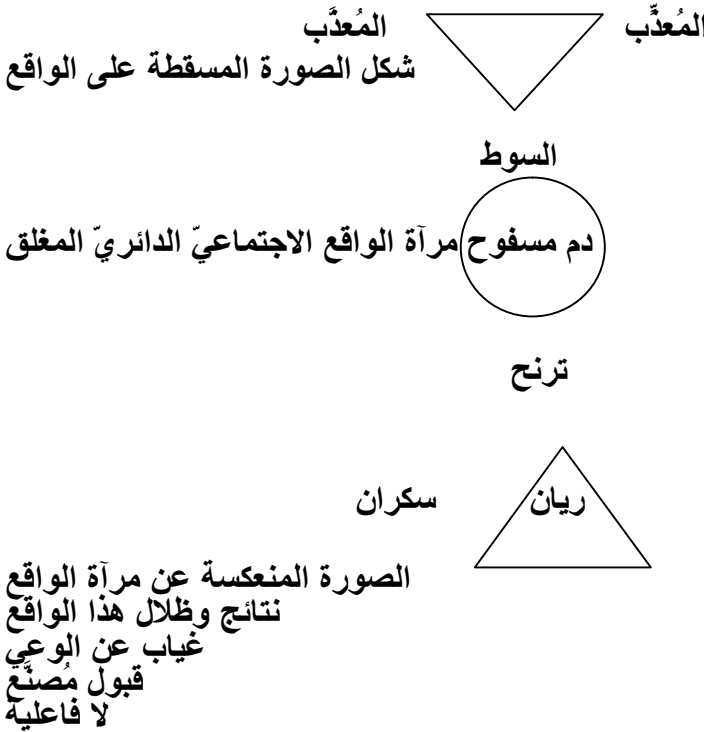
لا نلمس لفظة واحدة بعيدة عن معجم الألفاظ العربية؛ فكلمة "ترنح" تعني التمايل من سكر أو ما شابهه، وكلمة "السوط" تفيد دلالتها المعجمية أداة للضرب وكلمة "ريان" تفيد الارتواء بعد عطش، وكلمة "المسفوح" اسم مفعول تدل على الأذى وسفك الدماء وإراقتها؛ ولكن ترتيب هذه الألفاظ وحياتها كأداة الشاعر الأسلوبية الخاصة به منحها قيماً دلالية جديدة؛ فالسوط لا يتحرك بفعل خارجي، بل هو يكتسب من يمنى المعبذ المعتدي عدوى القهر والظلم والاستبداد، فصار الضرب حالة من الإدمان، يحتاج معها السوط إلى جرعة؛ ليشعر بالارتواء، ونشوة السكر، ولذة الخمر المقطر من دماء الشعوب المستعمرة. فتحدت العلاقة في مستوى ثلاثي الرؤوس (السوط_المعبذ_المعذب) وتمخضت العلاقة، غير المتكافئة في الدور والموقع، عن

1 _ I.A. richards.philosophy of rhetoric:pp.133_134

2- ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط 1978، 1، ص 80.

وجود حالة تناقض العرف الإنساني، وهي الرغبة الدائمة في الحصول على سكر ينأى، حتى بالجمادات عن الواقع الأليم المرفوض، فتحوّل السوط، بفعل الحدث العجيب، إلى راغب في سكر دائم؛ علّه يسكت ألمه بألمه، وداءه بدائه (وداوني بالتي كانت هي الداء).

أضاف بدوي الجبل إلى هذه الألفاظ صوراً ناطقة ببشاعة الظلم، وخصبها بتأويلات، لا حصر لها، من خلال صياغتها وتنظيمها في نسيج لغوي متناسق في اللفظ والدلالة، فكانت ثلاثية الألفاظ (ترنج_ريان_سكران) تأكيداً على الرغبة في غياب الأحاسيس والمشاعر، وعدم المبالاة بالنتيجة النهائية المختزلة مجازر إنسانية تتضح صورها في شكل أحادي "دم مسفوح"، يعكس الواقع وظلاله:



وفي قوله من القصيدة عينها (إني لأشمت بالجبار):

تلقّ لذلّ خرّعتونا

فهي غي لذلّ غرنا أظلمها

نلمس في نسق التركيب اللفظي إبداعاً مغايراً في استخدام الألفاظ، وتوظيفها في إبلاغ رسالته من خلال شحنها بصور ورموز ودلالات متنوعة؛ فكلمة "أغضى" تعني تطويع العين على إهمال فعل الرؤية، مع سكوت وصبر، والشعوب المظلومة، في رأي الشاعر، لم يكن سكوتها وصبرها ناتجين عن عجز وجبن، بل عن رغبة في التمسك بموروث فكري خاطئ، يخدر الشعوب بالتسامح والغفران، حتى ألبسوا حالة الذل وأعجبوا بها، وصاحبوها، وأقنعوا أنفسهم بأن قبول الذل نوع من التأكيد على سمو أخلاقهم.

في محاولة لكشف سر الحياكة اللغوية في نسيج تركيب هذا البيت نلمس أن صدر البيت وعجزه تماثلاً في عدد الكلمات، وتوازناً في استخدام أنواع الكلم، إذا أسقطنا تكرار كلمتي (الذل_ غفران)؛ أي إن الكلمات المستخدمة (ثلاثة أفعال_ ثلاثة أسماء_ ثلاثة حروف جر) فاكتمت البيت بتوازن وتماثل عناصر اللغة حالة إرضاء وتسوية بين أنواع الكلمة؛ الأفعال الدالة على الحركة والزمان، والأسماء الدالة على معنى قائم بنفسه مجرد من الزمان والحركة، وحروف جر لا معنى لها إلا من خلال اتساقها في الجملة اللغوية، والتي تتميز بوظيفة خفض وذل الأسماء الواقعة بعدها. وهذا مطابق أنواع العناصر البشرية الاجتماعية المقسمة إلى عناصر تتميز بالحركة ومواكبة الزمن، وعناصر تتأثر بالعوامل الخارجية ولا معنى لها إلا في ذاتها ومن خلال انتظامها في المجموع، وعناصر تبدو ضعيفة في شكل تكوينها، ولكنها أدوات فاعلة سلبية. وتساوي العناصر يبقي المجتمعات في وضعية تسوية له أسبابه ومبرراته، وهذا هو واقع المجتمعات العربية التي تساوت نسب وجود الحركات الفاعلية ووجود المجموعات الخاضعة في قرارها إلى عامل يفصح عن موقعها الحقيقي، وفاعلية الأدوات الاجتماعية التي تستخدم أدوات ربط للتأثير على المجموعة الخاضعة إلى عامل يمنحها شكلاً حركياً، فكان الشكل الأكثر طغياناً ظاهرة الانكسار والخفض، ومعها ضعفت فاعلية العناصر الحركية، واتسمت المجتمعات بالرضى والقناعة، وقدرية تشير إلى الذل المقنع بالخنوع.

يعتقد بعض الدارسين والنقاد ومحبي الأدب أن جمالية هذا البيت تكمن في جودة الاستعارات؛ ولكن الاستعارات ما كانت لتفعل فعلها من دون المهارة اللغوية التي دعمها الشاعر بتنظيم فكري معرفي خاضع في تشكيله إلى منهج منطقي، ينظم الأفكار، وينسق المعطيات، ويصدرها نظريات اجتماعية إنسانية. فالتكرار اللفظي لم يثقل البيت الشعري برتابة

التكرار، بل أضاف دلالات متميزة بين طرفي البيت، ففي الشطر الأول كان "الذل" قائماً والعين تغضي عن رؤيته، وبدا ظاهر فاعليته ضعيفاً خاضعاً لأدوات تساعد على تثبيت نفسه، وفي الشطر الثاني صار الذل الشكل الأكثر أناقة وإعجاباً وملازمة، واكتسب خاصية الركن الرئيس في وجودنا؛ إذ تحول إلى مسند إليه مهمور بعلامة القوة والافتقار:

دلالة الأفعال: (تغضي - تأنق - صار)

تشير حركة الأفعال إلى إدراك الشاعر المعنى العام للقصيدة، وربط المعنى الجزئي بالمعنى العام غير المتناقض والروح الكلية الموحية برفض واقع عربي يطمح الشاعر إلى تغييره، فكانت كلمة "يغضي" مرتبطة بحاضر معاش، أنتجته ماض غالي في التملق والتزيين الكاذب، فكسر الشاعر الزمن الحاضر بعودة إلى زمن مضى اقتصرته أهدافه على الاهتمام بالمظاهر، "تأنق"، فتمخضت الأهداف عن خلق حركة سلبية تحويلية "صار" غيرت في فهم القيم، وأدت إلى انقلاب في المفاهيم، فاكسب الفعل "صار"، بالصياغة، دلالتين؛ أولاهما: دلالة التحويل وما تشير إليه من انقلاب في المفاهيم، وثانيتهما: دلالة الجمع بين ماض وحاضر تناقضت فيهما القيم.

دلالة الحروف: (على - ل - حتى)

أما حروف الجر فقد تطورت دلالتها من خلال السياق من استعلاء سلبي على الواقع، إلى تعليل سبب الاستعلاء، وصولاً إلى تحديد الغاية، فجاء ترتيب دلالة الحروف متناغماً مع حركة الأفعال: استعلاء "على" _ انكسار مصحوب بالتعليل "اللام" _ تحول نفسي "صار".

دلالة الأسماء: (الذل - ظالم - غفران)

أما دلالة الأسماء الثلاثية اللفظ، الخماسية الاستخدام، فلقد أضمرت توصيفاً للواقع النفسي العربي، فكلية "الذل" الأولى يتوافق ظاهر حركتها "الكسرة" مع نظرة الاستعلاء العربي وعدم مبالاتها بالذل، والثانية تشير حركتها إلى تملك الذل في النفوس، وامتلاكه أحادية الوظيفة الإسنادية. أما كلمة "ظالمها" فقد ارتبطت بعلامتين، علامة الحركة الصوتية (الكسرة)، وعلامة الحرف البصري السمعى (ها) والعلامتان دلالاتهما الإنهاك، فالكسر يشير إلى الإخضاع والتعب وإرهاق الظالم. تجسد كلمة "ها" الإنهاك الناطق المتمثل بحرف صوتي يشير إلى التعب ومد الصوت، أما كلمة "غفران" فلقد دلت في الموضعين على النصب والتعب؛ لأن الغفران يسبق

دائماً بعمليات عرض للمعطيات وتحليلها، ومن ثمّ يصدر الحكم بالإيجاب أو السلب، وبهذه المهارة اللغوية المحرّضة بطاقات إبداعية استطاع بدوي الجبل أن يحقق نظرية الجرجانيّ القائلة بأنّ الألفاظ " خدم للمعاني وتابعة لها، ولاحقة بها، وأنّ العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"¹. تأسيساً على هذه النظرية، يمكننا إبراز العلاقة بين اللفظ والمعاني في البيت السابق:

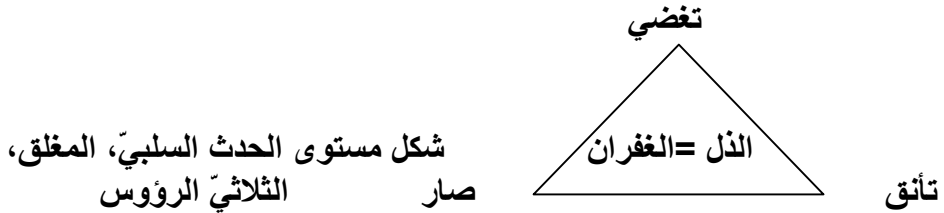
غفراناً

الذل

الظالم

تساوت في الواقع الاجتماعي المسافة بين الذل والغفران بالنسبة إلى الظالم، فصور الشاعر حالة التسوية عفراناً العربية بشكل هندسي مسطح مغلق لا تميز عناصره الاسمية بين الذل والغفران، لأنّ فاعلية الحدث تحويلية سلبية يتكوّن منها شكل هندسيّ دائريّ قوامه شكل هندسيّ ثلاثيّ الرؤوس.

تتجلى فاعلية الحدث في هذا الشكل الهندسيّ:



تشير بنية البيت الدلالية إلى وجود حركة هندسية دائرية مغلقة، أدواتها روابط لغوية، لا يراعي المخاطب العربي، في تأسيس خطابه، أهمية فعلها التحويليّ، لأنّه لا يجيد استخدامها ويدعي عكس ذلك، علماً أنّ لهذه الأدوات طاقة تحويلية قادرة على تغيير مسار فاعلية الحدث _ الفعل، وتغيير نتائج المعادلة الاجتماعية. فعكس هذا البيت نتائج سلبية، تساوى فيها الغفران والذل؛

1 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

لأنّ المجتمع العربي لا يجيد استخدام الروابط العقلية، مما أوصل إلى انقلاب في المفاهيم، وتداخل في التعليقات والتأويلات الدينية.

لما كان الهدف من استخدام الألفاظ الدلالة على المعاني التي يقتضيها العقل، كما قصد الجرجاني في قوله: "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"¹، فلقد تعددت دلالة اللفظ الواحد في شعر البدوي وفق ما اقتضته الحاجة العقلية الإبداعية، فكلّمة "الغفران" التي أفادت دلالات دينية واجتماعية ونفسية عامة، اتخذت في سياق قصيدة "الذهب القدسي"² دلالات مغايرة في قوله :

حب لأحبة ذلاً عرغهم وهبنا عزة أنا عرولنه

لقد دلّت كلمة "غفرناه" على القوة والاقتدار والتسامح؛ فالأحبة أذلاء، يتلبسهم العار، وشيبتهم الغدر، وهم معروفون بخيانتهم التي يستدل عليها بورود لفظة "الأحبة" اسماً صريحاً معرفة. أما "أنا" الشاعر فلقد صارت بعزتها رمزاً جماعياً "نحن"، واكتسبت خاصية الاتصال، وارتقت بحبها إلى حالة التوحد الجمعي، لتتحول "الأنا" الدالة على متكلم واحد إلى "نا" الجماعة المتميزة بالبروز والاتصال، وتعددية الوظيفة والدلالة، فانغفى التماثل بين الذل والغفران. الذل # الغفران.

برع البدوي في صياغة الألفاظ أثواباً جديدة للمعاني الجديدة المتبدلة من جسد نصي إلى آخر. فكان ولاؤه كما قال إليوت، إلى "اللغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب أن يحافظ عليها

وينميها"³، فتمايز شعره بمهارة ظهرت في تنسيق الألفاظ، وبناء تراكيب مؤسسة على التقديم والتأخير والحذف، وفي تطويع المفردات و صياغتها أنماطاً فنية غنية بالصور والدلالات، وقوامها قوانين نحوية وصرفية استعصم بها عن الجنوح والخطأ، فظهرت قدراته التأصيلية_ الإبداعية من خلال إفصاح الكلمات عن قيمة أصلية، وقيمة مكتسبة؛ لأنّ "الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة (...)" وأن يكون المعنى في

1- م، ن، ص 40_41.

2- الديوان، ص 391.

3- إليزابيث درو، الشعر كما نفهمه ونتذوقه، ص 24.

ضم الكلمة إلى الكلمة توحى معنى من معاني النحو فيما بينها"¹، وهذا الضم القائم على استيعاب قوانين النسج النحوية اللغوية (المنطقية_ الفنية) دعمت شعر البدوي بخصائص الفصاحة والبلاغة.

عكس شعر بدوي الجبل غنى و اتساع مخزونه اللغوي، و جسّد تفكيره العلميّ التعليّليّ، وبرهن عن قدراته الإبداعية التي حدّدت هويته الفنية الذاتية، وأكسبت شعره فرادة في الصياغة والخلق الفني، وذلك من خلال إنتاج الصور و الدلالات الخاضعة في انتمائها إلى قوة العناصر الفاعلة والمتفاعلة لحظة الاستعداد إلى الكشف عن نتائج التجربة الإنسانية، التي تجهل ذاته الواعية أسبابها ومسبباتها، ولكنها تبنت، في اللاوعي المدرك، حياكة القوالب اللفظية، وتحسينها بقوانين اللغة، ومنحها وجوداً معنوياً، من دون أن تدرك ماهية السر المحرّض على الفعل وردة الفعل، أو نوع المحفز النفسيّ، فانغلقت الألفاظ على أسرار المعاني المحتجبة في صياغة لفظية تتسم بهوية أسلوبية خاصة ببدوي الجبل؛ لأنّ " الطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ هي سر الشاعر نفسه، ولا يستطيع تعلمها، فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً، ولكنّه لا يدري كيف تتم هذه العملية"²، فكان البدوي بذلك شاعر الأصالة اللفظية المتميزة بالخلق الفنيّ، والغنى الدلاليّ، وشاعر اللحظة الفدوية الإبداعية.

1- دلائل الإعجاز، ص 201.

2- ريتشاردز، العلم والشعر، ص 31.

ب- جدلية العلاقة بين النظم الخليلي والخلق الفني الموسيقيّ لم تتوقف أصالة البدويّ على توظيف اللغة المعجمية في أشكال فنية إبداعية، بل وظف اللغة الموسيقية، أيضاً، من أجل خلق نوتات جديدة تبدأ من الأصل الخليلي وتتجاوزه في إيقاعات داخلية، تتناغم ورؤيا الشاعر الفنية والإنسانية.

نظم بدويّ الجبل قصائده على أوزان معروفة، أرسى بها الأقدمون تراثاً شعرياً مازال فاعلاً في جوانبه الإنسانية، فاستخدم أوزان البسيط والطويل والرمل وغيرها من البحور، ولكنه أضاف إليها الإيقاع الوجدانيّ المتناغم مع ماهية الموضوعات التي كتب بها، فعندما نقرأ قصيدة (إني لأشمت بالجبار) تطالعنا القصيدة بنغم وجدانيّ انفعاليّ قائم على المناداة والاستفهام، ولكن تركيب الفونيمات والمونيمات الصوتية اللغوية شكل لحناً هادئاً يتماوج بإيقاعات الحركة النفسية الداخلية التي لازمت المبتكر لحظة ولادة القصيدة.

افتتح الشاعر، الشامت بعده، قصيدته بمقدمة موسيقية لها وقع خارجيّ وداخليّ، يقوم الخارجيّ بأوزان الخليل المعروفة؛ لأنّ الشماتة حالة نفسية كونية عامة، وظاهرة توحّد بين جميع الأفراد والأمم، ولذلك كانت الموسيقى الخارجية تتسم، من حيث الظاهر، بانتماها إلى عرف موسيقيّ قديم ومعاصر وحدّت بين الشاعر وغيره من الشعراء في حالة شعورية عامة، اتخذت من الإيقاع دلالة عليها. أما الموسيقى الداخلية فلقد كانت صدى للكبر النفسي المتفرد، الذي نأى بالشاعر عن ظاهر النغم إلى بواطن إدراكه الإنسانيّ، فعزف بأوتار أحاسيسه موسيقاه النابضة بالألم الكوني الواحد الموحّد بين البشر المتألمين من جبروت الجبار، فلم تكن الموسيقى الداخلية صدى لشماتة أو لطبول نصر، أو غوغاء زهو، بل كانت نغماً موسيقته حركة الألفاظ، وترتيب نطقها في نسق خاص، منحها جرساً مماثلاً لبواطن أحاسيسه ومشاعره، ومتوافقاً مع المعنى الانفعاليّ الوجدانيّ.

أوجد الشاعر، في مطلع القصيدة، فضاء موسيقيّاً تتماوج أنغامه مع عاطفته الوجدانيّة، وتنتقل نغماته إلى الأجزاء المتوحدة في شعور نفسيّ جامع، تلتقي حوله الأفكار والمشاعر والأحاسيس والطاقات الإبداعية في عملية تأليف موسيقيّ، وتنسيق فنيّ موقّع بانفعالات الشاعر المتجلية في وحدة التأليف الموسيقيّ العام للقصيدة، كبنية متكاملة، وفي استقلالية الجزء كدلالة نفسية خاصة. فإذا قرأنا هذا البيت:

أخو غي جحها الللي ولحه

علا أطيّب به الدنيا وليما

نسمع التناغم الانفعاليّ النفسي الوجدانيّ الصادق، من خلال تناسق الحروف وإنتاجها نغماً موسيقياً داخلياً يعكس صدق العاطفة وسمو الأحاسيس، فخلق تنسيق حرف "الحاء" المكرر ثلاث مرات، وحرف "الهاء" المكرر مرتين، في الشطر الأول إيقاعاً موسيقياً يتناغم و الشعور النفسي الثابت لحظة الكلام على جرح مظلوم، فعكس التماثل في التكوين الصوتي الموسيقيّ لهذين الحرفين صورة إنسانية ناطقة بالصدق والشفافية، تتمتع باستقلال الوحدة الإيقاعية الإيحائية، وبالقُدرة على الاتصال بالكل الموسيقيّ العام للقصيدة من خلال نظم الألفاظ وترتيبها وتنسيقها في نظم صوتي يتناغم وأحاسيس الشاعر الوجدانية المتجسدة في كفاية الجزء المنقطع، وفي كمال الكل المتصل.

تجلى الإبداع الموسيقي في قدرة بدوي الجبل على التوفيق ما بين استخدام اللفظ وأحاسيسه وانفعالاته، لأنّ " الحافز الإيقاعيّ يؤثر في اختيار الكلمات وترتيبها، ومن ثمّ في المعنى العام"¹، فكانت موسيقى قصائده، الداخلية والخارجية ناطقة بالنغم الصوتيّ المُعبّر عن قلق النفس البشرية وآمالها وآلامها، وتطلعاتها ورغباتها واندحاشها لحظة المواجهة أو الكشف، وأوحت هذه الموسيقى بصور سمعية حسية تلامس مقاصد الشاعر وأهدافه، كونها رسوماً "صوتية _سمعية" تتبنى روح الأفكار ولا تفصح عنها. فأبيات قصيدته "عاد الغريب"² أوحت موسيقاها الخارجية بإيقاعات بحر البسيط، وأضمرت نغماتها الداخلية مشاعر الحبّ والحنين إلى " الشام" في زمن الإبعاد والاغتراب، فلم تهزج موسيقى مطلع القصيدة بفرح العودة، بل نطقت بعمق المعاناة، وصدق العلاقة البارزة في قوله:

هت بلّنام هذا القب ما هذا

عدي بقيامن لهر في انقا

يرسم الشاعر في هذا البيت الإطار العام لأحاسيسه ومشاعره في الغربة القسرية المفروضة عليه، فهو المبعد عن لقاء البوح، أراد، في لحظة اللقاء الأولى بوطنه، أن يفجّر عواطفه المكبوتة كلاماً يختزل تجربة الإبعاد ونتائجها، فتجلى الاضطراب الشعوري، والتداخل في المواقف

1- نظرية الأدب، ص 220

2- الديوان، ص 170.

النفسية، والوطنية والإنسانية نغماً لفظياً منبثقاً عن اثنتي عشرة كلمة، لها كيان ظاهريّ مستقل، استُخدم فيها عشرون حرفاً هجائياً، وهذا انعكاس صادق عن التناغم بين المشاعر والألفاظ لحظة التشكيل اللفظي الموسيقيّ، فالعدد "12" له رموز دينية، تربط اكتمال بعض الدعوات بوجود رمزية العدد "12". واكتمال تجربة الحزن والألم في مرحلة إبعاد الشاعر عن وطنه، تجسدت في اثنتي عشرة كلمة جمعت عشرين حرفاً هجائياً من أصل ثمانية وعشرين، كأنّه يرغب في تفريغ جميع مشاعره في وحدة لفظية موسيقية جامعة، قوامها قوة خلق إبداعيّ مقرون بانفعال شعوريّ يهدف إلى تجسيد وحدة الأفكار والعاطفة، فسكب في غنائيته الشعرية بعضاً من خصوصيته الروحية، التي أضفت على شعره نغماً موسيقياً داخلياً مهوراً بطاقاته الإبداعية.

عكس البيتان السابقان علاقة الشاعر الوجدانية والوطنية بوطنه، وأوحت بمشاعر إنسانية تسمو على جغرافية المكان و تعبر عن الحنين المفعم بالحذب والحب، والفخر والاعتزاز، فلم تصدر حركة الألفاظ صخباً أو تحريضاً أو دعوة إلى موقف انفعاليّ، بل تماوجت في إيقاع نفسيّ متناغم مع وحدة العاطفة والفكر في موقف إنساني وطني يحول دماء الجراح، في البيت الأول، إلى عطر تطيب به الدنيا، فينشر الطيب حقيقة الإيمان بقضايا الوطن، ويبقي، في البيت الثاني، جمر الشوق متقدماً.

لم يكتف بدوي الجبل باحترام العرف الخليليّ في موسيقى الشعر، بل حرص على احترام القانون الاستهلالي في قصائده الشعرية، فصدر قصائده بمطالع مصرعة، شأن الشعراء القدماء و التقليديين، غير أنّ هذا التقليد والتمسك بالعرف والقانون لم يكن ليفقد المطالع هيبتها الجمالية، أو يقصّيها عن الفكرة الرئيسية العامة، بل شكّلت هذه المطالع مفاتيح عبور إلى الفكرة العامة الكلية، فإذا قرأنا بعض المطالع مثل:

من صقت اللهفي لكبريه

لو غريد فقدجن الإباء

رقّ لعيدومارقوا لبلوانا

ياسطرلحي هل تغاثكوانا

يمكننا ملاحظة تمسكه بالأصل وتجاوز صنميته، فالبيت الأوّل مطلع لقصيدة وطنية، عنوانها (عيد الجلاء)، وبدوي الجبل معروف بوطنيته والتزامه بقضايا الوطن، فكيف تكون حاله وقد أحرزت بلاده النصر وتم الجلاء؟

لقد أفصحت الكلمة الأولى من البيت الأول عن فعل طلبيّ يضمّر إغراء، والطلب يعكس فرحة شعبية مقرونة بالزغاريد، وهذه حالة نفسية وجدانية، إنسانية، فطرية، أممية يعبر بها القوم عن ذروة الغبطة والسرور، وهي أكثر استخداماً عند الشعوب المحافظة على طبيعتها وفطرتها.

وظف الشاعر أسلوب الإغراء في مطلع القصيدة لسبب نفسيّ غايته طلب الالتزام بالتعبير عن الحالة الشعبية غير العادية، وجاء التصريح ليقدم الموقف النفسي والعاطفي، بواسطة روي الهمزة المضمومة، وقافية قليلة الحروف والحركات، وهذا متوافق مع روح المرسلّة الشعرية التي كانت بوحاً وجدانياً يضج بزغاريد النصر الممزوجة بالإباء والكبرياء، فأفاد التصريح توازناً بين شطري البيت، وتوازناً بين التناقض الشعوري المتجلي في العجز عن توصيف حقيقة المشاعر المتطرفة في انفلاتها إلى حالة الجنون أو الكمال.

أما التصريح في البيت الثاني فقد توافقت وحالة التعب والإعياء المرافقة انفعاله النفسيّ الوجدانيّ الناتج عن مخاطبة الجبار، لحظة تتصارع في ذاته الرغبة في الشماتة و سمو القيم الإنسانية، فتجسد الصراع في تعب تجلى في مد الصوت (شكوانا _ بلوانا).

لم يخرج بدوي الجبل عن النسق التقليديّ في شكل الإخراج الشعريّ الفني، فالتزم وحدة الروي والقافية، ولكنه لم يكن التزاماً صناعياً اعتبارياً، بل التزام بالأصالة الفنيّة التي عبر عنها باحترام الوقفات الموسيقية، وإغنائها بحركات صوتية متباينة وموحية بالجو العام للقصيدة، وبالروح العامة المحتجة وراء ظلال الحروف، فروي السين في قصيدته (وانجلت نفسي للنور)¹ أوحى بصدى الدهشة عندما يكتشف المرء سرّاً:

مجنّى يدرولاً لأعشى

إنّ هي قرّلاً ولي به

..

بين أتباع من الأياض

يالهي وهو يجتاز لى

ولجت في في الورق

وق لحق حبلاً للجي

1- الديوان، ص 342.

يوشي إيقاع بحر الرمل، في هذه القصيدة، بموسيقى خارجية هادئة، تتناغم والفكرة الفلسفية المتوافقة مع حالة التأمل الوجداني، ومع نظرة الشاعر الخاصة. ولما كانت حالة التأمل تواكبها لحظات من التعمق الروحي في المظاهر والمرئيات، فهي محكومة بهدوء نفسي، وبرؤية موضوعية تجلت في موسيقى داخلية أنتجها التركيب الصوتي بين الألفاظ، فتشكنت، من التألف الجديد، موسيقى سمعية، وموسيقى حسية، والسمعية نستدل عليها بالنغم التفعيلي، وبدلالة الحروف الصوتية، فحرف السين، مثلاً، قام بوظيفة صوتية _ حسية تعمل على ترديد الصدى النفسي الموحى برغبة الشاعر في تمزيق الحجب وكشف الحقيقة، فسترت حياكة الأثواب اللفظية رغبة صوفية، يستدل عليها بالرموز والإشارات اللفظية والصوتية. فحرف "السين" المهموس يستر دعوة إلى الانتباه والبحث والكشف، ويشير، في القصيدة، إلى الرغبة الصوفية العميقة المحتجبة في بنية لفظية متناغمة تتقمص روح اللحظة الفذوية الإبداعية، وتعكس التناغم الروحي بين أصل جوهري ثابت، ومؤثر شكلي متغير، ارتدّ نغماً نفسياً داخلياً، فضاؤه، اللامحدود، دلالات المنطوق اللفظي.

تشير موسيقى الألفاظ في شعر البدوي إلى تأصله في موروث ثقافي محرّض بطاقات إبداعية، وإلى صدقه العاطفي والفني، وإلى قدرته على توظيف مخزونه الفكري، وتصوير انفعالاته، لحظة دخوله في أي اختبار وجداني جديد، فكان يُصدر عن كلّ عملية تفاعل منتجاً لفظياً موحّداً بين أفكاره وانفعالاته، لفظاً وتراكيب وصوراً إيقاعاً، فتمايزت نصوصه بصورها عن ذات عامة متوحدة عاطفة وعقلاً ومشاعر وأحاسيس.

جدلية التنوع الموضوعي ووحدة التنوع.

لما كان الشعر الصادق هو نتاج التفاعلات النفسية المتوازنة بين ما يتلقاه المبدع من عالم الوحي المحتجب، وما يكتسبه من مؤثرات خارجية، فإن هذا المنتج يخضع في إنتاجه إلى مؤثرات تخصّب الجينات النفسية والثقافية، وما تختزنه من قيم وأحاسيس ومشاعر، تضرع عقداً سرياً، بين الوعي واللاوعي، هدفه خلق نوع من التوازن بين الذات الواعية المدركة واقعها، والموروث النفسي الثقافي والديني والحضاري، ليتجلى الشعر الصادق كياناً نصياً متكاملًا، يختزل نتاج تجربة التوافق والاتفاق العرفي بين الوعي اللغوي واللاوعي التنظيمي، الذي يستحضر الصور والدلالات والرموز من عوالم مستترة على الوعي المباشر.

يولد الاتفاق اللغويّ_ التنظيمي نصاً شعرياً ينبض بروح الفكرة الكلية العامة، ويتمتع بخاصية التقويم الحسن غير المشوه، شريطة ألا تتعرض مرحلة التكوين، وعمليات التفاعل، ولحظة الولادة؛ لحظة الفؤذية الإبداعية؛ إلى أي خلل تنظيمي، فتمتخض التجربة الذاتية الإنسانية عن ولادة جسد نصيّ متكامل شكلاً ومضموناً ودلالات.

تأسيساً على هذه النظرية الإبداعية هل يعدّ خطاب بدوي الجبل الشعري موحداً في الشكل والمضمون والدلالات، أم كان التعدد عنده نوعاً من النظم الشكلي المفرغ من روح عامة كلية جامعة؟

تظهر القراءة السطحية لقصائد بدوي الجبل نوعاً من التعدد في الموضوعات، مما يدفع بالقارئ إلى الاعتقاد بأن الشاعر يقدر صنمية الشكل التقليدي، ويحرص على تنوع في الموضوعات، يوحى بالتفكك، وانعدام الوحدة الموضوعية. ولكن الدراسة المعمقة لبنية النص اللغويّ، و لدلالات المعاني والصور، تشير إلى صعوبة التجربة النفسية الإنسانية التي عاشها الشاعر، وإلى زمن التجربة الطويل الحافل بالمتاعب والقضايا الاجتماعية والوطنية، والمؤثرات الوجدانية والنفسية، هذه التجربة التي خضعت إلى مؤثرات بينية متنوعة بتنوع الأمكنة الجغرافية، ومصادر المؤثرات الثقافية، وتباين في طبيعة المناهل الفكرية، مما أكسبه غنى، تجلّى في تعدد موضوعات المنتج وطبيعته. وهذا الصراع الوجودي الذي تحداه الشاعر شبيه بصراع المبدع الجاهلي المتمرد على الانتماء والمحكوم بالانتماء.

كشفت دراسة دلالات بيت من قصيدة (إني لأشمت بالجبار) عن طاقات الشاعر الإبداعية الخاضعة في إنتاجها إلى العقد العرفي اللغويّ_ التنظيمي، إذ انبثق عن تجربته دلالات تبرهن على التوازن بين طاقاته الإبداعية وما يلتقطه من مؤثرات. وهذه الدلالات الكامنة في الجزء من الجسد النصي تتوافق ظروف توليدها مع المناخ العام للقصيدة، التي جاءت، في رأيي، موحدة في تنوع موضوعاتها المترابطة في أجزائها المتباينة شكلاً والموحدة روحاً وجوهرًا، وهذا بيّن في أفكار القصيدة الرئيسة والفرعية على الشكل التالي:

1-البنية الفكرية العامة للقصيدة:

- مخاطبة المحتل

يا سامر الحي هل تعنيك شكوانا
خلّ العتاب دموعاً لا غناء بها
رقّ الحديد وما رقوا لبلوانا
وعاتب القوم أشلاء ونيراناً

- التركيز على إذكاء الحقد والدعوة إلى التخلص من حالة التسوية:

ويل الشعوب التي لم تسق من دمها
ترنج السوط في يمنى معذبها
تأنيق الذل غفراناً لظالمها
تأنيق الذل حتى صار غفراناً

- التذكير بالقيم العربية وبأبطال عرب من أجل المطالبة بالتأثر:

ثارات يعرب ظمأى في مراقدها
تجاوزتها سقاة الحي نسيانا

- توصيف الواقع العربيّ

- التركيز على الشام وإبراز علاقته بهاو شوقه إليها وهو في المنفى

- العلاقة الوجدانية بمكان النفي (بغداد)

- تذكير بالجرحى والقتلى =(أحبة +إخوان + شهداء + كرماء)= الثكل المؤلم

- غطرسة المستعمر و نتائجها

- ضرورة بروز فاعلية القائد العربي

ما للسفينة لم ترفع مراسيها
شقي العواصف والظلماء جارية
ضُمي الأعراب من بدو ومن حضر
يا من يدلّ علينا في كتابه
ألم تهَيّ لها الأقدار رُبانا
باسم الجزيرة مجرانا ومُرسانا
إني لألمح خلف الغيم طوفانا
نظار تطلع على الدنيا سرايانا

2- النتيجة:

تظهر هذه البنية الفكرية تعدداً في الموضوعات، ولكنها تلتقي حول محور
نفسيّ واحد يختزل عمق المأساة التي تشحذ اللاوعي بصور التشرذم والنفي
والذلّ والقهر والقتل وتضمّر الرغبة في ولادة القائد الذي يقود السفينة إلى بر
الأمان، فاتسمت أبيات القصيدة باستقلال

الجزء بمعنى خاص، يرتبط بالمعنى الكليّ العام، الذي قام عليه بناء القصيدة، فخلق متعة فنية في نفس المتلقي في حالتي الجزء المستقل والكلّ المتوحد، لأنّ المتعة الفنية كما يقول ديفد ديتش:¹ "تتأتى من الكل كما أنها تتأتى من كل جزء من الأجزاء على حدة".

لم يؤسس بدوي الجبل نصه الشعري على منهج منطقي قوامه الفرضية، والمعطيات والبراهين، وصولاً إلى نتائج سليمة لا تتناقض والفرضية، والمعطيات؛ بل تبنى العرض المدعم بالشرح والتوضيح والتفصيل، والاستطراد، وأعطى لتجربته معنى عاماً موحداً في بنية لغوية، يوحى ظاهراً بانعدام الوحدة الموضوعية. ولكن قراءة منطقية متجردة من الأفكار المسبقة تفيد بوجود وحدة تعبيرية نفسية فرضها الانفعال المحرّض بالصدق الفني الإبداعي القاضي بتنظيم الأفكار في علاقات متجانسة بين الموضوع الوطني والمعطيات الوجدانية والاجتماعية والإنسانية والسياسية وصولاً إلى نتيجة عامة مرضية.

عكس خطاب بدوي الجبل الشعري الشكل الأمثل للتنظيم مابين القضايا العامة والقضايا الخاصة، وتجلى ذلك في التعدد الدلالي للصور في الجزء المستقل، وفي الجسد الكليّ العام، فأدى الجزء وظيفة خاصة مستقلة، ووظيفة كلية عامة؛ لأنه خطاب منبثق عن وحدة داخلية تختزل " الحاجة إلى التعبير عن العلاقات بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون مرتبطة بروابط داخلية قوية تتجاوز حاجة الكلمات إلى الانتظام في أشكال"² وهذا جلي في معظم قصائده. ففي قصيدته (حيرة النفس)³:

شجلمن عيذك مشجها	وجن الليل فلكت أسها
هتأشبله لوصيت إليه	ورق لها الصبح فما لحها
وهيأت لتبلى وإن منه	منى للنس تغرفي وجها
كباوركلب لأوام فيه	من الذين لم تغلظها
ليخلى لتبلى منى وسما	قول للنس تبغ في ضها

1- ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص 167.

2- c.d.lewis, the poetic image, p25.

3- الديوان، ص 337.

نلمس معنى تاماً في البيت المستقل، وترابطاً نفسياً وجدانياً في الكل العام الموحى. فإذا تناولنا قوله:

وهيأت لنبلولين منه منى للهس تغرفي وجهها

نشارك الشاعر حيرة نفسه، و توقها إلى مرحلة الشباب البعيدة، ونشعر معه بالتعب من حيرته، وذلك من خلال التراكيب اللفظية، والتأليف الموسيقي، الأفعال والأسماء والحروف، فكان تكرار حرف "هاء" (أربع مرات) دلالة واضحة على تعب من حيرته، التي تشكل الفكرة المحورية المتقاطعة مع الأفكار الرئيسية لل فقرات، وهذا واضح في دلالة اللفظ المفرد والمركب في بنية الأبيات الواردة أعلاه:

الألفاظ الدالة على الحزن والتعب: (شجاها _ شجاها _ جن _ أساها _ هفت _ صبت _ هيهات _ عشر _ كبا _ أیخذلني _ ضنى _ سقماً _ أفول _ تغرب)

وإذا تتبعنا حركة هذه الألفاظ نجد أنّ الشجو أوصل إلى الجنون، والشجو مقرون بالذكرى، والذكرى تؤدي إلى بعث الشوق (هفت)، والشوق يوصل إلى النحول والضعف (ضنى _ سقماً _ أفول _ تغرب)

يتميز نص بدوي الجبل بقيمة فنية تضرمر منتج التوازن الانفعالي بين ما يتلقاه من الوحي الإبداعي وما يكتسبه من مؤثرات خارجية تغني الموضوعات، وتشري الصور والدلالات، لتتوحد انفعالاته و موروثة الفكري والحضاري في بوتقة الخلق الفني، التي تمنح التجربة شكلاً مغايراً ومختلفاً ومتحرراً من ضوابط التعليل والتحليل السببي؛ لأنه استطاع أن يصهر المرئيات والظواهر والأحاسيس في صور شعرية تجسد الواقع الملموس حقيقة نفسية لا موضوعية.

ثالثاً: الغنى الدلالي في شعر البدوي

كتب بدوي الجبل في موضوعات متنوعة، وطنية واجتماعية وجدانية وفلسفية، وجسدت كتاباته صدقه الفني، وغناه الثقافي ومهاراته الإبداعية، معينه في ذلك لغة أدبية انفعالية تتميز بوظيفة جمالية، مشحونة بالصور والدلالات، والرموز والإيحاءات. ففي قوله:

أطلت هوانها فاذهب حبيباً رعته على المغيب وما رعاها
يحيل الشاعر المتلقي إلى تصورات تصطرع بالقيم النفسية والاجتماعية والإنسانية؛ لأنه أكسب كل لفظ معجمي فضاء دلاليًا مفعماً بالإشارات والرموز،

فالمحب مستبد، مماطل، يفسر وفاء الحبيب ضعفاً، فيتمادى بإذلال نفس محب
يحرص على قيم الصدق والوفاء، فجسد موقفاهما صورتين متناقضتين:

الحبيب	المحب
متأصل في المماثلة والكذب (أطلت هوانها)	واقعي، محب، صادق (أذهب حبيباً)
الخيانة وعدم الوفاء (ما رعاها)	الوفاء والإخلاص (رعته على المغيب)
في محاولة متواضعة لإقامة مقارنة سريعة بين الشاعر والحبيب تتضح الصور الإنسانية المتناقضة من خلال التراكيب وانعكاسات ظلال الصور:	

التركيب

أظلت هوانها ← الاستغراق في قبول ذل وعبودية الحبيب ← (الحبيب=سجان)
الحبيب=الظلم+المرض النفسي
المحب=ذل+خنوع+لا كرامة

الذهاب حبيباً ← اليقظة واتخاذ فعل الأمر منها
وجدانياً مع الاعتراف بضعفه وسيطرة العاطفة

الرغبة في استعادة الكرامة
الشعور بالقوة = (المحب يحرر سجنانه)

تسلط عواطفه

رعته على المغيب ← لم يؤثر زمن الغياب على قيم الوفاء ←
الشاعر = إخلاص + وفاء

وما رعاها ← الحبيب لا عهد له يقابل الوفاء ← الحبيب = خيانة
بالخيانة، والانتظار بالبعد

بثّ الشاعر في الألفاظ بعضاً من فيض ذاته الإبداعية، و أحيا الصور بنبض انفعالاته، فجسد أفكاره وتطلعاته ورؤاه الإنسانية، في ألفاظ تشخصت صوراً ذات طاقة دلالية، تبعث الحياة وتتقمص معتقداته ورؤياه الذاتية _ الكونية، وتعكس نظرته إلى القضايا الاجتماعية والوطنية والإنسانية ففي أقواله التي اخترتها من الديوان نلمس إيمانه بالإنسان وقيمه، ومحبه الكونية الشاملة، و ترفعه عن التعصب، ونظرته الفلسفية الصوفية التوحيدية:

لَنتْ بِقُرْحٍ أَلْفِي عَقِيَّتْهُ

وَكَلَّ فُودُومَا وَلِي وَمَا عَقَدْنَا¹

يعلن بدوي الجبل في هذا الجزء التام المعنى والدلالة عن إيمانه بحرية المعتقد، ويفصح عن شعوره بتفرد الإنسان الحر المؤمن بعقيدته من دون خوف، أو ادعاء، ولو كان وحيداً في إيمانه وموالاته ومعتقداته، فيكشف بذلك عن إنسانية تتعالى على التعصب العرقي أو الديني أو الإقليمي، إنها وليدة روح ترتقي بصاحبها إلى صلاة كونية تشمل شعوب العالم وأطفاله في قصيدة لحفيده:

وَيَلْبَسَنَّ لَجْلَ لَطُولَتِهِمَا

هَضْبُوكَتْ لِسْمِثُوقًا وَمُغَيًّا²

وَرَدَ الْأَى عَنْ كُلِّ شَعْبٍ وَإِنْ يَكُنْ

كُحُورًا وَلَحِيهِ إِنْ كُنْ مَثْبَا

صَفْحَةً لَأَقْلَلْ يَلْبَسَ لَهَا

إِذَا غُتِّيَتْ فِي هَضْبٍ لِمَلْ لُجْبَا

استمد الشاعر الصور والألفاظ من مخزون فكري يضج بالقيم الوطنية والدينية والاجتماعية، وبالمعاني الفلسفية، و الرؤى الإنسانية، فاستعان بالألفاظ كمادة أولى لإنتاج الصور، وتخصيبها بسرية الرمز، بغية نقل الحقائق المتميزة بصدقها ومطابقتها للواقع الإنساني. وبالألفاظ ابتكر عناوين قصائده، جاعلاً منها مفاتيح عبور إلى عتبات النص وفهم إشارات حرمانه الفكرية الذاتية شعاع العيون) نشعر بدعوة إلى الدخول في تفاصيل البنية النصية، ومعرفة المعاني المستبطنة وراء ظلال التراكيب؛ ل يتم الكشف عن ماهية أفكاره وتطلعاته ومبادئه وفلسفته.

يظهر البيت الأخير من قصيدة "هواجس"³

لَجْلَ يَلْبَسَنَّ طُولَ لَوْقَبِهِ

فَقَرَّ الْكِرِيمَ تَجَلَّصَتْهُ طَلْبَا

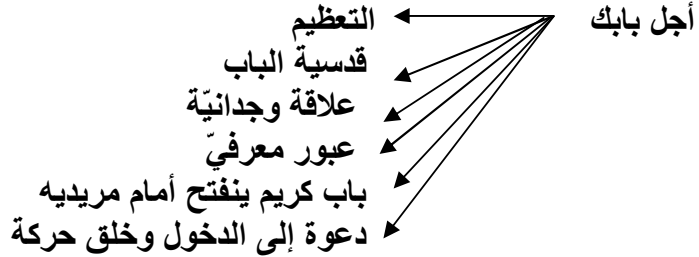
1- الديوان، ص 176.

2- م. ن، ص 158.

3- الديوان، ص 395.

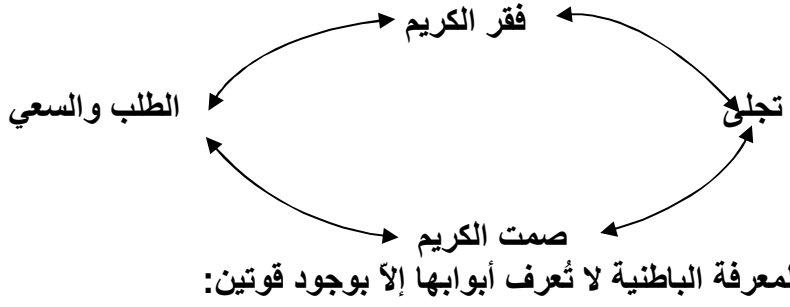
مهارة الشاعر في استخدام الألفاظ، وصياغة الصور المشحونة بفيض دلالي، ففي هذا البيت ينقل الشاعر اللفظ من معناه المباشر إلى فضاء دلالي ديني صوفي، ينسج منه صوراً نموذجية، تتجاوز المحسوسات إلى أعماق النفس والعقل، ليتم شحنها بقيمة معرفية، ورواه الاجتماعية، فينفخ في الصور روحاً تقبض على الحقائق الإنسانية، ولا ترغب في تعريضها، فكانت صوراً متباينة في تحديد ماهيتها، لأنها انعكاس المرايا المتقابلة في بواطن تفكيره ومعتقداته، نتاج سلسلة من لحظات الشطح الصوفي المتجلية في الرموز والإشارات السرية.

حاول بدوي الجبل أن يضمّن عنوان القصيدة دلالات تحيل المتلقي إلى تأويلات متباينة في انعكاسات الصور، ومن هذه التأويلات التي رمى إليها تضمين الهواجس قلق النفس الساعية إلى كشف جوهر معرفي لعقيدة فلسفية، فالهواجس تنبئ بسعي الشاعر إلى التطهر بلهيب الشوق المعرفي المحرر من القلق. اختزل البيت الأخير النتائج التي وصل إليها في ختام رحلة الشطح الصوفي المتجسدة في جوهر المعاني الباطنية في القصيدة، فأضمر التكثيف والاختزال رموزاً لا حصر لها، يمكن مقاربة بعضها على النحو التالي:



طول الوقوف به ← الوقوف والتأمل
حركة تتجاوز السكون

فقر الكريم = صمت الكريم ← الطلب والسعي
إلى المعرفة عن الكلام (وقل اعملوا فسيرى الله)



- أ_ قوة الشعور بالحاجة إلى ملامسة السر المعرفي
 ب_ قوة التفكير العميق المفعّل بالصمت.
- + خلق ثانيتين: وجود الباب+وجود الطالب

الباب

- إشارة عبور الطالب
- إشارة معرفة الحجاب الساتر المعرفة
- إشارة إلى إمكانية الكشف
- عن ملامسة المعاني المعرفية الجوهرية بالسعي
- إشارة إلى ضرورة وجود الرغبة في حصول المعرفة
- حالة التجلي
- إشارة إلى ضرورة السعي.
- الدأب والسعي من أجل البلوغ
- فقير إلى المعرفة
- طيب الخلال
- مجد في طلب المعرفة
- صامت
- قادر على بلوغ

إنّ التأمل الصوفي في فكر البدويّ، شبيه بالتأمل الجبراني الصوفيّ في مقالاته "أرم ذات العماد" والذي بثّه في تأملات المتصوفة "أمنة العلوية" في قولها: "لولا جوعي وعطشي لما حصلت على الخبز والماء، ولولا شوقي وحنيني لما لقيت موضوع شوقي وحنيني"¹ فالمعرفة الصوفية

1- جبران المجموعة الكاملة العربية، ص588.

تشتترط وجود الرغبة من أجل اختراق الحجب وكشف المعاني وبدوي الجبل
اختزل في بيت واحد دلالات صوفية لا يمكن الإحاطة بها.

رابعاً: نقطة على السطر

أغنى بدوي الجبل لغته الشعرية الأصيلة بدلالات اجتماعية ونفسية
وحضارية وإنسانية، معينه في ذلك رغبته في خلق حركة شعرية قادرة على
تسخير الكمون الذاتي في التراث الأدبي واللغوي، وعلى تحريضه بمواد التجربة
الإنسانية الذاتية _ الكونية؛ لتكون قادرة على تجاوز اللحظات المضنية في
التراث، وجعلها محطات عبور وتوثيق وأرشفة تضيء الوراء _ الأمام، ولا
تقف عندها إلا كمنطلق لتتجاوز سكونية الماضي، في حركة تسعى إلى تفعيل
خصوصية الحاضر، وخط مسار يسجل نتائج التجربة الإنسانية بكل تجلياتها
الطبيعية وخصائصها الفيزيائية _ الكيميائية، وذلك باستخدام اللغة الإبداعية
التي تختزل مراحل التجربة وتصور أسرار النفس الإنسانية، وتحفظ نتائج
اندھاشها ومعاناتها وتفاعلاتها الزمنية _ المكانية.

أنتج إبداعه اللغوي أنماطاً نصية مشحونة بالرموز والإشارات الداعية إلى
الكشف والتبادل المعرفيين، وإلى إدراك سرّ المعاني الجوهرية المنبثقة، بداية،
من أشكال المفردة المعجمية الخام بإخضاعها إلى طاقات فعل ابتكاريّ خلاق
قادر على قدح كمون المفردة الذاتي، فكانت هذه الطاقات أشبه بالعناصر
الوسيطية الحافزة catalyseurs في المعادلة الإبداعية الجديدة، والهادفة إلى
إنتاج أشكال لغوية تحقق خاصتي الثبات والتبدل، فهي ألفاظ خام مستقرة، في
ذهن الشاعر، في صورتها الأولية العذراء، وبكل خصائصها الذاتية، وهي في
السياق حبل يرموز ودلالات غير متوقعة، اكتسبت من كل صياغة جمالاً فنياً
خاصاً، ونغماً موسيقياً خاصاً، ومن كل قراءة فنية إحياءات مغايرة، ورموزاً
متباينة.

أكسب الشاعر قصائده إيقاعاً مغايراً ومختلفاً، من دون أن يتكلف الصنعة
المادية في تركيب الصور، فجاءت طبيعية عفوية مناسبة من روح شعرية عامة
كلية، لا تستأذن في تجسيدها قوانين قمعية، وإنما تجعل من هذه القوانين مساراً
فكرياً ومنهجاً عاماً متميزاً بأسلوب الشاعر وتفرد الإبداعي.

إنّ بدوي الجبل شاعر الأصالة المتجددة، يرتبط بالجذر، ويتجاوز صنمية
الانتماء، يفصح عن قلق الأنا، ويتبنى قضاياها الإنسانية الكونية، يعزف على
أوتار تجربته الذاتية، ثمّ يموسقها كلاً ينبض ببوح النفس البشرية ورغباتها.

دمها خيرك خير

لجنة اللبنيّة

المصادر والمراجع

- 1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998.
- 2- اليزايت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- 3- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978.
- 4- بدوي الجبل، الديوان، دار العودة، ط1، 1978.
- 5- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية،
- 6- ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.
- 7- ريتشاردز:
- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963.
- العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، د.ت
- 8- رينية ويليك أوستن: نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي
- 9- لويس هورتيك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1966.
- 10- Lewis (CD) the poetic image, Jonathan cape London 1968
- 11- Richard (IA), the philosophy of rhetoric, Oxford university, London 1936

المجمع العلمي بدمشق

(مجمع اللغة العربية)

السعيد بوطاجين

جامعة تيزي وزو

نود الإشارة إلى أن التباينات المتعلقة بمختلف المصطلحات والترجمات لا تعود إلى عهد قريب. ثمة فجوات حصلت سابقا وعلى مستويات مختلفة، ونخص هنا ما لحق بالمجامع العربية قاطبة، وأما مجمع اللغة العربية في سوريا فليس سوى عينة تمثيلية لا يمكن إدانتها، لقد قدم المجمع ما عليه، كما فعلت بقية المجامع واتحاد المجامع ومكتب تنسيق التعريب والأليكسو، مع ذلك يجب التنبيه إلى بعض الخروقات التي حدثت بفعل التأسيس الغامض وقلة التنسيق والتذبذب في التعامل مع مصطلحات ومفاهيم دقيقة، ومن ثمة ظهور اضطرابات ليس من السهل تجاوزها.

جاء هذا المجمع نتيجة إنشاء الشعبة الأولى للترجمة التي عوّضت لاحقا بديوان المعارف (1919). وقد اهتم هذا الديوان بالنظر في إصلاح اللغة ووضع ألفاظ المستحدثات وتنقيح الكتب وإحياء المهم مما خلفه الأسلاف، دون إغفال نقطتين منهجيتين قاعديتين في مشروعه⁽¹⁾. ويضيف منشور المجمع: "... وكل إليه النظر في اللغة العربية وأوضاعها العصرية ونشر آدابها وإحياء مخطوطاتها وتعريب ما ينقصها من كتب العلوم والصناعات والفنون عن اللغات الأوروبية. وتأليف ما تحتاج إليه من الكتب المختلفة المواضيع على نمط جديد. وعني أيضا بجمع الآثار القديمة من تماثيل وأدوات ونقود وكتابات وما شاكل ذلك

1 - ينظر كرد علي محمد، أعمال المجمع العربي، مجلة المجمع، مج2، ج 13. ص 354.

ولاسيما ما كان منها عربيا. كما عني المجمع بجمع المخطوطات القديمة الشرقية والمطبوعات العربية والأجنبية على اختلاف موضوعاتها." (1)
وحرصا منه على توزيع المهام توزيعا دقيقا يولي أهمية للتخصص، عمل المجمع على إنشاء ثلاث لجان.
- لجنة تهتم بالآداب العربية ولغتها وكيفيات ترقيتها.
- لجنة علمية وفنية تعمل على توسيع دائرة الفنون والعلوم في سوريا.

- لجنة من المتخصصين في علوم الآثار.
بيد أن هذا المجمع مرّ بتسميات مختلفة، وألحق بمؤسسات متعددة إلى غاية صدور مرسوم سنة 1960 القاضي بإنشاء مجمع اللغة العربية بدمشق.

أما الظاهر للعيان فإنه كان يسعى، في المقام الأول، إلى تطهير العربية من الدخيل وتهذيب ما مسته عجمة، والمقصود هاهنا، التخلص من المسحة التركية التي هيمنت على المؤسسات والإدارات والدواوين، ومن ثم استبدال "الأجنبي" بكلمات تعيد للغة الدواوين أناقتها. كما أشير إلى ذلك في مجلة اللسان العربي:

"ولا يخفى أن مجرد وضع (المجمع) لهذه الكلمات لا يفيد الفائدة المرغوبة ما لم يتناولها ألوما إليهم فيستعملونها في كتاباتهم ويزيلوا خشونتها أو غرابتها بواسطة التداول والتخاطب والتراسل بينهم، وإذا استعمل أحدهم هذه الأوضاع الجديدة، حسن أولا أن يتبعه بأصله القديم، فيزيد بذلك وضوحا وشيوعا بين الناس.. ونحن على يقين من أن ما اخترناه للكتاب الأفاضل من هذه الأوضاع والتعابير الجديدة لم يكن خير ما يقال وأفضل ما يعول عليه، إذ قد يخطر لبعضهم كلمة أو تعبير خير مما وضعنا واخترنا. فله أن يستعمل ما ارتآه هو كما أن لغيره أن يستعمل ما ارتآناه نحن فتحيا الكلمتان معا أو إحداها التي تكون أفصح وأصلح." (2)

1 - كرد علي، منشورات المجمع للمجلات والجامع، مجلة المجمع، مج 1. ج 1. ص 6.

2 - ميناجيان كيغورك، حول فكرة تدريس علم المصطلحات في الجامعات، مجلة اللسان العربي، مج 6، ص 1968. عن د. محمد علي الزركان. الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998. ص 117.

ثبتنا هذا المقطع إملانيا لما له من أهمية في معرفة منطلقات المجمع وطرائق عمله، وعلينا الإشارة إلى أن الأمر يتعلق بوضع المصطلح، أو بعملية استبدالية متعلقة بالترجمة أساسا، وذلك يعني أننا أمام جهد مزدوج يحتاج إلى دراية مؤثثة معرفيا وغاية في التشعب: الترجمة والوضع في الوقت ذاته، ما يتطلب بالضرورة دقة منهجية قادرة على التأسيس المفهومي والمصطلحي، سواء بالاحتكام إلى "الإحياء" أو "التأليف"، إلى "إحياء المهم" أو الاجتهاد في وضع ما يقابل المصطلح "الدخيل" حتى يتسنى له تيسيره بتخليصه من اللغة التركية وتراكيبها. نستنتج من المقطع النووي، الذي سيوجّه الجهود اللاحقة، ما خلاصته:

- ضرورة وجود علاقة التزامية بين الوضع والتداول.
- المجاورة بين الجديد والقديم (الدخيل).
- نسبية اختيار المصطلحات.
- امكانية استعمال مصطلحات أو كلمات أخرى بديلة يراها صاحبها أنسب.

- احتمال تعايش كلمتين معا.

يبدو هذا النهج غير واضح المعالم، وقد تكون له مبرراته السياقية، كالحاجة الماسة إلى تحقيق الذات بسبب شعور في الذوبان في المعاجم الغيرية التي غدت محلّ مساءلات ونفور.

ثمة تسويغات مؤسسة على مرجعية مركبة، وإن كان المسكوت عنه يمثل الجواهر، كون التجليات اللفظية الواردة في مجلة اللسان العربي تضمّر أكثر مما تصرّح، وقد يكون مردّ ذلك تفادي الخطاب اللفظ الذي يحتكم إلى نزعات آخر، غير علمية وغير مدرسية.

مع ذلك نسجّل قصورا واضحا على مستويين اثنين على الأقل: المستوى المنهجي والمستوى الرؤيوي.

أمّا الأول فقد اتسم بالنزعة التعميمية من حيث أنه لم يضع خطة بيّنة يحتكم إليها المصطلحيون واللغويون. لا توجد رؤية صافية في التعامل مع المتواتر قصد اقتراح البدائل الفرضية.

لقد ترك المجمع فراغا للاجتهاد والتأويل، وهذا واضح للعيان ولا يحتاج إلى مجهود كبير كيما نثبت صحّته.

يؤدي غياب المعايير التمثيلية ببعض الميوع، إذ لم يضع المجمع قواعد دقيقة تحدّد المصطلح وقيّمته المفهومية والمعرفية، كما أنه أغفل الطرق الكفيلة بالوضع، والقوانين التي يجب أن تتبع لضمان قوّته الدلالية ومدى صلاحيته أو ديمومته. لذا اقترب الطرح المجمع من الطرح العاطفي، رغم ما يبدو عليه من جدية ليست مؤهلة بالضرورة لحل معضلة بهذا الحجم.

نلاحظ أن المجمع العلمي العربي تعامل في منشوره بطريقة مدعاة إلى المساءلة لعدة أسباب.

أولاً: القفز على مجهودات القدامى.

ثانياً: إغفال طروحات المناطق ودورهم النير في الترجمة والتأسيس وإزالة اللبس عن مفاهيم ظلت عصية الإدراك.

ثالثاً: عدم الاستفادة من طروحات الفلاسفة التي تناولت بالدرس مسألة المصطلح.

رابعاً: إغفال فجوات المصطلحيين السابقين تفادياً للوقوع فيها.

خامساً: إهمال الجسر الرابط بين "القديم" و"الحديث" احتراماً للنمو الحضري للمعارف الإنسانية.

تنضاف إلى ذلك سلبيات أخرى قد تؤثر في مستقبل المصطلح. ومن

ذلك:

أولاً: الاعتراف بأن المصطلحات الموضوعية هي مصطلحات مرحلية،

ما يؤكد هشاشة الأسس التي قعدت لها.

ثانياً: فتح المجال للاجتهاد قصد وضع بدائل متفق عليها، وذلك ما

سيؤدي إلى تعدد المصطلحات التي تقابل مفهوماً واحداً فيزيد الأمر تعقيداً.

ثالثاً: السماح بتعايش مصطلحين أو أكثر للتدليل على المفهوم ذاته.

يؤكد هذا التردد الهوية الفاصلة بين المقترحات والصرامة العلمية

التي تمتاز بالانضباط المنهجي وصفاء المنطلق، وهي أسباب كافية لتشتيت

المجهودات، لأن هذا التسامح، الذي يبدو غير مبرر علمياً ومنهجياً.

سيدخل المصطلح الجديد في متاعب أخرى أكثر تعقيداً. بمعنى أن التنويعات

المحتملة التي تبيح كثرة المترادفات، إن وجدت هناك مترادفات حقيقية،

ستعمل، دون قصد، على إغراق المصطلح في سديمية أخرى تتطلب وقتاً

للخروج منها، وبمجهودات مكلفة.

التفت المجمع، في بداياته الأولى، إلى المحيط الخارجي، وإلى الأجهزة الرسمية خاصة، فقام بتعريب ما رآه ضرورياً، وقد أشار إلى ذلك في مجلته ومقررات جلسة 25 - 1 - 1922. وللتدليل على نوعية ما قام به، نورد هذه العينات التمثيلية، محاولين تفادي إعادة مساءلة المقاييس التي تم الاحتكام إليها أثناء تقديم هذه المقترحات:

قسم الأول		قسم الثاني		قسم الثالث	
كلمات عربت وحوّلت عن أصلها		كلمات عدلت بعض التعديل		كلمات مختلفة	
وضع قديم	وضع جديد	وضع قديم	وضع جديد	وضع قديم	وضع جديد
(1) النافعة	ديوان العمانر	(1) دائرة الداخلية	(1) دائرة الملكية	(1) ماصة	مكتب
(2) الطابون	ديوان التملك	(2) دائرة العدلية	دار العدل	(2) قاصة	خزانة
(3) الويكرو	ديوان الخراج	(3) دائرة المالية	قلم المال	(3) باس باس	ممسحة
(4) البوليس	الشحنة أو الشرطة	(4) دائرة انحصار الدخان	شعبة حصر الدخان	(4) دوسية	اضبارة أو ملف
(5) معاون بوليس	رفيق الشحني	(5) القائمقام	القيم	(5) روزنامه	تقويم
(6) سر قوميسير	مفوض أول	(6) دائرة التنظيم	لجنة إصلاح الطرق	(6) زبل	منبه
(7) سيفيل قوميسيري	مفوض تحري	(7) دائرة المواصلات	لجنة النقل	(7) صوبا	مدفأة
(8) سيفيل بوليس	فارس شحني	(8) مأمور الأجراء	المنفذ		
(9) دائرة الهندسة	لجنة التخطيط	مأمور سجل	مسجل		
(10) الدورية	العسس				

تحيل القراءة العابرة على إشكال واضح، ولناخذ على سبيل المثال الأرقام: 4، 5، 6، 7، 8 من القسم الأول. سنلاحظ أن هذه البدائل غير

مستقرة، وقد تم خرقها أثناء الوضع تماما. إذ تم اقتراح الشحنة أو الشرطة كمقابل للبوليس، أمّا الرقم ثمانية فيتحول فيه البوليس إلى فارس، مع العلم أن لكليهما خصوصيته وحقله الحرفي. ويبرز الرقمان 6، 7 تعارضا في كيفية التعامل، إذ أن لفظتي سر وسيفيل يحملان المعنى ذاته، ما يؤدي حتما إلى تضارب في أشكال الاستثمار وغموضها.

ويبدو القسم الثاني مثل الأول تماما، مع بروز مسافة دلالية جلية. لقد تم، في الأمثلة 1، 2، 3، 4 التعامل بطرق مبهمة مع اللفظ الواحد. وفي الوقت الذي تم الاحتفاظ بلفظة دائرة في المثال الأول، تم استبدالها في الأمثلة اللاحقة بثلاث ألفاظ أخرى: دار، قلم، شعبة، وهي تباينات كفيلة بتشتيت الاستعمال.

ينضاف إلى ذلك عدم مطابقة البدائل للأصول من الناحية المعنوية، إن دائرة الملكية ليست دائرة الداخلية، كون البديل قائما على التخصيص والأصل انبنى على التعميم، ما يعني أن اللفظ الثاني مشمول في الأول لأنه جزء منه، ولا يمكن للجزء أن يحل محل الكل. الشيء ذاته بالنسبة للمثال رقم 6، الذي يبدو فيه اللفظ المقترح غير مُساوٍ معنويا ووظيفيا للفظ البدئي، لأن لجنة إصلاح الطرق لا تعادل لجنة التنظيم، ولا يمكن أن تحل محلها لأنها فرع من الأصل، أي أنها معنى تحتى مضمن في معنى أكبر، أو وظيفة من الوظائف الصغرى التي تشكل مجتمعة وظيفة كبرى مسندة إلى دائرة التنظيم.

أما الملاحظة الأخرى فتكمن في استبدال دائرة بلجنة، وهو انزلاق معجمي آخر لا شيء يسوّغه، وهكذا سيغدو لفظ دائرة موضوعا للبحث المصطلحي: ولا نعتقد أنه بمقدور كلمات: دائرة، دار، قلم، لجنة التديل على الشيء ذاته، ولا يمكن لاحداها الحلول محل الأخرى إلا اعتباطا، أو بالتأسيس على عقد يراعي السياق. ومع ذلك، لا يمكن لكلمة لجنة إلا أن تتجاوز دلاليا مع دائرة، لا أن تلغيها لأنها فرع منها لأن لجنة إصلاح الطرقات، تقلل من وظيفة التنظيم، التي تبدو، على مستوى التجلي أكثر تعقيدا، وأكثر شمولية.

والظاهر للعيان أنه لم يتم الرجوع إلى الأصول، عكس ما ورد في البيان، لأن لفظة دائرة أقرب إلى العربية من لجنة، فالأولى منسوبة إلى الدار، أو البيت، في حين أن الثانية هي كلمة يونانية، ومعناها الجامعة

التي توكل لها مهمة، أو "جماعة يجتمعون للنظر في أمر يرضونه"⁽¹⁾. ما يقودنا إلى القول أن استبدال الاستعمال التركي بالوضع الاغريقي لا يضمن أفق الترجمة والتعريب، بل إنه من غير اللائق، والحال هذه، الحديث عن ترجمة إلى العربية، بل هناك ترجمة للفظه دار⁽²⁾ من العربية إلى لغة أجنبية.

أما القسم الثالث، الوارد في الجدول، فقد اعتمد المقابلة بين التركية والعربية، محاولة منه للتخلص من هيمنة الإرث العثماني على المؤسسات قاطبة، وهي كلمات قاموسية تدخل في إطار الاشتغال على الجاهز.

يقول محمد علي الزرّكان معلقاً على مجهود المجمع العلمي العربي بدمشق: نلاحظ أن كثيراً من هذه التسميات الجديدة التي اختارها المجمع ليست أفضل من التسميات القديمة ولا أكثر دلالة منها على المدلول. بل يمكن القول إن كثيراً من هذه التسميات التي يظن أنها أصح من سابقتها، قد ماتت واندثرت ولم يعد لها وجود في دواوين الدولة ومؤسساتها، لأن الناس ما ألفوا استعمالها بل استتقلوها.⁽³⁾

ثمة جهد حقيقي لا يمكن التّكّر له، وهو جهد فردي أحياناً، سبق أعمال المجمع بسنوات وتم تقييده دون مناقشته، أي دون أن يكون موضع مسائلة أصلاً. ولم يكن هذا الاجتهاد المعزول فائضاً، إذ أنه سيسهم في تقوية أعمال المجمع وتطعيمه بخبرات ذات مؤهلات راقية. نذكر في هذا السياق ما قام به حسني سبيح والشيخ عبد القادر المغربي وجميل صليبا والأب أنستاس ماري الكرملّي ومصطفى الشهابي وأبو قيس عز الدين

1 - المنجد في اللغة العربية المعاصرة ط1، دار المشرق، بيروت 2000، ص. 1273. أما الفعل لجن فقد ورد في "أساس" البلاغة بمفهوم خلاً وتلّزج.

2 - "ولا تخرج من دائرة الإسلام حتى يخرج القمر من دارته وهي حالته. وتديرت المكان: اتخذته داراً (...) ورجل داريّ: لا يبرح داره (...) ونزلنا في داره من دارات العرب وهي أرض سهلة تحيط بها جيلة. وكل موضع يدار به شيء يحجزه فهو داره (...) وفلان ما نقشع دائرته، وما نقشع شواته إذا لم يجبن، وهي الشعر الذي يستدير على الرأس". الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ص. 301. 302.

3 - الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث. ص. 120.

التنوحي وأحمد تيمور وغيرهم، مع أن قيمة هذه الجهود المبعثرة ستترك القارئ لانعدام التنسيق الذي أدى إلى اقتراحات متباينة من باحث إلى آخر. نشير إلى أن المجمع والباحثين، على تنوع تخصصاتهم، لم يفرّدوا مجالاً للبحوث اللغوية، ونقصد في هذا المقام الاكتفاء بالتركيز على الطب والزراعة وبعض المسائل التي لها علاقة بالصناعات (كما فعل عز الدين التنوخي في وضع مصطلحات أجزاء الدراجة)، مع غياب شبه كلي للحقل اللساني، رغم أن هناك مجموعة كبيرة من اللغويين التي أسهمت في الترجمة العلمية والتعريب بالتنسيق مع الأفراد والمجمع معاً.

خلاصة: لسنا في مقام توجيه انتقادات لباحثين يمتلكون مؤهلات علمية كبيرة، وقد عملوا على تخليص العربية من التبعية، منبهين إلى إشكالات وجب التفكير فيها جدياً لترقية هذه اللغة. مع ذلك نسجل على المجمع:

- التساهل.
- عدم الانضباط المنهجي.
- التردد.
- ضعف التنسيق.
- الإفراط في التنظير ومدح اللغة العربية، وهو جهد كلامي لم تحيئه الممارسة، ومن هنا غلبة القول على الفعل.

تعدد الأصوات وتداخلها

في قصص عبد القادر بن سالم

الأستاذ. عمر بلخير

جامعة تيزي وزو

اقترن مفهوم تعدد الأصوات *polyphonie* بنظرية التلطف ونظرية الحجاج التي أسسها ديكر، ويعود أصل المفهوم إلى ميخائيل باختين عند تأسيسه للحوارية في كتابه شعرية دوستوفسكي. وأشارت الناقدة والباحثة البلغارية جوليا كرستيفا إلى هذا المفهوم في حديثها عن تلك المجموعة من العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى، والتي يصير فيها المتكلم متعددا، ويتجلى ذلك في التناص.

وفي تعريفه للمصطلح، يقول نولكه: [إن العديد من والتراكيب النحوية تضع في الواجهة بنى متعددة الأصوات... ويكمن الهدف الأسمى من نظرية تعدد الأصوات في كونها تسمح بتجسيد وإظهار العلاقات المحددة بين شكل الملفوظ وتأويله.]*

فالتأويل إذن هو المجال الذي تتجلى فيه ظاهرة تعدد الأصوات، و هو ما يفسر تطور هذا المفهوم واتساعه ليشمل، إلى جانب الدراسات اللسانية و النقدية، التي وظفته لتجسيد العلاقة الضمنية بين المؤلف وشخصه و الأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء، على لسان المؤلف أو الكتاب، دون الإعلان عن نفسها، الدراسات التي تتناول الإعلام المكتوب والإشهار...

لتوضيح ذلك يميز ديكر بين هياتين منتجتين للخطاب: المتكلم والمتحدث أو المتحدثين. المتكلم هو المسؤول الأول عن القول المتلفظ به، إنه يترك آثارا في الملفوظ تشير إلى وجود متحدث أو متحدثين من ورائه. مثال ذلك: عبارة [أشرب باردا] التي ترد على زجاجة العصير. إن المتكلم في هذه

*- H.NLKE : Le regard du locuteur, Paris, KIME, 1993, P220.

العبرة هو الضمير "أنا" الذي تشير إليه صيغة الفعل المضارع، أما المتحدث أو المتحدثون فقد يكون مخترع العصور أو مخترعه، وقد يكون صانعه أو صانعيه، وقد يكون مسوقه أو مسوقيه...

ومن هنا نسأل: ماهي هور التي تجلّ فيها ظلاله تعدد لأصوات في قصص القصص لجزوي عبد القادر بن

سلم، وموظفة لك؟

إن من يقرأ قصص عبد القادر بن سالم سيدهش منذ البداية بالكم الكبير من الأصوات التي تتداخل بطريقة تناغمية يشعر فيها القارئ أن أشخاصا آخرين يرغبون في مخاطبته، هذه الأصوات وإن تناصت أحيانا مع خطاب القاص، فإنها تشكل في حقيقة الأمر منابع الفكرية والمعرفية التي اغترف منها هذا الأخير، والتي شكلت الخلفية المعرفية للقصص، فيشعر القارئ في بعض الأحيان أن هذه الأصوات تحاول أن تقحم نفسها في خطاب عبد القادر بن سالم، فتختفي شخصيته لفترة ثم تعود للظهور من جديد، وكأنه يعتمد ذلك ليعطي الفرصة لهذه الأصوات لتعبر عما يختلج في نفوسها و لتكون بمثابة لسان حال الأفراد والجماعات، لتدلي بدلوها فيما آلت إليه أحوال الناس من فساد.

إن هذا التدخل المستمر لمختلف الأصوات في قصص عبد القادر بن سالم جعلنا نصول ونجول بين مختلف النصوص في جو مفعم بالجمال والاتساع المعرفي من جهة، ومن الحزن والتشاؤم من جهة أخرى.

السؤال:

يعد السؤال عند عبد القادر بن سالم نمطا خطابيا بالغ الأهمية بسبب ما تحمله هذه الأسئلة من آثار تبليغية لأشخاص يبدو لنا للوهلة الأولى أن مصدرها الشخصيات أحيانا والكاتب أحيانا أخرى، إلا أنه إذا أمعنا النظر فيها تبين لنا أنها آثار لأشخاص واقعيين تعيشون في الواقع، تؤثر خطابيا ويتأثرون.

يطرح الكاتب مجموعة من التساؤلات في العديد من قصصه، وبصفة خاصة: الصمت والجدار والفرح الأبيض، وهي أسئلة لو أمعنا النظر فيها في ظل السياق الذي وردت فيه، لوجدنا أنها أسئلة لأشخاص آخرين، يشعر فيها الكاتب بالآلامهم وحيرتهم. إن السؤال الوجودي في قصة [الصمت والجراح] كيف يمكن للإنسان أن يعيش من لحظات الدنيا؟ والذي جاء على لسان الشخصية التي الشخصية التي تشاهد أباه طريح الفراش بعد أن عجز عن الحركة، قد لا يشكل

في رأينا إلا رأي الكاتب ورأي الأشخاص الذين يعانون مثله قذارة الزمن والناس.

يقول في مكان آخر من القصة: بني وبينك لها لمن سلفة تع أوضق، لي فيها مموذر
وهلم هومة بيض البوق وسواد الدقق لميتمن عوي لمنشب على رلك لف لألي. ص16

قد نتساءل على من يعود ضمير المتكلم أنا في هذه القصة، أهى للشخصية الورقية كما يسميها هو، أم لشخصيات واقعية.

لقد شكلت مقدمة الكتاب مفتاحاً لفهم بعض الألغاز التي احتوتها بعض القصص: إن التساؤلات الواردة في هذه القصة [الصمت والجراح] وفي غيرها، والتي صيغ بعضها على شكل مناجاة، قد نجد لها أجوبة في هذه المقدمة، وهو ما دل عليه مضمون المقدمة: نصيت لولدة في هذه لمجوعة قضيت من وق، ولكها تهلحق لولة
وتحرم ملات لوقع لذي يجب التميز فيها بين لوطية والنقق و اتصح بلين. ص5

ومن هنا يصعب إسناد هذه التساؤلات إلى الكاتب ذاته أو إلى شخص آخر، إنها تساؤلات لمجموعة من الذوات تشترك في المعاناة نفسها.

استحضار الشخصيات التاريخية والواقعية والخيالية.

أشرنا فيما سبق إلى الطابع الموسوعي الذي ساد قصص عبد القادر بن سالم، إذ تمتزج خطابه بخطابات وأصوات أخرى، تتغلب عليه أحياناً بفرض ذواتها عليه كما وجدت أحياناً، وبتحويره لها أحياناً أخرى.

إن العبارة التي افتتح بها الكاتب قصة [ثرثرة نائب]، هي عبارة مشهورة لشخصية من أشهر شخصيات الكاتب المسرحي الإنجليزي ويليام شكسبير، وهي شخصية هاملت في قولته المشهورة [كن أو لا تكون]، وقد أسندت في القصة للنائب الانتهازي، الذي ظل يردد ما كلما خاطب شخصاً بهاتفه النقال.

والملاحظ أن استخدام المزدوجات تجلى بوضوح في هذه القصة، وهو ما يعكس رغبة المتكلم-الكاتب في عدم تحمل مسؤوليته فيما قالته شخصياته، كما هو ظاهر في التعبيرات التالية [مريباً، الغريين، المطنج]، من جهة، ونقله بأمانة كلام النائب من جهة أخرى.

وقد جاءت عبارتان من أشهر ما حفظته الذاكرة عن الشاعر امرئ القيس أثناء مناجاته لليل، بقوله في قصة [الفرح الأبيض]: لئلي بقي الليل ستوده على لمدنية...

وهو نقل، مع بعض التحوير، للبيت الشعري:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

أو العبارة التي جاءت في قصة [الضرب في الصفر]، والتي تعارض قول الشاعر المشهورة، التي قالها أثناء بلوغه خبر قتل أبيه: اليوم خمر وغدا أمر، وهي: اليوم شر وغدا أمر.

نجد في مكان آخر تداخلا لأصوات بعض رجال الصحافة والسياسة الجزائرية أثناء تناولهم بعض القضايا السياسية والاجتماعية، من ذلك كلمة لطح في قصة [ثرثرة نائب] التي تحيل على الكلمة التي استخدمها أحد رجال السياسة الجزائريين لنعت بعض المنتخبين الجزائريين باللاوعي السياسي، وقد تناولتها الصحف بالتعقيب لفترة، وهي كلمة لفي.

وهناك عبارة لفيية لملاء التي تحيل على الأحداث الدامية التي عاشتها الجزائر منذ بداية التسعينيات.

وهناك الأسلوب الذي كان ولا يزال توصف به الوضعية التي آلت إليها وضعية المثقف الجزائري، أضف إلى ذلك الكيفية التي كانت الصحف ووسائل الإعلام الجزائرية تقدم بها المثقف.

وقد حضر ذلك في قصة [ثلاثية زمن الشوك والعراء]، ويبدو ذلك جليا في هذا الحوار:

ظق أهنأهكرأهت

- لسكين قد قُوم من كلشي

أضف اللي

- هذا قره وقر الكثير من أمثله، ولكن كلشي عنيلة

- أي نهيلة يارجل وقد طُحى كما توشبه ميتاً

- لوت لهن لمن أن يعيش على هذه لحل.

ردتلك

صحيح، لكن لا تسي أن لوت يظن لله، ولكن صورته هذه ستبقى صمة على الفن وألوه إلى هذا الققص

ص30- 31

يعكس هذا الحوار نظرة عبد القادر بن سالم وبقية المثقفين والصحفيين ورجال السياسة لهذه الفئة المقهورة من المجتمع في ظل التحولات الجذرية للنظام العالمي الجديد.

يتجلى تذمر هذا المثقف بحدة في هذا المقطع من القصة:

... قطع حورنا مرة أخرى، جس أفضاء قبلتنا وكله يريد أن يقول شيئاً ذا أهمية، سلم علينا من جيد، لم نسق بلك، نكوناً بلمننا... أخرج من مظنه لجلية التي صلت بئسة بفعل اللس وأرقا كثيرة صرخ في وجهها بأن قرأها... كلت شهلات كثيرة فصل عليها من لراق وفرنسا. وف، فك عينا وشوع يقول عليها... ص31

وقد كان للحلاج وللسندباد حضور في قصة [حكايات المدينة]، وأبي جهل في قصة [أبو جهل يبعث من جديد]، حيث لقي فيها نفس المصير الذي لقيه منذ أربع عشرة قرناً. حضر فيها أيضاً علي بن أبي طالب والحجاج بن يوسف والميداني ورضا حوحو.

وقد حضرت أيضاً عبارة رددتها كتب التاريخ والسياسة بعد سقوط الحكم الملكي الفرنسي، وهي عبارة تستخدم للسخرية: [ملت لك يحيا لك] في قصة [الضرب في الصفر].

الأمثال الشعبية

يشكل المثل الشعبي نوعاً خطابياً مصغراً *micro genre du discours* وفي هذا الإطار يميز منقونو في تحليله للأمثال بين المتلفظ *l'énonciateur* والمثبت *l'asserteur*. فالمثبت هو ذلك الشخص الذي حينما يتلفظ بمثل معين، يكون قد وضع إثباتاً يعتبره مشروعاً من قبل كيان غير محدد هو [حكمة وعبقريّة الشعوب]، إنه يقدم قوله ذلك بمثابة صدى لعدد غير منته

من المتلفظات السابقة¹. ويندمج اللفظ - الذي يعتبر مصدر المثل- بالمثبت، فهذا الأخير هو المسؤول عن محتواه.

انطلاقاً من هذه الملاحظة، يعتبر استعمال المثل الشعبي ظاهرة متعددة الأصوات، و قد نلاحظ ذلك بوضوح في قصص عبد القادر بن سالم. فنجد في قصة [أحلام آخر الليل] يستعمل مقولة كان المرحوم أبوه يرددها على مسمع منه: [لجل الي ماوش بلاصلاح ماوش تليل]، والمقصود بها أن الرجل [بمعنى جنس الرجل، وهو يقابل جنس المرأة] الذي لا يحمل سلاحاً بين يديه لا يمكن اعتباره رجلاً [بمعنى الشجاعة و المروءة].

هنا نتساءل من هو المقصود بهذا الرجل المنعدم المروءة ؟ ومن هو المسؤول عن هذه المقولة في هذا السياق أهو الأب ؟ أم عبد القادر بن سالم ؟ من المقصود بهذا الاستعمال للمثل؟

كل هذه التساؤلات تعكس بوضوح الطابع المتعدد الصوتي للمثل عند عبد القادر بن سالم.

هذه الظاهرة نجدها أيضاً في ما جاء على لسان أحد كبار سحرة الحي الذي يقطنه أبو جهل [القود لثوف ما يتبي] والتي تعني تماماً ما جاء في المثل المثل العربي القديم [مرثب غشي عثلب عليه]، في قصة [أبو جهل يبعث من جديد] يبعث من جديد [حين رأى أبو جهل في حلمه أن مخلوقاً يشبه البهيم قد وضع على ظهره أكياساً من رمل وضربه بعنف على مؤخرته كالأتان الجرباء، وذلك حينما انتهى من قراءة الفصل الأخير من رسالة الغفران، هنا أيضاً نتساءل عن هو هذا القود لثوف؟ وهل يعد كبير سحرة الحي مسؤولاً عن المقولة، علماً أن الكاتب قد اعترف منذ البداية أن شخصيات قصصه هي شخصيات من ورق. بالتالي قد يكون هو المسؤول عن المثل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يوحى سرده لهذين المثلين في مزدوجتين على أنه قد يتبرأ مما أورده من أمثال وأقوال مأثورة، لأنه هناك من يرى أن استخدام الأمثال في مجال السخرية يوحى إلى أن الكاتب يشير إلى رفضه وعدم تبنيه لها، أو الإشارة إليها دون أن يتبنى محتواها، وهو ما يجعل محتواها عسير التأويل¹.

1 – D.Maingueneau (1999) : l'énonciation en linguistique Française, paris, Hachette,p146

1 – D. Maingueneau (1998) : Analyser les textes de communication, Paris, Dunod, p158.

حضور الخطاب القرآني والنبوي

إن حضور الخطاب القرآني في قصص عبد القادر بن سالم يكاد يشمل جل النصوص، وهو بذلك، وبعد استحضاره لعبقرية الشعوب واستنطاقه لها دون جدوى، ها هو يختار تجاوز هذه العبقرية إلى عبقرية أكبر وأكثر تأثيراً على العقل والعاطفة والروح، وهو القول المقدس الذي أثبت منذ الأزل قدرته على الإقناع والتأثير في النفوس.

يحاول الكاتب أن يضيف روح الجدية والحقيقة المطلقة على خطابه، ويسعى إلى تذكير هؤلاء الذين وصفهم في المقدمة بالنفاق والتمسح بالدين وانعدام روح الوطنية فيهم... بمصيرهم السوداوي. فكان من حين لآخر يستخدم أحد الأساليب المشهورة في الإقناع* في القرآن الكريم وهي الترغيب في مثل هذه الأمثلة: ...نهر لعل وقلوب ... أو ... جئت لهن... في قصة [الفرح والفرح والموت] أو الترهيب في [هجرة لثوم] وهو عنوان قصة من قصصه، أو ... أو ... أعجز نخل خيبة ... في [الضرب في الصفر].

إلا أن استحضار قصة أهل الكهف في أكثر من قصة من قصص المجموعة يبدو موحياً في قصتين.

يتجلى الاستخدام الأول في قوله في الفقرة الأخيرة من قصة [أبراج]: كلوا ثلاثة صلوا أربعة، كانوا بأرقم وطول لجلت وبلجلت لفقرة... لغوا زمانا لقوا فيه لعوام كيف يكون فيه لعبات. ثم نموا على الفتوى والحوى ولهن القضاء... كلوا يكون كشريطا على امر بجيلهم. ص28

إن هذا المقطع، وإن كان لا يحيل مباشرة على النص الذي جاءت عليه قصة أهل الكهف في القرآن الكريم، فإنه يشير إلى الحوار الذي جرى بين الفتيان الثلاثة في الكهف، وهم أربعة بمعية كلبهم، الذي شاركهم طول السفر عبر الزمن. إلا أننا لاحظنا أثراً لتوفيق الحكيم الذي جعل هؤلاء الفتيان يتحاورون ويسردون ما حدث لهم قبل تواجدهم في الكهف، في مسرحيته أهل الكهف.

* - فالإقناع يتم بمخاطبة العقل أو بمخاطبة النفس.

وفي [حكايات المدينة] يعود أهل الكهف من جديد، وقد صرح بهم عبد القادر بن سالم بقوله: نام لجناء غي يقطعها نوما عيقا لم يعوفه في حيلهم «شعوا ببلدة كلحة أهل لاه، كلهم طوارؤية ولدة رؤها... قصة ولدهم 48

أما الحديث النبوي فقد قل حضوره في قصص الكاتب مقارنة بالخطاب القرآني، إذ يبدو في بعض العبارات القليلة مثل ضُفْثُ لَلام في قصة [الفرح الأبيض] أو غَاء كَغَاء ليل في قصة [حكايات المدينة] ويظهر هذا بمثابة تأكيد لمقولة الرسول [صلعم] التي يباهي فيها بأتمته أمام الأمم الأخرى، وهي أمة صارت غثاء كغثاء السيل، استرجل فيها أصحاب الحلق والدجالون، فهم... قوم تسبوا غي غيبتهم، فكوا غَاء كَغَاء ليل... فهم التاريخ حين سجل لهم غي آبار القفورت، كن ههم طيء البين وإتباع لوعة... نوا لعود وُضْطَفْ، فكلت قلوبهم مقحقة نوما كالطليح ولما انتهى زمن الربيع وجدوا أهلهن عرايا هتدة لأهولهم 49

خاتمة:

تشكل نصوص عبد القادر بن سالم سمفونية تداخلت فيها أصوات متعددة ومتباينة، امتزج فيها الواقع بالخيال والمقدس بالمدنس والتشاؤم بالتفاؤل والسياسة بالأدب...

فقد تداخلت أقواله بأقوال بعض رجالات الأدب العظماء أمثال شكسبير وأبي العلاء المعري، و ببعض مقولات بعض السياسيين والإعلاميين، فكان ينقل لنا أحيانا تساؤلات يطرحها الجزائري على نفسه لفهم مصيره في ظل الضباب الذي يسود الجزائر والعالم العربي، تنم عن نفوس حائرة ومتألمة ومتشائمة. فكان يناجي أحيانا السندباد وامرئ القيس وأبا جهل والحجاج بن يوسف وعلي بن أبي طالب والميداني ورضا حوحو... وينقل العبقرية الشعبية والكلام المتداول بين رجال السياسة والإعلام وبين عامة الناس من جهة أخرى.

وما استحضاره لخطاب الله عز وجل ورسوله الكريم إلا ليضفي على
خطابه مسحة الجدية، ويدق ناقوس الخطر من أجل أن يستعيد القارئ العربي
رشته و يخرج من الكهف الذي أوقع نفسه فيه.

1 - عبد القادر بن سلم جص، شورت لاف، الجزائر 2002.

H.NØLKE (1993) : Le regard du locuteur, Paris, KIME.

D.Maingueneau (1999) : l'énonciation en linguistique Française, paris, Hachette.

(1998) : Analyser les textes de communication, Paris, dunod. -

هرمنيوطيقا النص أو فلسفة تأويل النصوص

- محاولة لتحديد المصطلح -

دحامية مليكة

المركز الجامعي بالبويرة

جاءت نظريات القراءة ومن بينها الهرمنيوطيقا للكشف عن المعنى. وقد تأثرت

بالمنهج الفينومينولوجي الذي أرسى دعائمه الفيلسوف الألماني الشهير "هيدل" (Edmund Husserl) الذي يعدّ من بين أكثر المعاصرين الذين اهتموا بمسألة الموضوعية في العلوم الإنسانية.

تؤكد الفينومينولوجيا وكذا الهرمنيوطيقا أنه لا يمكن دراسة الإنسان بنفس

الطرق التي تستخدم لتحليل الظواهر المادية. فنحن "هرو" الوقائع الفيزيائية والكيميائية، بينما لا نستطيع إلا أن نحاول "فهم" الوقائع الإنسانية. فالمعرفة في العلوم الطبيعية معرفة خارجية تجريبية كمية، على حين أن الفهم في العلوم الإنسانية داخلي يرتبط ارتباطا مباشرا بالتعاطف الوجداني وبالمعاني.⁽¹⁾

والأسئلة التي نطرحها في هذا المقام هي: ما الذي نعنيه بالصفة العلمية أو الموضوعية في العلوم الإنسانية؟ هل يمكن أن نقيم علما للإنسان على أسس فينومينولوجية، وفينومينولوجية هرمنيوطيقية على وجه الخصوص؟ ما هي العلاقة بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا؟ كيف ارتبط كل منهما بالآخر ولأي غرض تم ذلك؟

لا يهمنا في هذا التعريف عرض النظريات المختلفة والآراء المتنوعة للعديد من الكتاب الذين كتبوا في هذا الموضوع. ولا يهمنا أيضا التعريف بتاريخ الحركة الفينومينولوجية على الرغم من أن العرض التاريخي يسمح لنا بفهم وإدراك الاختلافات الأساسية التي طرأت على أسس ومبادئ هذه الحركة. سوف نكتفي بتوضيح جوهر الفينومينولوجيا في الحدود التي تسمح لنا بالحكم على إمكانية قيام علم للإنسان بالاعتماد على أسس فينومينولوجية هرمنيوطيقية.

1- تحديد المصطلح الفينومينولوجيا:

لكي نفهم ما تعنيه كلمة فينومينولوجيا، علينا أن نعود إلى أصلها الاشتقاقي في التقاليد اليونانية. وعلى هذا فهي تنقسم إلى قسمين:

الظاهرة: Phénomène

العلم: Logos

وعلى هذا فالفينومينولوجيا هي "علم الظواهر"، ويقصد بذلك "الدراسة الوصفية لمجموع الظواهر كما هي في الزمان والمكان".⁽²⁾
ما معنى الظاهرة؟ وما معنى اللوغس؟

يقول "ملتن هير": الظاهرة هي ما يظهر أو ما يتجلى⁽³⁾ أما عند اليونانيين فهي تعني مجموع ما هو معرض لضوء النهار أو ما يمكن جلبه إلى النور.⁽⁴⁾
أما مصطلح العلم أو اللوغس فقد ظهرت له عدة ترجمات من أهمها: الحكم، العقل، المفهوم، التعريف، الأساس، العلاقة. وقديما عرّفه أبطو بقوله ما به يُختصر الخطاب، وهو وسيلة أيضا لتجليته عن السفسطة والإطباب.⁽⁵⁾
ويعني اللوغس في اللغة المعاصرة الكلمة، الخطاب، وأحيانا القضية التي يعالجها الخطاب. وتعدد المقابلات لكلمة اللوغس له علاقة بطبيعة الأشياء أو الموضوعات.

ويعني اللوغس بعد هذا وذاك الفكرة التي ينتجها المتكلم ويعبر عنها بجملة أو عبارة بغية التواصل مع الغير أو مع ذاته.⁽⁶⁾

من خلال ما سبق نستنتج أن الفينومينولوجيا هي "قراءة الظواهر". فهي تحديد لمنهج أو طريقة في الشرح والتحليل، غير أنّ هذا المنهج أو هذه الطريقة التي سنتحدث عنها ليست تعبيراً عن قواعد صارمة، ثابتة ومجردة، نطبقها بصورة عامة على كلّ موضوع؛ المنهج الفينومينولوجي الذي سنتحدث عنه له علاقة مباشرة مع الموضوع.

يقول "إدموند هوسرل" مؤسس هذا العلم: إيقانا أنّ المعرفة لا تعني إرجاع الشيء أو رده إلى عناصره الأولى، وأنها ليست تعميقاً للتجربة، كما أنها ليست بنية. وبالتالي لم نعد نبحت في الفلسفة عن النظام، ولكننا نبحت عن الحياة.⁽⁷⁾

يحاول العلم الذي يسميه هوسرل الفينومينولوجيا، تحديد المسائل الفلسفية القديمة، مسائل الحياة والوجود، مسائل المعرفة الحدسية الشعورية، وأخيراً مسائل الإنسان في العالم.

الفينومينولوجيا التي نحن بصدددها هي تلك الفلسفة التي تثير الأسئلة حول

معنى العالم، ومعنى الكائن في العالم. إنها تهدف إلى إظهار "كيفية الوجود" أو "كيفية الكين".
من هنا يأتي ربط الفينومينولوجيا - علم الظواهر - بالانطولوجيا - علم الوجود.⁽⁸⁾

الفينومينولوجيا هي علم كينونة الكائن، وبما أن الأنطولوجيا تهتم بعلم الوجود، أي أنها تهتم أيضا بكينونة الكائن، فكلّ فينومينولوجيا هي أنطولوجيا.⁽⁹⁾ وعلى هذا فإن موضوع الفينومينولوجيا الأنطولوجية هو الكائن. والمقصود بالكائن من وجهة نظر "هيدجر" "الإنسان" الذي يمنحه اسم اللاتين Dasien أو الكينونة. ولأن الكائن لا يظهر لأول وهلة، فنحن نحتاج إلى طريقة أو منهج للكشف عنه. وهذا المنهج هو المنهج الفينومينولوجي⁽¹⁰⁾. من هنا يمكن القول إنّ الفلسفة تفتّح على نوع من الميتافيزيقا.

إذا كان الأمر كذلك، فهل معنى ذلك أن الفينومينولوجيا ترفض كلّ تفكير موضوعي يتعلق بالعلوم الإنسانية؟ هل تتعارض الميتافيزيقا مع الموضوعية كما يراها أصحاب هذا الاتجاه؟

يرى هؤلاء أن الميتافيزيقا لا تتعارض بالضرورة مع مسألة الموضوعية في العلوم الإنسانية، ذلك أنه بإمكان الموضوعية أن تتخذ أشكالا وأبعادا مختلفة عما يراها عليه أصحاب النزعة العلمية. كيف ذلك؟

يؤكد أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي على ضرورة التمييز بين العلوم الروحية -الإنسانية- والعلوم الطبيعية، ويحرصون على إبراز نوعية وخصوصية الظاهرة الإنسانية. فالظاهرة كما يوضّح هؤلاء هي ما ندرکه عن طريق الرؤية، هذه الرؤية هي نتاج خبرة أو خبرات. إننا نتعامل مع الأشياء -الظواهر- تبعاً لما لدينا عنها من أفكار، بيد أن أفكارنا ليست إلا تكوينات عقلية كونها بعد اختيار عناصرها، فهي مؤسسة على خبرة جزئية بالأشياء.

هذه الخبرة تكون مصبوغة بتاريخنا وظروفنا ومرمانا، فأنا على سبيل المثال أمتلك خبرة عن موضوع ما - الموضوع هنا بمعنى الظاهرة- تسمح لي بأن أدخل معه في حوار. حينئذ تبدأ الظواهر المختلفة لذلك الموضوع في الظهور والتجلي عبر صور وأشكال شتى. من هنا نفهم المعنى اليوناني لكلمة ظاهرة باعتبارها ما يظهر أو ما يتجلّى.

ليست الظاهرة شيئاً في ذاته، بل هي حاضرة أمامي وبإمكانني أن أدخل معها في

اتصال مباشر، وهذا هو معنى قول "هوسرل" الشهير *لجّ إلى أشياء ذاتها* Le retour aux choses-mêmes. عندما تدخل الذات العارفة في علاقة مع الظاهرة وانطلاقاً من ذلك المعنى تلج الذات إلى معان أخرى متخفية في حنايا الظاهرة. عندئذ نقول عن تلك الظاهرة أنها "هج" عن نفسها؛ تفصح عن نفسها بقدر ما نزيح عنها الغطاء.⁽¹¹⁾

من هنا نستنتج أن معرفة الظواهر في أساسها معرفة حدسية* لا يمكن البرهنة عليها لأنها تُعطى لنا بصورة بديهية. إننا ندرکها من خلال الاتصال المباشر.

صحيح أن هناك تداخلا بين الذات العارفة -الباحث أو المفسر- وموضوع البحث في العلوم الإنسانية، إلا أن هذا لا يمنع من قيام مشروعية علمية. فالذات كما يراها العالم الفينومينولوجي تتميز بالوعي وبالقصد الذي يهدف إله معنى معين منظورا إليه من زاوية معينة. هذه الوضعية التي ينظر من خلالها الباحث إلى موضوع بحثه تتسم بقدر من الموضوعية، ذلك أن الإنسان كائن تاريخي، يحيا في إطار معين ولا يمكنه الخروج عن هذا الإطار. والوضعية التأويلية تلعب دورا كبيرا في تحديد وجهة نظر الباحث.

هناك أيضا الأفق التاريخي أو الأفق التأويلي للباحث أو المفسر والذي يلعب دورا كبيرا في تحديد المسافة بينه وبين موضوعه، مما يسمح له بالنظر إلى موضوع بحثه في كل مرة على نحو جديد. كل مرة تسمح له بتفسير جديد لأنها تتاج واقع مختلف ومستمر.

إن رؤيته للأشياء تتغير كلما تغير أفقه التاريخي الذي يحيا فيه، مما يسمح له باكتساب خبرات جديدة، وهذا ما يكسبه نوعا من الموضوعية. يؤكد أصحاب هذا الاتجاه أنه توجد موضوعية مطلقة في أي مجال من مجالات العلوم الإنسانية، سواء كان ذلك في الاقتصاد أم التاريخ أم الأدب. فالنص الأدبي -على سبيل المثال- يحتمل دلالات مختلفة ومتعددة، كلما نظر إليه المفسر من زاوية معينة ظهر له على نحو جديد. هناك احتمالات متعددة للمعنى دون أن يكون أيا منها المعنى الصحيح. ماذا يفعل المفسر أمام خصوصية العالم وكثافته؟ -وليكن عالم النص مثلا-؟ سيقوم بنوع من الاختيار (Choix) يلئم الوضعية التي هو بصدددها دون أن يتشبث به على أنه التأويل الحقيقي النهائي والوحيد.

2- تحصيل طح لهمنوطيقا:

الهرمينيوطيقا نسبة إلى "هرمس" (Hermès) الذي اكتشف اللغة والكتابة، فزود البشر بالوسيلة التي أعانته على فهم المعنى وتوصيله. (12)

وكلمة الهرمينيوطيقا مشتقة من الكلمة اليونانية hermé ويقصد بها، القول، التعبير، التأويل، التفسير. وقد استمدت من هذه الكلمة كلمات أخرى هي:

كلمات أخرى هي: لمغن Hermens ولفر Hermenente وكلمة Hermenotikos تعني التؤلي وHerménotiké، تعني فن التؤلي.

ولعلّ المعنى الأصلي هو كلام، قول. وكلمة Herméneia تعني القرة

على التعبير، القرة على الفهم. (13)

- ومصطلح الهرمنيوطيقا في أصوله البعيدة مصطلح مدرسي، لاهوتي قديم يدل على العلم المنهجي الذي يهدف إلى عملية التفسير لنصوص الكتاب المقدس التي تتطلب فهما وإعمالا للفكر من طرف القارئ. يقول ضر

هد بوزيد*: "مصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني - الكتاب المقدس -. (...) ويعود قديم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى سنة 1654 م ومازال مستمرا حتى

اليوم في الدوائر البروتستنتية" (14) ^{أربط المصطلح إذا، في نشأته بعلم تفسير النصوص الدينية والرموز المقدسة، ثم اتسع مدلوله ليصبح علما عاما في الفهم، ومنهجا في التفسير - تفسير ظواهر العلوم الإنسانية. كالظواهر الفنية والأدبية-. يقول دلتاي* معرfa هذا الفن " الهرمنيوطيقا هي فن تأويل الأعمال الأدبية، أما من الناحية الفلسفية فتعني فن فهم الإنسان بصفته كائنا تاريخيا". (15)}

نستخلص من هذا أن "الهرمنيوطيقا سعت منذ بدايتها الأولى إلى أن تنفذ إلى باطن الوجود والروح الإنساني ومن ثم لم تتورط في مفهوم الشكل أو البناء اللغوي المنغلق على ذاته في عملية تفسيرها للنصوص"

(16) وهذا ما ذهب إليه "دلتاي" في مؤلفه "نشأة لهمنيوطيقا" حينما خلص إلى القول بأن "فن الفهم يتمركز حول بقايا الوجود الإنساني المحفوظة في الكتابة". (17) ما الذي نستخلصه من هذا الكلام؟

من أول وهلة يتبين لنا أن الهرمنيوطيقا تعني الفهم، وتظهر لنا

باعتبارها فن فهم. فهي ليست فن التفكير الجيد، ولكنها فن قراءة لجيدة.

تمتد الهرمنيوطيقا من النصوص المكتوبة إلى فن القول بصورة عامة، غير أن الفهم يبلغ ذروته مع النص المكتوب.

من هذا المنطلق يتم تعريف الهرمنيوطيقا باعتبارها "فن فهم عمل اللغة" (18). وهذا التعريف يشبه إلى حد كبير تعريف "شلاير ماخر" حينما يقول إن الهرمنيوطيقا هي "فن الفهم الصحيح للخطاب الصادر عن الآخرين وخصوصا الخطاب المكتوب". (19)

باختصار اعتبرت الهرمنيوطيقا في البداية منهجا في القراءة مؤسسا على قواعد ومفاتيح، وحتى لما انتقلت إلى ميادين أخرى كالفلسفة والأدب بقيت دائما تبحث عن مفاتيح لحل الرموز وشرحها وتفسيرها.

3- العلاقة بين الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا:

ما هي العلاقة بين الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا؟ ما طبيعتها؟ كيف حدث هذا المزج وهذه المقاربة بينهما؟ هذه المقاربة التي أثبتت فعاليتها وخصوصيتها فيما بعد!

ذكرنا في مرحلة سابقة أن مهمة الفينومينولوجيا هي إظهار كينونة الكائن؛ وهذا الكائن المقصود هو الإنسان. تبحث الفينومينولوجيا في تجربة الإنسان؛ هذه التجربة تاريخية في ماهيتها، وما تصفه يجد في هذا التأريخ الإنساني أساس إمكانياته وأفق ظهوره.

لقد فتحت الفينومينولوجيا آفاقا واسعة أمام الفكر الفلسفي المعاصر لتعمق مشاكل الإنسان ووجوده في العالم. برز هذا خاصة مع الفلاسفة الوجوديين الذين جعلوا من الوجود الإنساني موضوع تأملاتهم الفلسفية، فتراهم يقررون منذ البداية أننا لا نفهم الوجود إلا عن طريق وجودنا أو في صميم كينونتنا.

وجاء "مارتن هيدجر" وأعاد اكتشاف مصطلح الهرمنيوطيقا لأول مرة سنة 1923 وقد تزامن ذلك مع الفترة التي بدأ يكتب فيها أولى

صفحات "ليبودولمن" (20) (L'être et le temps)، بحيث وضع يده على أولى النقاط المشتركة بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا، ألا وهي دراسة الوجود والحكم على الوجود بما هو موجود.

تؤكد الهرمنيوطيقا مدى ارتباط الذات بالوجود الذي لا يمكن بحال من الأحوال أن تستقل عنه. كلاهما إذن، اهتم بمشكلة الإنسان ووجوده في العالم. ومن هنا جاءت مشروعية إضافة الهرمنيوطيقا إلى الفينومينولوجيا.

الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقية مدعوة إلى أن تنقل خطاب الكائن أو الإنسان الذي هو نفسه ذو طبيعة هرمنوطيقية. فالحكيم "هرمس" هو الرسول الذي ينقل الخطاب إلى البشر، وهو الكائن الذي بُعث أو وُجّه إليه الخطاب في الآن ذاته⁽²¹⁾ إنه المؤول والذات المؤولة في نفس الوقت. إن مهمة الهرمنيوطيقي والفينومينولوجي واحدة من حيث أن كلاهما يحاول إيضاح وبيان كينونة الإنسان التي تمثل كينونته هو أيضا. إنه المؤول وموضوع التأويل في نفس الوقت. ولكن كيف يفهم الإنسان كينونته؟

يفهمها من خلال مشروع قوامه التفتح على العالم يتم من خلال اللغة.

إن عملية فهم الإنسان لذاته تتم من خلال قوة الكلمة، قوة اللغة. هذا الفهم ينبثق من خلال واقع معين ووضعية محددة. إن عملية الفهم أو خلق المعنى ليست عملية اعتباطية، فالمعنى ينشأ عندما تتضح العلاقة التي تربطها بالعالم. إننا نريد من المعرفة العلمية السيطرة والفائدة -سيطرة الذات على الموضوع-، لكننا في مجال التأويل نبحث عن لقاء بين الإنسان والعالم، لقاء قوامه الإصغاء والمشاركة والحوار. والحوار يعني أن هناك احتمالا جديدا، ليس هناك معنى مكتملا إلا لما قام الحوار. من هنا نصل إلى النقطة المشتركة الثانية التي تم من خلالها اتصال الهرمنيوطيقا بالفينومينولوجيا والتحامها بها ألا وهي فكرة "لفهم معنى".

مشكلة المعنى على إطلاقه تمثل واحدة من أهم المشكلات الجوهرية المطروحة على الفكر البشري إن لم تكن أكثر هذه المشكلات جوهرية. البحث عن معنى العالم، ومعنى الأشياء في العالم كان الشغل الشاغل للفلسفة، ثم بعد ذلك تجاوزت هذه المسألة -مسألة المعنى- ميدان الفلسفة إلى الميادين المعرفية الأخرى. يقول "هوسرل": من الواجب علينا العودة إلى الأشياء نفسها، أي من الواجب علينا أن نواجه كل مشكلة باعتبارها

"مشكلة معنى" منطلقتين من الدلالات التي تنطوي عليها المسألة. فلم يعد الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كان شيء ما موجودا أم لا، بل من الضروري أن نعرف أيّ "معنى" ينطوي عليه هذا الشيء عندما نتساءل عن وجوده"⁽²²⁾ وعلى هذا فالفلسفة الفينومينولوجية هي فلسفة البيان والإيضاح والتنوير. "إنها ثورة اكتشاف مفهوم المعنى أو الدلالة"⁽²³⁾ مثلها مثل الهرمنوطيقا التي تهدف أساسا إلى البحث في كيفية المعنى وبروزه إلى حيّز الوجود.

لقد آمن كلّ من علماء الفينومينولوجيا والهرمنوطيقا أن الظواهر إنّما تفهم من خلال البديهة المباشرة، من خلال الرجوع إلى الأشياء ذاتها دون إقحام أيّ منهج خارجي، وركزوا بشكل كبير على فعالية الفرد القارئ أو المفسّر الذي يعيش الخبرة من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل والعمل وحده.

4- تتخلل الهرمنوطيقا التّأويل والتّفسير والنقد:

تتداخل الهرمنوطيقا في أحيان كثيرة مع التّأويل والتّفسير والنقد. إنّ الهرمنوطيقا في عرّف بعض الاتجاهات هي "لغة التّأويل" أو بشكل أدقّ "قضية التّأويل"⁽²⁴⁾ بحيث تضع فكرة المعنى أو الدلالة في قلب هذه العملية. إنّها تؤول المعاني والدلالات الظاهرة والخفية في النصوص. فهي تطرح أسئلة من قبيل: ما هو هذا المعنى؟ ما مؤداه؟ وما هو مضمونه؟ وكيف يمكن استنتاجه؟

لقد اعتبرت الهرمنوطيقا "منهجاً" في القراءة في إطار التفسير الديني، أو لنقل أنّها العلم الذي يهتم بقواعد التّأويل، تأويل النصوص المقدسة، ثم بعد ذلك اتسع مدلول هذا المصطلح إلى مجالات أرحب وأوسع فأصبحت تمثّل النظرية المنهجية لكل أنواع التّأويل. من هنا جاءت إمكانية تطبيق الهرمنوطيقا هي علم التّأويل، وإذا شئنا أن نمناها تعريفا عاما وشاملا قلنا أنّها نظرية تأويل النصوص"⁽²⁵⁾ ويرى سانت أوغستين (Saint Augustin) أنّها تعني علم قواعد التّأويل.⁽²⁶⁾ إنّها تمنح المفسّر الآليات الضرورية لاكتشاف المعاني الخبيئة والمبهمة في النصوص، فهي تباشر عملها انطلاقا من الصعوبات الموجودة داخل النصّ.

إن التحليل السيمانيطي -الدلالي- للكلمات المتقاربة والمتباعدة، وكذا دراسة اللغة عبر مختلف أطوارها التاريخية، كلّ هذا يدخل في إطار عمل الهرمينوطيقا.

إن كل خطاب دال هو هومنيوطيقا، هو تأويل، لأنه يقول شيء ما عن موضوع ما. من هذا المنطق تصبح الهرمينوطيقا "علم التأويل العام للدلالات".⁽²⁷⁾ وتتضح الهرمينوطيقا من خلال تجديدها للمعاني السابقة وإعادة تشكيلها وصياغتها في ثوب جديد.

كلّ هومنيوطيقا هي تأويل لتأويل سابق.⁽²⁸⁾ هذا ما يقرّ به أيضا ميريسيا إلياد (Mircea Eliade)، حينما أكد أن المفهومين متقاربين جدا. ذلك أنّ عملية حل وفك الرموز لأي نص، يقتضي تأويل هذه الرموز. من هنا تتضح أهمية الهرمينوطيقا التي تتمثل في إقامة مبادئ مشروعة للتأويل، غير أنّ اكتشاف هذه المبادئ هو العقبة الأساسية التي تواجه الهرمينوطيقا.

هناك علاقة وطيدة بين التأويل والهير، بل هناك من يرى أنّ كلّ هومنيوطيقا هي تفسير، هي شرح للمعاني الموجودة داخل النصوص.⁽²⁹⁾ تهتم الهرمينوطيقا بمبادئ وقواعد التأويل، إنها علم التأويل، بينما يمثل

الهير الطيق لففي لهذه القواعد غي فوس

تطرح الهرمينوطيقا قضية التفسير، ولكن ماذا نفسّر؟ وما هو موضوع التفسير؟

إننا نفسّر وضعيات هومنيوطيقية. نفسرها انطلاقا من أفق المفسّر الراهن، وبحسب الوضعية التأويلية التي يكون عليها انطلاقا من السياق الذي وردت فيه. إذن، التفسير يرتبط بالوضع الآني للأحداث، وبالوضعية الراهنة للمفسر، لذا فهو يتغيّر ويتجدد كلما تغيّرت وتجددت الوقائع.

تتداخل الهرمينوطيقا أيضا مع النقد الأدبي، فكلّ هومنيوطيقا وكلّ تأويل هما شكا من أشكال النقد. كل نقد هو تأويل، إذ غالبا ما يعرف النقد على أنه شرح

وتأويل للنصوص. يرى فريشك شلغل (F. Schlegel) أنّ الهرمينوطيقا تشمل النحو والنقد والشعرية. هذه المواد مطالبة بأن تتعاون فيما بينها. ونفس الفكرة نجدها عند "شلاير ماخر" الذي يؤكد بأن فن القراءة وفن الفهم مطالبان بأن يتعاونوا ويتعاضدا⁽³⁰⁾ بهذه الطريقة تصبح الهرمينوطيقا شكلا ومنهجا من مناهج النقد الأدبي.

* ادموند هوسرل (Edmund Husserl). (1859-1938). أول من استعمل كلمة فينومينولوجيا للدلالة على منهج فكري واضح المعالم، من مؤلفاته الرئيسية: أبحاث منطقية (1900/1901) "وأساس علم الظواهر" و"أفكار لعلم ظواهر خالص"، و"علم ظواهر الوعي الباطن بالزمان" (1905/1910). كما نشر عام 1929 "المنطق الصوري والمنطق المتعالي" و"تأملات ديكرتية" عام 1931. ونُشر بعد وفاته بسنة كتاب "الخبرة والحكم".

(1) عبد المعطي محمد: جماليات الفن. دار المعرفة الجامعية 1994، ص: 35.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللباني، ودار الكتاب المصري 1978، مادة علم الظواهر.

(3) Martin Heidegger cité par Arion Lothar kelkel "La légende de l'être". Langage et poésie chez Martin Heidegger. Librairie philosophique. Jean Vrin. Paris. 1980. P 171.

Ibid: (4)

Ibid: 174 (5)

Ibid: p. 177 (6)

Edmund Husserl cité par Daniel Eristoff. "Husserl où le retour aux choses". Editions Sheres. 1965. p.5 (7)

Arion Lothar Kelkel. Opcit. P. 177. (8)

Ibid. p. 178 (9)

Ibid. p. 180 (10)

Ibid. p. 171 (11)

* الحدس هو تلك الشعلة أو الشرارة التي تظهر لنا فجأة ونحن نعاين الظاهرة، فيظهر لنا ما كان متخفيا ويتجلى بكل نصاعته ووضوحه.

Ibid: p. 186 (12)

(1) العاطفة (3) Helmut Seiffert. " Einführung in die hermenentik" Tübingen 1992. p. 2

* نصر حامد أبو زيد: أحد أهم الباحثين في التراث العربي، شغل منصب أستاذ الدراسات الإسلامية والبلاغة في كلية الآداب، جامعة القاهرة، وقب ذلك كان أستاذا زائرا بجامعة "أوزاكا" باليابان، في الفترة ما بين (1985 / 1989) بدأ أعماله الفكرية منذ قرابة 15 سنة، وهي تشمل الآن 8 مؤلفات، إضافة إلى ما يربو عن 20 بحثا ودراسة منشورة في مجالات ودوريات مختلفة أهم هذه المؤلفات: "الاتجاه العقلي في التفسير" (1983)، "مفهوم النص" (1990)، "اشكاليات القراءة وآليات التأويل" (1992)، "نقد الخطاب الديني" (1994)، التفكير في زمن التكفير (1995).

(14) نصر حامد أبو زيد "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" مجلة فصول، العدد الثالث، أبريل 1981، ص 14.

(15) Kindlers litteratur lexcou 8/3208- 32.9 Municken 1974.

(16) ولهلم دلتاي، نقلا عن سعيد توفيق: "هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر". مجلة نزوى، عمان، العدد الثاني، ص 84.
(17) المرجع السابق.

Frédéric Schleiermacher par Arion Lothar kelkel in (18)
"La légende de l'être". P. 184.

Ibid: (19)

Ibid: P. 183 (20)

Ibid: P. 186 (21)

(22) ادmond هوسرل، نقلا عن نهاد التركلي: "الظاهراتية وتأثيرها في الأدب المعاصر"، العدد الأول، بغداد، العراق 1972، ص 58.

(23) عادل العوا: "التجربة الفلسفية الجزء الأول، مطبعة دمشق 1945 ص 449.

Adrian Mario "La critique des idées littéraires". Trad. (24)
Du Roumain par Michel Freidman. Paris. Editions complexe,
1977, p. 248.

Paul Ricoeur par Adrian Marino in (25)
"L'herméneutique de Mircea Eliade" Trad. Du roumain par
jean Gouillard. Editions Gallinard. Paris. 1981. P. 32.

Ardian Marino: "La critique des idées littéraires". P. (26)

244

Ibid: P. 249	(27)
Ibid: P. 248	(28)
Ibid:	(29)
Ibid: P. 257	(30)

أدبية أشكال التعبير

الشعبي الأمازيغي

أ. حورية بن سالم

جامعة تيزي وزو

1- مقمة مهجية:

تمثل الفنون القولية الشعبية بمختلف أنماطها عدسة اجتماعية مقرة لمعان ودلالات متغيرة، متباينة، معقدة، في إطار أنظمة اجتماعية معقدة أيضا. نسعى في هذه المحاولة إلى النفاذ إلى أعماق الألفاظ بهدف استجلاء المعنى الخفي، مروراً بجسر آليات السيميائية التأويلية التي ترمي إلى استقصاء الحركة البنائية، بحثاً عن السياقات الغائبة عنها، للوصول إلى إبراز البنى العميقة المحورية التي تتضمنها الأمثال والألغاز، لإظهار دورها في تحديد ثقافة وطنية، وذلك عن طريق تفجير مجموع العلائق التي تنظم هذه التراكيب بعيدة عن المنحى الانطباعي الذي لم يعد ينفع. يقول السكاكي: ((إنّ المفردات رموز على معانيها، وإن هذا لا ينفي وجود فوارق صوتية في مفردات الحروف التي تختص بها))⁽¹⁾.

تعد صفة اللفظ بمدلوله صفة من الصفات المميزة لحقل العلامات التي لها طبائع البناء التركيبي لمدلول اللفظ وما ينجر عنه من إشارات وعلامات سيميائية تدرج هي الأخرى لتمحور العناصر التكوينية للبناء اللفظي، ذلك أن الكلمة المفردة إما أن يكون معناها مستقلاً بالمفهومية بشكل لا يحتاج في فهم معناها الإفرادي إلى غيرها أو لا يكون كذلك.

كما أننا نستعين هنا بالسيميوطيقا التي تتناول المستوى البراجماتي (النفعي) من حيث فاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية، عن طريق دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، كون اللغة تحمل وظيفة إيصالية وأخرى ترميزية.

يرى شارل موريس أن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية تتمثل في علاقة وظيفية ودلالية، أما العلاقة بين الإشارات على اختلاف أنواعها وأصنافها فهي تتجسد في العلاقات التركيبية.

ونبحث أيضا عن شفرات الملفوظ الإشاري لإبراز السياق الدلالي القائم على بنية اللفظة المعبرة، وعن العلائق بين المدلولات ورصد التدايعات المتعاقبة واقتناص المعنى الكامن في الطاقة اللامتناهية للرمز، دون أن ننسى عملية ترصد المجال الدلالي لسائر التشاكلات الواردة في التعابير المختارة للتحليل⁽³⁾ للكشف عن الدلالات ذات المعايير الأخلاقية والفكرية والنفسية والثقافية.

2- النمذج لفخزة للتحليل:

أ- الألفز:

تحمل التعابير الشعبية في طياتها أبعادا ثقافية من إشارات ورموز ودلالات، يصعب الإلمام بمعانيها، لذا نلقي أضواء كاشفة على زمرة من هذه الدلالات المتنوعة، المتباينة، المتشابهة، لتكون عينات لمثيلاتها التي تزخر بها المادة الخام التي تتضمنها المدونة التي جمعناها من الميدان.

جاء الخيال الشعبي شديد الحساسية في التصور، حيث نجد ملاعمة دقيقة ومنطقية تجمع بين الدال والمدلول، فإن الألفاز تدل على ذكاء العقلية الشعبية من جهة، وقدرتها على ربط الصلة بين اللفظ الظاهر المنطوق والمعنى الباطن المقصود، من جهة أخرى؛ فهي ((إجمالا مواقف تدل على ذهن متفتح وعقلية تعيد الأشياء إلى أصولها بحيث تبدو لها المعقدات بلا تعقيد))⁽⁴⁾.

يرى كاسيرييه أنّ الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ودياناته وعلموه وفنونه⁽⁵⁾. ويقول أرسطو إنّ الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة⁽⁶⁾. ففي ذملل أمزمر إتس أمن أمذغر؟!⁽⁷⁾

ليست الألغاز الشعبية وليدة تفاعل الإنسان ومحاولة تكيف مع الطبيعة الشاسعة التي تحيط به فحسب، بل تعد ذخيرة اجتماعية زاخرة بقيم اجتماعية، ثقافية... إلخ.

يدل هذا اللغز على قدرة التركيب ونسج الأقوال المأثورة التي تختفي وراء ألفاظها ورموزها دلالات عميقة. ويحمل اللغز نسيجا بلاغيا حيث شبه العجين بحيوان صغير، ووجه الشبه بينهما القدرة الكبيرة على امتصاص الماء، وقد أبان خاصية بارزة وأساسية للعجين وهي القدرة الفائقة على امتصاص الماء إلى أن يصير لونه أبيض ناصعا.

وفي مَلَل هَرَسَ زَقَعَ حَبَسَ ثَرَفَ ثَنَدُ غَلْبَحَرَ يَطْسَنَ⁽⁸⁾.

إنّ الإنسان الشعبي صاحب نظر ثاقب، وحس خافض؛ يبحث باستمرار عن قرائن للتعبير عن أفكار ودلالات يكون قد استقاها من محيطه، فقد أجاد كثيرا في تشبيه أعضائه بأشياء يستخدمها أو يجتزئها من المحيط الشائع الذي يحيا فيه، فشبه عملية هرس الأسنان الناصعة البيضاء للأطعمة بالطاحونة التي ترحي وتطحن الحبوب والشعير أو تعصر الزيتون، واللسان الأحمر يقوم بعملية حبس الأطعمة في الفم حتى تطحن جيدا؛ ثم شبه البلعوم بمجرى النائم والساكن، قبل أن تصل الأطعمة المهرسة، ليتحوّل هذا السكون إلى حركة لاستكمال عملية الطعن لتسهيل عملية الامتصاص مثل البحر الذي يتحول إلى هيجان بعد هدوء.

استعمل اللغز الألفاظ: هرس، حبس، البحر، للتعبير عن علامات داخل الحياة الثقافية والاجتماعية، لأن محتوى الفكر قد يأتي موحيا، ملغزا، مجردا، رامزا.

وفي: نَسَعَ أَيْفَكَ أَوْرُنْتَزِي، نَسَعَ إْفْرِوَنَ أَوْرُ نَتْفِي⁽⁹⁾

يشير هذا اللغز إلى دقة الملاحظات اليومية للمبدع الشعبي، وهو يتفاعل ويتعامل مع محيطه الواسع حباً في اكتساب الخبرات المتعددة لبناء رصيده المعرفي والعلمي والثقافي حتى يتعرف على الأشياء التي تحيط به ويعي مكنوناتها وأسرارها ومغزاها.

يصرّح هذا اللغز في شطره الأول بأنّ هذا الشيء له حليب، إلا أنّه لا يحلب، وهو بذلك يبعد الثدييات، وجاء شطره الثاني ليزيده تعقيداً، حيث إنّ هذا الشيء يملك أيضاً أجنحة، لكنّه لا يطير في الهواء الطلق الفسيح، وبذلك يبعد أيضاً كلّ أصناف الطيور الطائرة، وهكذا صار اللغز معقداً، فما هو الشيء الذي له حليب ولا يحلب، وله أجنحة ولا يطير؟! وهكذا تتجلى لنا في هذا اللغز براعة العبقرية الفردية والجماعية في جعل البنية العميقة مستترة: ألا وهي "شجرة التين، رامزا لها بأشياء أخرى لها علاقة وطيدة بالمستعار منه. وفي: **إَوْتُ وَدَقْلٌ هُدُنْتُ تُسِيرُ**⁽¹⁰⁾.

يمثل هذا التركيب البنية السطحية التي تحمل في طياتها البنية العميقة التي تقف وراء هذا السياق، وهي تختلف اختلافاً كبيراً، لكن ثمة قرائن تجعل هذا اللغز يحمل دلالات ورموزاً أخرى تختفي وراء البنية التركيبية له، تجعل من يحسن الربط بينهما وبين ما يشبهها في الواقع يهتدي إلى استنباط المعنى الحقيقي المراد منه.

فقد وقف الإنسان الشعبي وقفة الحكيم المتبصّر أمام مرحلة من عمر الإنسان أنى يصير يحبو من جديد على ثلاثة لا أربعة.

ب- **لأمثل:**

ففي: **لَمَعَوْنَ تَغْلِبْ سَبْعَ**⁽¹⁰⁾. يدعو هذا المثل إلى ضرورة الاتحاد والتعاون وتعزيز صفوف المجتمع ضماناً للتكافل الاجتماعي.

إنّ ما يعزّز ويقوّي دلالة ألفاظ التركيب هو ما يحمله المثل من مواقف إنسانية نبيلة تعمل على تدعيم العرى الوثقى بين مختلف شرائح المجتمع، وتترك آثاراً قويّة وعميقة في حياة الأفراد والجماعات. إنّ المتأمل في لفظة

"سُبْع" يدرك أَنَّ المشبّه هو الجماعة رمز القوّة الجبّارة والشجاعة النادرة، فبمقدورها أن تحوّل الجبال سهولا والصعب سهلا، والبعيد قريبا، والمستحيل ممكنا.

وفي: يَلْ وَسَّ، يَلْ أَزَكَّ، يَلْ أَزَكَّ. (11)

يتناول هذا التركيب البعد الروحي لدى الإنسان، فهو يحمل سلوكا ثقافيا يظهر جليا في التربية الدينية، فيذكر باستمرار الخب والمغفل بعدم نسيان عالم الغيب، فهو بذلك يعبر عن جمالية الثلاثية الأدبية التي تعبّر عن النّظام الدييكروني الثلاثي: اليوم (يكون قد مضى)، وغدا (بقي للحياة وهو يكون قد مات)، والرمس (الأزلي).

يعكس هذا القول المأثور النظرة الشعبية للقضاء والقدر و العالم المرني والغيبى، فهو يعمل على تحديد ثقافة وطنية.

وفي: يرأسغر أور يتلقم⁽¹²⁾، يدعو هذا المثل العقلية الشعبية إلى الحرص الشديد على التربية الحسنة قبل فوات الأوان، فهو يشير إلى حقيقة مكتسبة من الواقع عن طريق الاحتكاك المباشر بالطبيعة التي تضرب للإنسان أمثالا، عساه يقتدي ويعمل بها،

ك: إمْع نَسَبَ مَعْقَل دَوْ ثُمُرْتْ إِدِسْمَقْل⁽¹³⁾

يشير هذا المثل إلى الأرض والتربة، لأن التربية تبدأ مبكرا، ومن المهد.

ك: أَكَنْ تَعْلَ زَرْعَ أَتْمَع⁽¹⁴⁾. يشير المثل هنا إلى التروي وعدم التسرع

في الأمور وإنجازها، لأنّ لكلّ مرحلة خصائصها ومميزاتها.

وفي: نَفْسُ تَتْرَبِي أُنْبَذُ يَنْعَبِ⁽¹⁵⁾

ينظر الإنسان الشعبي إلى الربيع بمثابة إطار زمني لإحياء وبعث الطبيعة. ويعتبر شهر مارس نقطة تحول للمنحنى الزراعي، فيحتفل به وكأنه شهر التجديد (Renaissance)، فهي ظاهرة تخص تحديد الفضاء الزماني حيث الحياة والحركة والحيوية.

وفي: أَثَرَرْ، أَثَرَرْ، أَرَبْ سَوْتْ أَرَرَرْ⁽¹⁶⁾.

إنّ السعي والبحث عن المطر (أنزر) هو قديم لثلاثية الخصب: "المرأة والحيوان والأرض). قال G.Camps عن الرجل البدائي بأنه هو مشغول ومهموم البال، لأنه لا يقوى على تحمّل خصوبة قطعانه ولاسيما خصب أراضيه... فلا يزال الفرد الشعبي يمارس طقوسا أو ممارسات سحرية وهي موجهة كلها لتحفيز القدرات المخصصة للطبيعة.

وفي: لَجَرَ إَوْصَدَ فَلَسَ نَبِ⁽¹⁷⁾ يعمل التشاكل التركيبي في هذا المثل على تحقيق الروابط بين الألفاظ والمدلولات تعبيرا عن علاقة الجيرة التي تعدّ ضربا من ضروب العلاقات الاجتماعية التي لا غنى عنها، المبنية على تدعيم المعاملات الطيبة التي تجلب الهدوء والسكينة، حيث ترتاح لها النفوس. وهكذا أظهرت فاعلية العلامة وتوظيفها في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، لأنها تشكل وظائف إيصالية وتبليغية وترميزية وإيحائية، ذلك أنّ التواصل والإبلاغ تنشئهما زمرة من الأنظمة من العلامات الدالة على الظواهر الاجتماعية من حيث دوالها لمدلولات متنوعة ومتباينة.

أخيرا تحمل ألفاظ الألغاز والأمثال بإيقاعاتها الخارجية والداخلية التي تفرزها حروفها عناصر الحس الشديد المفرط للتدوّق الإشباعي، ممّا أضفى عليها السيولة من الأنغام الإيقاعية، وهي محمّلة بكثافة وجدانية.

إنّ حسن التقسيم في الألغاز والأمثال أعطى إيقاعا، ركب تركيبا عبقريا، وهذه العبقرية أقيمت على الدّوق والمنطق معا، لأنّ الباث الشعبي يريد أن يقدّم للمتلقّي الشعبي متعة روحية فيها من الجمال الفني ما يشده إلى رسالته، ويجعله يلتذّ بسماع دوالها⁽¹⁸⁾.

فقد أقيمت الألفاظ والأمثال على الإيجاز الشديد والطول المتوسط، لأنّ الباث الشعبي يفضل أن يصطنع الجمل القصار حتى تنتشر بين أكبر عدد ممكن من المتلقين ويكون حفظها سهلا وروايتها ميسرة، ونقلها إلى الآخرين ممكنا ومضمونا.

فقد أقيمت الألغاز والأمثال على الإيجاز الشديد والطول المتوسط، لأنّ الباث الشعبي يفضّل أن يصطنع الجمل القصار حتى تنتشر بين أكبر عدد ممكن من المتلقين ويكون حفظها سهلا وروايتها ميسرة، ونقلها إلى الآخرين ممكنا ومضمونا.

وهكذا فقد حملت الألغاز والأمثال في طياتها أصول ثقافة المجموعة البشرية التي قامت بإنشائها، لأنها تلبي عندها حاجيات نفسية ودينية (روحية) وعقلية ووجدانية. فهي تتضمن سمات ثقافية ونشاطات معرفية مختلفة.

وهكذا جاءت هذه التعابير الشعبية محفوفة بقيم ثقافية وطنية مكونة لرصيد معرفي غني، وهي بذلك تكون قد أسهمت في تحديد ثقافة وطنية.

المصادر:

- (1) فيدوح عبد القادر: 1993، دلالية النصّ الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر ص 6، نقلا عن: مفتاح العلوم، ص. 151.
- (2) انظر: بيير جيرو، علم الإشارة، ص 16.
- (3) الساريسي عمر عبد الرحمن، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، ص. 210.
- (4) انظر: فتوح أحمد: 1978، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، ص. 35.
- (5) انظر: غنيمي هلال: 1973، النقد الأدبية الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ص 37.
- (6) أبيض كالعجل يشرب الماء كالقرد.
- (7) أبيض يطحن، أحمر يمنع، ساقية تنحدر نحو بحر هادئ.
- (8) لديها حليب ولا تحلب، لديها أجنحة ولا تطير.
- (9) سقط الثلج فتهدّمت الطواحن.
- (10) إنّ التعاون يغلب الأسد.
- (11) هناك يوم، هناك غد، هناك قبر.
- (12) الحطب الرديء لا يطعم.
- (13) إنّ الإنبات الجيد يعرف منذ خروجه من الأرض.
- (14) مثلما تسقط البذرة تنبت.
- (15) إنّ الربيع يرّبي والصيف يشحن.
- (16) أنزر أنزر، يا ربّ اسقها حتّى الجذور.

(17) الجار قد أوصى عليه النبي.

Voir, Littérature orale: 1982, actes de la table ronde, C.R.A.P.E, (18
office des P.U, Alger, p.155.

Kristiva (J.): 1969, recherche pour une sémanalyse, essais, (19
collection, tel quel, éd. Du Seuil, Paris.

Jolles (A.): 1972, les formes simples, collection poétique, éd. du (20
seuil, paris.

MACI B(Y.) (21

مدخل إلى اللسانيات الشكلانية

أ. عبد الله إمسعودان

جامعة تيزي وزو

اللسانيات الشكلانية فروع منها ما يسعى إلى فهم أنظمة الوصف والتحليل، وذلك مجال السليط الوظيفية، ومنها ما يسعى إلى المعالجة الحسابية للمواد المدروسة، وذلك مجال السليط الهيكلية، ومنها ما يهتم بالمعالجة الآلية للمعطيات اللغوية فيتعلق الأمر حينئذ بالسليط الآلية، ومنها ما يستعين باللسانيات الرياضية واللسانيات الكمية واللسانيات الآلية لبناء نماذج شكلانية للمواضيع اللغوية المدروسة، انطلاقاً من معانيات تجريبية، يمكن للباحث أن يعتمد عليها مرجعاً للمراقبة التجريبية التي يخضع لها إنجازها النظري المتمثل في النموذج الشكلاني.¹

وتمثل الشكلانية، في العلوم عامة، مستوى عالياً من العلمية، قد أضحى مطلباً ضرورياً، ليس في العلوم الدقيقة فحسب بل في العلوم الإنسانية أيضاً. ولكن مع ضرورة مراعاة الفرق بين الشكلانية المحضّة في العلوم والشكلانية المطوّعة لما يراعي نظام اللغة ومستوياته المتكاملة. وقد حاول خطأ بعض المناطقة المحدثين استنباط أنظمة تمثيل شكلانية جافة لمواضيع لغوية، بفصل ما لا ينفصل جذرياً - بين النحوي والتداولي وبينهما وبين التداولي². منذ الأمريكي ش. موريس والألماني رودولف كارناب (1891-1971) اللذين جعلوا

هذه المركبات، مستقلة من جهة، ومترجمة من جهة أخرى فعلم الدلالة يفسر ما سبق سبق وأن جمعه النحوي، والتولوية تكيف التفسير وتوافقه مع الاستعمال الذي يُختارُ يُختارُ للغة. وهذا رغم أن لاشيء يدل في الواقع على أن لغة طبيعية تكون قابلة للوصف عبر هذه المركبات الثلاثة، مترجمة ومستقلة. فلا شيء يسمح بإرجاع وصف لغة ما إلى وصف أولي نحوي فقط، ثم يتبعه وصف دلالي وأخيراً وصف

تداولي. وقد أخطأ اللسانيون الذين نادوا باستقلال مطلق للنحو عن الدلالة كما أخطأ أولئك الذين توغلوا في فردوس الدلالة، ولكن سرعان ما اكتشفوا أنه بالنسبة إليهم فردوس ضائع، وهم يحاولون الآن معالجة كل ما فاتهم من ميادين التركيب والنحو والتداولية في تركيبة غامضة ومبهمة غير مراعية للعلاقات التكاملية بين الميادين الثلاثة: النحو والدلالة والتداولية، ولا لمبدأ الشمولية الذي هو أساس في الدراسة العلمية³. ويرجع بعض العلماء قصر المنظورات الشكلانية إلى الرغبة المستمرة في تطوير العلوم وترميزها ترميزاً محضاً. ولا علاج لذلك-في رأينا إلا بجعل الشكلنة وسيلة، هدفها الوصول إلى نظام واف وشامل يصلح لأن يكون نموذج تمثيل مجرد وخال من أي لبس فالشكلنة الصحيحة ما كان وسيلة وطريقة مُعينة على الوصف والتحليل وهذا يستوجب تغييراً في ذهنية اللساني، حيث الشكلنة تعنى القواعد النحوية المجردة ولا تعنى الكيانات اللغوية، غير أن هذه يمكن العودة إليها لمراقبة واختيار فاعلية قواعد النحو من جهة وقواعد النموذج الشكلاني من جهة أخرى⁴. فللنموذج الشكلاني "ميتالغة" لا تؤسس على اللغة الطبيعية وإنما على النحو المجرد المستنبط منها. وإن النظرية الشكلانية للغات تهدف إلى تهيئة طريقة أو طرائف تسمح بالقدرة على إلحاق وصف أو تحليل بنحو ما وبكل ملفوظ مقصود بالدراسة. وإن كل نحو قابل للشكلنة، في شكل دوال أو معادلات، بواسطة عدد محدود من القواعد والرموز. وإن الصرامة الدائمة في اللسانيات الرياضية جعلت هدفها الأول التحديد الدقيق لأنواع القواعد التي يمكن قبولها لتكوين هذه الدوال أو هذه المعادلات. وقد كان لهذه الدراسات الأثر السريع على الإعلام الآلي واللسانيات الآلية على الخصوص، في توجيه وتعريف وترجمة اللغات الاصطلاحية المبرمجة في أعلى مستوى، حيث تكون لميتالغة - بالنسبة للمبرمج للمبرمج عبارة عن مجمل البرامج التي يمكن تسجيلها انطلاقاً من وضع (Code) توجيهي ثم إعطاء النتائج المرادة على حاسوب، مع احتساب مسبق في كون البرامج الممكنة ليست كلها صحيحة ولا يمكن عدها كلها لغة شكلانية وأما عندرجل لفظ فإن اللغة الآلية والاصطلاحية عبارة عن مجموعة فرعية فرعية لمجموعة كبيرة من المتتاليات المحدودة والمدرجة بواسطة عملية ترابط، تتحكم في ترتيبها المعادلة، فانطلاقاً من أبجدية: (ف)، تمثل مجموعة كبيرة من المتتاليات، نحصل على متتالية من الرموز مثل ب 1 أ 3 د 1 د 3 ب 3

ج3 تكون بمثابة كلمة في اللغة الآلية وتمثلية في لغة طبيعية. بينما تكون متتالية ثانية د3 د1 ب1 غير ممثلة لأية قضية في لغة طبيعية إن هذه اللغة الآلية ذات أفضلية أولى تتمثل في القدرة على الاختصار الكبير وفي تركيز عملية الاستدلال حول بعض صيغ الكلمات بالملاحظة. هذا ويرى العلماء أن نظرية اللغات الشكلانية، بقيت للأسف غير مطردة، خارج نظرية الأطء التي ليست سوى مرحلة من المراحل الأولى للسانيات⁵.

الطق الربىسى أساس السانيات الكلاية.

لقد كان لتطور الرياضيات الأثر البالغ في تطور علم المنطق وكثير من العلوم الأخرى، من بينها اللسانيات. وقد سعى المناطقة المحدثون في محاولة تجريد المنطق عن الفلسفة وإكسابه طابع علم محض ليأخذ مكانا إلى جانب الرياضيات، على رأس نظام العلوم. وقد تمادى التقارب بين الرياضيات والمنطق حتى أصبح الآن من الصعب تسطير الحدود الفاصلة بينهما أو المحددة لكيان كل واحد منهما فأصبح المرور من نظام إلى آخر بدون انقطاع. هذا، مع العلم أن كل رواد المنطق الحديث تقريبا⁶ كانوا ولازالوا رياضيين وليسوا فلاسفة كما كان الحال عند المناطقة التقليديين⁷. لقد تخلص المناطقة المحدثون عن ربط المنطق

باللوغوس⁸ (اللغة المثالية)، وبالأخرى تركوا "الو-عق" و((اللوغوس-لغة)) (اللوغوس-لغة)) للاهتمام فقط "باللوغوس -حساب". كما تخلوا عن المعيارية المطلقة التي فرضها منطق أرسطو منذ قرون ففتحوا باب الاجتهاد من جديد واستعانوا بالاستدلالات الرياضية في كشف العلاقات الجديدة الكامنة في الاستعمالات اللغوية، كما كشفوا بواسطة عمليات منطقية رياضية جبرية عن بعض الأخطاء واللبس الذي اكتنف المنطق التقليدي منذ أرسطو إلى الرواقيين ومناطقة القرون الوسطى. وأصبح التخرج العلمي الصارم وسيلة رجل المنطق، حيث يقول كارناب : «في المنطق لا يوجد أخلاق (عواطف)، كل منطقي له الحق في بناء نحوه كما يريد. ففي هذه الظروف لا يكون النظام المنطقي نظرية؛ أي نظاما من الإدلاءات حول أشياء محددة بل هو لغة، أي نظام من العلامات مصحوبة بقواعد استعمالها.»⁹ وإن المنطق لا ينحصر في نظام منطقي ما، ولكنه يهيمن على كل الأنظمة الجزئية. وإن وظيفة المنطقي تكمن في بناء أنظمة واضحة وبيئة، ولغات أوسع قد تقبل اللغات الاصطلاحية السابقة كلغات تحتية رافدة لها، كما أن عليه أن يصبو إلى بلوغ الأمثل المتمثل في لغة

اصطلاحية منطقية كونية لحساب يشمل كل الحسابات¹⁰. وقد كان لفريج (1848-1925) الأثر البالغ في استثمار المنطق الرياضي واستخلاص العوامل المسيرة للعلاقات والأحكام المفيدة لها، رغم أن منطقه كان منحصرًا في تحليل القضايا. وقد اتسمت نزعتَه بالشمولية التي في الرياضيات، وبالتالي أثر مفهوم العلاقة على مفهوم الدالة. كما أنه -بفضل التمييز الرياضي، تمكن من التمييز بين شكل الجملة والجملة. فرياضيا يوجد فرق بين معطلة سكو، مثل: $6=2 \times 3$ $6=2 \times 3$ المُشكَّلة لقضية، وبين معلات ذات أماكن شاغرة، يجب ملؤها كي تصبح تصبح جملا؛ نحو:

(س=ص ز) أو (س=ز) أو حتى (س=2×3)

كما كان للرياضيات الفضل في إعاره المناطق مفهومين استبدلوا بهما

المفهومين التقليديين لهول ووضع. وهذان المفهومان هما: الدالة ولحجة لأن دلالتها أدق وأوضح وأنسب لمنطق الحساب. ففي التعابير التالية:

$$1 + {}^3 1 . 2$$

$$4 + {}^3 4 . 2$$

$$5 + {}^3 5 . 2$$

كل واحد يمكنه التعرف على نفس الدالة، ولكن الفرق يكمن فقط في الحجج التي هي 1 و 4 و 5. وإن العنصر المشترك لهذه التعابير الممثلة للدالة يمكن أن يكتب:

$$2 \text{ س } + {}^3 \text{ س } \text{ أو } 2 () + {}^3 () .$$

فالحجة لا تنتمي في الواقع إلى الدالة ولكنها تدخل في تركيبها لبناء كل متكامل. والدالة بدون حجة تكون ناقصة وتحتاج إلى ما يتممها من حجج. وبهذا يمكن تقسيم كل جملة إلى قسمين في نظر المنطقة: القسم الأول يتكون من اسم أو أسماء ذات دلالة مستقلة، والثاني يتكون من الشكل المُعَوِّز أساسا إلى هذه الأسماء المتممة له، وبصيغة أخرى كل جملة يمكن أن تحلل إلى دالة تامة ذات حجة أو أكثر.¹¹

وبذلك يشكل المحمول في الجملة اللغوية دالة تتميز باحتوائها على موضع شاغر هو موضع الحجة المعبر عنها ب س في ((د (س))) وقد مكن نظام الدالة هذا من إعادة النظر في طبيعة المحمول (المسند) وكذلك في العلاقة الحملية (الاسنادية). فكل ما ليس بحجة أولى يدخل في حدود المحمول وحتى

فعل الكون الذي كرّسه أرسطو رابطة حملية (إسنادية) رآه المناطقة المحدثون ضمن تركيب المحمول؛ ففي المثال *Pierre est malade* الحجة هي *Pierre* والمسند هو (*...est malade*) وليس (*..... malade*).¹²

من مطلق لأسماء إلى مطلق للعلاقات ثم مطلق للدول:

كان المنطق عند أرسطو وبعض المحدثين من أمثال فريج و**بيلان**

(1858-1932) منطقاً يبحث في لازم الأسماء فيما بينها¹³، وهذا المنطق كان يهمل

أو يتجاهل الجمل (القضايا) البسيطة خارج القيل للاشمالي لأطبي الذي يتنافى في الواقع مع الاستعمال اللغوي، كما كان لا يولى أية أهمية للعوامل المنسقة للقضايا المشكلة للقياس الاشتمالي.

ولأن منطق يقتصر فقط على علاقة الأسماء فيما بينها، فهو جزئي وناقص، يتمثل نقصه أولاً في أمثلته المختارة من لغة غير لغة الواقع؛ فالاستعمال اللغوي لا ينبني بالضرورة دائماً على قياسات اشتمالية منطقية. كما يؤخذ عليه تجاهله لبعض العوامل التي يستعملها للربط بين قضايا (جمل) خاضعة للقياس الأرسطي، لأن الاستدلال الصحيح هو ألا يهتم بالعلاقة الإسنادية داخل قضية (جملة) من قضايا القياس الاشتمالي وإهمال العلاقات الأخرى المتمثلة في الروابط المنسقة بين قضايا القياس الاشتمالي وهذا مما جعله لا يعرف من المتغيرات سوى المتغيرات المتعلقة بالمفاهيم الاسمية¹⁴.

وأقام المناطقة المحدثون، وعلى رأسهم دي مورقان و**بول** منطقاً للعلاقات التي أهملها أرسطو. فاهتموا بالعلاقات داخل الجمل كالعلاقة الإسنادية والعلاقات خارج الجمل كالروابط المنسقة بينها. فقام دي مورقان بتسطير برنامج ومخطط أولى لمنطق العلاقات، اقتحم به ميدان المنطق التقليدي الذي كان يهيمن عليه أرسطو، على الرغم من أن الرواقيين كانوا قد سبقوه في إنشاء منطق مضاد لـأرسطو، حصروه في المنسقات الجمالية داخل القياس الاشتمالي ولم يهتموا قط بالعلاقات الأخرى داخل هذه الجمل، كأن هدفهم كان مخالفة أرسطو فقط. فكان منطقهم ناقصاً أيضاً من هذا الجانب.¹⁵

وقد اشتهر بعد دي مورقان الإنكليزي، مواطنه بول الذي أعطى منطق العلاقات ضمناً أكثر ومعالجة رياضية صارمة حتى أطلق على هذا المنطق مصطلح "جبر المنطق" وقد جاء بعد ذلك شرودر و وايتهيد و رسل ولكنهم لم يبلغوا الشهرة التي عرفها بول في منطق العلاقات .

وبينما كان البحث في هذا المجال مستمرا، مع بيفنس وفان في منطق العلاقات، بدأت مرحلة جديدة، عمل أصحابها على إحياء المنطق التقليدي في نهاية القرن 19، مع فريج في ألمانيا، وبيانو في إيطاليا، ثم مع وايتهد ورسل اللذين نزعا إلى هذا الاتجاه بكتابهما "مبادئ الرياضيات" (*Principia mathematica*) الذي اشتهر به. إن إحياء هذا المنطق التقليدي أعاد الاعتبار بعض الشيء إلى المنطق الأرسطي ولكن مع التركيز أكثر على نوع من الحساب هو حساب القضايا وليس حساب المحمولات، وبالأحرى كان لهم الفضل في تأسيس هذا الحساب، وفي انبثاق فكرة الدلة لهية. فأصبح المنطق يُقدّم في شكل نظام استنباطي. ثم كانت مرحلة ثالثة في حدود 1920 مع لودفج فيتكنشتاين (1889-1951) بكتابة (*Tractus logico-philosophicus*)، حافظت على

فكرة المنطق المطلق، ولكن مع اعتبار القوانين المنطقية صيل طر. وقد عمل فيتكنشتاين على إفراغ القوانين هذه من محتواها، تماشيا مع ما تقترحه الطرائق الشكلانية المحضة خاصة مع إنجاز هيلبر "نظرية البرهنة" الذي نال شهرة كبيرة ومتزايدة والذي بفضلُه أصبح ممكنا المرور من البديهي شبه الملموس، حيث الثوابت المنطقية محتفظة بمعانيها المجردة، إلى البديهي المشكل إجمالا. كما فتح باب للبحث في الفروق بين الخطط المنطقي والمخطط الميتامنطقي، فأصبح يُهتّم بالخصائص الشكلانية لمختلف الحسابات مثل: التلك وإمام وقلبية الوهة، وبعلاقاتها فيما بينها (*Isomorphisme*)، وبعلاقتها فيما بينها مع النماذج الشكلانية. كما أصبح يُهتّم، من أجل هذه الخصائص الشكلانية، بمنطق النحو مع كارناب (*LA Syntaxe logique*)، وعلم الدلالة مع تارسكي (1901-1983)¹⁶

كما تميزت هذه المرحلة الثالثة بظهور خلق يقود غى هذا متعدد القيم، عوض متعدد القيم، عوض الاعتماد على الحساب التقليدي المقيد بالبحث في قيمتي: هلق هلق ولفب. قد كان لتعدد القيم المحتملة أثر في تطوير نظرية نوال هلق أو لفب، حيث أو لفب، حيث بلغت درجة من التجريد، بتنصيبها المنظم لقائمة وافية من العوامل العوامل مع تحديد معنى كل واحد منها في الجدول المعين له، وقد كان التعمّق في التجريد يتمثل، في هذه المرحلة، في الانتقال من حساب لقيمتي الصدق

والكذب إلى حسابصوفت مما أدى إلى تجريد الرموز الدالة على عناصر القياس القياس الاشتمالي التي هي: (ج) ممثل لجملة لمقمة لكوى و(ق) ممثل لجملة لمقمة لجملة لمقمة لكوى و(ح) الممثل النتيجة (conclusion)¹⁷، فتخلصت من التفسير من التفسير الملموس الذي كان عالقا بها وأصبحت تدل على أشياء غير محددة نسبيا وحتى الرمز (ص) و (ك) أصبحا لا يدلان ولا يمثلان بالضرورة قيمتي الصدق والكذب، ولكنهما يمثلان عامة صفات قابلة لأن تتحلى بها الأشياء، وهذا مما أدى إلى استبدالهما برمزين حياديين هما العددان: 1 بالنسبة إلى (ص) و 0 بالنسبة إلى (ك). مما يمكن من اختصار الجدول المبرزة لخصائص العوامل نحو:

ص ك	C
ص ص	ص
ك ص	ك

ص ك	V
ص ص	ص
ص ك	ك

ص ك	ص ك
ص ك	ص
ك ك	ك

النقطة دالة على حالة الربط والوصل، والعلامة V دالة على حالة الفصل، و C على الاستلزام.

فتصبح قراءة هذه الجداول كالتالي:

حالة الوصل: 0001، حالة الفصل: 0111، وحالة الاستلزام: 1101 .
وبما أن القيم المحتملة قابلة للتعدد يمكن إثباع الرقمين 0 و 1 بأرقام الترتيب العادية، 2 و 3.... الخ¹⁸.

ونلاحظ في الأخير أن شعب المنطق متعددة لا يمكن حصرها في عجلة كهذه، ارتأيناها مدخلا فقط لموضوع اللسانيات الشكلانية ووسائلها: الأنظمة والنماذج.

لقد تعرفنا على الوجهة الشكلانية لدى المنطقة والرياضيين وبالأحرى لدى المنطقة الرياضيين، وكيف أنهم كانوا يبحثون عن بناء نظريات ونماذج وافية وشاملة تصلح وتقدر على وصف وتحليل المواد المدروسة، بإبانة كل علاقاتها المشتركة داخل الجملة وخارجها، بلغة اصطلاحية موعلة في الرمزية والنمذجة، كما تعرفنا على عيوب الشكلانية المحضة ومحدوديتها في معالجة القضايا اللسانية والتي أفضت إلى تجريد وتجميد ميادين النحو والدلالة والتداولية مما أضر كثيرا وسلبا بالدراسات اللسانية، خاصة البنيوية، الأوروبية والأمريكية، مع استثناء للمدرسة التوزيعية التي منها بدأت محاولات الشكلنة الحقيقية للسانيات، والبحث عن نماذج وأنحاء مجردة كفيلة بوصف اللغات وتحليلها على اختلافها، وهذا على الرغم من نقائصها وأما عن أصول النظرية اللسانية الشاملة فيتفق النقاد على ضرورة التفريق بين منظورين علميين: منظور تصنيفي ومنظور نظيري. فالعلم في بدايته يكون في أساسه تصنيفيا، حيث يجتهد في القيام بعملية إحصاء وجرد واف بالإمكان، بعد مشاهدة موضوعية لعدد كبير من الظواهر والوقائع، ثم جمعها وتبويبها. وأما المنظور التنظيري فإنه درجة أعلى في العلمية تبلغه فقط العلوم الناضجة، فالأمر لا يتعلق بالتصنيف والتبويب -المرحلة التي تكون قد فرغت منها -، وإنما بالبحث على بناء فرضيات ونماذج نظرية، مَصُوغة بكيفية واضحة تمكّن من تفسير الظواهر وواقع القديمة وفي نفس الوقت تَوَقَّعُ أخرى. إن انحصار علم ما في المرحلة الأولى يجعل منه علما قاصرا. لأن المشاهدة والتجريب (التصنيف والتبويب) لا يمكنان من بلوغ التعميم والشمول ولا يكفیان لتشكيل الافتراضات التي تساعد على التعمق لشرح المعطيات وإذا ما طبقنا هذا المخطط ذا المنظورين الايستمولوجيين، على تاريخ اللسانيات نلاحظ أن هذا التقابل لا يغطي اللسانيات التقليدية واللسانيات البنيوية، لأنهما كانتا حبيستَي المنظور التصنيفي الذي بلغ ذروته عند بلومفيلد حين قال بأن كل لغة يجب أن توصف وفقا لبنيتها الخاصة وليس نسبة إلى نظام متصور سلفا، على اللساني أن يجتهد لتطبيقه على اللغة المعنية. فَمَثَلُ هذه الأفكار معطل لأفكار النمذجة والشمول والتعميم التي تصبو إليها اللسانيات العامة: فهي توحى خطأ إلى وجود خصوصيات في كل لغة مما يجعلها مختلفة اختلافا جذريا، بعضها عن بعض¹⁹

وهو ما ليس بصحيح. ويرى الدكتوران تمام حسان والحاج صالح أن المنظور التنظيري الوافي والشامل قد تحسد مع الخليل وسيبويه اللذين بنيا نموذجا نحويا شكلا نيا شاملا، نراه نحن مستنبطا من اللغة العربية وحدها ولذلك هو خاص بها. وإن أمكن تطبيقه، فعلى اللغات المشابهة لها. وأما اللغات الأخرى فيصعب أن نطبق عليها نظرية العامل ونظرية القياس وقسمة التركيب²⁰ وإن كان فيها كلها بواذر التنظير والنمذجة والشكلنة، لكنها لم ترق إلى مستوى الكونية. الذي بلوغه الاعتماد على لغات كثيرة من مختلف الفصائل، وكذا على لغة ميتالسانية خارج نظام اللغة المدروسة. وأما رأي الحاج صالح المتعلق بكتاب: أبي نصر الفارابي المعنون: "إحصاء العلوم"²¹ والذي يراه أصلا بعيدا للنحو العام لدى المفكرين الغربيين، فإننا نرى فيه رأيا بالغ الأهمية، خاصة ما تعلق بتفريع علم اللسان إلى نوعين من المعرفة: 1- المعرفة التجريبية، البديهية والفصيحة للعبارات اللغوية. 2- المعرفة الاستدلالية للقواعد أو القوانين المسيرة لهذه العبارات²². وما تعلق بانقسام العناصر الدالة إلى بسيطة ومركبة في كل اللغات، وقابلية الأسماء والأفعال في الحصول إما على خاصية المذكر أو خاصية المؤنث، وخاصية المفرد أو خاصية المثنى أو خاصية الجمع، وخاصية الأفعال في تعيين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل أو ما تعلق بأقسام علم اللسان العام السبعة: 1- علم الوحدات البسيطة 2- علم الوحدات المركبة 3- علم قواعد تشكيل الوحدات البسيطة 4- علم قواعد تشكيل الوحدات المركبة 5- علم القواعد المسيرة للصناعة الخطية لتلك الوحدات 6- علم القواعد المسيرة للصناعة الشفوية لتلك الوحدات 7- وأخيرا علم قواعد نظم الشعر²³ ولكننا نستبعد فيه المنظور التنظيري الشامل، رغم نزعة الفارابي إلى الكونية فإنه لم يقدم نموذجا ناقصا ولا وافيا يتوفر على منظور نظيري يصلح لكي يعالج ويقيس به اللغات، وأما رأي اللسانيين الغربيين فإنهم يرجعون الإرهافات الأولى للمنظور النظيري في اللسانيات إلى نحو بوررويال²⁴، وفون هومبولت (1767-1835) اللذين قدما نموذجين للسان العام سابقين لمنظورات تشومسكي، كما أن بعض البنيويين، قد تجاوزوا مستوى الملاحظة البسيطة، نحو ما فعله سابير حيث قال أن الفكر ينبثق من اللغة التي يحافظ على شكلها (البنى وأسس التبويب)، وحين ميز بين نظام صوتي موضوعي أو خارجي لا

يكون أساس الشكل اللغوي، وبين نظام صوتي مثالي أو داخلي، يصمد أمام التحولات الفردية أو الفيزيائية يمكن أن يكون متماثلا في كثير من اللغات . كما يمكن اعتبار آراء هيلمسليف المتعلقة بنظية اللغة، وإميل بنفنيست يجزله تكلتي للنظ يجزله تكلتي للنظ، من أهم الإرهاصات لبناء نظرية لسانية شكلانية شاملة²⁵.

شاملة²⁵.

زليغ هيريس سليت تكلية:

يعد هاريس (1909 ...)، على الرغم من محدودية نظريته التوزيعية، لعدم بلوغها الشمول النظري الوافي، الأب الحقيقي للسانيات الشكلانية، من خلال تحديده لأول مرة في اللسانيات، نظاما شكلانيا لوصف اللغات الطبيعية. في مقاله: (from morpheme utterance) الصادر سنة 1946 والذي طبقه على أمثلة من الإنكليزية واليهيداتسا والعربية، مبرهننا به عن ترابط وشمولية منهجه ذلك الذي شاع باسم " التقييم لثوب".

لقد عمق هاريس نظراته، بعد ذلك في كتابه (*Methode in structural linguistics*) الذي صدر سنة 1951، بجامعة شيكاغو، وطبع ثانية في 1965 تحت اسم (*structural linguistics*) أعاد فيه صياغة مبادئ الفنولوجيا والمورفولوجيا والنحو التوزيعي بتبنيه إطار التكاليب المحضة وطرائق مراقبة مضمونة عمليا. ويرى النقاد أن نموذج الشكلاني، المعتمد على اقتصاد في الوسائل المستعملة تجريد عال، قد أكسب نظريته التوزيعية ضمانا علميا على الرغم من مأخذها. فقد استعمل بطريقة تنظيمية معلات وعلاقات وعلاقات تماثل، واستبدالات شكلانية، منها ما هو خاضع للسياق ومنها ما هو حر. وهو بذلك عمل على تجريد الخصائص الشكلانية ذات الأهمية الكبيرة بالنسبة للغات الطبيعية، ثم اقتراحها للدراسة دراسة منطقية ورياضية. هذه الدراسة التي استثمرها تلميذه تشومسكي، في تطوير أفكاره المتعلقة بشكلنة اللغة. كما يعود الفضل أيضا، لهاريس في انبثاق اللسانيات الآلية واللسانيات الرياضية، حيث أخرج إطارا نظريا جديدا للتحليل النحوي سماه (*String grammar*) النحو التسلسلي في كتابه: (*String analysis of sentence structure*) طبعة 1961 Mouton، La Haye يقوم بالمعالجة الآلية للقواعد

النحوية، في شكل معادلات متسلسلة. وفي ضوء النظرية التوزيعية، وقد أصبح اختصاصا متبعًا، حيث طبقَ على الإنكليزية؛ أنظر:

1- Sager N. « a computer string grammar of english » string program reports, N°4

linguistic string project. 2 wash, sa Village (2 B), New York, 10012, N. Y 1968.

2-Sager N. et Salkoff M. « grammatical restrictions in the string program » string program report N°5 1969.

وعلى الفرنسية أنظر:

1- SPR -8 « French string grammar » Linguistic string project, 2 Wash, sa village, New York 10012. N. Y 1970

2-Salkof. M. « Analyse syntaxique automatique utilisant une grammaire en chaîne » math. Et sciences humaines, N°35, PP 19-30, 1971.

3- Salkof M., Une grammaire en chaîne du français (Analyse distributionnelle). Dunod, Paris- Bruxelles- Montréal 1973.

وأما بخصوص اللسانيات الرياضية، فإن هاريس كان أول لساني يدرس الخصائص الجبرية للنحو التوليدي والتحويلي، دراسة شكلانية في كتابه (*Mathimatical structure of language*) طبعة نيويورك 1968، والذي ترجم إلى الفرنسية في 1971، طبعة Dunos، باريس وذلك تكريسا وتعميقا للجهود التي بدأها في سنة 1946. وقد تميزَ هاريس بتفاديه إسقاط نظريات رياضية منجزة على الدراسات اللسانية، حيث كان يبدأ بدراسة لسانية أولية بقصد التمكن من استخراج لوقع اللسانية للبنى الخاصة باللغة الطبيعية، ثم

يقترح دراستها رياضيا، وقد كان يصبو من جراء ذلك إلى الرفع من صرامة الأخطاء فكان يعزل الفئات الخاصة بالظواهر قبل معالجتها رياضيا، كما كان يزود يزود نموذجها بنوع من المراقبة الذاتية المتعلقة بالتصحيح النحوي، المؤسس على عملية شبيهة بالزمرة الحرة، وأيضا تخصيص التحويلات النحوية باعتبارها علاقات بين الجمل المحددة للأبواب على بنية قريبة من الفكرة لوة ولودة. وبذلك تمكن هاريس من تفادي موقف السذاجة المنبني على استيراد

نظريات رياضية إلى اللسانيات، فاستنتج تراكيب خاصة للغة الطبيعية ثم عرضها للدراسة الرياضية وقد تميز نموذج هاريس بقلّة مصطلحاته النظرية (الميتالغة)، وذلك لكونه كان يعتقد أن المصطلحات التي تعتبر عادة تقنية اصطلاحية مجردة وخارج اللغة، مثل أقسام الكلم، تنتمي قبل كل شيء إلى اللغة الطبيعية نفسها²⁶، ولذلك كان هاريس يمزج نظامه الترميزي بمصطلحات خاضعة للغة الطبيعية²⁷. وقد عاب عليه النقاد ذلك وعدّوا نظامه الشكلياني نظام تمثيل ميتالساني مبسط لم يرق إلى نظام تمثيل ميتالساني مجرد محض، شأنه في ذلك شأن النماذج البنيوية.

شوكي وس أول نظرية لسانية شكلية شاملة:

تجسدت هذه النظرية بصفة فعلية مع تشومسكي في نحوه التوليدي والتحويلي، الذي ثار فيه على هرم المستويات البنيوية: المستوى الفنولوجي والمستوى التركيبي والمستوى الصرفي والمستوى الدلالي، فعارضه بشدة وفرض رؤية موحدة لهذه المستويات، وبالنسبة إليه، إن تاريخ النشاط العلمي يمكن أن يفسر كميدان لإنتاج نماذج نظرية صارمة، كما رأى تقصير اللسانيات البنيوية واللسانيات التقليدية في عدم قدرتهما على تجاوز مرحلة التصنيف والتبويب إلى مرحلة التنظير رغم توفر الوسائل، فافتقرت إلى نماذج واضحة وافتراضية لتطبيقها على اللغات الخاصة وعلى اللسان العام.

إن تقصير النموذج البنيوي يرجع بالنسبة للمدرسة الأوروبية إلى توخي الوصف والتحليل السطحي للظواهر اللغوية، فكانت عاجزة على تفسير بعضها، لجهلها بعمليات ذهنية مرتبطة بالحال التلفظية، كما يرجع إلى انحصارها في الدراسة التصنيفية البسيطة كما نجد النموذج البنيوي الأمريكي ناقصا أيضا لافتقاره إلى تمثيل بنيته الشكلانية وإلى تمثيل الجمل تمثيلا دقيقا خاليا من اللبس. فإن الرموز المختارة في مخطط وصف أو تحليل الجمل التي هي: مز . إ . +مر . ف . +مر ح .²⁸ تشير لبسا من الذهن لكونها لا تبين الفرق الدلالي

الموجود بين مثالين متشابهين في البنية النحوية ومختلفين في البنية الدلالية
مثال:

1- L'enfant a été retrouvé par un malheureux clochard

2- L // // // // hasard

فإذا أمكن تحويل الجملة الأولى إلى المبني للفاعل:

Un malheureux clochard a retrouvé l'enfant

فإن الثانية غير ممكن تحويلها.
كما أن التحليل إلى مكونات مباشرة لا يساعد على تحديد نوع الجملة داخل الأسلوب الواحد نحو:

1-Est-ce que Pierre Viendra?

2-Pierre viendra-t-il ?

3-Crois-tu que Pierre viendra?

-ولا يمكن أيضا تجسيد نية لوقت لحظة، مثل أسلوب النفي في الفرنسية (تشبهه صيغة (لم بعد) في العربية بحيث إنّ مورفيم النفي ممثل بعنصرين غير متجاورين، لا يمكن تمثيله في التحليل إلى مكونات مباشرة تنبني على الترتيب الخطي للملفوظ ومن المآخذ أيضا نجد:- إثارة اللبس في معنى المركب الحرفي نحو:

1-je reçois le livre de Mauriac

حيث إن هذا المركب الحرفي (de mauriac) له تحليلان وبالتالي

معنيان:

1-(je) (reçois) (le livre de mauriac) -يدل على الملكية .

2-(je) (reçois) (le livre) (de mauriac) -يدل على الاتجاه .

وإن تشومسكي قد انتقد التحليل إلى مكونات مباشرة في كتابه الصادر سنة 1965 والمترجم إلى الفرنسية في سنة 1971 تحت عنوان: *Aspects de la théorie syntaxique*, طبعة *le Seuil*.

ولكن تشومسكي والتوليديين لم يمنعهم نقصان نموذج التحليل إلى المكونات المباشرة لحصر بعض الوقائع اللغوية من الاستفادة منه²⁹، وخصوصا فيما يتعلق بتمثيل بنية الجمل الخاضعة كالصّلات والصفات وغيرها³⁰. وفي اعتبار المغيرة لمعنى الجملة تكوّن مع نواتها مكونا مباشرا³¹.

أسس النحو التوليدي:

لقد بنى تشومسكي نحوه على أساسين متباينين من جهة ومتلازمين من جهة ثانية، هما الملكة والأداء؛ متباينين لكون الملكة ذهنية والأداء فعليا، ومتلازمين لكون الملكة قاعدة للأداء تمثل الملكة اللغوية المعرفة الضمنية

للمتكلمين، فالنظام النحوي مفترض وجوده بالقوة داخل ذهن الفرد المتكلم،
وأما الأداء فيتعلق بتمكك وتبني هذا النظام إبان الاستعمال المختلف في كل مرة
ولكنه متفق بين المخاطبين، ويرجع إلى نفس النظام.
وأما شكل النحو التوليدي والتحويلي، فإنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام
مترابطة ومتكاملة.

-المركب النحوي، الذي يتمثل في نظام القواعد المحددة للجمل النحوية
المقبولة في لغة ما .-المركب الدلالي الذي يمثل نظام القواعد المفسرة للجمل
التي تولدت من المركب النحوي .
-المركب الفنولوجي والصوتي، وهو نظام القواعد الصانعة، في متتالية
من الأصوات، لجمل ولدها المركب النحوي .

المركب النحوي أو التركيب يتكون من قسمين كبيرين: القاعدة (base)
التي تحدد البنى الأسس بواسطة قواعد إعادة صياغة الشكل: أ ذات برهان
باطل، كما تحدد التحويلات التي تمكن من المرور من البنى العميقة المولدة من
القاعدة، إلى البنى السطحية للجمل التي تأخذ حينئذ تفسيراً صوتياً كي تصبح
جملاً منجزة فعلاً وبالتمثيل نلاحظ أن القاعدة تمكن من توليد المتتابعتين
(Suites):

1- (ال + طفل + يغنى)

2- (ال + أم + تسمع + شيئاً)

وأما القسم التحويلي للنحو التوليدي فإنه يمكن من الحصول
على:

(الأم تسمع الطفل يغنى/، و) (الأم تسمع غناء الطفل) .

هاتان المتتابعتان عبارة عن بنيتين مجردتين، لا تصبجان جملتين حقيقيتين إلا
بعد إخضاعهما لقواعد المركب الصوتي.

" القاعدة" مكونة من قسمين: 1-لحكب لفظ ولطف هو مجموع القواعد
المحددة للعلاقات النحوية بين العناصر المكونة للبنى العميقة والمُمثلة برموز
تصنيفية، فبذلك تتكون الجملة من تتابع الرمزين: مر . إ . + مر . ف . حيث
إن (مر . إ .) هو الرمز التصنيفي للمركب الاسمي و(مر . ف .) هو الرمز
التصنيفي للمركب الفعلي؛ والعلاقة النحوية هي علاقة (ضوع بهول (اسند).

وأما معجم أو قاموس اللغة، فهو مجموع المرفيمات المعجمية التي تحددها سلاسل من العلامات المميزة لها، وكمثال: نجد المرفيم (أم) يُحدّد في المعجم كاسم مؤنث، حيّ وإنساني الخ. وإذا ما كانت القاعدة تحدد تتابع الرموز: محد. +إ. +ز. حال +ف+محد+إ، فإن المعجم يستبدل كل رمز بكلمة لغوية: ال+أم+التي+إنهاء+ال+إنجاز. وأما قواعد التحويل فتحول هذه البنية العميقة إلى بنية سطحية: ال+أم+إنهاء+ت+ال+إنجاز، وأما القواعد الصوتية فهي التي تجسد: الأم أنهت الإنجاز. إن هذه التتابعات النحوية والمعجمية قابلة لكي تعرف تفسيراً وفق قواعد المركب الدلالي، ولكي يتحقق هذا التفسير لابد من المرور بالمركب التحويلي. فالتحويلات عمليات تُغيّر البنى العميقة إلى بنى سطحية دون تغيير في التفسير الدلالي الواقع في البنى العميقة.

تحصل التحويلات ببروز مكونات في القاعدة، وفي مرحلتين:

1- مرحلة تنبني على تحليل بنيوي للجملة المنبثقة من القاعدة بغرض

التأكد فيما إذا كانت بنيتها هجئة مع تحويل مُحدّد.

2- ومرحلة تنبني على تبديل بنيوي لهذه الجملة (بواسطة عمليات جمع أو محو أو نقل أو استبدال)، فنصل حينئذ إلى جملة مُحَوَّلة موافقة لبنية سطحية، وبذلك فإن حضور مكون (المبنى للمفعول) في جملة "القاعدة يؤدي إلى تغييرات تؤثر على اتجاه الفعل والجملة، حيث تصبح جملة: (الأب يقرأ الجريدة)، (الجريدة قرأت من طرف الأب) (في الفرنسية). هذه الجملة تحول إلى جملة مجسّدة بواسطة قواعد المركب الفنولوجي (أو المورفوفنولوجي) والصوتي، هذه القواعد تحدد الكلمات الناتجة عن تركيب المورفيمات المعجمية

ولامت الهية ثم تعطيها بنية صوتية. إن المركب الفنولوجي هو الذي يحول

يحول المورفيم المعجمي (الطفل) إلى تتالي علامات هُتِيكية. ولذلك فإن النحو النحو التوليدي يجب أن يزودنا بنظرية صوتية عامّة (كونية) تمكّن من تنصيب قائمة للعلامات الصوتية وقوائم للتركيب الممكنة بين هذه العلامات فهي تعتمد

إذن على صفة كونية للعلامات الصوتية كما أن هذه النظرية يجب أن تزودنا بنظرية تزودنا بنظرية دلالية عامّة يمكن أن تُصَبّ قائمة للمفاهيم الممكنة، مما يستوجب أيضاً سجلاً للسمات الدلالية، وأخيراً فإن هذه النظرية يجب أن تزودنا أيضاً بنظرية تركيبية عامة، بتقديم قائمة للعلاقات النحوية القاعدية والعمليات التحويلية، القدرة على إعطاء وصف بنيوي لكل الجمل. يمكن القول بأن النحو

التوليدي والتحويلي كان له فضل كبير في الدفع بالبحث اللساني إلى التعمق والشمول والنمذجة والشكلنة، كما أثر في تطوير علوم كعلم النفس اللغوي واللسانيات التطبيقية، ولكن تقصيره في الربط بين المستويين الدلالي والنحوي أخلَّ بقيمة النحو التوليدي خاصة قبل 1965 السنة التي تراجع فيها تشومسكي عن فصله الجذري بين المستويين³²

كيلولي والتوفيق ينشكلا نظرية السليوتشولها:

نكلاوسية تحقيق النظرية لشكلا:

قام اللساني الفرنسي، أنطوان كيلولي بإحصاء الفجوات والنقائص المنهجية التي في البنيوية والنحو التوليدي من جهة، واستثمار أفكار ياكوبسون المتعلقة بوسائل إدراج اللغة في الاستعمال والحال التلفظية، كما عمل على تحقيق مشروع بنفنيست التلفظي من جهة أخرى³³، وذلك بهدف السعي إلى بناء نظرية لسانية عامة وشاملة للسان البشري، قابلة لأن تطبق على مختلف اللغات دون أن تخضع لأي منها على حدة. لقد أدرك كيلولي فاعلية المجال الحيوي للنشاط اللغوي ومدى تأثيره في تحديد التراكيب ومعانيها المقصودة، فأعطى لها اعتبارا كبيرا ضمن نظريته مؤكدا فكرة بنفنيست "لا تلفظ من دون حال تلفظية"³⁴

إن خصائص الشمول والنمذجة والتجريد التي اشترطها في النظرية اللسانية الكاملة لا تتسنى ولا تتجسد في رأيه بدون عملية شكلنة علمية منطقية ورياضية مطوّعة لما يحافظ على خصائص اللغة الطبيعية. فالشكلنة عند كيلولي ليست عملية ترميز محض كما أنها ليست غاية في حد ذاتها وإنما هي وسيلة لتجسيد النظرية الشاملة، وتحقيق نموذجها ونظامه بلغة من الرموز والعمليات البيئية والنمذجية التي يمكن تطبيقها على اللغات الطبيعية، في الوصف والتحليل.

وبصيغة أخرى تعني الشكلنة، عنده، اصطحاب عمليات التصنيف والتحليل والتنظير في إبانة معاني النحو الأصلية والعمليات الأولية الخفية التي لا تظهر على المستوى السطحي للمفوضات وكذا لتجريد المخططات المبيّنة لكيفية نشوء الأصناف النحوية والأنظمة الخاصة بكل لغة. وباختصار، تعيّن الشكلنة النظرية اللسانية في البحث عن الثوابت المؤسسة والمنظمة للنشاط

اللغوي . فهي التي تنظم العمليات والعلاقات المتعلقة بالملفوظات داخلها وخارجها بواسطة مخططات ورموز مُطَوَّعة في شكل معادلات شبه رياضية مراعية التكامل بين اللفظ والمعنى والفائدة، كما تشترطه النظرية اللسانية الشاملة . يقول كيليولي في هذا الصدد : «يجب تجاوز الخصائص التصنيفية والتبويب المحض والابتعاد عن الخطاب المجرد، بفضل بناء نظام من التمثيل الميتالساني وبناء نظرية للمشاهدة . وانطلاقاً من أصناف الظواهر - (التمثلة في بناء عائلات من ملفوظات تربط بينها علاقة تأويلية) - تتم شكلنة المسائل وبناء طرائق استدلال . إن هذه العملية معقدة ومتشابكة، حيث تفرض المرور من الشواهد إلى الإشكالية ثم العودة إلى الظواهر..»

وإن تبنى هذا المشروع يعنى رفض التمييز الخاطئ بين النبر والتركيب والدلالة والتداولية»³⁵ إن أهداف الشكلنة عند كيليولي تتمثل عامة في تقنين ومنهجة اللسانيات لإكسابها.

الصرامة كالتي في العلوم، كما تهدف إلى تزويد اللساني بنماذج، تحتوى على أنظمة ميتالسانية مجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية، باعتمادها رمزية شكلانية، رياضية ومنطقية وفق ما يسمح به المنطق اللغوي العام، تمكنه من وصف وتحليل اللغات الطبيعية، على اختلافها وصفا وتحليلاً غير سطحيين وإنما عميقين .

قُلة التمثيل السلي ولميلتلي:

يفرق كيليولي بين نظام وصف أو تحليل ينبني على مصطلحات خاصة متعلقة بنظام اللغة الموصوفة، وبين نظام ثانٍ يستعمل ترميزاً ومنهجاً مجردين عن نظام اللغة المعنية بالدراسة، واللغات الطبيعية بصفة عامة فالنظام الأول هو نظام تمثيل لساني إذا ما انحصر في استعمال لغة اصطلاحية غير مجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية في ترتيب وتصنيف أقسام الكلم والأصناف النحوية، وقد يصبح نظاماً ميتالسانياً مبسطاً، إذا ما استعان عند التعمق في الدراسة، برموز ومصطلحات مجردة عن نظام اللغة تنتمي إلى نظام تمثيل ميتالساني محض .

إن نظام التمثيل الميتالساني المبسط، نظام تمثيل ترتيبي وتصنيفي ولكنه لا يرقى إلى المحاجة وتحديد الأصناف اللسانية العامة المختلفة والمشاركة بين اللغات وأما النظام الثاني فهو نظام تمثيل ميتالساني محض. وهو نظام تمثيل لا يتوقف عند عمليات الترتيب والتصنيف-تحديد أقسام الكلم والأبواب والأصناف النحوية- بل يتعداها إلى عمليات المحاجة والاستدلال

والتبرير والافتراض الضرورية لتحديد الأصناف اللسانية المختلفة المشتركة بين اللغات، كما تمكن من تحديد مختلف العلاقات والعمليات وعواملها بمنهج ونظام من الرموز الرياضية وشبه الرياضية المجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية³⁶. وتتفرع أبجدية هذه الرموز إلى صنفين: صنف يمثل المتغيرات وصنف يمثل الثوابت، كما يتميز نظام التمثيل الميتالساني بقواعد تشكيل معادلات سليمة، افتراض معادلات أصلية، وقواعد الاستنباط وقواعد التحويل وباستقلاليتها عن تمثيلاته، التي لا تجب أن يتأثر بها مباشرة فالشكلنة والتمثيل يَنَمَّان حول نظرية حدسية مجردة -تمثل نحو ما- حيث المفاهيم والعمليات والعلاقات وقواعد الاستنباط، لكي تصبح قابلة للتطبيق والاختبار، وكل ذلك بفضل ميتلغة خاصة تحدّد كل شروط التقويم في نهاية العملية. إن النظام الشكلياني الشكلياني وإن كان تطبيق استنباطاته آليا، فإن بناءها بالعكس يحتاج إلى ذكاء واختراع كبيرين لدى اللساني.³⁷

النموذج الشكلياني³⁸:

النموذج، بصفة عامة، بناء نظري يعاد به صناعة الواقع المتعلق بموضوع معين ليس في مجمله، ولكن فيما يقدره النموذج أساسا، بواسطة أحكام تكون قد خضعت هي أيضا إلى قرار نظري. إن صناعة النموذج تمكن من معالجة شكلانية، أي رياضية، لمختلف المواضيع وفي مختلف العلوم. وإن استعماله في العلوم الإنسانية قد سهل تهيئة الافتراضات ومراقبتها وكذلك صناعة قواعد صارمة قد مكنت، في اللسانيات، على سبيل المثال من استنباط خصائص كونية للسان البشري .

وكان الفضل في استعمال النموذج الشكلياني، لأول مرة في اللسانيات، يرجع إلى هاريس في 1944 ثم هوكت (*hockett*) في 1954 ثم تشومسكي الذي تميز عنده بمعنى: "البناء النظري" في سنة 1956، وقد أكد فاعليته كيلولي في نظريته التلفظية، ويمكن القول: إن التطور الكبير في اللسانيات المعاصرة يرجع أساسا إلى إدراج استعمال النماذج الميتالسانية في شكلنة الأنحاء خاصة والنظريات اللسانية عامة.³⁹

المودج الميتلسلى ومستوياته :

إن النموذج الميتالسانى المحض يتصف بالعموم والشمول ولا يمكن حصره فى مرحلة من مراحله أو مستوى من مستوياته وإنما فى جميعها استجابة لمتطلبات النظرية اللسانية الشاملة .

مقوى لملهم الهية :

وهو مستوى مجرد، غير حقيقى، يمكن الترميز له وتحديد عملياته وعلاقاته، حتى وإن كانت خارج نص الملفوظات . فهذه العمليات ليلية ومعدة عن لىلى وظى

مقوى لسطط الهية؛ قسام لكلم لىلف الهية:

وهدفه الأول ترتيب أقسام الكلم والأصناف النحوية، وهدفه الثانى: القيام بالمحاجة والتبرير الضرورىين لتحديد هذه الأصناف ووظائفها النحوية. وهذا المستوى يتم تحديده بتمثيل ميتالسانى مبسط .

مقوى لسطط لىلفولوز السلية لمعدة عن نظام اللغة لىعية :

فهو مستوى موغل فى التجريد، يخضع لعمليات تصنيفية تعتمد على منهجية، ويعتمد هذا المستوى على تمثيل ميتالسانى مجرد وشامل صالح لتحليل العمليات والعلاقات وتحديد العوامل المختلفة المسيرة لها.⁴⁰

ونلاحظ أخيراً أن النموذج الميتالسانى يمكنه أن يستفيد ويستعين بأكثر من نظام تمثيل واحد، مثلما فعل تشومسكى الذى أقاد نموذجه من نظام تمثيل المكونات المباشرة ونظام تمثيل النحو التحويلي ومثلما أفاد كيلولى من نظام تمثيل النحو التحويلي⁴¹ .

ثبت لفظت:

<i>Mathématisation</i>	تربيض
<i>Ling. Automatique</i>	اللسانيات الآلية
<i>Ling. Mathématique</i>	اللسانيات الرياضية
<i>Ling. Quantitative</i>	اللسانيات الكمية
<i>hiérarchisées</i>	متدرجة
<i>syntaxe</i>	النحو
<i>pragmatique</i>	التداولية
<i>Métalangage</i>	الميتالغة
<i>Logicien</i>	رجل المنطق
<i>Proposition</i>	قضية
<i>Grammaires</i>	الإنحاء
<i>Logos-raison</i>	اللوغوس-عقل
<i>Fonction</i>	الدالة
<i>équations</i>	معادلات
<i>Equation d'égalité</i>	معادلة تساوي
<i>Prédicat</i>	المحمول
<i>Sujet</i>	الموضوع
<i>Argument</i>	والحجة
<i>Fonction propositionnelle</i>	الدالة الجملية
<i>Des tautologies</i>	تحصيل حاصل
<i>d'inhérence</i>	تلازم (الاسماء)
<i>Syllogisme</i>	القياس الاشتمالي الارسطي
<i>Consistance</i>	التماسك
<i>Complétude</i>	التمام
<i>Décidabilité</i>	قابلية البرهنة
<i>logique plurivalente</i>	منطق يعتمد على حساب متعدد القيم
<i>vrai</i>	الصدق
<i>faux</i>	الكذب
<i>Fonction de vérité</i>	دوال الصدق او الكذب
<i>Matrices</i>	مصفوفات
<i>la prémice majeure</i>	المقدمة الكبرى
<i>la prémice mineure</i>	المقدمة الصغرى
<i>conclusion</i>	النتيجة
<i>Conjonction</i>	الوصل
<i>Disjonction</i>	الفصل
<i>Implication</i>	الاستلزام
<i>Faits</i>	الوقائع

<i>Glossématique</i>	نظامية اللغة
<i>l'Appareil formel de l'énonciation</i>	الجهاز الشكلي للتلفظ
<i>Notation barrée</i>	الترقيم المشطوب
<i>Equations</i>	معادلات
<i>classes</i>	الفئات
<i>monoïde libre</i>	الفكرة الحرة الواحدة
<i>Discontinus</i>	المكونات المنفصلة
<i>base</i>	القاعدة
<i>Suites</i>	المتتابعات
<i>Composante Catégorielle</i>	المركب المنظم والمصنف
<i>Prédictat</i>	المحمول (المسند)
<i>Compatible</i>	منسجمة
<i>Formants</i>	والعلامات النحوية
<i>matrice Universelle</i>	مصفوفة كونية
<i>Notions grammaticales</i>	المفاهيم النحوية
<i>Opérations primitives</i>	عمليات أصلية مجردة عن السياق والنص

1. A. Culioli, «alpha encyclopédie » Terminologie culiolienne, D. R. L .1
P. 26. 9Université Paris 7, 196
2. A. Culioli, J. P. Descellés, Collaboration de K. Kabore et D. E. Kouloughi, Systèmes de Représentations linguistiques et Métalinguistiques: Les catégories grammaticales et le problème de la description de langues peu étudiées, L. L. F, ERA 642, Université Paris 7, numéro Spécial 1981, p. 65.
3. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, 4ème édition 3.3
Armand Colin Paris, 1968, P. 27.
4. N. Mouloud, Langage et Structures : Essai de logique et de 4.4
(بتصرف) Séméiologie, petite bibliothèque Payot, paris 1969, P. 39.
5. M. Depeyrot, Les langages formels, in : la linguistique, 5.5
(بتصرف) encyclopoche, Larousse, Paris 1977, PP. 110,111.
6. دي مورقان (De Morgan) وبول (Boole) وبرتراند راسل (Russell) 1872-1872
1970 على سبيل المثال.
7. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, P20. 7.7
8. - يعني مصطلح (Logos) فلسفيا معان مختلفة :أ- عند الرواقيين : أحد أسماء الألوهية السامية.
ب- عند الأفلاطونيين الجدد: الوساطة بين الله والعالم، ج- العقل الذي يحكم ويسير العالم.
و أما دينيا فإنه يعني كلمة الله، (انظر قاموس: Le petit Robert ص 1108، باريس 1981
ويعتقد بعض اللسانيين المحدثين أن مصطلح لغة في العربية دخل من اليونانية عن طريق تكيف كلمة Logos للدلالة على معنى لسان الذي كان مستعملا في العربية على عكس "لغة" قبل نهاية القرن الثاني الهجري. ففي القرءان الكريم لا أثر لكلمة لغة بينما وردت كلمة لسان ست مرات (أنظر) :
- Hadj Salah A., Linguistique arabe et linguistique générale, Essai de Méthodologie et d'épistémologie du `ilm-l-`arabiya, thèse de Doctorat d'Etat, université Paris 5, 1977, P. 477.
9. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, P21. 9.9
Ibid, PP. 21-22. 10.10
11. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, pp. 129 130
Ibid., P. 132. 12
13. Ibid., P. 127. 13.13
14. Ibid., P. 23. 14
15. Ibid., P. 24. 15.15
16. Ibid., PP. 31-32. 16.16
17. 117- في الأصل :ج هي P ، و ق هي q، و ح هي r

* مثال لمعادلة استلزام تكون فيها ج دالة على حالة فصل. p بحصر الحالات بين الأقواس

((ج v ق)) (ج <). (ج ~ ح) < ~ (ج v ق)

إذا كان هذا الرجل سيتكلم ولأنه لا يتكلم إذن هو ليس ببصري

بصرياً أو كوفياً عربياً عربياً ولا كوفياً

ب-بحصر العوامل الهامة بين النقاط، والتخلي عن الأقواس:

ج v ق

ج-بافتصاد في علامات الوقف، وتعيين النفي بفتحة قصيرة أو طويلة: حيث يدل (ش v ج)

على نفي ج أو ق و(ج v ق) يدل على نفي انعدام ج أو نفي ق، فتصبح المعادلة

الموافقة للمثال كالتالي:

(ج v ق < ح). ح < ج v ق

R., Blanche, Introduction à la logique contemporaine, 4ème édition,

Armand Colin Paris, 1968, PP. 44-45.

Ibid., PP. 38 et 98. 18.18

G. Chauveau, J. Dubois et M. Kail, La Linguistique, in: la 19

Linguistique, Encyclopoche larousse, P. P. 28 à 3 (بتصرف).

20 أنظر حسان تمام، الأصول، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب:

النحو، فقه اللغة، البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1982، ص

ص. 64-60.

وأنظر الحاج صالح، رسالة الدكتوراه الفصول المتحدثة عن القياس: 4، 5، 6،

من الباب الثاني، نظرية العامل والمعمول، الفصل 5 من الباب الثاني، وقسمة

التركيب الخيلية، الفصل 6 من الباب الثاني.

21 - الفارابي أبو نصر، إحصاء العلوم، تحقيق وتقديم د/عثمان أمين،

دار الفكر العربي ط/2 القاهرة سنة 949.

Hadj Salah A., Linguistique arabe et linguistique générale. Essai de 22

PP 991/992. Méthodologie et d'épistémologie du <ilm-l>arabiya,

Ibid., P. 993 23

24 . أنظر:

a - A. Arnauld, et C. Lancelot, Grammaire générale et raisonnée,

1660 .

art de penser, 1662. 'Arnauld, La logique l.

b- Nicole et A

- Chauveau G. Dubois J. et Kail M., La linguistique, In: La linguistique, Encyclopoche Larousse, P. 30. 25
- M. Gross, «Zellig S. Harris », in: la linguistique, Encyclopoche Larousse, P P. 55-57 (بتصرف) 26
- A. Culioli, J. P. Descellés en Collaboration de K. Kabore et D. E. Kouloughi, Systèmes de Représentations linguistique et Métalinguistiques. 27
- 28 . مركب اسمي + مركب فعلي + مركب حرفي
- Robert Françoise, La Langue, in : LA Linguistique, Encyclopoche Larousse, PP:132 133 (بتصرف) 29
- 30 . أنظر مصطلح : Suite Constituante ، في:
- Dubois J. et Co., Dictionnaire de linguistique, Larousse, France 1980, P. 118. 31
- Ibid., P. 320 31
- G. Chauveau, J. Dubois et M. Kail, la linguistique, pp. 28 à 37. 32
- (بتصرف) 32
- 2-إن أبحاث تشومسكي حول هذا الموضوع معروضة في مقالات جمعها في كتاب ترجم إلى الفرنسية بعنوان: 32
- Chomsky N., Questions de sémantique, édition du Seuil, Paris 1971. 33
- 33 . أنظر الموضوعين في الفصل الأول من هذا البحث.
- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale 2, Gallimard, France 1981, P. 81. 34
- A. Culioli, Rôle des représentations métalinguistiques en syntaxe, 35
- Communication présentée à la session plénière du XIII ème congrès international des linguistes: TOKYO, 29 août -4 septembre 1982, et L. L. F (E. R. A 642 et complément au volume 2, (D. R. L) université paris 7, 1982, P. 35

-
- A. Culioli et Descles avec collaboration de K. Kabore et D. E. 36
Kouloughli, Systèmes de représentations linguistiques et
métalinguistiques, 51 (بتصرف) 62، 74
- A. Culioli, Alpha encyclopédie, P44.37
38. أنظر تفصيلاته في الفصل الأول، ص.
- A. Culioli, Alpha encyclopédie, P. 26. 39
- A. Culioli et J. P. Descles avec collaboration de K. Kabore et **40**
D. E. Kouloughli, Systèmes de représentations linguistiques et
métalinguistiques, p. 51.
- انظر الهامشين رقم 3، ورقم: 4 للفقرة (4-2) من التمهيد والفقرة (هـ)
- 1 - 3 من الفصل الثاني.

التعددية اللغوية في البلدان المغاربية في نظر الباحث

والأديب التونسي الراحل صالح القرماضي

حالة تونس أنموذجا

د. محمد يحياتن

مقدمة:

إن اهتمامنا وانشغالنا بهذا الموضوع مرده إلى كون المسألة اللغوية في البلدان المغاربية كافة لا تزال تستأثر باهتمام الدارسين وأهل السياسة بله شرائح واسعة من المجتمع، رغم انقضاء عقود برأسها على استقلال هذه البلدان. والحال إن سرّ هذا الأمر متأه العروة الوثقى القائمة بين المسألة اللغوية والهوية والثقافة والخصوصية. فالسجال القائم حاليا يتعلق في الواقع بالسياسة اللغوية الواجب اعتمادها. فلئن كانت البلدان المغاربية قد تبنت التعريب سبيلا للنهوض بالعربية وإحلالها محل لغة المستعمر، فإن ذلك يستدعي المعارضة الشديدة.

ولمّا كان المغفور له صالح القرماضي ممّن عنوا بهذه المسألة سواء بوصفه لسانيا أو مبدعا أو مترجما، فقد ارتأينا أن نتحرى موقفه منها علنا لنلبي فيه الجواب الشافي لهذه المشكلة المورقة. هذا مع العلم بأننا نفترض في مستهل دراستنا هذه بأن اللساني والمبدع باللغات الثلاث: العربية الفصحى والدارجة والفرنسية والمترجم الممتاز الذي كانه ستنصف بالموضوعية في الطرح والحصافة في معاملة اللغات المتعايشة من حيث المنزلة التي يجب أن تتبوأها كل واحدة منها.

1- التونة لمقنة

لاستقراء موقف صالح القرماي من التعددية اللغوية عمدنا إلى مجموعة من المقالات والدراسات التي أنجزها خلال مشواره العلمي والأدبي الثري، وهي على التوالي:

La situation linguistique actuelle en Tunisie: problèmes et —
perspectives, in Revue Tunisienne des sciences sociales, n° 13,
1968

Language in Tunisia, Bourguiba Institute of modern —
languages in Tunisia, Tunis 1983

Revue Alif: Table ronde sur le bilinguisme, n°1, 1971, pp. —
13-52

— دورة الألسنية في المساهمة في التعريب، بحث ألقى في المؤتمر
الثاني للتعريب، الجزائر من 12 إلى 20 ديسمبر 1973، مجلة الأصالة، العدد
18/17، 1973 — 1974.

— قصيدته بعنوان "حب لغوي"، مجلة ثقافة، العدد 8، 1975.

إن دراسات القرماي المعتمدة ترتقي كما هو ملاحظ إلى السبعينات من
القرن الماضي، وقد كتبها صاحبها في خضم النقاش الحامي الذي جرى حول
المسألة اللغوية والثقافية، فهذه الفترة التي تلت مباشرة استرداد الاستقلال بعد
ليل الاستعمار الطويل، كانت فترة طرح الأسئلة الكبرى حول الثقافة الوطنية وما
ينبغي أن تكون عليه. فلئن كان الإجماع قائما حول وجوب تنزيل اللغة العربية
المنزلة التي هي جديرة بها في البلدان المغاربية كافة فإن الإجماع هذا لم يحصل
حول الكيفية التي يجب أن يتم وفقها النهوض بالعربية ولا فيما ينبغي أن تكون
عليه اللهجات الأخرى واللغات الأجنبية. فكا يقول صالح القرماي نفسه في
تلخيصه للمشكلة:

"...وقد احتد النقاش الإيديولوجي في بلدان المغرب العربي حول مسألة
التعريب منذ الاستقلال وحم وطيس الحر القلمية في هذا الشأن بين مختلف

الفئات الاجتماعية والثقافية المتعايشة في صلب المجتمع المغربي — فمن مدافع عن التعريب التام فوراً إلى ذائد عن ازدواجية اللغة ومن قائل بوجوب استعمال اللهجات الدارجة إلى مناصر لفكرة الفرانكوفونية حتى أن المتصفح للصحف والمجلات المغربية أصبح يجد فيها جميع المواقف والانتماءات في هذا الصدد⁽¹⁾

يا ترى أين يمكن إدراج صالح القرمادي بناء على تصنيفه هذا؟ وما هي المحصلة السياسة اللغوية المثلى في نظره التي يمكن للبلدان أن تسير على هديها؟

3 -- انطلقت هورية لسيلة لغوية تصفية في طر القوي

في البداية، يمكن القول بأن موقف القرمادي رحمه الله قد اتصف بالواقعية والموضوعية، ولا غرو في ذلك. ولا شك أن هذا الأمر مرده إلى تشبعه بتعاليم اللسانيات الحديثة التي تقضي بالنظر إلى الظاهرة اللغوية نظرة موضوعية أي كما هي لا كما نريد. ويقول في هذا الباب وهو بصدد الحديث عن التعريب: "ومن الطبيعي في مثل هذه الملابسات التاريخية وأمام عظمة العمل الذي يستدعيه التعريب على أسس عصرية ناهضة أن تنفتح في وجه الألسنيين المغربيين من مغاربة وجزائريين وتونسيين آفاق عريضة للنشاط العلمي وإمكانيات لا تحصى للبحث والتصنيف من ذلك:

— ميدان شاسع للتنقيب العلمي في حقل البحوث الألسنية مثل: وصف كامل للواقع اللغوي والاجتماعي — اللغوي في البلاد وصفا علميا دونما تفريط في أي عنصر من عناصره، — تحليل مختلف اللغات المتعايشة بالبلاد من

1 - صالح القرمادي، دور الألسنة في المساهمة في التعريب، مجلة الأصالة، العدد 18/17، 1973-1974، ص 144.

الناحية الألسنية، — القيام بدراسات مقارنة فيقارن أصحابها فيها بين تراكيب مختلف هذه اللغات من الناحية الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية..." (1)

وهذا والحق يقال ما سعى إليه القرمادي بإنجازه أبحاثا هامة وثلة من تونس، قامت على وصف الاستعمالات اللغوية في الجمهورية التونسية. فكيف يتبدى هذا الواقع في أبحاثه؟

أ- لوقع اللوي اللغوي: تعدده وتعدد

كما أسلفنا ينطلق القرمادي من وصف الواقع اللغوي التونسي ويرى بأنه موسوم بالتعدد والتعدد في آن واحد وبأن هذا التعدد ضارب في القدم وليس أمرا جديدا طارئا، والتعدد مصدره تعايش عدة لغات من بربرية وعربية بمستوياتها العام والفصيح فاللغة الفرنسية، مع الإشارة إلى أن مزاحمة العربية للبربرية كان من القوة بحيث كادت أن تقضي عليها قضاء مبرما، فالبربرية لم يعد ينطق بها سوى 1% من التونسيين القاطنين بالجنوب.

1 -- اللغة العربية

1- 1 -- العربية لدى لادينية

يرى القرمادي بأن هذه العربية محدود مجالها، فلا نلفيها إلا في التلاوات القرآنية وخطب الجمعة وبعض البرامج الإذاعية والمقالات الوعظية والشعر وبعض القصص القصيرة.

1- 2 -- العربية لدى لادينة

هذه العربية متأثرة كثيرا بالفرنسية لاسيما على صعيد التراكيب، وهي اللغة التي تستعملها الصحافة والمجلات والبرامج الإذاعية والتلفزية والمسرحيات وخطب الحكام والمحاضرات وهي أكثر استعمالا في التعليم الابتدائي والثانوي.

1- 3 -- العربية لدى

وتسمى أيضا "العربية المهيبة" و"العربية المبسطة". ومن مزاياها خلوها من الإعراب وتأثرها ببنى الدارجة الصرفية والمعجمية. وهي اللغة التي يتخاطب بها التونسيون المتعلمون كما يستعملها الحكام في جل خطبهم.

1- 4 -- العربية لدى

هي لغة أغلبية التونسيين، وتستعمل في الأحاديث اليومية البسيطة سواء من قبل المتعلمين أو الأميين، ولا تنفك تتأثر بالفصحى.

1- 5 -- لادينية العربي -- العربي

يتعلق الأمر هاهنا بظاهرة المزج بين اللغتين العربية والفرنسية التي تشاهد لدى الإطارات التونسية التي تتقنت وتكونت أساسا باللغة الفرنسية.

1- 6 -- اللغة القوية

تنبوأ اللغة الفرنسية منزلة ممتازة في المشهد السوسiolساني في تونس. فلما كانت "لغة الحداثة والتقنية"، فهي تستخدم لصياغة جل المشاريع التي تهم الحياة الوطنية. وهي من جهة أخرى لغة بعض اليوميات والمجلات العلمية والثقافية باستثناء حوليات الجامعة التونسية. كما تستعمل في برامج الإذاعة والتلفزة، فضلا عن انتشارها في الإدارات ومختلف الأطوار التعليمية وهي لغة العلوم مع بعض الاستثناءات القليلة.

على صعيد المنطوق — أي الاستعمالات الشفوية — يلاحظ أن الفرنسية تعتمد في المراكز الحضرية لدى الطبقات المتعلمة لاسيما النخب الميسورة⁽¹⁾.

ب- الصراع اللغوي في تونس

قد يبدو لأول وهلة أن هذا التعدد اللغوي لا يطرح مشكلة بالنظر إلى التوزيع الوظيفي الذي هي عليها اللغات هذه. ونقصد بالتوزيع اللغوي كون كل لغة تضطلع بوظائف بعينها مما يوحي بأن هناك تكاملا فيما بينها. غير أن الأمر ليس كذلك، مما يدفع صالح القرماضي لوصف هذا الوضع بـ "التعايش غير السلمي". وهذا بالنظر إلى طبيعة الصراعات الخفية والظاهرة القائمة بينها وكذا من حيث موقف الناطقين منها.

1- الثنائية اللغوية

المقصود بالثنائية اللغوية كما معروف: La diglossie الموجودة بين الفصحى والعامية. ووجه الصراع هاهنا يكمن في نظر القرماضي في النظرة الملقاة على العربية الدارجة وهي نظرة احتقار وازدراء بوصفها — كما يرى البعض — مسخا للعربية الفصحى أو على حدّ تعبير القرماضي: Une forme

abâtardie de l'arabe classique" وما يترتب عن ذلك من وجوب إقصائها من مجالات التعليم والأدب⁽¹⁾.

2- لإبولوجية اللغوية

ويتعلق الأمر بالعربية الفصحى والفرنسية بوصفهما لغتي حضارة وثقافة. بعد الاستقلال، اتجهت النية إلى ضرورة تنزيل اللغة العربية في المنازل التي كانت الفرنسية قد تبوأتها ردحا طويلا من الزمن، سواء في مجال التعليم أو الإرادة والاقتصاد إلخ اقتناعا بأن التعريب وجه من وجوه الاستقلال والسيادة وباعتبار اللغة العربية مقوما من مقومات الشخصية والهوية.

غير أن القضية طرحت مشاكل واستثارت صراعات لا تزال قائمة إلى يومنا هذا، ويمكن حصر هذه القضية في العناصر التالية:

- فريق يدعو إلى التعريب الفوري
- فريق يدعو إلى التعريب التدريجي
- فريق يدعو إلى الإبقاء على الازدواجية اللغوية باعتبار اللغة الأجنبية نافذة على العالم والعلوم العصرية.
- فريق يدعو إلى النهوض باللهجات وترقيتها.
- وما إلى ذلك مما أشار إليه القرمادي في أبحاثه ومقالاته.

3- موقف القوي من لوقع القوي التقي

في البداية، لا بدّ من الإشارة إلى أن الدارس قد كان وفيًا للمنطلقات التي طلب التسليم بها، وهي ضرورة القيام بوصف حال اللغات المتعايشة كخطوة لا بد منها للإقدام على سياسة لغوية ما. ويتجلى هذا في الأبحاث التي أنجزها بنفسه أو التي أنجزت في كنف مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، والتي نشر الجزء الأكبر منها في "المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية" أو في دراسات المركز ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- دراسات لفنولوجيات بعض اللهجات التونسية

- دراسات للألفاظ المستعملة في كتب القراءة العربية من التعليم

الابتدائي

- دراسة بعض مظاهر الازدواجية اللغوية بتونس

- مواقف الطلبة الجامعيين من الازدواجية اللغوية

- المستويات المختلفة لاستعمالات العربية الفصحى في تونس.

3. 1- المبدأ الأول: نبذ القوم

لعل أول ما يلفت الانتباه هو نبذ القرمادي للإقصاء وأعني به عدم طمس أي لغة من اللغات المتعايشة، وهذا ما يجعلني أقول بأن القرمادي ممن ينتصرون للتناول الإدماجي لمسألة اللغة: Approche intégrative. فاللغات في نظره لها الحق في الحياة والاستعمال. ونستشف هذا في مقالة مشهورة نشرها بجريدة (Le monde 1974/11/8). عنوانها "كيف نكتب بلغات ثلاث؟ Comment écrire en trois langues? في مقاله القيم هذا يتساءل: "هل يجب أن تموت الكلمة؟ لا أعتقد ذلك، لذا أقول لنفصح عن ذواتنا إما بالعربية الدارجة أو العربية الكلاسيكية أو الفرنسية. لتكن الكلمة ثم تأتي ساعة الحساب".

Alors faut-il que le mot meurt? Je ne le pense pas moi qui écris dans les trois langues, car au mortel silence, je préfère

la déchirure, et à la bouche close ne serait-ce qu'un murmure... Aussi, devant toute bouche trilingue ou cousue, je dis: liberté et cracher le morceau en arabe classique ou parlé en français roté ou éternué: que le mot soit et puis viendront les comptes.

غير أن في هذه المقولة الطريفة الجميلة عبارة تتوقفنا لا محالة ومنها نعبّر إلى تصور القرمادي لما ينبغي أن تكون عليه منزلة كل لغة من اللغات المتعايشة وهي:

(1)Que le mot soit et puis viendront les comptes

3. 2- الموقمن اللغة لعربية بتوحيها لصيح ولطي

ويقول القرمادي بأن "بلدان المغرب العربي تواجه في الفترة الراهنة من تاريخها مشكلة هامة جدا يتوقف عليها تطورها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، عنيّا مشكلة التعريب، ذلك الواجب التاريخي الحتمي الذي لا مناص من تحقيقه لاستعادة الذات الآلية وبناء مستويات الذات المتجددة المتحركة على أساسها"(2).

واضح من هذا الذي أوردنا أن القرمادي يقف إلى جانب الداعين إلى التعريب. ولكنه ولحسن الحظ لا يقف عند هذا فقط بل يتطرح أسئلة الكيف، أي كيف يجب أن ننجز التعريب. وفي هذا الباب، يطرح الأسئلة التالية: "كيف سنتمكن من الآن نفسه من إدخال التعديلات والتحويلات التدريجية اللازمة في تعليم اللغات الأجنبية باعتبارها أداة هامة تسمح بالتفتح الضروري على العالم العصري؟" بله يذهب إلى أبعد من هذا حين يقول:

"ما هي العربية التي ستكون لغة غدا ويتكلمها ويفهمها ويكتبها ويقرأها كل فرد منا؟ أفلا تكون لغة القرآن أم لغة ابن قتيبة أم ابن منظور أم

S. Garmadi, Comment écrire en trois langues? In Le Monde du 8/11/1974 - 1

2 - أنظر القرمادي، دور الألسنية في المساهمة في التعريب، ص 143.

نجيب محفوظ أو علي الدوعاجي أم لغة الإذاعة والصحافة أم لغة بعض القادة والزعماء العرب أم اللغة التي يتعامل بها الناس في الشارع أو بالمنزل؟" (1)

والجواب في نظره ليس بالأمر السهل، لهذا نجده يقول مصيباً: "الجواب يكون عن طريق العمل العلم الرصين المثابر المتوقف أولاً وبالذات وفي نطاق مساعدة الحكومات على تعاون الألسنيين والعلماء المربين، على أن تكون الفكرة الأساسية التي نقّدي بها في هذا المضمار هي التقريب قدر الإمكان بين مستويي لغتنا أي مستواها الفصح ومستواها المستعمل الشائع بين الناس..." (2)

وهذا الانشغال- أي ضرورة التقريب بين الفصحى والعامية- كان حاضراً حين ضبط الرصيد اللغوي الأساسي لتلاميذ الطور الأول من التعليم الابتدائي، حيث رأى اللسانيون والمربون المغاربة بأن هذا الرصيد لا بد أن يشتمل على الألفاظ الشائعة في الاستعمال اليومي والتي هي ذات أصل فصيح، كما نجد هذا الانشغال قائماً في إبداعات القرمادي نفسه أكانت قصة قصيرة أو شعراً أو مسرحية.

وبالنسبة للعربية الفصحى، يرى القرمادي أنه من الضروري بمكان النهوض بها حتى تستطيع أن تفصح عن الحداثة بمختلف تجلياتها، ويشهد على ذلك ما يقوله في قصيدة جميلة عنوانها "حبّ لغوي":

"... أحبك متحولة العلم والتقنية

إلى تطور العلم والتقنية

من سيداتي إلى أوانسي سادتي

إلى هلم نخرق عادتك وعادتي

والله لا أحبك لا

1 - المرجع السابق ص 140.

2 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

يا لغتي الأخوية
عجوزا بورا
كرائحة العفن
في لانهائية الكفن
رصاص أفاذك تبين
في أذن الأصم
لا يدخل صدور الأصدقاء
إلا بالخناجر⁽¹⁾

إن انتصاره للتعريب التدريجي المخطط الرصين يصدر عن قناعة عميقة وهذا بالنظر إلى الجهود الجمة الواجب بذلها حتى تساق العريبة التطورات الهائلة الجارية في العلم في مجال العلوم والتقنية. بالنسبة إلى مسألة الازدواجية اللغوية في التعليم يبدو القرمادي متحفظا، ويرتكز موقفه على الأبحاث العلمية التي ترى بأن الازدواجية اللغوية لها آثار حسنة طيبة على أصحاب الذكاء العالي في حين أنه ذو عواقب وخيمة على الأغلبية من التلاميذ⁽²⁾.

3.3- موقفه من اللغة القومية

سبقت الإشارة إلى أن القرمادي ممن يقولون بوجوب إيلاء اللغات الأجنبية المكانة التي هي جديرة بها بوصفها بوابات على العالم والعلم العصري. غير أننا نعدم في هذا المضمار التفاصيل إن صحّ القول فلسنا ندري ما إذا كانت هذه اللغات تدرس بوصفها مواد كغيرها أم يجب اعتمادها لتدريس المواد الأخرى.

1 - صالح القرمادي، حبّ لغوي، مجلة ثقافة، العدد 8، تونس.

2 - S. Garmadi, La situation linguistique en Tunisie, P8

بالنسبة للغة الفرنسية التي تحتل منزلة ممتازة في المشهد اللغوي التونسي بله المغاربي بعامة، والتي اعتمدها القرمادي في إبداعاته، فإننا نجده يعلل ذلك بكونه يشعر بالانعتاق أثناء استعماله لها، وهو ما لا يلفيه في العربية الفصحى التي تكبله بسبب الطابع الجامد لبنائها التركيبية والصرفية القديمة، هذا بالإضافة إلى أن للغة الفرنسية من الانتشار في ربوع تونس ما لا يجعلها تعد لغة أجنبية⁽¹⁾.

إن ما يمكن الخلوص إليه بعد استنطاقنا نصوص القرمادي رحمه الله هو أنه اتصف بالموضوعية في تناوله المسألة اللغوية على خلاف أولئك الذين تميزوا بالشطط والغلاة. وعندنا أن هذه الموضوعية والواقعية تكمن في ضرورة الاحتفال بكل اللغات المتعايشة دونما إقصاء لهذه أو تلك وتنزيلها المنزلة التي هي أهل لها في جوّ من التسامح المتبادل.

S. Garmadi, Revue Alif, op.cit. p.37 - 1

صورة المرأة القبائلية في روايات مولود فرعون

أ. سامية داودي

جامعة تيزي وزو

أشار مولود فرعون إلى وضعية المرأة القبائلية إشارات طفيفة حيناً، وملحة حيناً آخر: واقعها المرّ، حياتها العسيرة، قصورها حتى وإن بلغت سنّ الرّشد، قلبها السّليم، سذاجتها، أفكارها المحدودة⁽¹⁾.

المرأة القبائلية إذن لا تزال إنساناً قاصراً، في حاجة إلى دليل أو وليّ أمر، ولا سيما إذا كانت يتيمة ووحيدة.

توفر نانا وخالتي أسباب العيش وحدهما ولا تعتمدان في ذلك إلا على مهارتهما الكبيرة في ممارسة صناعتي الفخار والنسيج، ورغم ذلك تبقيان قاصرتين في حاجة إلى حماية رجل، وهنا رمضان.

والى جانب القصور، أثار الكاتب مسألة الأطفال لأنّ المرأة لن تشعر بوجودها ولن تحتلّ مكانتها إلا إذا أنجبت الأطفال، وإنجاب الأطفال معناه البقاء في العائلة الجديدة، ومعناه أيضاً الإشراف على تسيير شؤون البيت في المرحلة المتقدّمة من العمر وإلا ستضحى المرأة أجنبية عن الأسرة⁽²⁾.

وتفاديا لوقوع شابحة في هذا المأزق، لجأت سمينة، في "الأرض والدم"، بمساعدة قامومة - العجوزين اللتين كان يُنتظر منهما أن تتمسكا بالعادات كأشدّ ما يكون التمسك وأن تحافظا على سمعة العائلة - إلى مخالفة القرية التي لا تبيح الحبّ بين شخصين لا تربطهما روابط العلاقة الزوجية، فما بالنا إذا كان العشيقان متزوجين كما هو الحال بالنسبة لشابحة وعامر أوقاسي. كان كلّ ذلك، كان التّخطيط وكانت اللعبة وكانت الأخطار من أجل الحصول على ولد سبب طول عمر المرأة المتزوجة، وعادت الكلمة الأخيرة للتقاليد التي منعت

1 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Editions Du Seuil, Paris, 1954, p. 23.

2 - Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, Editions Du Seuil, Paris, 1957, p. 50.

حبّ عامر وشابحة من أن ينضج بغير قيود. وكانت ذهبية هي المرأة الإغيلنزامية الوحيدة التي تحدّثت تقاليد القرية في هذه المنطقة بالذات، أحببت عامر ولم تُخفِ حبّها ولم تسأل نفسها حول مصير هذا الحبّ، عكس أمّها مالحة التي لا ترى كمال المرأة إلا في الزّواج، ورغم تباين وجهات النّظر بين الأمّ والبنت إلا أنّ المواجهة لم تحدث، لا الدّين ولا السنّ كانا سببا في نشوء سوء تفاهم بين المرأتين: مالحة العجوز المسلمة وذهبية الشّابة المسيحية.

ويُضيف فورولو في موضوع الزّواج : « ستزوّج قريباتي مثل أخواتي تماما، يبدو الأمر طبيعيا، نلد نتزوّج نموت بنفس الطريقة »⁽¹⁾. بعد الولادة زواج، وبعد الزّواج موت، الظواهر الثّلاث متتالية ومتشابهة، الولادة والزّواج والموت كلّها أمور طبيعية. وما الفائدة من الحديث عن الذات وما تريده، عن الألم والأمل في مؤسسة لا تعترف بفرديّة الشّخص ولا تبالي بميول النّفس، المهمّ هو الخضوع لأوامر القرية وتحقيق المصلحة العامة، وماعدا ذلك تمرّد وانحراف. ونستشفّ في ملاحظات الكاتب حول الزّواج نبذة عن الرّضا : الكاتب غير راض عن الزواج، كيف يتمّ الزّواج في قريته، لكنّه لا يقول رأيه بصراحة.

حياة المرأة إذن صعبة وصعبة جدّا، ولا يرد حديث عن المرأة إلا وورد معه حديث آخر عن الموت والجنون والمأساة والشّحوب والدّبول:

الجدة ماتت

نانا ماتت

خالتي جُنت ثمّ ماتت

قامومة ماتت

رحمة جُنت ثمّ انتحرت

وتبقى حياة نانا مأساة حقيقية تتلخّص في الاستيلاء على إرثها وهجرة زوجها والموت أخيرا، ولم تسعد بأيّة مرحلة من مراحل حياتها ولم تعرف شيئا آخر ما عدا التّيّم والهجر والموت⁽²⁾:

أ - فتاة يتيمة: حرّمت من عناية الأمّ واستولي على نصيبها من الميراث.

1 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, op. cit., p. 23.

2 - Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, OPU, Alger, p.25.

ب - امرأة: تركها زوجها مرتين لينضم إلى مجموعة المهاجرين إلى فرنسا ولينسى تماما ذكرى نانا.

ج - أم : حملت في بطنها طيلة شهور جئة هامة رافقتها إلى القبر.
وعرض الكاتب، في "الدروب الوعرة"، حالتين لامرأتين رحمة وأخت رحمة.

رحمة هي امرأة عانس، مؤمنة وساذجة، وبدون شك لم تعرف الحب، وبكلمة واحدة هي امرأة كغيرها من نساء إغيل نزمان :

1 - عاشت في إغيل نزمان، في هذه البقعة الأرضية الضيقة والمغلقة على العالم والمتوقعة على نفسها.

2 - لم تعبر يوما الجدول الذي تعرفه بالاسم فقط لكي تتطلع على ما يجري في الربوة المواجهة للقرية، ولم تر عيناها سوى القرية والنهر.

3 - انتحرت لتضع حداً لمحنتها.

ونلتمس، في "الدروب الوعرة"، تعاطف عامر نعمر مع رحمة، لم يكن انتحار رحمة خطأ أو إجراما ولم تقتل بقتل نفسها الناس جميعا مثلما جاء في القرآن « من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ».

وكما كان عامر متفهما انتحار رحمة، كان معجبا أيضا بشخصية أخت رحمة، لم يعط اسما لأخت رحمة، إنها امرأة مجهولة تعمل في الخفاء، ولا تختلف في ذلك عن باقي نساء القرية.

خاضت أخت رحمة بكل جرأة وشجاعة معركة قاسية من أجل البقاء، ولم يهتمها خشونة يديها وقدميها، ولم يهتمها توتر قسما وجفها وبروز عروقه، كل ما يهتمها هو أن تحيا فقط، وإذا كانت رحمة قد استنجدت بالموت وكان عذرها الوحيد هو الجنون، فأخت رحمة تشبثت كأقوى ما يكون التشبث بالحياة.

ماتت رحمة وماتت نانا وهي تضع مولودها وماتت خالتي بصدمة نفسية، كل ذلك حدث في غياب العناية الطبية.

حاول الكاتب أن ينتقد نظرة الريفيين إلى المرأة، ينتقد ثم يبرر، فمثلا يتساءل فورولو عن سبب إلحاح القرية على تسمية رمضان ولونيس "بأبناء شعبان" رغم وفاة شعبان منذ سنين طويلة. لماذا لا يطلق عليهما اسم "أبناء تسعديت" ؟ ويقف فورولو عند هذا الحد ويمر إلى تبرير موقف القرية من القضية

ويقول بأنّ تسمية "أبناء شعبان" تذكّر الناس دائما باستمرارية العائلة ولا خطر عليها من داء الانقراض، أهل منراد أحياء "يرزقون".

وفي "الدروب الوعرة" أيضا اكتفى بالوصف والتبرير حين يلخص حياة الفتاة القبائلية في الاجتماعات اليومية وفي الضحكات (les rires)، التزاحمات (les bousculades)، الأسرار (les confidences)، الكلام (les potins) والافتراءات (les calomnies)، ويقول إنّ كلّ هذا يتم في موضع اللقاءات النسائية وكلّ هذا هو الحياة⁽¹⁾، حياة بسيطة وبعيدة عن كلّ تعقيد أو تمرّد أو تشكك لأنّ هناء أو شقاء المرأة - كما تقرّ مألحة - مكتوب على الجبين⁽²⁾، وتبقى أفراحها وأحزانها وتساولاتها وميولها مجهولة ومسجونة للأبد⁽³⁾.

هكذا كان موقف الكاتب في هذا الموضوع وفي موضوعات كثيرة أخرى، موقف مبرّر « يعلق، يؤيد، يفسّر »⁽⁴⁾ ولا يطلق الحكم أبدا.

يبدو التطوّر واضحا في انتقاء الشخصيات النسائية من "ابن الفقير" إلى "الدروب الوعرة":

لولاية وطها	لمرة	عقها بلجي
ابن الفقير فورولو	تسعديت فاطمة نانا خالتي حليمة	جدته أمه خالته خالته زوجة عمه لونيس
الأرض والدم عامر أوقاسي	قامومة ماري شابحة	أمه زوجته عشيقة
الدروب الوعرة	ماري	أمه

1 - Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, op. cit., p 31.

2 - Idem, p. 47.

3 - Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, op. cit., p. 33.

4 - Mohamed Cherif Chebalou, Les antagonistes culturels en Algérie à travers les écrits romanesques de 1945 à 1956, DEA nom Pub, Université d'Alger, 1983, p. 98.

عامر نعمر	مالحة ذهبية	جارتة وأمّ حبيبته حبيبته
-----------	----------------	-----------------------------

اكتفى فورولو الخجول، في "ابن الفقير"، بحضور جدته وأمّه وخالته ونانا أي المرأة القرية، وأضاف مولود فرعون، في "الدروب الوعة"، المرأة الزوجة والعشيقة ليُدرج أخيرا المرأة الحبيبة في "الدروب الوعة".

وتبقى المرأة الأمّ حاضرة في الروايات الثلاث، الأمّ هي المرأة الوحيدة التي تسمح لها التقاليد القبائلية بأن تكون إلى جانب ابنها من صغره إلى كبره. ذكر فورولو شابحة ابنه عمّه وصديقه الأولى ولكنّه لم يطل الحديث عنها، وصف بإيجاز هزلها وذكاءها وتعلقها به.

وإلى جانب الأمّ، تقف الجدة وقفة قوية وإن غابت عن الأنظار، ولا تزال قائمة القريبات طويلة: حليمة زوجة عمّ فورولو، طيطي وبايا أختاه... الخ.

اجتاز مولود فرعون صلة القرابة التي طغت على "ابن الفقير"، وتناول صلة الزواج وصلة الحبّ خارج الزواج في نصّيه الروائيين "الأرض والدمّ" و"الدروب الوعة"، وتتسع بذلك علاقات الرّجل بالنساء في إغيل نزمان لتحتوي الأمّ والأخت والزوجة والعشيقة والحبيبة، وفي كلّ الحالات هنّ نساء خادמות (travailleuses).

* اهل السّلي وظّره:

جاء في نصّ مولود فرعون: تأجير حمالة للماء، من تكون هذه المرأة ونحن نعلم أن « التقاليد تمنع امرأة من عائلة طيّبة أن تمارس نشاطا مدفوعا »⁽¹⁾. لا ينطبق الأمر على كلّ نساء القرية، لكلّ قاعدة استثناء، والاستثناء هنا يتمثّل في المرأة المحرومة. تعترف الجماعة للمرأة المحرومة من الموارد بحقّ العمل الذي يمنحها كرامة ربّ الأسرة.

ويمكن أن نميّز بين مجموعات ثلاث من نشاطات المرأة⁽²⁾:

1 - صيانة الأسرة (العناية بالأطفال - التدبير المنزلي - التموين بالماء - الطبخ - تسيير الذخيرة).

1 - Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, in la communauté en Méditerranée, l'Harmattan, Paris, 1982, p. 113.

2 - Idem, p. 110.

2 - النسيج والفخار: نسيج بعض الملابس والأغطية، صناعة معظم الأوعية المنزلية، وهي أعمال تدخل في إطار البيت.

3 - نشاطات تضمن إنتاج العائلة في قطاعات محدّدة (تربية الحيوانات - الحصاد - حمل الحطب).

الأعمال الأولى دائمة وتخضع، في الدّرجة الأولى، لعدد المستهلكين، والمجموعتان التاليتان الثانية والثالثة تتمان وفق تقسيم موسمي، النسيج مثلا يكون عادة في فصل الشتاء والفخار في بداية الصيف، والأعمال كما نلاحظ « موزّعة على أيام السنة بكيفية تسمح للمرأة بمواجهة كثرة الأعمال المؤقتة والدائمة »⁽¹⁾.

وفي كلّ رواية من روايات مولود فرعون تصادفنا شخصيات نسائية تمارس أحد النشاطات أو بعضها، وهي على التوالي:

لولة	نحّية	وضعها	نظّنها
ابن الفقير	ملخير	عازبة	جني الزيتون
	سمينة	عازبة	جني الزيتون
	خالتي	عازبة	النسيج والفخار
	نانا	متزوجة	النسيج والفخار
الأرض والدمّ	شابحة	متزوجة	تربية الحيوانات وأعمال أخرى في الحقل
الدّروب الوعرة	مالحة	أرملة	جني الزيتون حمل الماء

لم تتوجه مالحة إلى جني الزيتون أو حمل الماء بدافع التخصّص أو المهارة ولكن بدافع الحاجة. مالحة أرملة وخالتي ونانا أيضا تعيشان وحدهما، الثلاث مجرّدات من الدّعم العائلي وملزمات بتوفير قوّتهن على خلاف شابحة

1 - Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, op. cit., p. 110.

التي لا تعاني من النقص وإنما خرجت إلى الحقل لكثرة الأعمال فيه ولعدم انشغالها بتربية الأطفال.

وباستثناء شابحة تكون المرأة العاملة خارج البيت هي المرأة المحتاجة كما هو الحال بالنسبة لمالحة ونانا وخالتي اللواتي لم يسعين إلى العمل من باب التكملة وإنما يمثل نشاطهن مجموعة مواردهن. ولقد سبق أن ألفت الروائية الاستعمارية ماري بجوجا (M. Bugeja) بمعية روائيات أخريات إطلالة على عالم المرأة الجزائرية وخرجن بمجموعة من الاستنتاجات، أهمها⁽¹⁾ :

1 - التوزيع غير العادل للعمل: العمل للفقيرات والبطالة للغنيات.

2 - الأقلية الغنية غير المنشغلة، تشغل الأغلبية المستعبدة في أعمال صعبة.

وكانت صورة المرأة الفقيرة والحزينة التي تقوم بأعمال شاقة صورة مشتركة بين نتائج استعمارية كثيرة. وبدلاً من أن يكون عمل المرأة عنصر تقويم أو إعادة اعتبار وفضيلة طاهرة وتعبير عن القدرة، كان العمل، بالنسبة للمجتمع النسائي المتيسر لكي لا نقول البرجوازي، ذلاً وإهانة. ولم يكتس عمل المرأة الجزائرية إلا معنى واحداً هو التمييز بين الغني والفقير⁽²⁾.

لم نطلعنا رواية "الدروب الوعرة" على رد فعل أهل القرية تجاه عمل مألحة كأجيرة عند الرئيس، هل هم راضون أو رافضون؟ وهل عمل مألحة لا يخل بالنظام القديم؟ بينما يشير الكاتب، في "ابن الفقير"، إلى تدعيم رمضان لعمل الخالتين في صناعتي الزرابي والفخار⁽³⁾. ربّما يدرك في قرارة نفسه أن إنتاج نانا وخالتي يحقق معونة صغيرة لأسرته التي لم يعد قادراً على تلبية طلباتها وربما أيضاً يدرك أن الفخار والنسيج يضمن مؤونة الخالتين وهو هم ينزاح⁽⁴⁾.

تُشارك الخالتان وشابحة ومألحة، كلّ واحدة بطريقتها الخاصة، في النشاطات الإنتاجية للعائلة بشكل منظم وعادي. ويمكن أن نقول إن أسرة خالتي فورولو تتمثل وحدة الإنتاج (Unité de production) ووحدة الصناعة

1 - Sakina Messaâdi, Les romancières coloniales et la femme colonisée, ENAL, Alger, 1990, p. 76.

2 - Idem., p. 78.

3 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, op. cit., pp. 48 – 49.

4 - Idem., p. 48.

التقليدية (Unité artisanale)، ولا تتلقى الخالتان نقودا مقابل الأواني الفخارية بل تقايض الأواني الصغيرة بمثلها شعيرا، والجرار الصغار تبادل بنصف صاع (عشرة لترات) والجرار الكبرى بصاع كامل.

ومن رواية "ابن الفقير" إلى "الدروب الوعرة" يتطور عمل المرأة القبائلية وتقتحم ميدان طبقة الأجراء، حيث تبتعد مألحة عن الصناعتين المعهودتين (النسيج والفخار) الأسباب مجهولة، وتلتقط الزيتون عند السيد الرئيس أو تحمل الماء لعائلة آيت سليمان، ثلاث جرار يوميا مقابل مبلغ مالي يقدر بألف فرنك كل شهر⁽¹⁾.

المرأة القبائلية امرأة خادمة، تختلط دائما مع الرجال شأنها شأن معظم المجتمعات الزراعية حتى وإن لم يكن أساس العلاقة هو الحرية، حيث توجد أماكن خاصة بالرجال (تجمعت) وأماكن خاصة بالنساء (ثالا)، ولا يقتصر دورها على ممارسة الحب ولا على إنجاب الأطفال، وفوق ذلك لها مقدرة عالية على تحمل الصعاب والتعاسة.

1 - الصدر :

1. Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Editions Du Seuil, Paris, 1954.
2. Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, Editions Du Seuil, Paris, 1957.
3. Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Editions Du Seuil, Paris, 1952.

1. Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, OPU, Alger.
2. Mohamed Cherif Chebalou, Les antagonistes culturels en Algérie à travers les écrits romanesques de 1945 à 1956, DEA nom Pub, Université d'Alger, 1983.
3. Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, in la communauté en Méditerranée, l'Harmattan, Paris, 1982.
4. Sakina Messaâdi, Les romancières coloniales et la femme colonisée, ENAL, Alger, 1990.

تطبيق المنهج على النص الشعري

من خلال الخطاب النقدي العربي

راوية يحياري

جامعة تيزي وزو

العنوان عتبة من عتبات النص، فلا شي خارج النص، وعنواني تطبيق المنهج على النص الشعري العربي من خلال الخطاب النقدي العربي، ينفّث على ثلاث بوابات

1- المنهج 2- النص الشعري 3- الخطاب النقدي
- إن بوابة "المنهج" ملغمة، تحتاج إلى رصيد فكري ستقرئ التشعبات في مختلف مرجعياتها، لأن المنهج مناهج تتعدد وتتنوع وتتقاطع، وكل منهج « لا بد له من نظرية في الأدب ونظرية الأدب هذه طرح سؤالات جديدة، وتطرح إشكالات جديدة، وتطرح إشكالات جديدة، وتطرح إشكالات جديدة... »¹

ما الأدب؟...¹

وعندما يحاول المنهج الواحد الإجابة عن هذا السؤال فهو يؤسس لنظرية، ويطبق بآلياته الخاصة ويمارس فعاليته وفق مدونة اصطلاحية خاصة به فالمنهج يتوسط النظرية والمنظومة الاصطلاحية ويستند إلى ركام معرفي وفلسفي خاص.

ويمكننا أن نخترل تاريخ المناهج النقدية وفق مسالكه:

- 1-مسلك المؤلف الذي يضم المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، وهذا المسلك يطرح سؤاله الأساسي « من كتب النص؟ ».
- 2- مسلك النص الذي أتى مع النقد البنيوي وسؤاله الأساسي: «كيف قال النص ما قاله؟».

- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، ب ط، المغرب 2002، ص 11.

3- مسلك القارئ أو المتلقي (ما بعد البنيوية) وسؤاله كيف نقرأ النص ؟ واختزل الدكتور سامي سيودان تاريخ المناهج النقدية حسب نظريته بين "منهج "منهج خلجية (علم لاجتماع الأبي وعلم التحيل الفني للأدب والنقد الفني والتقد لمؤن...)، ومنهج للخلية الفني والتقد لمؤن...)، ومنهج للخلية (كلاسيكي ولماوي والبنوي وتكلاسي والشمي والشمي)، ومنهج مخطلة (لبنوي وتكلاسي والشمي والشمي)، ومنهج مخطلة (كلاسيكي - لاجتماعي، والشمي - الفني، ولسمبيلي لمؤع لاجتماعي، والشمي - الفني، ولسمبيلي لمؤع والشمي لمتعدد والتدخل هي إلخ... "1

والدخل هي إلخ... "1
لقد اعتمد الدكتور سامي سيودان في تقسيمه على الداخل النصي والخارج النصي، أما الدكتور صلاح فضل فيقترح علينا التقسيم التاريخي الزمني ويقول أولاً بمنظومة المناهج التاريخية وفيها أورد:

- المنهج التاريخي.
- المنهج الاجتماعي
- المنهج النفسي والأنثروبولوجي.
- وثانياً منظومة المناهج الحداثية وفيها:
- المنهج الأسلوبي.
- المنهج السيميولوجي.
- التفكيكية.
- نظريات التلقي والقراءة والتأويل.
- علم النص.
- ويختصر هذا في قوله: « يتمثل بصفة عامة الشكل الكلي للمناهج النقدية وهو يتجسد في منظومتين:

- لعظمة لأولى: وهي المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة ولا تنظم نظرية واحدة في الأدب، وإنما تضم نظريات ومناهج عديدة.

- لعظمة الثانية: وهي منظومة البنيوية وما بعدها. وهذا هو المدخل نستعرض منه خارطة المناهج النقدية»².

وكل هذه المناهج نتاجات للآخر (الغرب). لقد تأسست في مناخ خاص ووفق مرجعيات فلسفية وفكرية مرتبطة بالذات الغربية فالسؤال المطروح:

1- د. سامي سيودان، في النص الشعري العربي، دار الآداب، ط1، بيروت 1989، ص21.

2- د. صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ص 17-18.

إلى أيّ حد استطاعت المناهج المختلفة التي هي نتاجات الآخر أن تحتفظ بحمولاتها وإنتاجياتها وهي تنتقل إلينا عبر سفر طويل يحملها أعباء كثيرة؟
- أما بوابة "النص الشعري" فتتطلب قبل الولوج فيها أن نعرف خصوصياتها التي تحدد هوية هذا النص من حيث هو "النص"، ومن حيث هو "شعري". فندما تكون النصوص متعددة تتجه لتحقيق أهداف وغايات.. يأتي النص الشعري لازماً يكتفي بذاته لأنه يحقق وجوده من خلال عالمه الداخلي. فالنص الشعري لا يوضح ولا يضيء، فيتغلق ويرaug ويمارس الإعلان والاختفاء بمختلف أنواع التنكر.

وسعى النص الشعري إلى الانفتاح الدلالي و« بما أنّ النص الشعري المفتوح حمل واسع من الدلالات التي تنتشظى وتنتشر في كلّ اتجاه، وهي تبوح دون أن تتكلمو بما أنّ النص الشعري المفتوح بعيد عن المباشرة قريب من الغموض وهوم نص مراوغ لحكم النزياح فإن ذلك يجعله قابلاً للقراءة المتعددة...»¹.

وتأتي المادة الخام للنص الشعري غير حيادية وغير شفافة وتعمل على المختلة الدائمة أكثر بكثير من العمل على إنتاج الدلالة ف« لا يخرج العمل الشعري عن كونه علامة فنية مركبة»².

وكل هذه الخصوصات للنص الشعري أوجدت امكانات نقدية تسعى إلى استنطاقه. فهو نظام مفتوح من الدلالات ،وأتى هذا الانفتاح من عناصر بنيوية في الشعر كتوضيفه للرمز والأسطورة ومن تفاعل النصوص فيما بينها.
ف«النص الشعري إذن محطة محتملة للانكتاب والانقراء، ومقروئية النص الشعري أو أي نص آخر، هوية مجازية لالتماس سلالة من نصوص خفية وظاهرة، قبل النص، بين القبل والبعد، وما بين هذا القبل والبعد تتناسل هوية نصوص صامتة متفارقة، تضيع في سراديب الكتابة المحتملة للنص...»³

1 - د. خليل الموسى، قاءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص6-7.

2- د- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، التراث للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2001، ص373.

3- بشير الغمزي، مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)، دار الآداب، ط1، بيروت 1999، ص92.

وعندما نضيف «العربي» إلى «النص الشعري» ندخل في اعتبارات أخرى وقد تكون مزلق أخرى، حيث « يرسم التعبير العربي بمجموعه، وعلى اختلاف مراحل وأنواعه، ملامح التحرك التراجمي الأسر ثقافة بلاد تبحث عن وجهها الحاضر في مآزق الغتراب عن وجهه بعد، بين ماض مضى، وحاضر مرفوض وآخر مهاجم ومستقبل لم يكشف عن وجهه بعد، وفي هذا المآزق تتقرى طريقها، تبتدع المنارات أو تسقطها تطرح الأسئلة»¹.

- أما بوابة الخطاب النقدي فهي نتيجة اجتهادات «لأنّ النقد هو خلق خطاب حول خطاب متأسس، و عملية الخلق هذه في غاية الدقة، لأن الخطاب الثاني مطالب بأمرين: يجب أن ينفذ إلى دواخل الخطاب الأولى النص الشعري يفككه ويعيد تركيبه من ناحية ويحافظ في كل ذلك على خصوصيات ذلك الخطاب كحضور شعري متميز من ناحية أخرى...

يتعلق الأمر الثاني بطبيعة تأسيس الخطاب النقدي أيضا، لأنه لا يعني مجرد الاحاطة بالظاهرة المدروسة، وإنما يعني لأنه يقوم بفهمها وتقييمها ثم يصنفها ويضعها داخل المدار الذي تسلكه الحركة الثقافية عموما...»².

ويسعى الخطاب النقدي إلى الإنتاجية بعد وعي النص فهما وتقييما وتصنيفا ليخرج بنظريات تؤسس للنص.

وعندما ينتج الخطاب النقدي يحقق عملياته المشروطة، ويقول بارت: «ليس النقد هو العلم، فهذا يعالج المعاني والآخر ينتجها. والنقد يحتل مكانا وسطا بين العلم والقراءة، إنه يعطي لغة للكلام الخالص الذي يقرأ...»³

ويحق الخطاب النقدي عملياته المشروطة عندما يستند إلى مناهج عملية تحقق آلياتها الإجرائية وتقيم نظرياتها، وهذا ما حدث في الغرب. أما بالنسبة للخطاب النقدي العربي فقد حدثت فيه مجازفات لأنه خطاب مستورد على نص غير مستورد. كيف يتم التطويع؟

1- خالدة سعيد، حركمية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت 1982، ص92.

2- محمد لطفي اليونسي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، ب ط، تونس 1985، ص9.

3- رولان بارت، النقدية والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، ب ط، ب ت، ص 69.

هذا السؤال يجرنا في التفكير في إستراتيجية علاقة الذات بالآخر والتي تتطلب وعي كينونة الذات بمختلف مرجعياتها التراثية، ثم المجازفة إلى التحوار مع الآخر وفق ثقافة اللااستهلاك الفوضوي بخلق رقابة علمية على هجرة الخطاب النقدي الغربي من موطنه الأصل إلى الخطاب النقدي العربي. والرقابة العلمية مفادها: مامتن غير منتجليس معناه أن استهلك كل شيء مستورد، بال لا بد من تطويع ذلك وفق معدتي حتى لا أصاب بتخمة.

وتقول يمنى العيد: « وهذا ما يضح نقدنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج في موضع القلق والاضطراب الدائمين ويفرض عليه، من هذا الوضع، العمل على تأسيس فكر علمي على ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج نقدية علمية لها صفة الكونية...»¹.

وإذا قرأنا الخطاب النقدي العربي يمكننا أن نفصل بين محاولات تنظر للمناهج النقدية ومحاولات تنطبق لهذه المناهج. ونحاول أن نقف عند المحاولات التي تطبق للمناهج دون أن تغفل التنظير لها. وبالتحديد المحاولات التي طبقت على الشعر. لقد ابتدعت النصوص الشعرية، فأبدعت معها المناهج النقدية فأنتجت خطاباً نقدياً لا بد من نقده ليكون نقد النقد.

لنا أن نقف عند مجموعة من الجهود في الخطاب النقدي العربي التي طبقت على الشعر العربي ومن بين هذه الجهود، كتابات الناقد السوري كمال أبو ديب منها:

أ - الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي عام 1986.

ب - في الشعرية 1987.

ج - جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، ط2، 1981.

د - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، 1974.

وسنختار كتاب جدلية الخفاء والتجلي كعينة طبقت المنهج البنيوي وأعلنت ذلك.

لقد قدم كمال أبو ديب دراسته بتصريح مفاده أنه يعتمد المنهج البنيوي ويهدف إلى اكتنافه جدلية الخفاء والتجلي، ويتتبع أسرار البنية العميقة

1- د. يمنى العيد، في معركة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، ط4، بيروت، 1999،

وتحولاتها ويأمل تحديد أدق البنيات للظواهر، مع متابعة شبكة العلاقات الداخلية للنصوص والبحث عن التحولات الجوهرية الخاصة دون الإخلال بالبنية الأساسية والعودة إليها دائما، وهذا التصريح كان في الصفحات العشرين بعد أن أعلن هذا المنهج في العنوان المذيل:

" دراسات بنيوية في الشعر "

ولقد وقع الناقد في مقدمته هذه في مغالطات كالتصريح الذي ورد: « ليت ليت البنيوية الففية، ولكها طريقة في رؤية ومنهج في معنية لهود في اللغة، لا تغير البنية اللغة، وفي لهود في اللغة، لا تغير البنية اللغة، وفي لمجمع لا تغير البنيوية لمجمع... لكنها تغير الفكر لمعين لمجمع... لكنها تغير الفكر لمعين للغة ولمجمع»¹

إن البنيوية ليست فلسفة إلا أنها تستند في مرجعيتها التأسيسية إلى الفلسفة وهذا ما ذهب إليه فؤاد زكريا في بحثه عن جذور البنيوية من خلال كتابه ط الجذور الفلسفية للبنائية، آفاق الفلسفة، دار النهضة العربية، بيروت 1970 ثم إنه وقع في تناقض إذ يقول «إن البنيوية ليت لغة» ثم يقول «تغير الفكر»

«وإذا كملت البنيوية فقرة على تغيير الفكر فيبقى بهاء هذا ضنون الففي؟ ليس لأولى أن يخطها نلت عن هذا ضنون الففي؟ ليس لأولى أن يخطها لتضون ففي في نهية لطف...»²

نهية لطف...»²

وعندما ذهب يحجج لعدم فلسفية المنهج البنيوي قال أنه لا يغير اللغة ولا المجتمع وكأنه الفلسفة تغير اللغة والمجتمع، وهنا المغالطة الأخرى لأن الفلسفة لم تدع تغييرها للغة والمجتمع.

ويذهب سعد البازعي إلى أن هدف كمال أبو ديب في دراسته للشعر الجاهلي والشعر القديم بنويها ما هي إلا "وسيلة إعطاء النظر إلى شعر لاطفي وقوض قهوة

1 - د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، أكتوبر 1981، ص7.

2- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2004، ص196.

لجلهي وقبض قنطرة النفسية إليه لإخلاء من ثم في سيق لحلة لمطرة.....¹

لمطرة.....¹

وأورد الناقد في كتابه ستة فصول: في الفصل الأول درس الصورة الشعرية، وفي الفصل الرابع: الأنساق البنيوية، وفي الفصل الخامس: نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر وفي الفصل السادس: الآلهة الخفية. لقد جزأ الناقد بهذا الشكل العناصر الفنية المتكاملة للشعر ودرس كل جزء في قصائد مختلفة، والبنيوية ترفض ذلك إذ تقول بضرورة دراسة العناصر متضافرة وتطبق على قصيدة واحدة وبضرورة الحفاظ على منجزات البنيوية التي لا تجيز بتر أوصال القصائد وتعذيب أبياتها.

ففي دراسة للصورة الشعرية بنيوية، ركز على فاعليتها النفسية وتناغمها مع الوظيفة المعنوية وكيف تؤكد دور المتلقي في المشاركة الإبداعية، وهذا لا يمت بصلة إلى البنيوية، فالمنهج البنيوي يدرس الصورة في بنيتها وتشكلها. استطاع الناقد أن يرسي بعض الأولويات المنهج البنيوي كالبؤرة الدلالية العميقة التي بلغها في تحليله لقصيدة أبي نواس وتركيزه على التقابل بين دالتين: الخمرة والطلل يقول "وهلن اللامتان شكلان كونين وهن قلمين بذلهما أوحقين دلائل كل قلمين بذلهما أوحقين دلائل كل منهلما لخطه لميرة، ووحله لأوية لميرة ومن نقتل لوكن شكل خرم لالقت لأوية لميرة، ومن نقتل لوكن شكل خرم لالقت الي تحذبينة صيدة ولالها...²

بنية صيدة ولالها...²

وفي تحليله قصيدة أدونيس "كيمياء النرجس" وجدها تركز على تفاعل حركات ثلاث المرايا والجسد والانا وهي بؤرة الدلالة التي تحرك سائر القصيدة. ولقد أخذ النقاد كالذكتور عبد العزيز حمودة لتطبيقه المنهج البنيوي بحذافيره كما هو مستورد من الغرب دون تطويعه على مقاس النص العربي فيقول: "غى لغممن التكد المتور من جلب كمال أبو يبغي له يقيم مذهبا بنيويعيا أصيلا فوق بكثر يقدم مذهبا بنيويعيا أصيلا فوق بكثر جدا ما قمه القوسن، فله في أكثر من موقع في تحليله شعر لجلهي يوب

1- المرجع نفسه، ص 196.

2- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتحلي، ص 171.

فله في أكثر من موقع في تحليله شعر لجله يقيم النحل الغني لمفق عليه...¹

لغبي لمفق عليه...¹

كما أعاب عليه الناقد نفسه "الدكتور عبد العزيز حمودة" الأشكال الهندسية التي يرسمها الناقد كمال أبو ديب للإيضاح فيقول: "في نوح كمال أبو ديب أبو ديب لخطي ضروراء مملوثة "غنة" مملوثة ربما يكون تحليله غميا ولكنه لا يساعد في فهم النص. لقد حجت به غميا ولكنه لا يساعد في فهم النص. لقد حجت به تمارسونه وملاهم طرفة إلى له في لك كنه يلق نص طامه، بصفة إلى له في لك كنه يلق نص بما يس فيه".²

كما أخذه الناقد على تطبيق المنهج البنيوي دون التخلص من آليات ومفاهيم النقد القديم. «ومن مثلث البرزة غد أبي يب ما أفناه لى نقاد عرب آقن، وهون قبل لمنهج نقاد عرب آقن، وهون قبل لمنهج لحيثة لم يود إلى إقطاع صلة بالقيمين لمنهج أو هططت ولمفهم». ³ بالقيمين لمنهج أو هططت ولمفهم. ³

والسؤال المطروح: إلى أي حد استطاع المنهج البنيوي عند كمال أبي ديب أن يضيء النصوص التي درسها؟ وهل كان المنهج الواحد كافيا للإحاطة بالظاهرة الإبداعية الشعرية؟

أما كتب «الخطبة والتفكير» فقد تبني فيه عبد الله الغدامي(*) منهجين هما: منهجين هما: البنيوية والتشريحية(**). وقد طبع هذا الكتاب الجانب النظري في حوالي 80 ص وفيه حدد نظرية البنيان الشاعرية. (ونحن نتبنى مصطلح الشعرية لشيوعه في الساحة النقدية العربية)، ثم مفاتيح النص (البنيوية، والسيميولوجية، والتشريحية) ثم فارس النص رولان بات ثم نظرية القراءة.

1- د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ب ط، الكويت، أبريل، 1978، ص 29.

2- المرجع نفسه، ص 49-50.

3- د. ميجان الرويلي.

*- عبد الله الغدامي ناقد سعودي، نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر الإنجليزية عام 1978، اشتغل أستاذ النقد في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز بن جدة، ظهر في الثمانينات بكتابه الخطيئة والتفكير 1985، نشر عدة كتب نقدية عليها التطبيق.

**- مصطلح التشريحية يستخدمه الغدامي، ونحن نتبنى مصطلح التفكيكية لشيوعه أيضا.

وباقى الكتاب خصصه للجانب التطبيقي حيث درس شعر السعودي حمزة شحاتة وقصيدة للشريف الرضي.

وفي تحديده نظرية البنيان (الشاعرية) اعتمد الباحث المنهج البنيوي، ففي ضبطه وسيلة النظر في حركة النص الأدبي رأى أن المنطلق هو المصدر اللغوي، واستند في ذلك إلى ياكسون في وظائف اللغة الست. وفصل في هذا بكثير وقدم أمثلة عربية عن ذلك.

ثم استند الغدامي إلى أفكار رولان بارت في التناص وفي أهمية السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة.

والجيد عن الغدامي الجمع بين الدراسات الغربية والدراسات العربية التراثية، ففي حديثه عن نظرية البنيان (الشعرية) استند إلى الغرب في تحديد النص وعلى المنهج البنيوي، ثم توقف عند مقولات الجاحظ من خلال البيان والتبيين ومقولات عبد القاهر الجرجاني حول نظرية النظم وآراء القرطاجني في التخیل، واهتدى إلى أن القرطاجني تحدث عن (شعرية الشعر) وعن القول الشعري دون أن يقصد بهما الشعر أو النثر، كما ربط بين الشعرية والتخیل. كما تناول مفهوم الشعرية عند كل من ياكسون وتودوروف وبارت وديریدا وغيرهم.

وتوصل إلى أن (الشاعرية) و(الشعرية) لا تعني تجميل الخطاب بكل صنوف البلاغة، وإنما إعادة تقييم كاملة للخطاب.

وفي « مفاتيح النص » وقف الغدامي يعرف بالمناهج النقدية: البنيوية، والاسيميائية، والتشريحية، و«كله يريد أن يوغ نفسه مهجاجة لهذه المنهج الثلاثة أو لغيره لم لهذه المنهج الثلاثة أو لغيره لم يميز بينها كمنهج نقدية مستقلة عن بعضها، في لك الوقت لم يكن من ثقافته وتلقيه لها، فيها، في لك الوقت لم يكن من ثقافته وتلقيه لها، حيث كالت لهود بينها غفة، ولم يكن مستقلة عن بعضها بينها غفة، ولم يكن مستقلة عن بعضها جزاً. »¹.

وكان يعتمد في اقتباساته على مختلف الباحثين ومن مختلف مشاربهم: ياكسون اللغوي الشكلاني، ورولان بارت البنيوي، وغر يماس السيميائي، وليبيتش التفكيكي.

1- محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 2003، ص 117.

وتعرض الغدامي إلى الاضطراب في المصطلح النقدي العربي خاصة في عرضه مصطلح (السيمولوجيا) وفي عرضه مصطلح (التشريحية). ووقف عند جهود «دريدا» في تقديمه (الأثر) بديلا عن الشارة عند «سوسور». وانتقل إلى الحديث عن الناقد الفرنسي رولان بارت الذي تحول من النقد الاجتماعي إلى النقد البنيوي فالسيمائي فالتفكيكي الذي قال بفكرة عشق النص بعد موت المؤلف.

وفي القسم التطبيقي اعتمد الغدامي على تحليل أشعاره حمزة شحاتة في ضوء المنهج البنيوي والتشلاحي (التفكيكي) مستندا على المفهومات السابقة، فهو يرى أن أهمية التشريحية تكمن في إعطاء النص حياة جديدة مع كل قراءة جديدة. بهذا تتحقق الدلالات المفتحة للنص. إلا أن تشريحية الغدامي هنا مختلفة عن تشريحية رولان بارت التي تبنت قراءة النقض من أجل إعادة البناء والتي تحولت فيما بعد إلى قراءة تتبنى العشق بين القارئ والنص. كما استطاع الغدامي في تحليله الاستفادة من المناهج الثلاثة (البنيوية والسيمائية والتشريحية) وفي نفس الوقت الخروج عنها. فهل الجمع في المناهج يحقق نتائج أفضل؟

لقد حدد الغدامي خطوات منهجه كما يأتي:

- 1- قراءة عامة ترصد الملاحظات وتستكشف أعمال الشاعر.
- 2- قراءة نقدية تعتمد الذوق مع رصد الملاحظات لاستنباط المناذج الأساسية والتي تمثل النواة.
- 3- نقد وفحص النماذج وكيف تتعارض مع العمل، مع أنها تمثل الكليات الشمولية التي تتحكم في جزئيات العمل.
- 4- دراسة النماذج اعتمادا على مفهومات النقد التشريحي.
- 5- إعادة البناء وتأتي بالكتابة، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يتداخل النص والتفسير، فالتفسير هو النص والنص هو التفسير. ولكن السؤال المطروح: هل الجمع بين البنيوية والسيمائية و التفكيكية أتى بنتائج وأحاط بنصوص الشعراء؟

أما الكتاب الثالث فهو للدكتور صلاح فضل : «أساليب نوعية لطرق»

لقد قدم الدكتور في البدء افتتاحا يعرض فيه منهجه وآلياته الإجرائية كما عرض أهدافه وبعض المفاهيم العلمية التي تنقل رؤيته.

يقرر أولاً أن دراسته هي القراءة في الشعر وكتابته في الشعرية¹. بهذا يكون قد مهد لمنهج دراسته.

ونجده يصرح برفضه التقيد الكامل بالمنهج ويحاول أن يحافظ على مسافة حيوية بين المنهج والنص الشعري وقد شبه هذا الأخير بطير «وإذا كن لنا أن لنا أن نجده في منهج فكن فاصولعا بئكه بفشوتيه»².

وفي التحدي الثاني المحافظة على أعراف منجزات النص التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد، وهنا نقترح من المنهج البنيوي الذي يدرس النصوص في وحدتها الكلية وفي تكامل أجزائها إلى جانب إشارته في أن عمله يقع في حقل الشعرية، إلا أنه يأخذ من الشكلانية والظاهراتية خاصة في ربطه الدرجة الشعرية بعدد محدد من المقولات المرنة بحيث تشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات تربط درجة الإيقاع بدرجة التحورية والانحراف في تصاعدهما الحسي. ففي تصور الدكتور صلاح فضل إن الأسلوبية تتقدم لاستثمار كل العناصر التي تتبنى المعرفة العلمية.

ففي التطبيق سعى الدكتور إلى التأسيس لتصوّر معين في تحديد مفهوم الشعر الحديث معتمداً على معطيات اللسانيات العامة، المبني على قطبي التعبير والتواصل شاملاً بذلك وظائف ياكسون في نظرية النص.

ففي مدار الأساليب الشعرية: قام بجدولة الأساليب الشعرية اعتماداً على نظرية الشعرية. وخص المجموعة الألى بمصطلح الأساليب الشعرية والمجموعة الثانية أسماها الساليب التجريبية وكل مجموعة تتفرغ إلى أساليب فرعية تشترك في الخصائص الأساسية.

ونلاحظ أن معظم آليته الإجرائية تقترب من الأسلوبية التي استفادت كثيراً من اللسانيات.

والسؤال المطروح: إلى أي حد وفقت صلاح فضل في تطبيق المنهج على نصوص كل من نزار قباني والسياب و صلاح عبد الصبور ومحمود درويش وأدونيس وسعدي؟

وهل استطاع أن يحيط بإبداعية القصيدة في شعر هؤلاء؟ تقع المناهج في مزالق وتدفع ثمنها النصوص الشعرية كما ورد في نقد عبد العزيز حمودة للبنويّة قائلًا: «إن ما بحثناه حقيقة الأمر ليس مجرد إطلاق قصيدة بل له عليه تعيبي حقيقي الصلّح»

1- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص7.

2- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

لـهـ عـلـيـة تـعـيـب حـقـي لـص الأـبـلـي كـمـا وى شـولـز مـوـة أـلـوى «إن فـر قـضـع الـفـة تـعـر فـق جـهـل تـد ورا غـه عـلـى إـخـاء
فـر قـضـع الـفـة تـعـر فـق جـهـل تـد ورا غـه عـلـى إـخـاء بـلـول هـ او مـا هـولـوا، عـلـى لـعـر فـ لـكـب، كـلـت مـثـلـر عـبـؤ
هـولـوا، عـلـى لـعـر فـ لـكـب، كـلـت مـثـلـر عـبـؤ كـيـر كـن لـعـم لأـبـي، و قـد كـلـك الـنـتـلـج الفـطـيـة لـلـقـد لأـبـي لـي قـام
لـأـبـي، و قـد كـلـت الـنـتـلـج الفـطـيـة لـلـقـد لأـبـي لـي قـام بـه البـيـوون فـطـيـة بـمـا فـيـه لـكـفـة» كـلّ لـك بـمـعـلـيـة الـقـد
فـطـيـة بـمـا فـيـه لـكـفـة» كـلّ لـك بـمـعـلـيـة الـقـد لأـبـي¹.

و من الكتب التي حاولت تطبيق المنهج التكاملي على النصوص الشعرية
نجد الدكتور سامي سويدان في كتابه: في النص الشعري العربي: مقاربات
منهجية.

يعلن الباحث في مقدمته التي تمتد على عشرين صفحة عن المنهج المتبع
في كتابه قائلا: «يبد أن المنهجية المقعدة هنا هي في حقيقة منهج، أو منهج متعدد. فن لموف أن هناك
منهج متعدد. فن لموف أن هناك منهج عدة في مقربة لـصـر و سـها².
و سـها².

والذريعة التي قدمها في تنوع المناهج هي «أن كلّ منهج يسمح بتول لـص في جلب من
بتول لـص في جلب من جوانبه أو وجه من وجهه، أو لـه يسمح سـها من زوية معينة تقدم فيه سـو من سـو يـه
من زوية معينة تقدم فيه سـو من سـو يـه الكونية عـلـى مـا عـا هـ. و غـن جـض لـص بـي تجو بـمـع منهج و ن لـو،
عـا هـ. و غـن جـض لـص بـي تجو بـمـع منهج و ن لـو، أو لـها سـكـي أو تـجـذ منهجاً لـكـر من سـوا هـ³.
سـكـي أو تـجـذ منهجاً لـكـر من سـوا هـ³.

فيما يشير إلى أن الكـمـهـج البـنـيـوي هو الأكثر طفوا في تـبـنـيـه المنهج
التكـامـلـي.

لقد حاول الدكتور تطبيق المنهج التكاملي على النصوص الشعرية
الـقـدـيـمـة و لـكـلّ من امرئ القيس ولبيد بن ربيعة وحسان بن ثابت وأبي نواس
وأبي تمام.
ففي الفصل الأول الذي عنوانه ب: قصائد أبي نواس مصابيح الشعر
الروية.

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المـحـدّـبـة، ص 285.

2- د. سامي سويدان، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، ص 21.

3- المرجع نفسه، ص 21.

وفي مباحث الفصل: في الشعر والشاعر خرج الدكتور من النص إلى خارج النص ليستفيد من حياة الشاعر ويستفيد من منجزات المنهج النفسي. وفي المبحث الثاني: التشكيل البنيوي القصيدة حاول استغلال آليات المنهج البنيوي. وفي المبحث الخامس: في الأبعاد الشخصية والاجتماعية حاول الاستفادة من المنهج الاجتماعي، إننا نعثر على مناهج عدة فيفصل واحد وفي التطبيق على نص واحد.

وفي الفصل الثاني: احتراف القصيدة بين التكبسية والشعرية دراسة لنص أبي تمام.

فالمقدمة خصصها لشعر أبي تمام ومذهبه، فقد خرج من النص إلى حياة الشاعر.

وقد رأى بعض النقاد في هذا التكامل الخلط كقول العجيمي: «قد وُكِنَ كتلت كتلت سطي سويلن لأب هذه الريلتفي لخطوات زوج ين لمنهج، إذ ينهل التحليل عدة بقديم قيد تصبمور إذ ينهل التحليل عدة بقديم قيد تصبمور دلالية وفهلسبقا، وإن فهم أحيانا يتبعه منهجاشكليافي القمين سبقا، وإن فهم أحيانا يتبعه منهجاشكليافي القمين وشفعه دراسة بنوية، يتناول بمقتضاهمستويات لرولة الفنية دراسة بنوية، يتناول بمقتضاهمستويات لرولة الفنية بالتحليل، تعقبها دراسة الآلات الفنية الاجتماعية فلايسويجية، كل لك تعقبها دراسة الآلات الفنية الاجتماعية فلايسويجية، كل لك يعثر في التكامل المنهجي، ولصغى لإحاطة يعولب البنية يعثر في التكامل المنهجي، ولصغى لإحاطة يعولب البنية الصية جميعا. ولا يعثر في لك موضتنا لهذا هربمن التحليل متى كن قلما غي لأس سلية.»¹

قلما غي لأس سلية.»¹

لا بد أن نقف عند المرجعيات الفكرية والفلسفية لكل منهج حتى ندرك أن التكامل قد يؤدي إلى التلغيف لذا يجب التأكيد على أمرين، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة:

لأول: أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق ولا بد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة.

1- د. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر، ط1، تونس، ص 546.

الثلي: أنه يوظف دائما لاستكمال الإجراءات التي تؤدي إلى نجاعة التحليل التحليل النقدي للظواهر الأدبية¹.

ويكمل العجيمي رأيه في إخفاق الدكتور سامي سويدان في المنهج التكاملي قائلا:

« إنّ المنهج التكاملي لم يتبع بهذه الصورة الفوقية، وهي اللس، منهت لخلق بلى، لأنه يقي بنا في نهية اللس، منهت لخلق بلى، لأنه يقي بنا في نهية لطف، إلى استوض كل ما نفع من موقع بيتهضه، ملجن استوض كل ما نفع من موقع بيتهضه، ملجن ين اللهي والخي، وين البوي والفيلوي، ين البيولوجية والخي، وين البوي والفيلوي، ين البيولوجية لروبيولوجية اللس، طريقة يتحل وضوعا، أن تكون متملكة وأن البيولوجية اللس، طريقة يتحل وضوعا، أن تكون متملكة وأن نفينا، بالاستيع في ضفة لـ»².

أن نفينا، بالاستيع في ضفة لـ»².

لقد اعتدنا التنوع في المدونة بين نقد اعتمد المنهج البنيوي والسيماني والتفكيكي عند الدكتور السعودي عبد الله الغدامي، ثم النقد الذي اعتمد الأسلوبية مستفيدا من اللسانيات عند الدكتور المصري صلاح فضل، ثم تتبعنا إمكانية المنهج التكاملي في نقد الشعر عند سامي سويدان. لنخرج بمجموعة من الملاحظات من خلال تطبيق المنهج على النص الشعري العربي ومن خلال الخطاب النقدي العربي.

- إنه من الصعب على الدارس أن يلم بكل عناصر بنية النص الشعري وأن يحيط بإبداعيته حتى وإن كان هذا الدارس يملك أدوات إجرائية في منتهى العملية ذلك لأنّ النص الشعري منفتح دلاليا.

- يمكننا أن نتبع بعض إخفاق الجهود النقدية العربية التي حاولت تطبيق المنهج التكاملي لأن المناهج في تنوعها تحقق تناطحها.

- إنّ الساحة النقدية العربية في أس الحاجة إلى مزيد من التنظيرات لمختلف المناهج حتى يستوعبها القارئ العربي أكثر ويدرك بعدها كيف يختار. ولمختلف الاجتهادات التي تنتظر للشعر العربي الحداثي دون قطيعة مع التراث الشعري العربي، ثم تأتي إنتاجية الخطاب النقدي العربي.

- لا بدّ من السعي إلى تبسيط مناهج البحث النقدية الحديثة للقراء.

1- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 17.

2- د. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص 546.

– علينا بتشجيع نقد النّقد لأنّه سيمكّننا من معرفة ما وصل إليه خطابنا النقدي العربي.
وفي الأخير نقول: «أجل إنّ الكلمات تظمّح».

إنشاء النصوص الشعرية وكيفيات التواصل

د. مصطفى درواش

جامعة تيزي وزو

1- لثقيبة وصلة لعر بلآحر:

إن هناك سؤالاً مشروعاً ومنهجياً، يمكن في ضوءه أن تتحدد صلة المناهج النقدية المعاصرة بالثراث العربيّ الإبداعيّ: هل تفقد المناهج المعاصرة، ذات المصادر الفكرية المتعددة، فعلها وعمقها وكثافتها، بل حاضرها وطاقتها، إذا تجاوزت قراءة الثراث أو تعارضه، هل صلتها به تعارضية تناقضية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا تكون دقيقة أو موضوعية إلا بالعودة إلى طريقة التعامل مع المنتج الإبداعيّ في الثراث النقديّ، والإصغاء إلى تلك النصوص المتواترة والمكرورة، التي فرضت نفسها على الذوق العام، وسادت في حقب زمنية طويلة، أضحت فيها الموروث في عمومها ثابتاً غير متغير ومقدساً لا يرقى إليه الشك، لأنه كامل التجربة، أحاط بدقائقها وتفصيلها.

إن البيئة الصحراوية التي احتضنت العربي، وقيدته بتضاريسها وشعابها وحيوانها وصعاليكها ومعتقداتها، قد أملت عليه أن لا يستقر، وأن يظل مستمعاً، لا متأملاً، أداته ذوقه البدوي الفطري، بما ينطوي عليه من نزعة تبسيطية جزئية وحسية، غير شمولية لا تنتظم فيها الأفكار والرؤى والأساليب، مما جعل طبيعة تفكيره قاصرة على أن تستثير وعيه وقدراته الذوقية والعقلية، والسمو محدودية المعيارية، التي فرضها مذهب البدوي في رتابته وندره تجده وتحوّله.

إن السّامع ضربان: ضرب كان فيه حاضرا، يحكم بانفعال وتوتر وعصبية على مقصدية الشاعر وألفاظه وصياغته ومقامه، وضرب كان فيه غائبا يصدر أحكاما ارتجالية وسريعة على ما يسمع من رواة الشّعر ومريديه ولكن بأقل انفعالية وتوتر.

إنه في كلا الضربين، لا يملك تأملا استبطانيا ورؤية كاشفة، تترتب عنها قواعد ومقاييس تحكم السمع وترتقي به إلى مرتبة القراءة والتعليق، بل إنه مجرد مستمع، يقَدّس القيم الموروثة ويؤمن بأن الخروج عليها لا يكون إلا جنونا وشنوذا، وجهلا بطريقة العرب في التأليف، وتحطّما لبنيتها التي أسهم الجميع في تثبيتها وتأصيلها.

إن المنتج الشعري في منظور هذه السّداجة الحسية المحدودة، وذلك التصور الاعتقادي القديم، عالم يستمد سلطانه من قوى غيبية ملهمة ومقدّسة، لا يرقى إليها عالم الإنس النهائي، بل وقف على الأصفاء من الشعراء، الذين انتخبهم شياطين وادي عبقر، الذين تعودوا أن يخاطبوا الآخر، بما يثير فيه متعة آنية، ولذة عابرة، سرعان ما يعود بعدها إلى معاناته وقلقه، وإن كتب النّقد من مختارات وطبقات وتراجم وسير، أكثر إفصاحا على أنّ السّماع هو أساس الحكم على جودة المسموع أو رداءته، بمعزل عن تلك الآراء الشّخصيّة الصّرف، التي تضاف إلى سلطة الذوق المألوف.

واستمرّ التّعلق بالتراث في أفكاره ومضامينه ولغته وخياله، مهيمنا على الكثير من الآراء التي سجّلتها لنا المصادر القديمة التراثية، ولاسيما تلك الآراء الناشئة في أعقاب بدء سلطة المحدث، على نحو ما هي عند طوائف الرّواة واللّغويين والنّحويين في الشّعر بين الاحتجاج والرّفّض - دون تفكير مدرك - على أساس عامل الزّمن، حيث تمّ دون رؤية نقدية واضحة، بالغاء كلّ شعر مطبوع جاء تاليا لمرحلة الاحتجاج في القرن الثّاني للهجرة. أما مواجهة المحدث في صياغته وصوره، فإن منشأها ثقافة اللّغوي - المحافظة وطبيعة تخصصه القائمة على مبدأ الخطأ والصّواب.

وقويت الدّعوة إلى تقويض معالم الحداثة الشعرية، التي حاولت هدم قيم الثّبات، وعملت على تحطيم المفاهيم السابقة في تأليف الشّعر،

والمؤسسة على الوصف والتعبير. لقد استندت الحداثة إلى ثقافة الشاعر في صقل تجربته، وهي ثقافة مفاجئة تنبع من إحلال الكشف محل الوصف، وإن الإبداع بحث لا ينتهي، وليس كما قال "عنتره". وأصبح للصنعة - التي حاربها الدوقيون بوابل من سهامهم - مهمتان محورتان: الأولى كشف أخطاء الطبع الرافض للثقافة والعلم والمعرفة والبحث والنظر، والثانية قيامها على مبدأ الممارسة والاختيار والجهد المبذول، بدلا من الفهم السكوني الشائع الذي انفرد به الطبع وتميز.

إن الحداثة الشعرية التي أخذت في الانتشار والتوسع والامتداد، بفعل الحركة الثقافية والفكرية، الأصيل منها والمترجم، وتعدّد حياة المجتمع العباسي، قد حاربت مطابقة المحدث للمذهب البدوي، ودانت للكشف والابتداع والمغايرة، مما أثر في حقل الشعر، فالتسع ليشمل معارف العصر ومستحدثاته ومخترعاته. ولم يعد الشعر مجرد إفصاح عن موقف نفسي أو قبلي أو صراعي.

إن الشاعر المحدث قد فجر الثابت، على مستوى الأحكام النقدية المتداولة، وبدأ النقاد يكشفون عن فرادة المحدث وفاعليته واختلافه، على نحو ما صنع "أبو بكر الصولي" في رده على خصوم الجديد ودعاة التمسك بقيم الصحراء في الإنشاء والتشكيل، الذين لم يتعدوا حدود الطلل وحيوانات البادية وعناصرها، وما درت به من ألفاظ وصور وتراكيب، ألفوها وجرت بها ألسنتهم ولهت بها أخبارهم وأيامهم، كالجاهل الذي لا علم له خارج مدركاته البينية. يقول الصولي في هؤلاء: "لأن أشعار الأوائل قد ذلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها، وعيب ردينها"¹. ويميط اللثام عن ثقافة المحدث ودوره، في أثناء تلك الموازنة التي ضمنها فرق مابين وبين ما تعود عليه الشاعر الجاهلي في نظمه: "والفاظ القدماء وإن تفاضلت فإنها تتشابه، وبعضها أخذ برقاب بعض، فيستدلون بما عرفوها منها وما أنكروه... ولم يجدوا منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم له، وقصروا فيه فجهلوه..."². وأن العدل والموضوعية يقتضيان الإنصات إلى ما صدر عن "ابن

قتيبة" في رفضه لمقياس التعصب، الذي لا يخلو من مغالطة، والذي قد يستجاد فيه الشعر السخيف، فقط لتقدم زمان قائله: "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثا في عصره..."³. إنها دعوة صريحة على مقارعة التطرف في المفاضلة، وإلى إتباع هذا المنهج الجديد. والحدو على منواله معناه إلزامية تغير الأدواق والانتقال من السماع إلى القراءة، أي من البداوة إلى الحضارة. وأن القراءة ممارسة ونظر وتأسيس وتصور وموقف، ولهذه العلة تكتفت الحملة على شعر "أبي تمام"، فنتوه باشنع الأوصاف وأهوالها، دون التنبيه إلى خصوصيته الجمالية والتعبيرية، والتشيع للأشكال التعبيرية المحدودة التي ارتضتها أسماعهم وقد عبر "ابن الأعرابي" عن ازدياد المحدث في هذه الموازنة غير المنصفة: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل الريحان يشم يوما ويذوي فيرمي به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"⁴. ويشتط في عصبيته، فيردد: "...ولكن القديم أحب إلي"⁵. وهو الذي لم يفهم شعر "أبي تمام"، ولم يدرك مقاصد استعاراته ومجازاته، فقال: "...إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل"⁶. إن الثقافة الكتابية قفزت على هذا النوع من التفكير، وأسهمت بفاعلية في الإقرار بجودة المحدث، مثلما أثر "عن الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني" أما "ابن الأثير" فقد أعلن إثارة للمحدث، وعلق ذلك بكثرة ابتداعاته، وعارض مقولة "عنتره" (هل غادر الشعراء من متردّم)، التي تلخص إلزام المحدث على احتذاء القديم والنسج على معانيه المبتكرة، يقول: «إلا أنه لا ينبغي أن يرشح هذا القول في الأذهان، لنلا يؤيس من الترقى إلى درجة الاختراع»⁷

إن اختيار ثقافة الماضي كموقف نقدي، ولا سيما إذا كانت تلك الثقافة مجرد إحساسات غير منتظمة الأبعاد، قد يصد باب الاجتهاد ويمنع التفكير في تأسيس قواعد ومبادئ يشرح بها الخطاب الإبداعي. ويفسر ولكي يتم إخضاع النص إلى القراءة الفاحصة، لابد من محاصرة الثقافة الشفاهية، التي تتغير - طبقا لدرجات انفعالها - بتغير المواقف والأوضاع وشخصيات الشعراء. ولا ضير من التمييز بين هذا الذوق النمطي المكرر، وأحكام القيمة التي هي عنصر جوهري في مواجهة النصوص، ولو أنها لا ترقى إلى تلك الوسائل الوصفية التي تستند إليها الرؤية النقدية، بما تتضمنه من تحليل ووصف وتأويل.

2- خيار لشكلة:

وتتجذر وطأة النزعة الشفاهية، بتكريس هيمنة الكلام الجاري، فظهر في المأثور النقدي ما يعرف ب (عمود الشعر)، الذي دعم بقوة مبدأ السهولة والاعتدال وأقصى من تحديدات الخطاب الشعري كل ما يخالف المطابقة في الصور الفنية والصوت والمعنى، ولخص "القاضي الجرجاني" عادة العرب في تذوق الشعر، وهي عادة مرجعها الألفة والبساطة: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوانر أمثاله وشوا رد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»⁸، ولهذه العلة فضل الذوقيون ومنهم "القاضي الجرجاني" الشاعر "البحثري"، وعلل بقوله: «لأنه أقرب بنا عهداً ونحن أشد به أنساً، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعادتنا...»⁹ أما "أبو تمام" وعلى الرغم من إقراره بفضله ولا سيما في ابتداع المعاني وإيراد البديع، إلا أنه يأخذ عليه تكلفه وتعصبه، فهو يعتمد المعاني الغامضة والأغراض المستترة، مما يضطر الذوق إلى النبوء عنه والنفور منه، فما بالك بمعاناة الفكر وكد خاطر.

إن عمود الشعر - الذي لخص "المرزوقي" أبوابه ومقاييسه وأضاف إلى ما أورده "القاضي الجرجاني" و"الأمدي" - ولا سيما في استعاراته، التي عجز هذا الذوق عن فهمها وإدراك وظيفتها وفعلها في حركية الإبداع. فإن جماعة المحدثين تفتنوا إلى الصلات البعيدة بين الأشياء والبحث في أعماقها وماهيتها باعتماد التوليد وارتداد ما هو غير مطروق أو مستهلك، فضلاً عن تحطيم ما يفرق بين المتناقضات. ومن هنا فإن العمود ضد التوليد والتوسيع والاختيار والثقافة، وهي في جميعها تمثل قيم الحداثة، التي تحولت بطريقة العرب التراثيين إلى قاعدة ثابتة معقدة المسالك في ارتيادها وحط الرحال في أحضانها بل في ربوعها الزاهية. فلا غرابة إذن، في تفسير سلوك المحافظين وسخطهم من استعارات "أبي تمام" إلى درجة السخرية، التي لا تخلو من جهل. فأباحوا لأنفسهم أن يعلقوا جهود المحدث ومنجزه وابتكاراته، بضرورة عدم

الانحراف عما رسمه الجاهليّ من تشبيهات. وكلّ انحراف عن أنظمة اللّغة أو دلالات الألفاظ، هو صورة مشوهة للتراث والقواعد التي استنبطت منه، بما فيها طريقة تلقيّ الشّعر.

إنّ التناقض بدا أكثر جلاء، وازدادت الهوة عمقا بين المتوقع وغير المتوقع، بين الفعل الجامد والفعل الممكن، بين ضغط النّمط الجاهليّ، والدعوة إلى اعتناق الحاضر بمشكلاته وتعيّداته.

إنّ دعاة الإتياع والحرفية، اعتقدوا أن عمود الشّعر يمثّل منهجا دقيقا وتأصيلا نهائيا لكتابة القصيدة، وأنّ العلم والفلسفة والفكر، حقول معارفية، يطغى عليها المنطق، وتتوسل بادراكات العقل وصفاته في التمييز والمقارنة، كما أنه لا مجال للإفادة من تجارب الأمم الأخرى، لما في ذلك من إساءة إلى خصوصيات العرب في تفكيرهم وأساليبهم، فإنّ الشّعر أن تنتهج طريقة التراثيين وتترسّم خطواتهم، فلا داعي إذن إلى التّوليد والإغماض والمجازرة.

إنّ عمود الشّعر لا يسمح بتجديد النّقد لرؤاه وتصوراته وأدواته، ولا يحلّ إشكالات الإبداع المتنوّعة والمتداخلة، التي عجزت أرقى المناهج في كشف عالمها الخاص والتميّز. إنّهُ قد تأسس على قاعدة هدم المحدث وصيانة الأنموذج الأول ومنجزاته على مستوى الدّوق، فهو قد أقام شرعيته على المطابقة السّكونيّة في فهم التراث، وعلى الغياب لكل تغيير، لأنّه عدّ مسبقا خبرات المحدث مغامرة عشوائية، القصد منها الهدم لا البناء، في حين أن المحدث العباسيّ جاهر وبجراًة بالمخالفة بين البدويّ والحضريّ، وعبر عن ذاته، لا عن ذوات الماضي، وأبدع في لغته وأسلوبه وصوره، وقال إنّ العقل لا ينقض الشّعر وإنّ الحضارة تصوّر معرفيّ وكلّ معقّد وليست خصما للتراث، وأنّ ما ينقض مقروء السابقين هو الجمود على القديم والاكتفاء بنقله ونسخه وترديده دون نقده. أمّا الحداثة فهي ابتكار وخرق للمألوف المتداول والمهيمن، وهذا الخرق الواعي يبعث على الاجتهاد والتغيير. وبالتالي مثّلت هذه الحداثة العباسية إشكالية شمولية، وتحولا في فكر الشّخصية العربية، وذلك لتعقّد العلاقة بين السياسة والمعتقد والفلسفة والفكر، وما تزخر به الحياة الاجتماعيّة من تناقضات.

كلّ ذلك كان له أثر في مصادر ثقافة المتلقّي وحضوره وحواره مع النصوص.

إنّ التراث الشعريّ ليس حكراً على الذوق القائم، كما أنّه ليس ثابتاً. والاستجابة للنصّ تتبدل بتبدل الأحوال والمقامات، وأنّ القراءة الأحاديّة تقوّض أركان التراث، وتحكم عليه بالانقباض والجمود، بينما القراءة المتجدّدة المتحضرة الواعية، فإنّها تجعل التراث قابلاً للاستهلاك والتواصل والانعقاد من قيد الزّمن الواحد.

إن التراث يلح على تجاوز المدح والتعظيم إلى الكشف وتشخيص العيوب، ليستوي عوده وينقلب إلى حركة وفعل، يسهم في التكوين الوجداني والمعرفي للمبدع والقارئ معاً، وإن نقض الذوق الفطري مهمة شاقة، تتطلب صبراً ووعياً وموضوعية.

وعلى الرغم من قيود الذوقيين التي تسد الطريق مع حوار مخالف فإن هناك مقاربات جادة، بدأت تسود الحركة النقدية الكتابية، وتحاول أن تنفذ إلى عمق الخطاب الشعري لتعارض صيغ التقليد، فتحدث عن المعايير الجديدة، التي بوساطتها يقوم هذا الخطاب، في ضوء تجديد اللغة والفكر، مثل تلك الآراء التي تخصّ الدرس الصوتي والأسلوبي وتحرير الخيال العربي من حسيته المطلقة، وتنظر كذلك إلى الإبداع بمعزل عن سياقاته الخارجية، كالذي فعله "عبد القاهر الجرجاني" في دلائله لما حاول أن يبرز الجوانب الخفية في الإبداع، من حيث التمييز والمفاضلة بين تركيب وآخر، لما بادر إلى صياغة نظرية جديدة لم تكتمل قبله في إقامة الرابطة بين النحو وعلم المعاني. إنها نظرة إلى النحو جديدة، تحول فيها إلى أسلوب من أساليب التعبير، يتم عن طريق الممارسة والفعل بعد أن كان مجرد حركات إعرابية. ونظريته هي نظرة العالم بأصول علم التراكيب وأسراره وقواعد تطبيقه، وتنوع الأسلوب الأدائي للشعراء.

إن نظرية النظم قد تجاوزت الخطاب النقدي الشفاهي، الذي ظلّ القارئ العربيّ يختزنه في ذاكرته، ويركز فيه على أخطاء اللفظ الواحد والمعنى الجزئيّ الواحد والتشنيع بالاستعارة البعيدة والتركيب غير المألوف.

إنّ هناك رغبة بيّنة وشاملة في تحديث الفكر العربيّ وتجديده، وفق طرائق واضحة، أملاها التّقدم الحضاريّ الذي مسّ بنية المجتمع العربيّ، وفرض الانتقال من مجرد سماع الخطاب الشّعريّ إلى نقده والوقوف على سمات الابتكار فيه، وأنه ليس إرثا مخصوصا بطائفة دون أخرى، بقدر ما يجسّد المرجعية الفكرية للشّخصية العربية المتوازنة، وتجربة إبداعية شاقّة وأكثر تحررا.

إنّ الانتقال من الشفاهي إلى الكتابيّ يمثل انتصارا حقيقيا لقدرات العقل على التأسيس والممارسة المنظمة، والقابلية على الإفادة ممّا أبدعه الفكر العربيّ على مستوى القراءة العملية المتحررة، التي يوظف فيها الناقد منجزات الحضارة والرقى الفكريّ، والتي تحمله على مراجعة مقاييس الذوق الشفا هي، وكيفية اختراق هذه المقاييس الضيقة، لمّا اعتقد أنصارها أنّ النصّ لا يفسر خارجها، وأنها نقطة الوصل بين المقروء والناقد، وإنّ هناك تصوّرا واضحا ومكتملا لما تم تأليفها ووصفه.

إنّ الشاعر العباسيّ، وبحكم غنى البيئة وبشكل عام، استخدم ابداعه للكشف عن موقفه ومعاناته ورؤيته للعالم، ولم يكن وصافا فقط لما هو عاديّ وقائم. فقد دفع الناقد إلى كشف القوانين التي توطّر للكتابة، فتتحول إلى ضرب من المعرفة المتماسكة.

وحفاوة الناقد بالنصّ بدأت تتسم بالتنوّع والعمق، واستغلّ فيها ثقافته وفهمه، على نحو ما أثر عن فلاسفة العصر العباسيّ ومتكلميّه في دراستهم للخيال الشعريّ وتأويله، وآرائهم في الشعر والمحاكاة، ممّا يؤكّد على انبثاق رؤية نوعية وإدراك مغاير للمتداول، وتمثّل جديد للإبداع وترقية آلاته.

إنّ القارئ للمؤلفات النقدية التراثية في مجملها يستوقف انتباهه هذا الكم الهائل من المعلومات والآراء المتداخلة، والتي لا يجمع بعضها نظام منهجي، على الرغم من أنّها متخصصة، تركّز على الحقيقة الأدبية أكثر مما تركّز على المنهج. إنّ النّقد، بجديده وطرافته وجراته، وانتقاله من أثر البداوة إلى فعل الحضارة، وبداية التّفكير في وضع أسس منهجية، في الموازنة بين النصوص المختلفة، مثل التركيز على مسألة القدم والحدث، والابتعاد جزئيا عن الأحكام الانطباعية التي عرفتها نصوص

المفاضلات الشعرية، فإنّ هذا النقد استند إلى عنصر الجمع بين الآراء في مجالات مختلفة، وأخذ من عنصر التاريخ للتّقييد والتّأصيل، ككتاب "الشعر والشعراء" لـ"ابن قتيبة" الذي نحا منحى تاريخيا في ذكر لأشعار الشعراء وحياتهم وأخبارهم، أو ما صنعه "ابن سلام الجمحي" في طبقات الشعراء. وظهرت مؤلفات تخصصت في التّأصيل للشعر والنثر، مثل "نقد النثر" لـ"قدامة بن جعفر" وكتاب "الصناعتين" لـ"أبي هلال العسكري"، من حيث تحديد الشعر والنثر. ففي "نقد النثر" يستشهد "قدامة" بالشعر أولا. وهذه المؤلفات حاولت وضع الأسس التي يعتمد عليها النص اللغوي النموذج، ولكنها لمّا تتمثل تعتمد أولا على القرآن الكريم، وثانيا على الشعر، وثالثا على النثر. وفي "طبقات الشعراء" لـ"ابن المعتز" ركّز على الشعراء الذين مدحوا بني العباس، وبني كتابه في ذلك على البعد التاريخي، أمّا كتاب "نقد الشعر" لـ"ثعلب". وقد يستثنى من التخصص في حقل الشعر والتّنظير له، كتاب "الكامل" لـ"المبرد"، وهو غير متخصص في حقل واحد، يقع في أربعة أجزاء، يتضمن محتواه موضوعات مختلفة كالخطابة، وأشعار المتكلمين، والأغراض الشعرية، وأقوال الحكماء، وأخبار الناس في حياتهم اليومية والعادية، وأخبار الشعراء وما نظموا في عدد من الموضوعات والمضامين، وأمثال العرب، وأحاديث الأعراب، ونعت الحيوان، وذكر تشبيهات المحدثين، وأخبار الأمراء والفرق الدينية والمذهبية. إنه يتناول الهجاء في باب، ثم يذكره مع موضوعات لأخرى في أبواب أخرى، إنه ليس نقدا أو منهجا محكما ومتخصصا. وإنما هو طائفة مستفيضة من المعلومات¹⁰. وحتى في ذكره للمحدث فإنه يسرد أشعارا له، يصفها بأنها مستجادة ومحكمة. والناقد يحتاجها للاستشهاد والتّمثّل، وأن ألفاظها لسهولة يحتاج إليها كذلك في خطب الخطباء¹¹. أمّا كتاب «البيان والتبيين» لـ«الجاحظ» فإنه تطرق فيه إلى مخارج الحروف، وذكر البيان والكلام الموزون، وأخطاء النّطق، والخطب والأسجاع، وأمورا أخرى كالحديث عن أسماء الزّهاد والنّسّاك والمتصوفة، وفي مدح المخاصر والعصي، والتركيز على الخطبة التي هي صنو البلاغة، فضلا عن كلامه عن التشويق والّحن، ونوادر الأعراب¹². ويخص "ابن خلدون" مؤلفات "أدب الكتاب"، وكتاب "الكامل"، و"البيان والتبيين"، وكتاب "النوادر" بأنها علم الأدب وأركانه، وأنّ ما سواها من المؤلفات عيال عليها، أو هي فروع لأصول¹³ وعلى الرّغم من الطّابع الموسوعي الذي ينتظم

فيه "الكامل" و"البيان والتبيين"، إلا أنهما يمثلان إضافة للفكر النقدي، وهي إضافة مركزية أثرت في النظرية النقدية العربية التراثية.

إنّ التفاوت المنهجيّ بين الشعر المحدث (العصر العباسي) والنقد المتداول، بيّن للباحث الأدبي، ففي الوقت الذي رسم الشعر المحدث آفاقه وهويته وسماته، من حيث التركيز:

1- على الحياة المعاصرة في مضامينها المكثفة، الاجتماعية والفكرية والاعتقادية.

2- مخالفته- عموماً - للنمط القديم في تشكيل الصورة وتوظيف الألفاظ بطريقة جديدة.

فإنّ النقد، وعلى الرغم من جديده وطرافته، انطلق من عنصر الجمع بين الآراء، أحياناً يكون مصحوباً بالتضرر والتعليق، وأخرى يبين عن قصور في مسيرة جديد الشعر.

وإنّ جهود النقاد التراثيين للإبداع متواضع على مبادئه، يمكن إدراكها من خلال عناوين مؤلفاتهم ومضامينها وطرائقهم في نقد الشعر خاصة، دون أن يجمعهم تيار فكري وفلسفي واحد، أو نزعة لغوية وبلاغية موحدة. لقد كانت ثقافتهم المعرفية متنوعة، وهذا التنوع هو الذي جعل كتبهم تفتقر إلى التنظيم المنهجيّ من حيث صياغة الأفكار وعرضها، أو البحث المعمق، الذي يتصل بالتحقق اتصالاً وثيقاً، والذي في ضوئه يمكن أن ينعت نقد أحدهم بأنه يمثل اتجاهاً فكرياً وأدبياً مميزاً في الدرس والبحث واتّضح الرؤية.

أمّا الفكر العربيّ المعاصر، فإنه قد بني شخصيته النقدية على قراءته وبحثه في منجزات الفكر الغربي الحضاريّ في دراسة الأدب ونقده وإدراك خصوصيات التحول فيه، فضلاً عن ثقافته التراثية التي يتباين في النهل منها والوعي بها، سواء في مناقشتها وتصورها أو في تقويمها وإثرائها، ضمن استيعاب المناهج الغربية والعلاقات المكثفة للغة.

3- ارتحال التراث في فكر الحداثة العربية:

إنّ العودة إلى التراث مثلت إشكالية نقدية حداثيّة، من حيث عدّ التراث قيّداً زمانياً إزاء حرية المبادرة والتفكير، وضغط الحياة المادية والنفسية والعقلية، والارتباط بالحاضر. فالتراث بثقله يحول دون الدخول في الحضارة بمناهجها واتجاهاتها، ممّا يجعل العزوف عن مقاربتة ضرورة حضارية

وتقدمية، ولكن نزعة جديدة انبثقت من قراءة المناهج المعاصرة وترجمة بعض مبادئها وأسسها، دعت إلى هدم هذا المقياس المفتعل، القائم على المفارقة والمخالفة، التي تولد من جراء هيمنة الذوق البدوي، الذي عارض في القرن الثاني لهجرة الشعرية بقيمها المختلفة. وشرع النقاد يوسعون من مفهوم "ابن قتيبة" لثنائية القدم والجدة، ويبحثون بوسائل مختلفة عن السبيل الأقوم الذي يتصافر فيه التراث بالمناهج النقدية المعاصرة. وقد كشف "أدو نيس" عن سلبية الحكم على الحادثة من حيث دلالتها على العصر والراهن، وبين هشاشة أوهام هذه النظرة القاصرة في تقويم النص الإبداعي: "والواقع أن النظرة شكلية تجريدية، تلحق النص الشعري بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا على النص القديم"¹⁴. وهذا الضرب في الحكم على الخطاب الأدبي مقيدا بعصر المبدع حاول أن يؤسس وجوده وتأثيره من خلال نقض أحكام الذوقيين، مما لا يتلاقى أو ينسجم مع أفكار "أدو نيس" النقدية التي تحتكم فيها الحادثة للإبداع: "الإبداع، لا عمر له لا شيخ لذلك لا يقيم الشعر بحداثه، بل بابداعيته إذ ليس كل حادثة إبداعا. أما الإبداع، فهو أبديا حديث"¹⁵. إن الحادثة، تبعا لهذا الموقف، بناء مركب من جهد المبدع ولغته وإرادته ووعيه واختياره، وليست عبارة عن قطيعة موقفية أو بترا لما هو محرم، أو تحديدات وتعريفات، تخالف السنة المتبعة، يباهي بها الحاضر القديم، ويلح على أن يسود على أشلانه، أو هي شكل من المشابهة والمماثلة، يكون فيها الحاضر مجرد تنويع على القديم، أو صورة لسيادة القائم القديم. فإن ناقدا فيلسوفا مثل "أرسطو" قد صدر عن أصالة ووعي بالكتابة ومعرفة جيدة بأصولها، واستمر تأثيره جليا في مناهج النقد الحديثة ومصطلحاتها، ولم ترفضه هذه المناهج أو تلكه، وهي تراجع نقديا آراءه وأفكاره لكونه يونانيا قديما.

إن النقد الغربي الحداثي بمناهجه المختلفة، لم يشيد كل حدائته واستمراريته وحرية على قاعدة الاختلاف مع التراث اليوناني أو الروماني، انطلاقا من الحلول الآتية، بل إن النظرة الحضارية لهذا التراث العريق دفعت له لأن يوظف أدواته في إعادة قراءته قراءة جديدة، هي قراءة للتوظيف لا للنقد فحسب، فالتراث تجربة قومية تتكثف وتتوسع، لتصبح تجربة إنسانية راقية، ولاسيما إذا تم تخليصه من هيمنة السطحية والانطباعية.

لقد بدا النقد الغربي الحداثي يتجه إلى دراسة الإبداع بما ينطوي عليه من طاقات، سواء من حيث كون هذا الإبداع بنية مستقلة ونظاما قائما، أو لأنه يكشف عن أحوال نفسية أو مقامات اجتماعية وسياقات تاريخية ومرجعيات فكرية وإنسانية أو بالتركيز على الجماليات الصوتية والدلالية، أو التركيز على الشاعر لأنه يقول لا، لأنه يفكر كما يرى "جان كوهن"، أو المتابعة الدقيقة لتحولات الكتابة، مثلما حدث في الشعر الجاهلي، فإن القرآن الكريم أرسى دعائم الحداثة، لما وجد الشاعر نفسه يكتب في موضوعات جديدة ومضامين لا عهد له بها.

إن الناقد العربي - وهو يعمق ثقافته بالمنتوج الغربي نظرية وتطبيقا، وبمنأى عن مشكلات العصر - آثار أيضا أن يقيم حوارا نقديا بين التراث الإبداعي والمناهج النقدية المعاصرة، ليوصل هويته وشرعيته، دون أن يكون غرضه العميق والبعيد، ترسم آثار القدامى في النظم، ولا يعني ذلك في المقابل أن النقاد المحدثين قد تواضعوا على إعادة قراءة التراث بأنماطه الخطابية، لأنّ هناك من يصرّ على القطيعة المعرفية والنقدية بين التراث والحداثة، وأنه حان الأوان لتحطيم الأوثان القديمة، ومنهم من أساء استخدام مصطلح الجدة والقدم فلا يقرّ بالحداثة التراثية ويدعو إلى الإحجام عنها، ويعتقد أن تسويغ الجديد، بل الالتذاذ بطعمه الشهيّ، لا يكون إلا بزوال القديم، كأنّ الحداثة فعل طارئ على الفكر العربيّ الحداثي. فالتجديد في منظوره: "الأخذ بالجديد الذي لم يعرفه الأقدمون عندنا، واستخدام هذا الجديد استخداما فنياً واعياً مبدعاً"¹⁶. وهناك من الباحثين من أحصى مشروعات مختلفة لقراءة التراث والحداثة، كما فعل "محمود أمين العالم"، الذي تشيّع للمشروع الاشتراكيّ وقال إنّه مشروع عقلائيّ، بديل عن المشروعات الأخرى كالتوفيقيّ والسلفيّ والقوميّ والبراليّ.

إنّ تطبيقات المناهج النقدية الحداثية على التراث متنوّعة ومتعدّدة تنطلق من نقد العقل العربيّ، وتفرض عليه إجراءاتها النّقدية والفكرية، لإظهار مدى اتّساق كلّ ذلك مع أبنية الوعي التراثية أو تعارضها معه. وهل أنّ مصير هذه المناهج في البيئة العربية متعلّق بالزامية العودة إلى ما أنتجه خطاب التراثيين الإبداعي لكي لا تنعت بأنها نمطية ومتطرّفة، وإبقاء لغة التواصل قائمة. وما موقف المتلقي وموقعه وخبرته، ضمن العلاقة القائمة بين التراث والمناهج الحديثة؟ وهل تتيح ترجمة المصطلح الغربي - كتجديد للمعرفة، لا يتحكم فيه الذّوق في تحديد وظيفته. والمصطلح يقود الباحث إلى كشف الحقائق والمشكلات الجوهرية - فهم هذا التراث أم تعقّد إشكالياته؟ وهل الحداثة بديل

منهجي لقراءة التراث؟ وهل هي قضية أم إشكالية، كما يسأل "عبد الله الغدامي". فإنّ المناهج النقديّة الحالية تفقد فعلها في حال إقصائها للوعي بالتراث، هذا الوعي الذي تتحدّ فيه خصوصيات الحداثة، إنّها: "الفعل الوعي أخذًا بالجوهريّ الثابت وتبديلاً للمتغيّر المتحوّل"¹⁷. إنّ المناهج النقديّة الحداثيّة، في معارضتها المتباينة للتّراث النقديّ العربيّ، قد عادت إلى النصّ الإبداعيّ التراثي وقراءته قراءة مخالفة، حتى، وإن لم يخل بعضها من التّعسف في إصدار الأحكام النهائيّة. وهناك قراءات أخرى في الموقف من التّراث، تخصّص فيها "أركون" و"الجابري" و"جابر عصفور" و"خالدة سعيد" و"حسين مروّة"، وغيرهم، ناقشوا فيها إشكالية التراث اصطلاحاً وتأويلاً وضبطاً.

الهوامش:

- 1 - أبو بكر الصّولي، أخبار أبي تمام، ص. 14.
- 2 - المرجع نفسه، ص. 14.
- 3 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص. 10.
- 4 - المرزباني، الموشح ص. 384.
- 5 - المرجع نفسه، ص. 384.
- 6 - المرجع نفسه، ص. 465.
- 7 - ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص. 61.
- 8 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 33- 34.
- 9 - المرجع نفسه، ص 29.
- 10 - ينظر: المبرد، الكامل، (الفهرست).
- 11 - ينظر: المرجع نفسه، ص. 3.
- 12 - ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1+ ج 2.
- 13 - ابن خلدون، المقدمة، م 1، ص. 1070.
- 14 - أدو نيس، فاتحة لنهاية القرن، ص. 213.
- 15 - المرجع نفسه، ص. 340.
- 16 - أحمد هيكل، ثورة الأدب، ص. 29.
- 17 - عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، ص 11.

الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي

إبراهيم سعدي

جامعة تيزي وزو

ينتمي الخطاب الروائي إلى الظواهر الجمالية، وعلى هذا الأساس، وكما يؤكد ألبير ميمي فإن جوهره لا يتمثل في مضمونه الفكري أو الديني أو الأخلاقي أو في كونه أداة من أدوات تغيير الواقع، كما يرى جان بول سارتر أو أتباع الواقعية الاشتراكية أو أفلاطون. فعظمة شكسبير لا تتبدى في ما قدمه للبشرية من أفكار، لأنه لو قيس على هذا الصعيد بما قدمه أي فيلسوف، ربما بدا لنا ضحلاً. إن عظمته تكمن في ما جاء به على صعيد خطاب نوعي، هو الخطاب الأدبي، خطاب له خصوصيته، يحقق فعاليتها وجوهره من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقي بواسطة استخدام جمالي للغة. وبالطبع فإن هذا الخطاب النوعي لا يعدم أفكاراً أو معلومات، ولكنها لا تحظى بامتياز خاص أو بأولوية ما مثلما أنها لا تعد مقياس القيمة. أما الظاهرة الفلسفية فهي تنتمي إلى مجال الظواهر الفكرية والمعرفية، لكنها تختلف عن تلك التي نحصل عليها بواسطة العلم في كونها اجتهادية وغير يقينية. وهي غير يقينية لأنها تتناول موضوعات لا يمكن إخضاعها للملاحظة والتجريب، ولذلك تخلق عنها العلم. وهذه الموضوعات يمكن تلخيصها في البحث عن العلل الأولى للوجود وعن دور الإنسان وغايته في الكون... ولأن الخطاب الفلسفي خطاب فكري فإن ذلك أمر يجعل مضمونه خاضعاً لمعيار الصدق أو الكذب، بينما الخطاب الأدبي بوصفه ينتمي إلى عالم الجمال ينطبق عليه معيار الذوق. لهذا تسري عليه المقولات والأحكام الجمالية كأن نقول عنه إنه "جميل" أو "رائع"، أما أنه صادق أو كاذب فلا³. إن النص في الخطاب الأدبي لا يقدم نفسه بوصفه ناقلاً لحقائق بل بوصفه عملاً خيالياً بهذه الدرجة أو تلك.

الاستراتيجية اللغوية في الخطابين:

الظاهرة الأدبية، خصوصا كما تتجلى في القصة والرواية والنص المسرحي، تعتمد على لغة تقوم على التشخيص والتخصيص والتحديد، أي تحيل إلى متخيل (بفتح الياء وتشديده) مشابه في مظهره وبهذه الدرجة أو تلك، للواقع كما يتكون في وعينا المباشر، اليومي، السابق على كل تجريد، على كل فصل بين الوجود والماهية، بين الشيء ومفهومه. فعالم الخطاب الروائي هو عالم عيني، محسوس، شبيه بما نختبره في الحياة، خارج النص، ولذلك كانت لغة الرواية حسية، تثير فينا الشعور الواهم بحقيقة الواقع المسرود. ذلك أن دوستوفسكي، مثلا، لا يتحدث عن الإنسان كمفهوم عام، مجرد، بل عن راسكلىنكوف أو عن إليوشا كرامزوف. كذلك الأمر عند سرفانتيس أو عند غيره من الروائيين، سرفانتيس يتحدث عن دون كيشوط دي لامنش وعن تابعه سانشو بانشا، وليس عن الإنسان عامة. الشيء الذي يمنح لهذه الشخصيات في أذهاننا وجودا حسيا ربما يفوق في قوته وتأثيره وجود الأشخاص الحقيقيين. إن اللغة الروائية هي لغة محاكية للحياة، لكن دون أن يعني ذلك أن خطابها هو بالضرورة محاكاة للحياة الموجودة خارج النص، بل أيضا إنتاجا لحياة أخرى بهذا القدر أو ذاك داخل النص نفسه. فالرواية هي أيضا مخبر لإعادة إنتاج الحياة بواسطة تقنيات الكتابة السردية وبواسطة اللغة. وبهذا المعنى فقط يمكن اعتبار اللغة الروائية بدورها تجريدا إذ أنه لا يبقى من الوجود الحسي والحقيقي حين تشكله كنص سردي سوى اللغة ذاتها. فالوجود كنص غير الوجود كشيء خارجي.

وعلى صعيد الوظيفة، لا تؤدي اللغة في الخطاب الأدبي دور الوسيط بين النص والمتلقي فقط، بل تبلغ نفسها أيضا بوصفها تشكيلا جماليا لذاتها. فالأديب لا يتعامل مع اللغة كمجرد أداة تبليغ، بل يحرص بمكان على أن يستعملها استعمالا نوعيا يجعلها تضيف قيمة إضافية أساسية على الخطاب. أي أن اللغة، كأسلوب يتميز بجماليات معينة، هي أيضا مضمون وموضوع الخطاب الروائي وليست مجرد وسيلة أو أداة تبليغ. إن الوظيفة المميزة للغة في الخطاب الروائي والأدبي عموما تفسر لماذا صنع الأسلوب شهرة بعض النصوص ولماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نص

متميز من هذا الجانب. وعلى أساس هذا الاعتبار يرى البير ميمي أن كيفية القول قد يكون أهم من القول نفسه في الخطاب الأدبي⁴. وفي هذا السياق أيضا يرى أتباع المدرسة الشكلانية بأن "الفارق بين الأدب وما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل".⁵ ونتيجة لذلك يرون أن الأدب فن لغوي.

أما اللغة في الخطاب الفلسفي فليس لها ذلك المقام المتميز الذي تحظى به في الخطاب الأدبي، ولذلك لا تساهم في تحديد القيمة، فهي من الناحية المبدئية محايدة جماليا، ذلك أن وظيفتها الأساسية هو إحداث التوصيل الأمين للفكرة دون أي طموح إلى أداء وظيفة أخرى مستقلة عن وظيفة التبليغ. لهذا لا نجد في الخطاب الفلسفي مسافة بين لغة النص ودلالاتها. هنا لا نجد محاكاة للحياة أو إيهام بها، فلا يوجد زمان أو مكان محددان أو حدث وأشخاص معينون يمرون بتجارب. هنا لا توجد - في الغالب - غير الأفكار التي يراد تبليغها، فالخطاب الفلسفي هو خطاب تجريدي، وبالتالي يتسم بالشمولية، فالنص الفلسفي، مثلا، لا يتحدث عن زيد أو عن عمر، بل عن الإنسان عامة، عن ماهية الإنسان وجوهره، مما يقتضي تجريده من الزمان والمكان ومن التشخيص عبر صفات غير مشتركة بين جميع أفراد البشر كالطول والقصر، الثقافة واللون، الفئة والطبقة... وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار المعنى الذي تكون فيه اللغة الروائية بدورها تجريدية، تصبح لغة الخطاب الفلسفي بمثابة تجريد التجريد.

غير أن الاختلاف اللغوي بين الخطابين لا يعبر عن اختلاف أنطولوجي، بين الفردي والعام، بين المحسوس والمجرد، بين الشيء ومفهومه. فراسكلينكوف وإيليوشا كرامزوف أو دون كيشوط يحملون خصائص شخصية فردية ثقافيا وجغرافيا ونفسيا وتاريخيا وجسمانيا، لكن أيضا صفات يشتركون فيها مع بقية البشر في كل زمان ومكان، وهي تلك الصفات التي يعبر عنها مفهوم الإنسان. كل وجود فردي يضم ما هو عام. كل وجود عيني، خاص، يتضمن مفهومه. موت زيد أو عمر فيها موت زيد أو عمر والموت بصورة عامة.

إن أساس خصائص اللغتين تحيل إلى طبيعة الخطابين، فهي جمالية في الرواية وتجريدية في الفلسفة، الشيء الذي يحدد كذلك وظيفة اللغة داخل كل من الخطابين. إن اشتغال ما هو عيني وفردى على الخاص وفي آن واحد على العام هو الذي يفسر قابلية اللغة الروائية والأدبية بصورة عامة، وهي لغة الوجود الحسى، على الاستخدام في الخطاب الفلسفى ذى اللغة القائمة على استخدام المفاهيم، كما يتجلى ذلك فى بعض القصص والروايات ذات المنحى الفلسفى أو حتى فى الشعر. لكن الخطاب الروائى لا يستطيع من ناحيته استخدام اللغة الفلسفية بسبب افتقار المفهوم والعام للبعد العينى والفردى، أى بسبب ضحالة وجوده بالنظر إلى تجرده من الزمان والمكان والتاريخ ومن بقية مقومات الوجود الفعلى الذى لا يتحقق إلا فى الوجود الفردى.

وقد يتوفر العنصر الجمالى فى لغة الخطاب الفلسفى، كما فى نصوص أفلاطون مثلاً أو عند نيتشه، ولكن ذلك لا يضفى عليها قيمة إضافية. فاللغة فى الخطاب الفلسفى لا تملك فى حد ذاتها قيمة مستقلة عن وظيفة التبليغ والتوصيل، مما يجعلها أحادية البعد. وإن أرقى تحقق للغة فى الفلسفة هو التطابق مع المضمون المراد التعبير عنه وتبليغه. فالقول فى الخطاب الفلسفى أهم دائماً من كيفية القول.

إشكالية الدلالة فى الخطابين:

العلاقة بين الدال والمدلول فى الخطاب الروائى وفى الخطاب الأدبى عموماً هى علاقة مفتوحة، تترك المجال واسعاً للتأويل من طرف الناقد والقارئ بصورة عامة، مما يجعل منهما مشاركين فى إنتاج الدلالة داخل النص. فمؤلف النص الروائى لا يملك حق احتكار سلطة تحديد معناه ودلالته، كما لا يحظى الخطاب الذى قد يبلوره حوله بالأولوية أو بالحسم. ولهذا فإن الروائيين والأدباء عموماً كثيراً ما يستفيدون فى فهم نصوصهم من آراء ودراسات غيرهم سواء كانوا دارسين أو مجرد قراء. وهكذا نجد نجيب محفوظ، مثلاً، يشتكى من غياب مثل هؤلاء الدارسين فى النقد الأدبى العربى قائلاً: "النقد الذى يتناول الأدب من الداخل نادر، على الأقل عندنا. نقد من هذا النوع سيساعدنى على جعل أعمالى مدركة من جانبى".⁶ إن الكون السردى المتخيل الذى ينتجه الروائى، وهو كون يتميز عادة

بالتعقيد والتشعب، يتضمن دلالات قد تكون مجهولة من المؤلف ذاته. يقول ألان روب غريي بهذا الصدد: "إن عمل الروائي (...) هو دوما عمل معقد وغامض، أو (...) هو بحث متواصل. لكنه بحث عن شيء لا يعرف كنهه".⁷ ولهذا فإن الذي يكتشف هذه الدلالة هم الدارسون والباحثون والنقاد، مثلما يكتشف الباحثون والعلماء المعاني في ميادين أخرى كالطبيعة والفيزياء والاجتماع... ويضيف ألان روب غريي في هذا المعنى: "... يستطيع العالم النفسي أو الفيلسوف الميتافيزيقي اتخاذ رواياتنا حقلا لأبحاثهما، مثلما يستطيع السياسي (بالمعنى العام للكلمة، أي الذي يهتم بحياة المدينة) أن يعثر فيها على مواقف تؤيد تحليلاته".⁸ وحتى حينما يحدث للكاتب أن يحدد أهدافا دلالية واضحة يسعى إلى تجسيدها بواسطة نصه الإبداعي، فإن هذه الدلالة قد تفلت منه في نهاية المطاف. لهذا يؤكد لوسيان غولدمان بأنه: "يحدث في أغلب الأحيان أن اشتغال الكاتب بالوحدة الجمالية تقوده إلى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة، حين يترجمها النقد إلى لغة مفهومة، رؤية مغايرة بل ومعارضة لفكره ومعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر هذا العمل".⁹ وهذا يعني أن الروائي يقدم عملا منجزا من الناحية الجمالية، إلا أن الدلالة تظل في حالة الكمون أو في حالة المادة الخام داخل النص، يستخرجها ويكتشفها مختصون يملكون الأدوات الإجرائية التي قد لا يتوفر عليها المؤلف ذاته. ولذلك نجد دائما أن تحويل الخطاب الروائي والأدبي عموما إلى دلالات كان دائما من عمل غير الأدباء. ففرويد هو الذي فسر علاقة هاملت بوالدته وبعمه بعد مقتل أبيه كتجل لعقدة أوديب وكذلك قتل أوديب لأبيه في عمل سوفوكل. وعلى ضوء نفس العقدة فسر مؤسس مدرسة التحليل النفسي رواية الإخوة كرامزوف لدوستوفسكي. نفس الشيء يمكن قوله عن الدلالات المستخرجة بواسطة أدوات إجرائية أخرى. لكن من الصعب القول بأن شكسبير أو سوفوكل كان لديهما معرفة بهذه العقدة التي تشكل أهمية رئيسية في علم النفس التحليلي. نفس الشيء يمكن قوله عن الدلالات المستخرجة بواسطة المنهج السوسيوي أدبي أو غيره، فإذا كانت أبحاث لوسيان غولدمان السوسيولوجية قد قادت إلى القول بوجود ارتباط بين الشكل الروائي والبنى الاقتصادية، فإنه من المشكوك فيه أن يكون - مثلا- تولسنوي أو دوستوفسكي قد حذرا وجود مثل هذه الرابطة بين أعمالهما الروائية وبنىات التبادل والإنتاج من أجل السوق التي يتحدث عنها الباحث الماركسي.

إن عملية تجريد ما هو عيني وخاص ومحدد في الزمان والمكان داخل النص الروائي لتحويله إلى مفهوم عام إجراء لا يضطلع به الروائي، بل النقاد والدارسون. لقد تحدث فلوبيير عن مدام إيما بوفاري، لكن عملية التجريد والانتقال من المشخص والمحدد إلى المفهوم عام، أي من شخص "إيما بوفاري" إلى "البوفارية" قام بها النقاد والباحثون. نفس الشيء يمكن قوله عن عملية الانتقال من "دون كيشوط" إلى "الدون كيشوطية" ومن "صاد" إلى "الصادية" ومن "كافكا" إلى "الكافكاوية"... غير أن نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك تذهبان إلى ما أبعد من هذا حين تقولان بغياب القصدية في العمل الأدبي، أي خلوه من أي هدف دلالي يرمي إليه المؤلف، ولهذا قال رولان بارت بـ "موت المؤلف". كما يؤكد الاتجاهان النقيان على لا نهائية الدلالة في النص الأدبي وعلى أن القاريء هو مصدرها ومنتجها الوحيد. وإذا كانت البنيوية تشترك مع التفكيكيين في قولهم بموت المؤلف إلا أنها لا تنفي الدلالة عن النص إذ أن استراتيجيتها كانت البحث في الآليات العاملة في النص قصد الوصول إلى المعنى. وعلى خلاف التفكيكيين وأتباع نظرية التلقي يقول النقد الجديد بوجود معنى داخل النص وهو معنى مغلق ونهائي، وإن كنا نجد في هذه المدرسة النقدية أيضا ما يتضمن مفهوم موت المؤلف، لكن لا يعني عندها فقط تناول النص بمعزل عن المؤلف، بل بمعزل عن أي عامل خارجي، بما في ذلك القاريء والظروف الاقتصادية والاجتماعية.

أما في الخطاب الفلسفي فإن الدلالة تشكل جوهر اشتغال الفيلسوف. إنها ليست مجرد بعد من أبعاد الخطاب كما في الخطاب الأدبي، بل هي النص كله. لهذا يرى بلانشو بأن الفلسفة لا يمكنها أن تكون أي شيء آخر سوى ما تقوله.¹⁰ ويمكن للدلالة هنا أن تغير لبوسها اللغوي، أي أن تقال بكيفية أخرى، دون أن يؤدي ذلك إلى تغير فيها، بالنظر إلى حيادية اللغة الفلسفية جماليا، بينما لا يمكن في الخطاب الأدبي إحداث تغيير في اللغة، أي استعمال كيفية أخرى في التعبير، دون أن تنجر عن ذلك قيمة جديدة ودلالات أخرى، أي دون أن نكون أمام نص آخر. إن نص الخطاب الأدبي من هذه الناحية هو نص مفرد، لا يقبل التكرار. أما نص الخطاب الفلسفي فإنه يمكن تكراره، لأن الأسلوب ليس هو ماهيته، بل الدلالة التي يمكن التعبير عنها بأكثر من كيفية. ولهذا يرى بلانشو بأنه لا يهم كيف تقول الفلسفة ما تقوله.¹¹ نحن نعرف - مثلا - أن سقراط لم يترك لنا نصا فلسفيا مكتوبا، وكون فلسفته نقلت إلينا عبر لغة أفلاطون أمر لا يدفع إلى نسبتها إلى تلميذه الذائع الصيت. أما في الخطاب الروائي فلا يمكن

المساس باللغة دون أن نكون أمام نص آخر. هنا من المهم بمكان كيف تقول الرواية ما تقوله.

تكون الدلالة في الخطاب الفلسفي عارية، مكشوفة، لأن لغتها شفافة، مباشرة، لا توجد مسافة تبعدنا عنها، وإن كانت من ناحية أخرى لغة مختصة، تتطلب تأهيلاً. أما في الرواية وفي الأدب عموماً، فإن اللغة على صعيد البعد الدلالي تخفي أكثر مما تكشف، لأن الماهية أو الفكرة العامة هنا لا تزال رهينة الوجود الفردي المحسوس المعطى لغوياً.

وبالنظر إلى كل ما ذكر بصدد الدلالة في الخطاب الفلسفي لا يتوقع أن يصدر من الفيلسوف كلام كالذي قاله نجيب محفوظ حين اشتكى من غياب دراسات تساعد على جعل أعماله مدركة من جانبه. إذ لا يتصور أن يعلن فيلسوف عن حاجته إلى أن تكون أعماله مدركة من طرفه.

فإذا كان بوسع ىرت بيرمان أن يقول وهو يتحدث عن دور متلقي النص الأدبي بأن: " القاريء هو إلى حد ما المبدع المشارك لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمه"¹² فإن القاريء، في الخطاب الفلسفي، لا يساهم في إبداع المعنى وإن كان بالإمكان التسليم أن له دوراً في تحديد أهمية وقيمة النص. فضبط المعنى مسئولية المؤلف وحده في الخطاب الفلسفي. وكذلك لا يتصور إزاء الخطاب الفلسفي تطبيق مقولتي غياب القصيدة أو موت المؤلف اللتين يقول بها التفكيكيون وأتباع نظرية التلقي. فلا يموت المؤلف في الخطاب الفلسفي، لذا تبقى أعماله بما تتضمنه من محتويات دلالية مقصودة ومدركة تسمى باسمه مثل الكانطية والهيغلية والماركسية أو تحمل دلالتها عنواناً لها كالظاهراتية والوجودية والسفسطانية... لهذا يرى بلانشو بأن " إنتاج الخطاب الفلسفي هو إنتاج اسم"¹³ إن حقوق المؤلف إن جاز التعبير محفوظة في الخطاب الفلسفي. ولذلك فإننا ندرك المتكلم في هذا الخطاب. إنه الفيلسوف، صاحب النص. أما في الرواية حيث المتكلمون والفاعلون يتميزون بالتعدد فإننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين أيًا منهم يتحدث باسم المؤلف أو حتى إن كان أحدهم يعبر عن وجهة نظره أصلاً. إن النص في الخطاب الروائي يقدم نفسه مستقلاً عن مؤلفه، وإذا ما أدرج هذا الأخير نفسه داخله يفعل ذلك عادة متكرراً في شخصية من شخصيات النص حتى لو كانت من غير جنسه كما فعل فلوبيير حين تنكر في شخص بطلته مدام بوفاري. أما في الخطاب الفلسفي فإن النص يعبر عن وجهة نظر صاحبه بلا موارد. لكن كل هذا لا يعني القول بأن الفيلسوف يدرك كل شيء يحيط بالخطاب الذي أنشأه إذا ما أخذنا بعين الاعتبار

الوظيفة الإيديولوجية للفلسفة انطلاقاً من نقد ماركس أو فاعلية اللاشعور الذي وإن كان يفعل قي الخطاب الأدبي أكثر، مما حدا بفرويد إلى تطبيق نظريته بالدرجة الأولى على النصوص الأدبية، فإنه ليس من نافلة القول بأن الخطاب الفلسفي ليس من الموضوعية بدرجة تجعله، مثل العلم، بمنأى عن العوامل الذاتية. لا شك أن الذاتية هي في الخطاب الروائي، والأدبي عموماً، أقوى منه في الخطاب الفلسفي الخاضع أكثر لرقابة الوعي، لكن ذلك لا يكسبه بالضرورة تلك الموضوعية التي تجردها من كل ذاتية وخصوصية ومحلية. بيد أن العلم وحده في الحقيقة يملك طابع العالمية *universel*. وعندما نتحدث عن محيط الخطاب الفلسفي فإننا نقصد العوامل الخارجية الموجودة خارج النص، تلك التي قد تفلت من إدراك الفيلسوف وتنزع عنه وهم الموضوعية والعالمية وتربطه في نهاية المطاف بالتاريخ والجغرافيا، هو الذي يصبو إلى التجرد منهما بحثاً عن اليقين والمطلق. لكن الفيلسوف يبقى سيد النص في حد ذاته، لا تنقطع علاقته به، ولا يقبل أي إساءة قراءة. يمكن أن نضرب مثلاً عن ذلك برسالة أنجلز إلى جوزيف بلوخ سنة 1881، حيث يفصح ما تعرضت له أفكاره وأفكار زميله ماركس من إساءة قراءة، قانلاً: "طبقاً للمفهوم المادي للتاريخ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج في الحياة الحقيقية. ولم أقرر أنا أو ماركس شيئاً سوى ذلك. ولذلك، إذا شوه البعض ما قلناه زاعماً أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الحاسم، فإنه يحول ما قلناه إلى عبارة بلا معنى، مجردة وغير معقولة".¹⁴ ولو أن ابن رشد أساء قراءة أعمال أرسطو لما استحق لقب المعلم الثاني ولما احتل تلك المكانة المعروفة والمرموقة في تاريخ الفلسفة بوصفه شارحاً لأرسطو. هنا يسري مبدأ الأمانة والوفاء للنص الذي ينفيه أتباع نظرية التلقي والتفكيكيون القائلون بأن كل قراءة هي إساءة قراءة. هنا لا يملك المتلقي حرية التأويل الناجمة عن القول بغياب القصدية.

الشكل في الخطابين:

لا يملك الشكل في الخطاب الفلسفي أي غائية ذاتية، مستقلة، خارجة عن خدمة المضمون، مما يعني أن وضعيته ووظيفته لا تختلفان عن حال اللغة ووظيفتها داخل هذا الخطاب. بل إن الشكل هنا نمط من اللغة، لغة مكتملة باعتبار أنها تساهم في أداء دور التبليغ بإضفاء المزيد من الشفافية والوضوح والدقة والنظام على المادة لتحقيق التوصيل إلى الآخر، أي حتى يحدث بصدد هذا النص تطابق بين وعيين، وعي الفيلسوف ووعي المتلقي. وإذا كان الشكل ههنا لا يمثل قيمة إضافية في حد ذاته، فجلي أنه عنصر لا غنى عنه لوجود الخطاب، إذ

أنه دونه تسود الفوضى والعتمة داخل النص، معطلا تحقق الدلالة وتبليغها، مما يكشف مرة أخرى مهمته كلغة تكميلية ودوره التوصيلي.

إن الشكل الأساسي، أو الرسمي إن جاز التعبير، للخطاب الفلسفي هو الشكل النثري، وقد أوضحنا أن لغته تقوم على التجريد، فالنثر الفلسفي إذن هو نثر تجريدي أي إنه يعبر عن الأفكار وليس عن الموجودات والأفعال العينية، الفردية والمحسوسة المحددة مكانا وزمانا كما في الخطاب الروائي عادة. إلا أن التجربة تظهر لنا في آن واحد بأن الثابت في هذا الخطاب هو المضمون وليس الشكل، باعتبار أن هذا الأخير قد يتخذ عدة أشكال تعبيرية، فقد يكون له موسيقى ووزن وقافية وشتى الاستعارات البلاغية، أي أن الخطاب الفلسفي قد يتخذ شكل القصيدة كما عند - مثلا - أبي العلاء المعري، مؤسس " الشعر الفلسفي" كما يرى طه حسين. أو شكل القصة كما عند ابن سينا في رسالة الطير أو سلامان وأبسال، أو كما عند ابن طفيل في "حي بن يقظان". وفي هذه الحالة لا تكشف الدلالة عن نفسها وهي في حالة عراء، أي بطريقة مباشرة وشفافة، كما هو الأمر عادة في الخطاب الفلسفي، بل متخفية خلف الرمز، مما يستدعي النظر إلى ما وراء الكلمات وإلى ما وراء النص، أي إلى التأويل، مما يعني أنه إذا ما أردنا الوصول إلى الدلالة الفلسفية الكامنة، فلا مناص من استدعاء اللغة الأصلية المتخصصة لتشرح اللغة (الأدبية هنا) الموظفة تحت تأثير استعارة شكل مميز لخطاب آخر. وهذا يعني أن الشكل الأدبي وإن كان بالإمكان توظيفه للتعبير عن مضمون فلسفي، إلا أن هذا المضمون لا ينكشف إلا بعد تخلصه من شكله الأدبي وذلك بإعادته إلى لغته الأصلية. هكذا يفعل مثلا محمد غنيمي هلال حين يشرح رموز قصة " سلامان وأبسال" لابن سينا، فيكتب بأن: "سلامان مثل للنفس الناطقة، وأبسال للعقل النظري المتراقي في درجات الكمال عن طريق العرفان، وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب..."¹⁵ وهذا الفهم والتأويل لا يتأتیان إلا بوجود خطاب مرجعي سابق. فأسطورة أهل الكهف عند أفلاطون لا يمكن تأويلها طبقا لقصدية مؤلفها ما لم نسترشد بنظريته حول المثل. وهذا يعني أن النص الجديد هو في الحقيقة إعادة صياغة لنص أو نصوص سابقة أعطي لها شكل جديد مستعار من خطاب آخر. ودون وجود هذا النص السابق المرجعي يكون النص موضوع التأويل عرضة

لمضاعفات مقولة "موت المؤلف" من انفتاح الدلالة وإساءة القراءة. ذلك أن الخطاب يكتسب هويته في هذه الحالة انطلاقاً من الشكل الذي استعاره باعتبار أن هذا العنصر (الشكل) هو عنصر مؤسس لهوية نوعية، ألا وهي هوية الخطاب الروائي. أما هوية الخطاب الفلسفي فهي لا تقوم على الشكل، بل على مضمونه.

إن الشكل الأدبي إذا ما دخل مجالا آخر، حوله إلى أدب، مغيرا سلم قيمه الخاصة به كخطاب نوعي وكذلك طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون لديه. ذلك أن الشكل الجديد المستعار سيدخل حينها في نوع من التنافس مع المضمون الفلسفي للنص، يفقد هذا الأخير، بوصفه خطاباً فلسفياً، سيادته الطبيعية على الشكل، إذ يتحول هذا الأخير من وسيلة في خدمة الدلالة إلى غاية في ذاته، يقدم نفسه ويستلقت النظر إليه، وذلك لما يحتويه الشكل في الخطاب الأدبي من سحر وإغراء يضمّنهما الأسلوب والبناء وسحر الحكى. ولهذا يصبح من المشروع التساؤل، مثلاً، عما إذا كانت قصة "حي بن يقظان" قد ضمنت لنفسها الخلود والشهرة بوصفها عملاً أدبياً أم بوصفها عملاً فلسفياً. والمؤكد أن تأثيرها كخطاب فلسفي أقل وضوحاً من تأثيرها في الثقافة العالمية (الأدب، القصص المصورة، السينما...) ¹⁶ من هنا نفهم رفض استخدام الشكل الأدبي من طرف الفلاسفة عموماً، فالشكل الأدبي يجعل الخطاب الفلسفي يتعامل ليس مع الماهية، مع "الحقيقة المشتركة" بل مع الوجود العيني المباشر، المحسوس والملموس والفردى، أي مع عالم المظاهر، ويحوّله من خطاب مباشر، شفاف دلالي، إلى خطاب يقوم على السرد والحكى. أي أن الفلسفة تتحول هنا إلى شكل من أشكال الأدب.

وقد كانت الفلسفة الوجودية هي التي بلورت الأساس الفلسفي الذي يقوم عليه استخدام الشكل الأدبي في الخطاب الفلسفي. تقول سيمون دو بوفوار وهي تتحدث عن الفلاسفة الذين يرفضون اعتماد الفن كأداة للتعبير في مجالهم بأن هؤلاء: "يفضلون الماهية على الوجود، ويحتقرون المظهر بوصفه دون الحقيقة المشتركة، وأما إذا عرفنا أن المظهر نفسه حقيقة وأن الوجود إنما هو حامل الماهية، وأنه لا سبيل إلى فصل الابتسامة عن الوجه الباسم، ومعنى الحدث عن الحدث نفسه، فلا بد لعياننا الفلسفي من أن يعبر عن نفسه من خلال اللمع الحسية والبوارق المادية التي تنبعث من العالم الأرضي نفسه. وتبعاً لذلك، فإن التفكير الوجودي لا يريد أن يعبر عن نفسه من خلال البحوث الفلسفية والدراسات الفئمنولوجية فحسب، بل هو يلتجئ أيضاً إلى الروايات والقصص

والمسرحيات يلتبس فيها تعبيراً حياً خصباً عن شتى تجارب الإنسان الوجودية بوصفه موجوداً ميتافيزيقياً".¹⁷

إن نقطة التماس بين خطاب الفلسفة الوجودية والخطاب الروائي تحيل إلى القطيعة التي أحدثها سارتر مع المثالية بجعل الوجود سابقاً على الماهية، والتحول بالتالي من الاهتمام بالمجرد إلى المشخص، من الإنسان كمفهوم عام إلى الإنسان كفرد، كتجربة عينية خاصة، أي كتجربة فردية محددة في الزمان والمكان والظرف، مما جعلها تجد في الخطاب الروائي ضالتها، باعتبار أن هذا الأخير يقوم على تصوير مصائر وتجارب أفراد من "لحم" و "دم"، محددين زمنياً ومكانياً، يعيشون ظروفًا معينة، يحملون أسماء خاصة بهم ولهم مميزات جسمانية، نفسية وفكرية تميزهم. فالرواية- مثلاً- لا تتحدث عن الموت بصورة عامة، أي كظاهرة، بل عن موت فلان أو فلانة. وكذلك الوجودية، فهي لا تعالج الموت كموضوع عام ومجرد، بل كتجربة فردية معيشة يعانها زيد أو عمر.

ويشترك الخطاب الروائي مع الخطاب الفلسفي في أن لغة كل واحد منهما هي لغة نثرية، إلا أنها حسية في الرواية، وتجريدية في الفلسفة، إلى جانب أن الرواية لا تستطيع التجرد من الشكل النثري، إذ لا يمكن، مثلاً، أن تتخذ شكل القصيدة، بينما يمكن ذلك للفلسفة. ويمثل الشكل بمعناه الفني شرطاً ضرورياً لتحقيق الرواية هويتها. وهو هنا وسيلة وغاية في آن واحد، بمعنى أنه بالإضافة إلى وظيفته كعامل يعطي حضوراً متميزاً للنص من خلال بنية ذاتية تحدد كيانه الخاص سواء بالقياس إلى نصوص أخرى تنتمي إلى الخطاب ذاته أو بالقياس إلى خطابات أخرى، مساهماً بذلك في صنع الدلالة¹⁸ فهو أيضاً موضوع نفسه، يستلقت النظر إليه، كاللغة تماماً، لما يتوفر عليه الشكل هنا من خصائص مغرية في حد ذاتها، متصلة بالأسلوب والتقنية والبناء والحبكة. بل إن المضمون في الخطاب الروائي تابع وخاضع للشكل بهذه الدرجة أو تلك. ولهذا يرى ألبير ميمي بأن "الكيفية (...) تؤثر إلى درجة أنها تعدل محتوى خطاب (الروائي)"¹⁹، كما أنه سبق وأن أشرنا كيف أن لوسيان غولدمان يرى بأنه يحدث في كثير من الأحيان أن انكباب الكاتب على الوحدة الجمالية يقوده إلى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة رؤية مغايرة بل ومعارضة لفكره ومعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر عمله.

ويمكن القول بأن الشكل الأدبي يملك نوعاً من العالمية لقدرته على احتواء مضامين الخطابات الأخرى والتعبير عنها. وقد رأينا ذلك مع مضمون الخطاب الفلسفي، إلا أن الشيء نفسه يمكن أن يقال عندما يتعلق الأمر بالخطاب

البيكولوجي أو السوسيولوجي أو التاريخي أو الاقتصادي ... وهذه القابلية تعود، حسب وجهة نظرنا، إلى أن وحدة الوجود هي أكثر ما تتجلى في عالم الخطاب الروائي. فإذا كانت العلوم تقطع الوجود والحياة لأغراض منهجية معرفية إلى قطاعات متخصصة، منفصلة عن بعضها البعض، أي - مثلاً - إلى علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد... فإن الخطاب الروائي يقدم عناصر هذه المجالات في تداخلها وتفاعلها وتشابكها الذي توجد عليه في الحياة الأصلية للبشر وكما تظهر في الوعي الذاتي المباشر للإنسان. إنه يقدم الحياة في وحدتها الطبيعية السابقة على كل تجريد وتصنيف وتجزئة. وحتى لغته النثرية هي التي تقترب أكثر من غيرها من لغة الحياة اليومية للبشر. لهذا السبب وجدنا أن الفلاسفة الوجوديين حينما أرادوا العودة بفلسفتهم إلى الواقع لم يجدوا خيراً من الشكل الروائي، ولهذا أيضاً، أي بالنظر إلى قرب الرواية من الحياة كما يختبرها الوعي البشري، كان خطابها موضوع دراسة في الخطابات الأخرى، البيكولوجية، السوسيولوجية، التاريخية واللغوية والفلسفية، الخ ... لقد كتب تينيانوف يقول: "إن الحدود بين الأدب والحياة غير واضحة"²⁰. غير أن الخطاب الروائي لا يمكن أن يتخذ من حياة البشر مادته الأولية دون أن يخضعها في آن واحد لشروطه بوصفه شكلاً فنياً له خصوصيته وقوانينه، وبالتالي دون قدر معين من الخيانة لها. فالرواية من حيث هي خطاب تتمثل هويته في طبيعة شكله، لا تسعى إلى أن تتحقق كمعرفة يقينية بالعالم وبالحياة، بل إلى أن تتحقق كتجربة جمالية بهما. ولهذا كان الوعي بالعالم على صعيد النص الروائي هو وعي نوعي، أعني جمالي، وذاتي في آن واحد. إن الشكل في الخطاب الروائي هو الذي يمنح الحياة كموضوع الصبغة الجمالية المرتبطة بفن السرد. فهو الذي يعطي للمضمون نصاعته وبروزه الأدبي إذا ما كان هو نفسه موفقاً، فخبية النص في الخطاب الروائي لا تحيل إلى قصور في المضمون، بل في الشكل دائماً. ومن هنا أهمية وحتى هيمنة الشكل بوصفه مصدر الأدبية *littéralité*. ف"الفارق بين الأدب وما ليس أدباً لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل"²¹. لذا تحدث لوسيان غولدمان عن قدرة الشكل على التعديل من القصصية الدلالية للمؤلف، كما سبق القول. فالخطاب الروائي، إذ يتخذ الحياة مادته، يفرض عليها شكله مما يجعلها تكتسب الصبغة الجمالية الخاصة بالنص السردى. فتتجلى من خلال اللغة والأسلوب والتقنية والقالب الحكائي الذي يتخذ في العادة صورة انعدام التوافق والصراع بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة. وهذا ما يجعل أن الحياة لا تظهر في الشكل الروائي، على الصعيد

الدلالي، إلا كمأساة بغض النظر عن أنها قد تكون مأساة مفتوحة أو نهائية أو مؤقتة، إذ أن بعض النصوص تنتهي بالانفراج.

فلسفيا يمكن اعتبار الرواية ظاهراتية الأساس، فهي في بعد من أبعادها تقوم على تصوير الحياة والعالم كما يتبديان في وعينا. فالنص الروائي، في مكون من مكوناته، هو وعي بالعالم. وهذا ما يقربها من منطلقات الفلسفة الظاهراتية. فبالنسبة لهذه الفلسفة، يوجد الواقع الخارجي فقط من خلال وعينا به وعند إدراكنا له، والمقصود بذلك عدم إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كيانا مستقلا عن الوعي البشري. وقد طور أتباع الفلسفة الظاهراتية، خاصة أعضاء "مدرسة جنيف النقدية" نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي وبأن النقد عملية شفافية متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يتخلّى ذهنه تماما من ذاتيته حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف.

إن الحياة هي المادة المشتركة التي يشغل عليها كل من الخطابين، الفلسفي والروائي. يقول محمد فتحي الشنيطي: "الفلسفة في حيويتها تتمثل في الدهشة والشك والقلق".²² وبعد أن يشرح مفهومي "الدهشة" و "الشك" يضيف: "وأهم جانب من جوانب الفكر الفلسفي الجياش بالحياة هو القلق، فالوجود الإنساني كما ألمعنا وجود زمني تاريخي، لا بد فيه للإنسان من مواجهة ملابسات نهائية أي مواقف حاسمة لا حيلة له إزاءها. هذه الملابس المثيرة للقلق هي الموت والألم والصراع والخطأ".²³ وهذه الموضوعات هي نفسها التي يشغل فيها الروائي بالنظر إلى الطابع المأساوي للخطاب الروائي. لكن بينما يهدف الفيلسوف إلى فهمها من أجل الوصول إلى اليقين لتجاوز الدهشة والشك، يسعى الروائي داخل النص إلى التعبير عنها وإلى تحويلها من خلال لغة وشكل نوعيين إلى موضوع جمالي ودلالي على نحو قد يزيد فيه الخيال أو ينقص. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الفلسفة هي الكشف النظري للحياة بينما الرواية هي الكشف الجمالي لها.

ويرى أوستين وارين وريني وليك، وهما يتحدثان عن بعض الباحثين الذين يعتقدون أن الأدب "شكل من الفلسفة" إذ هو حسب رأيهم

أفكار " يلفها الشكل " بحيث نجدهم يدرسون الأدب بغرض " استخراج الأفكار الرئيسية منه " ²⁴ بأنه : " من المؤكد أن بالإمكان معالجة الأدب كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار، لأن تاريخ الأدب يوازي ويعكس تاريخ الفكر. " ²⁵ وقد وقف فريق من الباحثين الأمريكيين أنفسهم على دراسة الأدب من هذا المنطلق، فسموا منهجهم " تاريخ الأفكار ". وقد دعا إليه إ. أو لفجوي، مؤلف كتاب " سلسلة الوجود الكبرى " ²⁶ حيث يتتبع تدرج فكرة الطبيعة منذ أفلاطون حتى شيلنغ مستقصيا هذه الفكرة في مختلف مجالات الفكر، في الفلسفة بمعناها الدقيق، في مجال العلوم، وفي اللاهوت، وخصوصا في الأدب. وإلى جانب هذا فإن جورج لوكاش يرى أن كل رواية تتضمن " رؤية للعالم "، وبالتالي فلسفة. ومن الواضح أن اعتبار الرواية كنمط من الفلسفة نظرة تركز بالدرجة الأولى على البعد الفكري المتضمن فيها.

لكن توجد آراء أخرى ترى أنه لا يوجد أي تطابق فلسفي مع الأدب كما يؤكد جورج بواس في محاضراته عن " الفلسفة والشعر " ²⁷ فضلا عن أن تي. أس. إليوت يعتقد أنه: " لا شكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي " ²⁸ وبالنسبة لبلائشو فإن الخطاب الفلسفي " لا يقيم مسافة بينه وبين الأدب الآن فقط، بل دائما " ²⁹ لكن رأي دريدا يبدو أقرب إلى الصواب حين يؤكد بأنه لا الأدب يمكن اختزاله إلى فلسفة ولا الفلسفة إلى فن عموما، دون أن تعني عدم إمكانية الاختزال هذه في آن واحد أنه توجد على نحو مؤكد حدود تفصل بصورة طبيعية بين الخطابين، الأدبي والفلسفي. ولا ريب أن المطابقة بين الفلسفة والأدب لن تخدم هذا الأخير، لأن الأدب في هذه الحالة لن يكون إلا فلسفة من الدرجة الثانية بالقياس إلى الفلسفة بمعناها التقني.

المراجع والمصادر:

1- نعتد هنا على تعريف بنفنيست للخطاب بأنه " كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما". والمقول في استعمالنا هذا مرادف لمعنى النص، كما عند غريماس.

2-Albeert Memmi. *Problèmes de la Sociologie de la littérature , Traité de la Sociologie ; ouvrage collectif , P.U.F, pp.303-306.*

3- غير أن المدرسة الطبيعية بزعامة إميل زولا ترى بأنه ينبغي على الرواية أن تكون صادقة في تصويرها للواقع. وحتى يتسنى لها ذلك يتعين على الأدباء اتباع نفس منهج العلماء كما يؤكد مؤلف *Germinal* في كتابه « *Le roman expérimental* » و « *Les romanciers naturalistes* » حيث يؤكد بأن المذهب الطبيعي هو تطبيق للمنهج العلمي على الآداب. كما أن الواقعية الاشتراكية كما حددها جدانوف ترى في صدق التعبير عن الواقع على ضوء الفلسفة الماركسية معيارا جوهريا في تحديد قيمة العمل الأدبي.

4- Albert Memmi, *op-cit*, p 304.

5- فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 16.

6- *Magazine littéraire, Ecrivains arabes d'aujourd'hui, n 251, mars, 1988, P27.*

7- نتالي ساروت، لوسيان غولدمان، ألان روب غريي، جونوفيف مويو، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن خدو، منشورات عيون، ص.33

8- نفس المرجع.

9- لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسنادي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص13.

10- Maurice Blanchot, *Le Discours Philosophique*, in *L'Arc : Merleau-Ponty*, n 46, 1971, p1.

11- *ibid.*

12- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، الكويت، ص 323.

13- Maurice Blanchot, *OP-CIT*, p 2.

14- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة وتقديم جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ص 17-18.

15- محمد غنيمي هلال، في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ط 3، ص 234.

16- أنظر: ابن طفيل، حي بن يقظان، تقديم وتحقيق فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ط.3

17- Simone de Beauvoir : *L'existentialisme et la sagesse des nations*, Nagel, Paris, 1949, pp 119-120.

18- يتعذر على نص، من وجهة نظرنا، أن يتحقق دلاليا أو للغة أن تؤدي وظيفتها في غياب شكل ينظمها. وعليه فإن الشكل هو شرط الوجود.

19- Albert Memmi, *OP-CIT*.

20 - فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص16.

21 - فيكتور إيرلنخ، المرجع السابق.

22- كارل ياسبرز، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة وتقديم فتحي

الشنيطي، مكتبة القاهرة الحديثة، 1967، ص 4.

23- نفس المرجع، ص 4-5.

24- ريني وليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ص 141.

25- رينيه وليك وأوستين وارين، المرجع السابق، ص 142.

26- العنوان الكامل لكتاب آرثر لفجوي هو: سلسلة الوجود الكبرى، محاضرات في تاريخ الفكر الفلسفي، ترجمة ماجد فخري، دار الكتاب العربي، 1964.

27- يقول ج. بواس في هذه المحاضرة: "تكون الأفكار في الشعر عادة ممتحنة وغالبا زائفة، وما من أحد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر لمجرد معرفة ما يقوله تستحق منه أي جهد"، أوستن وارين ورينيه وليك، المرجع السابق، ص 141.

28- نفس المرجع.

29- Maurice Blanchot, *OP-CIT*, p 3.

بنية الخطاب الأدبي "الشعبي"

دراسة إناسيّة

أ. طراحة زهية

جامعة تيزي وزو

1 - الأثنولوجيا (الإثنية) :

الإناسة علم مختص بدراسة الإنسان والشعوب، تعددت مصطلحاته ومفاهيمه مع تعدد اتجاهاته ومراحل تطوره. والإناسة تمثل المرحلة الثالثة من الدراسة، فلابد من تحديد بسيط لمراحل البحث هذه:

لمحة أولى: يُطلق عليها "الناسوت" (الإثنوغرافيا)، « فالناسوت يتجاوب ويتجاوب مع المراحل الأولى من البحث: المعاينة والوصف والعمل الميداني. والأدروسة التي تدور حول مجموعة محصورة النطاق بما يكفي لجعل الباحث قادرا على تجميع القسم الأعظم من معلوماته بناء على خبرته الشخصية وإنما تشكل نمط الدراسة الناسوتية بالذات.»¹

لمحة ثانية: يُطلق عليها "النياسة" (الإثنولوجيا)، وهي لا تتأسس فقط فقط على المعرفة المباشرة بل يقوم فيها الباحث بعملية الجمع والتوليف وفقا للاتجاه الجغرافي، إذا كان يهدف الجمع بين معارف متعلقة بالجماعات المتجاورة، أو وفقا للاتجاه التاريخي إذا كان قاصدا كتابة التاريخ بالنسبة لأقوام معينين أو عدة أقوام...²

لمحة ثالثة: يطلق عليها "الإناسة" (الأنثروبولوجيا)، وهي مرحلة ثانية ثانية وأخيرة من الجمع والتوليف. تستند إلى النتائج التي توصلت إليها الناسوت

1 - كلود ليفي ستروس: الإناسة البنائية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص375.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 376.

والإناسة. تهدف إلى الإحاطة بمعرفة الإنسان معرفة إجمالية، تشتمل على موضوعها بكلّ اتساعه الجغرافي والتاريخي. تتطلّع إلى معرفة قابلة التطبيق على التطوّر البشري بأسره، من أقدم الأعراق الإنسانية إلى أحدثها.¹ فالمرحلة الثلاث يصعب الفصل بينها لأنّ الثانية مرتبطة قطعاً بالأولى، والثالثة بالثانية. وسنسعى في هذا المقال المتواضع أن نركّز على المرحلة الأولى "الناسوت" / الإثنوغرافية، في التعريف بالحكاية القبائليّة العجيبة وبنيتها الخاصة. ولا يجعلنا هذا نستغني الحديث عن المرحلة الثانية "النياسة" / الإثنولوجيا " وكذا الثالثة الإناسة / الإثنولوجيا " في حديثنا عن هذا النوع الأدبي العالمي.

وسنحاول ربط هذا النوع الأدبيّ بمن يرويّه ومن يستمع إليه ومكان وزمان وطقوس الرواية، ودون الخروج عن إطار واقعه التاريخي والجغرافي. وسننتقل في فرصة أخرى إلى تحليل نماذج من الحكايات العجيبة تحليلًا أنثروبولوجيًا استنادًا إلى المرحلة الثانية فالثالثة من هذا العلم أي دراستها عن طريق مقارنتها بنماذج عالميّة مماثلة لها ومختلفة عنها من حيث الزمان والمكان.

2 - الحكاية العجيبة: مفهومها العلمي وبنيتها

يُقصد بالحكاية العجيبة على وجه العموم ما يطلق عليه بالفرنسية أحياناً " *Le conte* " وأحياناً أخرى " *Le conte merveilleux* ".² وبالعربية عند أغلبية الدارسين "الحكاية الخرافية".¹

1 - ينظر: المرجع نفسه ص 376.

2 - ينظر:

- André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par: Antoine-Marie Buguet, éd du Seuil, Paris, 1972.

- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, éd du Seuil, 1965 et 1970.

- Grimm, *Contes de Grimm*, adaptation Gisel Vallerz, éd Fernand Nathan, 1982.

- Auguste Mouliéras, *Contes merveilleux de Kabylie*, recueillis par A. Mouliéras en 1891, trad par: Camile Lacoste-Dujardin, éd Edisud, Aix-en-provence, 1999.

وهناك من يشير إلى أنّ مصطلح "الحكاية العجيبة" "*Marchen*" بالألمانية، و"*Fairy-tale*" (أي حكايات الجنّ بصفة أدقّ) بالإنجليزية، و"*Conte*" بالفرنسية.

إنّهُ النوع الذي يسمّيه "فلاديمير بروب *Vladimir Propp*" - حسب الترجمات العربية - بـ "الخرافات العجيبة"، وهي عنده الخرافات بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ استثنى منها خرافات العادات وخرافات الحيوان. وهي ذلك النوع الذي نجد فيه دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسيّر البنية ممكنة، بنفس دقة مورفولوجيا التَشكّلات العضويّة². ويشير في ذلك إلى تلك التي صنفت في فهرس "آنتي آرن وطمسون *Anti Aaren et Thompson*" تحت الأرقام من 300 إلى 749³. كما نجدها مصنفة في متن "أفاناسييف *A. N. Afanassiév*" ابتداء من رقم 50 إلى 150. هذه المائة حكاية خرافية عجيبة روسية، درسها "بروب" واستخلص أنّها متكوّنة في بنيتها من 31 وظيفة. والوظائف هي العناصر والأجزاء الأساسية الثابتة المكوّنة للخرافة. وتأتى مرتبة - بعد الوضعية البدنية - كالآتي: نأْيٌ، منع، انتهاك المنع، استنطاق، إخبار، خدعة، تواطؤ، إساءة أو نقص، وساطة، بداية الفعل المعاكس، الانطلاق، وظيفة الواهب الأولى (اختبار)، ردّ فعل البطل، استلام الأداة السحرية، تنقل في المكان بين مملكتين بصحبة دليل، معركة، علامة، انتصار، إصلاح الإساءة أو النقص، عودة، مطاردة، نجدة، ثمّ تتكرّر الوظائف من الإساءة إلى التّنقل عبر المكان بصحبة دليل مجدداً، وصول البطل متنكراً، دعاوي البطل المزيف الكاذبة، مهمّة صعبة، إنجاز المهمة الصّعبة، التّعرف على

- Camile Lacoste-Dujardin. Le conte Kabyle. Etude ethnologique, éd Bouchene, Alger, 1991.

- 1 - ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر.
- عبد الرحمن السّاريسي: الحكاية الشعبيّة في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبيّ في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986.
- 2 - ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1407هـ - 1986م، ص 17.
- 3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

البطل الحقيقيّ، اكتشاف البطل المزيّف، تغيّر حياة البطل الحقيقيّ، عقاب البطل المعتدي، زواج البطل.¹

ومصطلح الحكاية الخرافية استخدمه فريدريش فون ديرلاين - حسب الترجمة العربية- ولقد أشار إلى أنّ بنية الخرافة مركبة لا يمكن تفسيرها بطريقة موحّدة. فهي تستمد تصوراتها من مراحل حضارية مختلفة أشد الاختلاف ومن مجالات حياة متميّزة غاية التميّز ثم هي تعيد شكلها.²

وتكون بهذا بنية الخرافة العجيبة الروسية غير ملازمة بدرجة كلية بنيات نظيراتها في أماكن أخرى من العالم، وهذا ما جعل "دنيز بولم Denise Paulme" في دراستها لمورفولوجيا الحكايات الإفريقية تميّز بين سبعة نماذج من الحكايات، مختلفة باختلاف بناها:

النّوع الأوّل: نقص - تحسّن - إلغاء النقص.

النّوع الثّاني: وضع عادي - تلف تدريجي - نقص.

النّوع الثّالث: وضع عادي أقلّ استقراراً - نقص - وضع عادي.

النّوع الرابع: نقص - تحسّن - إلغاء النقص.

وهذا النموذج مثل النموذج الأوّل، غير أنّ الاختبارات هنا غائبة.

النّوع الخامس: نقص / تحسّن تدريجي - إلغاء النقص (جزاء).

نقص / تلف تدريجي - نقص (عقاب).

ويخصّ هذا النّوع الحكايات الإفريقية المندرجة في النمط 480 من تصنيف "آرن وتومسون". ومثال على ذلك الحكاية التي تقدّم بطلين يسعيان إلى تحقيق الشيء نفسه، فواحد ينجح فيجازي، وآخر يفشل فيعاقب.

1 - ينظر: المرجع السّابق، ص 37 - 69.

2 - فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ت: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1973.

النموذج لـ **لُسن**: مثل النموذج الخامس، غير أنّ تصرّفات البطلين متعاكسة من البداية.

فبالنسبة للبطل:

نقص - تحسّن - وضعية عادية

أمّا بالنسبة للبطل المضاد:

وضعية عادية - تلف - نقص

النموذج لـ **سبع**: ينتقل في هذا النموذج البطل نفسه من حكاية إلى أخرى، فقد يكون التحول من النموذج الأول إلى النموذج الثاني السابقين، أو العكس.

من: نقص - تحسّن - إلغاء النقص

إلى: وضع عادي - تلف تدريجي - نقص

وقد يكون العكس، أي الانتقال من النموذج الثاني إلى الأول.¹

وأشار "جورج جان Georges Jean" إلى أنّ أنواع الحكايات الغربية تستطيع بكلّ بساطة الاندماج ضمنها² وينطبق الاختلاف كذلك على تحديد تسمياتها ومفاهيمها في رأينا.

ولقد استبعدنا إطلاق نعت الخرافة على هذا النوع من الحكايات لأن هذا المصطلح في العربية يدل على « الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خرافة، ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة أنّ خرافة من بنى عذرة أو من جهينة. اختطفته الجنّ ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث ممّا رأى يعجب منها الناس فكذبوه فجرى على ألسن الناس. »³ ونحن لا نرى كلّ عجب كذب، فالعجب « النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد وأمر عجاب وعجّاب وعجب

1 - ينظر:

Denise Paulme: La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains, Ed; Gallimard, 1976, p 19 - 44.

2 - ينظر:

Georges Jean: Le pouvoir des contes, casterman S. A., Tournai, Belgique, 1990, p. 110 - 120

3 - ابن منظور: لسان العرب، المجلّد التاسع، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، ص 65، 66.

وعجيب وعجب عجب وعجّاب على المبالغة.¹ وبين المبالغة والكذب فرق كبير.

وما يراه البعض في أزمنة وأمكنة معينة عجيبا أو عجابا أو مستحيلا فيكذبه، قد يكون غير ذلك لدى البعض الآخر في أزمنة وأمكنة أخرى. وجهل ظروف وأسباب الظواهر والسلوك تؤدي لا محالة إلى أخطاء في تفسيرها فالتنظير لها. وهكذا فضلنا واحتفظنا فقط بصفة العجبية لهذا النوع من الحكايات الشعبية لسببين اثنين:

أولهما اكتشافنا من قراءتنا لبعض كتابات الأنثروبولوجيين عن الشعوب البدائية في وقتنا الحاضر أن ما يعتبره الكثير خرافات وأوهام وخيالات لا أساس لها من الصحة والواقع، قد يكون في حقيقة الأمر من التاريخ وما قبل التاريخ المكتوب للإنسانية المتحضرة. أما الجزء الآخر من البشرية البدائية فمازالت تعيش أو على الأقل تحتفظ بماضيها المفقود في حاضرها الموجود.

وثانيهما تفضيلنا دوما الاستناد بدرجة أكبر على المفاهيم المحلية لأنواع الأدبية الشعبية، فلا أحد يعرف الأشياء أكثر من أصحابها الذين أوجدوها وتداولوها إلى أن جمعناها منهم. ونلفت الانتباه هنا إلى أن المفاهيم الشعبية للأشياء، لا تختلف كثيرا عن المفاهيم العلمية، إن لم نقل أنها أصحّ منها أحيانا.

3 - حكاية لعبية: مفهومها لحيويتها

يدور بحثنا حول الحكاية الشعبية القبائلية العجبية. هذه التي جمعناها من الأوساط الشعبية الجزائرية المختلفة لمنطقة القبائل الكبرى والصغرى (تيزي وزو، بويرة، بومرداس، بجاية). حكايات تروى بالقبائلية، بلهجة من لهجات اللغة الأمازيغية.

ويطلق بمنطقة بحثنا على الحكاية العجبية غالبا "تَمَاشَاهُوتس" وأحيانا "تَمَعِيْت"، و"تَحَجِيْتس". وتعرفها الراويات الحافظات أحداثها والمدركات لها أنها تاريخ الأولين. تقول الراوية العجوز كشور تسعديت: "تَمَشُهَا يَكْ نَاثْ زِيكْ، زِيكْ، زِيكْ، زِيكْ، اضْرَنْتْ أَسْمَ اِيَهْدَرْ كُلْشْ لَضِيُورْ، لَوْحُوشْ... أي "هذه حكايات القدماء، القدماء، القدماء، حدثت حين كان كل شيء يتكلم، الطيور، الوحوش..."، إنه التاريخ الذي لم يدون إلا على صفحات الذاكرات الشعبية، بل النسوية بصفة أدق. قد ترجع جذوره إلى فترات التوحش، حين كان الإنسان مثل الحيوان، في لغته ومأكله ومسكنه... الخ.

1 - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، ص 581، 582.

ويحتفظ هذا النوع من الحكايات بكثير من طبائع المقدس. فهي من حيث الزمن لا تروى إلا ليلاً، وبصفة أخص في ليالي الشتاء الطوال. ومن حيث المكان ترتبط بالموقد، فلا تروى إلا إذا اجتمعت أسرة أو أكثر في حلقة حول النار التماساً للدفء وإنصاتا لأحداث الحكايات العجيبة.

ويحرم روايتها نهاراً خوفاً من الإصابة بلعنة الإعاقة، إذ يُعتقد بأن روايتها نهاراً، يصاب هو أو أبناؤه أو أحفاده بالجنون، أو الصم، أو البكم، وأكثر اللعنات إصابة، لعنة العمى والصلع. وإذا حدث أن تُوسَّل إلى الراوية لتحكي نهار - مثلما حدث معنا لاستحالة الالتقاء بها ليلاً - اضطرت إلى لف ذيل ثوبها سبع مرّات إلى الأعلى متممة أدعية هادفة صدّ الخطر واللعنة. وأحياناً أخرى كانت تلتجئ بعض الراويات إلى اقتلاع خصلة شعر من رأس كلّ مستمع، لتجعل منها حزمة، تضعها تحت قدمها، محتفظة بها إلى أن تنتهي عملية الرواية، حين ذلك ترميها بقناة المياه الفدرة. وبعضهنّ الآخر يضع شعر المستمعين بجيوب صدورهنّ.

وما يؤكد طابع الحكاية العجيبة المقدس خوف الرواة، وبصفة خاصة الراويات المسنّات من نسيان بعض أحداث الحكاية. وإن حدث ذلك استغفرن الله، لأنّ من شروط رواية هذا النوع من الحكايات عدم التوقف عن إتمام أحداثها إلى آخرها، خطوة، خطوة. وإذا حدث أن نام الأطفال قبل إتمامها قالت الراوية للحكاية: خنقتك قبل أن تخفّنيني، ورميتك بالنار.

وتتميّز هذه الحكايات مقارنة مع غيرها بشكلها الطويل. وباستغراقها زمناً أطول في روايتها. وتبقى أهمّ خاصية ملتصقة بها أنّها حكايات متداولة شفويّاً في الوسط الشعبي. متوارثة جيلاً بعد جيل. ترويها النساء للأطفال بعيداً عن الرجال.

وقد يرجع هذا لأنهم كانوا في الماضي غائبين مهاجرين هجرات موسميّة بحثاً عن فرص العيش بالسهول والمدن. والهجرات تكون ابتداء من نهاية الخريف (موسم الزرع) إلى بداية الصيف (موسم الحصاد)، وفي الحاضر ممّ مستصغرون الجلوس والاستماع إليها.

وتحتلّ الجذات المصدر الأول الخزان والفراغ لها، لتأتي بعدها الأمّهات والأخريات. وأخيراً ونادراً الرجال. والكلّ يشهد بأنّه سمعها وحفظها عن الجذات والمسّنات في زمن الطفولة، وهكذا يلعب الجنس والسنّ دوراً أساسيّاً في تحديد فضائها الأنثوي خارج النصّ، (المتعلق بالملقي والمتلقي ومكان التلقي) وفضائها النصّي الفائض بالأدوار والأجواء الأنثوية.

ولا يسمح بالدخول إلى عالمها ولا حتى الخروج منه إلا بمقدمة وخاتمة ملزمتين قطعاً بها. وأكثر البدايات تداولاً: « ماشأهو، طلم شأهو، ربي أتسيسلهو، أتسيصنع أمزون داسار. » أي « سأحكي حكاية الليل العجيبة، ربي يجعلها جيدة، مطبوعة مثل الحزام الطويل الطويل المتقن الصنعة ». والمألوف والمجهول في البداية السابقة، عبارة "أماشأهو". هذه التي لا يمكن للحكاية العجيبة أن تبدأ بدونها.

إنها غامضة حتى بالنسبة للراويات المسنّات الحافظات والمتقنات لطقوس روايتها، لهذا قيل عنها: « إنها شكل غير مفهوم، ولكن له قوة الجذب، إنها بداية كل الحكايات التي ترويها الجدّات من زمن طويل، إنها علامة القدم... وهي كذلك الشكل الذي يسمح بالتقرب والدخول إلى عالم غريب ومألوف في نفس الوقت.¹ » والذي لاحظناه في الميدان أنّ هذه العبارة لا تردّد فقط عند رواية الحكاية العجيبة "ثماشأهوتس"، رغم كون أغلبية الرواة – الأقل إدراكاً للتمييز بين أنواع الحكايات الشعبية – يذكرون العبارة قبل بداية رواية كل أنواع الحكايات، وقد لا يذكرونها حتى حين رواية هذا النوع نفسه.

وأشار باحث آخر إلى أنّ معناها: استمعوا، موضحاً أنّها بداية تخصّ نوعاً من الحكايات التي لا يمكن اعتبارها قطعاً دنيوية، حكايات تروى فقط ليلاً.² ولقد

ترجم باحث آخر عبارة "أماشأهو" بـ « حكايتي *Mon conte* ».³

وترجمناها نحن بـ "سأحكي"، لأنّه من المحتمل أن تكون عبارة "ماشأهو" هي الفعل للاسم "ثماشأهوتس" التي تعني عند العامة "حكاية"، وعند الخاصة منهم "حكاية ذات طابع خاصّ وقواعد خاصة"، وبالتالي يكون معناها: سأحكي حكاية عجيبة.

وأكثر الخاتمات تواتراً تجيء غالباً: « ثماشأهوتس أو ألواد ألواد، أشنيغتسيذ إوراو أن لجواد، أشانن أهنيخذع ربي، نكن أدع يعفو ربي. » أي: «حكايتي العجيبة تجري من واد لواد، حكيتهما لأبناء الأسياد، بنات أوى يخدعن الله، ونحن يعفو عنا الله».

1 – Mouloud Mammeri, Machaho, Ed. Bordas, Paris, 1980, Introduction.

2 – Leo Frobenius, Contes Kabyles, T1, traduction des textes allemands par Mokran Fetta, Edisud, Paris, France, 1999, p. 19.

3 – J. M. Dallet, Dictionnaire Kabyle-Français, parler des At Mangellat, Algerie, SELAF, Paris, 10 Ed., 1982, p. 790.

وتتضمن، كل من المقدمة والخاتمة، أدعية إلى الله بأن تروى الحكاية بجودة وإتقان، وبأن تجلب الخير للراوي والمستمعين والشر لبنيات آوى، وهذا ما يعطيها طابع الشكل الأدبي المقدس. ومن الباحثين من يرى أن للبداية والخاتمة التقليديتين جانباً نفسياً مرتبطاً بالراوي. فمن الخجل أن تبدأ حكاية أمام حلقة من المستمعين كلهم أذان صاغية دون أن يلتجئ إلى ذلك.¹ غير أننا سجلنا غياب هذا حين رواية أشكال أدبية شعبية أخرى رغم حضور المستمعين وتتبعهم لأحداثها. وقبل أن نعطي رأينا في سبب ارتباط هذا النوع من الحكايات بأشكال طقوسية تخص البداية والنهاية، لا بد من الإشارة إلى مضامينها، وفضاءات روايتها الجغرافية والتاريخية.

أ - الحكاية العجبية: وضعها

تدور الحكاية العجبية، في أغلبها، حول الملوك والأمراء المميزين بحظوظهم الذهبية التي تتجسد في حملهم لخصلات شعر ذهبية أو فضية على رؤوسهم. وكذا الغيلان البشعة الساعية بلهفة إلى أكل لحم البشر رغم امتلاكها لفائض من الغذاء. فهؤلاء وأولئك يقدّمون في علاقتهم بالبشر العاديين أو المعوزين الذين ينقصهم إما الغذاء أو الجنس (المرأة). فالغيلان تسعى إلى الزواج من البشر، وهؤلاء يقبلون مصاهرتها لغرض سدّ الجوع غالباً، أو لجمالها الفائق أحياناً. والملوك والأمراء يقصدون نفس المسعى حين يغريهم جمال بنات الغيلان "لونجا بنت الغولة" وبنات الجن والفقراء المعوزين.

ب - الحكاية العجبية: مكان وزمان لولية

سنحاول هنا تقديم بعض التوضيحات عن مكان وزمان رواية هذا النوع من الحكايات. تروى الحكايات العجبية بمنطقة القبائل، بجزالها المتكوّنة من مجموعة من العروش، تفصل بينها حواجز طبيعية (تلال، جبال، وديان...). والعروش متكوّنة من قرى، والقرى من حارات، والحارات من بيوت عريقة. والبيت (تَرْقَه)، غرفة كبيرة، متكوّنة من ثلاثة أقسام، باب مدخلها الخارجي واحد. قسم منه منخفض مخصّص للمواشي (الإسطبل)، وقسم آخر مرتفع قليلاً عن الأوّل مخصّص لأفراد العائلة

1 - ينظر: Henri Basset, Essai sur la littérature des Berbères, Ancienne maison

Bastide Jourdon Jules carbonale, Alger, 1920, p. 106.

الكبيرة، وآخر مرتفع أكثر (الغرفة العلوية) يعلو فوق الإسطبل، مخصّص لادّخار الأشياء الثمينة من حليّ ولباس وغذاء. وما يهمّنا أكثر هو القسم الثاني المتوسّط العلوّ والشاسع المساحة، الجامع للعائلة، تجلس وتنام به، وهو مشرف وحارس للإسطبل والغرفة العلويّ اللذين يقابلانه. بجانبه الذي يقابل الغرفة العلوية والإسطبل تماما، نجد أسرة مبنية من الطين، عليها جرر الحبوب الجافة المدخّرة. يقبع أمام هذه موقد النّار. ويقام وراء الموقد إطار النول مشدودا إلى عوارض السّقف، يقابل الباب الخارجي للغرفة (البيت). أمام الموقد تجلس الجدّة (أو العجوز المسنّة) تروي الحكايات العجيبة للأطفال، ووراء إطار النول تتسج الكنات (زوجات الأحفاد) خيوط الغزل.

ولا يعني هذا تواجد كلّ هذا الجوّ والظروف في كلّ الأيام والفصول. إنّ عمل مخصّص للياليّ فصل الشتاء الطوال ببردها القارص المتطاوّل، وتلوجها التي تحبس النّاس أحيانا أسابيع كاملة بالبيت والحارة. والأخطر من هذا جوعها القاتل. ففي هذا الفصل تكون مؤونات الغذاء من حبوب جافة قد نفدت أو كادت، فتروي الحكايات منهيّات بهذا الدّعاء المتواتر: «انتهت حكايتي، ولا ينتهي القمح والشّعير». وأحيانا «حكايتي من عتبة لعبّة، سيثمر عرجون تمر، نأكله نحن الحاضرون». وأحيانا «نحن عبر الطرقات، وابن آوى عبر الغابات، ضربنا بفطائر أكلناها، ضربناه بحجر كسرناه».

تشير أغلبية الرّاويّات إلى أنّه قديما كانت نساء الحارة، والقرية تجتمع في بيت واحد للتعاون في عمليّة تحضير ومشط الصوف وغزل ونسج خيوطها. وأثناء ذلك تروي العجائز الحكايات لهنّ - وهنّ صغيرات - مع الأطفال. فهذه العمليّة كما أشرنا، كانت تبعد الجوع والملك عن الغازلات والأطفال معا. تقول راويّات أخريات بأنّه في لياليّ الشتاء الطوال، كانت تجتمع النساء والعجائز والأطفال في بيت صاحبة النول، فالبعض منهنّ يساعدوا في النسج وراء إطار الغزل، والبعض منهنّ يقمن بأعمال فردية كنسج الأحزمة الطويلة (إسر) التي لا تحتاج إلى جهد وتعاون جماعيّ. والعادة تُحرّم إقامة أكثر من إطار واحد للنول في البيت نفسه أو في الحارة نفسها.

ولمّا سألنا الراويّات المسنّات لماذا يضمّ محيط الرواية فقط النساء والأطفال، كانت خلاصة إجابتهنّ بأنّ القرى في الماضي، وحتى بعد الاستقلال بسنوات (أي في الستينيات والسبعينيات) كانت تخلو من الرجال، تعمّرها فقط النساء والأطفال وبعض الشيوخ العجزة الذين يعدّون على أصابع اليد الواحدة. وهذا ما جعلهنّ يجتمعن ببيت واحد للأنس والعمل وصدا الجوع.

فالرجال مهاجرون لغرض العمل وكسب العيش، والنساء باقيات مؤدّيات لأعمال أخرى، والعجائز داعيات منتظرات عودة الرجال والغذاء. وهكذا يسيطر موضوعا الجنس والغذاء على عالم الحكاية العجيبة. إنّها نوع أدبيّ مرتبط بالمجتمعات الريفية المعتمدة بالدرجة الأولى في غذائها على الزراعة، وبالدرجة الثانية على الحيوانات المدجّنة. ولهذا تدعو الرواية العجوز الله في خاتمة الحكاية أن لا ينقطع القمح والشعير وأن تُلْعن بنات آوى، هذه التي تستغل موسم الشتاء والثلوج قاصدة البيوت لافتراس الدواجن.

ولمّا كانت العجوز هي المسؤول الأوّل على تسيير شؤون العائلة الاقتصادية من ادّخار واستهلاك للغذاء، والشؤون الاجتماعية من توليد وتربية وتزويج للأبناء والأحفاد... فهي نفسها الراوية لهذه الحكايات الغنية بموضوعي الجنس والغذاء في موسم خاصّ عسير قارص لأداء طقس الكلمة، طقس الحكاية العجيبة. فمثلاً يرى البعض أنّ الغرض من وراء فنّ العصر الحجري القديم سحري اقتصادي، إذ كان «صيّاد العصر الحجري القديم يعتقد أنّه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصّورة، ويظنّ أنّه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أنّ الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصّورة. فالتمثيل التّصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلاّ استباقاً للنتيجة المطلوبة»¹

1 - أرنولد هاووزر: الفنّ والمجتمع عبر التاريخ، ج 1، ترجمة: د/ فؤاد زكريا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 18.

وكذلك نقول نحن إنّ رواية الحكاية العجيبة طقس سحريّ، هدفه اجتلاب الموارد الغذائيّة والبشريّة. ولَمّا كان السّحر مرتبطاً بالمرأة العجوز خصوصاً، فهي الراوية الأولى بلا منازع لهذا النوع الأدبي الشعبي المرتبط بالسّحر.

الجملة العربية قديما وحديثا

تحديد ودراسة.

أ. مودر الجواهر

جامعة تيزي وزو

الجملة العربية قديما وحديثا

أولا: تحديد الجملة العربية قديما وحديثا:

إن البحث في هذا الموضوع، يبين لنا أن تناول الدارسين القدامى الجملة من حيث تراكيبها وبنائها وعلاقة عناصرها ببعضها ببعض، كانت دراسة محدودة، وأن ما ورد عن هذا الموضوع عبارة عن ملاحظات متناثرة في كتبهم، موزعة على معظم الأبواب النحوية، فإذا تصفحنا كتاب سيبويه نجد فيه الكلام عن الجملة في "باب المسند والمسند إليه"، كما تحدث عن معنى الجملة في "باب الاستقامة من الكلام والإحالة"⁽¹⁾ حيث ذكر أنه منه: "المستقيم الحسن، مثل: أتيتك أمس، وسأتيك غدا. المستقيم الكذب، مثل: حملت الجبل، وشربت ماء البحر". فهذا الكلام غير منطقي لأن الجبل ليس بشيء يمكن حتى تحريكه، كما أن ماء البحر مر لا يستطيع الإنسان شربه. و"المستقيم القبيح، نحو: قد زيدا رأيت". نجد "قد" في هذا التركيب، جاء في غير موضعه، حيث يأتي قبل فعل ماضٍ أو فعل مضارع، ولا يأتي قبل الاسم بتاتا. و"المحال الكذب؛ كأن نقول: سوف أشرب ماء البحر أمس". ففي هذه الجملة تضاد بين أجزائها، فالجزء الأول يدل على المستقبل "سوف أشرب" وجزؤها الأخير يدل على الماضي "أمس". فالكلام يكون مستقيما أو غير مستقيم من جهة تركيبه، في حين أن المطابقة مع الواقع، هي معيار صدقه أو كذبه، أو استحالته، هذا يعني أن التركيب، أي وضع المفردات في مواضعها في الجملة، يتعلق به حسن الكلام وسلامته، وليس الصدق أو التناقض فيه. هذا عن معنى الجملة.

أما إذا نظرنا إلى كلمة (الجملة) بمفهومها الاصطلاحي، فإن سيبويه لم يستعمل مصطلح الجملة في صيغتها الإفرادية، بل استعمل مصطلح الكلام. ولعل

هذا ما جعل النحاة بعده يجعلون الكلام والجملة مترادفين. وأول من استخدم (الجملة) هو المبرد (ت 285 هـ) في (باب الفاعل) حيث يقول: "وإنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب الفائدة للمخاطب." (2) وقد فسر بعض اللغويين بأن المراد بالسكوت، هو سكوت المتكلم عن الأصح، وأن المراد من الفائدة بأنها النسبة بين الشيئين إيجابا كانت أو سلبا ولو كانت معلومة للمخاطب، كما قال المبرد أيضا أن الجملة: "هي الابتداء والخبر أو الفعل والفاعل" (3) فالجملة عنده ما تكونت من مبتدأ وخبر أو من فعل وفاعل ويبدو أن الجملة والكلام عنده مترادفان. ففي (باب المسند والمسند إليه) يقول: "فالابتداء نحو قولك (زيد) فإذا ذكرته، فإنما تذكره للسامع، ليتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت (منطلق) أو ما أشبهه صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر" (4) فهذا التحديد الذي قدمه للكلام هو نفس التعريف الذي قدمه للجملة.

وقد عرف ابن جني الكلام بأنه: "كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجملة" (5) وقال عن تعريف الجملة أنها وحدة الكلام وقاعدته لا يتم بدونها الفهم التام ولا تحقق سواها الفائدة، فجعل الكلام مرادفا للجملة كما اشترط فيهما إفادة المعنى. وقال ابن يعيش في شرح المفصل: "اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وتسمى الجملة نحو: زيد أخوك وقام بكر" (6). فهو قد أعاد تعريف ابن جني للجملة من حيث أنها كلام مستقل تفيد معنا، وقدم أمثلة لذلك. وكما ناقش القدامى قضية التمييز بين الجملة والكلام، فقد فرق الرضي (ت 688 هـ) بينهما في قوله: "والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي، سواء كانت مقصودة لذاتها أولا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، و سائر ما ذكر من الجمل". فيخرج المصدر واسما الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والظرف مع ما أسندت إليه، أما الكلام عنده فهو: "ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس" (7). فالرضي في تفريقه بين الكلام والجملة جعل شرط توفر الإسناد الأصلي في كليهما على أن يكون الكلام مقصودا لذاته، أما الجملة سواء كانت مقصودة لذاتها أم لا. وعلى هذا فالجملة أعم من الكلام، وهو ما ذهب إليه ابن هشام (ت 816 هـ) فعرف الكلام بأنه القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد هو ما دل على معنى يحسن السكوت عليه، كما عرف الجملة بأنها عبارة عن الفعل وفاعله، كـ "قام زيد" والمبتدأ وخبره كـ "زيد قائم"، وما كان بمنزلة أحدهما، فالجملة والكلام ليسا مترادفين لأن الجملة أعم

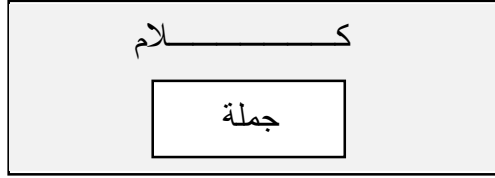
من الكلام، والكلام عنده أخص من الجملة إذ يقول: "ولهذا يظهر لك أنهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس... والصواب أنها أعم منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا نسمعهم يقولون جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، كل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام" (8) فعنده الكلام يشترط الإفادة بعكس الجملة، فإنها لا يشترط فيها ذلك، ورؤيتي له أنه لا نسمي جملة الجملة الشرطية وجملة الجواب، أو جملة الصلة إلا في السياق الذي ترد فيه، هذا يعني أن شرط الإفادة لا بد منه، فلا نقول عن جملة "تعمل" أنها جملة الشرط وجملة "تربح" أنها جملة الجواب إلا في التركيب الذي هو: "إذا تعمل تربح". لأن في هذا القول نجد مسند (تعمل أنت) ومسند إليه (تربح)، ولا يكتمل المعنى إلا باجتماعهما.

وإلى جانب البحث في مفهوم الجملة ومستوياتها كتركيب إسنادي عند النحاة القدماء، فقد شاركت الدراسات العربية الحديثة بإسهاماتها، واعتنى الدارسون المحدثون بدراسة الجملة كونها النمط الأفضل للتركيب (9) والوحدة الأساسية له. وحددها المخرومي بأنها الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وتتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي المسند إليه أو المتحدث عنه، أو المبني عليه، والمسند الذي يبنى على المسند إليه ويتحدث به عنه، والإسناد ارتباط المسند بالمسند إليه (10)، وقد مثلها إبراهيم السامرائي بقوله: "فقولنا: اكتب، واكتب، واكتبي. جمل لأنها مفيدة". (11) هذه التعريفات تحاول تبسيط مفهوم الجملة، وهي لا تختلف عن تعريفات القدماء، فهي تلقت في شرط الإفادة مع تعريف ابن جني، كما يؤيد عبد السلام هارون ابن هشام في قوله أن الجملة أعم من الكلام لأن الكلام يشترط فيه الإفادة، وهذا ما ذهب إليه أيضا محمد الجرجاني في تعريفه الجملة أنها عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحدهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك: زيد قائم، أو لم يفد كقولك: إن يكرمني، فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه، فتكون الجملة أعم من الكلام مطلقا، ويخالف د. أحمد عمايرة الزمخشري ومن تبعه في أن الكلام هو الجملة. كما يخالف أيضا ابن هشام ومن سار على نهجه من أن الكلام أخص من الجملة، وهي أعم منه، فهو يرى أن الجملة ما كان من الألفاظ قائما برأسه مفيدا لمعنى يحسن السكوت عليه" (12) ونجد هذا التعريف هو التعريف المنصف للجملة.

كما أسهم برجستراسر في وضع حد للكلام في العربية إذ يقول: "أكثر الكلام جمل إلا أنه يوجد نوع منها يشبه الجمل ولكنه ليس بجمل وأطلق عليه أشباه الجمل" (13) والنحاة يطلقون هذه التسمية على الظرف والجار والمجرور،

وتسميتهما بشبه الجملة يرجع إلى أنهما لا يؤديان معنى مستقلا في الكلام، وإنما يؤديان معنى فرعيا، فكأنهما جمل ناقصة، ثم أنهما ينوبان عن الجملة، فحين تقول: (زيد في البيت) أو (زيد عندك) فإن معنى كلامه هو: (زيد استقر في البيت) و(زيد استقر عندك) فالجار والمجرور، والظرف، ينوبان هنا عن الخبر الذي يتكون من الفعل وفاعله، أي أنهما شبيهان بالجملة في مثل هذا الموضع.

والى جانب تحديد تعريف الجملة، فقد حاول تمام حسان بدوره فك الإشكالية المتمثلة في الترادف بين الكلام والجملة. إذ قال: "الكلام حركات عضوية مصحوبة بظواهر صوتية"⁽¹⁴⁾ والجملة وحدة كلامية⁽¹⁵⁾، وهو يرى أن الكلام أعم من الجملة، فكل جملة كلام وليس كل كلام جملة. ويمكن أن نمثل ذلك بما يلي:



و هنا نلاحظ بأن تعاريف الجملة قد تعددت واختلفت باختلاف وجهات نظر اللغويين قديما وحديثا، وأي ما كان الاختلاف فإن مسند هؤلاء اللغويين في تحديد الجملة يعزى إلى شرطين هما الاستقلالية والإفادة، لخصها إبراهيم أنيس في كتابه (من أسرار اللغة) بقوله: "الجملة أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تتركب هذا القدر من كلمة أو أكثر"⁽¹⁶⁾ وهذا التعريف يوفق بين التعاريف السابقة المختلفة حيناً والمتقاربة حيناً آخر.

ثانيا: دراسة الجملة:

أما بالنسبة لدراسة الجملة، فكانت لدى القدماء مرتبطة بدراسة مفرداتها. وما ورد عنها عبارة عن ملاحظات موزعة في كتبهم على معظم الأبواب النحوية والتي كانت لا تخلو من فائدة، لكنها لا تدل على نظرة شاملة تهتم ببنية الجملة كاملة. ففي كتاب سيبويه، نجد الإشارة إلى الجملة في (باب الإستقامة من الكلام والإحالة) و(باب المسند والمسند إليه): وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه وهو قولك (عبد الله أخوك) و(هذا أخوك)، ومثل ذلك (يذهب عبد الله)، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء⁽¹⁷⁾ حيث نجده يتحدث في هذا الكلام عن الجملة الاسمية وأركانها والجملة الفعلية، كما تحدث عن دخول النواسخ على الجملة الاسمية في قوله: "وإنما يدخل الناصب والرافع سوى الابتداء والجار على المبتدأ"⁽¹⁸⁾ كما تحدث عن اللزوم والمتعدي من الأفعال: "وأما الفاعل الذي يتعداه فعله فقولك: ذهب زيد وجلس عمرو"⁽¹⁹⁾ فسيبويه وإن لم يتعرض لدراسة الجملة تفصيلا كما لم يستعمل مصطلح الجملة، إلا أنه تعرض لها وأشار إلى عناصرها من حيث تركيبها، وكل النحاة الذين نهجوا نهجه اعتنوا بالكلام اعتناء كبيرا.

كما تحدث المبرد عن أقسام الجملة، ويوضح ما ذكره سيبويه سابقا عن أركان الجملة فيقول: "وهما ما لا يستغني كل واحد من صاحبه، فمن ذلك: قام زيد، والابتداء وخبره وما دخل عليه نحو (كان) و(إن) وأفعال الشك والعلم والمجازات، فالابتداء نحو قولك: زيد، فإذا ذكرته فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما خبره به عنه، فإذا قلت (منطلق) أو ما أشبه، صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر، لأنه قد كان يعرف زيدا كما تعرفه ولولا ذلك لم نقل له زيد ولكننا قلنا له: رجل يقال له زيد، فلما كان يعرف زيدا وتجهل ما يخبره به عنه أفدته الخبر فصح الكلام لأن اللفظة الواحدة من الاسم والفعل لا تفيد شيئا، وإذا اقترنتها بما يصلح حدث معنى واستغنى الكلام"⁽²⁰⁾ وهذا الإيضاح الذي قدمه المبرد قائم على أساس وظائف الكلمات في التركيب النحوي، فالمسند هو الفعل في الجملة الفعلية، والخبر في الجملة الاسمية والمسند إليه هو الفاعل في الجملة الفعلية، والمبتدأ في الجملة الاسمية والعلاقة بين الفعل وفاعله، وبين المبتدأ وخبره علاقة لزومية لإفادة معنى، كما ذكر الزجاجي (ت 337 هـ) في باب الابتداء: "أن المبتدأ لا بد له من خبر ولا بد للخبر من مبتدأ يسند إليه، وكذلك الفعل والفاعل لا يستغني أحدهما عن صاحبه"⁽²¹⁾. فأوائل النحاة قد حددوا

الجملة بأنها عملية إسنادية تقوم بين اسم مسند إليه وهو المبتدأ، وآخر مسند وهو الخبر أو بين فعل مسند واسم مسند إليه وهو ما اصطلاح عليه النحاة اسم الفاعل أو النائب عنه.

أما بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني، فقد عرض لأحوال المسند و المسند إليه، خاصة مبحث التقديم والتأخير وأحوال متعلقات الفعل، وهو في دراسته ربط الجانب النحوي بالمعاني. أما ابن هشام فهو أول من خص بابا من كتابه (مغنى اللبيب) لدراسة الجملة، فتناول أنواعها وأقسامها وعلاقتها بعضها ببعض، وقد عرفها أنها: "عبارة عن الفعل وفاعله، كـ (قام زيد) والمبتدأ وخبره كـ (زيد قائم) وما كان بمنزلة أحدهما نحو (ضرب اللص) و(أقام الزيدان) و(كان زيد قائما) و(ظننته قائما)".⁽²²⁾ وإن العمل الذي قام به ابن هشام حول الجملة بالرغم من أهميته إلا أنه لم يتخلص من النظرة التحليلية التي تعود النحاة على دراسة الجملة من خلالها، حيث اعتمدوا جانباً واحداً فقط، وهو جانب المبنى فهم ينطلقون من المباني الجزئية التي تتكون منها الجملة، وقد جعلت العلامة الإعرابية قرينة أساسية في تحديد المعاني النحوية لهذه المباني، ثم تصنيفها في أبواب نحوية، فدراستهم لم تكن منصبة على التركيب بقدر ما كانت متجهة إلى تحديد الموقع الإعرابي لها، مثلما كانت دراسة النحاة للجملة. لكن المخزومي يبالغ في إنكار تناول القدماء الجملة بالدراسة، إذ يقول في هذا الصدد: "ومع أن الجملة هي الوحدة الكلامية الصغرى، وإن لها أهمية كبيرة في التعبير والإفصاح والتفاهم كان حظها من عناية النحاة قليلاً جداً، بل لم يعرضوا لها إلا حين يريدون أن يبحثوا في موضوع آخر، ولم يعنوا بالبحث فيها إلا في ثنايا الفصول والأبواب ولم يشيروا إليها إلا حين يضطرون إلى الإشارة إليها حين يعرضون للخبر الجملة والنعت الجملة والحال الجملة وموضوع الشرط الذي ينبني على جملتين جملة الشرط وجملة الجواب، وغيرها من موضوعات متفرقة هنا وهناك، ولا أعرف أحداً من النحاة عني بالجملة وأنواعها وأقسامها قبل ابن هشام في مغنى اللبيب⁽²³⁾. وقد تابع المخزومي في رأيه هذا كثير من الباحثين وأجمعوا على أن ابن هشام هو أول من درس الجملة العربية ووضع لها أبواباً وحدد أنواعها، لكن نتوقف هنا لنتساءل: هل المخزومي يقصد بكلامه أن ابن هشام أول من خصص للجملة باباً واحداً وجمع أنماطها فيه؟ فإن كان الأمر كذلك فهو كلام مسلم به، أما إن كان يقصد به أن ابن هشام أول من تناولها بالدراسة العلمية ودرس أنواعها وأقسامها، فنجد قد أغفل جهود الكثير من العلماء في هذا الجانب وقد أشرنا إليهم.

وإذا انصرفنا إلى دراسة الجملة لدى المحدثين، نجد أنها قد نالت حظاً وافراً حيث من الدارسين من سلك مسلك ابن هشام في تناول طبيعة الجملة وتحديد أنواعها ووظائفها النحوية، وبيان مواقعها من ناحية الإعراب، فالأستاذ فخر الدين قباوة خص كتابه "إعراب الجمل وأشباه الجمل" لدراسة الجملة دراسة مستقلة، حيث تناول الجهود النحوية المتعلقة بدراسة الجملة من عدة جوانب، تحدت فيها طبيعة التركيب من إسنادي، وشرطي، واتضحت فيها المواقع الإعرابية التي تمثل المعاني الوظيفية الخاصة بالجملة، بينما دعا تمام حسان إلى ضرورة إتباع المنهج الوصفي في دراسة الجملة، وقد حدد نوعين من القرائن⁽²⁴⁾:

-النوع الأول: القرائن المقالية منها اللفظية ومنها المعنوية، وتفيد هذه القرائن الجانب التحليلي الذي يمس ناحية الترابط بين أجزاء الجملة.
-النوع الثاني: يتمثل في القرائن الحالية وهي التي تستفاد من المقام، ومن مجموع القرائن المقامية والحالية ينتج لنا المعنى الدلالي للجملة.
وقد سعى الدكتور إبراهيم مصطفى في كتابه "إحياء النحو" الذي يعتبر من البوادر الأولى للدراسات النقدية الحديثة، لإقرار المنهج الوظيفي في دراسة الجملة العربية، فأوجب أن تدرس العلامات الإعرابية على أنها دوال على معان، والبحث عن هذه المعاني لكشف اختلاف الحركات باختلاف وضع الكلمة في الجملة. ورأى أنه إذا تمت لنا الهداية إلى هذا، وجدنا عاصماً يقينا من اضطراب النحاة، وحكما يفصل في خصوماتهم العديدة المتشعبة⁽²⁵⁾.

أما الدكتور عبد الرحمن أيوب فقد ذهب في نطاق دراسة الجملة إلى ضرورة التفريق بين الإعراب والموقع الإعرابي، ويقول: "الموقع الإعرابي أمر متغير يعرض للكلمة. أما الإعراب فهو أمر ذاتي فيها لا يختلف عنها"⁽²⁶⁾. كما فرق بين الحالة الإعرابية والعلامة الإعرابية⁽²⁷⁾، فالحالة الإعرابية أمر اعتباري ذهني، أما العلامة الإعرابية، فأمر لفظي، وتمثل إحدى القرائن التي يتوقف عليها فهم الإعراب الصحيح.

فالدارسون المحدثون حاولوا إثراء دراسة الجملة العربية، والخروج من فلك القدماء، غير أنهم لم يتمكنوا من ذلك، بل ظلت جهودهم في عمومها تتميز بالنظرة النقدية التي تتجلى من خلال تناولهم أعمال القدماء. وفي الغالب لم تخرج آراؤهم ونظراتهم عما سنه أولانك، ففي كتابه "في النحو العربي نقد وتوجيه"، دعا الدكتور مهدي المخزومي إلى ضرورة اعتبار المعنى أساساً في تقسيم الأبواب النحوية، وإلى ضرورة ربط دراسة الجملة بمناسبات القول، أو ما

يعرف عند البلاغيين بمقتضى الحال وبالعلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب، أو النصبية عند الجاحظ وهذا قد نبه إليه عبد القاهر الجرجاني بعض النحاة الذين أهملوا جانب المعنى في الدراسات النحوية وانساقوا وراء شكل الجملة، وبنيتها الظاهرية، فهذه النواحي لا يمكن إهمالها في تحليل الكلام لكنها غير كافية للتحليل الذي يراد به فهم المعنى النحوي والإلمام بدقائقه. فمنذ القديم شهدت الدراسات اللغوية العربية التمازج بين الهدف العلمي والهدف التعليمي وهذا لا يزال نلمسه في بحوث اللغويين المحدثين من خلال محاولاتهم التيسير والتبسيط لقواعد اللغة العربية. فقد دعا بعض الدارسين إلى نحو وظيفي أساسه وظيفية الكلمة في الجملة.

الهوامش:

- 1- سيبويه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط^٢. مصر: 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص25-26.
- 2- المبرد محمد يزيد، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عزيمة، بيروت، د.ت. عالم الكتب، ج4، ص126.
- 3- المرجع نفسه، ج 2، ص54.
- 4- المرجع نفسه، ج4، ص126.
- 5- ابن جنى (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، د.ط. بيروت. دس. دار الكتاب العربي، ج1، ص17.
- 6- ابن يعيش ابن علي، شرح المفصل، د.ط. مصر: د.س، دار الطباعة المنيرية، ج1، ص20.
- 7- الإسترابادي (محمد حسين الرضي الإسترابادي)، شرح الكافية، د.ط. مصر: 1292هـ، 1872م، مطبعة وزير حاني للطباعة إبراهيم أفندي، ص8.
- 8- جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازك المبارك ومحمد علي حمد الله ط5، 1979، دار الفكر، ص490.
- 9- دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، د.ت. المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص150.
- 10- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط^١. بيروت : 1964م، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص31.
- 11- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وإبنيته، د.ط. لبنان: 1983م، بيروت، ص210.
- 12- خليل أحمد عمايرة، دراسات وأراء في ضوء علم اللغة المعاصر في النحو، اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، ط^١. المملكة العربية السعودية: 1984م، عالم المعرفة، ص76-77.
- 13- برجستراسر، التطور النحوي، ترجمة رمضان عبد التواب. القاهرة: دت، مكتبة الخانجي، ص125.
- 14- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، القاهرة: 1955، مطبعة الرسالة، ص13.
- 15- المرجع نفسه، ص195.

- 16- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط. 4 مصر: 1972م، مكتبة الأنجلو المصرية، ص150
- 17- الكتاب، ج1، ص23.
- 18- المرجع نفسه، ص24
- 19- المرجع نفسه، ص33
- 20- المقتضب، ج4، ص126
- 21- ابن القاسم عبد الرحمن بن اسحاق الزجاجي، الجمل، تح و شرح ابن أبي شنب، ط2. باريس: 1957، كلتسيك باريس، ص48
- 22- ابن هشام (أبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري)، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه و علف عليه د. مازن المبارك و محمد علي حميد الله، راجعه سعيد الأفعاني، ط5. بيروت: 1979م، دار الفكر، ص490
- 23- في النحو العربي، نقد و توجيه، ص33-34.
- 24- تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، ط1. القاهرة : 1973م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص191.
- 25- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، د. ط. مصر: 1959م، الترجمة و النشر القاهرة، ص41-42.
- 26- عبد الرحمن محمد أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، مصر: 1957، مكتبة الأنجلو المصرية، ج1، ص45.
- 27- المرجع نفسه، ص48.

المتخيل مقارنة فلسفية

أ. عشي نصيرة

جامعة تيزي وزو

إنّ أية مقارنة للخطاب الروائي تربطنا، بشكل أو بآخر، بجانب هو التصوير الذي يقدمه المبدع عن موضوع ما، قد يكون هذا الموضوع واقعيا أو متخيلا، ليس ذلك إشكالا بحد ذاته، وإنما كيف أنّ هذا الموضوع سيخضع لصياغة تخرجه من إطاره الأول، إن كان واقعيا فيصير "صورة" عن واقع، وإن كان متخيلا فيصير أيضا "صورة" بالتالي مضاعفة عن خيال، لهذا فإنّ بحثنا في موضوع المتخيل هو تقصي لهذه الصورة كيف تتشكل وكيف تمارس من قبل المبدع.

إنّ موضوع المتخيل كظاهرة أدبية لا يمكن مباشرتها بشكل اختزالي دون عرض للأسس المعرفية التي يقوم عليها، وأول ذلك هو ارتباط المتخيل بالخيال وفي هذا المجال لا يمكن أن نتغاضى عن الدور السلبي الذي وسمت به الفلسفة موضوع الخيال، بحيث اعتبرته كعائق للفكر والإدراك السليم ونشير هنا إلى ما ذهب إليه "باشلار" باعتبار الخيال القدرة على تشكيل الصور أو الأصح كما يذهب إليه هو القدرة على تشويه الصور التي يقدمها لنا الإدراك، هو القدرة على تحريرنا من الصور الأولى، وتغيير الصور ⁽¹⁾. وكما يمكن ملاحظته من التعريف التمهيدي فإنّ الخيال مرتبط بالصورة وتسد له وظيفة إنشائية خلقية، حتّى وإن وصفت هذه الوظيفة بالتشويه، يبقى هذا حكما أخلاقيا لا يبعدنا عن أهم ما قيل عن الخيال بكونه قدرة على الإنتاج، ومنه فتح المجال لإمكانيات متعددة تتجاوز الضيق الذي يفرضه الواقع بكونه مجالا محددا وتاما ومعاشا أي محتوم وهو يربطنا لا محالة بأحادية وهي "عيشة كما هو" لأنّه الوحيد المجسد أي المحسوس، لن ندخل هنا في مقولات عن القدرة على تغييره والتحكم فيه، لأنّ حتى ذلك لا يمكن أن يتم خارجه ولهذا نجد أنّ الفلسفة الكلاسيكية قابلت ما بين الخيال والإدراك، وهذا الأخير حظي بأحكام أخلاقية تجعل منه القوة المحركة

1 - Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, T. 1, Librairie Armand Colin, Paris, 16ème édition, p. 119.

لوجود الإنساني، بحيث يسمح للإنسان بأن يتموضع في حتمية الواقع وذلك من خلال تصويره وتمثيله للأشياء المحيطة به:

« إن الإدراك هو تمثيل بواسطة انطباع، لموضوع خارجي في موقع من الفضاء، ومنه فهو يتجاوز الإحساس »⁽¹⁾، هذا ما ذهب إليه مورييس برادين "Maurice Pradines" للتأكيد على دور الإدراك في تعيين أشياء الواقع. ويتم النظر إلى الخيال كآلية تعكس ما يقدمه الإدراك ويكون بدوره تمثيلا، لكنه مغاير، وحسب تعبير الفلسفة الكلاسيكية فإنه "تحريف".

في هذا المجال نجد أن الفلسفة تسند للخيال ثلاث وظائف أساسية: الأولى تعويضية والتي من خلالها يمكن ذكر حقيقة في غيابها، والثانية تحريرية وهي التي تسمح لنا بتصور إمكانية، والثالثة أخيرا كاشفة والتي من خلالها نلج إلى الأبعاد الخفية للعالم⁽²⁾.

نلاحظ من خلال هذا العرض أن الوظائف المسندة للخيال ذات طبيعية نفسية بالدرجة الأولى ونجد تطبيقات واسعة لها على مستوى النقد النفسي من خلال البحث عن تجليات الخيال في الأعمال الأدبية وكذا الأحلام، علما أن علم النفس يقارب الظاهرة من خلال مصطلحات مثل "اللاشعور وهو يتطرق إليه كمضمون يرفضه ويكبته الوعي"⁽³⁾ وليس كمضمون متخيل.

نشير فقط هنا إلى أن أهم عقدة تعرض إليها "فرويد" Freud مستوحاة من قصة أي عمل تخيلي وهي قصة أوديب. ويعود الفضل إلى "يونغ" Jung أحد أوائل تلامذة فرويد في التطرق لموضوع المتخيل من خلال بحثه في اللاوعي الجمعي.

ومنذ القرون الوسطى، كانت تطلق صفة المتخيل على ما ليس واقعيًا ويكون « الخيالي إنسانا لا يقيم أي فاصل بين ما تنتجه مخيلته والواقع الموضوعي، أي يكون إنسانا حالما تتجاوزه ذاتيته »⁽⁴⁾. وبهذا العرض يشكل الخيال خطرا لأنه يبعد الإنسان عن الواقع أي عن المعالم التي تجعله يدرك الأشياء ويتموضع بالنظر إليها، والأدب كما نعرف هو عالم يتمثل فيه الخيال كمجال للإمكانات إذ به تحققت متعتنا بقصص السندباد البحري أو علي بابا و الأربعون لصا، سندريلا cendrillon، الثلجة blanche neige

1 - Ibid, p. 56.

2 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Edition Nathan, 2000 .p.10.

3- .ibid .p.21.

4. .ibid -, p. 08.

وغيرها، فهذه الشخصيات ووقائعها لا تملك وجودا موضوعيا محددا، ولعل ذلك يجعل الخيال يتملص من الطابع المادي الذي يتسم به الواقع، بحيث نسند عادة الخيال إلى ميدان معنوي غير محدد، « فالمتخيل هو عالم الأرواح غير الظاهرة للأحياء العاديين، إنه الأبدية المعروضة للبشر الفانين، فقط الشعراء وبعض الأرواح المنتقاة لها حظ الاقتراب منها »⁽¹⁾. ومن هذا المنطلق، نشير إلى أن التحديدات الحديثة للمتخيل في القرن 20 تعترف بمفهومين أساسيين للمتخيل، أو لهما موجه نحو الإبداع الأدبي، والثاني نحو الروحانيات وبالتحديد الميثولوجيا⁽²⁾.

والمتخيل لم يفرض كموضوع جدي في الفلسفة أولا وفي الانثروبولوجيا والنقد الأدبي ثانيا، إلا بفضل إعادة الاعتبار للخيال Imagination، ومنه لكي تتكون لدينا فكرة واضحة عن المتخيل يجب العودة إلى مفهوم الخيال «⁽³⁾. إن الحاجة إلى تحديد موضوع الخيال يسمح لنا بممارسة عملية إدراكية معقدة تتمثل في معرفة كيف ينتقل هنا المبدع من حالة الإدراك إلى الخيال. سنعرض هذه الفكرة بالتطرق إلى العلاقة القائمة ما بين الصورة والمتخيل.

هجرة ولتخيل :

نجد أن مصطلح "صورة" يعود في أغلب التحديدات المقدمة عن الخيال، وهنا سنعرض الصورة كما يتجلى من خلالها الخيال الذي يعد آلية، لهذا "باشلار" يربط ما بين الصورة والخيال ارتباطا شرطيا، بحيث يقول بأنه إذا لم يوجد هناك تغيير صور فلا يوجد خيال، وإذا كانت صورة حاضرة لا تجعلنا نفكر في صورة غائبة فلا يوجد خيال، والكلمة الموافقة أكثر لخيال هي المتخيل وليس الصورة، ومنه فقيمة صورة تقاس بمدى اتساع مجالها التخيلي وينبغي أن نفهم بأن "الصورة حسب "باشلار" ليست وجهها بلاغيا ولا هي جزءا من جزئيات النص إنما هي موضوع من شمولية (كل) والصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص: وهي تسبق الإدراك لأنها "تصعيد لنمط أو لقلب " وليس إعادة إنتاج للواقع"⁽⁴⁾

1 - Ibid, P. 08.

2 - Ibid, P. 09.

3 - Ibid, P. 09.

4-جان إيف طاديبه:النقد الأدبي في القرن العشرين .ترجمة :قاسم المقداد .منشورات وزارة الثقافة

دمشق.1993.ص156

إنّ الصورة بحد ذاتها لا قيمة لها، وإنّما على هذه الصورة أن تكون فاعلة وذلك إما بإحداث تغيير أو كونها تحيط وتستغرق صوراً أخرى، أي تملك القدرة على أن تتضاعف، ويبدو الخيال هنا كثافة للصّور بحيث تتحرّك هذه الصّور دون أن تقيّد ودون أن تثبت، فإن حدث ذلك خضعت للإدراك والتّمييز وكفت عن كونها صورة خيالية، وهذا ما ذهب إليه "ويليام بلاك" حين أشار إلى أنّ الصورة التي تترك خاصيتها التخيلية والتي تثبت في شكل نهائي تأخذ شيئاً فشيئاً خصائص الإدراك الحاضر وبدلاً من أن تجعلنا الصورة نحلم ونتكلّم فإنّها تجعلنا نفعل»⁽¹⁾.

نلاحظ ممّا سبق أنّ الصورة قد ربطت بدور هو خلق فضاء هو المتخيل ويكون ذلك الخلق بالكلمة والحلم. وهنا نجد اشتراكاً ما بين المجنون، العاشق والشاعر حسب ما ذهب إليه شكسبير من اعتباره هؤلاء كلّهم خيال، وغني عن الذكر هنا ما شاع عن هذه الفئة من انفصامها عن الواقع وغوصها في ميدان الخيال، وكذا ما أسند من نظريات ميتا فيزيقية تبرر الإبداع الأدبي بالحديث عما يسمى بالإلهام وترجعه إلى مستوى مغاير للواقع الذي يحكمه الإدراك ويسيره الزمن بمعنى أنّ الواقع يستجيب لكترونولوجية قابلة للفحص على الأقل بالعودة إلى المعينات الزمانية الاصطلاحية، ويعرض الخيال خروجاً عن هذه الكرونولوجية، وعلى مستواه فقط لا معنى للاصطلاح الزمني، بحيث ببساطة تمرّ ثلاث سنوات على حكي شهرزاد قصصها لشهريار في ألف ليلة وليلة عبر عدد من الكلمات ثم الصفحات، نفس الخيال الذي جعلنا نستحضر أية شخصية من الماضي ونضعها في عمل أدبي، ومشكلة الصورة في كلّ ما ذكرناه في علاقتها مع الخيال هو أنّ موضوع الصورة في الواقع موجود ويتدخل الإنسان فقط للتعرف عليه وإدراكه بمعنى يتمثّل؛ أما موضوع الصورة في الخيال فموضوع ثمّ تكتسب بعد ذلك آليتها وحريتها لدرجة يبدو فيها أنّها هي التي تسيّر خيال الشخص وليس العكس، وهذا ما يفسر انبهارنا الدائم والمتجدد أمام "صورة خيالية" وهي تتموضع بعلاقة مع الواقع، أي أنّ الخيال لا يعرض كمستوى مواز للواقع فهو يملك علاقة به وهو ما أشار إليه "سارتر" حين ذكر « أنّ المتخيل يملك علاقة وثيقة مع الواقع، فهو يأتي انطلاقاً من وضعية معينة لوعي بالعالم: لكي نثير موضوعاً متخيلاً، على الوعي أن يطرحه كغائب أو غير موجود، اللاواقع محدد بوجهة نظر خاصّة عن الواقع، فلكي يبدو الغول "Le Centaure" ككائن غير واقعي فلا بدّ أن يكون هناك وعي بعالم لا يوجد فيه

غول « وبالتالي فالوعي والخيال ليستا بكفاءتين منفصلتين »⁽¹⁾. وهو ما أردنا تعيينه حين ذكرنا أن الصورة في الخيال موضوعة وما كان هذا ممكنا لولا وجود الواقع.

إنّ الخيال كما ذكرنا إذن نظر إليه من عدة زوايا تجدر الإشارة إليها. فالنظرة التقليدية كانت تجمع ما بين الخيال والتذكر وتعرضهما معا يقول محمد عثمان نجاتي في هذا الصدد: «وتتبع القوة المتخيلة في استعادتها للصّور والمعاني قوانين خاصة هي قوانين تداعي الصور والمعاني، بحيث لا يمكن للخيال أن يشتغل دون ذاكرة » فكلا منهما عبارة عن استعادة الصور والمعاني التي سبق إدراكها، غير أنّ التذكر يتميز عن التخيل في الصور والمعاني من حيث أنّها صور ومعان أدركت في الماضي. أما التخيل فإنّه يستعيد الصور والمعاني دون أن يصاحب استعادتها إدراك الزمان الماضي فهو يدركها من حيث هي صور ومعان موجودة الآن فقط»⁽²⁾. فنلاحظ أن التخيل والتذكر يشكلان موقفا من الزمن كواقع يكون التذكر وعي بالزمن ومثله ما ذهب إليه "برغسون" bergson باعتبار " الذاكرة بمثابة تقدم من الماضي إلى الحاضر :فنحن نضع أنفسنا في الماضي ابتداء ؛ وفيها يحتفظ عقلنا بكل الأحداث الماضية وإن لم تكن كلها في حال الشعور الصريح، إذ من بينها ما هو كائن في اللاشعور،ولكن هذا ليس معناه زوال هذه الأحداث"⁽³⁾ والخيال غير ذلك. طبعا إنّ تطرقنا لمثل هذا الموضوع خاصة عند هذا المستوى قد يحيد بنا نحو ميدان علم النفس، لكنّ نود تجاوزا لذلك -لأنّه ليس موضوع بحثنا-، أن نشير إلى أنّ المبدع الأدبي غالبا ما ينطلق من صور خزنها وأخرى يعيد تركيبها حتّى ينتج الأثر الأدبي ومعروف هنا ما كان الشعراء يقومون به من حفظ للشعر قبل أن يباشروا بابتداعهم الخاص وعملية التذكر تتجلى حتّى على المستوى التقني بآليات كالعودة إلى الوراثة التي تمارسها الشخصيات الروائية لاستحضار ذكريات الطفولة مثلا، أما التخيل فجوهر العمل الإبداعي قائم عليه، ويتجلى ذلك إذا ما درسنا « الخيال الأدبي، الخيال المتلفظ، أي الخيال المرتبط باللغة والذي يشكل النسيج الزمني لكلّ ما هو روحاني وبالتالي يتملص من الواقع»⁽⁴⁾. وطبعا الخيال يتوسل اللغة حتّى يعرض صورته، لكنّ ذلك ينطبق على الأدب

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 11.

2 - محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3، ص 190، بتصرف.

3- عبد الرحمن بدوي:الزمان الوجودي.مكتبة النهضة المصرية.ط.2.1955.ص 243.

4 - Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, p. 120.

فحسب في حين نجد « أن الرسام مثلا يعكس على اللوحة صورة ذهنية وذلك عن طريق عناصر تجسدها وهذه العناصر واقعية كمظهر اللوحة، كثافتها، ملمسها، والزيت الموضوع على الألوان وطبعا ما نتذوقه في اللوحة الفنية ليس هذه العناصر المادية إنما المتخيل الذي تخلفه»⁽¹⁾، أي الصورة الذهنية التي حاول الرسام أن يسقطها بواسطة هذه المواد. إن فكرة أن العمل تخيل يشير إليها "ميشال رايمون" "Michel RAIMOND" بقوله: «الشيء الوحيد الذي يعتبر واقعيًا في الرواية هو شكلها، حجمها وألوان غلافها وعدد الصفحات التي تتضمنها، ما عدا هذا فكله خيال، واللغة هي التي تخلق الصورة هنا ويصرح "رايمون" بذلك إلى حد إعادة النظر فيما يعرف بالواقعية والطبيعية وهو يذكر أيضا أن "ستندال" Sthendal يمكنه أن يقول أن الرواية مرآة الواقع ويمكن لـ "بلزاك" Balzac أن يعتبر نفسه سكرتير الواقع، ويمكن لـ "زول" Zola أن يؤكد أيضا أن رواياته تعد وثائق إنسانية، فإن أعمالهم تفضي إلى عالم خيالي، ومهما كانت القصة التي تحكى، فقراءة أو كتابة رواية، ليس عبارة عن وقوف أمام لوحة الواقع، وإنما هو ولوج إلى عالم خيالي تستثيره وتستدعيه سلسلة من الكلمات والجمل»⁽²⁾. وسنتعرض إلى بنية اللغة في خلق الصورة المتخيلة عند مستوى آخر من البحث وطبعا عملية البناء اللغوي هذه تتدرج بشكل أو بآخر ضمن التعاريف الشائعة عن الخيال، وهي التي تجعل الصور تظهر وقابلة لأن تنقل، ومنه علينا أن نواصل في عرض الإطار الفلسفي للموضوع، وإن كانت الفلسفة التقليدية قد قللت من قيمة الخيال نجد أن "سارتر" Sartre «قد زعزع وجهة النظر القائمة حول مسألة الخيال، بحيث اعتبر الخيال ليس مقدرة وكفاءة مستقلة عن الوعي، ولكن كحالة من حالات الوعي»⁽³⁾، وهذا العرض سمح لـ "سارتر" بعدم تشييء الصورة، بحيث يظهر «جهد "سارتر" في وصفه للاشتغال الخاص والمميز للخيال وتمييزه له عن السلوك الإدراكي والتذكري»⁽⁴⁾. ولقد تأثر الأدب السار تري وإبداعه بما ذهب إليه عن أن الفن ليس تجليا لوظيفة اجتماعية نفسية، والصورة لم تعرض في معناها التام، ولكن عرضت دائما كرسالة عن لا واقعية ما، بمعنى أنها تسجل عملية وعي بلا واقعية الصور المتخيلة⁽⁵⁾، ولأنه وعي فهو وعي بالحرية، لأن

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 13.

2 - Michel Raimond : Le roman, Armand Colin, Paris, 1989, p. 08 – 09.

3 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 09.

4 - Gilbert Durand : Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 11ème édition, 1992, p. 19.

5 - Ibid, P. 20.

التخيّل عنده هو إنكار للواقع وخروج عن ميدانه الحسي لولوج عالم خيالي هذا من جهة ومن جهة أخرى يتم كلّ هذا عن طريق إنتاج صور ليست أشياء، وليست واقعية، ولكنها تختزل في علاقة وعي مع الموضوع، بمعنى أنّ الخيال يحرر الإنسان من حضور الأشياء ويلقيه بالتّالي في العدم»⁽¹⁾. لقد ذكرنا في موضع سابق أنّ إنشاء صورة متخيّلة يفترض علاقة ما مع الواقع، وحسب "سارتر" فالخيال هو الوعي في حالة تحقيقه لحريته، وهو نفس الوعي الذي يجعلنا ندرك الأشياء بارتباط الوعي بهذه الأشياء ذاتها، ونشير هنا أنّ هذا الوعي قصدي، ولا يتملص العمل الفني من هذا ففي تحليله لنص "فكتور هيجو" Victor Hugo، يذهب "سارتر" إلى أنّ الأديب يقوم بوظيفة أساسية هي إقامة صور قصد خلق تأثير محدد على القارئ، فالوصف الذي قدّمه "هيجو" Victor Hugo عن إعدام المدعو "طابنر" Tapner في إطار مطالبة الأديب بالغاء حكم الإعدام، الوصف إذن عرض تفاصيل عملية الشنق وهي تجعل القارئ يستنكرها وهو يخلق فكرة عالم لا واقعي تكون فيه عملية الشنق منعدمة غير موجودة ولا يمكن أن تكون علما أنّ الواقعة التي يصفها "هيجو" Victor Hugo فعلية⁽²⁾.

نخلص من هذا العرض أنّ الأدب عمل تخيلي، وحتىّ السيرة الذاتية التي اعتبرت كخطاب عن الحقيقة فيبقى ذلك ادعاء حسب ما يذهب إليه "هيجو سلفرمان" في تحليله لمجموعة من السير الذاتية: كاعترافات "جون جاك رو سو" Jean Jacques Rousseau و"غوته" Goethe إنّما هي مجرد ادعاءات للحقيقة ورغبة في التّزام اللاتخييل وإنّما هي تملك تخيلا من خلال كونها عملا أدبيا يتوخى فيها الأديب استعمال صيغ شعرية، إضافة إلى أنّ ما يتم ذكره في السير الذاتية لا يمكن أن يكون صادقا، بحيث لا نستطيع التحقيق فيها علميا، كما أنّ الوصف المقدم عن الأماكن لا يمكن أن تستعمل كنماذج في علوم أخرى⁽³⁾.

إنّ موضوع الخيال عرضه أيضا "بول ريكور" وهو يورد "أربعة استعمالات كبرى لعبارة الخيال:

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 11.

2 - Ibid, P. 14, 15.

3- هيجو سلفرمان: نصيات، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002، ص 150/151 بتصرف.

1. فهو يقصد به أولا إثارة اعتبارية للأشياء الغائبة و لكنها موجودة في مكان آخر دون أن تستدعي هذه الإثارة التباس الشيء الغائب بالأشياء الحاضرة الآن وهنا.

2. وحسب استعمال قريب من السابق، فإنّ العبارة يقصد بها الرسومات، اللوحات، الصور، المخططات. الخ. وهي تملك وجودا فيزيائيا خاصا، ولكن وظيفتها هي أن تقوم مقام الأشياء التي تمثلها.

3. واستعمال آخر أبعد من ذلك، نسمي صورا الخيالات التي لا تثير أشياء غائبة وإنما أشياء غير موجودة. وتعود الخيالات بدورها في عبارات مثل الأحلام، أو الإبداعات التي تملك وجودا أدبيا محضاً مثل الدراما والروايات.

4. وأخيرا عبارة "خيال" تنطبق على ميدان الإيهامات، بمعنى تمثيلات تكون بالنسبة لمشاهد خارجي أو بالنسبة لتفكير لاحق بمثابة تمثيلات تتوجه نحو أشياء غائبة أو غير موجودة، ولكن بالنسبة للذات وفي اللحظة التي تتمثلها تجعلها تعتقد بحقيقة موضوعها. والنتيجة التي يخلص إليها هي إقامة نوع من المقاربة بين مفهومين هما "الوعي بالغياب والاعتقاد الإيهامي، بين لا شيء الوجود، والحضور الافتراضي".⁽¹⁾ إنّ عرض "ريكور" أدى به إلى تعيين الغموض الذي وضعه الوعي لذاته من خلال أخذه لشيء بمثابة واقع وهو غير ذلك بالنسبة لوعي آخر، وهو الأمر الذي دفعه إلى اقتراح مقاربة للخيال تبتعد عن الفلسفة التي فشلت في ضبطه، وتعتمد هذه المقاربة على نظرية الاستعارة من خلال كونها تعبيراً مجازياً ويتحول الخيال خلالها إلى طريقة أكثر من كونه مضمونا بمعنى أن الخيال يسمح برسم الإنسان الإستعاري وتصير الصورة دلالة قبل أن تكون إدراكا متلاشيا، الصورة عبارة عن دلالة طافحة. إنّ الانتقال إلى المظهر الحسي للصورة يكون بالتالي سهلا للفهم ويستشهد "بول ريكور" بتجربة القراءة كيف أنّها تعرض ظاهرة التردد والصدى والانعكاس الذي به يقوم الرسم بإنتاج الصور، واعتبر الشاعر بمثابة "حرفي اللغة" الذي يولد ويشكل الصور بوسيلة واحدة هي اللغة.⁽²⁾

إنّ ما نود التركيز عليه هو أنّ المتخيل (الأدب) بناء ذهني أي أنّه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أنّ الواقع معطى حقيقي

1- PAUL RI CŒUR : du texte à l'action .essais d'herméneutique II .éditions du seuil. 1986 .p .239.

2 - Paul Ri cœur : Du texte à l'action .p .244.

وموضوعي⁽¹⁾، وهذا البناء يكون باللغة، واللغة، حسب التعبير "السوسري" (De Saussure)، عبارة عن نظام من الأدلة، وتكون العلامة اللغوية وحدة نفسية مزدوجة ونجد كلمة "صورة" تتكرر في تحديد "دي سوسير" لكل من الدال كصورة أكوستيكية "سمعية" والمدلول كصورة ذهنية⁽²⁾، ودور اللغة في بناء الصور التخيلية حاول التعرض إليه "بول ريكور Paul Ricoeur" في إطار حديثه عن الخيال في الخطاب وتطرقه لنظرية الاستعارة، بحيث لا تصير الصورة نتاج إدراك ما ثم تحويل له، إنما تربط الخيال باستعمال معين للغة⁽³⁾، وهي فكرة أنّ الصور الذهنية التي نكوّنها عن الأشياء تمرّ، إجبارياً، عبر اللغة أي أنّ اللغة تشكل الوعاء الذي يحمل كل الصور التي نشكلها وهذا العرض يكون في إطار إخراج الصورة من الإطار الحسي المحض ومحاولة ربطها باللغة.

نخلص إلى أنّ موضوع المتخيل مأخوذ من وجهة نظر فلسفية لا يمكن استغراقه بالبحث تماماً، لأنّ معظم الأجوبة لم تقدم، وهو ما يجعل التطرق إليه كظاهرة أدبية أكثر تعقيداً، ولعل من حاول الجمع بين المنطلق الفلسفي والظاهرة الأدبية لموضوع المتخيل هو "بول ريكور" Paul Ricoeur وسنعرضه لاحقاً بشكل من التفصيل.

1 - حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2002، ص 43.

2 - Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale, ENAG Editions, 2ème édition, 1994, p. 108.

3 - Paul Ricoeur : Du texte à l'action, Editions du Seuil, 1986, p. 241.

قائمة لمراجع باللغة العربية:

1. جان إيف طاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1993.
2. - محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3.
3. - عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي. مكتبة النهضة المصرية. ط 2. 1955.
4. هيو ج سلفرمان: نصيات، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002.
5. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2002.

لمراجع باللغة الفرنسية:

1. Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, T. 1, Librairie Armand Colin, Paris, 16^{ème} édition.
2. Michel Raimond : Le roman, Armand Colin, Paris, 1989.
3. PAUL RI CŒUR : du texte à l'action .essais d'herméneutique II. éditions du seuil. 1986.
4. Gilbert Durand: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 11^e édition, 1992.
5. Christian Chelebourg: L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Edition Nathan, 2000.
6. Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique générale, ENAG Editions, 2^{ème} édition, 1994,

توظيف التراث الشعبي في قصص

السعيد بوطاجين

أ. حرشاوي ليديا كميلة

جامعة تيزي وزو

سنسعى من خلال دارستنا هذه إلى تطبيق بعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي وضعها الباحث الفرنسي فيليب هامون* والتي ركزت على فهم عنصر الشخصية في النص الأدبي، وتبين طرق اشتغاله والآليات التي تتحكم فيه، وهذا على مجموعة من النصوص القصصية التي أعجبنا بها أولاً، والتي يجب الاعتراف بقيتتهما الجمالية العالية، وبنائها الفني المحكم ثانياً. المجموعة للقص السعيد بوطاجين، الذي دفعنا الاحتكاك به، والمحاورات الكثيرة التي جمعتنا معه حول طريقة الإبداع والكتابة، إلى القول بأن ما يبدعه يستحق أن ينعت بالحوليات لطول ما ينفقه من وقت وعناء في المراجعة والتنقيح حتى يخرج نصه على الشاكلة التي ترضيه. ولأجل هدف منهجي سوف نسعى إلى تقسيم هذه الدراسة إلى قسمين: القسم الأول نستله بأوليات نعرف بها بالمتن القصصي المدروس كي يتسنى للقارئ فهم أبعاد توظيف التراث الشعبي في النصوص، لنعرف بعدها بالمقاربة التي اعتمدناها مفتاحاً لفهم الوظيفة التي يؤديها استخدام كل من المثل والشعر الشعبيين بشكل خاص، وهذا حتى لا نقع في الشرح الكلاسيكي لمضامين الأشعار والأمثال ودلالاتها، بل نحاول تجاوز هذا للإمساك بما يخفيه توظيف التراث الشعبي في القصص البوطاجينية.

1- أوليت:

1- 1- الفن لئوس:

سنعتمد في مقاربتنا هذه على المجموعتين القصصيتين للقص السعيد بوطاجين كمتن لنا، صدرت الأولى المعنونة (ما حدث لي غدا) عام 1998، منشورات الجاحظية، أما الثانية (وفاة الرجل الميت) عام 2000، منشورات الاختلاف. ويجب التذكير أن أغلب هذه النصوص سبق وأن نشرت في مجلات وجراند مختلفة في سنوات مختلفة.

ولعل ما استخلصناه بعد القراءات المتكررة للمجموعتين، أن المؤلف عمد استخدام شخصية نمط Personnage – type، تكررت بأفكار وصفات وملامح متفاوتة ومتقاربة في الآن ذاته، إنها شخصية المثقف التي أسند إليها مجموعة من النعوت: مثقف ضائع، يائس، غبي، ساخر، مضطرب، حائر، واع.... يظهر في القصص في صورة: أستاذ، كاتب، فنان، قاص، تقترب به صفة تدل على حالته الاجتماعية: فقير، شحاذ، متشرد، متهم... هذه الشخصية النمط يتحدث عن كينونتها، وحقيقة ماهيتها ووجودها في واقع مهترئ، فاسد وظالم، الكلمة الأولى فيه لصاحب الغلبة والمال والجيب الممتلئ، ويمثله كل من الحاكم، الغني، المنافق، والجاهل والخبيث. يستعمل هؤلاء مناصبهم وامتيازاتهم لممارسة هذا القهر والاستغلال العلمي على من هم أقل منزلة ومكانة منهم. كما تعمل هذه الفئة على إلغاء الفئة الثانية بشتى الطرق، وتوجه عدوانيتها وتكرسها لمحو الفئة المثقفة – بشكل خاص، تلك التي تمثل الوعي الاجتماعي، ولا تتوانى في فضح سلوكات وأفعال حقيقة الفئة الغالبة. ولكن مع الإنكسارات المتتالية التي تلحق هذا المثقف نجده شيئا فشيئا يفقد ثقته وكل بصيص أمل في تغيير الواقع فيتحول إلى عبثي، تهكمي لا تعني له القوانين شيئا، لأنها من وضع من لا يقدر وحيدا منفردا أن يتصدى لهم، خاصة بعد ظهور شخصية أخرى معارضة تتمثل في شخصية "المثقف الزائف" الذي يشجع مستترا تحت رداء الثقافة والعلم والاستغلال والسلب والقهر للحصول على بعض الامتيازات.

أمام تعقد الأمور واستحالة انفراج العقدة، يتحول المثقف -ظاهريا - إلى شخصية سلبية ينتهي بها الأمر دائما إلى نقطة واحدة وهي السجن أو الانتحار أو الموت أو الضياع والحيرة واليأس الشديدين، أي من حالة لا توازن إلى حالة لا توازن أخرى، أكثر تعقيدا. إلا أننا نرى أن الشخصية نفسها - في الحقيقة - تمثل الوعي نفسه، إنها تعلم جيدا حقيقة المجتمع والواقع، وتدرك دقائقه ومساره الذي يبتدئ بالظلم لينتهي بالظلم، وهذه الدرجة الكبيرة من الوعي جعلت الشخصية تحتفظ بقناعاتها حتى أمام أفزع ما قد يصيب المرء وهو

الموت. فعبث الواقع، وانقلاب المفاهيم والأفكار، ولا منطقيته وفوضاه، كل هذا ولد الإحساس بالعبث لدى الشخصية. إن شخصية المثقف تطالب، بالعدالة، الأمن، الحرية، الثقافة، وترك جانب الضغط والإلغاء، لأن الذات ماهية فيها حركية مستمرة، ولا يمكن في حال من الأحوال قمعها.

هذا النوع من الشخصيات (المثقف، الفقير، الحاكم، الغني، المنافق، المثقف الزائف) المتحركة ضمن هذه الأنساق والمواضيع (شخصية نمط تتحرك في نص نمط) المتطرق إليها بأسلوب ساخر يعكس بنية الواقع الحقيقية يمثل كله لب القصص البوطاجنية.

• 1-2- لمدة استعامة :

لا يخفى على أي قارئ كان، أثناء تصفحه للمجموعتين القصصتين، ملاحظة التوظيف الغني للتراث الشعبي من مثل وشعر شعبيين، أدبا كلاهما وظائف متعددة خدمت البناء القصصي، وفجرت ينباع الإيحاء للمساهمة في توليد المعاني المتجددة، كما أتخذ القاص منها " وسيلة للتعبير عن آرائه المختلفة ورؤيته لقضايا الإنسان حوله، ثم يفسر بها ما يضطرب به المجتمع من أحداث، ومشكلات، وتيارات فكرية واديولوجية. فهو يستمتع بهذا الفضاء، ويجد فيه متنفسا لآرائه التي قد لا يستطيع أن يجاهر بها بأسلوب مباشر، ثم إن شخصيات عمله تستخدم الأمثال الشعبية في حوارها لإثبات أصالتها الشعبية وانتماؤها إلى البنية المحلية، فضلا عن استخدامها كحيلة تكسو بها جمال النص".⁽¹⁾

1- 3 - لمقربة لمعدة :

تساءلنا ونحن نتابع بدقة حضور التراث الشعبي في النص البوطاجيني عن الوظيفة الأخرى التي يؤديها هذا الحضور، فضلا عن كونه يتطرق ويختزل قضايا الإنسان الفكرية، السياسية، الاجتماعية، ويعبر عن اهتمامات الفرد، وأهم التجارب الإنسانية الخالدة كالحب والكراهية، الحقد، الخيانة وغيرها من الأشياء الجميلة والقيحة التي ارتبطت بالإنسان ومواقفه. لقد ساعدتنا مقاربة فيليب هامون على تبين بعض الجوانب التي، قد يفق البحث عن المضامين حاجزا للوصول إليها وتبينها. إذ نقوم هذه الأخيرة على دراسة الشخصية على نحو اختلافي يسعى من خلالها إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها، ورصد العلاقات التي تربط بين الشخصيات المختلفة في النص، والتي بفعلها يتبلور مدلولها. (2)

1- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، الجاحظية، 2000.

2- الإشارات في اللسانيات: الضمان/ مبهات الزمان/ مبهات المكان، أسماء الإشارة

1- لرجع شعبي شخصية إشراية:

إن الشخصية الإشراية التي يتحدث عنها ف.هامون مستقاة من الإشارات Embrayeurs في اللسانيات، وتكمن وظيفة هذه الأخيرة في مفصلة الملفوظ في الوضعية التلفظية، وتتحدد قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني والزمني الذي ترد فيه، والسياق اللساني هو البيان الوحيد الذي يسمح بتأويلها. ومثلما تلعب الإشارات دور المعين Indicateur للتلفظ وتحدد زمان ومكان التلفظ في الوضعية التلفظية، فإن الشخصية الإشراية هي الأخرى تستخدم كإشارة ودليل على حضور المؤلف أو ما ينوب عنه في النص كالسارد مثلا. ومثلما نعلم فإن السارد وسيط بين المؤلف والقصة، والمضطلع بوظيفة السرد، فهو دور ووظيفة، يقوم بنقل عالم المؤلف بأمانة، نائب عنه ومكلفه بالظهور مباشرة (كضمير المتكلم أنا) أو بطريقة غير مباشرة (بضمير الغائب) في العالم القصصي أو الروائي.

لقد لا حظنا أن وضع السارد في المتون القصصية البوطاجينية يتخذ صورة المباشرة وغير المباشرة، هذا وعلى الرغم من أن المؤلف لم يبخل من إسناد هذا الأخير بعض العلامات والإشارات التي تظهر حضوره الفعلي في

النص. نحصي هذه الدلائل في استخدام السارد أو الشخصية الساردة، وبشكل مستمر، وكلما سمحت الفرصة، أمثالا وأشعارا شعبية لـ :
أ - التعبير عن حالة واختزالها نحو ما تلاحظ في قصة (تفاحة للسيد البوهيمي):

" الدمعة ما تصفي العين، والضحك ما يبشر بالخير " ص 78
يأتي هذا المثل ليوجز حالة اليأس والاغتراب والضياع التي تعيشها الشخصية الساردة، بل تلك التي يعاني منها المؤلف نفسه.
ومما يلاحظ أن المثل / الشعر الشعبيين يلحقان في أغلب الأحيان بملفوظات تتحول هي الأخرى إلى مفاتيح تجلي دلالة المثل / الشعر، تفكك سننه. نتابع هذا في الملفوظ الذي يلي المثل: "لحظتها لم تكن في جلدك، كنت مبعثرا، كقلب مهاجر كنت، حتى رؤاك بدت متلعثمة، ولو لا ذلك الخجل الذي يلزامك، لتمددت على الرصيف، ووشمت على جبينك، مواطن للتصدير " تفاحة للسيد البوهيمي. ص 78

فالملفوظات التي تذكر قبل أو بعد ذكر المثل / المقطوعة الشعرية تصبح شرحا وتفسيرا للمثل أو الشعر الذي يصبح نتيجة حتمية للسبب.
ب- وصف جبروت وغطرسة ولامبالاة الفئة الغالبة: نتابع المقطوعة الشعرية الواردة في قصة (لا شيء):

" شوفوا شلة من الأعداء واقفة في الببيان "

القلوب القاسية ما خلأت حد بيان " ص 99

يعبر المؤلف مستعينا بهذه المقطوعة التي ستخدم شخصية جماعية، Pers.collectif مجسدة في (الأعداء) والتي توجه تركيزها على (القلوب) التي هي قاعدة الإنسان، والمصدر الموجه لأفعاله، عن علاقته السينة بالفئة الغالبة، هاته التي تحقق سيطرتها ونفوذها في المجتمع تفضل الامتيازات التي وفرها لها هذا الأخير، إذا تظهر أشكال التسلط في المجتمع العربي في القاعدة التي تمثلها الأسرة (الأب نموذجاً)، والسلطة الثانية والتي تمثلها فئة الأغنياء الذين يمارسون استبدادهم على الفئة المحرومة، ليأتي في قمة الهرم من يتصلون بالسلطة العليا في الدولة (شرطة، جمارك، حكام..). هؤلاء الذين تسمح لهم مناصبهم العالية بالتلاعب بحريات الأفراد وحيواتهم.

ج - وصف معاناة الفئة المغلوبة:

تقول شخصية وازنة في قصة (هكذا تحدثت وزانة).

" تكبر العين ويبقى الحاجب فوقها " ص 126.

و تقول شخصية عبد الوالو في قصة (مذكرات الحائط القديم):

" ما هموني غير الرجال إذا ضاعوا "

ما هموني غير الصغار مرضوا وجاعوا"

الحيوط إذا رابوا كلها يبني دار... " ص 53

" في هذه البلاد عندك فرنك قيمتك فرنك " ص 205

يعمل المؤلف مستخدماً هذه الأمثال والملفوظات على إظهار عناء ومحنة وانكسار من لا سلطة ولا مال ولا مصلحة له (المتقف، الفقير). هذه الفئة التي مارست عليها القوات الحاكمة باختلاف صورها وأشكالها ضغطاً واستغلالاً. بل نجد الكاتب ينعتها بما يدلّ على الدّل والهوان، فموقف الكاتب منها باد في الأشعار.

كما نعثر من الأمثال والأشعار التي استخدمها المؤلف، ما يحمل معنى عاماً، بل نتيجة تصبح بديهية عن كل ماله علاقة بالإنسان والحياة، فيمدّه المؤلف للقارئ على أنه كلام غير قابل للنقاش لأنه يختزل تجربة إنسانية / حياتية عميقة.

" إيه يابني، ما يبقى غير ربّي على حاله.... " مذكرات الحائط القديم. ص

51.

" لو كان الخو ينفع خوه، ما يبكي حد على بوه " ص 62.

"... وما في القلب يبقى في القلب.. " الوسواس الخناس. ص 26.

يبدو جلياً أنه يستحيل على السارد الذي هو شخصية متخيلة أن يصرّح بهذا الكلام الغني بالدلالات، دون أن يكون وراءه المؤلف، السعيد بوطاجين نفسه، الذي أملت عليه قناعته، تجاربه، ثقافته وقراءاته هذا البعد الوجودي والرؤى العميقة عن الحياة والإنسان.

لهذا، فإن تنوّع توظيف السارد للمرجع *référence* الذي يتراوح بين المثل الشعبي والشعر، ومثلما أشرنا سابقاً، فإن المؤلف يوكل السارد، ويملي عليه ما يجب قوله أو تركه، ويمدّه بالعدة اللازمة لأداء فعل القول هذا. تعدّ هذه المرجعية الثرية التي برز السارد أو الشخصية الساردة بها في النص علامة على ظهور الكاتب في العالم القصصي الذي هو صاحبه، وتدلّ على علم المؤلف وثقافته الواسعة، ونهله الدائم من المصادر المعرفية هذه إشارة على يقينه في كون.... هذه الأخيرة تلخص تجربة الإنسان روعيه ورواه للواقع، والحياة والبشر يصبح المرجع الشعبي شخصية إشارية، تدلّ على حضور المؤلف في العمل القصصي.

2مراجع شعبي شخصية علمية:

على ضوء مفهوم "العوائد" Anaphores في اللسانيات، يبني ف. هامون مفهومه للشخصية العائدية. "إنها دلالات تحليل على دليل منفصل عن الملفوظ نفسه، قد تكون قريبة أو بعيدة عنه، أو سابقة في السلسلة الكلامية - أو الكتابية أو لاحقة بها - أما وظيفتها فهي أساسا وظيفة ربطية cohesive، ابدالية substitutive واقتصادية économique، إذ تنقص من حجم البلاغ وطوله - ويمكن تسميتها بصفة عامة عائدية " ¹

يشير ف. هامون إلى أن معنى هذه العوائد عائم ومتغير ولا يتحدد إلا ضمن السياق الذي يحيل عليه، فمرجعية هذا الناقد اللسانية سمحت له بتحديد نوع من الشخصيات تتقاطع مفاهيمها، وتطبق مميزاتها ومميزات العائد اللساني. هي الشخصية العائدية التي لا يكتمل معناها هي الأخرى إلا ضمن سياق معين، وتبرز في حالات الاسترجاع أو الاستذكار التي تقوم بها شخصيات النص المختلفة ووظيفتها الأساسية ربطية ونظمية Organisatrice، تشد ذكرة القارئ، ويعدّ المثل والشعر الشعبيان اللذان يدرجان ضمن ما يسميه ف. هامون بمقولات الأسلاف Citations des ancêtres أفضل الصور التي تظهر عليها هذه الشخصيات.

عرف النص القصصي البوطاجيني توظيفا مكثفا للمدونة التي تركها الأسلاف من مثل وشعر شعبي. واسترجاع هذه المقولات في المتن القصصي المدروس وما تحمله من معاني وإيحاءات، عمل على تقوية المعنى، وتكثيف الدلالة والاقتصاد في السرد، وشد ذكرة القارئ، إذ غالبا ما يعتمد المؤلف استخدام هذه الروافد في سياق من السياقات ليعبر عن فكرة أو رأي، ويكتفي بالشاهد وحده، كونه يحمل حمولة دلالية بمفرده تغني السارد أو الشخصية عن الإطناب في الوصف والتعبير، كما تعمل على الربط بين الوضع الذي قبلت فيه سابقا والوضع الذي تعيشه الشخصية.

1- فيليب هامون، سمولوجية الشخصية، ت: سعيد بن كراد. ص . 20

يسعى الكاتب عبر استعمال بيتين من الشعر الشعبي في قصة " أعياد الخسارة " إلى تبیین حالة الفقر المدقع الذي تعاني منه شخصية يعقوب".

" الكاتبة تنادي ومعها الخير
ولو كان من بعيد تجيها "
" والخاطية عليك من يدك تطير
ورزقك من قبل ما هو فيها"

ص 25.

فهذان البيتان اللذان فقدتهما المخيلة الشعبية عبر الأزمنة والعصور، ظلا يؤديان المعنى نفسه، وفي النص كذلك، فقد قرر يعقوب أن يبقى فقيرا لا نصيب له من خيرات الحياة. يأتي هذا الشاهد ليؤدي دور سند للشخصية، ليبعد عنها اليأس والأسى ويجملها بالصبر، لأن الرزق قدر ولا سبيل للإنسان في مناقشة هذا القدر، كما أنها تؤدي مدرجة ضمن هذا السياق، دور المعري للحقيقة التي لا مرد لها، الواضع الحدّ للأحلام والأوهام التي كان ينسجها يعقوب في مخيلته، ويجلي له الطريقة الوحيدة للصبر وهي الاقتناع والرضا بما قدر له.

يعبر يعقوب عن معاناته وآلامه في مقام آخر منشدا المقطوعة التالية:

" قلبي جا بين المضرب والزبرة / والحداد مشوم ما يشفق عليه /
يردف له ضربة على ضربة/ وكل ما يبرد يزيد النار عليه" ص 80.
تلخص هذه الأسطر الشعرية حقيقة حالة يعقوب، وتصور للقارئ بإيجاز وعمق الم الشخصية وحيرتها.

ومثلما نلاحظ، أن استعادة السارد أو الشخصية الساردة أو إحدى شخصيات النص للمدونة الشعبية يعني ذلك تكرارا للتجربة الواحدة في زمنين مختلفين (فالماضي يعود ويتحدّد في الحاضر، إنه العائد الذي تحدّث عنه ف. هامون والمستقى من اللسانيات، إذ يتم استرجاع التجربة التي اعتمدت على القول/ الطريقة الشفاهية في الماضي وتصبح مجسدة بفعل الكتابة في الحاضر. وتحفظ بالدلالة والموقف الذي قيلت فيه (موقفان متشابهان في زمنين مختلفين). تتابع هذه المقطوعة الشعرية التي ردها عبد الوالو في قصة (الوسواس الخناس):

قولوا للراقد راه القافلة سرّات
قطعت الصحاري بلغت القسط المطلوب

بالعلم المتين الغرب حقق رغبات
واحنا تُهنا والعالم فينا مغلوب
هدوك دُونُوا التاريخ زادوا صفحات
واحنا عندنا الكل يفهم بالمقلوب
ياك سماهم بنهار القمرة ضوات
واحنا بالليل ذابت القلوب
والسواقي جارية بدم الشعوب

كفاش أحنا الضحكة لنا تحلى" ص 33 فرقة المشاهب المغربية.
إن شخصية عبد الوالو ضائعة، غريبة في وطنها، فقدت الأمل
والحياة في وطن مهترئ لا يعترف إلا بالجيب الممتلئ والسلطة، ولا
يتوانى في تحطيم من سؤلت له نفسه محاولة تجاوز هذا الواقع والبحث عن
سبل الحلم والعدل والحقيقة التي لا يبلغها الواحد إلا بالتأمل والبحث.
فهذا الشاهد يؤدي الدلالة نفسها كالتي أداها في زمن مضى، وهو تكرار
للتجربة والرؤية على الرغم من تباين الأزمنة.
من أهم وظائف العائد، كونه ذا وظيفة ربطية إبداعية /اقتصادية/نظمية.
وقد أدى توظيف المثل / الشعر الشعبي في النص البوطاجيني الوظائف كلها.
ندرج جملة الشواهد هذه التي وردت في قصة (هكذا تحدثت وازنة) للتوضيح.
"لا يزال مكدسا رابضا أمام الملفات... (أيقظته ونفضت الغبار عنه، بتلك
المكنسة الودودة المستوردة غسلت حياءه " مولاي ولو كان أعمى" من وبها
عرضت على الأسوار ونسجت أمنياتك الفاضلة.... لم تفهم شيئا وما فهم. قال
لك أرجعي بعد أسبوع بشهادة تثبت أنك لازلت حية، وقلت له: " المرض يحط
بالقنطار والراحة تنزل بالحبة " وقال لك: بصفتي مسؤولا ...قلت: " كل من
يطلع ينزل وكل من يسمن يهزل. فضحك ولم تضحكي، ولكنك أضفت: المسلوخة
تضحك على المذبوحة والمقطعة قالت خلوني نشطح، وقال لك: احترمي نفسك
والأ طردتك. وقلت: السبع إذا شاب تطمع فيه الذئب، وقال الراوي ساخرا (...)
ثم سكت عن الكلام المباح ولم يقل: العدو ما يكون صديق، والنخالة ما تكون
دقيق.

أول ما يشدنا في هذا الشاهد، البناء الدقيق والمحكم للحوار بين الشخصيات (شخصية المدير وشخصية وازنه العاملة كخادمة في معهد من معاهد الجامعة) حيث تتحدث الأولى بشكل عادي، مستخدمة اللغة الفصحى، وتجيبها الثانية في كل مرة مستخدمة مثلاً كبديل يغني عن:

(1) - الإطالة في الحديث، فالمثل يمتاز بالتحثيف الدلالي، بالقصر والسرعة، وبالتالي يحقق الاقتصاد والإبدال (ببعض من السرد والوصف).

(2) - المثل يعبر بعمق وبصدق عن معاناتها وأفكارها.

(3) - كما يعبر عن مستواها الأقرب إلى السذاجة والعفوية، لذلك نجدها تفضله على أي شكل آخر من التعبير.

(4) - كما أنها تحقق وظيفة الربط بين الأزمنة والمواقف والتجارب (ماض/حاضر) وبهذا، فإن المرجعية الشعبية الموظفة في النص البوطاجيني من مثل وشعر، ستصبح شخصية عائلية بالمفهوم الهاموني، وتتحول مقولات السلف مثلما ينعتها ف.هامون، والموظفة في قصص السعيد بوطاجين، عناصر مساعدة على قراءة النص وفهمه في الوقت نفسه، كما أنها تسمح للمؤلف، بالمقابل، الاقتصاد في السرد، والوقوف على المعنى أو المعاني المحددة التي يود نقلها للقارئ مباشرة وبإيجاز. ضف إلى ذلك أنها تقوي محتوى القصص وتكسر رتابة الحكي القائم على الوصف والسرد. كما تعمل على الربط بين موقف/ مواقف ماضية متكررة في الحاضر.

التحليل التداولي للخطاب السياسي

أ. ذهبية حمو الحاج

جامعة تيزي وزو

أثبت المفهوم الجديد للتواصل كيف تمّ الانتقال من لسانيات الجملة الى لسانيات الخطاب. فبعد أن وقفت اللسانيات المعاصرة عند حدود الجملة التي لاقت اهتماما كبيرا ووصفت على أنها وحدة متوقفة على شروط النظام، وبعدما ركزت اللسانيات في دراستها على الوحدات الصوتية المميزة مع علم الأصوات ثم بالجملة وبأقسام الجملة مع النحو التحويلي، تقوم بتجاوز الجملة لتصل الى الخطاب مع الفقرة أولا ثم تسلسل الفقرات ثانيا.

فإذا ألقينا الضوء على اللسانيات القديمة نجد أن اللسانيات التاريخية الأوروبية أوجدت تصورات جديدة لم تكن متبلورة قبلها، والتغيرات التي أصابت اللغة لم تكن من فعل البشر، بقدر ما كانت ضرورة داخلية. لقد سمح النحو المقارن من ايجاد القرابة بين اللغات، ويتعرض للتجديد مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد دعا هذا التجديد الى تحليل التغيرات التي أصابت اللغة داخليا عند عملية الوصف. فما يؤخذ على علم اللغة التاريخي هو أنه لم يسمح بمعالجة موضوع الخطاب معالجة تربطها بكيان اللغة ووجودها.

أما في العصر الحديث، فقد شهدت اللسانيات تغيرا بتجاوزها لحدود الجملة وكذا إهتمامها بما يدعى بالخطاب، حيث أصبح هذا الأخير ملفوظا يستدعي لتحقيقه عدة عناصر، فما الخطاب إلا تتابع من الجمل المترابطة التي تقوم بصياغته على شكل رسالة لها بداية ونهاية.

إن الخطاب من المنظور اللساني لا يخلو مما يوجد في الجملة التي يعتبرها "اندرى مارتيني" A.Martinet أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب. فالشيء الذي حدث هو أن اللسانيات لم تنشغل بمجموعة من الجمل بعد تناولها لجملة واحدة.

بعدما ظهرت لسانيات الخطاب التي غرست جذورها في البلاغة (قديمًا) الى ميدان التحليل البنوي للنصوص تمّ التسليم بوجود علاقة

تماثلية بين الجملة والخطاب، فيمكن أن تكون جملة ما خطابا رغم تحديده على أنه مجموعة من الجمل، فقد يصبح الخطاب جملة كبيرة تماما مثلما ستكون الجملة باستعانتها بمجموعة من المواصفات خطابا صغيرا. بعد وفاة سوسور وبعد فترة طويلة من رحيله لا نجد لسانيا لم يأخذ عنه شيئا، أو لم يترك فيه "سوسور" أثرا من الآثار، ولنا أن نتساءل ما الذي قدّمه "سوسور" لللسانيات زمانه ؟ وبماذا أثر في لسانياتنا المعاصرة ؟

لقد حاول "سوسور" أن يقدم للغة اتجاها مختلفا لم نعهده من قبل، إذ يشير إلى اجتماع الكثير من العوامل: النفسية، الاجتماعية، التاريخية، الجمالية، والتداولية، وهي العناصر التي يستدعي اجتماعها وارتباطها فيما بينها تحديد التواصل بالشكل الجديد له ليُتضح أنه لم يعد ايصالا خطيا للمعلومات، مادام التواصل يعني أيضا التأثير على الآخر، وجعل المتلقي غير خاضع ولكن مبادرا إلى العمل، وفاعلا، ومدركا، ومستعدا لاستقبال الرسالة، ولمعالجتها وإعادة صياغتها... الخ، بمعنى أنه يشكلها بالمصاحبة Co-construire إذ أنّ "النظر إلى المتلقي ادراكيا يؤدي إلى نتائج هامة على مخطط التواصل ذاته، وعلى وضع ودور الفاعلين المتواصلين" (1)

لم يعد التواصل مع تحليل الخطاب لعبة للإيصال والإبلاغ، ولكن لعبة للتفاوض Négociation، إضافة إلى عملية الترميز وفك الرموز التي تفقد بساطتها تدريجيا.

لقد تغيرت الأمور منذ نهاية الستينيات، بحيث ارتكز الخطاب في هذه الفترة على اللسانيات واللاكانية بحيث قام بادخال اشكاليات جديدة في حقل سيطر فيه تحليل المحتوى والفيلولوجيا، بينما تأتي التسعينيات لنشهد أعمالا تقوم بتحليل الخطاب ومقاربات التجانس اللفظي، ويجب التقرير أنّ مصطلح "الخطاب" يحتمل في حد ذاته عدة استعمالات منها:

- 1- إنّ الخطاب مرادف للكلام السوسوري.
- 2- إنّ الخطاب وحدة أكبر من الجملة أو هو ملفوظ أكبر من الجملة بمفهوم "جون ديبوا" (2) J.Dubois
- 3- إنّ الخطاب ضمن نظريات التلقظ أو أفعال الكلام هو الملفوظ الواقع في بعده التفاعلي، وفي سلطة المتكلم الفعلية مع الآخرين، كما

يدخل في اطار مقام الحديث (موضوع الخطاب، المخاطب، المخاطب، الزمان والمكان).

وانطلاقاً من هذه العناصر الجديدة التي جاءت مع تحليل الخطاب (أي خطاب)، ظهر مصطلح آخر يدعى بالتداولية Pragmatique التي نشأت في اطار اللسانيات، واستعمل لأول مرة عند "شارل موريس" C.Morris، ويعرفه كدراسة للعلاقة التي تربط العلامات بمؤوليها، فقد استعمل مصطلح "مؤول" بالمعنى الذي قدّمه "بيرس" Peirce.

تحدّد مفهوم التداولية بالمعنى الذي ذكرناه كما تحدّد عند فلاسفة أكسفورد بأفعال الكلام*. لم يكن اهتمام "اركيوني" C.K,Orecchioni بالمنظور التداولي الفلسفي قصد التعرّض والتعمّق في الأعمال التي طورها "أوستين" Austin و"سارل" Searle، حيث الفرضية الأساسية هي: التحدّث يعني - بلا شكّ - تبادل المعلومات، ولكن هو أيضاً تأدية للفعل الذي تحكمه قواعد معينة (بعضها عالمية عند هابرماس)، والتي تزعم تحويل مقام المتلقي وتعديل نظام اعتقاداته أو موقفه السلوكي، وبالتالي فإنّ فهم الملفوظ هو تحديد لمحتواه الإخباري وتحديد لتوجهه التداولي.

يتمّ المرور باللغة وبفضل التداول من ميدان كونها نظاماً من الأدلة الى ميدان الفعالية والنشاط، وتنظر إليها مختلف التحديدات اللاحقة على أنّها نشاط كلامي تتحكّم فيه شروط، تارة ذاتية وتارة موضوعية ومنها توافر شخصين متخاطبين للأول نية التأثير على الثاني ويتفاعلا ضمن معطيات الحديث من زمانية ومكانية. ومعرفة هذه العناصر أولية من أولويات الخطاب وهو ما يتبلور في مصطلح السياق الذي يحدّده "فان دايك" بفترة من الزمان والمكان بحيث تتحقّق النشاطات المشتركة لكلّ من المتكلم والمخاطب، وبحيث تستوفي خواص (الآن) و(هنا) من الوجهة المنطقية والفزيائية والمعرفية⁽³⁾، ويعتبره محمد خطابي ذا دور أساسي في انسجام الخطاب وتماسكه.

ينتقل مفهوم التداولية الى العرب ويتحدّد عند الدكتور "طه عبد الرحمان" في العصر الحديث وفي 1970 ليضاهي مصطلح pragmatique فيقول: "...فأني وضعت هذا المصطلح منذ 1970 في مقابل pragmatique التي صادفتها آنذاك، بالتمييز بين التركيب والدلالة والتداول على المستوى المنطقي،...وهي أنّ التداول أفضل كلمة يمكن

استعمالها لمقابلة لفظة pragmatique...بينما التداول نجد فيه المعنى التفاعلي، ونجد فيه أيضا معنى الممارسة⁽⁴⁾.

تجسد التداولية عند "طه عبد الرحمان" الممارسة والتفاعل، ممارسة اللغة والتفاعل مع الآخرين، فامتلاك المخاطب للغة وتأديته لها يسمح باقامة علاقات مع الغير، ولكن دون الوقوف عند وظيفة الإبلاغ، فباللغة يمكن المناقشة، الاستفهام، الإثبات، الإعلان،... لتخرج اللغة بهذا الاعتبار عن قصدية التواصل، وإن بدت الوسيلة الأكثر فعالية وتسمح للمخاطب بتأدية عدة أفعال عدا الإبلاغ وتوصيل الرسالة مما ينفي عنها ميزة السلوكية.

إن أول ما يميز تحليل الخطاب هو الثنائية (أنا) و(أنت) اللذان يسميهما "بنفنست" Benveniste بالإشاريين Les indicateurs معتبرا إياهما دليلين فارغين غير مرجعيين بالنظر الى الواقع وغير قابلين لأن يملأ إلا حينما يستعملهما المتكلم في كل عملية من خطابه فكما يقول "مانقونو" Mainguenu: "تتمثل وظيفة (أنا) في نطق المتكلم ب(أنا) أثناء الحديث"⁽⁵⁾

وإن كان القصد من استعمال هذه الكلمات المبهمة عند بعض الباحثين هو الاقتصاد، فإن "بنفنست" يعتقد أنها تدلّ على الدور الذي يمكن أن يأخذه المتكلمون داخل التلفظ، وبالتالي تتضح لنا أهميتها إذ يقول "مانقونو": "تبقى ضمانر الشخص الأكثر ظهورا والأكثر استعمالا من الضمانر"⁽⁶⁾، كما لا يمكن تجاهل دورها في انسجام اللغة، حيث يقول "بنفنست": "إنّ إنيّات استعمال (أنا) لا يشكّل نوعا مرجعيا مادام لا يوجد موضوع محدّد (أنا) بحيث يمكن أن ترجع إليه هذه الإنيّات"⁽⁷⁾.

إنّ ثنائية (أنا) و(أنت) من أهمّ الثنائيات التي جسّدت المحور التداولي الى جانب عناصر أخرى كالزمان والمكان، والأحكام، وموضوع الخطاب ذاته،...ففي هذا السياق لسنا بحاجة الى أن نلجّ على المواضع الوصفية الخاصة بالتداولية بهذا المفهوم إذ وظيفتها مثلما تؤكد على ذلك "اركيوني" تتمثل في استخلاص العمليات التي تسمح للملفوظ بأن يدخل في الإطار التلفظي⁽⁸⁾ والذي يشكّله المخاطب، المخاطب والمقام التواصل المتتمل في المعطيات المشتركة بين المرسل والمتلقي والوضعية الثقافية والفنية والتجارب والمعلومات المتقاسمة بينهما حسب "جون ديبوا".

لقد حظي الخطاب السياسي بعدد كبير من الدراسات من نظرية الى تجريبية. فقد كانت العينات المكونة من خطابات لشخصيات عامة، وبرامج أحزاب متعددة ورسائل للدعاية، معطيات أولية لمعالجة النصوص والاستراتيجيات التخاطبية، إلى جانب المواقف الايديولوجية التي تشكل المجال الرمزي للتنظيم ولممارسة السلطة ضمن المجتمعات المعاصرة. نعرّف الخطاب السياسي على أنه تمثيل للمكان، وتمثيل للجماعة اللغوية، وللعلاقات الاجتماعية، وتمثيل لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه، ووصول الرجل السياسي العصري الى غاياته يعني أنه قد أدرك الكثير من التطورات الحديثة في ميدان البحث في سيكولوجية التواصل، فقد عدلت الكثير من الخطوات النظرية - في الثلاثينيات من القرن الماضي - النظرة الى التواصل منذ الصوفيين والبلاغيين اليونان حتى الحرب العالمية الثانية، فاليوم:

- لم يعد المتلقي ذلك الكائن الأبكم والمجهول.
- لم تعد اللغة ذلك الناقل الشفاف لمقاصد المرسل.
- أما الرجل السياسي فيجب عليه أن يكون باعتباره مرسلًا⁽⁹⁾:

- ذلك الذي يجعل كلام مجموعته مستحسنًا، أي الذي يتحدث الى جمهوره بالكلام الذي ينتظره منه.

- ذلك الذي يحمل كلام المجموعة التي ينتمي إليها، الذي يقول كلاما يتعرّف المتلقي من خلاله على نفسه.

- ذلك الذي يحمل كلاما مسموحًا، ولكن في الوقت ذاته يصنع السلطة.

- ذلك الرجل الذي أختير من طرف أقرانه لتمثيلهم، وذلك البطل الذي يقوم بتوجيههم.

تعتبر الدراسة التداولية للخطاب السياسي دراسة داخلية ولكنها تركز على التلقظ، والخطاب السياسي كما يقول "غجليون" Ghiglione في 1989 هو "خطاب التأثير" حيث أنّ الهدف هو التأثير على الآخر وجعله يبادر الى العمل، ويفكر، ويعتقد، ...الخ، والتركيز على التلقظ يعني أنّ التلقظ السياسي لم يعد رهين الكتابات ووراء المحتويات، فبعدما تطوّر المجتمع تقنيا أصبح يسلط الضوء عليه أمام الكاميرات والمكروهات، ... وغيرها.

إنّ فعل التأثير لا يأتي منعزلاً عن الفعل التلقضي والانجازي وهذا ما يتجسّد في أفعال الكلام، فيمكننا الانطلاق من فكرة أنّ معظم الأفعال السياسية أفعال خطابية أي أفعال تؤدي بواسطة الخطاب، والتداولية التي هي استعمال للعلامات من طرف المتواصلين وعلى الخصوص استعمال العلامات اللسانية الى جانب العلامات غير اللسانية ساهم في تحليل الخطاب، وباستغلال مجموع المعطيات السياقية والخارج - سياقية، فبتوافرها كفاية يمكن اخضاع الخطاب السياسي للنمذج التداولي، ويمكن أن يقسم حسب " أوستين " الى ثلاثة أقسام:

- المخاطب يقول شيئا (شيئ له معنى) ← المستوى التلقضي
- المخاطب يفعل شيئا بقوله ما يقول ← المستوى الانجازي
- المخاطب يترك أثرا في متلقيه ← المستوى التأثيري

يتحقق الفعل الكلامي في سياق محدّد عن طريق معطيات زمكانية وسيسيو- تاريخية، والفعل الكلامي مرتبط بذاتية المتلقظ، فعندما يتحدّث الرجل السياسي فإنّه يؤدي أدواراً، يتموقع بالنسبة لغيره، ويعبر عن علاقات قصدية ازاء الأشخاص وازاء العالم الذي يعيش فيه، فالفعل الكلامي "ليس هو ذلك الفعل الذي يمكنه التحقق في الكلام فقط، ولكن الفعل المحقق سواء انتمى الى نظام اللغة أو أنتج بتوافر ظروف سيسيو- نفسانية للتواصل" (10).

ينتج الخطاب السياسي في اطار مؤسسة سياسية (مواجهة الطبقات السياسية والمجموعات الاجتماعية المنظمة في شكل أحزاب، النقابات، والتجمعات ...) من طرف فاعل سياسي (منظمة أو شخص يقوم بتنظيمها) ويجب أن يركّز الخطاب السياسي على وجود مصاحب للمتخاطبين، إبحيث ينقل الراهن الذي يعيشه كلّ من المتلقظ والمتلقي.

يتضمّن هذا الوجود في أغلب الأحيان الاستعلام الآني للأحداث بالنسبة لمقام الإنتاج، فيمكن أن يعرف الخطاب السياسي في هذا المقام بـ "الخطاب الذي يهدف الى التدخّل في نقاش عام حول اشكالية حاضرة لإقناع مجموعة محدّدة من الأشخاص ذات موقع سياسي محدّد" (11).

فقد فضلت تسمية "فعل الإنتاج" في هذا المقام بالذات من تسمية " فعل التلقظ" بسبب تعدّد مصطلح التلقظ من جهة، والدلالة على أنّ هذا

المجال محدّد بواسطة مميّزات أو خصائص مادية للنشاط الكلامي من جهة أخرى... وهذا الأخير يمكن تحديده بواسطة ثلاثة عناصر:

1- المنتج (المتلقّظ/ المخاطب): الذي يكون مثل كلّ هيئة ينبعث منها هذا النشاط، ويتعلّق الأمر عادة بمنظومة إنسانية.

2- المخاطبون: وهي العناصر البشرية المتواجدة خارج نشاط الانتاج بمعنى أنّها قابلة لادراك ذلك الانتاج والاجابة عنه ومتابعته أيضاً، والمنتجون المصاحبون يميّزون عن غيرهم بمشاركتهم في الانتاج الكلامي وهذا حال النقاشات السياسية، بينما يشاركون بعلامات غير لسانية حال الخطابات الأحادية الاتجاه.

3- لكان وزمان الفعل الإنتاجي وضعية مماثلة لما يدعى بالقناة في نظرية التواصل، يحدّد المكان المجال الفيزيائي ويتحدّد الزمان بزمان الانتاج الكلامي.

يتحقّق دخول المخاطب السياسي في اطار خطابه باستعمال بعض الكلمات النحوية (ضمائر الشخص، الصفات، وضامائر الملكية)، بالإضافة إلى توظيف بعض اللواحق الكلامية المطابقة للشخصية الخطابية (أنا) و(نحن)، فيمكن ملاحظة بعض الضوابط في الخطاب السياسي مثل العودة الى المعايير التضمينية لـ "يجب علينا" التي ينطق بها السياسيون بهدف تشجيع الجماهير وكذا توظيف صيغة "أريد"، أو "أرغب" ...

يستعمل المخاطب السياسي أغلب الخطابات صيغة (نحن)، فإن كان من الممكن أن تتطابق (أنا) و(نحن) في حال الخطاب بمنفهوم "بنفست"، فإنّ "أركيوني" تعتقد عكس ذلك إذ تقول: "لا يمكن أن يتطابق (نحن) مع (أنا) الجمع إلا في حالات شاذة ونادرة" (12). بينما ينذر توظيف (نحن) بمعنى (أنا) ويتوقف على إرادة المتكلم كما يصعب استعمال (نحن) بمعنى (أنا) في حالات مميزة أين يستلزم الأمر من المتكلم اسناد الأوضاع إلى ذاته، يقول "بيار أشار" في هذا الصدد "من الصعوبة بمكان أن نحدّد مدى التطابق بين الضمير المجهول والضمير الشخصي (نحن) المستعمل في الممارسة الشفوية" (13).

تؤدي بنا القصديّة التواصلية إذن الى البحث عن متضمنات الخطاب التي لا تتّضح إلا بالكشف عن القوانين التي تميّز الخطاب وتحركه، أي أنّ هناك قوانينا تدخّل في توظيف المعنى الضمني لأنّ المخاطب السياسي لا يلجأ الى الأقوال الصريحة للتلفظ بها بل يسعى الى توجيه المخاطب الى التفكير في الشيء

غير المصرّح به، فللخطاب جانبان: الظاهري والضمني، ولا يمكن التأكد من مطابقة أحدهما للآخر ذلك نظرا لحجم المضمّر أو المحذوف الذي يكون كبيرا، وفي هذه الحالة فإنّ الإرسالية الناتجة عن كلّ ذلك لا تعبرُ إلاّ عن جزء صغير من التواصل الكلي⁽¹⁴⁾.

وحثّى يحقق الخطاب السياسي فعاليته يعتمد المخاطب عناصر تجعله يتوجه الى التلميح وما على المتلقي إلاّ ادراك مآل أقواله دون الافصاح بدوره، وإن تساءلنا في أغلب الأحيان عن مقاصد المتكلم، وما تحمله الكلمات من دلالات، فذلك لأنّ القدرة التواصلية للإنسان في جزءها الأكبر ضمنية⁽¹⁴⁾، فليس كلّ ما يتلقظ به المخاطب السياسي واضحا بصفة جلية.

يتبلور ما هو غير واضح في الخطاب في مقولات الافتراضات المسبقة *présupposition* والأقوال المضمرة *Sous-entendus* التي ترتكز على التأويل بالدرجة الأولى، فإن كان المتلقي لا يستطيع أن يكشف عن معارف المخاطب إلاّ ما يتّضح على لسان هذا الأخير، فإنّ جزءا كبيرا من تلك المعارف يبقى مجهولا لدى المتلقي، وبالتالي يبقى غير مؤثر على تفكيره، مما يجعله غير باحث عن المفاهيم الخفية، ومكتفيا بما يصرّح به المتكلم.

فالعديد من التلاعبات التداولية تقول أنّ الجمل بدلالاتها الموضوعة عن طريق علم الدلالة تستعمل غالبا لا يصال المعلومات الصريحة في الدلالة الجانبية، فإذا دعاءهم هذا لى لئما ويجيب محمد بقوله: "لئ لكثير من لأحال غا" فذلك

يجعل عمر يستنتج أنّ هذه الاجابة تتضمن رفضا لدعوته، إذن ظاهرة الافتراض المسبق تماثل التضمنين التحادثي ولكنها تتميز بكونها غير مفصولة عن القيم الدلالية للجمل.

لقد كانت ظاهرة الافتراض المسبق أثناء القرن العشرين موضوع نقاشات فلاسفة اللغة أكثر ما كانت عليه عند اللسانيين لأنها ترتبط باشكالات منطقية

هامة ويمكننا الإحالة إلى المثال الشهير "ملك فوسا" لـ "جون سرفوني"⁽¹⁵⁾ وهو المثال الذي يفترض وجود شخص يمكن أن ترجع اليه العبارة "ملك فوسا".

فمعكس محاولات بعض اللسانيين فإن ظاهرة الافتراض ليست مقتصرة على اعتبارات دلالية فقط، ففي غالب الأحيان يستوجب علينا الاستعانة بالاستنتاجات السياقية لفهم افتراضات ملفوظ ما، إضافة إلى أنّ "ديكرو" قد بيّن أنّ افتراض المعلومات في الملفوظات بدل من وضعها بشكل صريح يمكن أن يلعب دورا بلاغيا أو خطابيا كاملا.

نتساءل في كثير من الأحيان عن الفائدة الاستراتيجية للافتراض، فنقول بأن الحيلة اللغوية هي التي تضع المتلقي في حيرة وذلك من جهتين: فمن جهة يستدعي فكّ الإفراض نوعاً من الوقت لأنه يجب أن يستخلص من أعماق الملفوظ وإعادة تشكيله عن طريق الاستدلال الجيد، وهو ما يشلّ اجابة المتلقي ومن جهة أخرى يبين "ديكرو" أنّ للافتراض وظيفة تداولية تتمثل في جعل المخاطب في اطار حاجي لا يسعه إلا تقبله.

يمكننا القول أنّ التداولية التي ارتبطت باللسانيات وبالفلسفة أكثر من العلوم الأخرى تحمل شبكة من العناصر والمفاهيم التي لم تتضح معالمها لا قبل "سوسور" ولا في المنظور السوسوري، إنها عناصر تساهم بعلاقاتها المتشابكة في جعل الخطاب منسجماً. والتحليل التداولي لهذه الخطابات لم ينشأ من عدم، ولكن هو خطوة ملازمة لتطور المنهج البنوي الذي تحدث عنه "سوسور".

لم يعد النص قابلاً للتحليل على المستوى اللغوي فقط، ولكن يستدعي تحليله العناية بالعناصر غير اللغوية التي تعطيه أبعاداً متعددة ولا تنفصل عن القول ذاته، يقول "تودروف": "لا تؤثر الحالة غير لغوية من الخارج كقوة آلية ولكنها تقحم في القول على أنها وحدة أساسية في البنية الدلالية" (16).

ومن العناصر التي شكّلت المحور التداولي نجد الضمانات التي تجسّد الشخصيات المتحدثة / المتخاطبة (الحاضرة منها والغائبة)، وتحديد الدور الذي يؤديه المتخاطبون والمقام التواصل الذي يتواجدون فيه، تقول "أركيوني": "لا يمكن احصاء الوحدات الذاتية في العملية التلقظية دون النظر إلى الوحدات اللغوية التي ندعوها بـ "المبهمات" أو "الضمانات" المعرفة مؤقتاً بـ "مجموعة من الكلمات التي يختلف معناها باختلاف المقام" (17)، وكذلك الأفعال الكلامية التي لا تنفصل عن الأقوال. فإذا أخذ التواصل بمفهوم التأثير فإن المراحل التي تبلور انتقال القول من المخاطب إلى المخاطب هو ما يدعى بالفعل الكلامي، ولأهميته خصّه "أوستين" بكتاب كامل.

أما متضمنات الخطاب فقد جعلتنا نبحث في سطح القول وفي أعماقه أو ما يعرف بالتأويل، فالقول المضمّر يحتوي كلّ الأخبار القابلة لأن تكون محمولة بواسطة الخطاب، فهي تقوم على قصدية المتكلم، وعلى حدس المخاطب الذي يلجأ إلى الحسابات التأويلية لفك رموزها، واللجوء إلى توظيف الأقوال المضمرة خاصة في السياسة قد يرجع إلى أسباب كثيرة تمنع المخاطب من التصريح، وقد تكون محدّدة في مقام التواصل، والاستعانة بالضمني يكون في أغلب الأحيان بهدف تمرير الخطاب إلى المتلقي كحيلة لبلوغ الغايات المنشودة.

ولا يمكن لأي خطاب الاستغناء عن الافتراض المسبق، فهو يعتبر الأساس الذي ترتكز عليه في تماسكه العضوي، حيث قول "اركيوني": "يجب أخذ الحذر عند زعم أن المحتويات المفترضة لا يمكنها أن تكون أساسا للترابط التخاطبي"⁽¹⁸⁾، ذاك أن الترابط الذي يقوم على الافتراضات يخضع لقيود صارمة مقارنة بذلك الذي يركز على المحتويات المثبتة. تبدو العلاقة القائمة بين كل هذه العناصر واضحة إذ أن الافتراضات المسبقة مسجلة وموجودة في اللغة، وتكون ذات طبيعة خفية، تقول "اركيوني" في هذا الصدد: "سوف نعتبر الافتراض المسبق كل المعلومات غير المصرح بها، والتي تنقلها بنية الملفوظ الذي يسجل في إطاره مهما تكن خصوصية الاطار التلقضي"⁽¹⁹⁾.

إن هذه المواضيع التي تميز الخطاب السياسي - مثلما يمكنها أن تميز أي خطاب آخر- تبين أن ما يضع العلاقة بين اللغة والعالم ليست الجملة ولكن الخطاب، ولا يتم في هذه العلاقة اثبات الأفعال دائما، إنما يتم إظهار المواقف وصياغة الإشكاليات، والرسالة يمكنها أن تؤدي أكثر من وظيفة عدا تلك التي تعني الاحالة الى العالم فقط، بحيث تتعدد وظائفها من التعبيرية، إلى التوجيهية

فالتداولية وإن تشعبت في عناصرها ليست مفصولة عن حركية التفكير المعاصر الذي أصاب مجموع العلوم الإنسانية والاجتماعية والتي تبدو أنها تشكل الهدف الأساسي لنظرية التواصل.

الهوامش:

1-A.Trognon, J.Larrue, Pragmatique du discours politique, Armand colin Editeur, Paris 1994, P 27.

2-J. Dubois, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris 1973.

2- *أنّ أفعال الكلام التي تحدّث عنها "أوستين" في كتابه How do you thing with words في 1962 تؤكد على أنّ وراء كلّ قول بعد من الأبعاد الكلامية أو السلوكية.

3- فان دايك، النصّ والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، بيروت 2000، ص 258.

4- د/طه عبد الرحمان، الدلالات والتداوليات " أشكال الحدود"، البحث اللساني والسميائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 6، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1984، ص 299.

5-D. Mainguenau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire , Dunod 3^{eme} Edition, Paris , P 03.

6-D. Mainguenau, Op .cit, P 07.

7-E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, Paris 1966, P 252.

8-C .K, Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand colin éditeur, Paris 1990, P 35-36.

9-A.Trognon, J. Larrue, Op. cit, P 39.

10-M. Martin Baltar, De l'énoncé à l'énonciation, une approche de fonctions intonatives, Credif Didier, Paris 1977, P 26.

11-J .P, Bronckart, Le fonctionnement des discours, Un modèle psychologique et une mémoire d'analyse,

Delachaux et Niestle éditeur, Neuchatel , Paris 1985, P 102.

12-C. K, Orecchioni, Op.cit, P 40.

13- بيارأشار، سسيولوجية اللغة، ترجمة عبد الله ترو، ط1،

منشورات عويدات، لبنان 1996، ص 88.

14- محمد الحناش، البنية في اللسانيات، ط1، دار الرشاد الحديثة،

الدار البيضاء 1980، ص 193.

15-J. Cervoni, L'énonciation, P.U.F, Paris 1987, P120.

16-T .Todorov, M. Bakhtine, Principes dialogiques, Editions du seuil, Paris, P 67.

17-C. K, Orecchioni, Op.cit, P 34.

18-C .K, Orecchioni, L'implicite, Armand colin éditeur, Paris 1986, P 32-33.

19- C.K, Orecchioni, Op. cit, P 25.

ترجمات

من أجل السيرة الذاتية¹

حوار مع فيليب لوجون

أجراه ميشال دولون

ترجمه د. محمد يحياتن

إن كتابة السيرة الذاتية هي في المقام الأول ممارسة فردية واجتماعية غير مقصورة على الكتاب. فيما يلي حوار مع أحد الدارسين المثابرين للكتابات الحميمة.

لقد أصبح فيليب لوجون *philippe Lejeune* المختص حجة في السيرة الذاتية وجميع أشكال الكتابة الحميمة. ولد في 1938 في صلب أسرة من الجامعيين وهو من خريجي المدرسة العليا الموجودة في شارع أولم *rue d'Ulm* و حامل للدكتوراه وعضو في المعهد الجامعي لفرنسا، وهو أستاذ معترف بعلمه وكثيرا ما تأتيه الدعوات من جميع أصقاع العالم. وقد كان في مقدوره الاكتفاء بشهرته بجعله الكتابة الحميمة مجالا للبحث كغيره. ولكنه فضل الانصياع لدوار الكلام الذاتي بأن أصبح مناضلا من خلال الجمعية من أجل السيرة الذاتية *L'association pour l'autobiographie* وتراث السيرة الذاتية². إن المغمورين ممن يكتبون اليوم يستثيرون دون ريب اهتمامه، بيد أنهم يهتمونه أكثر من الشهادات *Témoignages* عن الماضي. في الملف الذي نشرته مجلة *Magazine littéraire* حول اليوميات الحميمة في أبريل 1988، يوجد مقال له ختمه بدعوة للشهادة عن كتابة اليوميات. ومن هذه المدونة، تمخض كتاب سماه " كراسي العزيز " *Cher cahier* واتسع البحث وامتد بفضل الجمعية وبلدية أمبريو بوقي *Ambérieu en Bugey* التي وضعت مكاتبها تحت تصرفه. وهكذا أصبح الجامعي الذي اختار عدم مغادرته جامعته

1- مجلة *Magazine Littéraire*، العدد 4، 2002، ص 20-23.

2- عنوان الجمعية: 10 شارع أميدي- بونير 1500. أمبريو - بوقي.

بفيلاتانوز Villetaneuse كذلك démarcheur وكيلا لا يكل وجماعة فضوليا
للاعترافات التي تدون في بقاع العالم.

- أتم شتئون منذ ثلاثين سنة حول كتلة الأنا . ألا يزال ضوكم هو فيه لم يتغو؟ لقد ألحقم عدة

تحييلت ممكة لسيرة الذاتية ...

* في البداية، كنت أحلل نوعا أدبيا، وكنت أركز على الأدب الرفيع وعلى
الآثار الكلاسيكية، وهو أمر مشروع تماما والحال أنني لم أعدل عن هذا: لا
يوجد ما هو أجمل من الآثار الجميلة أو التحف. مع مرور السنين، أدركت -
وكان ذلك اكتشافا متأخرا- بأن السيرة الذاتية ليست نوعا أدبيا إلا على نحو
ثانوي. فكتابة السيرة الذاتية هي أولا ممارسة فردية واجتماعية غير مقصورة
على الكتاب. فليس من العدل الاقتصار على دراسة سير ذاتية أدبية. فكل
نصوص السير الذاتية لافتة للانتباه، وهكذا اتسع اهتمامي بحيث أصبح يعني بما
يكتبه الناس جميعا.

كنت واحدا من هؤلاء الناس وسأذهب إلى القول، في شكل طرفة بآني
لست بجامعي مختص في الجامعة. فالسبب الذي جعلني أعنى بكتابة السيرة
الذاتية هو سبب شخصي في المقام الأول، إنها ممارسة أقبلت عليها منذ سن
المراهقة. وكان علي أن أقضي بعض الوقت حتى أدرك بأن موضوع الدراسة
الجامعية والممارسة الشخصية يمكن أن يقتربا. وهكذا قمت بما يشبه اللف، عن
طريق الأدب، لكي أقوم في الرحلة التالية بإعادة إدماج الأدب في منظور
انثروبولوجي أوسع. وهذا التوسيع قد أدى بي، لا إلى التخلي، بما أنني أوصل
إلى غاية اليوم الاشتغال على الكتاب الكبار، بل إلى ضم دراسة كتابات
الأشخاص العاديين إلى دراسة الأدب. هناك نوع آخر من التوسيع يتمثل في
الانتقال من السيرة الذاتية إلى اليوميات، التي هي نوع مجاور لكنه متميز.
فالسيرة الذاتية أقل انتشارا من اليوميات، فهناك في فرنسا ما يقارب ثلاثة
ملايين من الأشخاص الذين يمارسون اليوميات. بيد أننا نعرف السير الذاتية
المنشورة في حين أن اليوميات المخطوطة والخاصة تفلت من القراءة. إن
يوميات الكتاب المنشورة مفيدة للغاية ولكنها ليست ممثلة لهذه الممارسة
الجمعة.

إذن هناك توسيع لما يكتبه الناس البسطاء وتوسيع للأنواع: من السيرة الذاتية إلى اليوميات الشخصية وكذلك توسيع للأوعية المختلفة: فتصوير الذات لا يحصل فقط في الكتابة أو القيام بحصيلة حول ذواتنا، هناك وسائط أخرى غير الورق أو الكتابة. فقد اهتمت بمشكل تصوير الذات في الرسم والتصوير الذاتي *autoportrait* ثم بمشكل السينما. وقد نشرت دراسة صغيرة وشاركت في لقاء حول "السيرة الذاتية والسينما" في 1999 بأمبريو بوقي. كما عنيت، وإن بشكل سريع، بالسيرة الذاتية في الأشرطة المرسومة، وهي نوع في أوج الانتشار حالياً. وحديثاً جداً، وبقصد العودة إلى اللغة المكتوبة، ولكن مع وسيط مختلف، أصبحت مولعا باليوميات على مواقع الأنترنت. إذن حصل التوسيع صوب اتجاهات مختلفة، وعدلت عن الدراسة الأدبية الصرف للنوع من أجل تبني وجهة نظر أعم، لست أدري ما إذا كان يجب أن أقول أنتروبولوجيا. في كل الأحوال، عاشرت أحيانا في عملي، وهذا منذ عشرين سنة، المؤرخين و علماء الاجتماع و علماء الأنثروبولوجيا أكثر من معاشرتي الأدباء.

- عما تحوّن عن لظور الأنثروبولوجي، هذا لا يعني بأن مولعة لسيرة الذاتية لا يبرخ لها.

* تماما، بما أن إحدى أفكارتي التي وجه إليّ نقد بصدها هي أن السيرة الذاتية لم يكتب لها الوجود دائما، وبأنها ليست وجهة *vocation* أساسية للإنسانية. استخدمت في كتابي الأول الذي عنوانه "السيرة الذاتية في فرنسا" *l'autobiographie en France* عبارات استفزازية أثارت ردات فعل. إن تاريخ السيرة الذاتية، كما كنت أتصوره، بدأ بأوروبا ليس إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، واتخذت عند جان جاك روسو صورة الأب المؤسس. وكنت أعتقد أن ما سبقه هو بمثابة ما قبل تاريخ. إن هذه الطريقة المتحيزة في النظر إلى الأمور قد صدمت بعض العقول التي هي أكثر دراية من عقلي !

- لقد أتقن جورج قديف *georges gusdorf* طريقة تحليلكم في الكتب التي قوّده للكتبت عن

للت *Ecritures du moi* .

* أصر على القول بأنني معجب أيما إعجاب به. إن قراءة مقاله المنشور في 1956: شروط وتخوم السيرة الذاتية *conditions et limites de l'autobiographie* هي أحد الدواعي التي جعلتني أعمل النظر في السيرة

الذاتية. إنني أحترم جدا صورة وعلم وذكاء جورج قوسدرف، ويبدو أنه لا يبادلني هذا الشعور. بوجه عام، يمكن القول بأن لنا وجهة نظر مختلفة إزاء التاريخ. في كتابه الضخم المتكون من جزأين الصادر في 1990، يرتقي بأصل السيرة الذاتية إلى الكتاب المقدس وآدم وحواء، الأمر الذي يبدو لي وهما، أي الوهم الذي يدعو إلى الاعتقاد بأن كل شيء قد وجد على الدوام. فالتاريخ وفق هذا التصور إنما هو اكتمال لهذه الأصول وفي نفس الوقت تدهور. ففي كتابه هذا، يقضي وقته كله في نقد تدهور الأزمنة الحديثة. إن لي في هذه المسألة وجهات نظر أكثر ليونة. أعتقد أن كل الأشياء لم توجد على الدوام، وبأن أشياء كتب لها الوجود ومن جهة أخرى، فإن الأنواع الأدبية كما الأشخاص، تبتدع أساطيرها. لقد سعيت إلى محاربة هذه النزعة، غير أنه من المحتمل أن أكون قد استسلمت بدوري لها من خلال رغبتي في ردّ العديد من أشياء حدثتنا إلى روسو *rousseau*. يبقى أن غريزة السيرة الذاتية قد أصبحت ظاهرة اجتماعية هامة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وقد أصبحت كذلك تدريجيا إثر العديد من التطورات. التقاليد الفلسفية والأخلاقية آتية من العهود القديمة: إن محاسبة الضمير التي دعا إليها فيتاغورس وبعد ذلك الرواقيون استعادتتها المسيحية. إن هذا التقليد المسيحي أمر بديهي للغاية. من جهة أخرى، هناك بروز أدب الفرد في نهاية العصر الوسيط، الذي وإن لم يكن حميميا، إلا أنه قد جعل كل ما حدث في نهاية القرن الثامن عشر أمرا ممكنا. لا شيء خرج من العدم، بيد أن تحولا عميقا قد حصل آنذاك. سأتناول مثالا آخر، وهو البحث الذي أجريه الآن حول أصل ومنشأ اليوميات الشخصية لم توجد قبل النهضة؟ كانت هناك كتابات الحساب وحوليات الأحداث العامة، فظاهرة الكتابة يوما بعد يوم كانت موجودة، ولكن ما لم يكن موجودا هو فكرة جعل هذه التقنية في خدمة الفرد. فهذا الأمر لم يكن له صلة مباشرة بالدين: لقد أمكن لليوميات البروز بسبب تحولين حاسمين للمجتمعات الغربية: تحول العلاقة بالوقت المرتبط بابتكار الساعة الميكانيكية (بداية القرن الرابع عشر) وانتشار الورق الذي لم يحل محل القضيض المجمعول للكتابات العمومية والرسمية فحسب، بل لوحات الشمع الصغيرة العابرة التي كانت تسخر للكتابات الخاصة. اختفت اللوحات في حوالي 1500. إن اليوميات الروحية التي ابتكرتها إينياس دي ليولا *Ignace de loyola* واليسوعيون، ليست سوى نتيجة لهذا التحول الجم. اليوم، نحن نشاهد تحولات جديدة، وهذا أحد الأسباب التي جعلتني أدرس بحماس اليوميات على الأنترنت. فهذا الوسيط الجديد قد غير بعض شروط إنتاج نصوص السيرة الذاتية ومن ثم ولد أشكالاً جديدة. إن شعاري وديني هو النسبية والتطور.

--في وسيعم هذا الذي صفونه لمجال تشطكم، هل تظنون بشكل مبرم القوس المبررة من أجل غية لئية ولادة

التبليغ فصر جميع نكرات لشروا اليوم غي صعد ولاد؟ هل يجب أو لا يجب إعادة إراج لألفوا لكم لجلي؟

* لماذا لا نضع أولا الكل على نفس الصعيد؟ رأى بأنه يستحيل معرفة أين أين يبدأ وأين ينتهي الأدب. من جهة أخرى، عندما نتحدث عن الأدب، كثيرا ما يحصل التخليط بين وصف الحال وتقدير النوعية. فالنقاشات حول هذه القضايا يعترئها الغموض اللانهائي وغير المجدي. نقصد بالأدب الرغبة في بناء موضوع يحدث تأثيرا في شخص آخر - وهذا ما يسمى عادة بالفن، الذي لا أكن له كل الاحترام فحسب، بل الذي يستهويني كثيرا. إذا تعلق الأمر ببناء الموضوع الأجل والأجمل والأدق ما أمكن، فمن البديهي أن السيرة الذاتية لها صلة بالأدب. إن ما يدهشني هو أن السيرة الأدبية ظلت في كثير من الأحيان، إلى غاية القرن العشرين، مستهجنة من قبل أناس يحبذون الأدب. فلا نجد عند كتاب مختلفين أمثال برونو تيار *Brunetiere* ومالارمي *Mallarmé* سوى صرخة

واحدة. فبرونو تيار كان يصفها بالثرثرة ومالارمي بالتحقيق. اليوم أيضا لا مقصاة من الأدب من لدن بعض المفكرين المتحذلقين الذين يرون بأنه يتعذر إنتاج خطاب واقعي وخطاب جمالي في الآن نفسه. لحسن الحظ. تغيرت الأمور

خلال القرن العشرين، إذ أصبحت السيرة الذاتية شيئا فشيئا، على الأقل لدى بعض الكتاب، ممارسة طليعية ومجالا فيه أشياء جديدة يجب أن تكتشف وأشكال جديدة يجب أن تبتدع. سأضرب عن ذلك مثال ميشال ليريس *Michel Leiris*. فالموقف الذي تبناه في *l'age d'homme* و *la règle du jeu* مضرب للأمثال، فهو يريد أن يصلح بين البحث على طريقة جان جاك روسو وتضحية وهبة من النفس للحقيقة الأنتروبولوجية والعمل الشعري على الكلمات. إن هذا العمل ليس من قبيل الخيال أو التخيل، فهو لا يهدم مشروع الحقيقة، بل يصاحبه لكي يكتمل وينجز. هذا الدفع المزدوج، الحقيقة والجمال، نلفيه عند الكتاب الآخرين. بالنسبة لهم، إن بلوغ الحقيقة يمر عبر ابتداع أشكال جديدة. إنهم ينتشلون السيرة الذاتية من أشكال السرد التقليدية والمحاجة من أجل الانتصار للاشتغال على اللغة. وهذه حال جورج بيريك *georges Perec* وكلود مرياك *Claude Mauriac* على سبيل المثال. لقد ابتكروا آليات للغة

بسيطة في الظاهر لم يفكر فيها أحد أبداً، والتي تحدث في القراء آثارا قوية جداً، مع البقاء في مجال الحقيقة. في نصوص السيرة الذاتية لجورج بيريك، لا توجد أدنى رغبة في الخيال، بل توجد رغبة الالتصاق بالواقع الميرير. وهذا أيضا نجده عند كلود موريك الذي يشتغل انطلاقا من نص يومياته الخاصة للقبض على ما لا يقبض، أي جوهر الزمن. إن تجربته يحترم جدا الروح التاريخية للحقيقة. وهناك مثالان لعمل فني يجري خارج مجال الخيال. إن من مساوئ عصرنا الاعتقاد بأنه لا وجود للفن إلا في مجال الخيال، وأن كل شكل من أشكال الفن خيال.

-- نؤمن من جديد على تحديد الأدبي وصفه ما يمح بهم الكنتات البنية وهم فيها جدا عبر لعل

ثاني

* أجل، إن هذا أمر بديهي. نحن نفكر بالأشكال التي تعلمناها والتي نعمل على تحيينها. نحن نكرر و لا يمكننا العثور على حقيقة جديدة إلا من خلال ابتداء أشكال جديدة. بيد إن للأدب نجاحاته وإخفاقاته وتوجد في صلب نصوص السيرة الذاتية قوة ليست بقوة أدبية فحسب. فللسيرة الذاتية موارد أخرى وبخاصة لغة الشهادة وقوة التزام الشخص الذي يتحدث. أريد أن أضيف تدقيقا حول ميثاق السيرة الذاتية. ربما لم أشدد عليه كثيرا في 1975: فهو ليس مرجعيا فحسب بل علائقي *relationnel*. فالسيرة الذاتية ليست نصا تاريخيا فحسب حيث يلتزم المؤلف بقول الحقيقة، على خلاف الخيال حيث لا يلتزم المؤلف بأي شيء. بل يقترح على القارئ التظاهر بالتصديق ويجره إلى تقاسم لعبة لذينة أو باهرة. إن السيرة الذاتية، على خلاف الخيال، ولكن أيضا على خلاف السيرة *biographie* نص علائقي: المؤلف يطلب من القارئ شيئا ما ويقترح عليه شيئا ما.

-- أكرم ما هو عليه في لخلي؟

* أجل، هناك شيء خاص جدا. المؤلف يطلب من القارئ أن يحبه بوصفه إنسانا و يشاطره فيما يذهب إليه. إن خطاب السيرة الذاتية يستلزم طلب الاعتراف، و هذا ليس حال خطاب الخيال. فكاتب الخيال يطلب من القارئ ما إذا كان خياله طيبا وناجحا. فالإنسان الذي يكتب عن حياته والذي يعرضها عليكم، يطلب منكم الاعتراف والتبرئة والقبول الذي لا يتعلق بنصه فحسب بل بشخصه وحياته. القارئ إنما هو موضوع طلب حب أو هو في موضع مجلس القضاء،

الأمر الذي قد يبعث على الإزعاج. لاسيما وأنه قد يحصل أن تتطلب السيرة الذاتية - وهذا أمر أكثر إزعاجا - أو توحى بالتكافؤ. فروسو، في استهلال اعترافاته *confessions* يتحدى قارئه بأن طلب منه أن يقوم بما قام به هو. وهذا من الأسباب التي تجعل السيرة الذاتية مغايرة، بيد أنها لن تصبح أبدا شعبية، فالناس ليسو جميعا مستعدين لقبول حتى فرضية هذا التكافؤ. السيرة الذاتية معدية والعديد من القراء يحترزون من مثل هذا التهديد. وهذا سقناه لنقول بأن هناك ديناميكية خاصة بخطاب السيرة الذاتية. وحتى إن كان النص خاليا من الإتحاف فإن قوة تبليغ السيرة الذاتية من قبل شخص يحسن الحديث عن حياته يمكنه إحداث تأثيرات قوية. كما أن قارئ السيرة الذاتية هو شخص يبحث عن الصلة وسحر الدخول في وجود شخص آخر. إذن إنه من الصعب تقويم قوة نصوص السيرة الذاتية بمعايير شكلية أو أكاديمية.

--حقا لا يمكن ردّ الألبى إلى لويي أو لأكليي. ولكن حين شئون لي شخص من لهيئته حتى

عبر تركيب غير سلبية، فلتتمّ صون تراتبية بلم نقطة فهو

* أنا لا أرغب في وضع تراتبية، أنا أسعى إلى فهم ما يجري حين نقرأ: فقارئ السيرة الذاتية حساس وهش حيال عدد من الأشياء. يمكنه أن يقبل على ما يتوافق مع تجربته الخاصة ليس إلا أو أن يعثره الفضول لمعرفة حيوات (جمع حياة) أخرى مختلفة عن حياته. يمكنه أن يمارس أيضا قراءة من الدرجة الثانية، أي نوعا من الاستماع يعيد فيه بنفسه بناء جزء من النص بني جزئيا فيما هو معروض ظاهريا للقراءة. إن هذه المشاركة وهذا الانخراط وهذه الفسحة تضعه في موضع مغاير لموضع قارئ الخيال.

-- أنتم صون توضع بين نص لسيرة ذاتية ولص لخيالي، غير أن كتبنا أمثال بنيمين كهنان

benjamin constant أو *Stendhal* قد حولوا اعتماد جميع التوجّهات التي هي إلى الانتقال من لسيرة ذاتية إلى لخيال.

* بطبيعة الحال. التقابلات ضرورية للبناء. إنها تسمح بهد ذلك بحصر الحالات الوسيطة المتداخلة والغامضة وفي أحيان كثيرة الأكثر متعة في خضم

تعقدها. أجل، إنه في مقدور الشخص الواحد أن يختار على غرار كونستان التعبير بكثير من القسوة الحميمية في يومياته السرية ويمارس جميع الأشكال الوسيطة إلى غاية خيال أدولف Adolphe . إننا نمتلك منذ زمن غير بعيد جميع ألوان نصوص كونستان. إنها تمثل ما أسميته، بصدد جديد، بفضاء السيرة الذاتية. لقد سخر كونستان وستندال وجيد هذه الإمكانية أي إمكانية التنوع وإجراء التجارب الذاتية وتطوير الأوضاع الممكنة، ودفعها إلى المدى الأقصى صوب هذا الاتجاه أو ذاك دون التقيد بخطاب الحقيقة، بل بإدماجها كصور في فضاء تصوّر للذات. إن هذه المنطقة من التجريب تستلزم مسافة، فلا يطلب من القارئ تصديق كل ما هو محكي. إننا ننأى هاهنا عن سذاجة السيرة الذاتية لنقترح عليه ألعابا. وهذا ما سماه دوبروفسكي *dobrovsky* بكلمة عامة: الخيال الذاتي *autofiction*. إن هذه الكلمة التي وضعها بمعنى محدد ودقيق بصدد روايته *films* في 1977 قد استعيدت فيما بعد بمعنى أكثر غموضا وعمومية من قبل جميع المؤلفين الذين يستقصون حاليا بانتشاء وألمعية هذا التوسط *entre-deux*. كان معجم الأدب بحاجة إلى كلمة وهاهو دوبروفسكي قد زوده بها. لا أحد اعتمد حرفيا تحديده وأصبحت الكلمة اليوم تعني الفضاء الموجود بين السيرة الذاتية التي لا تفصح عن اسمها والخيال الذي لا يريد الانفصال عن مؤلفه. إن كلمة السيرة الذاتية تخيف المؤلفين وكأنه يقال لهم أنتم لستم بفنانين. وهكذا عرضت كريستين أنقوا *Christine angot* ، التي هي كاتبة مجيدة، بشكل مباشر حياتها في كتبها الأخيرة ولكنها تحتج ضد الفكرة القائلة بأنها تكتب سيرا ذاتية أو شهادة...

-- لقد أنشئتم جمعية من أجل لسيرة الذاتية. ماهو نور هذه الجمعية ولما هي يمكنها أن تنجد

فرملت لأية؟

* سألتهموني عن تطويري بالنسبة لعقد السيرة الذاتية وعن موضوع دراستي. خلال خمس عشرة سنة تصرفت كباحث كلاسيكي ظل بعيدا عن موضوع بحثه. منذ الثمانينيات، أدركت بأنه علي أن أتدخل ولا أكتفي بدور الملاحظ، بل يجب علي أن أكون فاعلا ومساهما أكثر التزاما في الحياة الثقافية والاجتماعية. لقد توسمت لدى العديد من الأشخاص الذين يكتبون السير الذاتية أو يواظبون على كتابة اليوميات قلقا حيال بقاء واستمرار نصوصهم. فالإنسان يكتب حياته أو عن حياته ثم يتساءل عما ستصير إليه كتاباته بعد موته، لاسيما وأنه تحدوه رغبة، وهذا دون

التفكير حتى في النشر، في أن يكون له قارئ أو قارئان. ثمة عجز من حيث التواصل في المجتمع الفرنسي الحالي. هناك زعم بأن المعيش قد أصبح موضة: إنه معيش صقلته وسائل الإعلام وهو جاهز للاستهلاك، بيد أن الناس لا يتخاطبون في المترو وأنت لا تعرف جارك الذي يسكن قبالتك. فالعديد من نصوص السيرة الذاتية تظل دون قراءة، وستختفي بمعية مؤلفيها وستفتقد بعد ذلك من أجل فهم عصرنا. أسست إذن لأعراض اجتماعية وعلمية في 1992 بمعية مجموعة من الأصدقاء جمعية " من أجل السيرة الذاتية" التي تقترح جمع وقراءة وصيانة جميع كتابات السيرة الذاتية غير المنشورة المتعلقة بالحاضر والماضي التي يراد تسليمها لها. وقد أقنعنا بلدية معينة بحصافة مشروعنا، وهي بلدية أمبريو- بوقي الواقعة في أين *l'Ain* القريبة من مدينة ليون ، وقد تكرمت بجعل جزء كبير من ميدياتيك *Médiathèque* (عبارة عن مكتبة سمعية بصرية) المدينة تحت تصرفنا. إننا نكون بها أرشيف السيرة الذاتية. وفي ظرف عشر سنوات جمعنا أكثر من 1200 نص و حكايات ويوميات ومراسلات. والنص قد يقصد قصة ذات عشر صفحات أو يوميات تتكون من عشرين كراسة... هذه النصوص قد قرئت كلها وعلق عليها وتم وصفها وفهرسها من قبل مجموعات من " قراء الحياة " مجانا وهي في متناول القراء الباحثين - بما في ذلك الباحثين في الأدب وعلوم اللسان - إذن هذا موضوع جديد للتفكير والكتابة، وقراءة السير الذاتية واليوميات. لدينا مجموعات للتفكير والكتابة، ولقاءات في نهاية الأسبوع، كما ننظم معارض الخ. لدينا مجلة سمينها بالطبع *la faute à Rousseau* (ذنب روسو) إن الأدب ليس مقصورا على الكتاب الذين نشرت أعمالهم في *La Pléiade* ، فهو من وضع الآلاف من الناس الذين يمارسون الكتابة والذين يرغبون في تبادل أفكارهم وقراءة بعضهم للبعض الآخر. الرياضة لا تقتصر فقط على نهائيات الألعاب الأولمبية. إنها ممارسة جماهيرية وأرى بأن الأدب كذلك. نحن إذن جمعية السيرة الذاتية الودادية *amicale* للقراءة والكتابة.

من بين أعمال فليب لوجن :

_ *L'autobiographie en France, Edition Armand Colin, Paris, 1971.*

_ *Le pacte autobiographique, Edition du seuil, Paris.*

_ *Le moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille, Le seuil, Paris, 1993...*

من الكلمة إلى الحياة: حوار بين جاك دريدا وهيلين سكسوس

الأستاذة جوهر خاتر
جامعة تيزي وزو

عن لقائهما الأول، عن أصولهما المشتركة وكذا عن موضوعات المستيحل والسر في مؤلفاتهما يتحدث جاك دريدا (Jacques Derrida) وهيلين سكسوس (Hélène Cixous)... في حوار حول موضوعات متفرقة يتوج صداقة فكرية عمرها أربعون عاما.

حديث مع أليات أرميل (Aliette Armel).

إن العلاقة التي تربط منذ أربعين عاما بين جاك دريدا وهيلين سكسوس هي مثل فريد لصداقة أدبية ولتبادل فكري يثري النصوص التي تغذيه بدورها ولانسجام فكري ينسقه كل منهما بشكل مختلف في إنتاجه الفلسفي لدى الأول والأدبي لدى الثانية. وكلاهما يسكن ذلك المكان الخاص باللغة " حيث يمكن للطرفين أن يتعايشا مع ما بداخلهما وما بينهما ومع تبادلهما "

وُلدا في الجزائر في عائلات يهودية، هيلين سكسوس بوهران عام 1937 وجاك دريدا في الأبيار قرب الجزائر العاصمة عام 1930. كانت هيلين سكسوس لم تؤلف شيئا بعدُ لما التقيا، وإنما كانت قد اطلعت على أول نصوص دريدا. ولنظرة كل واحد منهما لإنتاج الآخر أصدااء عميقة وآفاق جديدة تثريه. قبل جاك دريدا وهيلين سكسوس دعوة المجلة لمواصلة حوارهما مشافهة.

– قبلتما حوارا شفافيا يتدخل فيه "القول" (le dire) الذي كتبت هيلين سكسوس

عن خطورته بالنسبة إلى " التفكير" (au penser). يلعب الصوت أيضا دورا هنا: انه يشغل

حيزا هاما من نصوصكما.

جاك دريدا: يؤاخذني الذين لا يقرؤون على المراهنة على الكتابة ضد الصوت، كما ل وقصدت

إسكاته. الحقيقة أنني اقترحت إعداد جديداً، وتعميماً لمفهوم الكتابة، النص أو الأثر (trace). والشفوية كذلك هي تمهيد للأثر. ولكن المعالجة الجدية لهذه المسائل تتطلب الوقت والصبر والاعتزال، أي الكتابة بالمعنى الضيق. يشقّ عليّ أن أرتجل في الرهانات التي أوليها أهمية كبيرة. إن أصواتنا الثلاثة، لتغامر هنا من أجل تمرين رهيب و متميز: نعطي الكلمة لبعضنا بعضاً، نحفظ بها لشيء طريق غير متوقع في الأغلب. إذ ينبغي لأقوالنا أن تؤثر في أكثر من زاوية، ينبغي عليها أن تنتد (se triangle)، أن توهم بالانقطاع وهي تترابط. حقا إن الكتابة بالنسبة لهيلين وبالنسبة لي وعلى الرغم من اختلاف سحيق، تنضبط على الصوت، وسواء كانت داخلية أم لا، فهي تُخرج أو تجد دوماً نفسها على خشبة المسرح. أكتب "بصوت عال" (à voix haute) أو "بصوت منخفض" (à voix basse)، سواء لحلقة الدروس وللنصوص التي لا يُقصد التلفظ بها. أكتب منذ أكثر من أربعين عاماً ما أدرسه، من أول كلمة إلى آخرها، وأختبر مسبقاً إيقاع ونغمية ما أنطق به في المدرج متظاهراً بارتجاله. ولا أكتب أبداً في الصمت بل أصغي إلي نفسي أو أصغي إلى إملاء صوت آخر، أو أكثر من صوت: إخراجٌ إذن، رقصٌ وسينوغرافيا الكلمات والتنفّس و"تغيير اللهجة" (changement de ton). إن إعداد حلقة دراسية، هو كطريق الحرية: أستطيع إذن أن أتكلم بطلاقة، أن آخذ كل الوقت المتاح لي وأنا أكتب. أما عند الكتابة للنشر، فإن نبرة الصوت تتغير في كل مرة، نظراً لاختلاف أنواع النصوص.

- **هيلين سكسوس:** لكانا ممارسات عدة للكتابة. واحدة تبعث عن طريق صوت يُقال "عال" (Haut) وهو بالنسبة لي ضعيف وأحادي المعنى. وهي من طبيعة التعليم، وأخرى تتعمق بدرجات، المكتوب بصمت. وهي تبد وبلا صوت في حين أنها تُسمع من خلال صوت واحد مجموعة أصوات. لما تكتب حلقات دروسك فأنت تسبق الصوت (tu pré-voix) صوتك هو سبق - صوت (une pré-voix). فأنت تكتب نصاً يُعاد قوله. هذه الناطقية الثانية (reparlance)، هي "مسرحة" (théâtralisation) لما سبق إخراجه. أنت تضاعف الإخراج. إنك ممثل لهذا الذي أنت كمؤلف. أنت تضاعف نفسك - في كل الاتجاهات. لا اكتب حلقات دروسي بل أجوب طيلة أيام منطقة ذات نصوص عديدة، بالتشعبات والتشابكات والطعوم، حتى أتذكرها عن ظهر قلب. ثم أرتجل انطلاقاً من بذر نقاط من صفحتين على مدى أربع أو خمس ساعات. وفي نفسي حاجة ملحة إلى ترك أصوات تسكنني. أصوات جاءت من غياباتي التي ترن بسببي. أريد أن تكون لي أصوات. ونتيجة لذلك، فأنا عرضة لوعيها

وبإمكانها أن تخونني. ولا سلطة لي فانا أخضع لوسائل الوحي. هذه المخاطرة هي شرط اندفاعي واكتشافاتي. ربما أكون نصك الخارق عن أرت و (Artaud)، الكلمة المهموسة (La Parole soufflée)، في تلك الثنائية لقيمة المهموس. كلمة مهموسة / معطاة من قبل شخص آخر وكلمة مسروقة / مخفية. كلانا نترك الكلمة ثقلع: إطلاق الكلمة هذا هو كإطلاق عصفور أونفس: هو كأن تترك شيئا كان سيقوم برحلة بحرية، يرحل. حتى أنك وبحكم مهمتك ككاريغراف- فيلسوف، وكوريفي (coryphée) وجوقة، ثرقص النص وترسله إلى كل مكان، تؤوله وترحلقة، بل وتكشطه (rapper) حسب مشيئة فكريك الدقيق والارتجالي إلى أقصى حد. طيران نصوص . بل ينتابني إحساس بالغناء وبالموسيقى. من أين تأتيني ؟ أصوات أخاذة قديمة تفودني، هل هي لأبوي؟

- **جاك دريدا:** "الكلمة المهموسة" هي أيضا من إملأ أصوات جمعية (رجالية وأنثوية). فهي تتشابك وتتعانق وتتناوب. ثمة دوما أكثر من صوت أتركه يرن باختلافات في الارتفاع والجرس والنغم وغيره لرجال ونساء يتكلمون بداخلي. يكلمونني. مثلما ل وكنت أخطر بنفسني حينئذ لتحمل مسؤولية ما يشبه الفرقة الموسيقية التي يتلزم عليّ، مع ذلك، إنصافها. وهذا من أجل التأكيد عند ملاقة أو مخالفة الآخر، على هذا الذي يحدث لي من قبل أكثر من واحد وأكثر من واحدة، بالتصديق عليه. تتدخل أيضا عقول باطنة أخرى أو ظلال المرسل إليهم، معروفين أو مجهولين، لأنك الذين من أجلهم أتكلم والذين يعطون لي الكلمة. الذين يعطون لي كلمتهم.

اللقاء الأول

- **يتواصل هذا الحوار الدائر بينكما منذ أربعين عاما. هل ترك لقاءكما الأول في مقهى**

Le Balzar في 1963، آثار ورواسب أصوات ؟

- **جاك دريدا:** يصعب علي أن أتذكر هنا ارتجالا، الآثار الملموسة والحية للقاء مع هيلين.

نعم كانت هناك أول بطاقة لها بعد اطلاعها على "قوة ومعنى" (Force et signification) والمقابلة الأولى

في Le Balzar إلا أنني غير متأكد أن التأثير الأولى لهذه التجارب بقي كاملاً. أتذكر فعلاً المخطوطة الأولى التي استلمتها من هيلين، "لقب الله" (Le Prénom de Dieu). وصلت إلى حديقتي كشهاب. لم تكن الساحة الثقافية أو الاجتماعية التوجيهية Socio – éditoriale أي "قراء" آنذاك مهياًة حسب رأيي (هل كنت مخطئاً ؟) لاستقبال وتدبر ما كان يبتدئ ها هنا. خفت إذن عليها خلال هذه القراءة التي غمرني فيها إحساس مزدوج: انبهار وقلق.

- **هيلين سكسوس**: تختلف حول نفس المشهد أحاسيسي قليلاً. حيث انتظم كل شيء بالنسبة لي حينما لم أراه (Lorsque je l'ai nonvu) أولى المرات الأولى. إن ما رسخ فيما حال بعدئذ إلى نوع من الأسطورة - بمعنى شيء مقروء (lisible)، هو أنني لم أراه : استمعت إليه فقط. إنه حادث خارق للعادة. كنت في الثامنة عشر من العمر. كان ذلك في السربون، حيث تقدم لامتحان شفاهي لنيل شهادة التبريز. كنت بعيدة جداً في آخر المدرج، لم أكن "أر" إلا ظهره. كان يتحدث عما يمّهنني منذ الأبد : فكرة الموت. لم يذهلني شيء غير لغته المغايرة تماماً، الشديدة الحيوية وهي تتأمل فكر الموت. انفتح لي على أثر ذلك عالم الفكر والأدب. كتبت له بعد بضعة سنين، إثر نصوصه الأولى. فكان الشيء نفسه يحدث في كل مرة: لم أكن (je le nonvoyais). كان نوعاً من الاستيهام التنبئي حيث كان هو النبي. كتبت ذلك في "كم الساعة؟" (Quelle heure est-il ?). ما كنت أراه لم يكن شخصه وإنما كينونته (son être) التي تمشي على نتوء جبل. أثناء لقاءنا الأول في Le Balzar، تحدثنا طويلاً وبخصوص جويس (Joyce). كنا نتقدم خطوة خطوة حول آثار بلغت مداها ونحن على الحدود، محاولين كل من ضفته أن يتأمل "الشيء". كان أسلوبه في اللارؤية (non-voir) تنبئياً: لا نرى (on nonvoit) ما ينبغي أن نراه بوجه آخر. فه وإذ يصف في أطراف ماركس (Spectres de Marx) (أثر مقدمة الخوذة، يرسم صورته الخاصة. ففي حوزته "خوذة" Heaume (يا لها من كلمة ذات كلمات: heaume-home-homme)، واقية وجه طبيعية حيث يرى دون أن يرى (Unheimlich). (الكينونة، ذلك الإنسان، تبقى تنظر إليك في انعزال. في حوزتك منها الرسالة. ما رأيته (ce que j'ai vu) منذ البداية، هي لغته التي عرفت منها، أن بإمكان فكري أن يتنزّه فيها. من حينها لم أتوقف عن قراءته بدقة، وفي كل مرة يبد ووكأنني كنت أرى (je voyais) ما يفكر. فالشخص الذي يميّز بمظهر ويكوّن جزءاً من حياتي، هو تجسيد لفكره بلغته، "الدريدية" (le derridien). إنها

كلامه. فهي فرنسية مُدرّنة (derridianisée) إذ أنه يبتزّها ويُعدم تشكيّلها (l'afaçonne)، يُرغِيها، ويستغلّ جميع إمكاناتها الاصطلاحية ويوقظ كلماتها التي توارت تحت النسيان. إنه يُحييها. لما سمعته وجدت الحرية التي كنت بحاجة إليها: لا شك أنها كانت موجودة في رامبو (Rimbaud)، غير أن الشعر مع دريدا جعل الفلسفة تُعدو...

- **جاك دريدا : من منظور محدّد، منظور الكتابة ذاته إن حقّ لي القول، تقرّني (me**

lit) هيلين بشكل لا مثيل له. فهي تجد حالا المنفذ الأفضل والأكثر خفاء، إلى المسبك والمبني وإلى المعنى والجسم اللاشعوري لما أكتب. إن امتنّاني لها في هذا الصدد، لا حدود له.

كتاب يهوديون من الجزائر

- **يوضّح جاك دريدا في، "أُمادية لغة الأمر" (Le**

Monolinguisme de l'autre) أن هذه اللغة التي جمعتكما انصهرت في بوتقة الأصول

المشتركة. فكلّكما " كاتب يهودي من الجزائر".

- **جاك دريدا: في البداية (مع أنها وقعت بُعيد "حرب الجزائر") لم تحضر أصولنا المشتركة**

تبادلاتنا بقوة. تفتّنا إلى ذلك فيما بعد بحدة كانت تتزايد مع الوقت. بدأت أكتب عن "جزائري" عن الطفولة واليهودية.. الخ من خلال "البطاقة البريدية" (postale La Carte) و" أحادية

لغة الآخر "و" دائرة اعتراف" (Circonfession) ... الخ. ونحن إذ نشترك في كل هذا من هذا

الجانب، نكتب من ذاك الشاطئ الآخر وهذا بديهي، نصوصا متابينة إلى أبعد الحدود. ويختلف تفاهمنا مع اللغة هو الآخر. فليس تكويننا واحدا. ومع أن، تذوقي للأدب أسبق فأنا " فيلسوف ". بدأت بمحاولة كسب المؤسسة الجامعية لتضفي المصادقية على عملي الفلسفي. كان لابد أن أنال بعض الاعتبار أولا قبل أن أُنح لنفسي حرية ما في الكتابة. فلم يسبق لي أن خنت المعايير آنفا، إلا بطريقة حذرة وماكرة وشبه سرّية. حتى وإن كان ذلك لا يخفى على الجميع. تحرر شغفي الغريب باللغة

الفرنسية، شينا فشيناً. إذ أظن أحادي اللغة بعناد وبلا منفذ طبيعي إلى لغة أخرى. أقرأ الألمانية ويمكنني أن أدرس بالإنجليزية إلا أن تعلقي باللغة الفرنسية مطلق. شمس. في حين تربط هيلين علاقة طبيعية بالألمانية لأن أصولها ليست يهودية سفرا دية فحسب وإنما هي أسخنازية من أمها أيضاً. وتقرأ في لغات عديدة.

- هيلين سكسوس: لما التقينا، كنا منشغلين كل في جهته بالاقتراب من القلب الزاهر للغة

الفرنسية وبرفع الكلفة في مخاطبتها، انطلاقاً فيما يخصني من لغاتي الأخرى. كل منا غريب بشكل مغاير. وهذه الغرابة، وجهت كذلك لقاءنا: لقد أدركي كغريبة حتى عن عالمه بهذا الجزء الأسخنازي، كما يسميه. والذي هو بالنسبة لي ألماني. إن ما يجمع تبايننا، هي تجربة حالت إلى تيمة الداخل من خارج (du dedans de dehors). حيث انطبع خيالي بأول تجربة في طفولتي، أو الحدث، كما قد

يسميه. كنت في الثانية والنصف من العمر حين ارتقى أبي فجأة إلى رتبة طبيب - ملازم أول في 1939. وأصبح يحق لي دخول مكان القبول أو الإقصاء المعروف آنذاك في وهران بالنادي العسكري. دخلت تلك الحديقة : وإذا بي لم أكن في الداخل. فعشت التجربة الأكبر: يمكن أن نكون بالداخل دون أن نكون في الداخل. فثمة داخل في الداخل وخارج في الداخل، وهذا إلى ما لانهاية. وإذا بالجحيم ينفجر في المكان الذي كان يتراءى لي مثل الجنة: كنت عاجزة عن الدخول في ما كان دخولي فيه مقبولا. لأن أصلي اليهودي كان يقصيني منه. ولأن كل شيء معقد (inextricable)، لم أفهم ذلك إلا عندما بلغتني

رسالة النبذ في شتائم الأطفال. فقد عشت الإقصاء باستمرار، دون أن يضايقتني أو يصير لي منزلاً. حتى أن الممر بين داخل وخارج موجود في كل ما أكتب مثلما في فكر جاك دريدا كله. كونه فكر أولاً في إعطاء شرعية لحضوره، هو ما لم أكن على علم به. فقد سجل كمتخفٍ شينا آخر في نصوصه. على كل كان إحساسي، وأنا أقرأ " أصل الهندسة" (L'Origine de la géométrie) و"الصوت

والظاهرة" (La Voix et le phénomène)، أنني أنسل عبر شقوق الخفاء، عبر الأدب وأنا أستغل انفجارات كانت عندي إشراقات وأقدار. كان أحدهما قد وُضع للكشف عن إدغار ب (Edgar Poe) في الآخر أدرج دريدا، جويس (Joyce) بين ظهرائي هوسرل (Husserl). كان يعطيني من خلال الأدب منفذاً إلى الفلسفة التي كان يذلني على مراميها وجسورها المتحركة، فأنسل عبر الدهاليز. كانت مسألة حضور الحاضر (la présence du présent)، وحاضر الحضور (le présent de la présence) والبقاء، مطروحة آنذاك. وحتى مسألة من الآن فصاعداً (Désormais). عرفنا

الترحيل مع فيشي(Vichy). كنت في الثالثة لما رأيت أبي ينزع لوحته كطبيب. فنحن نشترك فيما أسميته "جراحنا" (nosblessures) : إنها جراح ولكنها خاصتنا، وهي تصبح ألقاب شرفنا. لقد استطعنا أن نفاهم بعُشْر كلمة. لأن عمل الوُصم (stigmatisation)، الندبة، كان أصلا مُدونا في كتاب حياة كل منا.

- عندما تكتب هيلين سكسوس، في " صور جذور" (Photos de racines)، " نحن من

نفس الحديقة"، هل هي تلمح إلى النادي العسكري؟

- جاك دريدا : " نحن من نفس الحديقة ". هذه عبارة يمكن أن تفتح على جميع

حدائق العالم ولكن الإحالة الحرفية هي أولا حديقة ديسي (Le Jardin d'Essai)، حديقة النباتات بالجزائر العاصمة ذات الأشجار الاستوائية قرب ملعب كرة القدم الذي كنت كثيرا ما ألعب فيه. مازالت هذه الحديقة موجودة إلى الآن. لم نذهب إليها معا أبدا ولكنها تمثل نوعا من الفردوس المفقود. حيث تنطبع كلمة (d'Essai) في هـ. س. للحياة... (... pour la vie . HC) بقوة تفرض حروفها وتركيبها في ملتقى جمل " وأنواع من المنطق ".

- هيلين سكسوس: بدأ الأدب الفرنسي بمحاولات (Essais). فه وكتاب (des c'est) أي

كتاب هذا . وانه لعجيب أن تُسمى حديقة، ديسي (d' Essai) ويعني (L'Esse) باللاتينية : أن تكون (être).

في البدء توجد الكلمة

- تستند الكتابة عندكما إلى الكلمات، حيث تبدأ من لعب على الكلام ومن عبارة

تغذي طليعة الفكر وحتى تقدم التاريخ، أحيانا.

- هيلين سكسوس: يمكن تأليف قصيدة بعناوين كتبه وحدها. ولنن احتفظ " الكتابة والاختلاف

" (L'Ecriture et la différence)، بالرزانة نحويًا، فإن سياق الكلمة يجُرّ مَقارنَه (ses attelages) بتحسّن الوضع، حيث يتولد عدد هام من النصوص من كلمة عبقرية من اللغة الفرنسية وظفها بنبوغ فأضحت دريدية. هالكون ! (Fichus)، أبق ! (Demeure) وكباش! (Béliers) ... يا للجرأة ! أحسده على عناوينه وعلى احساسه البالغ بما تنطوي عليه الكلمات الفرنسية، أديبا كان أو فلسفيا .

- **جاك دريدا:** نعم، في البدء توجد الكلمة. كتسمية وكلفظة معا. مثلما لو كنت لا أفكر قبل

الكتابة في أي شيء : لما تُفاجئني إمكانية ما في اللغة الفرنسية التي لم اخترعها، أصنع منها شيئا لم يكن مبرمجا وصيّره الكنز المعجمي والنحوي ممكنا. من هنا هذا الإحساس المثقل: ابتهاج وخدمة موفقة للغة - ونوع من اللامسؤولية. أتذكر كل شيء ولكن انطلاقا من اللغة- التي تستغني عني وهي تمر عبري. داهمني في محاوره حديثه العهد استعمال عبارة (jurer avec) : كانت تعني بالضبط ما كنت أبحث عنه أي " نشرز" (détonner)، وفي الوقت نفسه " صدّق على توقيع " (contresigner) و" أقسم، تكلم تحت اليمين مع ... " (jurer, parler so ... sous serment avec ...). وكما يعني أيضا "أقسم"، ذلك التضرع نفسه. المعجزة أنني لم أفكر في ذلك قط قبل ثانية. ثم استثمرت ثروات هذه العبارة المتعذرة الترجمة. إذ لا يمكن أن نترجم "jurer avec" إلى لغة أخرى، والحفاظ على ما تنطوي عليه هذه الصيغة من تعدّد وتناقض في استعمال معيّن. إن ما يقودوني دوما، هو تعذر الترجمة : فالجملة مديونة دوما للسان القوم. حيث ينبغي على جسم الكلمة أن يلتصق بالمعنى بالمقدار الذي لا يسع الترجمة إلا أن تُضيعه. والمفارقة الجلية هي أن المترجمين اهتموا بنصوصي أكثر بكثير من الفرنسيين، محاولين ابتكار التجربة التي وصفتها آنفا في لغتهم من جديد. فمثلا لما احتفظت بـ هـ . س للحياة HC pour la vie، كأصوب عنوان، نظمت نصّي لكي يستثمر فلسفيا، ثروات الاصطلاح

التعبيري على مستويات مختلفة : التحليل الدقيق لنصوص هيلين وفرويد (Freud) ولفكر موجب للحياة الخ ... إنه الحظ الممكن لاسمها وحروفه الأولى : هيلين سكسوس. يعني " هذا للحياة " (la C'est pour vie)، وفي آن واحد " صداقة وفيّة وأكيدة إلى الأبد " (à jamais) و" على مدى الحياة " (pour la vie). ويعني كذلك، لأجل الحياة " Pour la vie " الذي هو لديها إثبات وانحياز إلى صف الحياة الذي لم انجح في مشاطراتها فيه أبدا. أنا لست " ضد الحياة " ولكنني لست " للحياة " (Pour la vie) مثلها. وه وتنافر يوجد في صلب الكتاب وفي الحياة.

- **هيلين سكسوس:** أنت ضد الموت ومع الحياة بشراسة. ولكن بشكل مغاير. بلا / طمأنينة)

(in /quièrement) . أما فيما يخص العناوين فقد سلمت بأن الترجمة لا جدوى منها. فقد فقدت كل أمل في الاحتفاظ بمعنى (en jeune singe juif) " كقرد يهودي غرّ " أثناء ترجمة " كساب يهودي بار " (en jeune saint juif) عند ترجمة: (Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif) إذ كنت أود ل وأبقي على معنى القرد . إلا أن ذلك لم يحدث.

- **جاك دريدا :** إن نصوص هيلين مترجمة في العالم أجمع. ولكنها تبقى متعذرة الترجمة. فنحن بمثابة كاتبين فرنسيين تربطهما باللغة الفرنسية علاقة غريبة أو يرتبطان بها بغرابة مألوفة أو بألفة غريبة. وفي الوقت نفسه نحن الكاتبين المترجمين أكثر واللذين تتعذر ترجمتهما أكثر من العديد من الكتاب الفرنسيين لأننا متجذران في اللغة الفرنسية أكثر من ذوي الجذور العريقة في هذه الثقافة وفي هذه الأرض.

من الكلمة إلى الحياة

- **يمكن للسيرورة التي تصفانها انطلاقا من الكلمة أن تبد وتجريدية جدا. على العكس، فإن كتبكما تحمل بصمات من السيرة الذاتية أي من الحياة نفسها: الكلمات تعيد إلى الحياة.**

- **جاك دريدا :** إن كتب هيلين ومنذ " اسم الله " (Le Prénom de Dieu) خيالية وعجيبة واستيهامية بالتأكيد، بل وتخصّبها فضلا عن ذلك سيرتها الخاصة المتميزة وحتى العائلية. يختلف الأمر كثيرا فيما يخصني! حيث لا يوجد في كتبي الأولى أي دليل عن ترجمة حياتي أو إشارة إليها. فهي سير ذاتية إن كانت كذلك، بشكل آخر. لم استند إلى ما يسمى «حياتي» إلا مؤخرا في دائرة اعتراف وفي أحادية لغة الآخر... الخ، باعتماد أسلوب خيالي تقريبا. ووضع أل " أنا " في النصوص المعنية، إذن خيالي طبعاً. غير أنه يختلف عن وضعه في النصوص الأولى حيث كنت أقول " أنا " أو " نحن " على الطريقة التجريدية للفيلسوف أو المنظر الكلاسيكي. فمساراتنا إذن مختلفة جدا من جهة علاقة " الكلمة " ب " الحياة " وبحياة الكلمة.

- هيلين سكسوس : ومع ذلك، وحتى ل وفكرت فيما أكتب انطلاقا من تجارب أكون مررت

بها، أجدني غائبة نسبيا عن نصوصي المعتبرة سيرا ذاتية. لأن الأساسي مما كان أنا، هو سريّ بالكامل. فأنا أكتب انطلاقا من ذلك التوتر القائم بين ما يختفي وما يتأتى، يعني : الكتاب. الكتاب يحدث لي. فه ويملك قدرة أعلى من تلك التي في حوزة الشخص الذي يعتقد أنه يكتب كتابا. فكتبي أقوى مني وتفلت مني. فهي تخضعني للترجمة .

- جاك دريدا : غير أن القريحة المعروفة ب "السيرة الذاتية " تُروي منذ كتبك الأولى، سردابا

مطلقا. حتى وإن تولدت منها ميثولوجية عائلية هائلة: الأب الميت الموجود دوما، الأب "الحقيقي" ! والأخ. والأم لاحقا.

- هيلين سكسوس : لا أنكر وجود العائلة هنا، لكن عائلتي ليست أنا بالكامل، فضلا عن كونها

اختراعا لي كما تقول أمي. وهي البنية الأولية لكل كائن بشري: فهي ما يُحدث التراجيديا الإغريقية، وهي بناء أسطوري أتأمل انطلاقا منه أقدار كل الكائنات البشرية. أما أنت، فأشكالياتك الفلسفية هي أنواع من الصور الذاتية. يتعلق الأمر قبالا ودوما بروحك وب عقلك، بجسدك المنفعل وبأشتاتك. الكائن خلف جروحك هو أنت بوجه آخر و عار أكثر من روس و(Rousseau) لأن فلسفتك هي ستار شفاف. إن كتبك كلها تشكل سيرة ذاتية من نوع غير معروف، مكتوبة " داخليا وعلى البشرية " .

- جاك دريدا : بودّي أن يكون ذلك . لكن إن كان ذلك صحيحا سيكون خاصة بعد انتهاء الأمر،

استعاديا.

- ما وصفته هيلين على أنه حضور للجسد في نصوص جاك دريدا، هل هو عنصر من هذه

السيرة الذاتية، ذات النوم اللامعروف؟

- هيلين سكسوس : إن ما يؤكد حضوره في كل نصوصه هو سجاذة ما، شيء فطري فيه. فه

ويضع سيرة ذاتية عن جسده بصفته جسدا موصوما (stigmé)، جسدا بدم وعلامة. لقد أظهر بجرأة خارقة أن الفيلسوف يكتب بجسده كله، وأن الفلسفة لا يمكن أن يلدها إلا كائن من لحم ودم بشهوة وعرق كثير، وبمنيّ ودموع، معية كل ختاناته وشروطه البدنية والنفسية. وه شيء فريد ولا مثيل له. هذا الجسد اليهودي الغريب (étranjuif) الذي يخاف ويرتعش ويتمتع وينتصر، يبوح بما يخفي، لا يستطيع أن يكذب .

قيم الحقيقة

– **جاك دريدا:** أنتم ترون ما تمنحني إياه صداقة **هيلين:** فهي الوحيدة ولا شك التي ترى أنني لا أكذب أبدا. وحتى عندما أكذب (وه وما يتلزم علي أحيانا كجميع الناس وربما أقل). أظل (حسبها) بريئا. يُعرف عني أنني شخص يطرح قيمة الحقيقة للنقاش وعلى أية حال يتروى ويتريث ويخضعها لأسئلة التاريخ (يوجد تاريخ " لقيم الحقيقة ") إلى درجة أن أعدائي يعتبرونني خطأ طبعا، متشككا وعدميا. والحال أنني عندما يبذ ولي شيء ما "حقيقيا " (ولكنني أعطي الآن لهذه الكلمة معنى مغايرا تماما، لا أقوى على شرحه هنا)، لن تقدر أية قوة في العالم، ولن يقدر أي تعذيب على منعي عن قوله. ليس هذا شجاعة أو تحد وإنما هو انجذاب لا يقاوم. ولا تفوتني إن توجب علي مسائلة عمل مؤلف محترم بأسلوب نقدي، خطورة الموقف. غير أن لا قدرة لي على الامتناع عنه: فما يتوجب قوله لا بد أن يُقال. وإذا ما كان ذلك يمر من خلالي، فلن يقدر أي سد على حجزه.

– **هيلين سكسوس:** منهج الحقيقة هذا هو الهدية التي تقدمها للإنسانية في رأيي . تعلم قراءتك أن الحقيقة تبقى دوما بعيدة المنال. فمن حيث تصل، تنطلق ثانية، تستدرك، تندفع من جديد. ولا تجلس الحقيقة على ركبتك بل أن الحقيقة تسيرك بكل معاني الكلمة. إنه قانون الكتابة أيضا: لا يمكن أن نكتب إلا في اتجاه ما لا يتركنا نكتبه، فيفرض محاولة كتابته. لأن ما يسعني أن أكتبه، سبق وأن كتب، ولم تعد له أية أهمية. كما وأذهب دوما نح والأشد إرعابا لأنه يجعل الكتابة مثيرة وموجعة معا. هكذا، أكتب باتجاه ما أتهرب منه، ما أحلم به. فه و" " حديقة ديسى (Jardin d'Essai)، ولكنه حديقة جهنمية تطرد.

بين الممكن واللاممكن

– **جاك دريدا:** نعود إلى مسألة المستحيل. لا يمكن أن نعف وإلا إذا عفونا عما يستحيل العف

وعنه. فإن عفونا عما هو قابل للعف ومقابل الندم أو طلب العفو، فنحن لم نعف. إذ لا يمكن العفو إلا عما لا يُعفى عنه. فالإمكان (possibilité)، يتوقف إذن على المستحيل. وهذا ينطبق على الهبة والضيافة. فالضيافة اللامشروطة مستحيلة ولكنها الضيافة الممكنة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم. باستطاعتي مضاعفة الأمثلة عن المفاهيم الخاضعة لنفس المنطق وحيث تكون إمكانية الشيء الوحيدة هي تجربة الاستحالة. فإن فعل أحدهم فقط ما يسعه أن يفعل، ما هو بمقدوره، فه وعندئذ يقوم بإظهار إمكانيات كامنة في ذاته، أي أنه يعرض برنامجا لا غير. فحتى ينجز شيئا ما، لا بد أن يفعل أكثر مما يقدر. حيث ينبغي لاتخاذ القرار من المرور عبر استحالة التجربة. فل وأعرف ماذا أقرر لن أضطر إلى تحمل أية مسؤولية. وهذا ينطبق على التجربة عامة. فلكي يحدث شيء، أو يصل أحد، لا بد أن يكون غير قابل للتوقع (inanticipable) إطلاقا. فلا يكون حدث ممكنا، إلا كمستحيل، فيما وراء " أنا أقدر". لذا فغالبا ما أكتب "مستحيل" (im-possible) لأوحي بأن هذه الكلمة ليست سلبية في استعمالها. فاللا – ممكن (l'im-possible)، هو الشرط لإمكان حصول الحدث، لإمكان الضيافة، والهبة والعفو والكتابة. والحال أن ما إن يتم توقع حدوث شيء ما، حتى يكون ذلك قد انقضى ولن يحدث إذن. وهو أيضا فكر سياسي : لا يحدث إلا ما فشلت التخطيطات المتوفرة على توقعه.

– **هبلين سكسوس :** إن المسؤولية، أينما تموضعها ومثلما تذكرها، هي مسؤولية مطلقة

وعمياء.

– **جاك دريدا:** إنها مسؤولية الآخر، ذاك الآخر، الموجود قبلي في ذاتي، مسؤولية الآخر مثلي.

– **هبلين سكسوس:** إنه رضى مطلق بالآخر، وأعمى كليا. فأنت تتحمل مسؤولية

شيء لا يمكنك تقدير تطوره ولا قوته ولا قدره. ولا خيار لك في الأمر.

– **كيف تمارس القدرة بالنظر إلى اللاممكن؟**

- **جاك دريدا** : إنها نوع من اللا- قدرة (im-puissance) وعرض للذات على من هو "آخر" (Autre)، بلا اختزال، كمتنافر أو كذات مغايرة. فهو عرض على الآخر، لا يمكنه إلا أن يأخذ شكل اللا- قدرة. فالآخر هو ذاك أو تلك من أكون أمامه أو أمامها جروحا، ومن لا يسعني ول وإنكاره. وكما لا يمكنني التسليم بغيرية الآخر الذي سيظل دوما في الجهة المقابلة، لا يمكنني أيضا أن أنكر غيريته. ولا أستطيع أن أقول أنني أفتح الأبواب، أنني أدع والآخر: فالآخر هنا من قبل. هي ذي الضيافة اللامشروطة (وهي غريبة عن السياسة وعن القانون، بل وحتى عن الأخلاق في معناها الضيق). إنها ضيافة توجبها زيارة وليست دعوة. والآخر سبق إلى الدخول وإن لم يتلق دعوة. فثمة بين المشروط واللامشروط على العموم، تنافر نهائي ولا انفصالية ولا بد من التلاؤم مع الأمر الواقع.

- **هيلين سكسوس** : يأخذ هذا العرض على الآخر بالنسبة لي شكل قبول. ما تدركه أنت على أنه عجز هو من منظوري، قدرة تقبل الخضوع، هو قبول لا حدود له.

- **جاك دريدا** : هو ليس بعجز ناجم عن استقالة عادية أو عن ضعف، وإنما هو ترفع.

- هيلين سكسوس : أنت تصل إلى ذاتك من حيث لم تكن تنتظر.

- **كيف يتوافق (Puisse) "ليت"، الذي تستعمله هـ.س، في جملة تتوقفون عندها**

طويلا، في هـ.س للحياة... مع المستحيل ؟

- **جاك دريدا** : إن "ليت" (Puisse)، هي إحدى تلك الإمكانيات الثمينة التي تقدمها لي اللغة الفرنسية، فأغريها وأستعملها: لذا حاولت أن أضع منطقا لفعالية كلمة مثل "Puisse". إن صيغة نصب الفعل le subjonctif تعمل على إحداث الشيء بمجرد التلفظ بالأمنية. "ليت" هذا يحدث، وهذا يحدث في النص. وتكمن خصوصية "puisse" في "قدرته" الأشد من المناجزة والمغايرة عنها. ذلك أن الكلام حتى يكون مناجزا يجب الاستباق والتحكم في الظروف والتفاهم حول القوانين والأعراف، وه وما يبطل إلى حد ما الدخول المفاجئ للحدث. لأن الحدث الخالص يتحدى المناجزة

(performativité). إن "Puisse" الذي يشتغل في نصوص هيلين، والذي هو ليس لا صيغة أمر ولا صياغة إخبارية، يتموقع على ذلك الخط المتملص الذي أتبعه بين الممكن والمستحيل. إنني أحاول أن أتفكر فيما ورثناه عن المأثور الفلسفي من أرسطو (Aristote) إلى هيجل (Hegel)، بوجه آخر، فيما يخص الممكن. إذ ينبغي أن نفكر بوجه آخر في إمكانية المستحيل. يبد وهذا، كنوع من الكلام السهل أو كمفارقة لعبية. وه وبالنسبة لي الرهان الأكثر جدية في العالم.

الحق في السر

- **تشغل كل منكما نيمة السر أيضا: فإذا كان ينبغي أن نترك النصوص**

تتأتى، كيف يمكن إذن أن نحمي السر؟

- **هيلين سكسوس:** توجد عدة أسرار. فكلمة سر هي ذات أسرار. فثمة السر

الذي لا أعرف عنه شيئا. وه وسري وفي السر إلى درجة أنني بلا أثر عنه، فيما عدا ربما ما يحضرني على شكل أحلام. وثمة السر الذي يكون شيئا معروفا ومخفيا ويستحيل إفشائه لأن الإفشاء يؤدي إلى تحطيم الشيء السري وكذا الحياة. وثمة مجهول هذا السر المدفون في الظلمة والصمت: لن يعرف أحد أبدا على أية صورة سيتشكل ل ويستطيع أن يظهر. ويبقى سرا ما لا أعرف عنه شيئا (Dont je ne sais rien)، هذه الهبة التي تجعلني أكون من أكون. إن الكتابة هي كإسعاف نقدمه لأنفسنا في الظلام: إنها فعل اليأس: إذ نعلم أن ثمة كنزا لن ندن ومنه أبدا. ما أجهلنا لذواتنا ! ومع ذلك نوقع.

- **جاك دريدا:** هذا موضوع لا ينفذ. أشعر أنني الوريث والمؤتمن لسر بالغ

الخطورة، لا أملك منفذا إليه، أنا بذاتي. إن الكلمة أو الكتابة التي أجول بها في العالم تنقل سرا يبقى ممتنعا عني، غير أنه يترك آثاره في كل نصوصي وفيما أفعل وأعيش. كثيرا ما قدّمت نفسي وأنا أكاد لا أمزح، كمران (marrane)، أحد أولئك اليهود المرتدين قهرا، والذين كانوا

في إسبانيا والبرتغال يمارسون شعائهم سرّياً حتى أضحوا يجهلونّها أحياناً. وشغلني أيضاً هذا الموضوع من منظور سياسي. فعندما لا تحترم دولة معيّنة الحق في السرّ تصوير مهددة: عنف بوليسي وتفتيش وكنّيانية. ذلك أنّني أعتبر الحق في السرّ حقاً أخلاقياً وسياسياً. والحال أنّ الأدب يفتح ذلك المكان المتميز، حيث يمكن قول كل شيء والاعتراف بكل شيء دون إفشاء السرّ: إذ يمكنني دوماً وبسبب القانون التخيلي للمؤلّف الأدبي أن أدعيّ بحق، دون أن يكذبني أحد، وحتى ل وكشفت لكم عن حقيقة سرّي " أني لست من يتكلم باسمي". وهذا يطرح على بساط النقاش قضية "الاسم العلم" من جديد. من يتكلم؟ يحقّ للأدب إذن أن يقول كل شيء. فالشيء منشور هنا، على ظهر نص ولا يستطيع أحد أن يثق به، لأنّه خيال: يمكن أن أكون قد كذبت، اختلقت وشوّهت، كما في كل النصوص المسماة سيرة ذاتية. فالحقيقة تتشوّه وتتحول. أحياناً لبلوغ حقيقة أكثر قوة وأكثر "حقيقية". ولن يستطيع أحد أن يثبت بما يسمى الإثبات، أن بعضهم كذب. يشكل هذا الحق – الحق أن تقول كل شيء دون أن تعترف بشيء – صلة مبدأ بين الأدب والديموقراطية. يمكن الرد فعلاً، أنّ الأدب إذ هو ليس شيئاً في ذاته وإنما وظيفة إستراتيجية وحيلة، يمكن من يستغله أن ينكر ويعترف دون أن يعترف، سواء عن وعي أو عن غير وعي. ولكن ل ولم يكن الأدب غير سلسلة ضخمة من الأعراض، يا له من مبحث أعراض (symptomatologie)، فريد في نوعه! إنه يسحر المحللين النفسانيين. فه ومبحث أعراض مُحير ومن فرويد إلى لا كان (Lacan)، فه وأقوى من الجميع. كان فرويد يقرّ: " إنما أتعلم بالقرب من الشعراء".

- **هيلين سكسوس:** يوجد باب أمام الكتاب. القارئ الملهم يفتح, فنظن أننا

ندخل. ولكن النص يجتهد لإخفاء الشيء في ثناياه, ولا حيلة للمؤلف إزاءه. قد يضحي بحياته كي يكتشفه. إن الأدب مأساوي. فه ومجنون بضرورة ملاحقة السر بلا جدوى. في النهاية, يهرب الكتاب ولا توجد له نهاية. فالكتاب هو رسالة هروب, والأدب مدين للسر بالحياة, لأنه لا يقوى على مهمته. فبمجرد أن نكتب لننبش, نفرز السرّ.

- **جاك دريدا:** يرتبط الأدب بما قلناه عن الحقيقة وباللا- ممكن. فه وليس ما

نخفيه فقط. هو الوجود ذاته. إذ, مهما كنت قريباً من الآخر ول وفي التقرب الاتحادي أو النشوة الجنسية, فالسر باق. فالآخر منفصل. نحن نتحدث بالفرنسية وباللاتينية إذن: (Secernere), يعني: فصل. وهذا القطع ليس سلبياً بل يعطي حظه للقاء, للحدث وحتى للحب. علينا ألا ننسى أن السر يُقال انطلاقاً من جذور أخرى ووفق دلالة أخرى في اللغة الإغريقية والألمانية.

- **هيلين سكسوس:** فضلا عن ذلك، يمكن أن نضيف الإفراز (La sécrétion):

إذ ليس السر قطعة ماس: فه وفي حالة إفراز متواصلة ويكبر باستمرار: لن يقدر مؤلف أبدا أن يرتفع إليه.

- **جاك دريدا:** تتحكم أوجه السر والإفراز في "دودة القز" (Un ver à soie)

الذي نشرته في " ستائر" (Voiles)، إزاء نص هيلين معرفة (Savoir)، إن أمكن القول. فهي تتحكم في مسار هو سير- ذاتي، من جهة إلى أخرى: مذكرات السفر إلى أمريكا الجنوبية، الطفولة، الدين، اليهودية، التلد (ذلك الوشاح الذي يفرض ارتدائه على اليهوديين دون اليهوديات). وليس هذا سوى مثال أخير عن كل المشاركات التي لا يسعنا هنا إلا أن نذكرها.

تعريب ج. خاتر

08 /سبتمبر/ 2004

*مجلة :

Magazine littéraire N°430: Jacques Derrida. Paris, Avril

2004, P/P22/29

عناوين متقاطعة

من هيلين سكسوس إلى جاك دريدا:

-Quelle heure est-il ? colloque « Le passage des frontières », autour de Jacques Derrida, Cerisy-la-Salle, juillet 1992, éd. Galilée, 1992.

-Portait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, éd. Galilée, 2001.

-Ce corps étranjuif, in « Judéités. Questions pour Jacques Derrida », éd. Galilée, 2003.

من جاك دريدا الى هيلين سكسوس:

-Fourmis, colloque «Lectures de la différence sexuelle», Paris, Collège international de philosophie, octobre 1990, éd. Des Femmes, 1994.

-H.C.Pour la vie, c'est-à-dire..., éd Galilée, 2002.

-Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive, éd. Galilée, 2003, avec un frontispice de Simon Hantai.

وكجواب في المؤلف نفسه :

-Voiles, Galilée, 1999, avec six dessins d'Ernest Pignon-Ernest.

من أجل سوسيولوجيا للكتابة

بيار تسيما

ترجمة شمس الدين شرقي

جامعة -تيزي وزو-

ينبغي لسوسيولوجيا الأدب، لكي تتحول إلى سوسيولوجيا للنص الأدبي (أي إلى سوسيولوجيا للكتابة)، التخلي عن بعض الممارسات التقليدية التي حالت في الماضي دون ارتقائها إلى نظرية مقبولة: 1 - عن فكرة سوسيولوجيا المضامين التي ترى أن للنص الأدبي (مبتذلاً كان أو غير مبتذل) "مضمونا" يمكن إدراكه إدراكاً مباشراً، كما يمكن استخلاص معناه الاجتماعي في المستوى الموضوعاتي ("الأفكار الاجتماعية في آثار شارل ديكنز"، "الأرستقراطية عند مارسيل بروست"، الخ)؛ 2 - كل محاولة لاختزال النص الأدبي إلى نسق مفهومي (إلى "بنية مدلولات"، بارط) ومماثلته مماثلة تعسفية بخطاب خاص حول الواقع الاجتماعي؛ 3 - فكرة أن السوسيولوجيا الأدبية لا علاقة لها بالنص، وأنها لا تهتم سوى ببنيات خارج-نصية.

يتعلق الأمر هنا بسلوك اتجاه معاكس للإثبات الأخير، إذ لا يمكن لسوسيولوجيا الأدب أن تتأسس كسوسيولوجيا للنص إلا إذا فكرت في البنيات الخارج-نصية بوصفها بنيات نصية.

إن فكرة تمثيل البنيات الاجتماعية بوصفها بنيات نصية ليست جديدة؛ فهي فكرة موجودة في بعض كتابات الشكلايين الروس، وبخاصة في كتابات تينيانوف الذي حاول توضيح الكيفية التي تدمج بها نصوص غير أدبية، تؤدي وظيفة اجتماعية محددة (مثل الرسالة)، في خطاب تخيلي لتصبح بذلك وقائع أدبية. كما أقام باختين، الذي خصّص فصلاً كاملاً في كتابه عن رابليه لـ "الألفاظ المتداولة في الساحة العامة في آثار رابليه"، علاقات بين بعض الأشكال اللسانية السائدة في مجتمع معين والنص الأدبي: «لقد فحطنا دور الساحة العامة التي هي قبل كل شيء "أصوات". وقد قلنا إنّ هذه الأنواع

العامة تتسرب إلى الآداب الجميلة للعصر وتضطلع ضمنها بدور أسلوبى هام¹. لقد طبقت هنا فكرة ي. لوتمان التي مفادها بأنه من الممكن النظر إلى الثقافة بوصفها "نصا ثقافيا" ولو أن ذلك التطبيق تمّ في مستوى نظامى أقل من ذلك الذي بلغه في أعمال مدرسة تارتو.

لقد لاحظت كريستيفا بصدد المقاربة الباختينية: «... يُمَوِّعُ باختين النص داخل التاريخ وداخل المجتمع منظورا إليهما بوصفهما نصّين يقرأهما الكاتب ويندرج ضمنهما بكتابتهما»². وهي نفسها اقترحت قراءة رواية "Jehan de saintre" (لـ أ. دي لاسال) بوصفها «ملتقى فضاعات نصية» تلتقي فيه نصوص كثيرة، تشغل وظائف اجتماعية محدّدة ("الوصف المدحي"، "الاستشهاد")، مشكلة [بذلك] النصّ الأدبي. وهكذا يتجلى هذا الأخير "تناسا" (كريستيفا) أنتجه الكاتب الذي "يقرأ" و "يعيد كتابة" (يحوّل) نصوص مجتمعه أو نصوص مجتمعات سابقة.

ويبدو أن مثل هذه المحاولات الهادفة إلى وصل المجتمع بالنص الأدبي تلائم البنية اللسانية لهذا الأخير ملائمة أفضل من تحاليل لوكاتش وغولدمان التي تسعى إلى توضيح الكيفية التي تعبر وفقها نصوص عن بعض الإيديولوجيات أو الفلسفات التي يمكن ربطها بمصالح تجمعات اجتماعية خاصة. ذلك لأن الأمر متعلق بمعرفة الكيفية التي تندرج وفقها البنيات الاجتماعية في هذه الممارسة الدالة التي تسمى "كتابة"، والكيفية التي تحوّل بها [أي البنيات الاجتماعية] فيها. وعلى كل محاولة مقبولة تهدف إلى الإجابة على هذه المسألة أن تتموقع في المستوى اللساني، بمعنى أنها تحرص على التفكير في المصالح الاجتماعية على هذا المستوى.

هنا تكشف نظريات باختين، ولوتمان وكريستيفا عن ضعفها: 1 - فإهمالها لمسألة الذات الجماعية (وهي القضية المحورية في المقاربات الماركسية)، جعلها تعجز عن إسقاط الصراعات على المستوى اللساني بوصفها صراعات بين جماعات. 2 - لا تمثّل التحولات الحاصلة في المسار التناسي بصفقتها مواقف اجتماعية وإيديولوجية (أو مضادة للإيديولوجيا).

1- M. Bakhtine, L' œuvre de François Rablais..., Gallimard, 1970, p. 183.

2- J. Kristeva, Sémiotiké- recherche pour une sémanalyse, Seuil, 1969, p. 144.

إن اللغة ليست كما لاحظ باختين/فولوشينوف في كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة"، وهو محق في ذلك، نظاما محايدا يستعين به الكاتب على "التواصل" مع الآخر. إنها أحد الأنظمة السيميائية والاجتماعية التي تتصارع داخلها مصالح جماعية متنافسة¹. وهكذا فإن النقد الذي يوجهه شارل موراس *C. Mauras* إلى الرومانسيين الذين يعطون الأولوية للكلمة على حساب الجملة (النحو الجملي) فعل سياسي لا يُفصل عن الإيديولوجيا القمعية والرجعية لموراس والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. (يتلزم الدفاع عن صرامة التركيب مع كلاسيكية ذات نزعة تقليدية ومتسلطة).

تطور كل فئة اجتماعية، لغرض التعبير عن وضعها الاجتماعي وعن مصالحها الخاصة، خطابا خاصا بها ("لهجة اجتماعية"، غريماس) مبنية بطريقة معينة على المستويين التركيبي والدلالي ومعارضة لخطابات جماعات أخرى كثيرة. ويمكن الحديث عن الموقف السوسيولساني لتعيين المتضادات *Antagonismes* الاجتماعية تعيينا عاما، كما تتمظهر من خلال اللغة: في نصوص مكتوبة أو شفوية. وقد نتمكن، في سياق مثل هذا الموقف، من تبين أهمية رواية من قبيل "الأم الشاب فارتر" وأهمية النجاح الذي حققته. لقد استعادت هذه الرواية، بتشربها للخطاب التراسلي، عنصرا هاما من "اللهجة الاجتماعية" للبورجوازية الليبرالية لتلك المرحلة؛ أي لجماعة اكتشفت عالم الفرد الخاص والكتابة الموافقة له ألا وهي الرسالة. تصبح رواية كل رسالة بصفقتها تعبيراً عن هوى شخصي *passion privée*. ويُبَيّن تحولها الروائي، الذي تجد فيه إيديولوجية الليبرالية تعبيراً أدبيا، عن النجاح، وفي الآن ذاته عن الشجب الذي صادفه "فارتر" (من قبل رجال الدين والأمراء المستبدين).

تحكم كل مقاربة تكتفي بوصف تشرب الإنتاج الأدبي النصوص غير التخيلية (الوثائقية) على نفسها بالبقاء سطحية، بل وبالابتذال. يتعلق الأمر من وجهة نظر سوسيولوجيا النص بالتصدي لمسألتين هامتين تخصان النتائج المترتبة عن التناص الخارجي (تشرب نصوص غير تخيلية في رواية، أو مأساة، أو قصيدة) على المستويين الدلالي والتركيب.

1- Voir : M. Bakhtine (V. N. volochinov), Le marxisme et la philosophie de langage, Minuit, 1977.

تشغل هاتان المسألتان مكانة مركزية في كتابنا الموسوم "الازدواجية الروائية: بروس و كافكا وموزيل"^{1/}. وقد فحّصنا على ثلاث مستويات متكاملة. لا نروم هنا تلخيص دعائم بحث موجه نحو سوسيولوجيا الرواية ونحو أعمال بروس بصفة خاصة. مع ذلك فقد يكون مفيدا قول بعض الكلمات حول علاقات التناص عند بروس والقضايا الدلالية والتركيبية (السردية) للرواية، وذلك من أجل توضيح القوانين النظرية *théorèmes* المقدمة هنا بصورة أفضل.

إنّ الفكرة التي مفادها أن اللهجة الاجتماعية للمحادثة، ونعني كلام الطبقة الراقية، قد أدمجت وحوّلت (بالمحاكاة والمعارضة) في "البحث عن الزمن الضائع" تشكل نقطة انطلاق التحليل. يظهر الحديث في الرواية، تماما مثلما هو عليه الحال في الواقع اليومي للصالونات، لغة مُنمّقة ومفصولة عن الممارسة الاجتماعية، وقد جعلتها ممكنة الحياة الخاملة لأصحاب الريع البرجوازيين النبلاء القاطنين "ضاحية سان جرمان". ولئن كان هذا الحديث في ظاهره مجردا من كلّ جدوى اجتماعية فإنه محكوم، مع ذلك، بمبدأ نفعي. إنّ اللغة بالنسبة للمتحدث هي مجرد وسيلة تتيح له البروز والارتقاء في السلم الاجتماعي؛ فهو لا يعبا لا بالحقيقة النظرية ولا بالميزات الجمالية بوصفها أهدافا مستقلة. وفي نظره يمكن لكل فضائل اللغة أن تختصر إلى هدف وحيد تابع *hétéronome* أي خاضع إلى نجاحه الشخصي.

تمتلك المحادثة فيما يخص هذه النقطة بنية مشابهة لبنية الخطابة الإشهارية التي تتحول فيها كل الميزات (كل الاختلافات النوعية) إلى مجرد وسائل بسيطة تفيد في تحقيق النجاح التجاري والريع. تُقرّ المحادثة، مثلها مثل الإشهار، بالميزات الجمالية (البلاغية) والفكرية *intellectuelles*، غير أن هذه الميزات أقنعة لا تفيد سوى في حجب مبدأ التبعية.

إن المحادثة عند الطبقة الراقية في الجمهورية الثالثة، التي نشأت في حضن أصحاب الريع كنتيجة غير مباشرة لتراكم رؤوس الأموال، هي لهجة اجتماعية مؤسّطة بقيمة التبادل: يتعلق الأمر بالنسبة للمتحدث الذي يمتلك بعض المعرفة وبعض المهارة الخطابية (البلاغية)، بتبادل هذه الأملاك الثقافية لأجل "الارتقاء" في المجتمع، ولأجل تحقيق مكانة اجتماعية لنفسه.

إن كل ما يفعله موجه نحو الآخر، وبالتالي فالمحادثة محكومة بقانون (لأجل- شيء- آخر) ، الذي هو بمنظور أدورنو نتاج للوساطة عبر قيمة التبادل.

إن القضايا التي طرحتها اللهجة الاجتماعية للتواصل، والتي هي في الآن ذاته، دلالية وإيديولوجية ووجودية، قد تشربتها الرواية البروستية [نسبة إلى بروس] حيث يشغل غياب القيم النوعية والاختلاف (الدلالي) لب المشهد ضمن عالم التواصل الاجتماعي. يصبح هذا الغياب القضية الدلالية الأساسية لرواية "البحث": فلا يكف السارد عن محاولته إقامة "اختلافات" بين البرما *la Berma* والممثلات الأخريات، بين آل سوان وباقي العالم. وعندما تمحى في نهاية الرواية الاختلافات الجوهرية بين "ناحية سوان" و "ناحية غورمونت" محوا فجائيا في خلال حديث مع جيلبيرت *Gilberte*، يعترف السارد اعترافا أخيرا باستحالة تحديد مَكْمَن الاختلاف في عالم اللهجة الاجتماعية للطبقة الراقية الذي هو عالم مظاهر خداع وأقنعة.

إن أصالة وأهمية "البحث" البروستي تكمن في استبدال بروس الانسجام التركيبي التقليدي بانسجام دلالي جديد، والذي يمكن أن نمثله بوصفه تطويرا وبوصفه تحويلا لأقطاب معنوية* (غريماس). فللبحث بنية استبدالية عوضا عن أن تكون تركيبية. وتحولات الأقطاب الدلالية يمكن النظر إليها على أنها رد فعل منتج للازدواجية الدلالية (ومن ثمة للوساطة). إن تحولات أقطاب معنوية متعارضة تنتج مباشرة عن محو كل التعارضات الدلالية المزيفة لعالم الكلام التواصل (المحادثة).

ينتهي بروسست بمعارضة هذه الأخيرة بكتابة استبدالية وحلمية *onérique* موجهة نحو اللاوعي، نحو قوانين "الذاكرة اللاإرادية". تعارض هذه الكتابة الناتجة عن تحلل المبدأ التركيبي التقليدي، الذي كان ينظم روايات القرون السابقة (إلى نهاية القرن التاسع عشر)، الوساطة عبر قيمة التبادل، الملازمة لكلام الطبقة الراقية، بمبدأ قيمة الاستعمال: أي بالإنتاج النصي حيث تصبح العلامة اللفظية هدفا لذاتها عندما تكف عن أن تكون وسيلة تبادل. ففي نص بروسستي من قبيل "أسماء البلدان": الاسم الذي حللناه تحليلًا مفصلاً، يتعارض الدال غير القابل للتبادل، ومنطلق ترابطات صوتية ودلالية، بالمصطلح الكوني: الأمر نفسه للجميع. وبهذا يلتحق

* في النص الأصلي: "isotopies sémémiques"، نسبة إلى "sèmes" والمقصود بها

وحدة معنوية.

بروست، بنقده خطابات الحديث (بوصفه كلاماً) الموصّطة، بالمجهود الملامري لتخليص اللغة من آثار قانون التبادل الذي هو في الآن نفسه قانون التواصل اللفظي.

ونهاية "البحث" (الزمن المُستدرك) هي التي تُبينُ إلى أي درجة يكون فيها القناع والتمويه مظهرين لازدواجية الطبع *ambivalence* *caractérielle* والازدواجية الدلالية بصفة عامة: فكل الشخصيات تقريباً تظهر فيها كائنات مزدوجة تنتمي إلى مجال الظاهر. ووفق هذا الأفق، يظهر "البحث" بحثاً دلالياً عن القيمة وعن الاختلاف النوعي الذي لا يمكن العثور عليه في واقع سوسيولساني تحكمه قوانين الوساطة، وقوانين التبادل.

وعندما تأخذ الوساطة شكل الازدواجية الدلالية (ازدواجية الطبع وازدواجية الحدث)، فإنها تنتهي إلى التشكيك في التراكيب السردية للرواية: في السببية البسيكولوجية والحدثية والفلسفية. إنّ "سمة الطبع هي دافع الفعل" مثلاً لاحظ تودوروف. غير أنه في سياق دلالي مزدوج، حيث الطباع متناقضة، تتعذر إقامة أي علاقة سببية أحادية بين طبع ومقاصده ومتتالية أحداث. فعندما يحاول السارد أن يشرح لنفسه سلوك ألبرتine *Albertine*، يبني "حكايات" ممكنة ومتوازية دون أن يجد بذلك الحكاية الحقيقية، الحكاية النهائية، شأنه في ذلك شأن سوان الذي يجهد نفسه في بناء الحكاية الحقيقية لأوديت *Odette* في عالم روائي مزدوج، مسكون بكائنات "مزدوجة" (بالمعنى الباخثيني للكلمة)، ينتهي التركيب السردى بأن يُزَعَرعَ، وتتعرض بنية الرواية لأزمة: فانسجام النص لا يمكن للتركيب- الكلي *Macrosyntaxe* أن يضمّنه، كما لا تضمّنه السببية السردية.

وخلاصة القول: 1 - أن تشربّ اللهجة الاجتماعية للطبقة الراقية يدخل إلى الرواية قضية الوساطة (والبحث عن القيمة النوعية)؛ 2 - أن الوساطة تأخذ فيها شكل ازدواجية دلالية وأن هذه الازدواجية تنتهي بأن تسبب أزمة التركيب السردى (المركب السردى *syntagme narratif*)؛ 3 - إن أزمة المبدأ التركيبى هذه تؤدي إلى ازدهار كتابة جديدة استبدالية تعارض الوساطة بالبحث عن تخليص العلامة اللفظية (بوصفها دالاً مستقلاً) من السياق الموصّط للتواصل: التعارض الأساسى لـ "البحث"، هو إذن ذلك الذي بين الكلام والكتابة.

إن هذه المبادئ النظرية التي عُرضت بالتفصيل في الازدواجية الروائية، لا يمكنها بالطبع تأسيس سوسيولوجية للنص (للكتاب) ذات صبغة

كونية (عامة) ولا تدعي ذلك؛ ولكنها قدّمت هنا لتدلّ على الوجهة التي يمكن أن تتخذها مثل تلك السوسولوجية، في موقف لا زالت فيه الصلة التي توحد بين البنية النصية والبنية الاجتماعية تطرح مشكلا وينظر فيها الباحثون معظمهم بنوع من عدم الارتياح إلى مصطلحات التماثل أو التشابه البنيوي التي أدخلتها نظريات الماضي الجدلية.

وفي الأخير يُبين تشرب النص الأدبي النصوص "الصديقة" أو "العدوة"، التخيلية أو غير التخيلية، المكتوبة أو المنطوقة، عن تلقية المعاصر واللاحق. فلا يمكن فهم ردود الأفعال التي يثيرها النص ضمن أنظمة اجتماعية وفي أوساط فئات اجتماعية مختلفة بمعزل عن سيرورة الإنتاج الذي تتطور فيه مواقفه (أي النص) الإيديولوجية. وقد يسمح تصنيفا للخطاب، الذي أكد أهميته غريماس في كتابه الحديث الموسوم "السيمانيات والعلوم الاجتماعية" لسوسولوجيا الكتابة إقامة علاقة بين خطاب (خطابات) نص أدبي و"اللهجة الاجتماعية" (غريماس) للجماعة التي تتلقاه.

في هذا السياق، فإن تلقي الأثر البروستي في كتابات بعض المثقفين الألمان المنضوين (منذ 1928) حول "institut für sozialforschung" (مدرسة فرانكفورت) يعد مثالا يغني عن أي تعليق. فالنصوص الفلسفية لـ و. بنيامين، وبصورة قطعية حاسمة، نصوص ت. و. أدورنو، تبحث عن الدفاع عن الخاص (das besonder) ضد التغيرات الشكلية التي تخضع لها ضمن الأنظمة المصطلحية والتراتبية. فكتاباتهم، التي تنقّز من عوائق التركيب المنطقي والمفهمة النظامية، تنحو إلى التعبير التصويري (الاستعاري، الكنائي) وعلى المبدأ الترابطي للمثال (paradigme) ليس مصادفة أن تتوافق مع كتابة بروسست الذي سبق وأن لاحظ: « إن الأشياء أقل جمالا مما هي عليه في الحلم، ولكنها أكثر خصوصية من المفهوم المجرد الذي كونه عنها » (ضد سانت بوف). ويظهر تفكير الفيلسوف بصدد الفن وكأنه يرد عن نظرة الفنان هذه: «منذ الأزمنة السحيقة يجهد الفن نفسه لإنقاذ الخاص؛ فالتميز المتدرج كان له محايثا». (Asthetische theorie)

إن القاربة الخطابية التي تصل "النظرية النقدية" (لأدورنو وبنيامين) بـ "البحث" البروستي (والتي لا مناص من ذكرها هنا) لا يمكن توضيحها إلا في ضوء علاقتها بمقولة الخصوصية الواقعة في صلب الخطابين: الواحد مفهومي والآخر تخيلي. وفي الآن ذاته يُفترض أن تدرج هذه المقولة، التي هي فلسفية وجمالية في آن، ضمن سياق سوسيوثقافي مطبوع بانحطاط

النزعة الليبرالية. وقد حُلّ أزمته ببصيرة نافذة د. هاليفي *D. Halévy*، معاصر بروس (في انحطاط الحرية، 1931)، وأصبحت الموضوع الرئيس للنظرية النقدية بعد أن بلغت أوجها في ظل الديكتاتورية الفاشية.

وختاماً، ينبغي التأكيد على استحالة فهم الوظيفة الاجتماعية للنص الأدبي فهماً ملموساً ما لم يحدد بالنسبة لـ "التطور الأدبي" أو (بتعبير تودوروف) بالنسبة لـ "الخطاب الأدبي". هذه الفكرة مُضمّنة في نقد وجهه أ. كوهلر *E. Kohler* إلى "البنوية التوليدية" للوسيان غولدمان: «غير أن بنويته التوليدية تتجاهل أهمية الوساطة عبر التقليد الأدبي»¹. هذه الوساطة ضرورية لفهم السوسيوتاريخي لنص ما بالنظر إلى أن قطيعته مع النصوص الأدبية السابقة لا يمكن شرحها إلا في مستوى سوسيولوجي: في إطار موقف سوسيولساني جديد يجعل بعض أشكال الخطاب الأدبي القديم أشكالاً مستحيلة (مفارقة للزمن).

وهكذا فإن القطيعة البروستية مع الرواية "السردية" لبلزاك ومع اللغة التواصلية للكوميديا الإنسانية، التي يقارن بروس أسلوبها مع أسلوب الحديث، لا يمكن فهمها إلا في موقف اجتماعي تتحرّر فيه اللغة من الفعل الفردي (فاقد بذلك صبغتها العملية) لتصبح بنية مستقلة نسبياً. في مثل ذلك الموقف، تصبح الكتابة السردية نفسها، والتي لا يمكن فصلها عن الفعل *action* والحدث *événement* (عن "السببية الحديثة"، تودوروف)، موضع تشكيك. وأزمته تتصادف مع أزمة الفرد الفعّال للعصر الليبرالي، عصر أشرف على نهايته في الوقت الذي كان فيه بروس يكتب روايته.

1 E. Kohler, principes historico-sociologiques et science littéraire, in : Tilas, Univ. De Strasbourg, 1973-1974, p. 7.

مراجعات

حياة وأعمال محمد ديب

أ. مريزق قطارة

جامعة تيزي وزو

ولد محمد ديب يوم 21 جويلية 1920 بتلمسان حيث تلقى تعليمه الابتدائي إلى أن تحصل على الشهادة الابتدائية بفرعيها "الأهلي" و"الأوروبي" سنة 1931. غير أن طفولته تميزت بفرص ومأس كانت لها انعكاسات عميقة ومستمرة على طبعه وفي أعماله الأدبية لاحقا. فقد عرف اليتيم وهو لم يكد يتجاوز العاشرة من عمره لما توفي ولده سنة 1931 كما تميزت طفولته بحادث وقع له بساقه ألزمه الفراش لمدة طويلة وكاد يؤدي بساقه إلى البتر لأن ذلك كان بمرحلة ما قبل اكتشاف البنسلين وبنفس الفترة نذكر الدور الذي لعبه معلم شيوعي (روجي بليسان) في تلقينه الثقافة الفرنسية.

فترة شباب الكاتب تصادف الحرب العالمية الثانية وما بعدها وهي فترة مارس محمد ديب بها مهن عديدة تدل على كثرة استعداداته وقدراته الذاتية. فمن معلم بقرية زوج بغال بالحدود الجزائرية المغربية (1938-1940) إلى محاسب بمكاتب جيوش الحلفاء بوجدة (1940 - 1941) إلى مترجم من الفرنسية إلى الإنكليزية لدى الجيوش بالجزائر العاصمة (1943 - 1944) إلى مصمم زرابي بتلمسان (1945) لأن محمد ديب كان رساما مؤهلا قبل أن يكون كاتباً أو شاعراً؛ والتحق الكاتب بعد ذلك بجريدة "الجزائر-الجمهورية" (1950 - 1951) حيث عمل كصحفي إلى جانب مساهمته في دورية "ليبرتي".

إلى جانب كل تلك النشاطات التحق محمد ديب بجامعة الجزائر حيث درس الآداب (1940 - 1944) في حين كان يمارس الكتابة (أقدم نصوص له معروفة تعود إلى 1946). غير أن الكاتب مر دون شك خلال شبابه بفترات بؤس وشقاء. يقول محمد ديب عن فترة إقامته بالعاصمة بين 1943 و1944 "كان همنا الكبير بتلك الفترة العثور على ما نأكله (...). كثير من الناس كانت تموت جوعاً" (الجزائر - الجمهورية 27 سبتمبر 1950). وهي دون شك وضعية جعلت الكاتب يميل عاطفياً وسياسياً نحو الشيوعية إذ انخرط لمدة قصيرة بالحزب الشيوعي الفرنسي (1951).

عرف محمد ديب ابتداءً من 1952 ككاتب غير أنه اضطر إلى الهجرة (1959) تحت ضغط السلطات الاستعمارية ولم يسمح له بالإقامة بفرنسا إلا بعد

تدخل مجموعة من كبار الكتاب الفرنسيين لصالحه. واستقر به المقام بمدينة لاسال سان كلود بضواحي باريس من حوالي 1964 إلى أن وافته المنية. إلى جانب نشاطه الثقافي والكتابي قام الكاتب خلال غربته بأسفار عديدة إلى المغرب الأقصى وبلدان المعسكر الشرقي والولايات المتحدة حيث عمل أستاذا بجامعة لوس أنجلوس (1976 - 1977) وفنلندا (ابتداء من 1975) كما عمل أستاذا بجامعة السوربون بباريس (1983 - 1986) وهو كان خلال كل ذلك على اتصال دائم بالجزائر إلى أن توفت والدته (1983). لقد قضى الكاتب السنوات الأخيرة من حياته صريع المرض غير أن ذلك لم يثنه عن الكتابة، فأخر كتاب له صدر شهور قليلة فقط قبل وفاته عن "توقف بسيط لقلبه" حسب ابنته آسيا (جريدة لومانتي 05 ماي 2003).

نعتقد أن جزءا كبيرا من التكوين الروحي والجمالي والفلسفي للكاتب قد تم خلال فترة طفولته وشبابه وظل يلزمه طوال مشواره الكتابي إلى جانب المكتسبات الناتجة عن التجربة ونضج الوعي الفني والفلسفي. فأول قصيدة معروفة للكاتب نشرت سنة 1946 وهي قصيدة "فيقا" (نجم) وبها نجد ميولا مبدئية نحو الحنين (للأندلس) ونحو الميثولوجية والصوفية التعتيم والشمولية والصنعة اللفظية الممتازة. وأكد الكاتب الشاب طبعه وطموحاته الكبيرة خلال الأيام الثقافية بسيدي مدني بضواحي مدينة البليدة (1948) لما صرح أنه "يريد أن يكتب عن كل شيء".

غير أن وضع الفترة التاريخية التي كان يمر بها الشعب الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية - وهو وضع عايشه الكاتب شخصا - جعله يتجه نحو تعبير أدبي ذي طابع واقعي (وإن كانت تلك الواقعية تخفي جوانب جمالية وتلميحية كثيرة بإقرار من الكاتب نفسه وهذا موضوع واسع لا يمكن التعرض له هنا) فكتب ثلاثيته الأولى المشهورة حيث استعرض الوضع المزري لفئات الشعب الجزائري في المدن وفي الأرياف نتيجة الاستعمار والميز بين الأوروبيين والأهالي. فتعرض الكاتب لكل ذلك من وجهة نظر قريبة من أيديولوجية اليسار السياسي فقدم شهادة عن بؤس واستعباد أغلب الجزائريين وجشع المعمرين وأذئابهم من بعض الجزائريين أرباب العمل وأصحاب الأراضي (الدار الكبيرة - الحريق - النول). غير أن الكاتب تعرض بنفس الثلاثية إلى مراهقة ونضج الطفل عمر وأقام موازنة بينها وبين نضج الوعي السياسي لدى الشعب الجزائري وقد عبر أحسن تعبير عن ذلك في رواية "الحريق" التي حملت تنبؤات صريحة بما وقع في نفس سنة صدورها (الثورة المسلحة).

فترة العمل المسلح عبر محمد ديب عنها بنبرات ووسائل فنية مختلفة في روايات "صيف إفريقي" و" من يذكر اليم" و"رقصة الملك" وفي مجموعته القصصيتين " في المقهى" و"الطلمس".

أما مرحلة ما بعد الاستقلال وما تمخض عنه من مستجدات فقد تناولها محمد ديب على الخصوص في روايات " رقصة الملك " و" الإله عند البرابرة " و" وكيل الصيد " وفي مسرحية " ألف تحية لصعلوكة".

نلاحظ أن الجزائر - وما تعلق بها - شكلت محورا أساسيا مباشرا لقصص وروايات محمد ديب وظلت حاضرة رمزيا في قصصه ورواياته التالية انطلاقا من "هابيل / 1977" لما تحول الكاتب إلى تبني فضاءات خارجية لا محدودة المعالم تماشيا وموضوعات بحوثه الجديدة.

يمكن أن نستخلص من المسار القصصي للكاتب أربعة مراحل فنية متميزة

هي:

- مرحلة الواقعية (ثلاثية الجزائر) بما فيها فترة انتقالية مع رواية "صيف إفريقي" ومجموعة " في المقهى".

- مرحلة تحول جذري وصريح نحو السريالية والصوفية مع روايتي "من يذكر اليم" و"سيرورة على الشاطئ المتوحش".

- مرحلة واقعية جديد من مجموعة "الطلمس" إلى رواية " ولي الصيد" وهي مرحلة تجمع بين مكتسبات الواقعية والسريالية وترسخ الطابع الصوفي لقصص محمد ديب.

- مرحلة الفضاءات الخارجية والرمزية انطلاقا من رواية " هابيل".

نلاحظ من خلال كل ذلك أن الكاتب كان دوما متراوفا بين الحلم والواقع تماشيا وتلك الحساسية التي تكونت لديه خلال فترة الشباب ووفاء لذلك المشروع الأدبي الذي صرح به سنة 1948 أي "الكتابة عن كل شيء". بالفعل، موازاة مع تطرقه إلى أوضاع الجزائر تناول الكاتب ابتداء من الستينيات محاور ذات صبغة عامة منها البحث عن الذات وعن الهوية والحقيقة والمعنى والأنوثة والدين والقيمة وعن إمكانيات التعبير الأدبي واللغة على العموم، فغاص في بحوث ذات طابع أنثروبولوجي وحضاري بين من خلالها وضع الإنسان في إنتمائه الحضاري والإنساني تجاه الآخر وشرح خفايا الإنسان الجزائري على الخصوص والإسلامي على العموم كما استعرض الإنسان في مواجهته لقدره. وقدم مواقف وجيزة عن كل ذلك في مجموعاته الشعرية العديدة.

لقد نال محمد ديب جوائز أدبية معتبرة وعديدة أولها الجائزة التي توجت أولى رواياته " الدار الكبيرة" سنة 1952 وآخرها جائزة الأكاديمية الفرنسية سنة 1994.

يبدو الكاتب في كثير من أعماله صعب التناول مستعصيا على الفهم وقد أبدينا له مرة ملاحظة في ذلك الشأن فرد علينا غاضبا " هل أنا ألفت كلمات متقاطعة فتطالبوني بالحل ؟". نعم كل ذلك التعقيم والانغلاق والعمق والغنى الدلالي الذي يميز جل أعماله كان لديها أمرا بسيطا عاديا وواضحا. ما أعظمه!

أعمال محمد ديب

روايات:

- ثلاثية الجزائر (- الدار الكبيرة / 1952 - الحريق / 1954 - النول / 1957).

- صيف إفريقي (1959).

- من يذكر اليم (1962).

- سيرورة على الشاطئ المتوحش (1964).

- رقصة الملك (1968).

- الإله عند البرابرة (1970).

- وكيل الصيد (1973).

- هابيل (1977).

- ثلاثية الشمال (- أسطح أورسول / 1985 - إغفاءة حواء / 1989

- ثلوج من رخام / 1990).

- الصحراء بكل صراحة (1992)

- الأميرة الإسبانية المغربية (1994)

- إن شاء الشيطان (1998)

- رحلة لوس أنجلوس (2003)

مجموعات قصصية:

- في المقهى (1955)
- الطلسم (1966)
- الليل المتوحش (1995)
- مثل دوي النحل (2001)

قصص للأطفال:

- بابا فكران (1959)
- القط الحارد (1974)
- سالم والساحر (2000)
- البرنيق الذي يعتقد أنه قبيح الشكل (2001)

مسرحيات:

- ألف تحية لصعلوك (1980)
- خطيبة الربيع (لم تنشر بعد / ترجمة مريزق قطارة)

مجموعات شعرية:

- الظل الحارس (1961)
- صيغ (1970)
- كل الحب (1975)
- نار يا نار جميلة (1979)
- مياه جارية (1987)
- فجر إسماعيل (1996)
- طفل الجاز (1998)

دون تصنيف:

- تلمسان أو مقامات الكتابة (1994 / نصوص وصور).
- شجرة القول (1998 / محاولات).
- سيمورج (2003).

الفهرس

5	المخبر	كلمة
7	العدد	كلمة

دراسات

11	عولمة التناس ونص الهوية. د. آمنة بلعلی
34	القيمة الفنية الدلالية في شعر بدوي الجبل. د. مها خيربك ناصر
60	المجمع العلمي بدمشق (مجمع اللغة العربية). أ. السعيد بوطاجين
69	تعدد الأصوات وتداخلها في قصص عبد القادر بن سالم الأستاذ. عمر بلخير
79	هرمنيوطيقا النص أو فلسفة تأويل النصوص. أ. مليكة دحامية
91	أدبية أشكال التعبير الشعبي الأمازيغي. أ. حورية بن سالم
100	مدخل إلى اللسانيات الشكلائية. أ. عبد الله إمسعودان
125	التعددية اللغوية في البلدان المغاربية في نظر الباحث والأديب التونسي الراحل صالح القرماي. د. محمد يحياتن
137	صورة المرأة القبائلية في روايات مولود فرعون. أ. سامية داودي
147	المنهج والنص الشعري الخطاب النقدي العربي أنموذج. أ. راوية يحياري
161	إنشاء النصوص الشعرية وكيفيات التواصل. د. مصطفى درواش
176	الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي. د. إبراهيم سعدي

193	بنية الخطاب الأدبيّ الشعبيّ دراسة إنسيّة. أ. زهية طراحة.....
205	الجملة العربية قديما وحديثا تحديد ودراسة. أ. الجواهر مودر.....
215	المتخيل مقارنة فلسفية. أ. نصيرة عشي.....
225	توظيف التراث الشعبي في قصص السعيد بوطاجين. أ. ليديا كميلة حرشاوي...
235	التحليل التداولي للخطاب السياسي. أ. زهية حمو الحاج.....

تجمل

- 249 من أجل السيرة الذاتية حوار مع فيليب لوجون. أجراه ميشال دولون. تر: د. محمد يحياتن..
- 259 من الكلمة إلى الحياة: حوار بين جاك دريدا وهيلين سكسوس. تر: أ. جواهر خاتر.
- 277 من أجل سوسيولوجيا للكتابة. بيار تسيما. ترجمة: أ. شمس الدين شرقي.....

مراجع

- 287 حياة وأعمال محمد ديب. أ. مريزق قطارة
- 293 الفهرس

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإمل

دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع

رقم S3197 عمارة EPLF حي 600 مسكن

المدينة الجديدة - تيزي وزو

الهاتف: 026 - 21 - 96 - 55

الفاكس: 026 - 21 - 07 - 21

العدد الثاني: ماي 2007

إشرافه تقني: حار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإيداع القانوني: 1664 - 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحتا العلامة للفنان: محمد الله مجاتي

الرئيس الشرفي

أ.د. رابح كحلوش - رئيس جامعة تيزي وزو-

رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

المديرة المسؤولة: د. آمنة بلعلی

هيئة التحرير

د. صالح بلعيد	د. مصطفى درواش
د. محد يحياتن	د. محجوب بلمحجوب
أ. العباس عبدوش	أ. السعيد بوطاجين
أ. شمس الدين شرقي	أ. حورية بن سالم

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا-	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر-
أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. عبد الله العشي - باتنة -
أ.د. نضال الصالح - سوريا-	أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -	أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان-
أ.د. شعيب حليفي - المغرب -	د. حميدي خميسي - الجزائر-
أ.د. محمد الباردي - تونس -	د. حسين خمري - قسنطينة-
أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية -	د. نورة تيقزيري - تيزي وزو-

كلمة المخبر

هو ذا العدد الثاني من مجلة الخطاب التي يتحسّس مخبر تحليل الخطاب من خلاله الطريق إلى استثمار النظريات المعاصرة في فهم الخطابات وتحليلها وترجمتها، وكنا سعيينا من البداية إلى العلمية والجدية في الطرح، ولعل كثيرا من المقالات تستجيب وباقتدار إلى هذه الشروط، خاصة وأن أصحابها يبتعدون عن التوصيفات العامة ليثيروا إشكاليات هي من صميم البحث العلمي الذي يقيم جسرا للتحوّل مع القضايا المعرفية المهمة وأسئلتها في مجال تحليل الخطاب قبل أن يقيموا التواصل مع المتلقي.

إن أسئلة الظواهر والقضايا المعرفية أساس لكل تواصل سليم مع الآخر، وفي تقديري، فإن ثقافة طرح الأسئلة وصياغة الإشكاليات هي أهم بكثير من إعطاء الأجوبة. ولعل التنوع الملاحظ في هذا العدد يترجم هذه الإضافة النوعية التي يسعى المخبر بها إلى إحداث نوع من التراكم المعرفي الذي يستهدف مواكبة التحولات المعرفية في مجال تحليل الخطاب والتي لا شك أنها تشكل جزءا مهما من طبيعة الصورة التي يريد أن يحققها الباحثون في هذا الفضاء من أجل الاختلاف، وإحداث التغيي، ولو بتجاوز بعض أنماط التلقي المريح، أملا في القضاء عليه في الأعداد المقبلة بخلق حالة من الوعي، لا تقوم على المطابقة وإعادة إنتاج ما تم، بقدر ما تسعى إلى تحويل عالم الأشياء وعالم المسلمات والثوابت، وتضيف إلى المعرفة حالات من الإحساس يحولها المنهج بدوره إلى فعل، كما يحوّل الخيال الفعل إلى شعر.

بادرت المجلة هذه المرة إلى فتح ملف معرفة نعتقد أنها المعرفة الوحيدة التي استطاعت أن تتسجم مع المجال التداولي للقارئ العربي وهي التداولية، ولقد عرضت لها المجلة من زوايا بعض مباحثها كالحجاج والانسجام والتلفظ والدلالة الاقتضائية على أن تعرض لاحقا إلى زوايا تعكس لنا جوانب مهمة في الدرس التداولي، وحرصنا أن تكون مجموع الدراسات تطبيقية لعلها تفيد في عرض ملامح الغنى الفكري في بلاغة النصوص العربية لتعتلي البلاغة مجددا عرشها الأعلى في النظرية الإبداعية والنقدية.

مديرة المخبر: د. آمنة بلعلي

كلمة العدد

مع صدور هذا العدد تضيء الشمعة الثانية لصدور هذه المجلة. ونشعر - نحن الأساتذة المنتمين إلى مخبر تحليل الخطاب- أن من واجبنا أن نحتفل بمحمول معرفي قيمته المضافة بما يحصل عليه قارئها من إدراك لحقيقة دينامية أبحاث ترداد منطقة خصبة في الفكر النقدي المعاصر، وتنزيلها المنزلة التي تستحقها في سلم الثقافة النقدية المعاصرة.

نحتفل لأن فتح المجال أمام هذه الطاقات المعرفية الواعدة، قد أصبح مطلباً ملحا في حياتنا الفكرية المعاصرة بسبب تعقد طرق النشر، وصعوبة الوصول إليه. ومن هنا يصبح - أيضا - من تحصيل الحاصل أن يقال إن مخبر تحليل الخطاب بجامعة مولود معمري - تيزي وزو - قد بدأ يعيش في عالم متغير دائم، وسيظل كذلك - إن شاء الله - في المستقبل ما دامت ثاني شمعة تسهم في تصور هذا الذي سيقال في أعداد لاحقة، هو أن دراسات الأساتذة والطلبة على اختلاف مشاربهم، كل الدراسات التي يمكن أن تصل هيئة تحرير المجلة، هي التي سيعتريها التغير. وهو أمر، على ما نعتقد، بدهي، لأن القائمين على المخبر، وعلى رأسهم الأساتذة آمنة بلعلى، هم الراصدون لهذا التغير.

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مغزى احتفالنا على مستوى مخبر تحليل الخطاب بهذا العدد. وترتبط بهذا الاحتفال قضية بالغة الأهمية، تتمثل في يقيننا في قدرتنا- فضلا عن رغبتنا - على الرؤية المتواضعة لمشوارنا. فهو مشوار - برغم ذلك- يبقى مفعما بوعود يلح أصحابها على أن تغطي بعض جوانب النقص الذي تعاني منه الثقافة الجزائرية المعاصرة، ناهيك عن ثمار سيتم جنيها بقدر امتداد جهدنا في الحفاظ على استمرارية وجودها، وعمق إحساسنا بحاجتنا إليها. واحتفالنا بها ينطوي على إدراك منا - حتى في نطاق النقد الذاتي/

الموضوعي لدرجة تميز المقالات التي تتضمنها- أن مستويات ونوعيات خاصة من البحث والتأليف، تؤذن بحقيقة أن المساهمين في هذا العدد الثاني لديهم ما يقولونه لنا. فإلى جانب ما درجنا على وصفه أو تسميته " مقال متوسط الجودة" أو " مقال متميز الجودة"، نجد كل واحدة من هاتين الصفتين تنتشعب -وفقا لنوعية منتجها- إلى صور من الإضافة المعرفية تتفاوت في تمايزها جودة أو أقل جودة، وتسمح -كذلك - بوصفها مقالات تشي بمغزى احتفالنا بها.

للتأويل في هذا العدد بريق خاص وسحر لا يقاوم عند الأستاذة الدكتورة آمنة بلعلی. وفي ولعها الخاص بهذا المصطلح وقناعتها بمركزيته في بناء العلاقة بين النص والقارئ، وفي محاولتها لكسر رتابة نقد الشعر بدل الإحساس به، جاءت دراستها الموسومة " نحو بديل تأويلي لنقد الشعر" من أجل استلهاام رؤية جديدة تعيد النظر في بعض من القراءات المعاصرة العائدة إلى شعر يكون هو ذاته هدفا وغاية لا المنهج. ويمكن للقارئ العارف بخبايا الدراسة وأهدافها أن يظن هنا إلى الصلة القوية بين مصطلح التأويل الذي تسوقه هنا سبيل الوصول إلى فقه بنية الشعر القائمة على التشعب والتكثر والانتساع وبين فعاليته التي تعد جوهره. ففعالية التأويل في معناها العميق تعني عملية الكشف عن الثابت في شعرية الشعر ومتغيراتها، أو نزع الحجاب عن معرفة مؤول تكون رفضا أو تنكرا للذاتية والانطباعية، وتشكل قاعدة كسر توقعات، وطريق الخبرة بممارسة التفكير في لغة الشعر، وإعادة بناء سياقه وقصديته التي هي في النهاية استراتيجية سيميائية.

وتتوجه الدراسة الثانية في هذا العدد للدكتور بوجمعة شتوان نحو قارئها بوصفها مقترحا يسعى إعادة بناء الفهم داخل أي من فئات المستمعين المفترضة استنادا إلى أدوات الفهم وقوانينه، من حيث بلاغة الخطاب وطريق المماثلة بين بلاغة النص وبلاغة المستمع، انطلاقا من مزاجية مقولاتها عن الطبقة ودرجة الفهم المُسندة إليها.

وكشفت دراسة الدكتور مصطفى درواش عن الأصول التراثية لمصطلح الشعرية، وكيفيات تمظهره في النصوص النقدية، التي تعدت القراءات السياقية، فركزت على النص اللغة. مع الإقرار بعمق الرؤية النقدية الغربية الحديثة في حقولها اللسانية والبنوية، حيث الخطاب الشعري هو طريقة في التأليف والتنسيق نوعية، ما يجسد هويته واستقلاله وضمن علاقة خاصة بين القارئ والنص.

في قراءة نقدية لقصيدة النثر يناقش الأستاذ رباح ملوك إشكالية هذا المصطلح الذي أثار خلافا في ضبط التسمية لتباين المرجعيات الثقافية والفكرية للنقاد. إن قصيدة النثر هي التمرد على هيمنة المفاهيم التقليدية الفاقدة لكل رؤيا وتغيير، فهي في ضوء مطالب الحداثة تكشف عن حرية في الفكر والإبداع.

في الحقل المعرفي نفسه، تعرض الأستاذ قدور رحمانى إلى قصيدة النثر وإلى أصولها التراثية وحضورها في نصوص الحداثة ذات الطابع الصوفي المفارق المفاوق. إن فاعليتها في العبارة عن قضايا الإنسان ومشكلات العصر، مع الإقرار بالآثر الغربي في النشأة والامتداد، يتجلى ذلك في المغايرة إنفتاح الأفق المعرفي والفكري الذي يتخطى المتداول من المنسوج البلاغية والإيقاعية.

وتعرض دراسة الأستاذة صبيرة قاسي -أولا - سلطة الوزن الشعري وحدوده في النص المعاصر، كما تعرض للتوازي العمودي للأبيات، والتقابل الأفقي للأشطر، من خلال مجموعة جداول تهدف إلى دراسة طريقة في المزاجية بين تفعيلات منتمية لبحور مختلفة على مستوى السطر الشعري. الغاية منها عرض قاعدة عروضية معاصرة تستوعب نمطا من النصوص الشعرية يمكن أن تدرج إلى جانب النثر، برغم، من أنها تتجاوز، كلية، البنية الإيقاعية للقصيدة التقليدية.

خصت الأستاذة حورية بن سالم شعر مفدي زكريا في وصف مدينة بجاية الناصرية، بدراسة سيميائية تهدف إلى كشف دور العلامة اللغوية في شد الثغرات، وكيفية إنتاج المعنى، من زاوية البحث في الوظائف والأشكال. وهو ما

نراه مجسدا في ثقافة الشاعر وأسلوبه وإيقاعه وبلاغة تركيبه. فالقصيدة في هندستها ذات طابع تاريخي وصفي لبجاية التراث والحضارة.

وفي مسار آخر تحركت بعد ذلك في هذا العدد دراسة الأستاذ محمد الصالح خرفي عن: البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر "شعر المكان نموذجاً". فالعودة إلى التاريخ، ليس المقصود منها إعادة كتابة هذا التاريخ، وإنما إعادة قراءته، وفق رؤية وموقف الشاعر وفي الوقت نفسه وفق الرؤيا التي تتسجم مع روح الشعر، وخصوصيات الكتابة الشعرية، فيكون هذا التداخل بين اللغوي والتاريخي والديني لإضافة نصية جديدة وحقيقية، مع الإقرار أن توظيف الأسماء المكانية التاريخية والدينية، ومحاكاة هندستها، لا يضيف للنص ولا للقارئ أي شيء، ما لم يصهر الشاعر كل ذلك في البنية العامة للنص، تعيد تركيب وترتيب الأمكنة وفق رؤية النص المكانية، لا الواقع المادي أو التاريخي، مع الخيال والتصوير والصياغة الجيدة، ليكون النص جديداً ومتميزاً عن السائد والمعتاد. ويعبر بصدق عن رؤية الشاعر، ويبرز تجربته ومواقفه، لأن المكان الديني والتاريخي يبلور هذه الرؤيا العميقة، وعودة الشعراء الجزائريين إلى توظيف الرمز التاريخي والديني، دلالة على التشبث بالتاريخ وبالحضارة وبمقومات الأمة، عوض توظيف رموز بعيدة عن شخصيتنا وخصوصيتنا التاريخية الجزائرية والعربية.

ومن دراسة الشعر إلى السرد حيث يدخلنا الدكتور خالد عيقون إلى عالم القصص الشعبي من خلال قصة راشدة التي تتعالق مع قصة السيدة العذراء، فيكشف على طبيعة هذا التفاعل من خلال الصور والدلالات، ويؤكد في الأخير الصلات العميقة بين التراث الإسلامي والأدب الأمازيغي. كما تطلعتنا الأستاذة نورة بعيو على أحد رموز السرد الروائي العربي المعاصر عبد الرحمن منيف من خلال حديثها عن علاقة رؤية العالم عند قولدمان بالفضاء المكاني في السرد الروائي.

وكتبت الدكتورة مها خير بك ناصر مقالا تناولت فيه النقد البنيوي العربي خلصت فيه إلى أن تطبيق إجراءات النقد لبنيوي على النصوص العربية لا يحتم إهمال النظرية النقدية العربية القديمة. لأن النص العربي – برأيها-يختص "ببنية لغوية لغوية متماسكة" والنص الإبداعي بحاجة إلى "قراءة إبداعية تكشف عن خلايا النص الحية ولا تقتلها"؛ هذه الخصوصية تفرض ضرورةً تبني منهج نقدي، يتجانس وطبيعة البنية النصية للخطاب العربي،" كونه خطابا يتمتع بعلاقات لغوية خاصة"؛ أي منهج بنيوي علمي منبثق من خصائص اللغة العربية ونظام تراكبها ولكنه لا يستغني عن التلاحق مع مستجدات النظرية في الثقافات الأخرى لأنه بحاجة إلى ترسيخ مفاهيمه على أسس علمية بعيدة عن الإسقاطات والتقليد.

في ملف خاص بالتداولية، تنتقل الأستاذة ذهبية حمو الحاج إلى محور هام فيها هو "قوانين الخطاب في التواصل الخطابي"، من خلال النظرية التداولية عامة ودراسات أفعال الكلام بوجه خاص، وتعتمد الباحثة الاستنتاجات التداولية التي خطط لها «جريس»، وبعده "ديكرو" منطلق فهم آثار المعنى المرتبطة باستعمال الملفوظات . وقد كان لتبني مفهوم "التضمين" أثر كبير في تطور طريقة النظر إلى قوانين إنتاج فعل التواصل وتأويله. ولهذه القوانين واجهتان: واجهة سلبية، وواجهة إيجابية.

تستدعي الواجهة السلبية ممارسات تداولية، تعمل على تحصين طرق استعمال اللغة وتأطيرها بعيدا عن الأوامر العنيفة. ويحمل الاستهزاء بالخطاب قبحا مخبوءا أصبح أثرا وشاهدا على وصف سلبي يجب- في درجة من السلوك التحادثي الخاص والمميز-تجنبه حتى يتم إنجاز علاقات فاعلة بين المتخاطبين، وتأمين التداول الإيجابي المُسند إلى حد من الحذر والاعتدال. وينحو التجانس بين الواجهتين إلى الإفادة من قواعد التخاطب التي تنهض عليها حاجة المستمع إلى المتكلم وحاجتهما معا إلى تبني قانون الحذر.

وفي منحى تداولي آخر، تكتب الباحثة كاهنة دحمون عن الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي، على أساس أن الوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقامية في حقيقته هدف تعبيرى / تداولي يجب أن يُسند ضرورة إلى الوظائف التركيبية أولاً. وتمضي الباحثة موعلة في بنية الجملة الاعتراضية التركيبية وبنيتها الحملية، فترى أن فهم الدور الذي تحتمله كل بنية، يتخذ شكل علاقات يتطلب التفكير فيها العمل على قولبتها ضمن الوظائف المنوطة بها . وتشكل وظيفة الجمل ذات المحمول الفعلي ضرب الوظيفة الدلالية التي يحققها المنفذ الحامل لوظيفة تداولية هي: وظيفة المحور. ومستويات تفصل هذه الوظائف المختلفة متنوعة، فهي تمتد من وظيفة واحدة يمكن أن تسند لأكثر من مكون أو موضوع واحد في الحمل نفسه، إلى وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية تحمل مكون البؤرة وفق وظائف ثلاث هي: المستوى التركيبى والمستوى الدلالي والمستوى التداولي. وتمثل جميعها علاقة مقام /سياق-إنجاز التي تتحكم فيها بنية جملة اعتراضية حاملة لوظائف داخلية مرة ووظائف خارجية عنها أخرى، ووظائف في شكلها الخارجى أخرى.

ويتبع الدكتور عزالدين الناجح من تونس أصول المفهوم، باعتباره مصطلحا له تاريخ في الدرس اللغوي منذ القديم. وعولج ضمن مقاربات لسانية متعدّدة ومتجددة. لعل من أهمها الطرح التداولي "Pragmatique". ضمن قسم الضمني من الكلام. ويقابله في الفرنسية Le sous entendu. والضمني كما هو معلوم الشق الثاني من المعنى أي الصريح مثلما يمثل "الخبر شقيق" "الإنشاء" في الدرس البلاغي. فإنّ الضمني يوافق الصريح في المعنى. وبعد عرض ثري لأهم الأفكار التراثية والمعاصرة حول هذا المصطلح، يفعله من خلال دراسة لملفوظ إشهاري استنادا إلى التحليل اللساني التداولي للخطابات الإشهارية مركزا على أحد المباحث الهامة في التداولية لى وهو الحجاج كما عند ديكر و أنسكومبر.

في إطار من التصور لوضع الحجاج بين وسائل المتكلم الأخرى في جعل المتلقي يتقبل آراءه واتجاهاته وانتقاداته وتوجيهاته، تأتي دراسة الباحثة يمينه تابتي لكي تناقش الصفة التواصلية للحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، وتتعلق الباحثة من تصور عام يلحظ في وقت واحد ما يمكن أن يساهم به النموذج التواصلية الحجاجي والمسار التواصلية والجهاز الشكلي للتخاطب في استقلال منهجي، ومن تبادل للتأثير والتأثر بين المرسل والمرسل إليه في علاقتهما بالخطاب. وترى الباحثة أن السؤال المبدئي الذي يطرح هنا على المستوى المنهجي ينصب على مدى إمكان قيام وشائج مشتركة بين البلاغة التخاطبية للرسائل والتنظيم الحجاجي في نصوص رسائل -هي أميل إلى جنس الخطبة منها إلى الرسالة - تعمل عمل القاعدة المنهجية في فهمها وتحليلها.

أما الباحثة فتيحة بوسنة فإن دراستها التي تدور حول "انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي" تعد حلقة من مشروع أكبر تتبع فيه مختلف مقاربات النظرية التداولية التي أدت إلى إعادة توزيع مناطق نفوذ النص والقارئ على السواء، على نحو ما تتعامل معه المفاهيم التداولية الحاملة لمعلومات تشكل مقدمات توظف في العمليات الاستدلالية لتأويل القول، وكيفيات توافقها مع "المعرفة الموسوعية". وتسعى دراستها هنا إلى اكتشاف كيفية انسجام خطاب المقامات، مع الوعي بمركزية مختلف العمليات الاستدلالية التداولية، وصيغها المنطقية، والحدود الفاصلة بين التأويل اللساني والتأويل التداولي.

ويختم ملف هذا العدد بمداخلة للباحث حسين خالفي حول نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة، يتناول فيها البعد التداولي في اللغة الاستعارية، كنظام سيميائي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى. والتعبير عنها تعبيراً تداولياً (أو تواصلياً)، فلا غرابة في أن ينظر إلى اللغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث، ذلك لأن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة، فهي علامات مجردة تومئ بدلالاتها، فتتصهر في اللغة التي تعبر عنها وتستعير لها بدءاً من كونها كلمة أو

علامة حتى تشكلها كخطاب، لي طرح في النهاية إشكالات تلقي الخطاب الاستعاري في الخطاب الأدبي. ونكون بذلك قد ألمحنا في هذا العدد لأهم المباحث التداولية اليوم.

في المحور الخاص بالترجمات فضل العدد عرض مداخلة في قراءة لواقع الترجمة نظرا لما تحتله من مكانة استثنائية في الفعل المعرفي العربي المعاصر. وقد تجلت ممارستها عند الدكتور يوسف وغليسي من خلال سؤال مركزي شغله على امتداد الثقافتين الأنجلو أمريكية والفرنسية. فسؤال ماهية الإضافة التي أحدثها المترجم الجزائري خميسي بوغرارة، هو أهم ما يمكن – في نظر الباحث – أن يبرر سؤال موازيا يستفسر عما يمكن أن يجعل من عمل الأستاذ بوغرارة عملا، أنتج، حسب الوضع الحالي للترجمة والحاجة الماسة إليها، وظيفتها الخاصة بها، التي لا تدركها إلا خاصة الخاصة من النخبة النقدية العربية. وتشغل الوظيفة التي سطر لها المترجم جزءا من نسق العولمة النقدية التي تميزها ثقافة "المابعد"، حيث لاحظ الباحث أن قيمة صنيع المترجم يتقاسمها وعي موصول بالحدث. ومن المهم بالنسبة للقارئ أن يتبين وضعية هذا الوصل وقيمه المعرفية.

إن حدود الإضافة المعرفية في حقل الترجمة هي ما حدده الباحث على الشكل التالي:

1- مسافة زمنية قصيرة فاصلة بين زمن التأليف وزمن الترجمة [1988-2000].

2- إن ترجمة كتاب مادان ساروب الموسوم " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " ليست مجرد أنموذج يحتذى؛ إنها كذلك محفز لتجاوز القارئ العربي نوبات البنيوية والحداثة، ومصدر إلهام لإعادة بناء حركة الترجمة العربية وتوحيدها وتنسيق جهودها.

وتأتي ترجمة " محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتأسيسها" لجوهانس شقيتالا التي أنجزها الدكتور عمر بلخير سبيلا لعرض مجموعة من القضايا التي تتكشف عنها الحوارات، ومن أهمها قضية العلاقة بين الوسائل الكلامية وشبه اللسانية وإمكانيات

الاستجابة الكلامية للمتلقى كما تجلت لدى صاحب المقال من منظور " توجيه الحوار"،
منتهايا بالتحليل إلى نتائج تعدل من المقاربات التداولية السائدة، وتقف كذلك عند أحداث
ونشاطات تقنن تبادلات المتكلم المُسندة إلى مجموعة من الأفعال التوجيهية المساهمة في
استمرارية الحوار.

وإذا كانت فكرة المشاركة في الحوار قد حددت أبرز ملامح الوسائل الكلامية
وشبه الكلامية بجميع أشكالها، فإن وظيفة المستمع في توجيه الحوار - فيما يرى
صاحب المقال - هي وظيفة مفتوحة ترفض الانغلاق في حدود نوع واحد من
الخطاب، فهي تشد النصوص الحوارية - على شاكلة تنوع وسائل المتكلم في
الحوار- إلى أهم الإشارات التي يمكن أن تستوعبها أفعال تساهم في الحفاظ على
استمرار الحوار.

وإذا كانت عملية تفحص فعاليات توجيه الحوار، لا تبرز عادة بتشعيباتها داخل
أدوار الكلام بالدرجة نفسها على مستوى قصد المتكلم وكيفية استجابة السامع لهذا
القصد، فإن البحث عن التوجه الموضوعي للحوار الذي يضبط اتساق الموضوع
الهدف، وتحديد اهتمام المتخاطبين الناجم عن هذا الاتساق، يعد مشروع الفعل
التوجيهي الموضوعي في جملته، مهما اختلفت طرقه، وتعددت أساليبه. ولا ريب
أنه مشروع يتأبى على التحقق دون مساهمات المتكلم الإيجابية في توظيف ما أسماه
الباحث بأفعال أولية وأفعال الإجابة.

وتشدنا طريقة في التمييز بين أنواع الحوارات إلى منطقة متاخمة عندما يبحث
جوهانس شقيناالا في الأفعال المساعدة على الحفاظ على الحوار. وقد بينت مختلف
المقابلات، مركزية الاهتمام بالظروف الاجتماعية التي أسهمت في تفعيلها، وخصوصية
أهدافها التبليغية، وأنها تحتل المقام الأول في المعرفة بأصناف الحوارات وأصناف
الأفعال الأولى وأفعال الإجابة في علاقتها بأطراف العملية الحوارية.

أما الأستاذ قطارة مريزق فإن ترجمته "لقاءات محمد ديب" تعد حلقة من
مشروع يتبع فيه ملامح طفولة هذا الأديب الكبير، وهي ملامح حفلت بالنزعة
الإنسانية والرغبة في معرفة الآخر، وأكدت على عمق المزاجية بين مختلف

عناصر الانتماء الاجتماعي والنفسي والثقافي وبين طرق اكتشاف الوعي الوطني بتلك التغيرات الكيفية التي انتابت طفولة الكاتب لحظة اكتشافه في المدرسة المفاهيم الثلاثة الصائغة لهويته الجزائرية وهي: لون البشرة، واللغة، والانتماء العرقي، مبرزاً في أثناء ذلك ملامح بداية السؤال المستقبلي عن مصير هذا الطفل، وأنه أحق ما يسأل عنه بعد أن رأت عيونه ما لا يمكن أن يصدق أثناء الحرب العالمية: تلك الأرتل من الفلاحين الذين كانوا يتهاطلون على شوارع المدينة النظيفة ويموتون بها. وختم الملف بترجمة قام بها الباحث عزيز نعمان لنص المحاضرة التي ألقاها رولون بارت في إيطاليا لما تحمله هذه المحاضرة من أفكار هامة حول السيميولوجيا عامة والسيميولوجيا البارتية على وجه الخصوص، كما تلخص لنا الخطوط العريضة لفكر هذا الناقد والمنظر العابر للتخصصات. أخيراً وفي قسم المراجعات كانت إطلالة الأستاذة راوية يحيوي لتطوف بنا في المجال الأكاديمي من خلال مذكرات الماجستير المنجزة في جامعة مولود معمري-تيزي وزو-. حيث أبدت الباحثة إعجابها المتميز بمثل هذه

المذكرات ومستوى تحليلها الذي يمارسه باحثون من هذه الطبقة في ميدان الشعرية. لأنها مذكرات تشرع أبواب طرق اشتغال الخطاب الشعري على مقام طرق تشكله البنيوي ومحمولاته المعرفية والفكرية والاجتماعية. وبعد تأكيدها بأن قواعد المنهج المعتمد على مستوى هذه الرسائل تنسجم في معظمها مع نقد اللغة الشعرية، كما تنسجم مع نقد الواقع، مما يجعل افتراض مساهمة هذه المذكرات الإيجابية في إثراء طرق قراءة الشعر، يتشكل من مقاربات – على حد تعبير الباحثة-تنشئ من مختلف أنحاء النص الداخلية والخارجية، وليس من قراءة تمنح نفسها بالمجان لقارئ كسول.

وختم العدد بعرض مفصل لسيرة الروائي عبد الرحمن منيف الذاتية والأدبية من إعداد الأستاذة نورة بعيو.

رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان

دراسات

نحو بديل تأويلي لنقد الشعر

آمنه بلعلی
جامعة -تيزي وزو-

مقدمة:

هل يمكن للتأويل أن يكون بديلا للنقد ونهاية له، وتجاوزا للمناهج التي سادت من بداية القرن العشرين، وهل يمكن أن يعاد من خلاله بناء العلاقة بين النص والقارئ فنرجع إلى نقطة البداية (الذات) التي تمنحنا إمكانية التساؤل حول ما أفرزه النقد الغربي من علم ومناهج، وما بلورته الحداثة الغربية من مفاهيم وتصورات أوصلت الإبداع والنقد إلى حالة شبه عدمية صبغت الوعي الغربي برؤيات مختلفة من وضعية وتجريبية ونفسية، نزعات تداخلت وتجادبت وتباعدت فتقاسمت شلو النقد والأدب وتحول الشعر إلى وسيط لتجسيدها، وهل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حية في الشعور، في عالم أشبه بقصدية هوسيرل Husserl الذي يؤكد "الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، بين صورة الشعور ومضمونه (...) من أجل رفع العالم من مستوى المادة إلى مستوى الشعور، وإنزال الذات من مستوى القوالب الفارغة إلى عالم الحياة والتحول من السكون إلى الحركة ومن السلب إلى الإيجاب ومن الاستقبال إلى الإرسال ومن الأخذ إلى العطاء"¹ فيتكون إحساس داخلي بالشعر، والعودة إلى الشعر ذاته ويكون هو الهدف والغاية لا المنهج، الذي أغرق الشعر في صورية البنيوي ووضعية الاجتماعي وبرائن السيكونفزيقا، دون أن يكون هناك تفاعل شعاع الداخل والخارج، ليس برد أحدهما إلى الآخر مثلما عكفت عليه النظريات والمناهج المختلفة في دراسة الشعر ولكن بإدراك العلاقة بينهما فيحل الإحساس بالشعر بدل نقده ويكتشف باعتباره تجربة حية في الشعور لا موضوعا خارجه.

هذه تساؤلات عنت لي وأنا أسترجع مسيرة النقد العربي المعاصر الذي تنازعت مناهجه المختلفة الشعر، وكانت تتغير وتتناقض أحيانا، لكن نسغا ظل قائما وثابتا في عمق هذا الاختلاف يؤكد على ضرورة اعتبار الشعر نسقا معقدا وتجربة لا يستطيع أن

يحاط بها إلا بواسطة فعالية في مستوى هذا التعقد هي **فعالية فقه الإحساس** وفقه آليات فعالية الإحساس هذه عندما تنتشعب وتتكاثر بواسطة اللغة ويكون **التأويل** من صميم بنية الشعر القائمة أيضا على التشعب والتكوثر والانتساع.

إن هذه الفعالية، وهي جوهر التأويل، جعلت النقد وفي حالاته العلمية الصارمة لا يركن إلى الثبات، حتى إن أوعزنا التغيّر ظاهريا إلى تطوّر المعارف والعلوم والذي سمّي بمرحلة **الحداثة** وإلى تغيّر عجزوا عن تسميته فوصف بما **بعد الحداثة**، ولذلك سنقف في هذه الورقة على مسار التأويل من الإقصاء إلى المطالبة به، من خلال أهم الممارسات النقدية المعاصرة للشعر العربي وما ادّعاه أصحابها من نزوع إلى العلمية والمنهجية والتوسل بطرائق الغرب معنّدين بهذا التقليد أنهم يتجاوزون التقليد إلى التجديد والتحديث، دون أن يتفطنوا إلى ما في هذا النهج من مخاطر النظرة التجزيئية والنفاضلية، والتي جرّت النقاد إلى ضرب من التعارض بين التصورات النظرية وبين التطبيق، وإلى التناقض الحاصل عن استعمال آليات مسيّسة فرضتها إيديولوجية الحداثة في الفكر والأدب.

شغل الشعر النقاد منذ القدم، وتعاملوا معه بوسائل مختلفة غلب عليها الاشتغال بمضامين الشعر دون إهمال الآليات التي تنشئ الشعر وتبلّغ بها تلك المضامين، فكان الهدف الأساس هو محاصرة المعنى ولذلك ربطوه بسياقاته المختلفة اعتقادا منهم أن الشعر في الوقت الذي يتجلّى في نص يكون قد ترك وراءه سياقه، لذلك كان هم دارسي الشعر هو إعادة بناء السياق، فطلبوه في بيئة الشاعر وفي مناسبة قوله، وأحيانا التمسوه في السياق اللغوي والتاريخي للألفاظ التي يتألف منها الخطاب، ولم يكن النص الديني بمعزل عن محاولة بناء السياق هذه، لذلك وجدنا مفسري القرآن يشغلون بأسباب النزول فيفترضون في مفسر القرآن ومؤوله أن يكون ملما بمجمل علوم العربية.

وفي العصر الحديث تأثر العرب في البداية بما توصل إليه الغرب من طرائق في تحليل الشعر، انضوت تحت ما سمي بالمناهج السياقية من تاريخية واجتماعية ونفسية وما لحقها من أحكام تسمها بالذاتية والانطباعية وتقرنها بالتأويل لأنها قراءات تتجه إلى المؤلف أو المجتمع أو كلّ ما هو خارج عن السياق النصي دون اهتمام

بالظاهرة في ذاتها، لذلك وجد النقد في اللسانيات مشروعية الرجوع بالنقد إلى الظاهرة الشعرية ذاتها فطوّرت مناهج لتحليل النص الشعري على غرار المنهج اللغوي، وتبنّى النقد مفاهيم اللسانيات واصطلاحاتها، ولعل أهمها البنيوية التي طوّرت نموذجاً للتحليل يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر² وكان العرب قبل ذلك قد استقبلوا مفاهيم الحداثة الشعرية منذ ظهور الشعر الحر وتأسيس مجلة شعر.

ولم تكن الحداثة الشعرية تعبيراً عن تحول في الكتابة فحسب، بل لقد انعكست تلك المطالب على دراسة الشعر، فراح النقاد ومنذ حركة مجلة شعر يحاولون تجاوز المنظور الوضعي الذي لصق بالشعر والأدب عامة، حيث كان ينظر إلى النص الأدبي من خارجه وكان المعنى يدرك قبلها. ولقد أعطت الحداثة النقد برؤية جديدة تدرك بواسطتها الخصائص النوعية للشعر والكشف عن جوهر تشكيل النص الشعري، ولا أحد ينكر جهود أصحاب الحداثة والنقد الجديد في إرساء أساليب هذه الممارسة التي وإن كانت سهلة في دعاواها النظرية لكنها تعقدت وتشابكت بحكم الزخم المعرفي الهائل الذي جاءت به الحداثة الغربية التي لم يجد العرب بداً سوى استيرادها والعمل على نشرها ولذلك اعتبرت الحداثة الشعرية خلفية ضرورية لأي حديث عن النقد كلما أثّرت قضية النقد العربي المعاصر.

لقد كان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى في تحويل الاهتمام من الشاعر والمجتمع والتاريخ إلى الشعر ولذلك سوف نجد دعاوى مثل مفهوم الشعر باعتباره رؤياً تارة وكشفاً وخرقا وتجاوزاً وكلها ستصبح آليات لدراسة الشعر، وتمكن النقاد من تحويل هذه المفاهيم إلى إجراءات بفضل ما وجدوا في حركة النقد البنيوي الغربي من تشابه في الدعاوى إلى حد أنه أصبح وما زال يعتقد بالصلة القوية بين البنيوية وحركة الحداثة وكأنهما من نبع واحد أو أن البنيوية هي الوليد الطبيعي لحركة الحداثة. غير أنّ الذي لا يجب إنكاره أن الحداثة ضمنت حركة الاختزال الإجرائي في الممارسات التطبيقية حول الشعر والتي جسّدت الشغف الشديد في القبض على ملامح التجديد وأساليب التحديث وذلك باختزال واحتواء ما يمكن احتواؤه من طرائق في نقد

الشعر كانت تتحول بطريقة سريعة في الغرب لتترك مسافة زمنية معتبرة لقد كانت تولد فيه عندنا في الوقت الذي يأفل نجمها عند الغرب، وهذا ما يفسّر غياب مراحل حقيقية في النقد العربي، فلقد وجد النقد في الحداثة مبرراً لممارسة التطور المنهجي عند الغرب دفعة واحدة، واختزل في مفاهيم مثل التجاوز، والثورة والتمرد على التقليد، وكان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى من خلال تحويل مفهوم الشعر ذاته من حيث وظيفته ورسالته وأدواته لنبذ التعريفات السابقة له، ليضفي هذا التحويل طابعا جديدا يركّز بالدرجة الأولى على الخصائص البنيوية للخطاب الشعري، وإعادة صياغة العناصر التقليدية مثل الشاعر والمعنى الشعري في إطار المفهوم الأساس الإجرائي للحداثة وهو مفهوم التحول والتغيير ومن ثمة نقف عند أولى ممارسات إبعاد التأويل الذي اختصرت فيه الطريقة التقليدية في نقد الشعر حين عوّضت بالنقد الجديد أو النقد البنيوي.

1- إقصاء التأويل:

نقف في الدراسات النقدية البنيوية عند أساليب معينة لإبعاد التأويل وذلك من خلال إقصاء ما التبس به كالسياق، والمؤلف، أو ما يسمى بالخارج ولقد تمّ لأصحابها ذلك باستدعاء مقولات كرّروها في نقدهم مثل مقولة الداخل، والبحث عن النسق داخل البنية وكان الاهتمام بلغة الشعر ودراستها دافعا للنزوع نحو العلمية بحجة التخلص من آثار الانطباعية والإسقاط، وهاجس البحث عن المعنى الواحد monosémie الذي كان هدف الدراسات السياقية والنقد العربي بكامله فشكك في مسيرته، وطرحت نفس الإشكاليات التي أثارها النقد الغربي (الجديد والبنيوي) ولم يكن التشكيك ناتجا عن إدراك فعلي لإشكالية النقد العربي بقدر ما كان استجابة لأطروحات الحداثة وما تدعو إليه من إجراءات العلمنة، فراح النقاد البنيويين يحاولون إثبات سلطة النص والدعوة إلى النسق المغلق، وإهمال السياق والمؤلف وكل ما يفترض المعنى مسبقا وأصبح النص باعتقادهم "يتضمن معناه في داخله، وهذا يعود إلى نظرته إلى النص على أنه بنية محايثة مكثفة بذاتها، أي أنّ شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية

حاملة للدلالة ومنتجة لها والشكل هنا لا يلغي المعنى، بل يعمل على إفقاره وإبعاده وجعله رهينا كما يقول بارت.³

تطلق خالدة سعيد في كتابها **حركية الإبداع** من مفهوم التحول الذي يشكل إحدى خصائص البنية وفي الوقت نفسه مطمحا أساسيا من مطامح الحداثة، ولذلك فالحركية في العنوان تتضمن نسق التحولات الذي لا يرتد إلى خارج، ولكن يمكن التعرف على البنية لأنها مستقلة بذاتها، كما يمكن أن تدرك في علاقات عناصرها فيما بينها، ولذلك تركز خالدة سعيد على بنية النص، وتبحث في نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص لكنها تؤكد في الوقت نفسه على الجانب غير المباشر، أو علاقات الغياب، ومن خلال مفاهيم التجاوز والتخطي والخرق والتغير التي كانت ديدن خطاب الحداثة عند أدونيس، تقر بأن النص الحديث الذي يجسد هذه المواصفات يفترض كذلك قارئاً حديثاً لأن عملية القراءة ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية.. وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة⁴.

إننا نرى أن مفاهيم الحداثة ذاتها، سوف تفرض على الناقد البنيوي أن لا يكون وفيها لمطالب البنيوية الصورية، لأن الإقرار بالإضافة في القراءة هو إقرار بتعددية القراءة، ومن ثم بمفهوم جديد للنص هو ما عبر عنه فيما بعد بالنص القابل للقراءات المتعددة أي النص المفتوح وضرورة اعتماد التأويل الذي لم يصرح به ولكن يمكننا إدراكه من خلال الحديث عن احتمالية النص، والخروج إلى القارئ باعتباره عنصراً مهماً في العملية الإبداعية لأنه جزء لا ينفصل عن النص، والقراءة الجديدة ترتبط بالكتابة الجديدة التي يمارسها القارئ ما دامت القصيدة إمكاناً وخميرة لا تكتمل بغير القارئ، إنها تفاعل مغلق، وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه⁵، فتغدو القراءة احتمالاً وتأويلاً متعددًا.

يبدو التأويل مضمناً فيما كانت تهدف إليه خالدة سعيد من حديثها عن البنيات الخفية والكشف عنها من قبل قارئ جديد ما دامت المشكلة بالنسبة إليها هي كيف تكتشف العلاقات الخفية، وهي إشارة ضمنية إلى ممارسة التأويل بطريقة صرف الجلي إلى الخفي من النص. غير أن إصرارها على دراسة النص من الداخل، جعلها تركز على العنصر الإيقاعي اعتقاداً منها، وكل الذين نهجوا هذا النهج مثل كمال أبو ديب

ويمنى العيد، أن الإيقاع من أهم الظواهر دلالة على الالتزام بالداخل، ووسيلة لإبعاد التأويل حتى وهي تنتقل من المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر وترى أن القصيدة الحديثة قصيدة تخطي وتجاوز للمفاهيم الجمالية السابقة مما يفترض قراءة جديدة، ولذلك ركزت في دراستها لقصيدة هذا هو اسمي لأدونيس على "العلاقات الداخلية لدلالة الشوق والتجاذب في النص الشعري والاهتمام بالصورة والرؤيا"⁶ الأمر الذي يبعدها عن الدراسة الشكلية ويقربها من الدراسة السياقية، فتبنت مفاهيم النقد الماركسي مثل البنية التحتية والفوقية مما يفترض من القارئ الذي ينحو هذا المنحى أن يدرك القيم المجردة التي تقف وراء توليد البنية السطحية، ولذلك بدا همها هو الكشف عن البنيات الخفية، حيث تقول أن "المشكلة بالنسبة إلي في القراءة النقدية هي كيف أكتشف العلاقات الخفية وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى، فأجعل النص يشف عن المهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة"⁷ لأنه لا يمكن حصر النص الشعري في مستواه الأول، أو التماس هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو يتم المرور بالمستوى الثاني مروراً تأويلياً أو جاهلاً، فإذا كان المستوى غير المباشر هو المطلوب فهذا يعني أنها تفكك عناصر البنية وترصد علائقها البنيوية للعبور إلى الدلالة من أجل وصفها وتفسيرها، وهو مستوى تأويلي تعتقد الناقدة إبعاده لكنها في حقيقة الأمر تعتمد لإبراز الخفي من البنية الغوية، ولعل هذا الخفي الذي اتخذ عندها مفهوم البنية التحتية، وعند يمى العيد مفهوم رؤية الخارج في الداخل هو ما جعل هؤلاء النقاد لا يكتفون بالمنهج البنيوي الصوري الذي "لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج ويقتصر على دراسة العنصر كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج"⁸.

إن ما يلاحظ على هؤلاء البنيويين أنهم لجأوا إلى البنيوية لتجاوز مظاهر الانطباعية والذاتية المسقطّة من فوق وكانوا بذلك قد مارسوا شيئاً من التأويل في ما هم يعتقدون إبعاده، لأن عملية صرف الداخل إلى الخارج هي من صميم عملية التأويل ذاتها، وهي طريقة وصفها عبد العزيز حمّودة بعملية "إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها

داخل وباعتبارها خارج غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها... بالرغم من أن البنيوية في جوهرها تركز على الداخل، على دراسة البنى الصغيرة التي تكون النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزا لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالتها المادية خارج النص"⁹ ولذلك تؤكد يمني العيد على رفض إسقاط المرجع وترغب في كشفه وفي حضوره في بنية النص الأدبية وتمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه، وسلك طريق اللغة التي هي الأدب"¹⁰.

وربما هذا التوليف الذي يراه عبد العزيز حمودة تناقضا، يعكس سياسة حرق المراحل واختزال ما لحق الغرب من تطور سريع في المناهج، كما يعد إرهابا لمفهوم التأويل كما تطرحه نظرية التلقي، وتجاوز خطأ القراءة السياقية في تغييبها النص وقصور القراءة الصورية بإلغاء المرجع، على الرغم من أن البنيوية نفسها جاءت لتضع حداً للتأويل. ولعله المنحى نفسه الذي اعتمده كمال أبو ديب، حين يعلن أنه يتخذ من البنيوية منهجا للكشف عن النسق والعلاقات، والمنحى الرمزي واللاشعوري للبنية، وعملية اكتناه العلاقات بين الرؤيا والبنية كما في كتابه الرؤى المقنعة، وجدلية الخفاء والتجلي ويؤكد في مقامات عديدة أنه يحاول "بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها والبنية اللغوية التي تتجلي عبرها هذه الرؤيا"¹¹.

لقد اتضح لهؤلاء أن الإصرار على الداخل والانغلاق، سوف يبعدهم عن هاجس البحث عن المعنى الذي كان موضوع التأويل منذ القدم، ولكن ما حدث أن التأويل الذي كان آلية من أجل السياق، أصبح عندهم من أجل النسق (البنية) ولذلك سوف نجد أن المفهوم المتكرر للشعر عند حركة الحداثة من أنه "رؤيا" سوف يؤدي بكمال أبوديب إلى التركيز على العلاقة بينها وبين البنية التي تتميز بالتعقد والتشابك والتنوع في الشعر مما يقتضي تحديد المكونات البنيوية، أو بتعبير كلود ليفي سترافس "اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة"¹² لذلك يلجأ إلى الاستفادة من منهج سترافس في دراسته للأسطورة وتحديد مفهوم البنية ذاته من أنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى،

..فوراء الظواهر المختلفة، يكمن شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذلك ينبغي تبسيط تلك الظواهر من خلال إدراك العلاقات الثابتة.. ومعنى هذا أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية إنما هو التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقدا واضطرابا من أجل الكشف عن نظام يكمن فيما وراء تلك الفوضى وبالتالي من أجل الوصول إلى البنية التي تتحكم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء، ولكن المهم في نظر ليفي ستروس، هو أننا لا ندرك البنية إدراكا تجريبييا على مستوى العلاقات الظاهرة السطحية المباشرة القائمة في الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل النماذج التي نعمل عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية¹³ وهذا يعكس أن خلفية ومسوعات تطبيق البنيوية عند العرب في نقد الشعر يعود إلى حركة الحداثة التي سوّغت بدورها خلفيات إيديولوجية لمن تبناها، والتي أثارت قضية علاقة العربي بتراثه، بنفسه، بالمكان وبالآخر (نتذكر الحزب القومي السوري، القومية العربية، حركات التحرر، القضية الفلسطينية الخ..). فحركة الحداثة حولت الحديث إلى سلطة النص تبعا لمفهوم العلاقة الذي أثارته هذه الخلفيات الإيديولوجية كبديل للمرجع الذي لم يتحقق في الواقع.

2- تجلّي التأويل: إن إشكالية المرجع هذه سوف تعيدها البنيوية نفسها وفي اتجاهها التكويني وبقوة، وتكون إعلانا عن عدم القدرة على محاصرة النسق أو الاكتفاء بالنص باعتباره بنية مغلقة، ولذلك تبنت يميني العيد ومحمد بنيس وغيرهم من أصحاب البنيوية التكوينية آلية التأويل للمرور من النص إلى الواقع عبر التأويل ولكن من خلال وسائط كعدم إهمال دور القارئ والحديث عن القراءات المتعددة معتقدين أنهم كانوا يسدون نقصا وقعت فيه البنيوية الشكلية، ولكنهم لم يكونوا يدركون أن مفاهيم الحداثة نفسها كانت تحمل بذور نقض الأفكار التي تدعو إليها، وذلك من خلال حديثها عن البنى الخفية، والنسق الثنائي، ولذلك رأيناهم في الوقت الذي كانوا يطبقون فيه المنهج البنيوي، كانوا يصوغون إعادة قراءة هذا المنهج والفكر الإنساني¹⁴ وهكذا، إذا كانت وظيفة المقاربة البنيوية تكمن في رصد تحولات البنى فقد لاحظنا التحول السريع في توجهات النقاد البنيويين، ونرى إبدالات محمد بنيس الذي يتبنى رأسمال تصورات الشعرية العربية والغربية معا من منطلق اختبار الحداثة ويكتب "الشعر العربي الحديث"

من وحي ذلك التجاوز القراءات السائدة التي يتّمنّع عليها الشعر العربي الحديث ومن هذا التصور يسعى إلى بناء شعرية عربية مفتوحة" منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصور والمفهوم¹⁵ كما نرى كمال أبوديب ينطلق في كتابه "في الشعرية" من نظرة تأويلية ليؤسس عليها قوانين الشعرية، فيتجاوز حديثه عن البنى المتعددة والمضمون الشعري لينطلق من نصوص اقتنع بجماليتها وشعريتها ثم ذهب بمرر تلك القناعة في صورة البحث عن منشأ الشعرية التي يراها خصيصة نصية وليست ميتافيزيقية ثم اعتبارها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر التي تتأسس على الرفض على مستوى الرؤية والتجاوز والتخطي على مستوى الشكل لذلك قال إنها نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته¹⁶ وهذا يعني أن الشعرية غامضة إلى حد أنها ما تزال مسألة إحساس وحس والحدس والإحساس لا يصلح له إلا التأويل الذي مارسه أبوديب في هذا الكتاب. ولا يبتعد عما كان يراه من خلال حديثه عن وظيفة المنهج البنيوي التي تكمن في اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص صغرى يمكن إعادتها إلى بنيتها الأساسية بشقها السطحي والعميق، وهذا يعني أن الآلية التي تمكّن من صرف السطحي إلى العميق لا بد أن تكون آلية التأويل، وإن السياق (الخارج) الذي رفض في البداية لأنه كان عنوان الدراسات السياقية، أصبح وسيلة للخروج من النقص الذي يسم المنهج البنيوي المحايث لعزله البنية النصية عن البنية الاجتماعية وإدراك مواطن الشعرية وأحيانا تأويل التركيز على شعرية الخطاب البصري الذي يتجاوز العلامة اللسانية إلى العلامات الخارجية كالبياض وعلامات الترقيم والصور المصاحبة وتوزيع الأسطر ولقد وجدت هذه المقاربة "في هذا التوجه مجالا خصبا للتأويل، وإنتاج الدلالة، حيث نلفي شاربل داغر يقدم مقاربة تأويلية جديرة بالتأمل لبصرية الخطاب الشعري"¹⁷ وسوف يكون التأويل الآلية الوحيدة التي تمكّن من إقامة العلاقة الجدلية بين هاتين البنيتين فالمعنى بناء متعدد وهو ناتج "عن تلك الشبكة المعقدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكل في النهاية نسقا معينا. وخفاء المعنى في النص الشعري لا يمكن طلبه في الظاهر أو

العلاقات الحضورية، بل ضمن علاقات الشبكات اللغوية والصور الشعرية¹⁸. والحق أن مفاهيم الحداثة الشعرية التي كانت تصاغ نظرياً وتلاحق بطريقة تعكس عملية نهم أصبحت كالعُدوى عند هؤلاء النقاد، حيث لم يجدوا مجالاً للتأني في تبني المفاهيم، فحولوها إلى إجراءات على الرغم من غموضها، ولقد كان التبّعثر الذي نلحظه في نقد الشعر استجابة لحاجة العرب لجعل الحداثة عالماً مألوفاً تماماً كرد الفعل الذي يقام عند ظهور دين جديد، كما أن طبيعة الشعر ذاته يكون قد أسهم هو الآخر في عدم انقياده للصرامة المنهجية والعلمية، على الرغم من أن الإجراءات الشكلية التي كان يعتمدها النقاد، كانت تستجيب لطروحات شكلية لمفهوم الإبداع الشعري الجديد، غير أن النصوص الشعرية القديمة لم يستجب منطقها في الإبداع لهذه الطروحات فكان النقاد يدخلون إليه بها ويخرجون مخرجاً مختلفاً وجدوا له مبرراً في مفهوم القراءة المتعددة واللانهائية والمتواطئة وكلها ستسمح باستدعاء التأويل وجدوا له مبرراً في اعتمادهم مفاهيم الشعرية التي كانت تتراوح بين القوانين التي تكشف عن بنية النصوص إلى الأساليب التشكيلية التي يؤسس بفضلها النص الشعري، إلى كونها أثراً من آثار المعنى الذي يتكفل المتلقي بالبحث عن مؤشراته الأسلوبية، إلى اعتبارها طريقة في تأويل النصوص، لذلك نجد النقاد العرب يقفزون من البنيوي إلى الشعري إلى الموضوعاتي، وكانوا يتعاملون مع هذه الموضوعات كما يتلقفونها لذلك وسم الخطاب النقدي الحداثي بالتلفيق والتناقض أحياناً بين النظري والتطبيقي وهذا يعكس كما يرى علي حرب نموذج الحداثي الذي يتعامل مع الأفكار التي يتبناها كشعارات ينبغي الترويج لها " فهو يقدم في تعامله مع النصوص والخطابات مثلاً كيف أنه لم يفد من الفتوحات المعرفية التي تحققت مع إخضاع المنطوقات والوقائع الخطابية إلى الدرس والتحليل، ولذلك ظل يقرأ النص كما يقدم نفسه أو بوصفه خطاباً يتساوى مع ما يقوله أو مفهوماً يتواطأ مع مرجعه، ولم يأخذ بعين الاعتبار ما انكشف مع علم الخطاب أو نقد النص، أي كيف أن التشكيل الخطابي هو فضاء من المجازات والإحالات أو نظام من القواعد والإجراءات"¹⁹. وهكذا نجده يتعامل مع مقولات مثل موت المؤلف، والنص المغلق، والداخل بحرفيتها، في حين أنها تعبر عن تحول صورة ودور الناقد وضرورة ابتكار صيغة جديدة للتعامل مع النصوص، باعتبارها تخلق آلياتها في تحليل نسقها وإبراز

علاقتها بتاريخها، وبالعالم من حولها وآلياتها تلك تكمن في طريقة شكلها من أنها عملية تأويل للأشياء، ولذلك وجدناهم ينجذبون إلى التأويل فيما هم يعتقدون أنهم يبتعدون عنه حتى وإن لم يتم ذلك ضمن إدراك موجّه للتأويل باعتباره منهجا بل من خلال إدراك دور القارئ في فك الغموض والرموز التي كانت من أبرز خصائص النص الشعري الحديث ومطالب الحداثة الشعرية، فحملت بداخلها إمكانية الدخول إلى مناطق أخرى غير كامنة في النص، تتمثل عند البعض في علاقات الغياب التي هي علاقات ترميز، كما تتمثل في تعدد المعاني للنصوص الأدبية التي اعتقد صلاح فضل أن هدف التحليل البنيوي هو اكتشافها لأن الآثار الأدبية "في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني"²⁰ في إطار حديثه عن بارت الذي كانت مفاهيمه حول النص ولذته ودور القارئ من أكثر المفاهيم التي وجدت استجابة لدى النقاد رداً على التصور السابق للنص المغلق الذي لم يصمد كثيراً، لأن هاجس المعنى ظلّ مسيطراً على اهتمام أصحاب هذا التصور، حيث يصر ليفي سترأوس ذاته على أنه "لا بد أن يمسّ مباشرة موضوع المعنى"²¹. ومن ثم لم تثبت الطرق التي درست الشعر عند الحداثيين إلا عندما وضع القارئ في الاعتبار واعتمد في عملية إدراك الموضوع الجمالي. "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل"²² وكان للأسلوبية والبنوية الشعرية دور في جعل البنيويين والحداثيين بعامة يدركون غموض الظاهرة الأدبية ذاتها، ودور القارئ في تلمس مواطن الغموض وما تتحمله من تأويل، غير أن أكبر أثر جاء من آثار جمالية التلقي، وأعادت الاعتبار إلى المعنى الذي أرجأته البنيوية وانطلقت في مقاربتها له "منطلقاً آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤشراً واحداً من مؤشرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي"²³.

لم يستطع الحداثيون العرب باختلاف توجهاتهم أن يواكبوا الزخم المنهجي والمعرفي الذي حدث عند الغرب، ويدل على ذلك ارتباك النقاد في تصنيف أنفسهم

وتسمية مناهجهم واختيار آلياتهم، غير أن ما في هذا الزخم من إيجابية أنها عمدت إلى تحرير المعنى وتحرير التأويل معه، فبعدما كان لصيقاً بالمعنى وكان ينظر إليه مجرد وسيلة لإعادة شيء إلى شيء، أصبح طريقة لإنتاج المعنى ومحور اللذة ورواقها بعد ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنيويين²⁴، وهذا يعني أن المعنى أصبح يتألف من التأويلات المختلفة، والتأويل وحده هو المسؤول على ملء بطاقة المعنى المفتوحة على كل الإضافات في كل الأزمنة. وهنا نصبح أمام فعالية قائمة على التكوثر والتشعب بمفهوم طه عبد الرحمان للتكوثر العقلي، ويصبح التأويل بعد ذلك آلية من فعالية العقل الذي هو بدوره في تكوثر مستمر. ويمكن تلمس ذلك من خلال ما لحق البنيوية من ردود الأفعال وبخاصة فيما يتعلق بتصورها للظاهرة الأدبية ومحاولة علمنتها التي اندرجت بدورها في إطار معرفي أوسع تجلّى من خلال محاولة إقصاء الذات من قبل الفلسفة الوضعية، غير أنها لم تستطع إلغاء دورها في تأويل الموضوع الجمالي حتى عند أصحاب الدراسة المحايدة من البنيويين أنفسهم، فقد اعتنت البنيوية " بالوضعية التي يكون القارئ بها قادراً على فك شفرة النص ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص، فهي إذن عملية متممة للافتراض الأساسي الذي كان يوجّه البنيوية، أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أن العلامة تنطوي على شرط أساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلا أن التأويل في الاتجاهين هو عملية كشف عما تضمّره العلامة أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات أو الأبنية".²⁵

إن هذا المنحى الذي يختزل عملية التأويل في مجرد كشف عن المعنى، ينبئ عن عدم الصمود أمام إبعاد التأويل، حيث نلفيه مطلباً من خلال الدعوة إلى رفض المناهج المؤسسية التي تتحول إلى دوغمائية نقدية تجعل النقد رهين نظرية أو فكر خاص بآليات أو إجراءات جاهزة تهدف إلى الإجابة عن أسئلة معينة، ولكن على الرغم من هذا الإحساس برفض التعقيد في تحليل النص الشعري، والذي تجلّى خاصة من خلال البحث عن شعرية النصوص وتفسير الانزياحات الموجودة في القصيدة إلا أنها لم ترق إلى مستوى صياغة سؤال العلاقة الحميمة بين الشعر والنقد الذي هو سؤال التأويل فيما هو

سؤال الناقد المخالف للمعروف والجاهز ذي البعد الاستكشافي الذي لا يقف عند قيمة معيّنة - حتى إن كانت القيمة الجمالية للنص الشعري ذاته - بل عند الخبرة الجمالية التي يشكل التأويل أفقها، وهذا ما افتقدته الجهود النقدية الحديثة، حيث إن جميع أشكال النقد الأدبي بما فيها النقد التاريخي والشكلاني والبنائي والأسلوبي والسيميوطقي بقيت بعيدة عن المجال الهرميونيطيقي، لأنها كانت تدعي الموضوعية أو تتساءل عن فعالية الخطاب الأدبي وقيمه الجمالية، في حين كان ينبغي النظر إلى ذلك كله كمقدمات لأي تأويل ممكن كما يرى ذلك ياكوس²⁶. ولقد أدرك أدونيس هذا الأمر مبكرا من خلال كتابه الثابت والمتحول الذي ينمّ عن نظرة تأويلية للنقد والإبداع صاغ من خلالها سؤال التأويل واستراتيجيته التي تقوم على تجاوز السائد لأنه سؤال الذات المعرفي وسؤال زمن الإبداع الذي تكتب فيه القصيدة بالقدر الذي هو سؤال الزمن الذي تتقد فيه، ولذلك ظل أدونيس مؤولا متميزا، ولم يتقطن النقاد العرب إلى هذه الطاقة إلا بعد تصاعد موجة الهرمنيوطيقا في الغرب والأثر الذي تركته نظرية التلقي وحركة ما بعد الحداثة في توجيه النقد حتى لأنه يمكننا أن نقول إن التأويل يشكل أهم إفرازات ما بعد الحداثة الذي يعلن ليس عن موت الناقد على غرار موت المؤلف، وإنما يعلن عن نهاية صورة ودور ومكانة معينة ميّزت الناقد العربي في علاقته بالشعر خاصة، وإمكانية تبلور صورة جديدة لممارسة الخبرة الجمالية؛ أي يكون النص موضوعا للإدراك الجمالي، وليس "مجرد أداة لإثارة خيالات أو مشاعر أو انفعالات ذاتية سواء فهمنا الذات هنا على أنها الذات المدركة أو الذات التجريبية للفنان، فمثل هذا التصور النفساني هو ما ترفضه، بل تدحضه الأستطيقا الفينومينولوجية"²⁷. التي وإن اختلفت إتجاهاتها وتشعبت منذ هوسيرل الذي توصل من خلال تصورات النظرية -على الرغم من منطقيتها- إلى مفهوم الموضوع القصدي الذي يظهر من خلال الإدراك الجمالي للوعي في لقائه المباشر بالموضوع الجمالي، فيحدث نوع من التركيز على الظاهرة ووضع الخبرات الأخرى بين قوسين من أجل اكتشافه على نحو مغاير، فاستثمر الذين جاؤوا بعده هذا التصور وجعلوا له طابعا تأويليا، حيث أكدوا على إمكانية تأويل العمل الفني كموضوع جمالي objet esthétique يمكن أن يكون مدركا لذاته، وخاصة عندما جعلوه موضوعا للمشاهدة والكشف والإدراك "فكلما تتمرس قابلية الكشف تتمو قابلية لفهم ما ينبغي أن

يكون مفهوما وذلك بالولوج في العالم الذي يكمن في العمل²⁸ بواسطة الإدراك باعتباره عنصرا أساسيا في معرفة الموضوع الجمالي الذي يتمثل في العمل وهو في حالة إدراك أو حالة الواقع المدرك كما يسميه دوفرين²⁹ وتؤدي من خلاله الذات مهمة الكشف عن دلالات الخفي وإتمام المعنى انطلاقا من خبرة اللغة في الموضوع وهي لغة المعنى الكامن بقصد استيعاب سياقه ومقاصده، ويكون "امتداد هذا الكشف وعمقه متعلقا أكثر بالأفق التأويلي الذي يضع الموضوع القصدي وأفق انتظاراته محلّ خبرة لغوية قابلة للتأويل.³⁰ وهنا فقط نتجاوز وصف وتحليل ما يظهر لنا في خبرتنا الجمالية إلى ما هو مخبوء كالذي سماه الجرجاني "معنى المعنى" أو أشار إليه الألويسي "بروح المعاني".

وإذا كان دعاة التأويل في الغرب قادوا أنفسهم في رحلات فكرية داخل تاريخهم وفلسفتهم وتراثهم الديني بحثا عن الجذور الخفية لأشكال التأويل التي مارسوها واستنبطوا منها أشكالا يروها صالحة لمقاربة الموضوع الجمالي، فإن الناقد العربي بإمكانه كذلك البحث في تراثه ليستثمر أشكال التأويل المختلفة لمقاربة الشعر خاصة، ومن ثمة إمكانية الإسهام بهذه الممارسات في بلورة نظرية للشعر العربي المعاصر تستجيب لتحول الأدوات الإبداعية المستمر من جهة، ولدور المتلقي الناقد من موقعه التاريخي والثقافي في تشكيل معاني النصوص من جهة أخرى دون التغاضي عن الإسهامات الغربية كالسيمائية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي في مقاربتها لمشكلات المعنى نظرا للتقارب بينها وبين الممارسات العربية، ويصح ذلك خاصة على جهود كل من gadamer و umberto eco و paul ricoeur و iser.

أما غادامير فيتمثل إسهامه في كون الفهم عنده "لا يمثل فعل ذاتية الفرد، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار. ولهذا السبب يعد فعل التأويل ببيداتيا ويحتوي العناصر التي تربطنا بالتراث الذي يحدث فيه التأويل، وهذه العناصر هي: الفهم المسبق والتصور المسبق للكمال (أي الاعتقاد بأن ما يشكل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا) والعلاقة بالحقيقة، وعند تحقيق الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الآخر... وينبغي لكل عصر أن يفهم النص بطريقة النص الخاصة لأنه يعد جزءا من التراث كله الذي يبدي العصر نحوه اهتماما موضوعيا، والذي يسعى فيه

وراء فهم ذاته.³¹ ولعل أهم ما في إسهامه الكبير لنظريات المعنى والتأويل الحديثة هو إدخاله التاريخ في عملية الفهم³². ولذلك وصف تأويله بالعالمية لأنه لم يقصره على تأويل النصوص الأدبية فقط، بل تجاوزها إلى التجربة الإنسانية والفكر الإنساني قاطبة، فيغدو التأويل عالما تتشكل فيه التجارب الإنسانية المختلفة تاريخيا ولغويا وتصبح اللغة بحسب تعبيره الكائن الوحيد الممكن فهمه لأن فهم اللغة في اعتقاده "إمكانية في التدليل على تنامي التجربة الإنسانية، وأن اللغة لا يمكنها استنفاد ما تعبر عنه أو تريد التعبير عنه، هناك دوما إرادة في التعبير التي تجعل من اللغة كيانا لا نهائيا توطره جدلية السؤال والجواب، فليست الأسئلة والأجوبة مسائلة وبحثا عن الحلول وإنما هي أيضا نقد وحوار"³³ وهكذا يغدو التأويل العالم الذي تصاغ به وفيه التجربة الإنسانية وهو المنحى نفسه الذي نحاه ابن عربي في تأويليته حيث يرى في اللغة البعد الحقيقي للفهم والتأويل باعتبارها رموزا لا متناهية كما سوف نشير إلى ذلك في موضعه.

ويجمع بول ريكور باتساق مثمر بين اللسانيات والظاهراتية والهرمنيوطيقا والتحليل النفسي والفلسفة الديالكتكية ليصل إلى "أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من أن المعاني في النصوص المكتوبة، تحررت من مؤلفيها ومتلقيها... ويرى أن النصوص كلها قابلة للكثير من التأويلات بقدر كثرة قرائها على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل أن القراءات كلها صالحة بالتساوي... أن تحقيق المعنى هو القوة الماوراء لسانية الخاصة، غير القابلة للتحليل المتجسدة في رغبة المؤول. كما أنها أيضا المعنى العام اللساني القابل للتحليل الذي يقدمه المؤول في موقف ثقافي معين"³⁴.

وأما أمبرتو إيكو فلقد كان من أكثر هؤلاء اهتماما بالتأويل من حيث صياغة الإشكالات المرتبطة بقضاياها، والكشف عن حدوده ومرجعياته، وضمن تصورات نظرية وتطبيقية تكاد أن تكون مكتملة في ظل الخصوصية الغربية في الفكر والثقافة. ولقد استطاعت نظرية التلقي الألمانية على أيدي ياكوبس وإيزر أن تتجاوز النظرة التقليدية للتأويل المرتبطة بالمضمون إلى التركيز على دور القارئ في إنتاج المعنى، بل إن إيزر يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ويجعل "مقصدية المؤلف

ذات قابلية لأن تتفاعل -سلبا أو إيجابا- مع آفاق قراء العصر، ويهتم في نفس الوقت بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطور آفاق القراءة"³⁵.

سوف لن نتعرض إلى الجدل الحاد الذي قام بين المواقف والاتجاهات التي تبنت التأويل في الغرب، لأن هذا ليس مطلبنا، والعرب اليوم ما زالوا يتخبطون على مستوى الواقع والإبداع والنقد في مسائل ما قبل التأويل وليست لدينا حالة معرفية حتى ندعي أننا نتخطاها بالنقد الذي يدّعي ما بعد الحداثة في حين مازال الواقع والشعر يتحسّسان خطاهما نحو الحداثة، كما لا يمكن أن نستورد التأويل الذي ولد في القرون الوسطى وهام في شمال أوربا ليسفر عن حالات معرفية هي اتجاهات التأويل التي تستجيب لخطابات ما بعد الحداثة التي لا تعامل بوصفها منظومات لليقين أو مرایا للحقيقة بل تعامل ككتاويلات تعيد إنتاج الواقع بخرق قوانينه عبر لغة المفاهيم التي هي استراتيجيات للتحويل والتوليد، حيث لا تصبح الكلمات لباسا للمعاني ولا المعاني هي صور الأشياء، وإنما نحن إزاء منطوقات هي حقول دلالية أو أحداث أو وقائع معرفية³⁶ وعليه يمكن الإشارة إلى أن شبيها بهذا الجدل عرفته الثقافة العربية الإسلامية، عندما كانت تعيش حالات معرفية وأثيرت المسائل نفسها وانشغل العرب بالتأويل باعتباره وسيلة للكشف عن المعاني وتأويل المتشابه من القرآن الكريم خاصة، وقد كان مثار نقاش وأسفرت الآراء المختلفة إلى أن أصبح التأويل يعمل على "صرف الظاهر من اللفظ إلى معنى محتمل يعضده دليل"³⁷.

وإذ نشير إلى جهود علمائنا في هذا المجال، فلكي لا نقع فيما وقعنا وكرنا الوقوع فيه من السقوط في إطار المرجعيات المستعارة فيما يخص مفاهيمنا النقدية وآلياتنا في التعامل مع النصوص قديمها وحديثها وليس هذا من باب الاعتصام في الذات أو تغليب مرجعيتنا على المرجعية الغربية بقدر ما هو مساهمة في محاولة "إعادة ترتيب العلاقة بين واقع الثقافة العربية وبين المرجعيات التي تتصل بها على أسس حوارية وتفاعلية وتواصلية بهدف إيجاد معرفة تقوم على مبدأ الاختلاف الرمزي عن الذات المتمركزة حول نفسها ثقافيا ودينيا وعرقيا وفي الوقت نفسه الاختلاف عن الآخر الذي لم يقتصر على بلورة لون غريب من التمرکز حول الذات. إنما لجأ إلى إلغاء كل ما سواه"³⁸.

لقد حاول أصحاب كل اتجاه من علماء الإسلام صياغة قواعد وقوانين لضبط التأويل فتحدثوا عما يؤول وما لا يؤول، وأمكن صياغة حدود يشتغل في إطارها المؤول ففرّق علماء القرآن مثلاً بين التفسير والتأويل فقال الراغب "التفسير أعم وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها في الكتب الإلهية وغيرها، والتأويل في المعاني والجمل وقال الماتردي التفسير القطع بأن مراد اله كذا، والتأويل ترجيح أحد الاحتمالات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية"³⁹.

نلاحظ كيف يجتمع في هذا النص الحديث عن موضوع التأويل (الخطاب والمعاني) ومجاله وكيفيته (الذات واعتماد الحال) غير أنهم وضعوا قوانين لضبط هذه القواعد منها ما هو عام ومنها ما هو خاص بالثقافة العربية الإسلامية تبعاً لخصوصية الثقافة واللغة والزمان ولقد لاحظنا ذلك عن المفسرين والفلاسفة والمتصوفة والنقاد. وفي حين كان المشاركة يصوغون أنساقهم الفكرية والاجتماعية والسياسية لمعالجة مفهوم الإبداع كان المغاربة يصوغونها "لحل مشاكلهم بالقراءة وليس بالإبداع في غالب الأحيان...إنهم قراء لتراث غيرهم بطريقتهم الخاصة"⁴⁰. ولعل أبرز شيء نستخلصه من جهود القدامى في صياغة قواعد للتأويل أنهم فرقوا بين ما يؤول وما لا يؤول وأدركوا أن من أبرز قوانين التأويل تلك التي تخص كل ثقافة تبعاً لخصوصية تلك الثقافة واللغة التي يصاغ بها النص وهذا يعني أنه بإمكاننا الحديث عن تأويل عربي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الحديث عن نقد عربي إسلامي نجد آلياته وحدوده في الكتابة الصوفية التي هي رؤية تأويلية للعالم قائمة على إدراك العلائق في كل شيء بحثاً عن الانسجام والوحدة المختبئة في العالم ولذلك فقراءة الوجود كما النصوص ينبغي أن تتم في إطار هذه الرؤية للعالم، ولا يتم ذلك إلا بوساطة التأويل لأن التأويل "عملية بحث عن ذلك الانسجام في الكون والنص معا إن التأويل يبني النص ولا يقوم على أنقاضه، يستوعب فجواته ويملؤها ولا يفتش عن شروخه يتحد فيه القارئ بالنص ولا ينفصل عنه، يقيم وحدة بين الأضداد ويحدث بينها نوعاً من المصالحة والتآلف"⁴¹. وهو عكس المناهج الأخرى التي تبحث عن الأضداد وترى الشيء الواحد نقيضين يجب الوقوف مع أحدهما ليصبح الآخر خصماً عنيداً بل ينظر إلى النص بوصفه كيانا ننصت إليه ونتوحد معه إذا أردنا منه الإفضاء عن مكنوناته،

فتنشأ بين القارئ والنص علاقة حميمية هي أشبه بعلاقة العشق الجميلة حتى إن بغى فيها أحد الطرفين على الآخر باستعصاء أو مراوغة أو تنكّر. إنها القراءة العاشقة التي تتلون بحسب هذه الحالات ولعل ذلك ما مارسه ابن عربي في قراءته لشعره وهي قراءة تدرج في سياق رؤية متكاملة صاغ من خلالها تقنيات في تفسير وفهم وتأويل العالم والقرآن والثقافة والشعر شكلت ما يعرف بنظرية التأويل.

قراءة تأويلية لنص شعري:

هذا النصّ "مديح الاسم" هو النص الأخير من ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي⁴²، يقترح منذ البداية صيغا معيّنة للتأويل، ويكاد يكون نموذجاً لاقتراح كتابة جديدة له، بناء على إستراتيجية كل قارئ في التأويل لأنه لا يمكن أن يكون التأويل عند اثنين واحدا مادام القارئ لا يبدأ التأويل وذهنه صفحة بيضاء بل إنه يقرأ وهو منطو على قليات قرائية يسميها فيش باستراتيجية التأويل، وهذه الاستراتيجيات لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل هي هيكل القراءة، ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها وتصنعها أكثر من كونها تنشأ فيها⁴³.

انطلاقاً من كون النص الشعري فعل بناء مستمر ندخل من خلال مديح الاسم الذي يدعونا إلى عدم اعتبار النص مجرد مضمون يلتقي مع غرض المدح التقليدي وإلى تغير في محمول هذه الوظيفة الموجهة للاسم موضوع المدح الجديد ليعلن منذ البداية عن تغير في الخاصية النوعية لغرض المدح التقليدي، وهذا يعني أن النص الشعري المعاصر في الوقت الذي يحقق انتسابه إلى زمنه الحاضر، يبقى يشتغل في إطار المعطيات الثقافية التي أنتجت هذا النوع الشعري ولكن بطريقة مغايرة. وما دام التأويل الحقيقي لا يتحقق إلا بما يتفرّد به النص في علاقته بالمتلقي بما يمنحه له من آليات في الفهم والتأويل، سوف نقف عند أول سطر: لن أسميه... وهو يصوغ من خلاله آلية لتعطيل التلقي التقليدي لأن الشاعر لن يعطينا شيئاً بل يدعو إلى تفعيل التأويل "حتى ينتج الفهم ويكون الفهم نفسه مؤدياً إلى تأويل لامتلاك حقيقة ما نقرأه، ومن ثم فإن التأويل الممكن رهين بما يقدمه النص نفسه من قرائن وعناصر وصور وإحالات وأقوال تتجمع لدينا في صيغة يمكن أن نصفها بأنها بناء لعالم مختلف"⁴⁴ هذا العالم الذي يخلقه النفي في: لن أسميه مما يفترض من القارئ أن يقترح تسمياته.

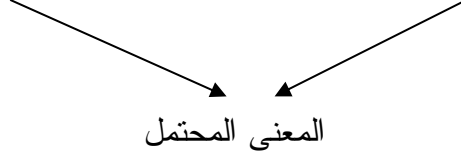
وسوف يأخذ التأويل مساراً خاصاً يبدأ من إدراك أهمية الممدوح غير أن الشاعر لا يترك مسافة لإدراك معنى المدح لأنه مباشرة يصدم القارئ بذلك التراجع عن المديح ويترك المهمة للقارئ لكي يؤول ويصبح المدح هنا نهاية لنوع معين من التلقي حين كان يشكل بداية الشعر في المدح التقليدي، مما يؤكد تلازم التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال إشراك المتلقي ليس باعتباره متلقياً مروحياً له فحسب ينتظر من الشاعر أن يعطي كل ما عنده ولكن باعتباره جزءاً من عملية إبداع النص الذي لا بد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل.

ولكي يكون للتأويل معنى عند المتلقي يدمج الشاعر المؤول في صميم التجربة ليصوغ فعلاً للشك لا تظني أنني أجهله/ إنني أعرفه.../غير أنني.. لن أسميه..، لأن الإحجام عن التسمية لا يعني أنه لا يعرفه كما أن إمكانية الظن نفسها تعدّ نداءاً للتأويل يتأكد بالتقرير والإقرار بمعرفته غير أنه لن يسميه، وهذا نوع من التحدي يمارسه الشاعر على المؤول لكي يكون في نفس مقامه. ودعوة لتجاوز التلقي المريح الذي يكشف فيه الشاعر مقاصده منذ البداية فيتحول التلقي إلى مجرد متعة. ومع ضمير المخاطب المؤنث يبرز النداء التالي للفهم والتأويل فبعدما يكون الاسم كوسيط بين الشاعر والمرأة يسهم الخطاب في تقريب المسافة بينهما لتصبح موطناً لإقضاء اللسان وملء البطاقة الدلالية لهذا الشيء بدون أن يسميه فيتلمس المؤول ماهيته من خلال وحدات المعنى التي تعكسها الملفوظات: كلما جئت إليه.../ كلما حاولت أن ألمسه/ أو أناغيه./ كلما قربت عيني لكي أبصره،/ أو أرى طيفاً منك فيه./ كان يدنو، ثم ينأى.../ ثم يدنو، ثم ينأى.../ ثم إن جئت إليه،/ صار نورا كوكبياً/ واختفى.../ كل شيء من حواليه. هنا يقترح الشاعر على المؤول أن يتمعن في تكوين الشيء قبل معرفته وذلك من خلال إدراك العلاقة بينه كموضوع وبين الشاعر، غير أننا لا ندرك مكوناته إلا من خلال إحساس الشاعر به، لكنه مستعص على الإحاطة به بواسطة اللغة التي لا تستطيع أن تجسده، وهنا لا يصبح للمعنى الشعري معنى في النص لأنه يصبح مطلقاً ومن العبث أن نحاول تحديده..

يبرز النور نداء آخر لفهم هذا الشيء الذي ليس سوى كشف يظهر في النفس، يشبه الفرح ونصبح أمام زمن نفسي هو هذا النور، وزمن للغة، وزمن للتلقي والتأويل حيث يبدو النص بمثابة السيرة ويحاول التأويل من خلال ذلك تجميع المعنى. غير

أن المساحة التأويلية تبدأ في التقلص بحيث تظهر في الشكل كالهرم المقلوب وتبدو القاعدة في البداية واسعة لتصل إلى المعنى ويمكن صياغتها بهذا الشكل:
لن أسميه

الشاعر.....المؤول



هناك إذن نص مضمّر هو هذا الشيء وهو الموضوع، والشاعر يقوم بتأويل النسبي إلى مطلق، لذلك نلمح الإطلاق في الكلمات والصور: **يدنو ثم ينأى، نورا كوكيبا، فيض سرمدي، فيض مطلق ليس تحويه اللغة**، وتلك هي طبيعة الموضوع الشعري الذي يكتب في مرحلة ما بعد الفكر ينتقل بها الشاعر من موضع الإنسان العادي الذي يدرك الأشياء في محدوديتها إلى مرتبة الشاعر الذي يدركها مطلقة ولأنه لا يخضع لما يريد قوله ولا يستطيع أن يكتب ما يريد قوله فمن العبث التركيز على ما قاله لمحاولة إدراك المعنى لأن بين إرادة القول وفعل القول مساراً تحيينياً تتحول فيه القيم المجردة إلى عناصر دالة تكمن داخل النص غير أن إدراكها يتجلى من خلال ما تسفر عنه وحدات السياق أو السيمات السياقية *sémemes* من آثار المعنى *effets de sens* ولذلك سوف نحتاج إلى أشياء خارج النص هي من صميم إستراتيجية التأويل حتى وإن سلمنا مع السيميائيين أن معنى النص لا يتحدد من خلال مادة المضمون بل من خلال شكله وأن توليد الخطاب ينطلق من مقولة دلالية أو بنية أولية بسيطة تهيكّل قيماً مجردة وتمفصل وحدات صغرى للدلالة ليس لها وجود في حد ذاتها ولا يمكن تصوّرها أو وصفها إلا من خلال علاقتها مع شيء آخر في حدود انتمائها إلى بنية دلالية⁴⁵.

إن محاولة وصف الخطاب المؤلّد مجرد فرضية صالحة لفهم الإبداع ولكنها غير كافية لفهمه، لأن الشاعر لا يكتب الموضوع أو الفكرة كما يفعل الصحفي بل يكتب الهواجس والرماد الذي يخلفه فعل الموضوع فيه، ولذلك تبدو محاولة الإحاطة بالمعنى في هذه القصيدة قاصرة إذا ما عملنا على وصف شكل النص لأن ذلك لا يمكن من متابعته المعنى ومحاولة محاصرته أو إدراكه، ولأن المعنى حين يضغط على الشاعر

يترك الآثار فمن هنا تكمن صعوبة محاصرة المعنى الشعري من قبل الناقد الذي يحاول أن يقبض عن المعنى من خلال اللغة كالبنوية والسميائية وقد أثبتت هذه الممارسات النقدية المحايثة قصورا لا بد للتأويل أن يسده ليس من أجل الإجابة عن أسئلة أو إقرار حقيقة إنما من أجل إبراز الخاصية المميزة للشعر وهي الاحتمالية.

يكرّر الشاعر **إنني أعرفه** ليستفز المؤلّ وتعكس في الوقت نفسه أن الشاعر عاجز عن التعبير عن المعنى، ولذلك نجد من الشعراء من يقول وبعد كتابة دواوين أنه لم يكتب قصيدته بعد، مما يعكس المعاناة التي يعانيها الشاعر في تقييد المعنى نتذكر اعتراف ابن عربي حين يقول " والله ما قيدت هذا البيت إلا والحمى تنفضني"..... ونلاحظ ذلك من خلال الكلمات التي تتسم بالإطلاق فالكلمات هنا ليست كلمات محدّدة أو معيّنة (نور كوكبي-سرمدى) والمطلق هنا هو ما يحقق الاحتمالية والثراء وتعدّد المعاني. ولقد كرّر البنيويون والحداثيون أن الكتابة احتمال وأن القراءة احتمال أيضا.

يقول: **هو فيض سرمدى /موغل في مهجتينا/ كلما استيقظ فينا/ أيقظ الصمت،/ وأعبى شفقتينا.** هنا إشارة إلى أن المعنى يصبح جزءا من الذات الشاعرة، غير أن الشاعر لا يستطيع حمله لذلك يجعل له مشاركا هو هذه المرأة التي تقاسمه المعاناة التي تعيى الشفاء حين تستيقظ كما الإفضاء والقبل بين المحبين.

وحين يقول: **هو فيض مطلق.../ ليس تحويه اللغة /أفق.../ تنكسر الألفاظ في عتباته/ إن رأيت أن تبلغه/.** فيبدو الشاعر وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته فهو ليس تحويه اللغة ولذلك يلتقي مع النفري حين قال **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة** فيؤكد دور الشاعر المتقف الذي يحول المعنى الفكري إلى موضوع شعري وذلك بامتلاكه القوة الخارقة التي يتجاوز بها حدود النفري إلى الشعري ولذلك نجد الكلمة تتجلى بأشكال مختلفة (الاسم - فيض - أفق -) فالمعنى يتحول في القصيدة كما الحلم الذي يلتقي مع الشعر دوما، ولذلك تحتاج الصورة إلى تعبير كتعبير الرؤيا، حتى وهي تتماهى مع لغتها كما في قوله: **إن رأيت أن تبلغه/** فرأت هنا فعل من أفعال القلوب وهي الأفعال التي يتم فيها الفعل عن طريق القلب.

تمرّ عدّة مقاطع والمعنى لم يتحدد بعد ما زال الشاعر يتبع آثاره ولعل في لازمة ربما ما يوحي بعدد المحاولات الفاشلة في الكتابة التي لا تطابق الواقع ولا تعكسه

فرغم أنه يعرفه إلا أنه يعلن أنه: ربما... / فرّ مني طائر الشعر/ فلم أجمع قوافيه... / ولم أجمع بحاره. / ربما خاتني رمز... / وأضنتني مع الوجد، الإشارة. وهكذا لا يصبح للوّد اللساني إنني أعرفه وظيفة من الناحية التواصلية سوى مواصلة استقراز المؤول وصدمة باستمرار حين يعترف الشاعر بأنه يستكتب اللفظ ويطلب منه أن يجلي المعنى، لكن العبارة تستعصي وتصبح في لحظة من لحظات سيرورة النص حاجزا ومعيقا: ربما تمنعني عنه العبارة. ويدرك المؤول أن هناك علاقة جلية واضحة بين المشاعر واللغة وأن المعنى لا يكمن في اللغة حتى نحاول أن ندركه من خلالها، بل يقع خارجها، وهنا يتجاوز الشاعر النفري الذي تحدث عن ضيق العبارة لجعلها غصّة في الحلق: ربما تدركني الرؤيا/ فترتد إلى حلقي... / العبارة. ولذلك كثيرا ما يتحدث الشعراء عن القلق الذي ينتابهم حين يغلبهم الحال ممّا يسبب حركة جسمية تكون مسؤولة عن توليد الإيقاع الذي لا تولد اللغة إلا من خلاله ولذلك يبقى الإيقاع الدال المركزي في عملية الإبداع الشعري وليس مجرد وعاء شكلي اعتقد البنيويون الصوريون أنه يمكنهم إدراكه بوصف تفصيلاته. ولا شك أن المؤول يدرك علاقة تقيّلة الرمل في هذه القصيدة فاعلاتن بمديح الاسم، فالمديح يلتقي مع الموشح والغناء أبرز النصوص اعتمادا على هذا البحر ويتألف مع الحالة القصوى التي تنتثرها القصيدة وهي حالة الطرب التي يتحد فيها الحزن بالفرح وهي التي يعيشها الشاعر والفيلسوف والمتصوف هي الحالة المطلق فلا عجب أن تبرز في هذه القصيدة ومن خلالها كل الديوان ثلاث تجارب تتألف فيما بينها هي: تجربة المحب وتجربة الشاعر وتجربة المتصوف ربما قادت الأولى إلى الثانية والثالثة، لكن بينها وشائج قربى لا تنفصم.

إنني أعرفه: / آية الله على جبهته، / وعلى وجنته... / سر البشاره. في هذا المقطع يشكّل التجسيد آلية من آليات الفهم ومعرفة الاسم، غير أن القارئ سرعان ما يدرك بأن التجسيد لا يعني تسمية المعنى ولكن يحيل إلى ما يشاكلة فكأنما هي صورة ملاك أو مسيح من روح الله ليتأكد أن التجسيد هو جوهر الشعر وهو في الشعر ضرورة كما هو التجريد بالنسبة إلى الفيلسوف وتتأكد معه التعمية من خلال إصراره على عدم التسمية ليس لأنه لا يريد ولكن لأنه لا يستطيع أن يجعل له معادلا لغويا، على الرغم من أنه يعرفه بل يعيشه كما في قوله: ولكن... / في دمي من لحنه ألف

قثاره. ثم مباشرة يضرب عن الإصرار عن عدم التسمية بقوله: **بل أسميه/ أعبّر البحر الذي بين أيدينا/ أحرّق المركب.../أمحو الخطو،/ حتى.../ ليس يبقى أيّ سر خلفنا،/وأعيد النهر رقارقا.../ نحو واديه.** فإذا كان الإضراب يضع المتلقي في حالة استعداد لتلقي المعنى، فإنه ما يلبث أن يصدم القارئ ليصحح الإضراب مجرد وسيلة يلجأ إليها الشاعر لكي تستمر القصيدة ويسهم به في إنتاج النص وهنا يبلغ التوتر ذروته، فتمتحن ثقافة القارئ بإحالة بعيدة إلى طارق بن زياد حين أحرّق المراكب، ولعلها البؤرة التي تجتمع حولها كل الدلالات الممكنة، إنها البؤرة التي تحتوي سر المعنى الذي ظل الشاعر والمتلقي ينشدانه الأول بالكتابة والثاني بالتأويل وهنا يبرز دور التأويل في القراءة العلائقية وكشف آثار الحافر على الحافر في الصحراء لنذكر إلى أي حد يلتصق الشعر بالزمن. فالماضي هو جزء من الشاعر وسياق النوع الأدبي يسهم في ماهيته التي ليست في نفسه كما أصرت على ذلك الدراسات المحايثة بل في علاقته بسواه ولعل في إدراك النسق المعقد للشعر ما يدل على أن التأويل سيعيد الشعر إلى حضيرة تاريخه وهي أولى مهماته وهذا ما وجدناه عند القدامى حيث يقترن التأويل باستدعاء السياق كما هو واضح في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة.

لا تتم تسمية المعنى الشعري لأن الشاعر ينهي القصيدة بالتسويق والاستدراك والنفي والفراغ: **سأسميه.../ولكن.../سوف لن يسمعه.../أحد مني سواك./ فاسمعيه:./.../..../....)** ليترك القارئ في حالة خيبة انتظار ولكن في وضعيات تلق متواصلة وتأويلات يبدو المعنى من خلالها معروفا لكن الشاعر لا يسميه، بل يحتفظ به ليقوله إليها بلغة أخرى ربما لأنه لم يجد الكلمة المناسبة دلاليا أو ربما لأن الشاعر يعتقد أنه حين يقول الشيء يقتله، ولكن الاحتمال الأكثر احتمالية أنه قال لها وسمعتة. ماذا وكيف هو ذا السؤال الذي يشكّل النص جوابه لأن النص من حيث هو جواب يتكشف انطلاقا من السؤال لأن "طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحا"⁴⁶ ونحن في هذه القراءة لم نخرج عن إطار طرح الأسئلة.

ولم ندخل إلى النص من باب معرفة القصد أو الجواب حتى وإن كنا نستند إلى قبلية قرآنية تضع النص في إطاره الأجناسي والزمني واضعين في الاعتبار ما أخذته

مناهج النقد الحديث من الشعر فكان كلما طلع من اللاشعر شيء ذهب من الشعر مثله حتى جاء التأويل بالشعر فكان كلما جاء من الشعر شيء ذهب اللاشعر من الشعر مثله. ولم نقصد بالتأويل التأويل المثالي للمضامين والقائم على افتراضات خيالية لما يريد قوله الشاعر.

ولم ندرك النص دفعة واحدة بل إدراكا تدرجيا يقتضي تتبع العلامات الكبرى في النص التي تتمثل في إيقاعات الأثر المنتشرة في القصيدة لأن التأويل ينبغي أن "يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبتته جزء آخر من النص نفسه وإلا فإن التأويل لا قيمة له"⁴⁷. ومن ثم فإن الانسجام النصي هو الرقيب على ما يقوم المؤول ببنائه وهو الذي يضمن التحام الخطاب ويتمثل "في الصعيد المشترك plan commun الذي يجعل تناسق المضامين أمرا ممكنا"⁴⁸ وننلمس هذا الصعيد المشترك في تواتر وتكرار سمات على طول الخطاب تتوحد بها المسارات التصويرية هي في هذا النص العلاقة بالمرأة: الحب والعلاقة باللغة: الشعر والعلاقة بالمطلق: التصوف يوحد بينها نظير سيميولوجي *istopie sémiologique* ذو طابع علائقي هو الذي أنتج التلاحم بين هذه التجارب الحب والشعر والتصوف مثلما أشرنا إلى ذلك سابقا. ويمكن أن نعبر عنه بـ **السر** لأن السر هو الفعل الذي تشترك فيه كل هذه التجارب وعلى هذه الكلمة يغلق ديوان مقام البوح الذي كان أوله بوحا ظاهرا من الحبيبة: **أوقفتني في البوح يا مولاتي** وبحث عن غوامض العبارة وقلت يا مولاي أعطيت لك أعطيت كل شيء لك أفرغت فيك ما جمعت من محبتي ومن بحار نشوتي

وآخره بوح مضمّر من الشاعر يشبه حال الصمت الذي ينتاب العارف..

كما أشرنا إلى تغيير قيم إبداع الغرض الشعري، ومن ثم كيف يساهم في تغيير معايير الحكم الجمالي لننلمس كيف تتحوّل الظواهر الشعرية والكشف عن الثابت فيها والمتغيّر، وهنا تبرز أهمية هذا الجانب من التأويل الذي يساهم في إنشاء معرفة ويبعد المؤول عن الذاتية والانطباعية وتؤكد صلاحية التأويل لمثل هذا النسق المفتوح وهو هنا إجراءات تعبيرية لكسر التوقعات منذ العنوان لنستنتج أن النص وإن كان يستثير شروط ذاكرته المدح أو الغزل مثلا فإنه لا يركن إليها لأنه لا يمدح ولا يتغزل كما فعل الأسلاف وهو إذ يتقلّت من النسق الأغراض المتسلط يحاول أن يصوغ نفسه من خلال ممارسة

أخرى للغة. وبين الذاكرة وممارسة اللغة يقف القارئ أبصر من الشاعر بشعره (نتذكر قول المتنبي: اسألوا ابن جني حين يسأل عن شعره). فيملاً الفراغات ويعيد بناء السياق ويتعرف على قصدية النص التي هي استراتيجية سيميائية "وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحيانا انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة"⁴⁹ ولكن في علاقتها بعضها ببعض وبالسياق الذي يعمل التأويل على بنائه ويعد من أبرز أهدافه ومن هنا تأتي أهمية التأويل إلى الحد الذي يمكن الحديث فيه عن تأويل للنص وليس عن نقد للنص.

- 1- حسن حنفي " الظاهريات أم بعد الحداثة، مجلة أوراق فلسفية ص 15.
- 2 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998 ص9.
- 3- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء -بيروت 2001 ص 42-43.
- 4- خالدة سعيد، حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت ط1، 1979 ص 60.
- 5 - خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص94.
- 6- أحمد يوسف، "القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية الحديث للشعر العربي الحديث " أطروحة دكتوراه، جامعة وهران الجزائر 1999 ص 450.
- 7- خالدة سعيد حركية الإبداع، ص144.
- 8- يمنى العيد في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص38.
- 9 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 61-62.
- 10- يراجع يمنى العيد، في معرفة النص ص68.
- 11 -كما أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة "تجليات الحداثة"،جامعة وهران، الجزائر 1996 ع4، ص67.
- 12 - يراجع كمال أبو ديب تجليات الحداثة ص 67.
- 13 -almotanaby-sakhr.com /manaheg
- 14-كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي، ص12.
- 15 -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاتها- دار توبقال المغرب، 1989 ص57.
- 16 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 لبنان 1987، ص143.
- 17 - أحمد يوسف القراءة النسقية، ص355.
- 18- يراجع أحمد يوسف، ص469.
- 19 -علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة البحرين الثقافية، ع 23، 2000 ص 91.
- 20- صلاح فضل نظرية البنائية في النقد العربي، دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص 299.
- 21- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 340.
- 22- حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات ط4 الدار البيضاء، 1988 ص 68.

- 23- بشرى موسى، نظرية التلقي، ص43.
- 24- يراجع بشرى موسى، المرجع نفسه، ص45.
- 25- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية للتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 عمان، الأردن 1997 ص123.
- 26- حميد الحمداني "النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي" مجلة البحرين الثقافية ع22 أكتوبر 1999، ص81.
- 27- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1992، ص516.
- 28 -Dufrene-Mikel, **phénoménologie de l'expérience esthétique**, paris, presses universitaires de France, 1967, tome1 p101.
- 29-ibid p :297.
- 30- عمّارة كحلي " المنهج الفينومينولوجي وأفق تأويله للظاهرة الجمالية" الندوة الفلسفية الثالثة عشر للجمعية الفلسفية المصرية 22-24 ديسمبر 2001.
- 31- إيان ماكلين التأويل والقراءة، "التأويل والحقيقة والتاريخ" هانز-جورج- غادامير. ترجمة خالدة حامد مجلة أفق على الأنترنت ج2، ص 2.
- 32- المرجع نفسه ص3.
- 33- شوقي الزين "البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادامير" ترجمة: عبد القادر بودومه، مجلة الاختلاف ع:1، جوان 2002 الجزائر، ص 12.
- 34- إيان ماكلين، التأويل والحقيقة والتاريخ، ص7.
- 35- حميد لحمداني، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1995، ص: 10.
- 36- علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، البحرين الثقافية ع93، 2000.
- 37- السيد احمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، ص 7.
- 38 -عبد الله إبراهيم حاورته كرم نعمه جريدة الزمان، لندن 15-7-1999.
- 39- الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني ط4، دار إحياء التراث العربي بيروت ج:1، 1985، ص 4-5.
- 40- محمد مفتاح، "رهان التأويل"، كتاب، من قضايا التلقي والتأويل ص32-33.

- 41- محمد مهدي غالين قراءة الشعر القديم- مصطفى ناصف نموذجاً، مجلة علامات ع44، م11، يونيو 2002، ص404.
- 42- عبد الله العشي، مقام البوح، ط1، بانتيت، باتنة الجزائر 2000.
- 43- عبد اله إبراهيم "إدوارد سعيد ونصه بين تعدّد السياقات والتأويلات المغلوطة" البحرين الثقافية أبريل 2001 ع28، ص 122.
- 44 - محمد الدوغومي "تأويل النص الروائي" ضمن كتاب: من قضايا التأويل، ص 56
- 45 -A- J-Greimas, **sémantique structurale**, Larousse paris 1972, p103.
- 46 -هانس روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه، مجلة:العرب والفكر العالمي مركز الإنماء العربي ع3، 1988. ص59.
- 47 - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ط10 الدار البيضاء- بيرروت 2000. ص79.
- 48 - Voir Groupe d'entrevernes **Analyse sémiotique des textes**, éditions topkal, maroc ,1ed 1987,p123. .
- 49- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص78.

الفهم ومستوياته

د / بوجمعة شتوان جامعة تيزي وزو -

سأل أبو تمام خشافاً عن الكميت بن زيد (ت 156 هجرية)¹ وعن شعره وعن رأيه فيه، فقال: «لقد قال كلاماً خبط فيه خطاً من ذاك، ولا يجوز عندنا ولا نستحسنه، وهو جائز عندكم، وهو على ذاك أشبه بكلام الحاضرة بكلامنا، وأعربه وأجوده ؛ وقد تكلم في بعض أشعاره بلغة غير قومه»². أتخذ سؤال أبي تمام زاوية مغايرة عندما بتعلق الأمر بطريقة بدوية في استيعاب النص الشعري وفهمه، في مقابل طريقة شعرية حاولت أن تزوج بين شعر البدواة وشعر الحاضرة، وقد أمكن للخشاف تسجيحها بوساطة:

1- حد "الإجازة" و"الاستحسان" المعطى بطريقة بدوية لها زمانها التاريخي واقتدارها النموذجي.

2- التنظن إلى طريقة إبداعية جديدة (تختلف عن الطريقة المعيار)، والمفرغة من أي تعيين للحد، لأن الكميت « كان من أهل الكوفة، فتعلم الغريب وروى الشعر، وكان معلماً، فلا يكون مثل أهل البدو، ومن لم يكن من أهل الحضر »³.

3- ويمتلك هذا التنظن دلالاته النهائية والمطلقة انطلاقاً من ممارسة شعرية ظلت مغلقة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به الخشاف هذا الشعر، وقد سيج الخشاف ضمناً هذا المسار ببراهين تفيد عند تعيين الحد، وهذه البراهين على أربعة أنواع:

- أنه يقول ما سمعه ولا يفهمه⁴؛
- وهو على حد وصف بشار لم يكن شاعراً⁵؛
- وهو شاعر، إنما شعره خطب⁶؛
- وأن شعره « لا يعتد به »⁷، ولا « يحتج به »⁸؛

تتحدّر هذه البراهين من خاصية أسلوب يشتغل بين درجة الشبه (كلام الحاضرة / كلام البداوة) وبين درجة الاختلاف بينهما، ترتب حدودهما الثنائية المتعارضة " لا يجوز عندنا ولا نستحسنه " / " وهو جائز عندكم " .

يورد ابن منظور لكلمة "خط" ومشتقاتها معاني منها « خط: يخط خطا: ضربه ضربا شديدا، وخط البعير بيده، يخط خطا، ضرب الأرض بها... ومنها قيل خط عشواء، وهي الناقة التي في بصرها ضعف، تخط إذا مشت لا تتوخى شيئا... وفلان يخط قي عمياء إذا ركب بجهالة... وخط الليل يخطه خطا: سار فيه على غير هدى.... وفي حديث علي كرم الله وجهه: خط عشواء، أي يخط في الظلام، وهو الذي يمشي في الظلام، فيتحير ويضل، فهو قولهم يخط في عمياء إذا ركب أمرا بجهالة»⁹.

نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة " خط " ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام: هو الجهل والحيرة، متجهة أربعة اتجاهات:

أولها : السير على غير هدى.

وثانيها: الابتعاد عن جادة الطريق.

وثالثها: الحيرة بعد الطمأنينة.

ورابعها: الضلالة والضياع.

من البداهة التي لا نزاع فيها أن ثمة خلط (في شعر الكميت) بين أساليب شعرية مختلفة، وإشكال مذهب / طريقة في الشعر يتلبس ذهن السائل والمجيب عند مباشرتهما له، ويستتبع الفهم بالإسناد إلى الخصائص الشعرية التي يتميز بها شعر البداوة عن شعر الحاضرة، والدليل على ذلك أنه أدار هذه الكلمة دون سواها للاستدلال:

1- على درجة من الذوق يستفيض في تأمل فكرة المخالفة الأسلوبية من خلال المعرفة الكاملة بأسلوب الشاعر¹⁰.

2- على درجة من المعرفة لا تسمح للناقد أن يقول ل للشاعر لا أخطأت ولا أصبت، وإنما يقع بين ذلك.

يترشح سؤال أبي تمام الخشاف عن شعر الكميت مع سؤال سعيد المكفوف (أو أبي العثيم الأعرابي) أبي تمام عن دوران العلاقة بين شعره وبين فهمه، يروى أنهما قالوا له بصدد قصيدته في صاحبيهما عبد الله بن طاهر، وأولها¹¹:

هـنّ عوادي يوسفٍ وصواحيه فعزماً فقدماً أدرك النجاح طالبيه

« لم تقول ما لا يفهم؟ فقال لهما: لما لا تفهمان ما يقال؟ »¹². لا سبيل إلى القطع بمقصد السائل من عدم فهمه بعض أشعار أبي تمام، فلننا نريد أن نحمله تأويلاً دون استحضار جميع عناصر نسق المعرفة التي يصدر عنه سعيد المكفوف؛ فهو كما تنتقل الروايات مؤدب ولد أبي العباس عبد الله بن طاهر، وأنه كانت تعرض عليه الأشعار في مدح أبي العباس « فما كان منه يليق بمثله أن يسمعه من قائله في مجلسه أنفذه أبو سعيد إليه - والقائل معه؛ فأنشده إياه في مجلسه، وما لم يكن بالجد أو كان مهجناً لم يعرضه ولم ينفذه أو تقدم بين القاصد به »¹³، وقد كان من أعلم الناس بالشعر وبكلام العرب¹⁴.

ومع ذلك نستطيع أن نقول: جسد منطق السؤال والجواب السابق موضوعات لها علاقة ببلاغة الشعر وخصائص فهم واللبس والحكم والاختلاف في الفهم، وفي مثل هذه العلاقة دائماً، يعتمد الفهم على افتراض أن المعرفة والذوق الشعريين الحداثيين معرفة وذوقاً في ذات الوقت بفرادة التجربة الجمالية التي أرست دعائمها المفاضلات الشعرية. وما يعيننا أن مصطلح الفهم يمكن أن تكون له أبعاد متعددة. فنحن إذا رجعنا إلى النصوص القديمة يمكن أن نلاحظ على المستوى الحجاجي:

أولاً: أن كل الحجج بمعيناتها المتمظهرة (الضمائر، الإشارات إلى حسن قديم / قبيح قديم وحسن حديث / قبيح حديث، البداوة والحاضرة) « إنما تمثل على مستوى الخطاب نظيراً simulacre¹⁵، ويعني ذلك تمثيلاً مصطنعاً للفعل الأساسي الذي هو فعل القول، إن التحليل القائم على السيميوطيقيا المقالة ملزم بتحليل الإحالات الدلالية والثقافية لاستعمال هذه المؤشرات على مستوى فعل القول وسيرورة القول »¹⁶، وتحليل

مقومات هذا الاحتجاج يمكن الوقوف عليه من معرفة عامل الحجاج الأول، الذي هو العامل الجماعي: الفرقة، يقول الأمدي « وأنا أبتدئ بما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعه بعضٌ على بعضٍ »¹⁷. وكما جرت العادة، فإن مسلمات الفهم المخصوصة، وترتيب الأوصاف ينبغي أن تصاغ من أجل تبرير تمييز تُستنبط دلالاته انطلاقاً من الوحدات المعجمية المتحولة إلى بقايا معنى يمكنها أن تفيد مجموعة من القضايا مستوفاة على تمام التشاكل والتجانس من عدمهما:

1- « أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال أخبرنا أحمد بن محمد، عن مهدي الكسروي، قال: حدثني البحتري الوليد بن عبيد، أخبرني الصولي، قال: قال محمد بن داود: حدثني البحتري، قال: سمعت ابن الأعرابي يقول - وقد أنشد شعراً لأبي تمام: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل! »¹⁸.

2- أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال: حدثنا أحمد بن محمد، عن أحمد الحارث الحراز، عن العباس بن خالد البرمكي، قال: أول ما نبغ أبو تمام الطائي أثناني بدمشق يمدح محمد بن الجهم، فكلّمته فيه فأذن له، فدخل عليه، وأنشده، ثم خرج، فأمر له بدراهم يسيرة، ثم قال: إن عاش هذا ليخرجن شاعراً! فقلت: وما ذاك؟ قال: يغوص على المعاني الدفاق، وربما وقع من شدة غوصه على المحال »¹⁹.

3- أخبرني محمد بن يحيى، قال: كنّا يوماً عند أبي علي الحسين بن فهم، فجرى ذكرُ أبي تمام، فسأله رجل: أيهما أشعر أبو تمام أو البحتري؟ فقال: سمعت بعض العلماء بالشعر - ولم يُسمّه - وسئل عن هذا فقال: كيف يقاس البحتري بأبي تمام؛ هو به، وكلامه منه؛ وليس أبو تمام بالبحتري، ولا يلتفت إليه »²⁰.

من جملة ما يترجم عنه مسار منطق المواقف الاختزالية المُسندة إلى متحدث ومتحدث إليه في النصوص السابقة أنه يُنسب فعل التفضيل من عدمه إلى عامل المحادثة الأول: الفرقة (صاحب أبي تمام أو صاحب البحتري)، وللوصول بهذا المسار إلى الغاية المحددة له، أي جعله شرطاً أساسياً من شروط إقامة الحوار، يعتمد

المساهمون فيه إلى ترتيب العلاقة بين السائل والمجيب بخطوات مدروسة يمكن إجمالها كالتالي:

- حصر اهتمام المشاركين في منطق السؤال والجواب في ثقة السائل في قدرات المجيب.

- التماس القدرة الشعرية من فقه درجة من التفاوت لا باعتبارها قدرة سابقة عن الفهم، لكن بوصفها طريقاً سالكا إلى الفهم.

ويمكن أن نجد مثل هذه العلاقة ابتداءً في درجة من المسلمات المعجمية على صورة ما ذكره ابن منظور لمادة "فهم"، قال: «الفهم معرفتك الشيء بالقلب، فهمه فهماً وفهماً وفهامةً: علمه... وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وفهمت فلاناً، وأفهمته، وتفهّم الكلام: فهمه شيئاً بعد شيء»²¹، وذكر الجرجاني أن «الفهم: تصور المعنى في لفظ المخاطب»²².

نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة "فهم" ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام هو:

1- المعرفة بالقلب والعقل.

2- وسيلة التوصيل الإيجابية.

3- ونجاح المتكلم في نقل تجربته إلى الغير.

4- وقدرة السامع على الفهم.

متجهة عند النقاد العرب القدامى اتجاهين أساسيين:

أولها: تبين من نصوص التراث أن بنية الفهم هي بنية تحتكم إلى مجموعة من المبادئ البلاغية المنتقاة من ضروب التوصيل المهيمنة في الثقافة الشفاهية. ولكي ينجح التوصيل لا بد أن يشترك المُفهم والمتفهم عنك في عدد من الخصائص وفي البلاغة التي تنمي هذه الخصائص. ويمكن تفريعها بالاستناد إلى العلاقات التي تربط المتكلم / السامع بما يجمعهما من بلاغة الخطاب. وإذا كانت قضية التوصيل ممارسة تلزمها علاقتان يقتضي بهما حسن الفهم وسوءه ؛ فإن أحدهما يبرر نجاح التواصل

والآخر يؤكد فشله، لأن تصنيف المشاركة في الفضل بين المفهم لك والمتفهم عنك إلى بلاغة للخطاب، والإبانة عن حجته، والإفصاح عن أدلته من جهة المتكلم، وميل الأعناق، وفهم العقول، وسرعة النفس من جهة السامع²³؛ يُبين:

في خاصيته الأولى الأولوية المعطاة للمتكلم على حساب المستمع²⁴. والافتراض الأساسي، كالتوصيل في سائر العلاقات اللغوية، هو معرفة المتكلم الدقيقة والصحيحة بالبلاغة²⁵.

ويشمل في خاصيته الثانية الأهمية المعطاة للسامع²⁶، إلى إمكانية تفريع الفهم داخل أي من فئات المستمعين المفترضة استناداً إلى أدوات الفهم وقوانينه البديهية. ولو أخذنا رتب المستمعين لوجدناها، باعتبار خصائصها من حيث البساطة والتركيب على ضربين:

في الضرب الأول يرتبط الاقتدار على الفهم من عدمه بجهة من بلاغة الخطاب²⁷. وقد خطّطت البلاغة العربية سبله عن طريق المماثلة بين بلاغة النص وبلاغة المستمع، انطلاقاً من مزاجية مقولاتها عن الطبقة ودرجة الفهم المُسندة إليها²⁸:

1- إفهامٌ مُسند إلى « مجاري العرب في الكلام »²⁹؛

2- إفهامٌ يستمد حيويته وفاعليته من طريقة في إنتاج دلالة تستمد خصوصيتها من الوزن «والبناء والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، واختصار الزينة بالبرقة والجزالة والمتانة»³⁰. وإذا كان من جامع بين هذه العناصر الشعرية، هو مساهمتها مجتمعة في تحقيق وقع جمالي يحترم خصائص خاصة الناس دون عامتهم «لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»³¹.

ويتعلق الضرب الثاني بجهة دواعي الفصل بين بلاغة المستمعين انطلاقاً من مراتب بلاغة الشعر. والفروق التي يتضمنها - في درجة من التأقلم مع مراتب بلاغة هذا الشعر - كبيرة جداً:

- هناك من جهة الفهم الثاقب.

- وهناك من جهة ثانية الفهم المضطرب، والرويةُ الفاسدة³².

ومن هنا يصير الفهم قاعدة ارتكاز مُسندة إلى ثلاثة أنواع من الشعر:

- بحسب النوع الأول، يشتغل الفهم على خاصتي: الانكشاف والبيان³³.

- ويشتغل النوع الثاني على نوع من الاختيار يعقد علاقة بين بلاغة الشعر

ودرجة قصوى من الوضوح، يتمكن من فهمه الكبير والصغير، لعدم حاجته إلى

التفسير³⁴.

- ويردّ النوع الثالث إلى السهل الممتع³⁵.

ثانيها: أدى اهتمام الثقافة الكتابية بالطريقة الشعرية الحداثية التي تستخدم بها

اللغة - وهي طريقة تختلف عن الطريقة التراثية - إلى البحث في مهمة البلاغة في

اللغة الشعرية، وفي كونها وسيلة لبسط المعنى.

يتحدد الفهم عند أبي تمام، باعتباره سبيل وصل ماض شفاهي بحاضر كتابي

يتوقف ترتيب شروطه الذوقية والمعرفية عن طريق إقامة نوع من التعارض بين

طريقته الشعرية وبين الطريقة المألوف والمعهود في شعر سابقه ومعاصريه. ولهذا

التعارض مصدران اثنان:

أولاً، لأنه يقوم على وجهة نظر في العلاقة بين خصائص القارئ المتأمل

وطريقة في الاختيار عند أبي تمام، فإذا أخذنا بقول العمري: «فالاختيار هو عمل

الذات المتخيرة مع النصوص»³⁶، وبقوله أن صاحب «الاختيار يعمم مقولات مثل

الاستعارة والتجنيس والطباق والتشبيه وينفي النصوص التي لا تحتوي هذه

المقولات»³⁷؛ عندئذ يكون قول عبد الله الطيب عن أبي تمام: «لقد كانت له مقدرةُ

خارقة على تمييز الشعر الجيد من الشعر غير الجيد، حتى إن بعضهم يحتكمون إليه،

لقد كان من هذه الناحية ناقدًا تطبيقيًا»³⁸ قولاً يفي على وجه اليقين وصف طريقة في

القراءة تتضمن بالضرورة خضوع صاحبها لخصائص النص المُختار.

ثانياً: وإذا تركنا جانباً هذا المستوى من الاختيار (وهو مستوى يحدد مسار الفهم ويعمقه)، فسيكون بإمكاننا التمييز بين مستويين من تموضع شعر أبي تمام في ملتقى نصوص شعرية كثيرة :

-مستوى يتخذ الموهبة الشعرية الفردية منطلقاً لخلق درجة متعالية من الاقتدار البلاغي لتُشمل كثيراً من البلاغة الشعرية فرادة في توظيف اللغة³⁹ -⁴⁰.

-مستوى يقترب ببعض التشبيهات والاستعارات والطباق والجناس التي كانت موضع الإفاضة في الحديث عن انقطاع صلة شعر أبي تمام بحسن قديم.

1- القرابة على مستوى البنية والوظيفة التي تحكم بين صور أبي تمام وشبهها من قبل ومن بعد، والتي ولدت درجة هذه الفجوة. ←

2- لا تتناول القراءة العمودية للشعر استعارات أبي تمام كنموذج أو أمثلة عن تاريخية التفصيل الإبداعي للشعر وللمعرفة به؛ بل تكفي بحصر مجمل لنوع منها لغرض أن يشمل العملية الشعرية في كليتها في لحظة تاريخية محددة. من ذلك، مثلاً، ما حاول أن يفهمنا به الآمدي من قول شائم الدهر⁴¹:

ولمّا رأيتَ الدهرَ وعراً سبيلُهُ وأبدى لنا ظهراً أجَبَّ مُسَلِّماً
ومَعْرِفَةً حَصَاءَ غيرِ مَقَاضِيهِ عليه وَلَوْنًا ذَا عَثَانِينَ أَجْمَعَا
وجَبْهَةً قَرْدٍ كَالشَّرَاكِ ضَلِيلَةً وصَغَرَ خَدَّيْهِ وَأَنْفًا مُجَدَّعَا

أنه جعل « للدهر أجَبَّ، ومَعْرِفَةً حَصَاءَ وَلَوْنًا ذَا عَثَانِينَ، وشبهه بجهته بجهته قرد، وجعل أنفه أنفاً مجدعاً »⁴². يولد هذا المستوى من القراءة دلالة تأخذ في الإمكان استخداماً مجازياً يحاول أن يقف بها في حدود المعنى الحرفي للكلمات. وهي تصلح لتثبيت ميلٍ لرؤية شبهها كصور باهتة، سيكتشف القارئ أن هذه الصور ليست « مما يعتمد ويجعل أصلاً يُحْتَذَى عليه ويستكثر منه »⁴³.

إن أقوى اعتراضٍ يمكن لفهم أبي تمام أن يوجهه إلى قراءة الآمدي، هو أن لدى شائم الدهر، قدرة خفية في التفتن إلى حلقات من المعاني لا نحسب أن القراءة العمودية تسمح بالتوسع فيها. إن أصالة الصورة التراثية كما هي عليه في شعر الطبقة

الأولى من عصر ما قبل الإسلام، ستظل هي ذاتها مجال الصور الأخرى داخل العصر ذاته وخارجه؛ وعندما توظف صور جديدة من قبل أعرابي يُشهد له بتوليد درجة من الكثافة توافق ذلك المزاح (هجاء واستهزاء) الذي حول خيال شاعر إلى داخل الدهر بحثاً عن مواساة لا يجدها في العالم الخارجي، فإن الأمدي سيحاول التقليل من نوعيتها لكونها أشياء مفصولة عن السياق، وأنها ليست منضدة في خيط من الإدراك البدوي، وأنها لم تكن مشدودة بروابط القرب والوضوح، وأنها أخيراً لا يمكن أن تدرك بسهولة، ولا يمكن القبض عليها بالوصفات الذوقية والمعرفية المعهودة.

تؤدي طريقة في النظر إلى المداخل المعجمية في منطوق استعارات شائم الدهر إلى تعليق مبدأ وضوح الدلالة، فمثل «هذا في كلامهم قليل جداً»⁴⁴، وعلّة هذا الحضور الحسي ما يلي: إن العلاقات بين طرفي الصورة في مثل استعارات شائم الدهر، لا يمكن في درجات من القوة أن توصف في حدود دلالية تسمح بالتناسب الواقعي بين الطرفين وحدهما.

وهكذا يمكن أن يكون لكلمة الدهر دالتان، تبرز الدلالة الأولى ما يقع على بعض الدهر الأطول ويقع على الدنيا كلها، وتوحي بإحساس الرعب الذي يبعثه وضعه موضع جالب الحوادث لاشتهاره عند العرب بذلك⁴⁵. ويتأسس المدخلان المعجميان، على مشابهة قيمية وأخرى عاطفية، يعلن في تفصيل مبدأ المشابهة - الذي يعالق بين الدهر ودلائل حسية - نوعاً من التداخل والتلاحم بين صفات بغير مقطوع السنام⁴⁶، ذهب عنه منبت عرفه من الناصية إلى المنسج⁴⁷، له شعيرات طوالٌ تحت الحنك⁴⁸، متجدد الوجه وانعقدت أطرافه⁴⁹، انقطعت مناديم أنفه إلى أقصاه⁵⁰. وبناء عليه تتشكل هذه الاستعارات في وحدات دلالية، يقوم التماسك بينها والتآلف، في دخول هذه الأوصاف الواقعية مع وصف يتجاوب في التحام السلب، مع وسم «السنة الشديدة تذهب بكل شيء كأنها مجذعة»⁵¹. ويقوم هذا التماسك، أيضاً، في تجاوب إحياءات هذه الدلالات مع مشابهة قيمية تبين عنها تصاريف الدهر ونوائبه، وأخرى عاطفية، من

حيث إن كلمة دهر تثير، في الآن نفسه، انطباع امتداد الزمن وطوله، وإحساسا بثقل الحوادث والنوازل التي تنزل بالإنسان من موت وهرم⁵².

وهناك ثانيا الطبيعة العميقة للاستعارة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تسهم في خلق أزمة إبداعية، وإنما يمكن أن تسهم في خلق ما أسماه ل، جيني ب "قلق التأثير"⁵³. إن فكرة التأثير التي سبق لنا توضيح بعضها منه، تبين لنا أن التغلغل في الحداثة الشعرية يستدعي على حد تعبير لجيني، أيضا، ميل الشاعر نحو "تغيير النماذج"⁵⁴ وفق حذاقة واحتراف شعريين لهما قدرة التعبير عن مجاملة مختلفة في حق الموروث الشعري، بدرجة تضمن التخلص جزئيا من "شبح الأب"⁵⁵. وقد أخذت القراءة العمودية جانب الحيلة من درجة من التعمق في مثل قول أبي تمام⁵⁶:

رفيقُ حواشي الحِلْمِ لو أن حلمَه بكفَيْكَ ما ماريتَ في أنه بُردُ

بل وذهب الأمدي في استهزائه بمثل هذا التوسع حد القول بأن « هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت »⁵⁷.

يكاد يكون مصدر الضحك من هذه الاستعارة واحدا لدى طبقة من القراء، فهي تترك عند الأمدي وأبي هلال العسكري وابن سنان انطلاقا من مجموع المشابهات التي تستلزم على الأقل شروطا وأحوالا ذهنية قبلية. وهذه الأحوال هي ذات تقاطع معنوي تقليدي، فوحدة الدلالة وهي الخيط الذي يصل بين الحِلْمِ والإنسان تمثل علاقة مألوفة في الثقافة الشعرية التراثية. وهي أحد المعايير التي ينبغي الركون إليها في تحديد درجة ألفة طريقة في نقل السمات، ففي الشعرية التراثية لا يوجد أحد من الشعراء وصف الحِلْمِ بالرقّة، وإنما يوصف الحِلْمُ بالعظم والرُّجْحان والثقل والرزانة⁵⁸، وضمه بالطيش والخفة⁵⁹، «وأيضا فإن البرد لا يوصف بالرقّة، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة»⁶⁰. ونلاحظ أن هؤلاء القراء يعتمدون على شواهد شعرية للنابعة والأخطل وأبي ذؤيب وعدي بن الرِّقّاع والفرزدق وغيرهم، للقول بنمطية الصورة وتقليديتها، وأنها على ما هي عليه في شعر هؤلاء الشعراء نمط محدد وواضح.

وإذا أخذنا حاجة شعر أبي تمام إلى الابتعاد عن نمطية هذه الصور، فإننا سنكتشف أنه قد حاول أن يجهد الاستعارة إلى ما وراء الحدود المألوفة في استعارة " رقيق حواشي الحلم "، وأنها تحمل قدراً من التفاوت الملحوظ مع قول الفرزدق⁶¹:

أحلامنا تَزِنُ الجبالَ رزانةً وتخالنا جَنًّا إذا ما نجهلُ

« ولكنه من الصحيح أيضاً أن البرد يختلط في الشعر بالجبل، قال امرؤ القيس:

" كبير أناسٍ في بجادٍ مُزَمَّلٍ "

يأخذ أبو تمام بالعلاقة القديمة بين البرد والجبل، وقد تكون هذه العلاقة حاسمة في تنظيم الدال المجازي وعناصره المكونة لدلالته الشاملة، أعني مقاصدها وحال حصولها في الشعر، إلا أننا نجدها في هذا الموضع من شعر أبي تمام أكثر عمقا، حيث « أن هذا الرجل المتحضر في العصر العباسي - مع ذلك - كان يتصور السلوك تصوراً مختلفاً - إلى حد ما - عن تصور العربي القديم: ولكن حينما نتأمل الحواشي السابقة الوافية الجميلة الغالية الثمن القوية الاحتمال نعود فنتذكر صورة الجبل في شعر امرئ القيس⁶²، ومع ذلك لا تزال عملية إسقاط بعض خصائص الجبال على بعض خصائص البرد مطروحة، فهي تبدو للآمدي وكأنها دلالة مفصولة عن كل سياق، وكأنها استعارة تجاهد نفسها من أجل الوقوف على الصورة الغريبة الدالة على زيادة رقة سائره لأن العادة أن لا يكون البرد دفيئاً ولا ليئاً من الثياب⁶³، ولكنها لا تفتك عن صورة امرئ القيس، ونستطيع أن نتقبلها على أساس أنها صورة قائمة على قلب وتحويل معنى سابق، وإبداع أو ابتداع صورة جديدة يخضع وقعها الحسي إلى الوقع العقلي «فالبرد رمز العقل وقد خلع الرسول عليه السلام برده على كعب بن زهير معجبا به، وهذه الحادثة نفسها تشير إلى طابع خاص للعقل لا يخلو من جانب وجداني جمالي، وهذا هو الجانب الذي كشفه أو خلقه أبو تمام في شعره⁶⁴.

هذه المشابهة القيمية / الواقعية هي التي تحفظ للاستعارة قدرة الانتقال من ثقافة متجذرة في الأصالة إلى ثقافة شعرية حديثة. وهذا الاقتدار على التنقل بين سمات حقول غير مألوفة هي خاصية ينفرد بها أبو تمام دون غيره من الشعراء، فهو « لا

يجهل هذا من أمر الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه تقصد، وإياه تعتمد، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ»⁶⁵. ومن هنا تصبح أوصاف الغموض والتعقيد وغيرهما من الوظائف التعبيرية التي يعدها مثل الأمدي وشبهه وظائف «تتضمن بعيد الاستعارات وهجين اللفظ»⁶⁶، سببا في الاعتقاد في انتماء هذه الشواهد الشعرية وغيرها للقوائد الصالحة عند المقارنة مع مثيلاتها في الجودة وفي ترتيب درجات التفاضل: جيد - أجود - الأجود. فمثل هذه المقارنات التي يحرص النقاد على الدخول فيها توفر للفهم سنن تأويل من شأنها أن تفيد في تكوّن أفق دلالي متعدد ومتنوع بحسب تعدد القراء وتنوعهم. ويمكن للأمدي وشبهه أن يجدوا ما يكفي من البراهين التي تبيح الاعتقاد في درجة زائدة من التعمق في مثل هذه الاستعارات؛ وأنه من الصحيح - أيضا - والمهم - إن كل أثر شعري يتقبل هذا النوع من الجدل كالجدل الذي استدعته، لا بد أن يكون أثرا شعريا متميزا، إذا لا يمكن مقابلة بعض شواهد أبي تمام بشواهد من القرآن مرة⁶⁷، وبشواهد من الشعر التقليدي، إلا على أثر مارس تأثيره من طريق التعمق في المعاني، وعلى شعر شاعر مصنع «بان جیده من سائر شعره: كأبي تمام ؛ فصار محصورا معروفا بأعيانه»⁶⁸.

هذا النوع في الفهم الذي يفترضه أبو تمام إنما كان سببه المعرفة بطريقة عمل الشعر، ويشكل استيعاب كل الإنسجامات - عبر جودة شعرية تستنفذها مختاراته الشعرية وطريقته الشعرية - العمود الفقري داخل النموذج الطائي، إنها مصدر صناعته الشعرية وغايتها. ولكن هل هذا يعني أنه كلما زاد حسن اختيار الشعر، كان الشعر أجود؟ لقد استطاع النقاد العرب القدامى أن يميزوا بوضوح هذا الاختيار من ذاك، وأيضا هذه القدرة في اختيار الأحسن والأجود من القدرة على قول الشعر. لننظر مثلا في قول المرزوقي في مقدمته لشرح الحماسة «كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته»⁶⁹، فبحسب المرزوقي، نحكم على "الجودة" في تعارضها أو انفصالها مع / عن " الشهوة"، انطلاقا من التصور " اختيار" الذي يتعارض / ينفصل مع / عن قول الشعر. ومعنى هذا أن المرزوقي كان يرى تعارضا

بين ثنائية: الجودة ≠ شعر أبي تمام، وثنائية: الشهوة ≠ الجودة. وتقوده الثنائيتان «إلى التساؤل عن الأدبية، وكيف يمكن وضع قواعد تبعد الشهوات»⁷⁰. وبما أن تصور "الجودة" الشعرية يفهم كلياً من خلال شروط "حسن أنتج في زمن متقدم"، فإن معنى "شهوة" في تصور شعر أبي تمام، لا ينفصل في جانب منه عن المعنى الذي يفيد معنى الشهوة ذاتها في تصور سبب تفوق شعر أنتج في زمن متقدم، تذكر المصادر النقدية العربية القديمة أن «أشعر العرب امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذ رغب والنابعة إذا رهب والأعشى إذا شرب»⁷¹.

ولرصد العلاقة بين الشهوتين غير المحصورتين بزمان متقدم أو زمان متأخر، ولا بمكان دون آخر، نحتاج إلى بيان مفصل يجيب عن السؤال التالي: كيف تتعت خصائص شعرية فارقة سواء كانت تلك الخصائص جيدة أو رديئة التصور شهوة؟ ترى القراءة العمودية للشعر أن شعر أبي تمام يختلف عن شعر امرئ القيس وزهير والنابعة والأعشى في الدرجة لا في عملية الخلق ذاتها، فلديهم جميعاً فيض شعري يتخذ أصوله من شهوة الشعر وحبه والرغبة فيه⁷². وعليه فإن تحديد خصائص الأثر الشعري الجيد، وتخصيص درجات التفاضل كمستوى قيمي / تقديري خاضع للوصف إن بالموجب أو السالب، تفرض علينا أن نقارب المعادلة التحليلية، فعوض الحديث عن شعر حسن قديم وقبيح حديث من خلال حكم قيمة جمالي متوالد عن ثنائية الفهم / الشعرية التراثية، يجب الحديث عن ثنائية الاختيار والشهوة باعتبارها سبيل فهم الفرق بين مذهب في الاختيار ومذهب في الشعر. وتبعاً لذلك، فإن المقارنة بين المذهبين يفرض مستويات من الفهم أو الوقع الجمالي التي تسمح بها درجة من الكمال في التعبير الشعري.

إن مثال الشهوة / قول الشعر قد كشف لنا مسلك الوقع الجمالي للشعرية التراثية، ولكنه لم يكشف لنا الوضعيات التاريخية والملموسة التي صُغِبَ ملاحظتها داخل القراءة العمودية للشعر بوصفها شهوة لقول الشعر تنتج الحسن والقبيح من جهة، واستجادة لا تصطفي إلا الجيد الحسن من جهة ثانية⁷³ خارج الزمان والمكان، وليس

داخلهما فقط. إن الصفات الأولى داخل المستوى الأول (الشهوة لقول الشعر) تحيلنا على مصدر اختلاف الفهم في درجته البسيطة باعتباره وساطة حكم قيمة جمالي يتمفصل إلى صفتين متضادتين من نوع:

جودة / زمن ماضي وحاضر ≠ رداءة / زمن ماضي وحاضر.

وتحدد درجة الفجوة أو المسافة اختلاف الشروط الأساسية للإمساك بأي درجة من درجات التفاوت بين الصفتين، دون اهتمام بالأسباب التي يتضمن فيها الاتفاق أو الاختلاف على قيمة التجربة الشعرية ذاتها. فإذا كانت هناك كثرة في الشواهد التي تدل على ما يورده أبو تمام «من الساقط والغث البارد، مع سوء سبكه ورداءة طبعه، وسخافة لفظه»⁷⁴، فإن هذا التدليل لا يعود إلى عذر يُوصل إليه بتأويلات بعيدة تُجهد النفس فهمه، ولكنه يعود إلى جدل لا يعد وحده سببا كافيا لترتيب درجة من الفهم غالبا ما تصاغ في حدود أوصاف عمومية مثل إن «من أحسن ولم يسيئ أفضل ممن أحسن وأساء»⁷⁵ مرة، والحاجة إلى تقديم براهين مختصرة فيما يفسد ويصلح طريق الاستعارة⁷⁶، تبعا لافتراضات القراءة العمودية القائلة أن « للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت»⁷⁷ أخرى. إن هذه الفجوة أو المسافة عبارة عن تنامي منطقي لمقولة معنمية / سيمية ثنائية (الحسن - القبيح) الرابط بين ظاهرها التضاد، كما تحدد درجات القرب أو الأبعاد التالية :

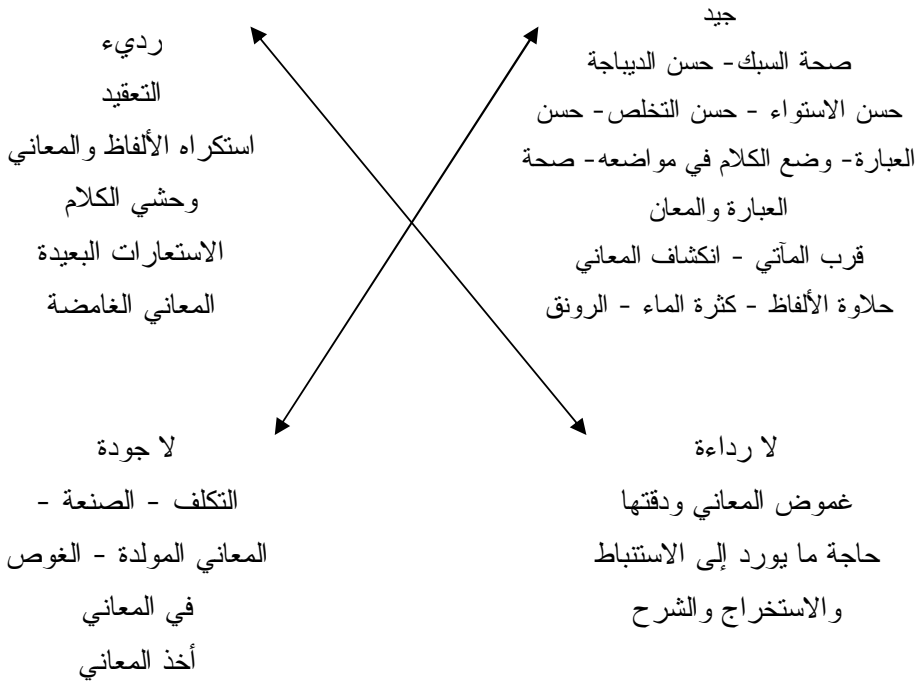
الموازنة	حسن	≠	قبيح
ص	استعارة المعاطف والجوانب للدهر	استعارة الأخادع للزمن .	
238-	لأن الدهر قد يكون سهلا وحزنا ولينا		
240	وصعبا على قد تصرف الأحوال فيه		
ص	يجعل للقافية رونقا	يجعل للقافية ماء	
242-	هذا ثوب له ماء	ما شربت ماء أعذب من ماء قصيدة	
255	فلان حلو الكلام وعذب المنطق أو	ما ذقت أحلى من كلام فلان	
	كأن ألفاظه فتات سكر	ما شربت أعذب من ألفاظ عمر	

	<p>حلو المنظر</p> <p>زيد يُشرب مع الماء</p> <p>عمرو يؤكل ويشرب</p> <p>ما شربت أعذب من عمرو</p> <p>ما أكلت أحلى من عبد الله</p>	
ص 245	<p>جعل للحزن خُطى في بدنه قصيرة</p> <p>لما جَعَلَه سهلاً خفيفاً،</p> <p>جعل للبثّ - وهو أشد الحزن -</p> <p>خطوات في بدنه، وأنه قد قصرها</p>	
ص 246	<p>أن البين حال بين المُحب وبين وصل</p> <p>المحبوبة، واقتطعها عن أن تصلها</p> <p>جعل البين والوصل تجارياً إلى المُحب،</p> <p>وأن الوصل في تقدير الشاعر جرى</p> <p>إليه يريدُه ليمنعه، فيجعلهما متجاورين</p>	

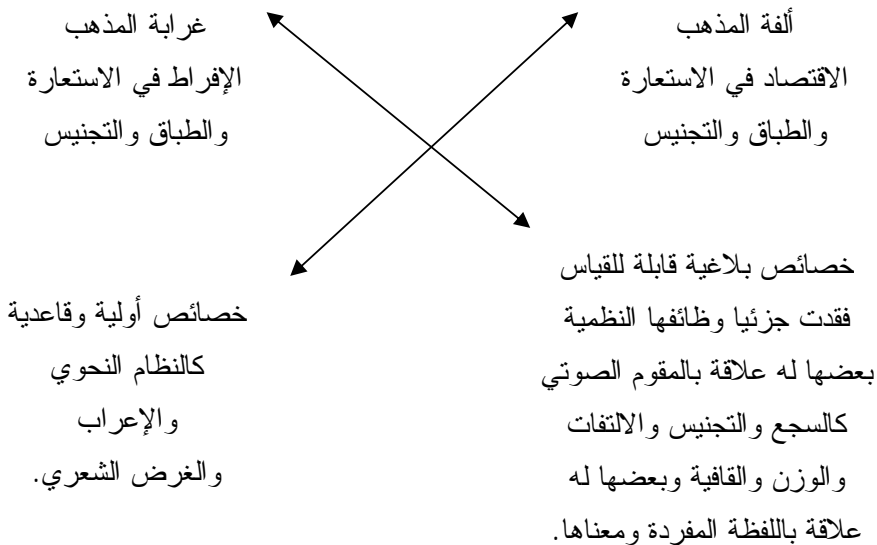
وإذا قمنا بمتابعة المرزوقي في أطروحته القائلة إن دواعي الشهوة يتم إنجازها دائماً على صعيد يختلف عن الصعيد الذي ينفذ فيه منطلق الشعر الذي يروق ويسوغ «بدلالة أن العارف بالبرّ قد يشتهي لبس ما لا يستجده، ويستجد ما لا يشتهي، وعلى ذلك حال جميع أغراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الإجابة والاشتهاء»⁷⁸، فإنه لن يكون بعيداً عن الاستنتاج الذي أقرته البلاغة العربية قاطبة بأن طريق ثنائية الجودة / الرداءة الذي توضحه المفارقات الواضحة المنتزعة من مذهب في الشعر أنت لا تجد «شاعراً يعطيك المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد إلى المألوف القريب، ما يعطي البحري»⁷⁹، ومذهب «نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة»⁸⁰ من جهة، وستكون الدهشة أكثر اتجاه هذا التوفيق في تمثل الجودة الشعرية فقط التي تشكل إحدى روائع حماسة أبي تمام «ومعلوم أن طبع كل امرئ - إذا ملك زمام الاختيار - يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه»⁸¹ من جهة ثانية .

تنتج علاقة ضدية من هذا القبيل على مستوى الفهم ضروباً من الأوصاف المتميزة⁸²، يمكن إعادة تخطيط دورتها الدلالية على النحو التالي⁸³:

إن هذه المقابلة بين المذهبين على مجموع العلاقات التي تكون المحور العمودي داخل المربع السيميائي، فستكون الدورة الدلالية - حسب الأعرابي ومن بعده الآمدي⁸⁴ - للجودة والرداءة على الشكل التالي:

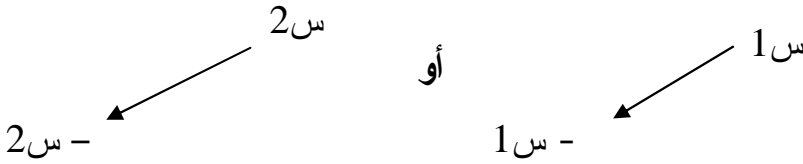


ويمكننا إعادة رسم الدورة الدلالية على النحو التالي:



نعلم جيدا أن هذه الدورة الدلالية المُعبر عنها على هذا النحو، أنها قابلة للانتقاد من صاحب أبي تمام، ومع ذلك فنحن نحفظ بها، لأنه في نسق البلاغة العربية، ما من حسن لاحق يمكن أن يُستبدل بحسن سابق، وسوف تتجه القراءة الشعرية، بشكل محسوس ومحتوم، إلى نتيجة متوقعة، يمكن توضيحها كالتالي:

- فعلاقة لتناقض التي تحدد، بلاغيا، محور: س1 - س1 أو س2 - س2، تصبح على المستوى الأفقي، تجليا، وهو تجلي نفي يؤدي إلى نفي إحدى الخصائص الشعرية المنضوية تحت المحور من جهة، ثم تأكيد الخصائص التي تناقضها، مثل:



فهي تنفي الخصائص الشعرية السالبة في س1 وتؤكددها في س - 1، وتنفي، أيضا، الخصائص الشعرية السالبة في س2 وتؤكددها في س - 2.

يقترح هذا التناقض في بلاغة نقد أن نستنتج من أحكام قيمية جمالية ما يمكن عده أولا المسئول عن إضافة سوء فهم لحساب هذه الأحكام، تماما بالطريقة نفسها التي يعتمد عليها الأعرابي في وضع الالفهم تجاه شعر أبي تمام، وأن نعدده ثانيا المسئول عن تعاقب حكمين فيمين / تقديرين متعاكسين من خلال الممارسة التواصلية نفسها: ففي داخل ما يعتقد صاحب أبي تمام، إنما أعرض عن شعره «من لم يفهمه ؛ لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه»⁸⁵، لا بد من التفريق المستمر بين ما يعلمه الأعرابي وما يجهله، لأنه في خصائص ذوق ومعرفة يكمن قصور يعطل الفهم عن تقدمه، لأن أبا تمام أتى « في شعره بمعانٍ فلسفية وألفاظ غريبة ، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فُسر له فهمه واستحسنه »⁸⁶.

فالفهم الفردي يدرك في ذاته كحكم قيمة غير ثابتة، إذا نظرنا إليه من زاوية درجة الانسجام الحادث بين الخبرة الشعرية وبين تشكل الفهم في ذهن المتكلم والسامع

- المثالي من جهة، ومركزية استدعاء وظيفة أخرى للفهم وهي وظيفة التأقلم مع القوانين الشعرية المتجددة؛ إن الفرق الأساسي، بالنسبة لأبي تمام، يكمن في أن الفهم الذي يصل بين بدهاة الأعرابي وبصيرة قارئه المفضل، يُعد فهما قابلا للتحرك بسرعة نحو فقه سبب اهتزاز المسلمات السائدة حول الشعر، أما الفهم الذي يكتفي بوقع فتي مخالف لمذهبه الشعري يفتقر في النهاية إلى القدرة على الانتقال إلى فهم ما يمثل الكمال في الشعر الحداثي. ومن هنا يصبح شعر أبي تمام كما يقول جادير «وسيط ثابت بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الآفاق والتجارب، ولكن ثبات النص - كشكل - هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة»⁸⁷، ويتصدى في آن للإجابة عن الحجج التي يقدمها فهم «بوصفه سلسلة من الإجراءات والاستعدادات الذهنية والمواقف الذاتية والتفسير»⁸⁸. وفي حال الفهم في ثقافة التحول فإنه يمكن تعويض افتقاده إلى سلسلة الإجراءات بأنموذج من الاستعداد المعرفي والذوقي الذي صادفناه في الحفظ، ويشترك القارئ المثالي أسسه من طريق إيجاد علاقة بين مخزونه بتراكماته واستجابة من فقه مقارنات جديدة. ومن هنا يكون التجاوز سبيل كشف في داخل كل محاولة للوقوف على موضع الإحسان من القصيدة الشعرية، وأيضا سبيل الانتقال من تفاعل ينفي أي انسجام بين الأفق المتوقع في القصيدة الشعرية وبين أفق الانتظار المنتظر في تجربة المتلقي، إلى تفاعل يفقه مقومات القصيدة موضع الإجازة، فيحصل تغير في هذا الأفق في شكل توحد بين أفق الانتظار الذي ترسمه القصيدة الشعرية ورغبات المتلقي المتجددة .

إن تفسيرنا لكيفية تأثير الفهم على تصور وقع فني مخالف / منسجم للمذهب الشعري يشير إلى أن لهذا التصور تمييزين أساسيين، وهما:

- تمييز من نمط جمالي بين التوقعات الفنية التي تكونت لدى ابن الأعرابي لحظة سماعه شعر أبي تمام، وتلك التوقعات التي يسمح بها إيجاب الفهم عند أبي تمام، وتصبح، هاهنا «الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بوساطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل»⁸⁹؛

وتحتل المفاضلات الشعرية في هذا الإطار من التوقع موقعا أنموذجيا في إعادة «تركيب الأسئلة التي أجاب عنها النص»⁹⁰، وفي حالة سؤال الفهم وجوابه تكون العلاقة بين الفهم والتفسير بمتناول قراءة ينبغي أن تعيد بناء تاريخ الشعر وفق «عملية تتابع جدلية وديناميكية بين الأسئلة والأجوبة»⁹¹ من جهة، وبين الشاعر والمتلقي من جهة ثانية .

وتؤدي - من منظور هذه العلاقة المتجددة - كفاءة تلقي المدونة الحداثية إلى الحديث عن المرونة والفتنة في توظيف المعرفة والذوق الشفاهيين. وإن معنى النص يتشكل في تجدد الدائم «والمعنى المتجدد هو نتيجة تطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في العمل، وأفق التجربة المفترض في المتلقي، إذ أن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل، وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية، يتغير المعنى فيها. فالمعنى الأدبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبوساطة مجموعة الإشارات الظاهرة أو الكامنة، والاحتمالات الضمنية، والخصائص المألوفة، يكون الجمهور مهيباً من قبل ليتلقاه بطريقة ما، وهو ما يسمى بأفق القارئ»⁹².

- وتمييز يخص الخصائص الإدراكية للقارئ العالم، إذا نظرنا إلى هذه الخصائص وجدنا أنها ليست خصائص ملازمة لخصائص السامع المثالي في ذاتها، فهي ترتبط بالكيفية التي تتفاعل به، حسب أيزر، مع تعريف الأديب «نموذجه نحو قارئه المفضل»⁹³. ويبين هذا أن تصور الفهم، كما يفهمه الصولي مثلاً، محدد من خلال الوعي بمقتضيات الفن الشعري الذي يستند إلى التقابل الحاد في قول البحتري عندما سئل عن نفسه وعن أبي تمام: «هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»⁹⁴، بحسب هذا الطرح التقابلي المعياري، نتمكن من فهم (وبالتالي حد) خصائص القارئ العالم من خلال خصائصه المفارقة لخصائص جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وأيضاً، من خلال خصائصه المفارقة لخصائص عالم لم يتبحر شعر أبي تمام ولم يسمعه⁹⁵. وكل خاصية من هذه الخصائص هي داخل هذا التقابل وليست خارجه، والخصائص المسندة إلى هذا التقابل الحاد هي تلك المعرفة الشعرية التي تمتلك خبرة جمالية تمكنها، كما يقول إيكو، من إعادة

النظر في الطريقة التي نستتبط بها المعنى عامة «إذ يصبح المخاطب واعيا إمكانيات جديدة للإشارة فيضطر إلى إعادة التفكير في اللغة كلها، وفي جميع التراث الذي قيل، ويمكن أن يقال، أو ينبغي أن يقال»⁹⁶.

يتبع، إذن، السؤال، ترتيبا زمنيا: ففي سؤال سعيد المكفوف، يضع شعر أنتج في زمن متقدم قبل شعر أنتج في زمن متأخر. وبما أن الجواب يرتبط بزمن شعر متأخر، وهذا الشعر يدرك من خلال المقابلة الحادة بين الزمنيين والمذهبيين الشعريين، فإننا يجب أن نستوعب، أيضا، المعايير / السنن التي تهتم بشروط فهم يقترب مما قصده جادير حين ذهب إلى أن الفهم «أن نفهم شيئا ما كجواب»⁹⁷. وتبعا لنموذج القصيدة الشعرية عند أبي تمام، يستطيع المشاركان في منطق السؤال والجواب أن يتبنيا، في دور الشاعر، موقفا تجاه شروط الفهم، وفي دور المتلقي، موقفا تجاه شروط أخرى للفهم. وتأسيسا على نوع هذا الفهم يستطيع الشاعر، بلا شك، أن يميز، حسب مفهوم يابوس، «العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب»⁹⁸، لكن أنموذج القصيدة الشعرية التي يقترحها أبو تمام لا يقضي بأن ترتبط الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الشعرية بالانتظارات المعاصرة في فهم مطابق للفهم الذي تسمح به القصيدة الشعرية التراثية.

المصادر والمراجع

1. أبو زيد نصر حامد، إشكاليات القراءة، ط 5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.
2. أحمد أبو حسن، «نظرية التلقي والنقد الغربي الحديث»، مجلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24 - 1993.
3. إيفانكوس خوسيه ماريّا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، الناشر مكتبة غريب، الفجالة، مصر.

4. ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972 م.
5. البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967 م.
6. البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز، معجم ما استعجم، ط. 1، تحقيق مصطفى السقا، لجنة التأليف والترجمة بالقاهرة، 1364 هـ، 1945 م.
7. بلاشير ريجيس، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، تعريب إبراهيم كيلاني، دار الفكر، بيروت 1956.
8. البوشيخي الشاهد، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1402 هـ، 1982 م.
9. التوحيدي أبو حيان علي بن محمد بن العباس، المقاييسات، تحقيق وشرح حسن السنوبي، المكتبة التجارية الكبرى، 1347 هـ.
10. جادير هانز جورج، التأويل واللغة والعلوم الإنسانية، ترجمة محمد الزين، المجلد 16، العدد 4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
11. الجرجاني علي بن محمد بن علي، كتاب التعريفات، حققه وقدم له ووضع فهرسه إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985.
12. خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي.
13. ريكور بول، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى 2003.
14. الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

15. الطيب عبد الله، نشأة النقد العربي وقضاياها، حوار منشور بمجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الثاني، شتاء 1986.
16. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1406 هـ - 1986 م.
17. العمري محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.
18. فوزي فهمي، مقدمة الترجمة العربية لكتاب: جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة 1995.
19. القمري بشير، مفهوم التناس بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 - 61، جانفي / فيفري، 1989 م.
20. المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951 م.
21. ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981 م.
22. هوليب روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1997م.
23. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة د. يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987 م.
24. يابوس، علم التأويل الأدبي: حدوده ومهماته، ترجمة د. بسام بركة - العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988.

المراجع باللغة الأجنبية:

Greimas A . J . , sémantique structurale , recherche de
méthode , P . U . F , paris 1986.

1- إن مزايا اختصاص السؤال بشعر الكمية دون غيره من شعر الشعراء، هي مزايا أفضل من تلك التي يقدمها شعر هؤلاء الشعراء، وتمكن في اختصار، كشعر الكمية وشعر مروان بن أبي حفصة بطريقة شعرية عدت منطلقا وقاعدة للفصل بين الشعر التقليدي وشعر المولدين، ينظر: المرزباني، ص249 - 255.

2- المرجع نفسه، ص256.

3- المرجع نفسه، ص250.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص250.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص253.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص254.

7- المرجع نفسه، ص250.

8- المرجع نفسه، ص249 - 250، ص268.

9- لسان العرب مادو خبط.

10- ينظر: المرزباني، ص252.

11- ينظر: الأمدي، ص20.

12- المرجع نفسه، ص23، وينظر: المرزباني، ص401.

13- المرزباني، ص401.

14- ينظر: الأمدي، ص21 والمرزباني، ص401.

15- يميز كريمان بين عملي القول (énonciation) التي تعد نظيرا للفعل المقال داخل الخطاب، ينظر: هامش، نوسي، عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م، ص80. نقله عن،

Greimas (A J)، courtes (J)، «sémantique، dictionnaire، raisonné de la théorie du langage، p، 128

16- المرجع نفسه، ص80.

17- ينظر: الأمدي، ص12.

18- المرزباني، ص373.

19- المرجع نفسه، ص400.

20- المرجع نفسه، ص407.

-
- 21- لسان العرب مادة فهم.
 - 22- الجرجاني ، كتاب التعريفات، ص 217.
 - 23- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1 ص 7.
 - 24- المرجع نفسه، ج 1، ص 11 - 12.
 - 25- المرجع نفسه، ج 1، ص 87 .
 - 26- ينظر: الجاحظ، حجج النبوة، ج 1 ص 279.
 - 27- العسكري، ص 58.
 - 28- التوحيدي، ص 170.
 - 29- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1 ص 162.
 - 30- أبو حيان التوحيدي، ص 170.
 - 31- المرجع نفسه، ص 170.
 - 32- المرجع نفسه، ص 57.
 - 33- المرجع نفسه ، ص 64.
 - 34- المرجع نفسه ، ص 61.
 - 35- المرجع نفسه، ص 66، وينظر: ص 64 - 65.
 - 36- العمري، ص 70.
 - 37- المرجع نفسه، ص 70.
 - 38- الطيب عبد الله، ص 93 .
 - 39- الصولي، ص 34.
 - 40- ينظر: المرجع نفسه، ص 59.
 - 41- أحد شعراء عبد القيس.
 - 42- الأمدي، ص 242.
 - 43- المرجع نفسه، ص 242.
 - 44- المرجع نفسه، ص 242.
 - 45- ينظر: لسان العرب مادة دهر .
 - 46، ينظر: المرجع نفسه، مادة جيب.
 - 47- ينظر: المرجع نفسه، مادة عرف.
 - 48-- ينظر: المرجع نفسه، مادة عثن.
 - 49- ينظر: المرجع نفسه، مادة قرد.
 - 50- ينظر: المرجع نفسه، مادة جدع.

-
- 51- ينظر: المرجع نفسه، مادة جدج.
- 52- ينظر: المرجع نفسه، مادة دهر.
- 53- القمري بشير، ص93، نقله عن، إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص260.
- 54- المرجع نفسه، ص93، نقله عن إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص262.
- 55- المرجع نفسه، ص93، نقله عن إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص262.
- 56- الأمدي، ص128، والعسكري، ص119، وابن سنان، ص249.
- 57- الأمدي، ص128.
- 58- ينظر: المرجع نفسه، ص128 - 130 والعسكري، ص119 وابن سنان، ص249.
- 59- ينظر: الأمدي، ص130.
- 60- المرجع نفسه، ص130.
- 61- ينظر: المرجع نفسه، ص129.
- 62- ناصف مصطفى، ص111.
- 63- ينظر: لسان العرب مادة برد.
- 64- ناصف مصطفى، ص111.
- 65- الأمدي، ص131.
- 66- المرجع نفسه، ص126.
- 67- ينظر: المرجع نفسه، ص244 - 254.
- 68- ابن رشيق، ج1 ص132.
- 69- المرزوقي، ج1 ص4 .
- 70- العمري، ص86.
- 71- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص138، وينظر: المرزوقي، ج1 ص14 - 15، وابن رشيق، مرجع سابق، ج1 ص95 .
- 72- ينظر: لسان العرب مادة شهى .
- 73- ينظر: المرزوقي، ج1 ص8.
- 74- الأمدي، ص31.
- 75- المرجع نفسه، ص27.
- 76- ينظر: المرجع نفسه، ص244.

-
- 77- المرجع نفسه، ص242.
- 78- المرزوقي، ج 1 ص8.
- 79- الجرجاني: أسرار البلاغة، ص154.
- 80- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، ج 1 ص1.
- 81- المرجع نفسه ، ج 1 ص8.
- 82- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص10-51.
- 83- أستلهمنا هذا المربع السيميائي من كتاب .
- A ,J ,Greimas ,sémantique structurale ,recherche de méthode ,P ,U ,F ,paris
1986 ,P ,255-256
- 84- ينظر: الآمدي، ص10-51.
- 85- الآمدي، ص20-21.
- 86- المرجع نفسه، ص27.
- 87- أبوزيد نصر، ص42.
- 88- جادمير هانز جورج، ص56.
- 89- هوليب، روبرت، ص143.
- 90- خوسيه ماريّا بوثويلو إيفانكوس، ص129.
- 91- المرجع نفسه، ص129.
- 92- فوزي فهمي، ص16.
- 93- روبرت سي هول، ص116.
- 94- الآمدي، ص15.
- 95- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص4.
- 96- وليم راي، ص145.
- 97- ياكوس، هانس روبرت، ص59.
- 98- أبو حسن أحمد، ص30.

شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية

د. مصطفى درواش
بجامعة -تيزي وزو-

1 - هامشية المرجعية في منطق البنية:

عرفت الدراسات النقدية الحديثة ارتفاعاً في البحث والمعرفة والمقارنة، وتوسّعاً في قراءة الخطاب الأدبي، بمنأى عن الجدل والمغالطة والأحكام التعسفية التي ضاق بها فكر الإبداع والكشف. فلم يعد هذا الخطاب مشدوداً إلى الأصول والمرجعيات خارج النصية، كما لم يعد هناك تعارض حضاري، تقصى فيه جهود وخبرات. مثلما لم يصبح للنص الغائب سلطان ولا فعل خارق، تستجيب له طبيعة الأدب ووظيفته. إذ بفضل تقدّم البحوث اللسانية والنقدية، استقل النص، فارضاً شروطه الخاصة على كلّ مرجعية معرفية، تدعي الفريدة والتميز والتأثير.

ويظهر مصطلح الشعرية، مبشراً بفتح جديد، وبرؤية ثورية شملت تفاصيل الخطاب الشعري وإيقاعاته التي ازدادت بها المسافة اتساعاً ووضوحاً. وهذا كان له أثر في وجوب أن يطورَ المتلقي أدواته ويوظف إمكاناته في القراءة والمعرفة النقدية. ويلخص الناقد اللساني رومان ياكبسون هذا التحول النوعي إلى خطاب الكتابة بقوله إنّ الشعرية تتجسّد في «كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجردّ بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجردّ أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»⁽¹⁾. أي أن الشعرية لا تستقيم بالدلالة المعجمية التي كثيراً ما فرضت منطقتها على النقد الذوقي، وهو يضع شروطاً لفصاحة المفرد، على الشاعر أن يتقيد بها، ليقبل قوله. وهذا ما درج على تأكيده الخطاب التراثي الشفاهي، من حيث ثراء المعجم الشعري، ولو تعلّق الأمر بفقدان التجربة الشخصية لأصالتها. وكأنّ توظيف مصطلحات الفلسفة والعلوم والمهن، يحول دون التفوق والجودة، لاسيّما أن السامع أو

القارئ في مراحل الثقافة الشفاهية لم يكن خبيراً ولا بصيراً بإشكال الكتابة والتأليف، وما يتعلق بهما من معاناة وحضور ووعي. وهكذا فإنّ الدلالة المعجمية لا تمثل إلا جزءاً واحداً من مستويات متداخلة، يتضح بها النص ويكسب هويته (لقد همش عبد القاهر الجرجاني المستوى المعجمي، وعدّه مجرد أداة اصطلاحية باهتة تكرّس العادي وتنبته وتشيعه). والأمر، ليس وقفاً على هذا المستوى وتوابعه في ثقافة المشافهة، بل إنّ ترفتان تودوروف، يكشف خطر ما هو غير نصي على النصي، فإنّ المعرفة الإنسانية تسعى انطلاقاً من خلفياتها الفكرية والاقتصادية والنفسية، إلى جعل الخطاب الشعري مجرد أداة. إنّها: «تتفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبرها تجلياً لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع (أو الفكر الإنساني) أيضاً... فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما). وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري»⁽²⁾. إذ عوض أن يسأل النص: كيف قال؟ يسأل: ماذا قال؟ أو من قال؟ إنّ الشعرية ليست جنساً أدبياً، ولا اتجاهاً في الكتابة تحكمه مبادئ وأصول، إنما هي كما يعرفها هنري ميشونيك: «نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية. والنظرية تعني البحث في المفاهيم التي يمحس بواسطتها اشتغال الأدب، إنّها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما»⁽³⁾. وأشار إلى وجوب تمييز الشعرية الشكلانية من الشعرية التاريخية وشعرية الخطاب. وفي منظوره فإنّ البنيوية التي انفردت بالشعرية وتبنّت أسسها وأصولها ومستويات تمظهرها، قد انغلقت على نفسها، حين ألغت الآخر بكلّ ثقله وتعقيداته: «لقد كان نجاح البنيوية هو نفسه، مصدر فشلها، فقد طمحت إلى العلمية وتكررت لحدودها، لكن العلم لا يكون إلا محدوداً، فيما لا حدود للبنية، ولا سبيل إلى تجاوز تلك الحدود إلا بإقصاء الذات من الكتابة، ومن القراءة والعلم نفسه: مما يعني تغييب التاريخ...»⁽⁴⁾. وهذا دليل على الصبغة التجريدية التي طبعت الفكر البنيوي، والتي أوحّت بأن الخارج موجّه ضد الذات، وأن الصراع يتصاعد، كلّما تسرّب هذا الخارجي إلى حرمة الداخلي.

إنّ الشعرية بخصائصها المجردة، لا تنظر إلى الخطاب الأدبي بوصفه كلاماً صادقاً أو كاذباً، لأن من مبادئها أنها تميّز بين الأدب والأعمال الأدبية، ذلك أن: «العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر»⁽⁵⁾، إذ: «ليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم، إنّ الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق، ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو (تخيّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص الأدبي لجملّة صحيحة أو باطلة»⁽⁶⁾. لقد كان المقياس الأخلاقي، أداة للحكم على شرعية النص المقروء أو عدم شرعيته، فليس الأدب بنية مجردة، بل هو أداة لنتيبت القيم والأعراف. ولعل هذا سبب كافٍ للنبوية في دعوتها إلى موت المؤلف. وسبق للسجلماسي (ق 8 للهجرة) أن صرّح في منزعه عن التخييل: «وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية»⁽⁷⁾. فلا ينسب التفوق إلى المؤلف، بل إلى النص، إذا امتك دواعي إبداعه، دونما ارتكاز على التأويل وجهود المؤلفين التي كثيراً ما أخرجت الشعر من شعريته، لأن المسألة ترتبط بالاتساع، و: «هو أن يقول المتكلم قولاً يتسع فيه التأويل»⁽⁸⁾. فلا معنى إذن للمواقف والمقامات والأحوال النفسية في بنية النص الشعري، لأنّ الشأن ليس في الإبلاغ كعنصر يحقق التواصل، ولا في نسبة اختلال بنيات النص إلى صاحبه. فالشعرية هي خاصية للشعر، لا للموضوع الشعري، وهذا ما أكّده تودوروف الذي يرى أنه: «لكي نصف قصيدة وصفاً غنياً نحتاج إلى الوقوف في مستويات مختلفة، إصاّية - إيقاعية - وزنّية - مورفولوجية - تركيبية - معجمية - رمزية. والأخذ في الاعتبار لعلاقاتها المترابطة»⁽⁹⁾. أما المعنى، فإنّه في منطق الشعرية ليس أمراً مفروضاً من الخارج. يقول ستيفن نوردا بل لاند: «إنّ الأدب ليس شيئاً آخر سوى تقنية الدلالة: إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيجابية للخطاب في إنتاجه للمعنى. وليس في المعنى المنتج. إنّ الكاتب وهو منغلّق في (كيف يكتب الكتابة) لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة تاركاً للآخرين مهمة ملئها»⁽¹⁰⁾ إنّ جمالية الكتابة ليست مجموعة ألفاظ تختار، لأنها

تتميز بميزات شعرية دون أخرى، كما أنها ليست مجموعة معينة من التركيبات تحفظ وتتعاود، وإنما هي لغة تتميز ببنيتها، التي تصنع فيها اللغة بطريقة شعرية خاصة. إنَّ الشعرية وفق هذا المنظور: «جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه والذي نسميه شعراً»⁽¹¹⁾، أي أن مقولة: اللغة غطاء وأداة، لم يعد لها وجود في المصطلح النقدي الحدائي ما دام الشعر كلاماً مؤلفاً بطريقة خاصة. وهذا ما دفع كمال أبو ديب، لأن يوجّه انتقاداً للكيفية التي كان ينظم بها الشعر العربي: «يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار في الصورة عنه، وكلّما خفّ طغيان الانتظام الوزني، كلّما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»⁽¹²⁾. إنَّ الشعر يتميز من البنية الدلالية والتركيبية بالوزن ويتغايّر، لأنَّ الشعرية، على نحو ما يقول: «ليست إلغاءً لأهمية الوزن، بل محاولة لفهمه في أبعاده الجوهرية، أي في كونه أساساً، تجسيداً لفجوة مسافة تؤثر حادة»⁽¹³⁾. وهذا ما اضطر كما أبو ديب إلى إنكار علاقة الوزن بالإيقاع (الإيقاع عنده حركة داخلية) واتهام عروض الخليل بالكمية، مقايسة بالفكرة القديمة التي كانت تربط الوزن بالحالة النفسية، أو حتّى بالغرض الشعري من مبدأ الاعتقاد الموسيقي بالانتظام والتكرار، وصلة هذا الاعتقاد بحاسة السمع التي هي ملكة طبيعية في التذوق تربط الإيقاع بتجربة السماع في تثبيت الغنائية أو نفيها (الأذن تؤدي وظيفة تمييزية). أما الشعرية فإنّها تدرك اللغة وتعمل على إظهار كثافتها وثرائها، ذلك أن اكتشاف هذه الشعرية لا يتم اعتباراً أو تلقائياً، وإنما عبر طبيعة تشكّل العناصر اللغوية داخل نظام الخطاب الشعري، فتتأس بالتالي فاعليته.

إنَّ الإدراك لدى الشكلايين الروس فعل يحمل في جوهره غاية جمالية بحتة، تفوق إدراكات الأحاسيس وخلجات النفوس. لما يتصف به من عدول عن الأنساق السائدة، يقول شك洛夫سكي: «إنَّ غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف. وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها،

ولا بدّ من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»⁽¹⁴⁾. فالشكلائية كمؤسسة لسانية ونقدية، في تنظيرها الذهني، لا تفهم الخطاب لشعري خارج حدوده المنطقية. إنّ النص بناء معماري منتظم ومتراص بطريقة محكمة. والإدراك هو عمق النظر، وهذا يكسبه شرعيته في إثارة لجمالية الإلتقان، التي هي كذلك خروج على مألوف التأليف. إنّ الشعرية تفتح مجالا أكثر سعة لوصف الشعر بالوقوف المعرفي على مستوياتها كثافة وتداخلا، كما أنها تسمح بإدراك أفضل لهذا الشعر لغة مخصوصة (عالم قائم بذاته). أما وظيفته التي أرّخ لها النقد الإنساني، مقرونة بالسياق، فإنّها أكّدت على إلمامه بتفاصيل الحياة البشرية في عصورها وبيئاتها ومعتقداتها وتلك الجهود لم تبحث في حقيقة هذا الكائن، بل في توابعه التي فرضها وهم المرجع، والتي نظرت إلى الشعراء على أنهم أصحاب إلهام وعبقريّة ورؤية واختيار، فتوحّدت الصلات، بحيث ومع رقي الثقافة والفكر، أضى الشاعر مضموناً شعرياً، والعالم مضموناً شعرياً. أما الكتابة فهي الوسيلة الأكثر دينامية، لأنها الكاشفة عن موقف الشاعر من أنماط الحياة وأسرارها، ولو أنه قد نظر إلى الشعر مقارنة بالنثر، بأنه معرفة جزئية وفرع من فروع المنطق. لكن الشعرية ليست تخييلاً، بل هي كيفية في استخدام اللغة. ولكن رومان ياكبسون ينقد مفهوم الشعرية عند الشكلايين الروس ومن اتبع خطاهم. هذا المفهوم الذي يقصي صلة الأدب العضوية بالموضوع، أي بحركة المجتمع. وكأنهم بصنيعهم النقدي هذا يدعون إلى نظرية (الفن للفن)، والأدب حالة متغيرة شديدة التلاحم بالبنية الاجتماعية. والأساس لدى ياكبسون القول باستقلالية الوظيفة الجمالية، لا بانعزال الأدب⁽¹⁵⁾. إنّ مذهب (الفن للفن) أو مذهب الجمالية الكانطية، دعوة صريحة وواضحة لإحلال الصورة كتناول مميز وصنعة متقنة مكثفة بذاتها، محل المادة التي لا تمنح للشعر شعريته، ولأنّها تشوّه جماليات التعبير والصورة، وهي شيء خارج حقيقة الأدب.

2 - القراءة بديل منهجي:

تقوم القراءة البنيوية على وصف النص الأدبي بمعزل عن أحكام القيمة والاستجابات السلبية للمتلقى كالطرب والإعجاب والتأثر النفسي الذي تهتز له أركان الجسد. وهذه الرؤية تخطئ بشكل صريح القراءات التاريخية والنفسية والاجتماعية التي ترى في الخطاب الأدبي مجرد وثيقة، ولكنها وثيقة كاشفة عن الأسباب والعلل والانتماءات. فالأصل القطب هو المرجع، وكل مرجع سلطة، ولا سلطة للنص، إلا من حيث كونه جميلاً ومفيداً. ذلك أن اليقين فيما يقول النص، وكأنه برهان على فكرة أو معتقد أو نظرية، تقوم على تأويل المقول وفق منطقاتها الفكرية والمنهجية. أي أن مصير النص مرتبط بالتفسير والتأويل والإيضاح. تلك هي غايته في طبيعته ووظيفته. لكن النص في الفهم البنيوي عالم آخر. إنه نظام من الرموز والإشارات، يقوم المتلقي بكشفها في أثناء تأديته لوظيفة القراءة كعلاقات. يقول رولان بارت في توصيف الأثر الأدبي: «إن الأثر (لا يخلد) لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائماً اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة: فالأثر يقترح، والإنسان يدبر»⁽¹⁶⁾. لهذا ضبط بارت علاقة النقد بالأثر الشعري. إنها علاقة معنى بشكل: «فالنقاد لا يدّعي (ترجمة) الأثر، خاصةً بوضوح أكبر، نظراً لأنه ليس هناك ما هو أوضح منه. ما يستطيعه هو أن (يولد) معنى معيناً»⁽¹⁷⁾. ولكن الناقد ليس هو القارئ ذاته. إنما هو مجرد قارئ: «أنابه آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة بدعوى معرفته أو قدرته على إصدار الأحكام...»⁽¹⁸⁾. أما القراءة فإنها «وحدها تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة...»⁽¹⁹⁾. لقد تحول النص إلى قراءة في مستوياته، لا للانفعالات والتصورات أو المواقف الفلسفية من الإنسان والكون والحياة. إنها قراءة وجّهت المقول إلى كون لغوي محدد. ذلك أن القارئ مقيد وليس حراً تعبت به أهواؤه. إنه يبحث في داخل النص (عناصره اللغوية المتعددة)، ويفاجئ الآخرين بما لم يتعودوا عليه. وقد ذهب تودوروف إلى أن ظهور البنيوية بهذا الشكل، قد غير في نظرية الأدب تغييراً جذرياً، لأثرها في العلوم الإنسانية. فهي تركز على الوصف لا على التفسير، وتهتم ببنية الخطاب الأدبي.

إنّ الشعرية هي نتاج تواصل النص بمنقلبه، لصالح قارئ يتجدد معه النص بتجدد قراءاته (قراءة بحث وكشف ومعرفة) وتعدّدها. لأنّ الشعر ليس له معنى محدد، ولا يعبر عن فكرة، بل إنّّه قائم على تعدد المعاني وتنوعها، وما يتولد من شعرية النص، بوساطة التطبيق الذي يتحدد بمستويات الخطاب الأدبي ومن منظور لساني. وقد أعلن بول فاليري أن: «الأدب ليس ولا يمكن أن يكون سوى نوع من البسط Extension والتطبيق Application لعدد من خصائص اللغة»⁽²⁰⁾. وفي هذا إلغاء لذاتية أحكام القيمة من حيث منطلقاتها البيئية والزمنية. وقد أبان بارت عن مركزية النص والقراءة بقوله: «إنّ مقياس العمل لا يكمن فيما يقدمه في النهاية (أي في كونه المنتج المتقن)، بل يكمن في العمل الذي يقدمه (أي في الإنتاج الذي يريد أن يقود إليه القارئ)، فبقدر ما يتكوّن العمل (ويقرأ) بالتدريج، بقدر ما يتغير»⁽²¹⁾. وأوضح مبرره لفردانية القراءة: «إنّنا نعرف أنّه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة، فميلاد القارئ ثمنه موت الكاتب»⁽²²⁾. فالمؤلف الذي زخرت به كتب الطبقات والعبقريات هو في الحقيقة أسطورة، أو حكاية ظاهرها صحيح وباطنها وهم. ومن هنا فإنّ بارت: «يحب أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب، فالقراءة لا ينبغي أن تكون استهلاكاً، بل إبداعاً»⁽²³⁾ فلا خير في الاستهلاك دون حركة وإنتاج وإضافة. إنّّه حالة سلبية تتلقّى ولا تكشف وتبدع. لهذا كان بارت صريحا في الفصل المنهجي بين الدال والمدلول (المدلول بمختلف مصادره وفتواه): «إنّ لديّ اقتناعاً أن نظرية القراءة (هذه القراءة التي كانت دائماً تشكل القرية المحترقة للإبداع الأدبي) هي خاضعة بالضرورة لنظرية الكتابة، ففعل القراءة هو إعادة اكتشاف على مستوى الجسد وليس على مستوى الوعي - كيف أن هذا كُتب. وهو أن نضع أنفسنا داخل عملية الإنتاج La production، وليس داخل المنتج Le produit»⁽²⁴⁾. ولهذه القراءة شروط، إنّها ليست لهواً أو عبثاً أو قلباً لحقائق الأشياء أو إيضاحها. وبالتالي حسب فانسان جون: «نفهم... جيداً لماذا تشكل القراءة - مثلها مثل الكتابة - إنتاجاً وعملاً، فالقارئ عليه أن يشكل معنى النص انطلاقاً من لعبة الأشكال التي تقدمها الكتابة له، لهذا، فإنّ العمل الفني ينفر كثيراً... من الوضوح، فالقراءة الواضحة تمنع المستقبل من أي اختراع، وتجمد قدرته

على الإبداع»⁽²⁵⁾. إنّ الكتابة والقراءة مشروطتان بالتدفق في نهر واحد فسيح وعميق هو الإبداع. فلا إبداع والقارئ يستقبل، بل حين يكشف ويحسن الوصف والبناء ومن ثمّ تتحد الكتابة بالقراءة، فيتشكل النص اللغة. لكن بارت يريد أن يكون أكثر وضوحاً، فيقول: «فكلّما كان النصّ متعدداً كلّما كان مكتوباً بشكل أقل قبل أن يُقرأ»⁽²⁷⁾. وفي هذا تجسيد لخصوصية الخطاب الشعري، من منطلق أن البنيوية هي نظرية اللغة. والنص في ضوءها ممارسة لغوية تتم بوساطة الوصف، أي كيف تتساق المستويات، لتكوّن كلاً موحداً هو بنية النصّ دون الاستناد إلى تعليل هذه الكيفية في استغلال طاقات اللغة، أو محاولة إبراز عناصر الغموض والموهبة. إنّ القراءة هي التي تكسب الشعر شعريته مع أنها ليست ثابتة ما دام النصّ مفتوحاً ينتظر تدخّل القارئ وكيف يقرأ، دون أن تكون غايته مجرد إعادة إنتاج المعرفة، ذلك أن البنيوية: «تأولت النصّ الأدبي من خلال اعتباره مبنياً بعلاقات عناصره»⁽²⁸⁾. وقد ذهب بوريس ايخنباوم إلى أن: «النصّ مبني بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه. وأن نظام النصّ هو النصّ ذاته بقوانينه وعلاقاته وتفاعلاته»⁽²⁹⁾. أما الصورة في هذا النسيج البنيوي فإنّها ركيزة أساسية من حيث صلتها العضوية بالتركيب الذي يمارس عليها تحولات إبداعية، ينزاح بها النصّ عن المألوف المعتاد في أحاديته ونمطيته، على الرغم من أن التحول من البنية إلى النصّ يعدّ اكتشافاً أكثر فاعلية في النقد والقراءة، على نحو ما تؤكّده نصوص بارت وجوليا كريستيفا التي بنت مؤسستها النقدية على إنتاجية النصّ، لا على كونه منتجاً، حيث: «أصبحت العلاقات التركيبية والقضايا الأسلوبية التي تتركز في بنية النصّ لا تعنيها بقدر ما تعنيها القضايا الأخرى التي أسهمت في تشكيل النصّ وإعطائه خصوصيته. إنّ النصّ عندها عدّة نصوص تكشفت في نص واحد»⁽³⁰⁾. فالنصّ الشعري ليس ظاهرة عادية مكرورة في الزمان والمكان، ولا هو لغة أنجزت سلفاً وينتظر إعادة صياغتها ما دام الشعر طريقة في التأليف خاصّة، يقصّي فيها الشاعر الصانع لصالح تكوين الأشياء من خلال هذا العالم الفسيح، وهو اللغة بأنظمتها ومستويات مظهرها. وبالتالي فإنّ لغة الخطاب الشعري تخرق قانون

المشكلة والمطابقة وتتعدى كل ما هو قيمي ومعيارى، مع إلزامية ربط ذلك بالقارئ، الكاتب الفعلية للنص والبدل عن أسطورة الصانع. وفي هذا حصر لتجربة الماضي القراءاتية وإبطال لمشروعيتها، التي كسبتها من مدى تقيدها بالموضوع، الذي لا يعد أمراً واقعاً في نقد البنيوي، مثله مثل مبدأ القصيدة. ولكن البنيوية ومن قبلها الشكلانية الروسية، تفقد في عدائها لكل الظواهر الإنسانية شموليتها ودقتها وتماسكها، لتعاليتها عن النزعات الإنسانية والاجتماعية والتاريخية. ولأنها كذلك حصرت نفسها بالبدا من النص والانتها به. فبعدت عن مناقشة إشكالية الكتابة وشروط القراءة في امتداداتها وتنوعاتها وتوجهاتها، على الرغم ما تدعيه من موضوعية علمية وعقلانية في انبائها على الأنموذج اللغوي، في ممارساتها التطبيقية، على حساب التجربة الشعرية في الحياة والكون. هذه التجربة التي تؤلف الشعر وتصنع هيئاته وأصواته وصوره البلاغية، لارتباطها الوثيق بالممارسة كحضور واختيار.

3 - بلاغة التأليف في النصوص التراثية:

مع بدء التأليف وترجمة تراث اليونان الفلسفي والنقدي، بدأت معالم العناية بلغة الشعر، تستقطب المباحث النقدية العربية التراثية، بعد أن كانت الهيمنة للمرجعية الأخلاقية والأحكام الذوقية المعيارية التي فرضها الاعتقاد الجمالي بالبيت الشعري الواحد، وفرضها كذلك سلطان المقول الفني الجاهلي الذي أضى الأصل والمرجعية، فضلاً عن الفكرة التي تنظر إلى اللغة على أنها مجرد شكل خارجي، غايته الزخرفة وهو ما كان يتمتع المتلقي ويشير رضاه فكثرت الكلام في فصاحة اللفظ المفرد وفي موسيقى الوزن والقافية، إذ أشير إلى مكامن الحسن ومواقع الخطأ. إلا أن مقولة الشعر أداة ظلت هي السائدة. وهذا ما حدا أدونيس إلى أن يبالغ في الحكم، ويرد خطأ فهم الشعر إلى سيادة الإيديولوجي على الشعري: «إن قضية التراث، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد، ليست قضية شعرية - فنية، بحصر المعنى، وإنما هي قضية أيديولوجية. والكلام النقدي هنا يحلّ اللغة الإيديولوجية محل اللغة الفنية، - أي أنه يتحدث عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الأدوات، يخلق استيهام الهوية

الشعرية الواحدة، للأمة الواحدة، بحيث يكون الخروج عنها خروجاً عن هوية الأمة ذاتها. وهو استيهام نجد أصوله العميقة في البنية الدينية، ميتافيزيقياً، وفي البنية السياسية، تاريخياً»⁽³¹⁾. لكن هذا التوجّه إلى الخارجي بمختلف صوره وتجلياته وحتمياته، لم يمنع جزءاً من النقد التراثي، أن يتجه إلى الخطاب الشعري بالتركيز على خصوصيات التأليف فيه، من حيث كونه صنعة مخصصة، لكنها ليست صنعة الصانع، بل صنعة النص لذاته. فقد افترض قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) أن الشعرية تعود في أصولها إلى أربعة عناصر بسيطة هي: (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، وهي مفردة ليست فاعلة. وتترتب عنها أربعة تركيبات هي مدار الشعرية، وقد أجملها في مقولته المشهورة، إنّ الشعر: « قول موزون مقفى يدل على معنى»⁽³²⁾. ويكشف في الآن ذاته عن ثانوية الوزن والقافية في التركيبة الكلية للنص: «الوزن والقوافي، وإنّ خصاً بالشعر وحده فليست الضرورة داعية إليها لسهولة وجودها في طباع أكثر الناس من غير تعلم...»⁽³³⁾. إنّ قدامة في إشاراته إلى الوزن والقافية، يفرق بين التلقائي والقصدي، إذ دعا إلى الاستغناء عن معرفة الوزن، لأنها لا تحقق للشعر هويته وكيانه الخالص. ولكن الشعرية عنده في هذا المقام تكمن في الصفات الصوتية: «إنّ بنية الشعر إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلاً كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»⁽³⁴⁾. وتنبه صلاح فضل إلى توظيف قدامة لمصطلح البنية في نصّه (استعمال ورد في نصوص الموروث النقدي التراثي) وهو توظيف جاء: « بالمفهوم المادي الحسي للعناصر التي يتكون منها العمل الأدبي وتدخل في بنائه، أما مفهوم النموذج التجريدي المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المترتبة في الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واع متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة»⁽³⁵⁾. ويضيف تعليقاً على مفهوم البنية في نص قدامة، بأننا: «نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية، مما يؤكد تطابق مفهومي الشعر والنظم عنده. وإن كان ذلك بطريقة

معارية صارمة، يضع بها ميزاناً من الموسيقى الخارجية للشعر يغفل الجانب التخيلي الدلالي ويسقط الإيقاع تماماً من مجال النثر... وما يعيننا... إنّما هو التفاته إلى كلمة (بنية) التي يقدر لها أن تكون مرتكزاً اصطلاحياً بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية»⁽³⁶⁾. وقد يكون قصد قدامة من البنية، القاعدة التي يركز عليها الخطاب الشعري، على الرغم مما في هذا النظرة من رؤية جزئية لا يُلام عليها قدامة من مبدأ هيمنة الشفاهي على الكتابي، وتلك النظرة المحدودة التي تحكم على الشعر من خلال البيت أو الأبيات. إنّها شعرية جزئية، مفادها أنّ الشعر إيقاع وصورة، وهما مقصودان لذاتهما، على الرغم من الأثر الإمتاعى الذي لخصّ جزءاً كبيراً من مباحث النقد العربي التراثي وحال دون استقصاء منهجي لهيئات الكتابة وكيفياتها، لغياب المعرفة بالمنهج كطريقة في البحث، للوصول إلى حقيقة الخطاب الشعري والأصول التي تكونه وتجعله مستقلاً. فإنّ تغييب التخيل، قد يكون دافعه الإيمان التلقائي بأن الشعر خيال. وهو ما بنى عليه الفلاسفة المسلمون رؤيتهم النقدية، في حديثهم عن المحاكاة ومنزلة الوزن ومقولات الوظيفة خارج الأحكام المعيارية أو تلك التي تصبّ عنايتها على وظيفة الشكل البلاغي وصلة ذلك كلّه بالأمتثلة المقترحة.

لقد شغلت فروق الشعر عن النثر نصوصاً متعددة في النقد التراثي. وكان الإجماع أنّ الإيقاع هو ما يميز الشعر من النثر، مما يمنع الشعر عن الترجمة (الجاحظ)، إضافة إلى علل أخرى تتعلق بالحفظ والشواهد والحكم ونيل الجوائز (أبو حيان التوحيدي). إلا أنّ هذا لم يحل دون الفطنة لجزئية الوزن والقافية، مقارنة ببلاغة التركيب. وهذا يجعل الوزن بمثابة شيء مفروض من خارج طاقات اللغة الجمالية. وقد تطرق أحد الدارسين إلى الفرق بين الشعر وصيغة الشعر (الشعرية) في النظام النقدي والبلاغي التراثي، وقرّر أنّ: «الشعرية يولّدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نمط في الكتابة، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام. الشعرية جنس النثر والشعر أنواع له، ومن ثمّ فإنّ إنتاج المعنى أو جنس من المعنى يحدث في المتلقي فعلاً شعرياً لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط، وبحكم هذا فكثير ممّا سمّي

شعرًا نظم لا شعر فيه، وكثير من النثر شعر وإنّ لم يأتِ موزونًا مقفى»⁽³⁷⁾. إنّ الشعرية ليست جنسًا، كما أنّ النثر والشعر معًا ليسا نوعين لها. ذلك أنّ الطريقة المخصوصة التي تنبعث من خرق العادي لصالح الطريف والغريب والمفاجئ هي التي تجعل الشعر شعرًا.

وبأثر من أرسطو يقترب قدامة من معين الشعر فيقرر أنّه لغة جميلة وأنّه ليس هناك معنى مرجعي، بل معنى شعري يتكشف من طريقة تأليف الجملة وبناء الصورة البلاغية: «إنّ المعاني كلّها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور، منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعّة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»⁽³⁸⁾. فالنصّ الشعري كلغة متمنّع عن السياق مستغن عنه، ويملك حرية تتخطى أحكام القيمة التي عودتنا عليها بعض آراء النقد التراثي التي تقسم المعاني إلى شعرية وغير شعرية، إلى معاني عليا وأخرى سفلى، لعلّ غرض المديح كان سببًا رئيسًا في تأكيدها. فليس وجود الشعر في منظور قدامة بمعنى استفاد منه، بل إنّ قطب القضية في قدرة النص على خلق وظيفته الجمالية المشروطة في بلوغه أقصى غايات الجودة يكتشفها قارئ خبير وبصير بصنعة الشعر، حين يكتشف تركيبًا بلاغيًا متآلفًا ومثيرًا للطرافة، لغرابته. وعوض النظر إلى الوزن على أنّه جزء مقنن لحالة جمالية/غنائية، ينعت به النص في أحد مستوياته، نظر إليه على أنّه فضيلة شكلية لتوشية الشيء وتحسينه. والقافية عدّت إيقاعًا منفردًا وقرارًا للمعنى، بدل أن تسهم في تشكيل البنية. إنّ مقولة قدامة السابقة تدحض الحكم المطلق الذي أصدره أدونيس عن عموم التراث النقدي، الذي شغلته الوظيفة المرجعية عن البحث في هوية الشعر، التي هي شعريته. بحيث أنّ شعرية النص تخضع لجملة من

الشروط لا لشرط الوزن والقافية أو شرط المقياس الاجتماعي بعناصره المختلفة. فالجمالية (البعد التخيلي) ليس منبعها الخارجي الذي أفحم بطريقة تعسفية على الشعر بنية لغوية. أما مقولة قدامة (الشعر قول موزون مقفى ويدل على معنى) آنفة الذكر، فإن تأويلها قد بولغ فيه، فكأن الشعر لفظ ومعنى وفي الحقيقة كما يقول مصطفى لطفي اليوسفي فإن: «الزوج: مبنى/معنى لا وجود له إلا في ذهن واضعه، بل إنه مجرد وهم لا غير. ذلك أن المبنى الخارجي هو في حد ذاته المعنى الداخلي وهما يتولّدان معاً في شكل وحدة كلية إبان عملية الخلق الشعري»⁽³⁹⁾. وهذا يدفع إلى معرفة أدق بقصدية قدامة التي فهمت بشكل تبسّطي، ذلك: «أن الوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري. إنهما يولّدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة... إنّ هذه الجمالية المفروضة، تصل في بعض الأحيان، إلى حدّ الافتعال فتحوّل إلى قيد يعرقل مسار النص ويحبط طاقاته الفنية»⁽⁴⁰⁾. إنّ الشعر تبعاً لهذه الفكرة هو فتح ورؤية مغايرة وخيال إبداعى، وظيفته الكشف عن الخبيء المتواري، وليس صنعة لغوية ووظيفة مخصوصة كما تلزم الشعرية بذلك. لقد طغت الوظيفة على الطبيعة، وطغى الفرع على الأصل، فلم يعد للشعر استقلال ولا هوية بل هو في كثير من المباحث نشاط بشري معقد ومتداخل، وليس نشاطاً لغوياً تتشكل به شعرية النصوص. ومع ذلك تبقى الشعرية رافضة لكل تصوّر قبلي وبديعي للخطاب الشعري، وكل استجابة مهما تكن مصادرها فردية أو جماعية، لكنها تحدّد في إجراءاتها الخصائص النصّية انطلاقاً من المستويات المكوّنة لبنية الخطاب، وبالتالي يكتسب النص الشعري: «خصوصية، لا تكون له هوية إلا بها، تتمثّل في كونه عملاً لغوياً، من جهة، وعملاً جمالياً، من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة»⁽⁴¹⁾. إنّها علاقة بين النص والقارئ مغلقة ونهائية، علاقة تلغي التعاقبية لصالح الزمنية.

ناقش الجاحظ كيفية اختصاص الشعر باللغة والصورة، ومتى يحقق ذلك استثناءً يفتقر إليه النثر والخطاب العادي. فالشعرية في نقد الجاحظ خاصية للشعر. والعلة أن:

«الشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى تحول، تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور»⁽⁴²⁾. إن ترجمة الشعر إخلال بشعريته. وهنا يلاحظ ربط واضح بين الشعرية والإيقاع. إنه عمدتها وبه يتميز من النثر. وربما لهذا علاقة بالفكرة القائلة إن الشعر جزء من الغناء. وما يربطهما هو جنس الموسيقى. وقد سبق لياكوبسون أن قال بأسبقية الصوت في الشعر على الدلالة. بل إن بارت يعلن: «المعنى الأدبي منتوج للدال الخالص»⁽⁴³⁾. وبما أن الشعر خاصيته تمايزية (فن قولي) كانت الألفاظ كقيد معجمي واصطلاحي محدودة - في منظور الجاحظ - يمكن حصرها. والأساس في إخراجها بلبوس حسن ومشوق ولائق: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسخ، وجنس من التصوير»⁽⁴⁴⁾. فالصناعة في عمق التفكير النقدي، ليست موكولة إلى المؤلف، إنما هي صنعة ذاتية، وكأن النص يصنع نفسه بنفسه وبإسهام فاعل من القارئ الذي يكشف مستوره ونفيسه. والشعرية تعنى بالصورة الجمالية التي تكون فيها البلاغة مقصودة لذاتها. أما الجاحظ، فشرطه أن يتأسس الخطاب الشعري على عنصري الاختيار والتأليف. ولهذا فإنه لا يشير إلى اللفظ مجرداً، بل إلى التألف في نسق منصوص، لتتركب جمل شعرية تكشف عن إبداعية اللغة. وهذا ما دفع أدونيس إلى القول: «فإن الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ، ومن هنا تتبع القيمة الشعرية مما هو مقصور وخاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرد عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي، هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه»⁽⁴⁵⁾. إن الجاحظ لم يشر إلى كيفية اختيار الدوال، لأن المسألة محسومة في النقد اللغوي الذي وضع شروطاً للفظ لكي تكسب صفة الفصاحة، تتلخص في تجنب النفور والبعد عن الغريب والوحشي وأن لا تكون اللفظة عامية ومبتذلة. مع أن الجاحظ عنى بالموقف وأغفل التأليف، إلا من حيث التركيز على الوزن كصورة سمعية إنشادية (إيقاعية)، وكيفية اختيار لغة المعجم، ليأثف الخطاب وينطوي على طرافة وانزياح. فالنثر لغة الطبيعة الأولى، والشعر لغة الاستثناء ومخالفة المؤلف السائد. وقد صرح بارت ذات مرة،

مدافعاً عن بنيوية اللغة: «بخضوعي لقانون اللغة فقط، يكون لي الحظ في توصيل ما أريد قوله بدقة»⁽⁴⁶⁾. والجاحظ أراد للشعر أن يستقل. واستقلاله في كشف مواقع حسنه. ومن هنا كانت الشعرية في معتقده النقدي جزئية، ظل فيها القارئ مجرد حالة من الإعجاب والافتتان، مع أنه جمع في رؤيته بين الذوق والفهم وبدون إخضاع النص الشعري كلية إلى الدراسة الوصفية، وبالاكتفاء بالتحديدات المكونة. فإنّ قراءة المستوى الواحد، تحول دون كشف العناصر المتعاقبة بنيوياً، بل إنها ترسخ فكرة القراءة الآلية للنصوص التي هي مترتبة أساساً عن اثر الفهم الجزئي للنقد، مع أنه بدا أن المعيار أخذ يتراجع ليترك المجال واسعاً للوصف في معرفة السمات النوعية للخطاب الشعري بوضع حدود فاصلة بينه وبين أنماط الخطاب الأخرى. وهو ما شغل فكر ياكبسون النقدي في بحثه عن مفهوم دقيق وعلمي لمصطلح الشعرية والمبادئ التي تحكمه في ضوء الوظيفة الشعرية المهيمنة، فهي: «عنده تتميز... عن طريقة العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهما محور الاختيار والتركيب Paradigme/Syntagme... إنّ عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي. وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الطابع التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية. وصياغة أية رسالة حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر»⁽⁴⁷⁾. ولا يتأتى ذلك في الوظيفة الشعرية إلا من خلال العدول عن المتداول هذا العدول الذي عدّ الشرط المحور للفاعلية الشعرية التي يتلقاها القارئ فيما يقوم به من وصف وتصنيف وتحويل في مفاهيم البلاغة وأشكالها، وهو تلق إيجابي من خلال الدخول في قراءة حوارية كاشفة، لا قراءة استلهاً وإعجاب بالسائد.

تناول ابن سنان الخفاجي عنصري الاختيار والتركيب، في ضوء بحثه عن أسرار جمالية الألفاظ في إيقاعاتها الصوتية، وردّ ذلك إلى شروط استقى أكثرها مما اكتشفتها الثقافة الشفاهية ذات الطابع اللغوي. وخلص إلى أن الفصاحة ميزة الألفاظ مجردة. وأن

البلاغة ميزتها في أثناء التأليف (وهو الفرق الذي فطن إليه أبو هلال العسكري في صناعته). وهو ما أطلق عليه فصاحة المركب⁽⁴⁸⁾. مع أنه يصرّح بأن إبداعية الشعر، ليست ذاتية ولا مستقلة عن الإطار: «إنّ الكلام غير مقصود في نفسه، وإنّما احتج إليه ليعبّر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم»⁽⁴⁹⁾. إنه فهم يغلب السياق على الهوية، إذ تتحول اللغة إلى أداة للإبلاغ والإعلام والإفهام (التبيين لا البيان)، بحيث يسود الاجتماعي، سواء تعلق الأمر بالبعد الإصلاحي أو الأخلاقي أو الإيديولوجي. ويبقى أن العمل الشعري في نقد ابن سنان، مثله مثل قدامة والجاحظ، متعلق بالصيغة التي يتشكل بها.

ويتجلى لعز الدين إسماعيل أن إثارة الشكل (الصورة) سبب رئيس لاحتفاء العرب بالصنعة. وتحديد جماليات الصياغة وعناصرها المتوارية موكول إلى خبرة الناقد وبلاغة ممارسته للنصوص. أما المعاني فهي أقرب إلى الجميع لكثرة تداولها وانتشارها والتعامل اليومي معها (إنّها مقولة الجاحظ إنّ المعاني مشاعة) كما أن عناية النقد بالشكل مردّها إلى طابعه الحسّي وما يثيره من لذة خالصة لدى المتلقي. ويستند عز الدين إسماعيل إلى رأي الإمام الغزالي الذي أشار إلى وجوب براعة الشاعر في رسم صوره واختيار مواد لغته. وأكّد ذلك قدامة حين قرن الجمال بالصورة دون الدلالة. وهو المذهب نفسه الذي نادى به الغربيون من حيث الاعتقاد بأنّ الشأن في كيفية بناء الصورة، لا في تعبيرها عن فكر⁽⁵⁰⁾. وإذا كان الخطاب الشعري طبيعة وغاية وتأثيراً غير مقيد بشكل اضطراري بعامل السبق الزمني للإدلاء بالجودة والتفوق وإحكام الأدوات اللغوية. فإنّ العنصر العباسي ابتدع طريقة مخالفة في المعاني والتصرف في فنون البديع، كلّ ذلك تمّ استناداً إلى ثقافة كتابية حديثة. وبالتالي فإنّ الشعرية لا يمكن أن تتخطى حيّزها من خلال التعصب والصراع بين الفئات الاجتماعية، لأثر ذلك في النص الشعري وقراءته وإعادة إنتاجه. كما أن التطوير للمعنى واللفظ من منطلق البيت الشعري (عمدة نقد الثقافة الشفاهية السماعية)، قد حال دون تصوّر واضح للشعرية. فالمعنى مكنون مستور. واللفظ هو الذي يكشفه ويبين عن

هويته ونوعيته (قياس اللانهائي بالنهائي). لقد انطلق النقاد التراثيون من تصوّرهم لإشكالية نسق النص، مما هو قائم بين اللفظ والمعنى من وشائج (الحسن والجودة) وفي صلتها بالإيقاع. وبدأت الأحكام أشدّ لصوقاً بهذا التصور، الذي فرضته مرجعيتهم وأطرحهم من حيث الاشتغال بالكلام لا بالنص.

ولضبط مفهوم للشعرية، تصوّرًا متماسكًا ومنسجمًا صنّف ابن سلام الجمحي الشعراء في طبقات (مراتب من أعلى إلى أقلّ علوًا)، مستندًا إلى رتبة الشاعر الواحد في طبقة ما (مرتبة التفوق). ولم يتعدّ ذلك إلى كشف أسباب الجودة في الأداء، التي تحقق للشعرية فعلها. وكأنّ هذه الطبقات قد قامت محل الشعرية. والظاهر أن فكرة الموازنات، قد استقت من ينبوع الطبقات على تلقائيتها. فكانت رؤية كتابية لاختلاف الشعراء في المذهب ونهج التعبير. ونشأ عن ذلك تداخل بين بنية النص وما هو عرضي، ولاسيّما في بسط حجج المتخاصمين. وهذه الأدوات المتعارضة (خلاف البداوة مع الحضارة) تعاملت مع أبيات مختارات من نصوص عديدة، توحى جميعها بأنه لا نصّ مكتمل الأداة والشعرية دلالة وتركيبًا. وفي حالة الإلمام ودواعي القول ومسبباته فإنّ الشعرية تتراجع لتتحول إلى مجرد فرضية عفوية لكونها عسيرة التحقق من فرط سحر المؤثرات الخارجية القسرية التي لا تتقاطع مع عالم الشاعر. هذا فضلا عن تفكير آخر يربط بين الأسلوب وأنماط التلقي، نحو إلزام الشاعر بأن ينوّع في سياقاته اللغوية وطرائق الكتابة وفق مبدأ لكل مقام مقال.

جمع عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) بين الذوق والقدرة على مخاطبة النصوص، وكشف عن إمكانات في فهم الكتابة ومعرفة كيف تتحقق الجودة المطلقة (النص القرآني) والجودة النسبية (النص البشري). لقد بادر إلى معالجة متميزة في اللغة وصياغة الجملة الشعرية حيث حدّد خصائص النظم وصفاته وتعليق ذلك بالإعجاز القرآني، وقدرة التفوق لتأليف دون آخر فيما قاله الشعراء. وانطلق من هشاشة الدعوة في العزوف عن الشعر والفهم المخطئ للنحو. ليقرر أن الشعر وسيلة لمعرفة سبل جودة التأليف والوقوف على مواطن الجمالية. لذلك ركّز على الجمال

الناتج عن التركيب النحوي. وأن نظم الكلام أساس في تقريب الفكرة من المتلقي أو إغماضها. وهذا يعني تفادي إغراق المعنى بالمحسنات البديعية. لقد انفرد بمناقشة الخصائص النوعية للخطاب الشعري، نافيًا وبشكل مبرر أن يكون للفظ المفرد مزية خاصة. فإنّ الشعرية لا تتحقق به مجردًا أو بالتركيز على ترتيب حركاته وسكناته التي هي أبعد ما تكون عن الحدث الجمالي، كطريقة في التشكيل مخصوصة.

إنّ العبارة في نقد عبد القاهر الجرجاني علاقة إسنادية إذ لا يتم التأليف بواحد منها دون الآخر. ولأنّ النحو هو توحي معاني النظم وأحكامه. إنّ إعجاز القرآن الكريم وشعرية النص الشعري يكمنان في كيفية بناء السياق. وهذا النظم يخضع لقوانين يفرضها العقل ويوجّهها. إنّ النحو ليس نظامًا سكونيًا ولا هو قواعد جامدة إنّما هو نظام مرن، أضفى عليه عبد القاهر وظيفة جديدة مستوحاة من إعجاز القرآن وبلاغة العرب. كما أن اللغة ليست رصفًا للألفاظ، ولكن مجموعة من العلائق المنظمة تختص فيها الشعرية بخرق المتداول. وكما أنه لا ينظر في الشعرية إلى اللفظ في ذاته فإنّه لا ينظر أيضًا فيها إلى الدلالة في ذاتها⁽⁵¹⁾. واقتران اللغة بالفكر يستدعي عنده أن يكون التفكير امتدادًا للغة المفكر، أي أن ترتيب الألفاظ يأتي تاليًا لترتيب المعاني في النفس. وينسب عبد القاهر الخصائص النوعية في الكتابة إلى الفروق بين شاعر وآخر. يتأتى ذلك من نواحي الاستقبال. فقد أشاد بصنيع البحري مع المعاني الدقيقة والغريبة، إذ يروضها (كما جاء في مؤلفه الآخر: أسرار البلاغة) بأسلوبه السهل المحكم فتنقاد إلى المتلقي طيعة. بينما أبو تمام يتعسف في المفرد والمركب، فيعقد مقوله في أسلوبه وترتيبه. ولا يهتدي إليه المتلقي، فلا يعرف كيف يتصرف فيه⁽⁵²⁾. هذا إلى جانب مسألة الصدق والكذب. فالشاعر ليس محكومًا (في أصول الشعرية) بوصف الحقائق وتقريرها والصدق فيها. لأنّ الشعر، أولاً إبداع بالخيال (اللغة تكشف عن قدرات الخيال في الربط). وفعل الإبداع خروج الخيال الحركي (نتاج جهد وإرادة وحضور معرفة وثقافة) على مألوف الحقائق والمسلّمات. والكذب الشعري يفتح به التعبير ولا ينغلق. وبه يكتب النص سماته النوعية. إنّ الكذب الاستعاري الذي تتسع به اللغة وتنزاح.

وبالتالي، فإنّ الشاعر في أصدق الشعر: «لا تتسع كيف تشاء يده وأيده، ثمّ هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصورة مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنّها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها»⁽⁵³⁾. إنّ الشعرية هنا لا غنى فيها عن الأصول (الشاعر هو مصدر الكتابة والكفاءة اللغوية). أما الشعرية فلا تقر بالأصول التي تباعد بين النص وقارئه.

وفي بيان طبيعة المستوى النحو/اللغوي، من حيث غايته الجمالية في الكشف عن الدلالة، بيّن عبد القاهر الجرجاني، وهو يدافع عن علم النحو من الزاهدين فيه، كيف أن وظيفة الإعراب لا بديل عنها في البيان والتبيين: «إنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب هو الذي يفتحها»⁽⁵⁴⁾. ولكن التركيب لدى عبد القاهر هو الأساس في الشعرية، لما له من اثر في الإبانة عن خصوصية النص. وليس أواخر الكلمات وما تتعرض له أو ما يمستّها من حركات ومبانٍ: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتّى يعلّق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك»⁽⁵⁵⁾. ولهذه العلة فإنّ الإعراب دون معية هذه الجمالية في التركيب لا يكفي مفردًا. وقد كان عمداء اللغة والنحو يجمعون على المعرفة الفطرية للشاعر الجاهلي بالتركيب الصحيحة دون أن تتاح له فرصة تعلم النحو ثقافة.

إنّ إتقان النظم لا يتأتّى في نقد عبد القاهر الجرجاني إلاّ بأنساق من القواعد وما يترتب عنها من انسجام وإيقاع. ولهذا وجب التحرر من القيد المعجمي، الذي تتباين فيه الألفاظ سهولة ووعورة (علاقة الحسن أو الغرابة بالسمع)، ذلك: «أنّ نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى... فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال (رَبَضَ) مكان ضَرَبَ لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»⁽⁵⁶⁾. فالنظم هو طريقة تركيب الكلمات بتدخل من ذوق الشاعر (ذوق الخبرة)، لا رصفها دون اتساق وترتيب ينطويان عن جمالية. لقد أصبح ترتيب الألفاظ تاليًا لترتيب المعاني في النفس. ولأنّ النظم أضحى بديلاً نقدياً وإبداعياً وإشكالية في الكتابة فإنّ ذلك لم يحصل إلاّ بحركية التركيب النحوي، الذي أخضع فيه عبد القاهر علم النحو وكيفية به. ودعا إلى تعلق

معاني النحو بالدلالة العقلية. وتبعاً لهذه الرؤية التي تجاوزت معايير اللغويين والنحويين، حدّد القصد الاصطلاحي من النظم: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها...»⁽⁵⁷⁾. إنه ينكر أن تكون فضيلة الشعر موكولة للمعنى دون اللفظ. كما يعترض على عامل المنفعة لأثره السلبي في طبيعة الشعر ووظيفته، ذلك أن الجمالية تعلو على المرجعية خارج النصية: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه»⁽⁵⁸⁾. فالمعنى الشعري المتولد من التأليف (الصورة) هو غير معنى أشياء الواقع الخارجي. وهو غير الوعي الجمالي المرتبط غالباً بحدّ زمني محدد، أي أن بلاغة الخطاب في التأليف والتركيب، لا في المعاني، خاصة تلك التي تستقل بالبيت الشعري الواحد. وهنا يكشف عبد القاهر عن استثناء في الجمع بين الذوق والمعرفة، والفرق بين الصياغة المحكمة والأخرى الضعيفة أو الرديئة وليس مجرد التركيز على العناصر الصوتية والمعجمية.

إنّ الشعر هو اللغة مركبة تركيباً جمالياً مخصوصاً والنظم الذي على الشاعر أن يعيه هو كيفية تأليف الكلام، ليصير النص تشكيلاً لغوياً يكون فيه التحول من مستوى اللغة الأوّل (التقريرية) إلى مستوى اللغة الثاني (بلاغة الإيحاء)، ولاسيما في علم المعاني الذي أصبح في نقد عبد القاهر جزءاً من علم النحو. وتجلّى أكثرية في مسألة التقديم والتأخير التي هي قطب إعجاز القرآن الكريم في كثير من آياته. إنّها وظيفة جديدة تباين الوظيفة السابقة للبلاغة، التي لم تكن تتعدى التقسيمات والتحديدات المنطقية التي تعطل الحاسة الفنية في كشف الكلام العالي. وهذا الأمر ليس خاصة في العربية، فإنّ جان كوهن يصف البلاغة الغربية الكلاسيكية عموماً بأنها تصنيفية لم تعن بالبحث عما هو مشترك في الصور الفنية. إنّها في منظوره: «بلاغة شكلية، لأنّ كلّ صورة هي شكل، غير أنها بتمسّكها بالفروق بقيت قريبة من التعريف المادي الذي يتشخص في الصور جميعاً لتجد فيه خصوصيتها»⁽⁵⁹⁾. إنّ التواصل بين المؤلف

والمتلقي وظيفة البلاغة المهمة في الفطنة إلى إمكانات الخطاب الشعري اللغوية. ومن هنا فإنّ التقديم والتأخير هما لغاية جمالية اقتضاها ترتيب الكلمات لا لشيء آخر يرتبط فيه بالغايات والنيات، بل إنّهُ يكشف عن مقصدية الدلالة وجلب انتباه المتلقي. وللذوق دور كبير في هذه المسألة. فقد شدّ الذوق إليه البلاغيين والنقاد واللغويين، إن يصدر عن قوة الإحساس وتوقّد الذهن. إنّ معناه وضع الشيء في موضعه الذي يليق به، وإلا تحوّل النص إلى ما يشبه التكلف. وقد تعرّض عبد القاهر إلى ذوق المتلقي ومعرفته، فجعلهما شرطاً، بل قيّداً للتمييز بين تأدية وأخرى، وكشف مظاهر الحسن في النص (الارتياح والإعجاب والانتباه). أما من عدم الذوق والمعرفة ونظر إلى الشعر في ضوء صحته وإعراجه فلا وزن لرأيه وأحكامه⁽⁶⁰⁾. إنّ الذوق الذي صفته خبرات القراءة والمتابعة والنظر يفصح عن الانتقال العمودي من البداوة إلى الحضارة. وهو الذي ظهر حوله الخلاف واشتد عسيره، انطلاقاً من الفهم المحدد لقول الشعر من أنه منتوج النفس في نقائها وسداجتها. فكان ذلك دفعاً إلى ربط الشعر بالبداهة. فالذوق ملكة تتضج وتتسع كلّما تضاعفت خبرة المتلقي. وقد يتعدى الفردي إلى الجماعي في كليته. فيكون التوحد في الحكم على النصوص، كما لاحظ ذلك ابن طباطبا العلوي وهو يستحضر أذواق العرب: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها»⁽⁶⁹⁾. ولا بدّ في هذا الذوق الجماعي من الميل الفطري إلى قراءة الشعر وحفظه وتداوله.

إنّ كفاءة النص الشعري مقرونة كذلك بطبيعة الذوق. يتجلى ذلك في قضية التعقيد، فإنّه عند عبد القاهر أنواع، ويراه نتاج الصياغة الفاسدة في توظيف الألفاظ والقارئ الخبير يلاحظه دون عناء: «وأما التعقيد فإنّما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتّى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق»⁽⁶²⁾ مع أن الذوق في ذاته، يغني القارئ عن اعتماد الشرح أو التعليل. وفي الآن ذاته يحكم على التعقيد بعدم مطابقة اللغة للمقام فيتراجع الوعي بالصلات الفاعلة في النص واستقصاء الأبعاد التي يعقدها مع القارئ،

والتي لا تكفي أيضاً بمعهود الكلام ومكروره. ومن هنا تتأتى أهمية الصورة الشعرية. فهي في نقد عبد القاهر ليست مستقلة عن التركيب النحوي، الذي إذا حصل بطريقة إبداعية فإنه يزيح السر عن النص. والصورة لا تتميز خارج قوانينه، لأن جودتها في أسلوب إنشائها. ولكن التركيب قد لا يحقق لهذا النص غايته (اللغة الثانية) التي بها يكون الشعر ذاتياً ومخصوصاً. أي أن الشعر يهدف إلى اللغة ذاتها. مع الإقرار بعدم التخلص من القواعد النحوية التي تنحسر إذا ما هيمن العدول المرتبط بالاعتدال على استغلال طاقات اللغة (نحو تحاشي اختلال التراكيب) ما يجعل القارئ. يدرك الفرق الكيفي بين نظم وآخر، لإبراز المزية والجمال، ولأسيما في كيفيات توظيف الاستعارة واتصافها بالطرافة والغرابة مقارنةً بالتشبيه. وقد ركز عبد القاهر على الاستعارة كطريقة لإثبات المعنى وتأكيده: « واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلّف تأليفاً، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع»⁽⁶³⁾. إن الاستعارة صورة جمالية للوعي والإرادة والمخالفة والمعرفة، وليست إيقاعاً صوتياً أو معجمياً. وهي معتقد البلاغيين والنقاد التراثيين من محاسن الكلام ولها وظيفة تأثيرية في المتلقي. وإن كانت عندهم مجازاً لغوياً فإنها في رؤية عبد القاهر تتراوح بين كونها مجازاً لغوياً أو مجازاً عقلياً. لكنها حصيلة التركيب النحوي المخصوص. فهي غير مستقلة ولا تعامل مجردة عن الجملة التي تصاغ فيها، وتبين عن المؤهلات التي تتاح لها. وهي ناجمة في الأساس عن طبيعة انتمائها للمحور الاستبدالي (الترتيب الداخلي لوحداث المعجم). وإن كان النص أكبر من الجملة الشعرية ويكشف أكثر عن إيحائية الاستعارة. ومن ثم كان ارتباطها الوثيق بشعرية النصوص. أما الكناية التي تعني عدم التصريح، فإن مرجعها عند عبد القاهر أيضاً إلى معاني النحو وحال تركيبها، فيكنى فيها بالمعنى عن المعنى، لا باللفظ عن اللفظ (تعرف من معنى اللفظ) مثلها مثل التشبيه فإذا كان النظم متقناً تحققت بلاغة الخطاب. بل إن عبد القاهر جرد الوزن والقافية من هذه البلاغة، لأن الشأن في طرائق البناء،

التي لا يضطرب بها المعنى ولا يلتبس على المتلقي، بحيث لا يتم النظر إلى الصورة الشعرية على أنها تنميق لفظي. ولكي ينقذ عبد القاهر نهجه من كل جزئية قاصرة أو حكم مجاني ومعمم - وإن احتكم كغيره على البيت الواحد في الغالب - أوضح للقارئ أن الغاية واحدة لا تتغير، وهي أن الصورة يشكلها التركيب. وهي جزء منه ومرتبطة به ارتباطاً لا ينفصم. لكنه أحياناً يستند إلى عدد من الأبيات (70 71 من دلائله) ليبين كيف يكون المنشئ فحلاً (متفوق) بصياغته. لكنه يحمل القارئ مسؤولية كبيرة، يلخصها في عوامل الذوق والفهم والإدراك، وبالتالي فلا صورة جمالية خارج سياق الشعر. إن بلاغة الصورة في طريقة التشكيل، لأنها ليست أسلوباً جمالياً فحسب، إنما هي أيضاً أداة لولوج خفايا المشاعر. وكيف لا، وهي تتميز بالتكثيف والتنويع.

إن هذه الخاصية تتيح للقارئ أن يسهم في إجلاء الفعل الإبداعي بين المستوى البليغ المقدر للصورة والمستوى النمطي. فالتركيب يصبح أدواته في الوصف، شرط المعرفة بأصول علم النحو لتكون المكاشفة متخصصة. وهكذا فإنّ النظم هو خلق علائق بين الألفاظ حسب بنائها النحوي، أي وفق ترتيب الجملة الشعرية. والنحو في هذا الأفق القراءاتي ذو وظيفة معنوية بنائية، وليس مجرد وظيفة تهتم بحركة الكلمة وبنائها. وهذه العلاقة هي التي تحدد هذه الوظيفة البنائية/المعنوية التي تؤلف مجموع دلالات اللفظ والمعنى، وتتخطى الدلالة الأولى المركزية للفظ (المعنى الحرفي). والقيمة الجمالية في التعبير الأدبي (في نظرية النظم) قائمة على النسق الذي يربط بين أجزاء الجملة الشعرية (ولاسيما في إبداع التقديم والتأخير). ولذلك يمكن النظر إلى علم النحو على أنه أسلوب من أساليب التعبير، بوساطته تهيمن الوظيفة الجمالية، لتكون الصورة جزءاً من الكل التأليفي ولكنه جزء فاعل، لأنه قائم على التوسع المجازي. إن النظم يجسّد وعي التعامل مع طاقات اللغة بتوظيف الألفاظ توظيفاً مغايراً لطبيعتها المعجمية وتكون الصورة حينئذ طريقة في التأليف لا محتوى أو خطاباً نثرياً (فعل لغوي). ولهذه العلل يؤكد جان كوهن أن: «الصور البلاغية ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها تكوّن جوهر الفن الشعري نفسه...»⁽⁶⁴⁾. إن الصورة عنده خرق لقانون اللغة (انزياح لغوي) الذي يحقق للشعر

شعريته. يقول: «يمكن أن نميّز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني صور إبداع وصور استعمال. ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نميّز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها»⁽⁶⁵⁾. إنّ البلاغة في جوهرها تدرس البنية النصية للخطاب الشعري، وليست عملية تدبيج. بل إنّ رولان بارت يذهب إلى أن موضوع البلاغة الأساس هو جودة الكتابة⁽⁶⁶⁾. وإنّ انتصارها يكمن في تخطيها للتعليم والتأثير الآني، ما يدفع إلى القول إنّ الخطاب الشعري تحكمه قوانينه الخاصّة المميزة وليس مجرد التركيز على الإعراب واللفظ الغريب والمعنى المستعصي مع الإقرار بأن مخالفة القياس النحوي لا تخلو من تكلف قد يفسد المعنى ويبطله. إنّّه لا يمكن الاستغناء عن التشكيل الصوتي في الدرس النحوي، مثلما هي كذلك صلة النحو بالمستوى الصوتي والعنصر الصرفي، وما يدخل ضمن اختصاص المستوى التركيبي كالخطأ الإعرابي والصرفي والضرورات وفساد اللسان. وقد أسهب الزمخشري (المفصل في علوم العربية، ص 4) في ذكر محاسن الإعراب ومزاياه وآثاره الحسنة (على خلاف تفكير عبد القاهر)، ولاسيّما في كشف جماليات القرآن الكريم وبيان نفاسة معدنه. وقد أكّد ابن رشيق (ج 1، ص 196 - 198) أن معرفة النحو عنصر من عناصر ثقافة الشاعر. كما يذكر الأصمعي (استنّاداً إلى ابن رشيق) أن من شروط الفحولة الثقافة كمعرفة النحو لإصلاح اللسان وإقامة الإعراب. إلا أن هذا الضرب من الفهم لا يصمد مع ما وصل إليه ذوق عبد القاهر ومعرفته بما ينفرد به الشعر ليكسب شعريته. وهو ما تخصص فيه حازم القرطاجني الذي ربط بين الشعر والتخييل، ومال أكثر إلى التخصيص بقصر الشعر على ما يرجع إلى القول نفسه وعلى ما يرجع إلى المقول فيه. أما القائل والمقول له فإنّهما أعوان هذا الإبداع: «والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه. أو بما هو مثال لما يرجع إليه، هما عمودا هذه الصناعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»⁽⁶⁷⁾. وبهذا فإنّ اللغة لا تستغني في شعرية النص

عن إمكانات التركيب على الثراء والتنوع (التفوق). إنّ الوسائل المعرفية قد خضعت في البحث الأدبي إلى تطور وارتقاء.

إنّ مفهوم (الشعرية) مصطلحاً نقدياً عند القرطاجني يتصل عضوياً بفهمه للصياغة ومعرفته بها على أنها اختيار وتأليف. فإنّ كل خطاب نقدي يتوجّب فيه معالجة عالم الشعر بفهم طبيعته ومعرفة علائقه والاستطاعة على تحليله ووصفه. والشعرية التي أساسها التخيل هي لدى القرطاجني أيضاً غير مشروطة بوحدة البيت الشعري وزناً وقافيةً. وإنّما هي محاكاة وتخيل. فقد تكون الأقاويل الخطابية شعراً. ولهذا بادر إلى الفرق بين الإغراب والغموض، إذ استحسّن الأول وربطه بالشعرية، بينما عاب الثاني وهجّته لأنّ مصدره غرابية اللفظ ووحشيته (قد يكون فهمه للغموض ناشئاً عن السائد والسابق من الأحكام النقدية التي تفضل الوضوح والإفصاح في اللغة عن الغموض لتعلقه بالثقافة أكثر من فطرة الاستقبال). مع أن الغموض قد يتحول إلى وضوح بوساطة التلقي الجيد كتمارسة (التحول من العادة إلى خرق العادة). وإن كان القرطاجني قد أبان عن سلبية الغموض قياساً إلى الإغراب (شرط من شروط الشعرية لديه). فمن علله قلب الكلام، كما في مسائل التقديم والتأخير أو في طول العبارة اتصالاً وانفصالاً أو في الإلغاز والكناية. ويختم اعتراضه على الغموض بالقول: «إنّ اشتكال المعاني وغموضها من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها بكون الأمور راجعة إلى مواد المعنى أو مواد العبارة أو إلى أشياء مضمّنة فيها أو أشياء خارجة عنها»⁽⁶⁸⁾. إنّ الإغراب مردّه في الأساس إلى انحراف في مألوف اللغة التي هي مستويات. وبالتالي فإنّه يكشف عن جودة (شعرية) في حين أن الغموض حسب فهم القرطاجني مدعاة إلى التكلف وفساد الذوق. وهنا يظهر فرق المفاهيم الغربية للغموض في علاقته بمصطلح الشعرية. يقول ياكبسون: «إنّ الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها... إنّهُ ملمح لازم للشعر... وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنّما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً»⁽⁶⁹⁾. إنّ الاختلاف بين القرطاجني وياكبسون - وبمراعاة الفارق الزمني - يمكن إرجاعه إلى تأثر حازم

بالحركة النقدية الشفاهية التي تميل إلى اللغة المستهلكة (تفهمها وتعرفها ولا تتعب في كشفها) بديلاً عن اللغة المنتجة. أما عبد القاهر فأثنى على الغموض وعدّه عنصرًا مكوّنًا للشعرية.

إنّ غياب الرؤية المنهجية، كطريقة في ولوج عالم الحقيقة الأدبية في ثقافة الناقد التراثي - يجمع بين المعرفة النقدية واللغوية والبلاغية - له أثر سلبي في عموم مقاربتة للخطاب الشعري. لقد كان مشغولاً بالتأصيل (وضع القواعد) لجزئيات من التركيب الكلية (الخطأ والصواب) لبيئات الشعر، فعني بفصاحة المفرد أكثر من دراسته لبلاغة المركب - أنموذج ابن سنان الخفاجي في سرّ الفصاحة - وشغل بتعريف الوزن والقافية، استناداً إلى الشواهد المنتقاة (الحسن والمعيب) على حساب جنس الإيقاع، والعناية بمصادر الكتابة الإبداعية (مسلمات الطبع والبداية والارتجال) في مقابل مصطلح الصنعة حضوراً واختياراً وكفاءةً، وإيثار الكشف عن مساوئ الشعراء كأخطاء اللفظ والمعنى والسرقات الشعرية (أنموذج الآمدي في موازنته) من حيث السبق والإضافة والتركيز على المقياس الأخلاقي (أفضلية الأعراف الاجتماعي على الشعري). فنأى كثيراً عن بلاغة الخطاب من أجل إيصال المعنى، واستهواه تصنيف الشعراء في طبقات والأشعار في مختارات. ما رسّخ تبعية النقد (وهو بحث ونقاش) لمعايير المفاضلة والانتقائية والإجابات الجاهزة، وبفهم بسيط ومعهود خارج الوعي بطبيعة الخطاب الشعري وأشكال مفارقتة للخطابات الأخرى. لقد وقع هذا النقد ضحية لوهم المرجع كالسبق الزمني والكم من الأبيات والأغراض الأكثر دوراً وانتشاراً التي عدّت فيصلاً بين الفحولة (التفوق) وعدم الفحولة، لعدم الانسجام مع انشغالات المجتمع وتوجهاته العامة ولاسيماً في شكلين رئيسيين من أشكال الشعر سادا بامتياز هما المديح والهجاء. لكن هذا النقد مارس أيضاً وبشكل أكثر انفتاحاً القراءة الفاحصة على النص خارج ثقل البداوة. مع الإقرار بامتصاص الحضارة لبعض قيم الصحراء لغةً ومضامين. وهذا جعل الشعرية قائمة على جزئية الفهم والمعالجة (الشمولية في المقاربة تتجسد في النص والخطاب لا في الجملة)، إذ لا يفاجأ القارئ بإجابات كافية

وذاث نسق فكري ونقدي في قراءة النصوص الشعرية مجردة. وينفرد عبد القاهر الجرجاني - وبعده حازم القرطاجني وبشكل أقل وعيًا وإدراكًا لشعرية النصوص - برؤية مفارقة مجردة أملت عليه إبعاد المستويات الصوتية والمعجمية والإيقاعية (موسيقى الوزن والقافية) عن حقل الشعرية، لأنها لا تحقق بلاغة الخطاب، وبالتركيز على بلاغة النظم (التركيب). فلم يعد علم النحو مجرد قواعد وأبنية وعوامل. ولم تعد البلاغة تشبيهات وكنائيات واستعارات مستقلة. فكان أن احتل التقديم والتأخير والفصل والوصل مساحة السيادة والحضور في كتاب (دلائل الإعجاز) الذي تعانق فيه الذوق مع المعرفة تأصيلًا وإجراءات. إنَّ إلزامية تصويب الفهم المخطئ للنقد ضرورة إبداعية. فليس أحكامًا مجانية وأهواء أو ضربًا من المحاباة أو الإقصاء. إنَّه بحث رؤيوي وشمولي لطبيعة اللغة حين تتخطى العادي والمتداول، وتبين عن عالمها الخاص.

- 1 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1988، ص 19.
- 2 - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1987، ص 22.
- 3 - هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر 2003، ص 22.
- 4 - المرجع نفسه، ص 24.
- 5 - تودوروف، ص 24.
- 6 - المرجع نفسه، ص 35.
- 7 - أبو محمد القاسم الأنصاري السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط 1، الرباط 1980، ص 429.
- 8 - المرجع نفسه، ص 429.
- 9 - مجموعة من المؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1987، ص 13.
- 10 - المرجع نفسه، ص 51، 52.
- 11 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت 1987، ص 144. إنّ الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ.
- 12 - المرجع نفسه، ص 91.
- 13 - المرجع نفسه، ص 90.
- 14 - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر، ط 1، القاهرة 1991، ص 27، 28.
- 15 - ينظر: ياكبسون، ص 19.
- 16 - رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، ط 1، الدار البيضاء 1995، ص 55.
- 17 - المرجع نفسه، ص 69.
- 18 - المرجع نفسه، ص 83.

- 19 - المرجع نفسه، ص 87.
- 20 - فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية (سوريا) 2004، ص 53.
- 21 - المرجع نفسه، ص 77.
- 22 - المرجع نفسه، ص 129.
- 23 - المرجع نفسه، ص 129.
- 24 - المرجع نفسه، ص 129، 130.
- 25 - المرجع نفسه، ص 134، 135. يرى المؤلف أن ما قاله سبق لبارت أن سجله في كتابه (أساطير).
- 26 - المرجع نفسه، ص 135.
- 27 - المرجع نفسه، ص 136.
- 28 - يوسف حامد جابر، النص الأدبي في اللسانيات البنائية، مقالة في مجلة علامات، ج 29، م 8، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت 1998، ص 222.
- 29 - المرجع نفسه، ص 223.
- 30 - المرجع نفسه، ص 229.
- 31 - علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط 2، بيروت 1996، ص 13.
- 32 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص 64.
- 33 - المرجع نفسه، ص 61، 62.
- 34 - قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، بيروت (د.ت)، ص 60.
- 35 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1992، ص 134.
- 36 - المرجع نفسه، ص 134.
- 37 - حمادي صمود، الشعر وصيغة الشعر في التراث، مقالة في مجلة فصول، ع 1، م 6، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 81.
- 38 - قدامة، نقد الشعر، الصفحة نفسها.
- 39 - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985، ص 25.
- 40 - المرجع نفسه، ص 26.

- 41 - أدونيس، ص. 50.
- 42 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت 1969، ص. 75.
- 43 - جوف، ص. 41.
- 44 - الجاحظ، ج 3، ص 131، 132. وهنا يتفق مع قدامة بأن الشعر صنعة.
- 45 - علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989، ص. 34.
- 46 - جوف، ص. 42.
- 47 - فضل، ص. 59.
- 48 - ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، ط 2، القاهرة 1994، ص. 60.
- 49 - الخفاجي، ص. 209.
- 50 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص. 336.
- 51 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط 6، القاهرة 1960، ص 71، 72.
- 52 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجبل، بيروت 1991، ص 121 - 129.
- 53 - المرجع نفسه، ص. 237.
- 54 - عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 36. وفي ص 51، يرى أن العلامة الإعرابية هي التي تفسر الإسناد.
- 55 - المرجع نفسه، ص. 51.
- 56 - المرجع نفسه، ص. 54.
- 57 - المرجع نفسه، ص 66، 67.
- 58 - المرجع نفسه، ص. 170.
- 59 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1986، ص. 48.
- 60 - ينظر: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص. 192.

- 61 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية 1984، ص 48.
- 62 - عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 120.
- 63 - عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 284، 285.
- 64 - كوهن، ص 46.
- 65 - المرجع نفسه، ص 43.
- 66 - ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، بيروت 1994، ص 38.
- 67 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 346.
- 68 - المرجع نفسه، ص 175.
- 69 - ياكبسون، ص 51.

قصيدة النثر: إشكالية المصطلح

الأستاذ: رابح ملوك
جامعة -تيزي وزو-

قصيدة النثر نتاج حركة الحداثة العربية:

لعلنا لا نكون مجانبين للحقيقة إذا سلمنا مع عزت جاد الحق بأن "قصيدة النثر" تعتبر إحدى محصلات الحداثة في سعيها المتسم بالتوتر نحو التحول والتجديد¹، وهي حادثة تائرة على كل ما يتصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية، ولأن الشعر، فيما يرى محمد عبد المطلب، كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولا ثم التمرد عليه ثانيا كان من أبرز ملامح الحداثة، وكانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر، تم الاصطلاح على تسميته "قصيدة النثر" وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي Poeme en prose².

إن هذه الحقيقة تتبدى واضحة من حديث أدونيس عن الحركة الحديثة في الشعر العربي، فهو يرى أن هذه الحركة تستند إلى أسس عدة منها التمرد على ما يسميه "الذهنية التقليدية" والوصول بهذا التمرد إلى أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية، وذلك يعني عدم الخضوع للتقليد لأن التجديد يتطلب الابتعاد عن التقليد وعدم التلاؤم مع أشكاله الشعرية، فالأمانة لهذه الأشكاله وأساليبه فيها نفي للشعر³. وللك فإن الشاعر، كما يرى أدونيس، لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا كابد انهيار المفاهيم القديمة، فعليه، إذن، أن يصفو من التقليدية لكي يستطيع الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي يثور عليه⁴، وهو دخول لا يتم <<دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي>>⁵. ونلفي أدونيس دائم الإلحاح على ضرورة تخطي عهد الثقافة الشعرية القديمة الذي انتهى، إلى عهد آخر، وهو تخط يفرض على الشاعر لا تقردا في الأشكال الشعرية فحسب، بل يفرض عليه أيضا أن يذهب في طريق التجريب إلى أقصى حد⁶.

لقد كانت قصيدة النثر، فيما يرى نجيب العوفي، ذات ارتباط بالحادثة الشعرية وموجة التجريب الشعري، ومن ثم كانت علاقتها بقصيدة التفعيلة علاقة سلب⁷. وهو الأمر نفسه الذي يذهب إليه صلاح فضل حين يشير إلى أن إقبال المبدعين على قصيدة النثر كان وراءه نظرتهم إليها على أنها شكل حداثي في إطار تيارات التجريب الحداثي.⁸

الجدل حول مصطلح قصيدة النثر:

كان أدونيس أول من استعمل مصطلح "قصيدة النثر"، نقلا عن المصطلح الفرنسي Poème en prose وذلك في مقالة له تحت عنوان " في قصيدة النثر " منشورة في مجلة "شعر".*

إن الجدل الدائر حول هذا المصطلح لا يمكن فهمه إلا في سياق توترات الحداثة، وهي توترات تتسحب على دعاة الحداثة مثلما تتسحب على معارضيهم، ومن ثم فإن الصراع بين الفريقين لم يكن حول قصيدة النثر تحديداً، بل كان حول أسس ثقافية وفكرية كانت في أغلب الأحيان متعارضة، وعليه فإن الاستماتة في الدفاع عن قصيدة النثر تشير إلى ذود عن خلفية فكرية قائمة على نشدان الحرية في الفكر والإبداع، وذلك بالخروج على كل الثوابت التي تقنن الفكر والإبداع.

لكن الملاحظ أن الجدل كان منصبا بالدرجة الأولى على الصوت الدال رفضاً أو قبولا، فالعناية لم تكن >> باستحداث فن جديد قدر محاكمة الصوت الدال في إقراره الجمع بين نوعين أدبيين منفصلين لهما سياقهما وآلياتهما<<.⁹

وهنا نجد أنفسنا قبالة موقفين لا يلتقيان، يرى أحدهما في المصطلح السالف جمعا غير مبرر بين نوعين متقابلين، بينما يذهب الموقف الثاني إلى جواز الجمع بينهما.

فالباحث عبد الرحمن محمد القعود يذهب إلى أن قصيدة النثر تثير إشكاليات من خلال اسمها نفسه، إذ كيف يمكن الجمع بين متناقضين هما الشعر والنثر¹⁰، ويشير الباحث إلى أنه طرح في أحد بحوثه* مصطلحا بديلا هو "القصيدة الحرة"، ولكنه،

فيما بعد، وجد نفسه أكثر ميلا إلى مصطلح قصيدة النثر، وذلك بعد إدراكه للتناقض الكامن في هذه القصيدة، مما يجعل من المصطلح أفضل معبر عن طبيعة هذه القصيدة وهويتها، فهي تقوم على وحدة الأضداد (شعر ونثر، حرية وصرامة... إلخ).¹¹

ويرى غالي شكري أن تسمية "قصيدة النثر" تسمية خاطئة¹²، معتبرا إطلاق هذه التسمية آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي¹³، ذاك أن إطلاق هذه التسمية ضمن إطار حركة الشعر الحديث يدفع بنا إلى الوراء، إلى منطقة يحاصر فيها الفنان بمجموعة من القواعد ثابتة، في حين أن ما يميز الرؤيا الحديثة في الشعر يجعل ثمة فروقا بين شاعر وآخر بحيث لا يمكن الجمع بينهما <<على مائدة واحدة>>¹⁴. كما يرى غالي شكري أن إحلال كلمة "نثر" محل كلمة وزن لا يعبر في حقيقة الأمر سوى عن رد الفعل لا عن الفعل <<الذي يصنعه الشعراء الحديثون>>، لأن قصيدة النثر تقوم بذلك في الطرف النقيض لما يدعى بقصيدة النظم، وبهذا يلتقي دعاة هذه وتلك عند حدود مفهوم للشعر يتميز بأنه مفهوم كلاسيكي أي المفهوم الشكلي للشعر.¹⁵ ومن ثم يعتبر تسمية "قصيدة النثر" مسيئة إلى دعائها كما هي مسيئة للناقد الحديث الذي كف عن مطالبة الشاعر <<بمقاسات معينة لقصيدته>>¹⁶. ولذلك يقترح تسمية أخرى هي "التجاوز والتخطي".¹⁷

وفي المسار نفسه، مسار الرفض لمصطلح "قصيدة النثر" يسير عبد العزيز المقالح الذي مقررا خطأ هذه التسمية، مقترحا مصطلحا بديلا هو "القصيدة الأجد"، ويستند المقالح في رفضه هذا إلى اعتبارات عدة منها أن إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان.¹⁸ ولعل الموقف ذاته هو الذي دفع محمود درويش إلى مطالبة كتاب قصيدة النثر الجديدين أن يبحثوا عن تسمية أخرى¹⁹.

ويذهب عبد الكريم الناعم مذهباً قريبا من ذلك حين يعلن أن تسمية "قصيدة النثر" لا تخلو من تضاد (قصيدة، نثر)، وهو اسم يقترب بتناقضه من تحديد هذا الجنس إلى حد بعيد انطلاقا من اعتباره فوق الخاطرة عند البعض، وقريبا من الشعر عند البعض

الآخر.²⁰ ولكن الباحث لا يملك إلا التسليم بهذا المصطلح بسبب من شيوعه وتعذر استبداله.²¹ فهذه التسمية/المصطلح، فيما يرى محمد العبد، ما تزال علما على هذا " الجنس الأدبي " على الرغم مما لقيته من انتقاد يدعو إلى تعديل المصطلح.²² وعلى الرغم من استعمال العبد لمصطلح "قصيدة النثر" فإنه يقر بعدم رضاه عنه لأسباب أولها أن التسمية لا تقابل مسماهما الذي أطلقت عليه، فكانها بذلك >> اسم على غير مسمى <<. وثانيها أن التناقض ظاهر بين الوجدتين المشكلتين للمصطلح (قصيدة، نثر)، بما لكل منهما من ماهية راسخة في التراثين العربي والعالمي. أما ثالث الأسباب فيتمثل في كون هذه التسمية لا تتسجم مع المقولة النقدية الأولية المبنية على اندماج بين الشكل والمضمون²³، وبذلك يتعارض مصطلح "قصيدة النثر" تعارضا تاما مع ما يتطلبه >> الشكل الذي تنتج فيه كمرعاة الوزن والقافية، أو الوزن وحده على الأقل.²⁴ وعليه يصبح هذا المصطلح أبتر لاكتفائه بعلاقته الروحية بالشعر من خلال السمات التعبيرية والتصويرية والانفعالية، وبناء على ذلك يثير العبد تسمية بديلة لهذا الشكل الأدبي (حسب رأي الباحث) هي " النثر الشعري".²⁵

ويقف الناقد السوري محمد عزام عند مصطلح "قصيدة النثر" معتبرا إياه تسمية خاطئة، شنه شأن مصطلح "الشعر الحر"، والأولى، في نظره، أن تسمى قصيدة النثر بـ"الشعر الحر"، ذلك أن إحلال كلمة "نثر" محل "الوزن" لا يعبر إلا عن رد الفعل لا الفعل لما يدعونه "قصيدة النظم"، إذ ليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية، كما أن النظم ليس هو الذي يمنح القصيدة التقليدية بعدها التقليدي.²⁶

أما نجيب العوفي فيرى أن مصطلح "قصيدة النثر" هو الأنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو يجمع في صيغته الإضافية (قصيدة النثر) بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة، الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر (قصيدة)، والثانية أنها مصوغة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه (نثر)، وما دامت قصيدة النثر جامعة بين >> وهج الشعر وسيولة النثر << فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها.²⁷

من ناحية أخرى يحاول محمد عبد المطلب أن يجذر المصطلح في اللغة العربية، فيذهب إلى أن مصطلح "قصيدة النثر" على الرغم من كونه مترجما عن اللغة الفرنسية إلا أن متابعته للوصول إلى أبعاده المعجمية تعطيه شرعية الحضور، فمادة "قصد" في "لسان العرب" ترتبط بالقصد، كما أن ابن منظور لم يربط بين القصيدة والوزن أو القافية، وإنما ربطها بالشعر، ومادة "شعر" في المعجم تنتمي إلى الشعور والفطنة والعلم.²⁸

وينتهي في محاولته تحديد خصائص القصيدة، من خلال المعاجم العربية، إلى أمرين:

- 1- أن الشاعر ما سمي شاعرا إلا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.
- 2- يقوم مصطلح "قصيدة"، من خلال المردود المعجمي، على ثلاث ركائز:
 - أ- الفطنة: وهذه الركيزة تتعلق بالمبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا.
 - ب- الوعي والقصد: هذه الطاقة الداخلية تستدعي المتلقي المقصود خاصا كان أم عاما، كما تستدعي العالم لكي تراه من خلال وعيها الكلي أو الجزئي.
 - ت- التجويد في الأبنية السطحية(اللفظ) والأبنية العميقة(المعنى): وهذه الركيزة تقدم النص المفارق للنصوص التلقائية، أي تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب.²⁹وفي السياق نفسه، يشير صلاح فضل إلى أن التأمل في الجذر اللغوي لكلمة قصيدة يفضي بنا إلى تبين فكرتين متلازميتين يشير إليهما ذلك الجذر، إحداها هي القصد والتعمد، فالقصيدة كلام مقصود في ذاته، أي أنها اللغة عندما تصبح كلاما فنيا محددا، وليست مجرد وسيلة تواصلية تنتهي بمجرد انتهاء وظيفتها(التواصل)، وهذا القصد هو الذي يميز قصيدة النثر عن أشكال الشعر الأخرى كالشعر المنثور أو النثر الشعري حيث تقتقد مركزية القصد الشعري. أما الفكرة الثانية فتتمثل في الاقتصاد، أي أن لغة القصيدة لا بد لها أن تتميز بالقصد والتركيز والتكثيف.³⁰ ولذلك لا يرى فضل أي تناقض دلالي في مصطلح "قصيدة النثر" باعتبار أن جذر القصيد لا يتضمن

الأوزان العروضية، فبإمكان النثر في بعض حالاته أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا، فيتخلق منه هذا الأسلوب الجديد.³¹

إن هذا الجدل حول المصطلح لا يعزى إلى مجرد اختلاف في الأذواق النقدية، ولكنه نابع، في رأينا، من الاختلاف الحاد في المواقف الفكرية والمرجعيات الثقافية التي يستند إليها النقاد والأدباء، بيد أن الأمر الذي ننبه إليه هو أن مصطلح قصيدة النثر قد صار مصطلحا متمكنا في الساحة الأدبية، بغض النظر عن صوابيته وعدمها.

الهوامش

- 1 - انظر عزت جاد الحق: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص 435.
- 2 - انظر محمد عبد المطلب : قصيدة النثر، الجسرة الثقافية، ع2، قطر 1999، ص 27.
- 3 - انظر أدونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد، في " نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول(المقالات)، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص 356.
- 4 - انظر المرجع نفسه، ص 364.
- 5 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 6 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 7 - انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002، ص 262.
- 8 - انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب ، بيروت 1995، ص 217.
- * - العدد 14، ربيع 1960. ثم نشرها لاحقا في كتابه " زمن الشعر".
- 9 - عزت جاد الحق: نظرية المصطلح النقدي، ص 436.
- 10 - انظر الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر والآليات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002، ص 163.
- * - في مقال له عنوانه " في الإبداع والتلقي"، عالم الفكر، المجلد 25، العدد 4، أبريل /يونيو 1997.
- 11 - انظر عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 163. ويشير الباحث إلى أن التناقض الكامن في قصيدة النثر قد استمدته من الحداثة. انظر الصفحة نفسها من المرجع نفسه.

- 12 - انظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ط1، دار الشروق، بيروت 1991، ص 56.
- 13 - انظر المرجع نفسه، ص 82.
- 14 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 15 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 16 - انظر المرجع نفسه، ص 83.
- 17 - انظر المرجع نفسه، ص ص 56، 88.
- 18 - انظر عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب 1985، ص 71. والملاحظ أن المقالح لا يثبت على المصطلح البديل الذي يقترحه، إذ سرعان ما يستبدل به مصطلحا آخر هو "النص الشعري" وذلك بدءا من الصفحة 74 من كتابه المذكور.
- 19 - انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 77.
- 20 - انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 306.
- 21 - انظر المرجع نفسه، ص 311.
- 22 - انظر محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص 177.
- 23 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 24 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 25 - انظر المرجع نفسه، ص 178. ولكن الباحث يحافظ على تسمية "قصيدة النثر" بدءا من عنوان الفصل الذي يتحدث فيه عن هذه القصيدة، معللا ذلك بشيوع هذه التسمية من ناحية، وبكونها، من ناحية ثانية، التسمية المحببة إلى من يمارسون كتابة هذا الشكل الأدبي حسب تعبيره.
- 26 - انظر المرجع نفسه، ص 25.
- 27 - انظر المرجع نفسه، ص 266. والملاحظ أن العوفي لا يوافق النقاد القائلين بالتناقض في التسمية (قصيدة، نثر) انطلاقا من أن القصيدة تتطلب أولا الشرط الإيقاعي، بينما يعني النثر التحرر من كل الشروط والقيود. انظر ص 265. لكن العوفي لا يعلل موقفه ذاك على الرغم من أنه لا يقول بوجود أي إيقاع في قصيدة النثر.
- 28 - انظر محمد عبد المطلب: قصيدة النثر، ص 35.
- 29 - انظر المرجع السابق، ص 36.
- 30 - انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 218.
- 31 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قصيدة النثر وملاححها في الكتابة الصوفية

قدور رحمانى

جامعة -المسيلة-

في البداية تحسن الإشارة إلى أن ما نود الخوض فيه خلال هذا البحث القصير يمكن أن يكون موضوعا لبحث موسع يشمل طائفة غير قليلة من الفصول والمباحث التي تفحص نسيج العلاقات والشائج بين مرقوم المتصوفة كفضاء إبداعى تراثى، وبين ما ترسخ من قيم فنية وجمالية في ظل قصيدة النثر العربية كفضاء فنى جديد يقال عنه إنه مستجلب من الغرب ولا علاقة بينه وبين أشكال القول الأدبى في الثقافة العربية الأصيلة.

وقبل أن نبحث في إمكان وجود علاقات عميقة بين مكنوز بعض الكتابات الصوفية وبين المفهومات الناشئة على أطراف قصيدة النثر وحوافها والتي وجدت لها تطبيقات عملية من خلال نصوص شعراء القصيدة النثرية كأدونيس وأنسى الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسواهم. قلت قبل كل ذلك لابد من الوقوف - ولو عاجلا- عند هذا الشكل الشعري الجديد فاحصين أهم المفهومات المنظرة له كأفق فنى مخالف للشكل الخليلي المستنزف ولقصيدة التفعيلة والشعر المنثور. ثم نعرّج - بعد ذلك - على فحص شيء من النصوص الصوفية التي رقمها بعض أعلام رجالات الطائفة من أجل الكشف عن ملامح القصيدة النثرية التي لا يراها بعض الشعراء غريبة عن الإرث الثقافي العربي، على حين تراها ثلة أخرى من المثقفين والنقّدة والشعراء صناعة غريبة خالصة. وللاشارة فإن النماذج الأدبية الصوفية التي سنقبل على معالجتها تتركز حصراً على شيء مما رقمه الحلاج وابن عربي وجلال الدين الرومي.

يعرف أنسي الحاج قصيدة النثر بقوله: "هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككلّ لا كأجزاء"⁽¹⁾. وترى سوزان بيرنار أن قصيدة النثر "شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيبة يفترض بنية وتنظيماً"⁽²⁾. ويرى أدونيس - وهو أبكر منظر للقصيدة النثرية - أنها "أسلوب في الرفض، وهي تمرد يختاره الشعراء مثلما يختار الآخرون في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى رفضهم وأشكاله"⁽³⁾.

وإذا نحن رجعنا إلى ذلك الحوار الذي أجراه جهاد فاضل مع نزار قباني فيما يتعلق بالحادثة الشعرية والقصيدة النثرية ومستقبل الشعر العربي ألفينا نزارا لا يعترض على هذا الشكل مبدئياً إعجابه به، بل إنه يذهب أبعد من ذلك مستشرقاً أن تكون القصيدة النثرية هي فن الكتابة الشعرية المستقبلية. وإضافة إلى كل ذلك يؤكد أن النثرية مصطلح جديد لمفهوم قديم. فهي - حسب رأيه - ذات جذور تضرب في عمق التراث العربي والإنساني. ومن هنا فإن أصول قصيدة النثر كانت حاضرة حية في الكتب المقدسة وهي نشيد الإنشاد والمزامير، كما يمكن أن نلامس لها حضوراً في القرآن الكريم، خاصة في قصار السور، وفي طويلها كالرحمن ومريم. وهكذا فإن نزارا لا يرى القصيدة النثرية وجها غريباً عن ميراث اللغة العربية التي يمكن أن تقال فيها العبارة الأدبية الواحدة بصيغ شتى متعددة⁽⁴⁾.

ولعله من المفيد أن نشير - في سياق هذا الحديث - إلى أن قصيدة النثر - بالرغم من الخطوات المهمة التي قطعتها - لمّا تزل في طور التكوين والتجريب، وهي لم تستقرّ حتى الآن، ولم تستطع أن تقنع إلا فئة قليلة من الكتاب والمتلقين، إضافة إلى المزالق التي ألفت بها في عماء الإيقاع من ناحية، وفي ضبابية المعنى من ناحية أخرى، بحيث أصبح قدر غير يسير مما يكتب حالياً باسم هذا الشكل يتخبط في غياهب الجفاف الإيقاعي المسيج بعماء المعنى واستغلاقه⁽⁵⁾. ثم إنه بالرغم من الصورة المبتكرة التي تمكن كتاب النثرية من إبداعها مثيرين إعجاب بعض الباحثين، إلا أن هذا الإنجاز لم يكن له ذلك الوهج الدائم الفعال، فسرعان ما تنطفئ إثارته ودهشته.

يقول إحسان عباس "تجدني مرات أقرأ القصيدة النثرية، فيتملكني الإعجاب بما فيها من صور، ولكنها تظل بعيدة عني، لا أستطيع أن أعيد تذكرها إلا كما يتذكر الشيخ⁽⁶⁾. ومن هنا نستتبط أن خلو النثرية من الإيقاع المنظم يعد من الأسباب الجوهرية التي جعلت هذا الشكل لا يعلق بالنفس إلا بمقدار.

لا أحد يشك أن الثقافات الأجنبية بمختلف مذاهبها واتجاهاتها في أميركا وأوروبا كانت تشكل أهم المنابع التي غيرت الاتجاه العام للشعر العربي الذي أصبح يسلك — في العصر الحديث — مسالك جديدة في طرائق الإفصاح والتعبير عن هموم الإنسان وتجاربه ومواقفه، ولكن هذا الانعطاف الحاصل — نتيجة التأثير بالحدثة الغربية ومناخاتها المختلفة — لا ينفي حضور الأصالة كعنصر فاعل، له أهميته البالغة في مختلف الصياغات الشعرية والأدبية والإبداعات الفنية الجديدة التي كانت قصيدة النثر وجها بارزا فيها، ومحورا مهما من محاورها. وهكذا فإن منطق التأثير والتأثر أمر طبيعي جدًا في كل الآداب العالمية.

وإذا كان الأمر كذلك فإن تأثر قصيدة النثر العربية بالنموذج الغربي لا يقطع الصلة بينها وبين تراث اللغة العربية وآدابها.

فإذا كان بودلير ومالارمييه (Mallarmé) قد شكلا بنتائجها منطلقات الحدثة في الشعر الفرنسي فإنهما قد تأثرا بكتابات إدغار آلان بو الأمريكي، وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى مايكوفيسكي الذي تشبع بالحدثة الشعرية التي أنجزها لافورغ (Laforgue) وبودلير وكوربيير (Corbiere). ثم إن فحصا عميقا في نتاج دانتيه الإيطالي (صاحب الكوميديا الإلهية) وشكسبير الإنجليزي، وغوته (Goethe) الألماني يقودنا إلى استنتاجات تثبت تأثرهم بتراث أمم كثيرة وثقافات وشعوب جمّة⁽⁷⁾. إن الناظر في نصوص القصائد النثرية كما رقمها جبرا إبراهيم جبرا وأدونيس والخال والماغوط يلقاها تفتح على فضاءات قصيدة النثر الغربية كما كتبها بودلير وويتمان وكلوديل وهنري ميشو وإيليار وسان جون برس ومالارمييه.

ولا يخفى على أحد تأثر شعراء قصيدة النثر العربية بحدائث الشعر الغربي سيما الشعر الفرنسي. ومن هنا راح هؤلاء الشعراء وعلى رأسهم أدونيس والخال يقتفون آثار النثيرة الفرنسية مستثمرين تقنياتها وطرائق الإفصاح الأدبي وآداءاتها الشعرية المختلفة. وكثيرا ما ألمح أدونيس والخال إلى واقع الشعر الفرنسي خاصة وما تركه من عميق الأثر في صياغة قصيدة النثر العربية. ولكن هذا التأثير البالغ بالغرب لا يلغي إطلاقا الحضور الحيوي للمنابع التراثية التي شاركت - بوجه ما من الوجوه - في تشكيل ملامح قصيدة النثر العربية خصوصا ما تعلق بالكتابة الصوفية. ولقد أقبل أدونيس - وهو أبكر منظر لقصيدة النثر ومن أكبر شعرائها - منذ فترة غير يسيرة إقبالا على الإرث الأدبي الصوفي وجعله من أهم الروافد في تشكيل رؤياه الجديدة لفن الشعر وقد ظهر ذلك جليا من خلال قصائده النثرية ومن خلال كتاباته عن تجارب السادة الصوفية وعن إضافاتهم الخصبة لهذا العالم المتجلية بين تضاعيف إبداعهم الأدبي والفلسفي.

وإذا كانت قصيدة النثر وجهًا من وجوه الحدائث وأقصى ما توصلت إليه تجربة الشعر العربي في الوقت الراهن فهذا لا يعني أن هذه الحدائث - التي تعد النثيرة جزءا منها - هي السبب الجوهرى الوحيد في ميلاد قصيدة النثر العربية، وبكلمات أخرى أقول إن الحدائث لا تتحقق بمقدار تنكر المرء لتراثه وتخريبه لكل الجسور التي تؤدي إليه وتربط به، أو بالذوبان المطلق في كل القيم المستجلبة من فضاء ثقافي واحد وهو الغرب. ولكن الحدائث الحقة تتطلق من خلفية القراءة الجادة للتراث، باستثمار ما فيه من قيم، ومحاولة تكييفه للمستجدات العالمية وتليين جوانبه دون تعصب أو إنكار، مع الحرص الدائم على تجديد المناهج في مقاربته حتى تسهل سبل ربطه في مرونة مع نسج الثقافات العالمية وآدابها المختلفة. أضف إلى ذلك ضرورة الخروج من عقدة المصدر الواحد. وغير بعيد عن ذلك يعد بعض الدارسين: "الحدائث شيئا مستمدا من التراث... وما يستمد من الخارج يفرض فرضا ويدل على ضياع انتماء. وإذا لم يكن

لك قدرة على الحادثة من داخل تراثك المتفاعل مع تراث الأمم الأخرى، لا تستطيع أن تتمتع بهذه الصفة (أي صفة الحادثة) ⁽⁸⁾.

وإذا كان لواقع الشعر الفرنسي قوة تأثيرية عميقة جداً في تشكيل قصيدة النثر العربية وفي صياغة فضائها الفنية والجمالية فإن الزخم الفكري والأدبي في الثقافة العربية بكل ما ينطوي عليه من تراكمات كان من أهم الروافد والجذور التي غدت قصائد النثر العربية وشاركت - بوجه من الوجوه - في نشوء هذا النوع الأدبي الجديد وتفاعلت معه بمقدار التفاعل الحاصل بينه وبين الحادثة الشعرية في الغرب وعلى رأسها حادثة الشعر الفرنسي التي يقف على ذروتها بودلير ومالارميه.

ومن أجل ملامسة شيء من المناخات المشتركة والخيوط المتقاطعة بين قصيدة النثر وبين بعض الكتابات الصوفية لابد من فحص شيء من نصوص هذه الكتابات ثم مقارنة أبعاد ما ترمي إليه تلك النصوص وما تتطوي عليه من أسرار بتلك التظيرات والأقوال التي نشأت حول قصيدة النثر وحاولت التأسيس لها كجنس أدبي جديد شق طريقهم الفني بعيداً عن إيقاعات عمود الشعر وإنجازات التفعيلة..

يقول الحلاج ⁽⁹⁾:

سراج من نور الغيب بدا وعاد

وجاوز السراج وساد...

قمر تجلى بين الأقمار

كوكب برجه في فلك الأسرار

أنوار النبوة من نوره برزت

وأنوارهم من نوره ظهرت

وليس في الأنوار نور أنور وأقدم من القدم

سوى نور صاحب الكرم

بإشارته أبصرت العيون..

العلوم كلها قطرة من بحره

الحكم كلها غرفة من نهرة

الأزمان كلها ساعة من دهره...

إن الناظر في هذا النص يستطيع أن يدرك منذ القراءات الأولى أن فضاءه الفني لا يتصل بتلك الفضاءات التي كان يسبح فيها الشعر التقليدي حتى وإن بدت عليه مسحة المديح النبوي. وبعبارة أخرى أقول إن هذا النص يتأسس على خلفية فكرية جديدة تسمى عند المتصوفة بالحقبة المحمدية (النور المحمدي أو الكلمة المحمدية). وعلى ما يبدو فإن هذه الفكرة لم تكن من انشغالات القصيدة التقليدية ولا من هموم القصيدة الحرة. ومن هنا يتضح أن هذا النص يحاول أن يفتح أفقا جديدا للتعبير الأدبي، ويريد أن يسن طريقا غير مألوف للإفصاح عن هموم الإنسان. وليس بكبير عناء أن ندرك أن هذا المسلك يتناغم ويتسق في مبدئه مع ما يدعو إليه شعراء النثيرة خلال إبداعهم وخلال أحاديثهم عن خلفيات الشعر الجديد شعر الرؤيا والتجربة.

وكتعليق بسيط على نص الحلاج أقول إن هذه الحقيقة المحمدية - تعد في نظره وفي نظر السادة الصوفية - أنصع مجلى خلقي وأكمل حيز مادي تجلى فيه الحق . - إن النور المحمدي - كما يظهر خلال النص - هو أول التعيينات وأقدم المخلوقات ومصدر العلم الحق والحكمة. ومن هنا كانت له "مرتبة الجمعية المطلقة ومرتبة التعيين الأول التي تعينت به الذات الأحدية"⁽¹⁰⁾. وهذا ما يمكن تسميته أيضا الإنسان الكامل.

وليس بكبير عناء أن ندرك أن الأفق النائي الذي كانت تتحرك فيه مثل هذه النصوص الصوفية قد أصبح يشكل إحدى النقاط المشتركة بين مسلكي الكتابة الصوفية وقصيدة النثر والكتابة الأدبية الجديدة الرافضة لكل وصاية قديمة. وقد تحدث أدونيس في كتابة (الصوفية والسرالية) عن عظمة التجربة الصوفية ودعا إلى ضرورة استثمار ما فيها من زخم فكري ومعرفي وجمالي، كما ألمح إلى أن هذه التجربة قد أفاد منها كتاب قصيدة النثر في بناء أفكارهم وتشكيل آفاقهم الجديدة التي تتجاوز كون الشاعر مجرد تاريخ ومجرد مزار للواقع المعيشي والحوادث والأحاسيس المفجوعة. وإذا كانت تجربة الكتابة الصوفية جديدة برفضها للتقليد وما هو مستنزف، وبمحاوله

خلق لغة داخل اللغة تستطيع أن تستجيب لعمق التجربة، فإن تجربة الشعر الجديد ومنها قصيدة النثر حاولت أن تفيد من هذه التجربة التراثية العظيمة. وراح الشاعر الجديد على ضوء هذه التجربة السابقة يفرغ الكلمات من شحنتها القديمة وتدايعاتها، وطفق يملؤها بمعان جديدة خصبة لم تكن تعرفها اللغة من قبل. وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى الشاعر الصوفي الذي خلق معجمه اللغوي الخاص، حيث لم يعد الظلام مثلاً نقيضاً للضوء وإنما أصبح شعاعاً آخر يتلأأ تحت أجنحة السواد. ولم تعد المرأة بموجب هذه التجربة شيطانا ومختزلاً للمحتوى الجنسي بل أصبحت بيتاً للرحم الكونية وأكثر مجلى لجمال الألوهية، ومن ثم تخلصت من كل الشرور والعناصر السلبية الداعية إلى ذمها وإلى التقليل من شأنها.

وإذا كانت قصيدة النثر - كما يقول عنها أصحابها- هي وحدة متماسكة وتأثيرها يأتي ككل لا كأجزاء فإن ما لمسناه في نص الحلاح السابق وما سنلمسه لاحقاً تتسحب عليه كل تلك الأفكار والأقوال التي رشحت على أطراف قصيدة النثر العربية. يقول ابن عربي: (11)

للتوحيد لغة وساحل

والساحل ينقال واللجة لا تنقال

والساحل يعلم واللجة تذاق...

ورميت ثوبي وتوسطتهما

واختلفت عليّ الأمواج بالتقابل

فمنعتني من السباحة

فبقيت واقفاً بها لا بنفسي

ثم غشي عليّ

ثم وقفت وأنا أرعد..

إن هذا المجتزأ من كلام ابن عربي والذي أرسلته عمداً على شكل قصيدة يمكن أن يصنف تحت عنوان ما اصطلاح عليه بقصيدة النثر العادية الخالية من الإيقاع وهو

النوع الذي دأب على كتابته سان جون برس. وربما يقول قائل إذا نحن أقدمنا على إعادة ترتيب كلام الصوفية ورحنا نصبه على شكل قصائد يصبح كل ما قاله ابن عربي وغيره من رجال الطائفة، من كلام منثور، قصائد نثرية. والحق أن هذا الطرح وجيه، ولكننا أردنا، خلال سرد هذه النماذج أن نبين بالدرجة الأولى طريقة الإفصاح وأساليب التعبير عن هموم الذات المخالفة للمألوف والتي تفتح على عوالم سحرية وفنية لم نتعود عليها في فن التعبير التقليدي. ثم إن هذا الفضاء المشحون بالغموض والعمق، وخلجات الذاتية المقطوعة عن المشترك والمكرور من القول قد أصبح يتداخل مع فضاء القصيدة الحديثة إجمالاً وخاصة قصيدة النثر العربية. وعطفاً على ما سقناه آنفاً يمكن أن نضيف أن الجلجلة اللغوية القديمة والزخارف البلاغية العتيقة التي كانت تظهر خلالها العبارة كهدف أو كبضاعة استهلاكية، لم يعد لها مكان في مقدار غير يسير من الكتابة الصوفية، وهو الأمر نفسه الذي أصبح يميز قصيدة النثر ويطبعها بطابع البساطة والعفوية بعيداً عن النموذج المستنزف.

واستكمالاً للكشف عن الخيوط المتقاطعة والملاحم المشتركة بين أفقي الكتابة الصوفية وقصيدة النثر نسوق النموذج الموالي لجلال الدين الرومي الذي يقول فيه⁽¹²⁾:

أيها العاشق! ويلتنا من العقل والوعي
فأنت أيها العقل مثل الماء فابتعد عن نارنا
أو فأقدم لتغلي معنا في قدرنا..
فإذا لم ترد أيها العاقل أن يتحطم منك أصغرك
فمت، لا تصارع الأمواج والمحيط.
إذا زعمت أنك عاشق فأمامك امتحانان
فلا تلو رأسك واحتس من خمر الرجال...
ها أنذا أصبح، لكنني من ثمل العشق
مثل قيثارتي، لا خبر لي بالصباح...

إن جلال الدين الرومي يتجاوز العقل - خلال هذا النص - ويلحقه بالعجز والعار، ويقلل من شأنه لكونه - بوضوحه وصرامته - غير قادر على احتواء عشق الصوفي واحتراقه وكونه غير مؤهل أصلاً لاستيعاب فيوضات النفس والمشاعر. ولم يكن في مقدوره أن يستوعب إيقاعات اللانهائي وحقائق الوجود وأنغامه العميقة الغامضة . ولذلك كأن النوري يقول: (العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز ... ولم يكن للعقل أن يعرف الله إلا بالله)⁽¹³⁾.

ولقد عبر ابن عربي عن هذه الفكرة فقال⁽¹⁴⁾:

العقل أفقر خلق الله فاعتبروا + فانه خلق باب الفكر مطروح

وإذا كان المتصوفة قد تخطوا العقل لقصوره عن تلبية حاجة النفس وعجزه وافتقاره، وجعلوا الخيال قمة الفكر فإن السرياليين كانوا شركاء للصوفية في هذه الناحية حيث دعوا إلى تحطيم الوعي والشعور، وعدوا العقل سجاناً للإبداع الحق، وحائلاً دون ظهوره.

ومن خلال اطلاعنا على كوكبة من نصوص القصائد النثرية خاصة التي رقمها أونيس وانسي الحاج وجدنا هذه الكتابات تتجاوز كون الإنسان مجرد تاريخ متماهية مع اقاعات الكون، ذائبة داخل تنويعات الوجود وما يكتنفها من سحر وغموض .

إن هذا اللون الجديد من الكتابة - بالرغم من كثرة المعارضين له - يفتحنا على اللامحدود ويضيف شيئاً جديداً إلى هذا العالم، ويدعونا إلى صهر الأنا ودمجها بالوجود، كما يدعونا إلى التخلي عن الحوادث والمجتر والمشارك ويوقف المجهول فينا واللانهائي والخفي، ويزرع في حساسيتنا الوجدانية الرغبة في البحث عن الميئوس من الإحاطة به أملاً في ملامسة ولو لشيء يسير من أسرار المكنونة. وكذلك كانت الكتابة الصوفية لونا خاصاً يثير شوقنا إلى استكناه السحر الذي يتمنع عن وعينا ويتخطى تخوم العقل الذي لم يكن بوسع - كما يرى جلال الدين وغيره من الصوفية - أن يستوعب فيوضات الوجدان وأمواج المشاعر المبالغية والمتجددة، ولم يستطع - بصرامته ووضوحه - أن يتحمل عميق المعاناة وطوفان الخيالات التي تصطبغ في كيان العاشق الصوفي فتأخذه

بعيدا عن الزمن الواقعي والاجتماعي ودنيا الناس التقليدية المكررة. هذا العاشق النوعي
الشم لا يشعر بتحقيق وجوده إلا خارج أحياز العقل والوعي.
وإذا نحن تعمقنا في تضاعيف الكثير من قصائد النثر ألفيناها تتحو نحوا يتقاطع
كثيرا مع نسوج ما كان يرقمه المتصوفون من كلام وخطابات أدبية خارجة عن
القوانين والقواعد والمقاييس في أحياء غير قليلة. وليس الإنسان المتميز فنيا وثقافيا
من يدبج النصوص ويخطف التجارب المكررة ولكن هو من يهدم ويحرض ويخلق
فضاءات غير مسبقة.

ويقول أدونيس⁽¹⁵⁾:

أعيش يائسا

لكنني يائس كشجرة،

يائس كجبل،

يائس كشلال،

يائس كبحر.

أعيش راسخا أطاول واستشرف.

أخسر أصدقاء، أكسب أصدقاء، هذا يفرحني.

ثمة أشياء وعلاقات يكون موقعها أحيانا

أكثر جمالا من ولادتها .

ذلك هو، وحده، القتل الضروري الجميل.

- (1) — أنظر أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، (دت)، ص 57
- (2) — المرجع السابق، ص 61
- (3) — المرجع السابق، ص 68.
- (4) — أنظر جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت ط 1، 1984، ص 243.
- (5) — صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2002، ص 11.
- (6) — أنظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 169.
- (7) — احمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 79 .
- (8) — أنظر هذا القول في كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 172 .
- (9) — ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1998، ص 93 .
- (10) — أبو العلا عفيفي، تعليقاته على النصوص لابن عربي، ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 320.
- (11) — ابن عربي، التجليات الإلهية ومعه تعليقات ابن سودكين وكشف الغايات، ضبطه عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص 155.
- (12) — أنظر صابر عبد الدايم، الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف بمصر، ط2، 1984، ص 142،
- (13) — السراج الوسي، اللمع، ضبطه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 38.
- (14) — ابن عربي، الفتوحات المكية، ج7، ضبطه ووضع فهرسه احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 165.
- (15) — أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص320.

من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية في "شجر الليل" لصالح عبد الصبور

الأستاذة صبيرة قاسي
جامعة البويرة-

كان الوجه الأعلى الذي ميز الشعر العربي المعاصر عما سبقه من النتاج الشعري العربي عروضيا إيقاعيا بالدرجة الأولى، وذلك قبل أن يتم العصف ببنية القصيدة العربية في أبعادها المختلفة، لتتحول إلى بنية مفتوحة على احتمالات لا نهائية. ومن هذا المنطلق كانت محاولة رصد بعض الظواهر الإيقاعية المميزة للقصيدة العربية المعاصرة، وذلك من خلال مجموعة شعرية لواحد من رواد الشعر المعاصر هو الشاعر المصري صالح عبد الصبور.

1- بنية الوزن الشعري:

إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي >> هذا الصراع ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام <<¹ وكان هذا أحد الأسباب التي أدت إلى الانقلاب على النظام العروضي التقليدي، ومن هنا عمد النص الشعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلي وحاول أن >>يخلصه من طابعه الإكراهي فتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوي<<² وهكذا كانت القصيدة محددة بمساحة مكانية، وصار مستحيلا أن نتنبأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السطر الشعري يقوم على تكرار عدد معين من التفعيلات دون الخضوع لقانون مسبق >>فالزمن في القصيدة السطرية متداخل. ولا يأخذ إيقاعا متماثلا وذلك بسبب اختلاف عدد التفعيلات من سطر شعري لآخر....ومن هنا يصبح الشاعر هو الذي يتحكم في زمن القصيدة لا العكس كما كان يحدث في القصيدة الكلاسيكية.<<

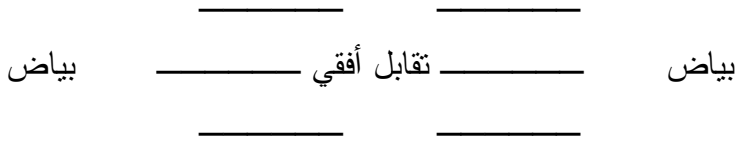
إن الشعر العمودي يتميز >«باشتغال فضائي نموذج... هذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين:

1 — التوازي العمودي للأبيات.

2 — التقابل الأفقي للأشطر.

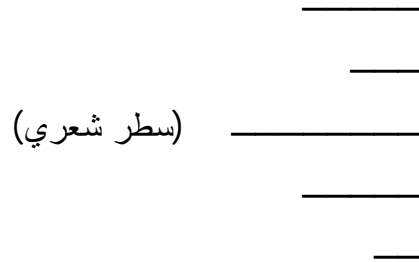
هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافة الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تفتتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النص في البداية والنهاية»³، وهذا النموذج يمكن إيضاحه من خلال الشكل الآتي⁴

بياض



بياض

هذا النموذج الثابت الذي ألفته عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر، وقدم بدله أشكالا أخرى حرة يمكن أن نمثل لها بالشكل الآتي:



مع ملاحظة أن السطر الشعري هنا غير مقيد بطول معين محدد من خارج القصيدة.

نظام التفعيلات عند صلاح عبد الصبور:

الملاحظ على صلاح عبد الصبور في ديوانه شجر الليل أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو ديب⁵ بأنه النمط وحيد التفعيلة، ويشير الناقد في هذا الصدد إلى أن تركيز الشعر على هذا النمط (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدة مرات) يؤدي إلى تطورات جوهرية أحدها كسر الرتبة وخلق إيقاع متجدد. وحتى حين يزواج عبد الصبور بين تفعيلات تنتمي إلى أكثر من بحر، فإنه لا يفعل ذلك على مستوى السطر الشعري، وإنما على مستوى القصيدة ككل، حيث تستأثر مقاطع معينة بتفعيلة بحر ما، بينما تستخدم المقاطع الأخرى من القصيدة نفسها تفعيلة ترجع إلى بحر آخر. والجدول أدناه يبين توزيع البحور الشعرية على القصائد:

البحور	القصائد
الرجز (المقطع الأول) المتدارك (المقاطع: الثاني، الثالث، الخامس، والسادس)	تأملات ليلية
الرجز	البحث عن وردة الصقيع
المتدارك	تنويعات
الرجز	فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال
المتدارك	مرثية صديق كان يضحك كثيرا
المتدارك (المقطع الأول) الرجز (المقطعان الثاني والرابع) الرمل (المقطع الثالث)	أصوات ليلية للمدينة المتألمة
المتدارك	في ذكرى الدرويش عبادة
المتدارك	توافقات

وبناء على هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية:

1 — القصائد المعتمدة على تفعيلة بحر واحد (النمط وحيد التفعيلة) عددها ثمانى قصائد، أربع منها تستخدم تفعيلة بحر الرجز بينما تستخدم ست قصائد تفعيلة بحر المتدارك.

2 — أما القصائد التي تجمع أكثر من بحر فهي قصيدتان اثنتان، إحداهما تجمع بين صورتى الرجز والمتدارك، والأخرى تستثمر صور المتدارك والرجز والرمل.

3 — إن صلاح عبد الصبور يعتمد على بحرین هما الرجز والمتدارك، بالإضافة إلى نسبة لا تكاد تذكر لبحر الرمل، وحتى هذا البحر يمكن أن ينضوي تحت بحر المتدارك، خاصة بعد التغيير الذي لحق هذا البحر ضمن حركة الشعر الحر، ولنا في هذا الصدد مثال جيد من إبراهيم ناجي في قصيدته المعروفة الأطلال. يقول:

واثق الخطوة يمشي ملكا ظالم الحسن شهى الكبرى⁶

فهذا البيت يمكن أن يقرأ عروضيا ضمن بحري الرمل والمتدارك (في شكله المعاصر) كليهما:

الرمل = 00//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/// 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

المتدارك = 00//0/ 0/0/ //0/ 0//0/ 0/// 0/0/ //0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعل فاعلن فاعلن فاعلن

وهكذا يمكن القول إن بحري الرجز والمتدارك هما اللذان يستاثران بمجموع القصائد في ديوان "شجر الليل". وسبب هذا في رأينا هو الامكانيات الإيقاعية الوفيرة التي يحققها هذان البحران للشاعر، فالرجز قد تأتي صورته العروضية مخبونة، أو مطوية، أو مخبولة، أو مقطوعة، أو مكبولة، وهذه الحالات تتضح من خلال الرموز العروضية المبينة فيما يأتي:

* الصورة المخبونة = (0//0//) = متفعلن

* الصورة المطوية = (0///0/) = مستعلن

*الصورة المقبولة = (0///) = متعلن

*الصورة المقطوعة = (0/0/0/) = مستقل = مفعولن

*الصورة المكبولة = (0/0//) = فعولن

أما المتدارك، فبعد التغيرات التي لحقته قد أصبح ذا أشكال متعددة جعلت وزنه أقرب إلى النثر. كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبيب (فعلن × م) عدد المرات)) لم يستعمل في الشعر القديم إلا نادراً⁷ وهو وزن يتميز بخفته وسرعة تلاحق أنغامه كما تشير إلى ذلك نازك الملائكة⁸.

التفعيلات وقوانين التجاور:

على الرغم من أن الشعر الحر قد ثار على قيود الشكل الشعري القديم وحاول التحرر منها، إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لا يستند إلى قوانين تحكمه. قد لا تكون هذه القوانين ظاهرة أو معلنة، ولكن البحث في الشعر العربي المعاصر ينتهي بنا إلى اكتشاف جملة من الضوابط والقوانين التي تحكمه وتتنظم مساره. ونشير هنا - في مجال البحث في القوانين الخاصة بالإيقاع - إلى ما قام به الناقد كمال أبو ديب⁹ في بحثه عن القانون الذي يحكم تجاور التفعيلات للمتدارك وأنساقها في الشعر العربي المعاصر، حيث انتهى انتهى إلى أن هناك علاقات تحكم هذه الصور وهي إما علاقات تجاور أو علاقات تنافر. وقد قمنا بإخضاع شعر صلاح عبد الصبور لبحث شبيه بما أشرنا إليه عند أبو ديب، فكان أن أسفر البحث عن النتائج الآتية فيما يخص تجاور التفعيلات المنتمية إلى المتدارك:

1- بالنسبة للتفعيلتين (فعلن = 0///) و(فعلن = 0/0/) قد تردان متجاورتين مع التناوب في الترتيب.

2- قد تتكرر التفعيلتان السابقتان عددا من المرات أقصاهما ثلاث مرات.

3- بالنسبة للتفعيلة (فاعل=//0/) قد ترد ابتداء وتليها (فعلن = 0///).

4- وقد ترد هذه التفعيلة بعد (فعلن=0/0/).

5- وترد مكررة (فعلن=0/0) وهذا مع غياب تفعيلة (فاعلن=0//0) في السطر الشعري.

6- وترد مكررة بعد (فاعلن=0//0).

7- وترد ابتداء وبعدها (فعلن=0///).

8- وتتكرر بعد (فعلن 0///).

9- وأقصى حد لتكرارها ثلاث مرات، وهي في هذا شبيهة بالتفعيلتين (فعلن=0///) و (فعلن=0/0). ولكن ورودها متتابعة ثلاث مرات نادر.

10- وترد انتهاء مفردة أو مكررة بعد (فعلن=0///).

11- وترد انتهاء بعد (فاعلن=0//0).

ولعل أهم ملاحظة نسوقها فيما يخص تجاور التفعيلات هي أننا لا نعثر على تجاور من الشكل (فاعل فاعلن=0//0،//0/0) على الرغم من وجود الشكل المعاكس لهذا.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن تفعيلة (فاعل=//0/) مستحدثة في الشعر العربي المعاصر، وقد كانت نازك الملائكة، فيما تذكر، أول من استعمل هذه التفعيلة¹⁰ مبررة اللجوء إليها وتقبلها بكونها مساوية للتفعيلة (فعلن=0///) من حيث الزمن لأن طولهما واحد:

فـ ع ل ن = ف ا ع ل
/ / 0 / 0 / / /

فنحن هنا إزاء تفعيلتين في كل منهما ثلاثة متحركات وساكن واحد، والفرق بينهما في موضع المتحركات والساكن¹¹.

التفعيلة وظاهرة الإبدال:

تعرضت التفعيلة في الشعر العربي المعاصر إلى تحولات مختلفة، حيث مرت في مصهر الإيقاع الحديث، فغدت خاضعة للتجربة الفنية والنفسية للشاعر، ولعل ظاهرة

الإبدال أن تكون مظهرا من مظاهر تلك التحولات. والمقصود بالإبدال هنا <<حركة الانتقال من(فاعلن) إلى (فعلولن)>>¹² كما رصدها الناقد كمال أبو ديب،الذي أورد مجموعة من نماذج لشعراء معاصرين، غير أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الصورتين العروضيتين السابقتين فحسب، وإنما تتعداهما إلى صورتين أخريين (وهذا ما لم يشر إليه أبو ديب) وهما (مستقلن) و(مفاعيلن).

وشعر صلاح عبد الصبور لا يخرج عن إطار هذه الظاهرة، وقصيدة "توافقات" خير مثال على ذلك، يقول فيها:

والشموس النجوم تعيد استدارتها،

وروحي تعيد ولادتها واحتضاراتها¹³

والنقطيع العروضي لهذين السطرين الشعريين يبين الإبدال الحاصل بين الصورتين(فاعلن) و(فعلولن):

س1: 0/// //0/ 0/// 0//0/ 0//0/

س2: 0// 0/0// 0/0// /0// /0// 0/0//

ونجد أيضا الإبدال واقعا بين التفعيلتين(مستقلن) و(مفاعيلن) ويتضح ذلك من خلال النموذج الآتي:

س1: أبحث عنك في الخطى المفارقة

س2: يقودها إلى لاشيئ،لامكان

س3: وهم الانتظاروالغياب¹⁴

ونكتفي هنا بتقطيع السطرين الأخيرين لنتتج لدينا التفعيلات الآتية:

س2: / 0//0// 0/0/0// 0//0//

متفعّلن مفاعيلن متفعّلن مـ

س3: 00// 0//0// 0//0// 0/0/0/

فاعيلن متفعّلن متفعّلن فعول

وإذا ما قارنا بين التفعيلتين (مستفعلن) و (مفاعيلن) من حيث الزمن وجدناهما متساويتين:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{م} & \text{س} & \text{ت} & \text{ف} & \text{ع} & \text{ل} & \text{ن} \\ 0 & / & 0 & / & 0 & 0 & / \end{array} = \begin{array}{ccccccc} \text{م} & \text{ف} & \text{ا} & \text{ع} & \text{ي} & \text{ل} & \text{ن} \\ 0 & / & 0 & / & 0 & 0 & / \end{array}$$

حيث تتألف كلتا التفعيلتين من أربعة متحركات وثلاثة سواكن، وظاهر هنا أن إحدى التفعيلتين هي مقلوب الأخرى.

الوقفه وأنواعها:

إن التحول الذي مس بناء البيت في الشعر العربي (من ناحية الإيقاع) لم يقتصر على تفتيت البنية العروضية، وإلغاء أي قانون سابق على النص الشعري يلزمه باستيفاء عدد محدد من التفعيلات. لم يقف التحول عند هذا الحد، وإنما تجاوزه إلى خلخلة استقرار بناء البيت الشعري ككيان مركب من وزن، وتركيب ودلالة.

1- الوقفة التامة:

>> هذه هي وقفة النمط الأولي من الأبيات حين يكون البيت ممثلاً بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية¹⁵، وهذا القانون الأول قليل الحضور في شعر عبد الصبور، باعتباره من أخص خصائص القصيدة القديمة. ومن نماذجه في شعره:

1- أبحث عنك في ملاءة المساء

أراك كالنجوم عاريه¹⁶

2- أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم

أراك تجلسين جلسة النداء الباسم¹⁷

في هذين النموذجين يمكن تحديد تمام الوقفة من خلال ما يأتي:
أ- من الناحية التركيبية، يحوي كلا النموذجين جملتين تامتي العناصر ومنفصلتين تركيبياً.

ب- ومن حيث الدلالة، تستقل جملة من الجمل الأربع في النموذجين بمعناها.

ج- ومن حيث الوزن، لا نجد ظاهرة التدوير، مما يجعل كل سطر شعري ممثلاً وزنياً.

س1: 00//0// 0//0// 0///0/

مستعلن متفعّل متفعّلان

س2: 0// 0//0// 0//0//

متفعّل متفعّل فعو

س3: 0/0// 0//0// 0//0/0/ 0//0// 0///0/

مستعلن متفعّل مستعلن متفعّل فعولن

س4: 0/0/0/ 0//0// 0//0// 0//0//

متفعّل متفعّل متفعّل مفعولن

3- الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا القانون من قوانين الوقفة يكون السطر الشعري <تاماً وزنياً ولكنه ناقص مركبياً ودلالياً>¹⁸، وهذا يعني أن بإمكان القصيدة أن <تتخلّى... عن استقلال البيت>¹⁹، ومن النماذج التي يتوفر فيها هذا النوع من الوقفة قول الشاعر:

كان مغنيا الأعمى لا يدري

أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدري أن الإنسان هو الموت

والعاهرة اللامعة الفكين الذهبين

لم تك تدري أن الإنسان هو الموت²⁰

إن التقطيع العروضي لأسطر النموذج يحيلنا على التفعيلات الآتية:

س1: 0/ 0/0/ 0/0/ //0/

فاعل فعلن فعلن فا

س2: 00/ 0/// 0/0/ 0/0/

فعلن فعلن فعلن فاع

س3: 00/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ //0/

فاعل فعلن فعلن فعلن فعلان

س4: 00/ 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

س5: 00/ 0/// 0/0/ 0/0/ //0/ 0/// 0/0/

فعلن فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فاع

س6: 00/ 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ //0/

فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

في هذا النموذج يستقل كل سطر شعري بتفعيلاته، لكننا نلاحظ انتقاء الاستقلال من ناحية التركيب والدلالة، حيث نجد كل سطرين شعريين متتاليين تربط بينهما علاقة تركيبية ودلالية، على النحو الآتي:

الجملة المشكلة للسطر الثاني تقع مفعولا به للفعل "يدري" الذي ينتهي بها السطر الأول، والجملة المشكلة للسطر الرابع تعتبر خبرا للناسخ المنفي كان، والذي يقع في صدر السطر الثالث.

أما الجملة التي السطر السادس فهي خبر لمبتدأ موقعه صدر السطر الشعري الخامس (العاهرة).

3- الوقفة المركبية والدالية:

>> هذا القانون الثالث نقيض السابق. فالوقفة الوزنية هي الناقصة هنا فيما الوقفة المركبية والدالية ماثلة في البيت²¹. وهذا النوع من الوقفة يكاد يغيب عند صلاح عبد الصبور، ومثاله قوله:

فقدت رونقها

فقدت ما طلسم فيها من سحر منفرد²²

إن الوقفة المركبية والدلالية واضحتان في هذين السطرين، أما غياب الوقفة الوزنية فيتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س1: 0/ //0/ 0///

فعلن فاعل فا

س2: 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ //0/ 0/0/ //

عل فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن

لدينا هنا تفعيلة ناقصة في نهاية السطر الشعري الأول، والجزء الناقص منها نجده بداية السطر الثاني، وعليه يمكن القول إن هناك تنازعا بين السطرين الشعريين على التفعيلة (فا/عل).

لقد سبقت الإشارة إلى أن الوقفة التامة قليلة عند صلاح عبد الصبور، وبإحداث عملية تقاطع بين هذه الملاحظة وبين ندرة الوقفة المركبية والدلالية، يمكننا أن نستنتج أن الشاعر لا يحرص على ظاهرة التدوير العروضي بقدر حرصه على التعالق التركيبي والدلالي بين الأسطر الشعرية، وذلك بشيوع ظاهرة التضمين التي اعتبرت عند القدماء واحدا من العيوب في الشعر. وهذا الحرص يبرره بناء القصيدة العربية المعاصرة، وهو البناء الذي قام على أنقاض القصيدة التقليدية المستقلة أبياتها بعضها عن بعض.

إن قانوني الوقفة الثاني والثالث (القانون الثاني خاصة) يجعلان علاقة الأسطر الشعرية فيما بينها علاقة دينامية، تنشأ حين يجد القارئ نفسه منقسما بين أمرين: فهو إما أن يراعي الوقفة التي يتطلبها التركيب الذي قد ينتهي بنهاية السطر الشعري أو يتجاوزه، وإما أن يراعي الوقفة الوزنية. فالقارئ في هذه الحالة واقع بين أمرين يستحيل التوفيق بينهما. ولقد عالج جون كوهن هذه المسألة بتوسع، ولخصها

بقوله: <<فالتضمن بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات.>>²³.

يتبين لنا مما سبق حرص القصيدة العربية المعاصرة على خلق بنيتها الإيقاعية الخاصة المفارقة لبنية القصيدة التقليدية، ولا نظن أن البحث عن التجديد في الإيقاع سيتوقف عند حدود معينة، لأن القصيدة تلك تقوم على مبدأ التجاوز المستمر.

- 1- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1996، ص188.
- 2- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص47.
- 3 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء 1991، ص 136. العربي
- 4 - نفسه، الصفحة نفسها.
- 5- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ص ص 93، 94.
- 6 - إبراهيم ناجي: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت 1980، ص134.
- 7 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت 1981، ص132.
- 8 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 9 - انظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص93-106.
- 10 - انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص134.
- 11 - انظر المرجع نفسه، ص ص135، 136.
- 12 - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص97.
- 13 - صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، مج3، دار العودة، بيروت، لبنان 1977، ص509.
- 14- المصدر السابق، ص459.
- 15 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3(الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1989، ص122.
- 16 - الديوان، مج3، ص457.
- 17 - المصدر نفسه، ص458.
- 18 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص123.
- 19 - المرجع نفسه، ص123.
- 20 - الديوان، مج3، ص463.
- 21 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص125.
- 22 - الديوان، مج3، ص470.
- 23 - جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، مصر 2000، ص83.

المظاهر الشعرية في وصف مدينة بجاية الناصرية لمفدي زكرياء

الأستاذة حورية بن سالم
جامعة – تيزي وزو-

مقدمة منهجية:

يرى رولان بارث أنّ «نصّ اللذة هو النصّ الذي يرضي، يملأ، يمنح النشاط والفورانية، النصّ الذي يأتي من الثقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسات مريحة للقراء»⁽¹⁾.

إنّ الخطاب الشعري الذي نعتزم تحليله، وإنّ هناك من سبقونا إلى تحليله، فهو في تقديرنا يهب نفسه قراءات متعدّدة. فهو يعبق لذة وطيبا، يرضي، يملأ نفس القارئ المتلقّي مرحا، ويمنحه النشاط والمتعة الفنيّة. فهو بحقّ يحمل جلال وبهاء وسحر مدينة بجاية الناصريّة بماضيها التاريخي والفكري والحضاري العريق⁽²⁾ عرّاقة هذه المدينة التي تضرب أطناها في أغوار الماضي السحيق. فبدا لنا فيه مفدي هائما كالطيف النوراني، حائما كالطائر بين رموزها التاريخيّة⁽³⁾.

نحاول في هذه الدراسة أن نستطق شعريّة الخطاب الإبداع، ونعمل على كشف تلك الشفّرات والسّنن وتحديد دلالاتها، فنبحث عن الأنظمة الدلاليّة للشفّرات والعلامات وكيفية إنتاجها للمعنى، كون اللّغة أكثر أنظمة التّعبير تعقيدا، وأهمّها في التّعبر عن فكر الإنسان، وهي أكثر الأنظمة اكتمالا وملاءمة بما تحمله من ثراء في الدلالة.

نحاول أن نسائل لغة الخطاب الشعري ونستبيح حرّماتها ونكشف تواطؤاتها، ونفكّ مغاليقها، ونستعين بالقراءة السيميائيّة لأنّها أقرب الحقول المعرفيّة إلى تحليل الخطاب الأدبي، نظرا لكونها تبحث في العلائق بين المدلولات وترصد التّدعيّات المتعاقبة وتقتنص المعنى الكامن في الطّاقة اللّامتناهية للنّص، لأنّ اللّغة لا تمنح القارئ أسرارها كحاملة، ولكنّها تحيله على ظلمة مقفّرة، وليس ما تمتّاحه المخيلة من ظلام هو كلّ ما يشكّل النّص، ويحيك نسيجه فيما يحيله عليه من أبعاد ومعان، ولكنّها يباغتها

أحياناً، ويداعبها في كثير من المرات بغية افتكاك السرّ الكّثيم لأسطورة المعنى الخفيّ المفجّر للعملية الإبداعية من علائقها المتشابكة⁽⁴⁾. يرى الجاحظ أنّ «المعاني القائمة في صدور النّاس، المقصورة على أذهانهم، والمتخلّجة في نفوسهم، والمتّصلة بخواطرهم، الحادثة عن فكرهم، مستورة خفيّة وبعيدة وحشيّة، ومحجوبة مكنونة، وموجودة معدودة... يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلّغه من حاجات نفسه إلّا بغيره، وإنّما يحي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها، واستعمالهم إيّاها، وهذه الخصال التي تقرّبها من الفهم وتجلّيها بالعقل، وتجعل الخفيّ منها ظاهراً، والغائب شاهداً والبعيد قريباً»⁽⁵⁾. فالنّص نظام سيميائي مادّته الجوهرية في التّبلغ هي اللّغة، يصير النّص الأدبي هو الكتابة، لأنّ الكتابة حركة دائمة للنّص مكوّناته العلامة اللسانية، ومجاله الحدس والحسّ والذاكرة، وحياة الإشارات في سياق التّفاعلات الاجتماعية، لأنّ اللّغة في تفاعلاتها السيميائية توجد الشّيء⁽⁶⁾. وهكذا تصير اللّغة النظام السيميائي هي القيمة الأولى في النّص والخلفية الضّرورية للغة، بل تغدو هي النّص في أسْمى تجلّياته⁽⁷⁾. وإنّ المعنى، ومعنى المعنى في النّص الشعري هو سرّ كينونته، وهو أساس مكوّناته، ذلك كان البحث عن هذا السرّ هاجساً سيميائياً يبحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتبارية للرّموز النصية والبحث في دلالاتها ومعانيها. وإنّ إنتاج المعنى لا يكون بسبب من تقرير الدوال بمدلولاتها، وإنّما يكون من تعارضاتها المتواصلة، ومن تناقضاتها ليست على المستوى النحوي والبنائي، ولكنّ على المستوى الوظيفي، وبقدر ابتعاد الدوال عن مرجعيّاتها في سياقاتها الأدبية المنزاحة بقدر ما تتمكّن من تحقيق أدبية النّص وإثارة المتعة واللذة في التلقّي⁽⁸⁾.

تحليل النص الشعري:

يمثل قضاء الخطاب سياق القصيدة، وهو المرجع التاريخي لإلياذة الجزائر، حيث خصّ فيها مدينة بجاية بمائة بيت وبيت. ألفها عام 1974 عند انعقاد الملتقى الثامن للفكر الإسلامي في رحاب مدينة بجاية.

نحاول أن ندرس الخصائص التي ميّزت العملية الإبداعية عند مفدي زكرياء باقتناص الصّور الشعرية ولغة الشعر ولغة الشعر السّامية. كان مفدي زكرياء مولعا بمدينة بجاية التي وهبها الله مناظر طبيعية هي آية في الجمال والإتقان، تعدّ بحق إحدى عرائس الجزائر على البحر الأبيض المتوسط، وهي مدينة النّجوم في سماء الحضارة العربية الإسلامية. نظم أبو الحسن بن علي بن عثمان المعروف بابن الفكون القسنطيني عن بجاية الناصرية:

دع العراق وبغدادا وشامهما فالناصرية ما إن مثلها بلد
إنّ تنتظر الأرض فالأزهار يانعة أو تنتظر البحر فالأمواج تطرد
يا طالبا وصفها إن كنت ذا نصف قل: جنة الخلد فيها الأهل والولد
ويقول عنها العبدري:

وجئت بجاية فجلت بدورا يضيق بوصفها حرف الروي⁽⁹⁾

سنركّز هنا على التحليل الدلالي الذي لا ينمو حول استنتاج مدلول اللغة فحسب، بل يتوكأ على معطيات نستقيها من مصادر وروافد معرفية أخرى، بغية القبض على النصّ كممارسة ذات تعبيرية هادفة، كون الخطاب الشعري عبارة عن رسالة من مرسل إلى متلقّ.

يقول مفدي زكرياء:

بجاية المجد ونبع الجمال ومنتدى الفكر ومهد الجلال
يا ابن علناس صنعت البقا وغصت في الآباد فوق الخيال
قالوا بناها الروم، هبهم بنوا والروم لا تبني سوى للزوال
أنت الذي شيدت ما لم يزل يطاول الدنيا ويغزو المحال
لولا "بليغات" وما أرجفوا عن "التواتي" شدت صرح الكمال

استهلّ مفدي مطوّله المائوية بمناجاة عاصمة الحماديين - بجاية الناصرية - مبرزاً في بيت مطلعها الموجز اللفظ، المكثف المعنى، وهو نهاية البلاغة، ثالثاً هو (النبع والمنتدى والمهد) مقروناً بالمجد والجمال والجلال. وقد جاء هذا البيت يزجر بشحنة دلالية مركزه تركيزاً مكثفاً جعل الشاعر يسمو بفنه آخذاً في الوقت نفسه المتلقي. ثم انتقل مباشرة إلى الحديث عن مؤسس هذه المملكة الإسلامية الزاهرة الناصر بن علناس الذي كان حريصاً كلّ الحرص على جعل مدينة بجاية تتبوأ مكانة مرموقة بين ألع العواصم الإسلامية آنذاك. ويكفيها فخراً أنّها تفوق بغداد التي أقلّ نجمها ليسطع نجم بجاية الخالدة، وقد صيرّها عاصمة ثقافية وعلمية، وجعلها مركزاً لمملكة قوية فتيّة صارت تتنافس بغداد ودمشق. ثمّ يعقد في عجالة خاطفة مقارنة بينه وبين الروم تدلّ على تحرّي الدقّة في التاريخ، ناسجاً على منوال أبي العتاهية حين قال: «لدوا للموت وابنوا للخراب»، إذ ينسب الزوال والاندثار والهدم للرومان الذين غزوا شمال إفريقيا عامّة والجزائر خاصّة، وينسب في القطب النقيض البقاء والخلود الذي تغذّيه الحضارة الإسلامية الخالدة تحت راية مشيدها الناصر بن علناس الحمادي، وقد عبّر عن ذلك ببراعة فنيّة كلّها غوص في الأزمنة الحافلة بوقائع تاريخية هامّة ممّتطياً في ذلك أجنحة الخيال. ولم ينس جزيرة "بوليمات" الساحرة التي تزيد بجاية جمالاً ورونقاً. وقد جاء على لسان بعض أهل هذه المدينة أنّ الناصر بن علناس قد اختارها لقضاء أواخر أيّامه بها. وكان سيدي التواتي الفقيه الورع، المشهور بالعرفّة قد تنبأ له بذلك بعد أن دبّ الانحلال الخلقي في مملكته وساد البذخ بين النّاس، فقال سيدي التواتي يوماً للناصر بن علناس وقد رفع طرف برنوسة الأيمن: ماذا ترى؟ فردّ عليه: إنّني أرى مدينة زاهرة، عامرة تعجّ بأناسها. فأدلى طرف برنوسه، ثمّ رفعه من جديد سائلاً الناصر نفس السؤال، فردّ عليه: إنّني أرى مدينة وقد أتى عليها الخراب والدمار من كلّ جهة، فصيرّاها أكواما كابية وأطلالا دراسة. ولو لا موته في تلك الجزيرة في نظر الشاعر بعيداً عن مملكته لبلغ الكمال والغاية التي لا تطاول. ويقول أيضاً:

قم يا ابن حمديس وساجل بها شعري فإني مغرم بالسجال

أنت الذي صوّرت ألواحها بريشة من كبرياء الجمال
وضعت من إلهامها قصّة تسمو بذكرى عظماء الرجال
واهتزت الدنيا لإلياذتي فلم أدع لللاحقين المجال

ينتقل هنا من الموضوعي إلى الذاتي، فيفاخر بنفسه، وتلك إحدى سماته، فيخال نفسه ندا لابن حمديس الذي سبقه بقرون عدّة، وهو في هذا المقام يذكرنا بالمتنبّي الذي يجعل قومه يفتخرون به بانتمائهم إليه، وبذلك يكون قد شدّ عن المألوف والمعهود، ومثله أبو العلاء المعرّي القائل:

وإنّي وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل

وغيره كثيرون في مجال الافتخار والاعتداد بالنفس على حساب الغير. يرى مفدي نفسه وحيد زمانه بما حقّقت له إلياذته حول الجزائر من شهرة، وبها يكون قد سدّ الطريق أمام أيّ مبدع جديد. ويقول:

يا قرية العباد بثّي له شكواي في ضراعة وابتهاال
بجاية المجد ونبع الجمال ومنتدى الفكر ومهد الجلال

ثمّ ينتقل إلى مخاطبة قرية العباد التي لا تبعد كثيرا عن فندق الزينانيين بتلمسان، وهي تضمّ ضريح أبي مدين شعيب ومساجد الرجال الصالحين ومدافنهم. يعدّ أبو مدين شعيب من أشهر متصوّفي مدينة بجاية، وإمام الزهّاد والعباد وشيخ الشيوخ الذين استقرّوا بها. كان الإمام يلزم كتاب الإحياء لأنّه لم يجد مثله، ويعكف على قراءته، ومن كلماته الطيّبة التي أوردها الغبريني: «اجعل الصبر زادك، والرضا مطيّتك، والحق مقصدك ووجهتك»، و«من أهمل الفرائض فقد صيّع نفسه» و«أبناء الدنيا يخدمهم العبيد والإماء، وأبناء الآخرة يخدمهم الأحرار والكرماء»⁽¹⁰⁾. ويقف الشاعر مفدي زكرياء أمام ضريح أبي مدين شعيب في خشوع وابتهاال وإجلال وإكبار، ويختتم مقطعه الأوّل بمطلعه.

يقول أبو محمد عبد العزيز بن أبي بكر عن صاحب الخلوة الصوفية أبو مدين

شعيب:

فيا جنة المأوى ويا علم الهدى ويا ناشرا علم الإله بأمره

حضرت ولم تحضر وغبت ولم تغب وما كنت في كل بجانب طوره
فنورك نور الله يهدي له وهل إلى أحد في الناس إطفاء نوره
ويقول:

بجاية يا قصتي الخالدة	كفيت شرّ الأعين الحاسدة
أن يفخر الشعب بأمجاده	فأنت فيه الحكمة الرائدة
أو كان يحتاج إلى شاهد	فأنت يا بجاية الشاهدة
ألم يكن يبهر منك السنا	أندلسا في النكبة الحاصدة ؟
فردوسنا المفقود أفواجه	ملء الحمى صادرة واردة
تغترف العرفان من موطن	محافل العلم به حاشدة
وحرمة الدين به ذمة	وحليه الفضل به قاعدة

يفتتح مفدي زكرياء المقطع الثاني من نفس القصيدة بتفجير عبير الماضي وما يتضمّنه من حنين قوي، وعاطفة جيّاشة، تعظيما للمحبوب، وخوفا عليه من أذى العين الحاسدة، ثمّ ينتقل إلى التذكير بالعروة الوثقى التاريخية بين بجاية وغرناطة، الفردوس المفقود. وقد كانت بجاية وقتئذ قبلة إليها الرجال، ومنارة للإشعاع الأدبي والفكري والروحي والثقافي لكلّ راغب في طلب العلم والمعرفة أتى تتبارى أقلام علماء أفذاذ أنجبتهم الجزائر عبر الزمان. وما يزيدها تألقا وسمعة ومكانة أنّها كانت مزدانة بعلماء ومفكرين، شتّتتهم الحوادث وضاق بهم الوطن، فلانوا بها بعد سقوط غرناطة آخر معقل عربي إسلامي بالأندلس، باعتبارها أوسع أفقا وأوفر طمأنينة وأيسر رزقا. فكرّسوا جهودهم لنشر معارفهم وعملوا على تأسيس مدرسة عرفت بالمدرسة الأندلسية الزاهرة. وقد رأس أبوا بكر محمد بن أحمد البلنسي المعروف بابن محرز الجماعة الأندلسية ببجاية. وكان يجتمع عنده ابن الأتّار وأبو المطرف بن عميرة وأبو بكر بن سيد الناس، وأبو عبد الله بن الحباب، وغيرهم. ويقول مفدي زكرياء:

ومبدأ الشورى به شرعة	كأنّه بيت بني ساعدة
يعتزّ دين الله في رحبه	بالفتية الراكعة الساجدة

وتزخر الخيرات في أرضه بالأضلع الكادحة الجاهدة
ويطّح اليسر على أهله بالأنفس الحازمة الحامدة
مصدر إشعاع على مغرب حقق فيه الأمة الواحدة

وما يلبث أن يتحوّل مفدي من مخاطب لأمجاد بجاية إلى سارد لوقائعها وشخصياتها
العلمية والدينية والسياسية في قالب نثري منظوم. فيكشف من خلاله عن خصال أهل
المدينة من مبدأ الشورى على غرار سقيفة بن ساعدة التي كان يضرب بها المثل في
تطبيق مبدأ الشورى في حياتهم، وكذا أدائهم لفريضة الله (الصلاة)، وتوفير الخير العميم
من سواعد الطبقة الكادحة المجاهدة المؤمنة إيماناً راسخاً بأنّ العمل عبادة، ومن شيمهم
القناعة بالقليل، وعدم التبذير والبخ. ويقول أيضاً:

في كبرياء القلعة العالية أشدو بني حمّاد الحانية
أستوقف التاريخ من أفقها أسأله: أين بنو غانية ؟
وأين من أغرموا حسنهما فأنحدروا منها إلى الهاوية ؟

يستهلّ الشاعر أبيات المقطع الثالث من القصيدة نفسها بالوقوف على قمة القلعة
الشامخة شموخ الحمّاديين، يستوقف التاريخ ويسأله عن أولئك الذي عشقوا جمال بجاية
الحمّادية، واصفا إياها علواً فسفلى، وعمّا أصابها، وعمّا أصابها حتّى آلت إلى الهاوية،
ويقول أيضاً:

"أشير" ما زال بها شاخصاً كأنّها قبلته الثانية
وقصر "بلارة" لمّا تزل "بلارة" عن سحره حاكية
يحنو "أميمون" على نجمها فترعش اللؤلؤة العاتية
قل لابن حمديس أمن رقّة الـ بلار صاغ البحر والقافية ؟
أم من ذهاها صاغ ألحانه ألم تكن بلارة داهية ؟

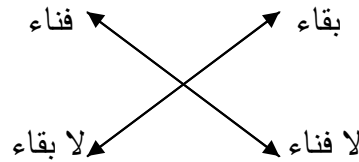
ينتقل مفدي في هذه الأبيات إلى مدح بلارة بنت الشاعر تميم بن المعزّ بن
باديس، التي يرى فيها عربون سلام ومصاهرة ناجحة لخلافات دبّ دببها بين الأمير
الزيري بالمهدية بتونس والأمير الحمّادي ببجاية.

يقول بن عداري عن زفاف بلارة إلى الناصر بعد الصلح: «جهزها إليه من المهديّة في عساكر عظيمة ومال وأسباب وذخائر»⁽¹¹⁾. وقال ابن الأثير إنّ الناصر حمل «ثلاثين ألف دينار، فأخذ منها تميم دينارا واحدا وردّ الباقي»⁽¹²⁾. ولما أوصى الناصر إلى الأميرة بلارة ورأى من عقلها وعلوّ همّتها وكرم شمائلها ملكة شغاف قلبه وأحبّها حبّا شديدا وابتنى لها بقلعة بني حمّاد وبجاية قصورا شامخة، وأحاط بها الحدائق الأنيقة فيها الرّوح والريّحان، ومن كلّ فاكهة زوجان، ومن تحتها الأنهار الدّافقة، والأزهار الشّائقة، وجلب إليها كلّ ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين إكراما واحتفاء بزوجه الأميرة بلارة، واختصّت الأميرة لإقامتها إيوانا بقلعة بني حمّاد اشتهر بذلك باسمها، وهو قصر بلارة...⁽¹³⁾. وقد أوحى إسمها "بلارة" إلى الشّاعر بصورة البلور، ثمّ صورة النّجم على طريقة الدّاعي، نظرا لما يجمع بينها والبلور والنّجم من نعوت اللّمعان والرّقة والصّفاء والخفّان، ممّا أضفى على الصّورة التّألّؤ والنّوهج.

التّحليل البلاغي للقصيدة:

يمتاز مطلع مطوّلة مفدي بايجاز اللفظ وتكثيف المعنى وقوّة الخيال، وإصابة المعنى، وجودة الكناية. تمثّل هذه الخصائص الفنيّة نهاية البلاغة. كما جاء البيت الأوّل مصرعا يتجلّى هذا التّصريح في «الجمال الجلال»، والجناس الصّوتي، حسب المحدثين بنية صوتيّة تخلق كثافة حركيّة تنعكس في التّعبير عندما تكون موزّعة توزيعا منسجما تؤدّي إيقاعا متميّزا وتسهم في إبراز دلالات مختلفة، لأنّها تقوم بخرق التّوقيعات على مستوى التّلقّي. كما تتضمّن اللفظتان: "البقاء والفناء" تشاكلا صوتيّاً أفضى بدوره إلى تأسيس نغمة موسيقيّة متمثّلة في حرفي "الألف والهمزة" والتي تمثّل بلاغيّا جناسا ناقصا، وهو يعمل على زيادة البيت جمالا، ممّا يجعله يروق الأسماع ويطربها. إنّ كلمتي "البقاء والفناء" صنعنا بنية جدليّة تستدعي التّضاد والتّقابل، ووجود هذه العلائق التّضاديّة ساعدت في ظهور صفات، كلّ منها يقوم بتفجير وتفكيك وحدات النّص. ففي التّمثيل السّيميائي يدرك الشّيء بنقيضه، وتفهم قيمته ودلالته بعلاقاته

وبمقارنته مع الأشياء الأخرى، وتبين لنا جلياً العلاقة الثنائية الضدية بين البقاء الفناء والتي تجسدها هذه الخطاطة:



تظهر لنا هذه الخطاطة بكلّ تجلياتها الصّراع القائم بين "بقاء" و"فناء"، إذ إنّ البقاء يحمل في طبيّاته الحياة والحركة والديمومة والاستمرار، في حين أنّ الفناء يحمل في ذاته الموت والزوال والسكون، فهي تتضمن تقابلات معنوية ولفظية وحتى تركيبية، إذ نجد تقابلاً في الألفاظ بقاء VS فناء، وتقابلاً في الجملتين: صنعت البقاء VS بنوا للفناء.

ونلاحظ أنّ اللغة الشعريّة السّامية والرّاقية قد خلقت ثورة لغوية تتجلّى واضحة في توظيف الاستعارات والكنيات والمجاز. وقد جاءت الكنيات في مطولته تتلاحق وتتراحم وتتوالى وتتكامل لتنسج عظمة ومجد بجاية، ولتجعل منها العقد الفريد، يخشى عليه من العين الحاسدة. والكناية كما معروف لدى معشر البلاغيين هي مظهر من مظاهر الشعريّة، لأنّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والمسألة في طبيّها برهانها، إنّها تصنع المعاني في شكل المحسّنات كالرّسام الذي يلبس المعنويّات ثوب الحسيّات⁽¹⁴⁾، فأضحت الصّورة الشعريّة مؤثّرة صيرت المعطيات الفيزيائية للوجود، التي تحمل خصائص واقعيّة لا تنفصل عنها في العالم الخارجى إلى مكونات لعالم النّفس، لها أبعادها، هي نقيضة أبعادها في الخارج، وتلك هي خاصية من خصائص الصّورة الشعريّة عندما تصبح خلقاً تحويليّاً، وإعادة صياغة للوجود لا فعلاً للوهم⁽¹⁵⁾.

وللخطاب الكنائى حضور لافت للانتباه، ففي "يطفح اليسر على أهله" كناية عن وفرة الخيرات والنعيم، وفي "بالأضلع الكادحة الجاهدة" كناية عن الجدّ والعمل الدؤوب والتضحيات الجسام، وفي "فردوسنا المفقود" كناية عن شدّة الحزن والحسرة لفقدان غرناطة أحد معاقل الحضارة الإسلامية في الأندلس.

كما سجّل التعبير الاستعماريّ حضوره الفعّال، ووظيفته تكثيف العملية الإخبارية، وشحن الانفعالات لدى المتلقّي، وتحريك عواطفه، قصد إشراكه في الرسالة

وحفظ التراث الذي يمثل ذاكرة الشعوب والأمم، ففي "فأنت بجاية الشاهدة" على سبيل الاستعارة المكنية والأصلية والمطلقة، وفي "فترعرش اللؤلؤة العاتية" على سبيل الاستعارة المكنية والمجردة. وفي "اهتزّت الدنيا" على سبيل الاستعارة المكنية والأصلية والمطلقة.

كما وظّف الأسلوب الاستفهامي لإثارة وجذب واستهواء المتلقّي، بغية إشراكه وإقحامه عنوة في الحديث عن بلارة الداهية، التي جعلت قبيلتين متنازعين على الملك تتصالحان وتتصاهران، وهي تذكرنا بجهيزة التي أخدمت نار الثأر والفتنة بين قبيلتين تتأهبان للقتال.

وقد مزج مفدي في مطوّله بين الأسلوب الخبري المبني على التقرير والوصف، وأكثر منه على حساب الأسلوب الإنشائي، لأنّه في مجال الوصف وتقرير حقائق اتّصفت بها بجاية الناصرية في أوج ازدهارها وحضارتها.

وقد اختار الشاعر لمطوّله البحر السريع الذي يعكس خفة روح الشاعر، والذي يصل إلى الأذن، ثمّ تستحبه فيبقى في الذاكرة خالداً فيها، ويشكّل الوزن السريع أرضية انغrust على أديمها بقية العناصر من مكوّنات إيقاعية ليستكمل النصّ الشعري وجوده الكلّي المتكامل، فولّد البحر السريع موسيقى خلقت بدورها فضاءات دلالية وأبعاداً جمالية، فقد اختار شحنات إيقاعية تتلاءم وقوة تفاعل المفردات بأبعادها الدلالية والإيحائية.

جاءت قصيدته المئوية مقسّمة إلى مقاطع لم يلتزم فيها صاحبها بوحدة القافية. وقد اختار لها وزناً عروضياً هو بحر السريع الذي يعكس نفسية الشاعر، وهو ينظم مطوّله.

تدرج هذه المطولة تحت النظم التاريخي، وقد أحيا فيها رموزاً تاريخية مستوحاة من أمجاد بجاية العريقة، فقد أشاد بالملك الحمادي الناصر بن علناس الذي صير بجاية إلى حاضرة دولة ذاع صيتها في كلّ الأمصار، وحولها إلى قبلة لطالبي العلوم بمختلف أنواعها. وأشاد بالأميرة بلارة ومكارمها وخصالها ودهائها، وقد أفلحت في إصلاح ذات البين بين الصنهاجيين بالمهدية والحماديين ببجاية، كما تتمّ مطوّله عن إحساسه المفرط لجماليات الطبيعة وسحر المدن العمرانية وعشقه المجنون لوطنه، ولا سيما حينما يكون المقام يخصّ مدينة بجاية الخالدة الساحرة. وقد سما بمئويته إلى مصاف فطاحل الشعراء في الشعر العربي، أمثال شوقي بمصر، من حيث القدرة الكبيرة على الصياغة المتينة

السبك، وابن حمديس الصقليّ من حيث تشربّه من نبع المذهب الرومانسي، والبارودي رائد مدرسة الانبعاث الشعري، وأبي العلاء المعريّ والمنتبي الفخورين بنفسيهما. فقد جمع في مطوّلته بين فنّ الحماسة والمفاخرة ورقّة ونعومة المشاعر.

قائمة المصادر والمراجع :

1. الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.
2. حسن فتح الباب، رؤية في قصيدة تاريخية للشاعر مفدي زكرياء، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، 1986.
3. رابح بوحوش، التجليات الشعرية في الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء، أعمال ملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، عنابة، 1993.
4. رابح بوحوش، الدلائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة، 1995.
5. رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سيجار، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.
6. عبد القادر فيدوح، شعرية الأقلام الغضة، شعار نحو شعرية مفتوحة ومتعددة، وهران، 1993، تجمع شعراء الجزائر المعاصرة.
7. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشرحية)، النادي الأدبي، السعودية، 1985.
8. العبدري، الرحلة المغربية، الرباط، عام 1968.
9. علي الجازم، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، 1964.
10. نعيم حسين زرزور، مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
11. نور الدين السد، مفارقة النص الأدبي لمرجعه، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة، 1995.

- 1 - رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سيجار، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 22.
- 2 - انظر رابح بوحوش، التجليات الشعرية في الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء، أعمال الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، عناية، 1993، ص 117.
- 3 - انظر: حسن فتح الباب، رؤية في قصيدة تاريخية للشاعر مفدي زكرياء، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، 1986، ص 174.
- 4 - انظر: عبد القادر فيدوح، شعرية الأقلام الغضة، شعار نحو شعرية مفتوحة ومتعددة، وهران، 1993، تجمع شعراء الجزائر المعاصرة، ص 165.
- 5 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.، ص 75.
- 6 - انظر، رابح بوحوش، الدلائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عناية، 1995، ص 66.
- 7 - انظر: عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير (من النبوية إلى التشرحية)، النادي الأدبي، السعودية، 1985، ص 53.
- 8 - انظر، نور الدين السد، مفارقة النص الأدبي لمرجعه، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عناية، 1995، ص 189.
- 9 - العبدري، الرحلة المغربية، الرباط، عام 1968، ص 35.
- 10 - انظر: الغبريني، عنوان الدراية، ص. ص 55 - 59.
- 11 - ابن عذاري، بيان، ج 1، ص 430.
- 12 - ابن الأثير، كامل، ج 8، ص 124.
- 13 - حسب، حسن حسني عبد الوهاب، شهرات التونسيات، ص. ص، 51 و 52.
- 14 - انظر: علي الجازم، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، 1964، ص. ص، 105 و 106.
- 15 - انظر: نعيم حسين زرزور، مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 7.
- ابن خلدون - "البغلة وأنا معه في المجلس إليه ولم أرها بعد. أسلبه تيمورلنك أعز ما كان معه. فاعترضنا جماعة من العشير قطعوا علينا الطريق ونهبوا ما معنا ونجونا إلى قرية هناك عرايا".

البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر "شعر المكان نموذجا"

د. محمد الصالح خرفي
جامعة - جيجل -

إن النص الشعري ولید شرطیه التاريخي والديني - في مطلق الأحوال - ينطلق منهما ليعبر عنهما معا، وكل نص يسعى إلى الارتباط بالجذور، والارتكاز على الماضي والحاضر، حيث يحاول الشاعر من خلاله أن يتمثل الرؤيا الحضارية للأمة "ليس فقط لتوظيف النص فنيا، وإنما ليستمد شرعية البناء النصي المولد والجديد"⁽¹⁾ فتاريخ الشعر هو تاريخ المكان، ومرجعية النص في أغلب الأحيان مرجعية تاريخية، إضافة إلى المرجعيات الأسلوبية فكل هذه المرجعيات - بتفاوت - تدعم دلالة وجمالية النص الشعري المتجدد في الزمان والمكان.

فالعودة إلى التاريخ، ليس المقصود منها إعادة كتابة هذا التاريخ بأحداثه ووقائعه الحرفية، فهذا ليس عمل الشاعر، وإنما إعادة قراءة هذا التاريخ والواقع، وفق رؤية وموقف الشاعر وفي الوقت نفسه وفق الرؤيا التي تتسجم مع روح الشعر، وخصوصيات الكتابة الشعرية، فيكون هذا التداخل بين اللغوي والتاريخي والديني لإضافة نصية جديدة، وحقيقية، تتجاوز الموجود حاضرا وماضيا، لترسم المسار الشعري الجديد المتميز، ولتبرز المفارقة بين الماضي، والحاضر ولتؤسس لشعر المكان الذي لا ينفصل عن تاريخه وشرطه.

والشاعر - في أي زمان ومكان - بحاجة ماسة إلى قليل من التاريخ، وهذه الحاجة تزداد "كلما تضاعفت أزمة الهوية لدى المجتمع، وتعمق الإحساس بضياغ الوطن وبقدر ما يحس الشعراء بالافتقار من ذواتهم، والغربة في أرضهم، يتعزز ارتباطهم بالشخصية ويتكاثف جهدهم في بناء مدن متخيلة باللغة، أو تصوير أوطان حلمية من خلال التاريخ."⁽²⁾ بحركية شعرية، تنقل الحدث من التاريخ الساكن إلى التاريخ المتحرك والتي

هي جزء من شخصية الشاعر ولها اليد الطولى في تكوينه وتشكيل عالمه وإطاره الشعري الخاص والعام.

ولأن الشاعر يدرك أنه من المستحيل عودة الماضي، وتشكل التاريخ كما كان في وقت سابق فهو يسافر في الماضي عبر المكان، ويتكئ على المكان ليجعله مكونا شعريا بنائيا مهما في النص، فالشعر "يقدم بناء فنيا للمكان الزماني، ويعتمد على التشكيل المركب الذي يتم وفق قوانين تفاعلاته الخاصة، يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلق إلى نهايات مفتوحة، تدفع الحركة مع القصيدة كي تتنامى وتستمر وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة تالية، ويتم هذا البناء بواسطة اللغة التي يعمل الشعراء على تخصيصها، وبث حركية الإبداع في تراكيبيها".⁽³⁾

وليس معنى هذا أن الشاعر يقحم التاريخ في المكان أو المكان في التاريخ قسريا دون مبرر فني، أو مسوغ موضوعي، بل إن " كل مكان يحمل تاريخا .. ومن البديهي أن الإنسان لا يرث في المكان ما يمثله من ظرف فقط، بل يرث كذلك هذا التاريخ الذي يلفه. ولا تتساوى في هذا الإرث كل أقسام المكان بل تتفاوت وتتفاضل على أساس ما اضطلعت به من مهمات وما شاهده من أحداث تختلف قدرا وقيمة".⁽⁴⁾

فكل مكان له حمولته التاريخية والدينية، وذاكرته الجماعية مرتبطة بفكر وعقيدة الأمة، وبالتاريخ العام للإنسانية. فكم من أماكن انهدمت واندرت ولم يلتفت إليها أحد، لا لشيء إلا لأنها لا تمثل ذاكرة الأمة ولا تترجم مشاعرها، بينما الأطلال* مثلا اكتسبت صفة التاريخية، وارتبطت بالنص الشعري لمدة زمنية طويلة -، ولا تزال عند بعض الشعراء في عصرنا الحالي- لأنها ارتبطت بمشاعر الفرد والجماعة وبصيرورة المجتمع العربي، وكشفت العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشابكة، والشاعر عندما يتذكر " ثبات المكان الذي تغير وأصبح طللا، هو تذكر يخلق في نفسه الشعور بأنه لم يتغير وبأنه يرى الماضي في الحاضر، غير أن هذا الشعور لا يلبث أن يتلاشى أمام الحضور الكاشف، لقد تهدم المكان وهاهو الشاعر يتهدم بالتذكر والبكاء أيضا".⁽⁵⁾

ويبقى الشاهد هو المكان المندثر واقعا والباقي في النفس حقيقة.

فالشاعر الحاضر أمام الطلل يتذكر الماضي، فيغدو الماضي حاضرا، فيتوالى الحضور والغياب. وهو يقرأ تاريخه الشخصي، وتاريخ جماعته التي ينتمي إليها ليرسم صورة ما للمكان المعلوم والخفي، يأخذ النص الشعري مساره، ويتلقى القارئ المحمولات التاريخية التي تشكلت داخل النص، من جهة، ويبث محموله فيه من جهة أخرى، مستفيدا في ذلك من المخزون التاريخي العام والشخصي. والقارئ يدرك بحسه القرأني والنقدي، هذا الارتباط المتشكل بين الشاعر والتاريخ والدين، كما أنه يدرك السبب المنطقي لهذا التوظيف أيضا، وهو يبحث عن الإضافات الجمالية والبنائية التي اكتسبها النص الشعري من هذه المزاجية، وكيف أفاد الشاعر من هذه العناصر المتعددة في بناء نصه الشعري.

فالمكان التاريخي مرتبط بالزمن لأن لهذا الأخير الدور الكبير في تشكيله، فكل تجربة شعرية تتكى على المكان، تستلهم الزمن، وتتشكل عبره، تسايهه وتحاول تجاوزه في الآن ذاته. ولأن الزمن مرتبط بالمكان، فهو يشكل المحور الأساسي في تناول المكان واستقراء تاريخه، فلقد "تهضت الأهرامات ليس فقط للتأكيد على إمكانية اختراق الفضاء الزمني المتصور بواسطة المكان بل للدلالة أيضا على قدرة المكان على تحديد خطوط الفضاءات الزمنية. وانطلاقا من تلك العلاقة، انبثق المكان المقدس الذي تجلى فيه الزمن المطلق، الزمن المفتوح على فضاءات الخير المطلق حيث القداسة تتعدى الحدود الرمزية للمكان مهما كانت أبعاده وطبيعة حدوده" ⁽⁶⁾ فبقاء المكان عبر الزمن دليل على الاستمرار، وعلى الرعاية البشرية التي يتلقاها، لأنه عنوان هذا الإنسان، وفيه يظهر تاريخه، ومجده، لذلك لا غرابة أن يعتمد الشاعر على الخلفية الدينية أو العقائدية في تشكيله للمكان، وتكون لهذه الخلفية الأثر الكبير في تشكيل بناء النص، وتحمله الأبعاد الدينية، ليرتفع الشاعر من المكان المادي الجغرافي المحدد، إلى المكان اللانهائي المسافر والمهاجر والحامل لبعده الديني المختزن حضارة الأمة ودينها وقيمها.

البعد الديني والتاريخي في الشعر الجزائري المعاصر:

تُشكلُ القدس خلفيه مهمة، لدى شعراء الجزائر من الأربعينيات - مع محمد العيد آل خليفة وغيره من الشعراء- إلى اليوم، لما تحمله من أبعاد دينية وحضارية وتاريخية، والشاعر عندما يوظف القدس، كرمز شعري، لا يكتفي بالذكر الحرفي لها وتزيين النص بها ليظن القارئ أن الشاعر مرتبط برموز الأمة، ومتسلح بثقافة دينية، بل ليبرز قيمته، وتأثيره في حركية الأمة والتاريخ العربي والإسلامي، ولِيُبَيِّنَ القارئ مرتبطا بتاريخه المجيد، وحضارته الرائعة، ويجعله حافظا له وقابلا للتجدد مرة ثانية، إن توفرت الشروط المادية والمعنوية لذلك.

فهي عند الشاعر الجزائري حسين زيدان، نجمة وكواكب وقصيدة أحبها، فهي الجزء الذي يجسد الكل، اليوم وغدا، ولأن الوطن واحد والتاريخ واحد، انطلق الشاعر من عمق الأوراس إلى قلب القدس، وبعث لها رسائله الشعرية عبر ديوانه "قصائد من الأوراس إلى القدس"، فتاريخ الأوراس معطر بشذى القدس ولم يتشكل تاريخه إلا بهواه وقد رسم الشاعر للقدس صورتها الحقيقية في مخيلته وجسد حبها له شعريا، لأنها جزء منه:

هو ** في عيوني نجمة لم تنبجسْ وكواكبٌ عطشى تفتّشُ عن سديمٍ
هو لمسةُ الوجدان لما أشرقَتْ وقصيدةٌ لم يفشها قلبٌ كظيمٌ
هو في أصابع فرحتي أنشودةٌ ورسالةٌ كم أوهتْ قلبَ الكليمِ
هو قبضةٌ وضعتْ على شفةِ الزناد وطلقةٌ أعددتُها لغدٍ عظيمِ

....

أحبيتهُ .. أحببتهُ.. ما ضررتي لو أزعجتُ كينونتي أهلَ الرقيمِ

أولم أكنْ في البدء مهدَ العاشقين إذنْ أقولُ من الصميمِ إلى الصميمِ (7)

فالقدس قد تحولت إلى رمز ديني وتاريخي عند الشاعر الجزائري، وعند الشاعر العربي عامة، وأصبح الشعراء يحنون إليها لأنها الفردوس المفقود، والتاريخ الثري بالأحداث العظام، قريبة منهم مكانا لكنها بعيدة التحقيق.

والقدس لن تُنسى مادام الشعراء يستدعونها من جديد في نصوصهم الشعرية ولا يتكئون عليها فقط، بل يعيدون كتابتها وانتشالها من هول النسيان، فيتلبس بها الشاعر، صراحة أو بما يدل عليها، فتبرز في النص كما برزت في القلب والذاكرة، في صورة جميلة مرة، وفي صور مأسوية مرات كثيرة.

والحقيقة التي يجب الإقرار بها هنا، أن أغلب الشعراء العرب، لا يلتفتون إلى أماكنهم المقدسة، والتي تحمل الأبعاد الدينية والتاريخية، إلا في مرحلة الفقد والغياب والضياح- فقديمًا كانت غرناطة واليوم القدس- ويستخدمونها لتزيين نصوصهم، أما من تأتي عندهم عن وعي وقناعة فهم قلة، وممن يحملون الثقافة العربية الإسلامية، ويؤمنون بعودتها إلى حضيرة العرب والإسلام والمسلمين، ولو بعد حين.

فعندما يُضمّن الشاعر الجزائري نصه رمز القدس الديني والتاريخي، فهو يعود إلى الماضي المشرق المنير، والأيام الجميلة الزاهية، وإلى زمن العز، لما كانت القدس هي العنوان الأول والأخير وهي التي تعطي المكانة لأبنائها، كما فعل الشاعر مصطفى الغماري الذي انطلق من القدس ومن تاريخها ليفضح الحاضر وواقعه:

فجرت منابع الإبداع فيهم فهماموا في مداك رؤى وضياء
ورق حنينهم فيك انسيابا فرقرقت القلوب لك الوفاء
فماذا يا جلال القدس ماذا ؟ وقد عاد الزمانُ بنا وراء
تحطمت اليراعةُ فيك شكوى ووجه الصمت يطوينا عياء
يللمُ جرحنا في كلِّ نادٍ ويقبسُ من ليلاليه الشتاء (8)

أما الشاعر الجزائري أحمد شنة، فهو يدعو لرفع الظلم عن القدس وتحريرها، وتوحيد كل الجهود وإصدار الكلمة الواحدة المزلزلة؛ لكن في زمن أصبحت كل القبائل فيه يهود يستحيل ذلك، فيحاول الشاعر أن يوقظ الضمير العربي النائم ويشعرنا بالذنب والتقصير، مع دمج السياسي بالديني وبالتاريخي، حيث تتداخل الدلالات مع بعضها البعض في نصه "طواحين العبث":

تكلّم ..

وقل إننا .. لا نخافُ اليهودُ

سنُخرجهم من خيام أُمِّيَّة
من رملٍ خبيرٍ، من مهبط الأنبياء
ولكنْ تمهّلْ .. وحدّقْ معي في الوجوه!
فكلُّ القبائلِ صارت يهودَ⁽⁹⁾

لقد تحول رثاء المدن في الشعر العربي المعاصر، إلى رثاء من نوع خاص، وإلى رثاء للذات، حيث يتداخل الذاتي مع الموضوعي، الحاضر مع الماضي، غير أن الكثير من الشعراء لم ينفذوا "إلى أعماق التاريخ ليلتحموا به في تجربة ذاتية كلية عبر الوجداني والمخيّل وليسئلهموا منه الرموز والصور التي تحضر في النص ضمن منطق عضوي يأخذ فيه هذا التاريخ صيغة جديدة مفعمة بالإحياء والتصوير مشبعة بالرمزية المتفتحة على القراءات المتعددة وإنما اكتفوا بالتعامل الخارجي المدرسي معه في إطار الرؤيا العامة والنسق المتواتر .. فكان شبيها بالمدخل الوصفي الذي يحوي فيه حضور الذات الشاعرة (فاعلية الإنشاء) تحت هيمنة الأغراض الموضوعية الملائمة لحاجات الواقع (فاعلية التلقي)"⁽¹⁰⁾

فتوظيف الأسماء المكانية التاريخية والدينية، ومحاكاة هندستها، لا يضيف للنص ولا للقارئ أي شيء، ما لم يصهر الشاعر كلّ ذلك في البنية العامة للنص، تعيد تركيب وترتيب الأمكنة وفق رؤية النص المكانية، لا الواقع المادي أو التاريخي، مع الخيال والتصوير والصياغة الجيدة، ليكون النص جديدا ومتميزا عن السائد والمعتاد. و يعبر بصدق عن رؤية الشاعر، ويبرز تجربته ومواقفه من الحياة والإنسان والكون، لأن المكان يبلور هذه الرؤيا العميقة، وإن تعددت التصورات والرؤى، فـ "المكان في حقيقته عبارة عن هوية تاريخية مادية ماثلة للعيان.. قادر بتمثله العياني على اختراق التاريخ وإظهاره.. فالمكان ما هو إلا انعكاس للزمن"⁽¹¹⁾ وللمتغيرات العامة في البنية التاريخية. وشخصية المكان التاريخية مرتبطة أشد الارتباط بشخصيته الزمنية، وبروزه كعلامة في سياق الزمن الماضي، فيتشكل الإحساس بالرغبة في عودته والحفاظ عليه.

وهذا ما دفع الشاعر الجزائري مفدي زكريا مثلاً في إلياذته إلى إبراز تاريخ بعض الأماكن الجزائرية التي شيّدها الأسلاف، نتيجة إعجابه بها وكونها علامة بارزة في تاريخ الجزائر القديم- القصبة، حمام ملوان، شرشال، تلمسان..- والإلياذة في حقيقتها رصد لهذا التاريخ المكاني المتنوع، وإبراز لشخصية الشعب الجزائري ورجالاته ونضالاته المتنوعة لجعلها حافزاً للجيل الجديد:

- سجا الليل في القصبة الرابضة فأيقظ أسرارها الغامضة⁽¹²⁾

- وحمام ملوان ملّ المجبونا وأنهى غوايته والفتونا⁽¹³⁾

- أشرشال!.. هلا تذكرت يوبا؟ ومن لقبوا عرشك بالقيصرية؟

ومن مصرّوك فنافست روما وشرّفت أقطارنا المغربية⁽¹⁴⁾

- تلمسان، مهما أطلنا الطوافا إليك تلمسان نهي المطافا⁽¹⁵⁾

والإلياذة بالرغم من تاريخيتها وبعدها في معظم الأحيان عن الانسجام المكاني، والتفاعل الوجداني مع المكان التاريخي، والاكتفاء بالذكر الجغرافي الحرفي، فإنها أعادت إلى الواجهة هذه الأمكنة المحورية، والعلامات التاريخية، وعرفت الجيل الجديد بها، وجعلتها علامات للشعراء ليتناولوها ويكتبوا عنها بشكل مغاير لأن "المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجياً مرئياً، ولا حيزاً محدد المساحة، ولا تركيباً من غرف وأسيجة، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضمخة بأبعاده بتواريخ الضوء والظلمة"⁽¹⁶⁾ وما على الشاعر إلا أن يعيد الحياة إليه من جديد، عبر التوظيف الشعري، وهدى الحياة تتخذ أشكالاً عدة، من أبرزها في الشعر العربي المعاصر قصيدة القناع، حيث يجعل الشاعر المكان يتكلم في النص الشعري، فيتكلم الشاعر والمكان بصوت واحد، ليتوحدا في صورة فنية مؤثرة، تفرض سيطرتها وهيمنتها على المتلقي.

وتجربة قصيدة القناع هي حصيلة علاقة الثقافة والتواصل بين الشعر العربي والشعر الغربي، فتحول المكان إلى رمز وإلى قناع، يكون ضمن سياق الوعي التاريخي، وانعكاس الذاتي في الموضوعي "ولا يعني هذا الانعكاس سلبية الذات الشاعرة وخضوعها لسلطة المكان بقدر ما يبرهن عن تاريخية هذا الشعر وانخراطه العميق في

المعركة الحضارية .. فلم يعد للمكان معنى واسم إلا بوصفه أرضاً، ولا صفة له ودلالة سوى ضمن جمالية الواقع التاريخي⁽¹⁷⁾ وما يحمله من شحنة عاطفية ودلالة معنوية وذاكرة رامزة. لأن المكان يقدم حلاً للشاعر وللقارئ على حد سواء "حين يريد أيُّ منهما الهروب من واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، ومن هنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله. وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه فيصعد إلى السماء وقد ينزل إلى أعماق الأرض ليبث الرمز نفسه ويهرب، بل ينسرب من خلاله أو ينقده."⁽¹⁸⁾

ونجاح استخدام تقنية القناع التي أصبحت شائعة في المتن الشعري العربي المعاصر في الجزائر وفي العالم العربي، يتوقف بصورة مهمة "على نجاح الإسقاط، فالقناع وجه يرتبط بفترة تاريخية محددة يتقنع به الشاعر في عصر آخر للتعبير عن حال معاصرة من خلال فترة ماضية فإذا أجاد التعبير دون أن يرفع القناع عن وجهه نجح الإسقاط الفني، وإذا كان الشاعر يرفع القناع عن وجهه بين لحظة وأخرى وقد نسي أنه متقنع عدّ ذلك عيباً فنياً واختلط حضور الشاعر بالقناع والزمن الماضي بالزمن الحاضر."⁽¹⁹⁾ والشعراء بطبيعة الحال يتفاوتون في توظيفهم للرمز التاريخي، وتقنعهم بالأمكنة، بناء على أهدافهم المتوخاة، ومرجعياتهم التاريخية والدينية، وما يملكونه من قدرات فنية. فما "يشدنا نحو الرمز التاريخي ليس حقيقته المدوية في ذلك السياق الماضوي، وإنما هو مصيرنا الذي نلمحه بالتحديد من خلاله في الحاضر، فنحن نطالع في الرمز التاريخي تجربتنا الخاصة موصولة بتجارب أسلافنا في الماضي، ومن هذه الخصوصية نطالع في الرمز مصير البشرية وتجربتها الإنسانية العامة، إن للرمز الفني دائماً مثل هذه القدرة على دمج الخاص بالعام، والآني بالمطلق، والمحدود بالمعروف باللامحدود المجهول."⁽²⁰⁾

وقد يجمع الشاعر الجزائري الكثير من الدلالات في النص الواحد، ويربط بين أماكن كثيرة في الوطن العربي، ليتمكن القارئ في أي مكان من فهم المقصود، مثلما فعل الشاعر ناصر معماش في نصه "الشعر قائد هذه الأوطان" الذي ألغى فيه الحدود

الجغرافية الموضوعة، وثبت العلاقات التاريخية بين المدن العربية، وجعل من الأوراس الرابط التاريخي بينها، مع تأكيده على التاريخ المشترك لهذه المدن:

من لم يزرْ بغدادَ أو غر ناطقةً لن يفهمَ التاريخَ في الجولانِ
من لم يرَ النيلَ المسافرَ في المدى فاقراً عليه سورةَ الرحمانِ
من لم يرَ الأوراسَ وقتَ شروقه حين الصنوبرُ باسمُ الأفنانِ
حين الندى الظمانُ يحضنُ ورده ويهيمُ دفءُ الحبِّ في الوديانِ
هو قلبُ أوراسِ الجزائرِ حالمٌ نبضاته من أجملِ الألحانِ
في كلِّ شبرٍ من ربوعه قصةٌ كتبت بكل لغاتِ ذي البلدان⁽²¹⁾

فالأوراس هو الخيط الرابط بينها وهو قلب الجزائر المجاهدة، وقد أخذ القسط الكبير من نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين، والشعراء العرب. إذ لا يخلو ديوان شعري جزائري من ذكره، كما نجد أن كل شاعر جزائري ضمنه في نص من نصوصه الشعرية بشكل من الأشكال. لأن الأوراس هو تاريخ الجزائر المعاصرة، ونقطة التحول والانتقال من وضع إلى وضع، ومن تاريخ إلى تاريخ، لذلك أصبح مزاراً للشعراء، على الرغم من تبدل الظروف وتغير الأحوال بين الأمس واليوم:

أتيك ملتحفا هامتي ومُمتشِّقاً في المدى قامتي
أتيك "أوراس" محترقا ودمعُ الأحبة في راحتي
تمرّ السنون ولمّا يزلُ صهيلُك أوراسُ في واحتي
وتحملني زهرةً في رباك وعصفورةً غردتْ آيتي
وتسألني قطرةً من دماك لماذا فأشكو لها حالتي⁽²²⁾

يأتي إليه الشاعر وهو يتحرق إليه، ودموع الأحبة في راحته، ويشكو حاله، ويدعو لعودته من جديد ليرفع عنا وعنّه الظلم والمآسي، فقد عادت الدماء والدموع من جديد، ولا سبيل للتخلص منها إلا بأوراس جديد.

لكن الماضي المُشرق والمُشرق للأوراس، أصبح في الذاكرة فقط، مما حدا بجميع الشعراء الجزائريين أن يركزوا على الدعوة إلى عودته من جديد، ليمحو عن

الوطن الجريح جراحه، ويعيد بعضا من الماضي. ومع علمهم الأكيد أن ذلك لن يكون، فالأمل قائم مع هذا الجيل الجديد الذي سوف يعيد إلى الأوراس عزته:

أوراسُ يشكوُ للشمالِ شجُونَهُ وحنينَهُ وحصارَهُ ومحاصرهُ

أوراسُ قدّم للجزائر ما لَه وعيونَهُ وجفونَهُ و محاجرهُ

و جماله وظلاله ونضاله وخصاله ورجاله وحرائرهُ

أوراسُ يسألُ عن قريبٍ مُنجدٍ يَمْحوُ عن الوطنِ الجريحِ جبائره (23)

فعودة الشعراء الجزائريين إلى توظيف الرمز التاريخي " الأوراس"، أو غيره من الرموز التاريخية، دلالة على التثبيت بالأرض وبالجزور وإبراز للذات الجزائرية، عوض توظيف رموز بعيدة عن شخصيتنا وخصوصيتنا التاريخية الجزائرية والعربية.

وهذه العودة إلى التاريخ، عودة للذات، وتعويض عما ذهب وفُقد. فالمدن التاريخية الجزائرية، ذهبت هيبتها وامحى تاريخها مع الأحداث الجديدة، ولم تبق منها إلا الصورة القديمة يسترجعها الشعراء، فهذه "سرتا" التاريخ ذهب عنها أريجها، وغاب ريحها، وأصبحت متعبة:

سيرتَا !

دروبُها أنهارُ عشقٍ تتلظى

جدرانُها عبقُ التاريخ

مترفٌ فضاؤها بالقصائد

بالحنينِ

لكنّها متعبةٌ

لم تعدْ صخورُها منيعة

بعدما انطفأت برأكينُها

والهضابُ التي حلّقت في المدى

أصبحتْ في الحضيض (24)

فبضياع تاريخ تلك المدن، ضاع تاريخ الشعراء وأصبحوا يعيشون على هامش مائدة التاريخ، والماضي الجميل المضمخ بالأمنيات، والذي لن يعود، مادامت صيرورة التاريخ تسير بهذا الشكل.

فتشبث الشعراء بمدنهم وحصونهم الباقية، والمحتفظة بجزء من التاريخ هو تشبث بالمكان وبالحياة من خلاله، فالشاعر الجزائري محفوظ بوشناق مثلاً، يعود إلى قريته "القنار نشفي" - بولاية جيجل - مناجياً إياها، مسترجعاً تاريخها الثري، ليحيي الذكرى من جديد ويعيد الماضي الذي كان واقعاً في تلك القرية الساحلية، حيث تحولت "القنار" عند الشاعر إلى تاريخ وحكاية، بل هي التاريخ كله من بدايته إلى نهايته:

هنا في رحاب قريتي يحطُّ التاريخُ رحالَه

ليخط للتاريخ ألفَ حكايةٍ وحكايةٍ

ها هنا في كل غابٍ وفجٍ

وسفحٍ ورايةٍ

ذكرٌ للبطولةِ

وللفدا آياتٌ أبديةٌ

ها هنا يجنُّو التاريخ في محرابِ قريتي

مُناجياً أرواحاً زكيه

يُعيد بها الماضي البعيدُ

لتحيا الذكرى من جديدٍ (25)

فالشاعر الجزائري شاهد على التاريخ، وعلى ما مرَّ به الوطن من أحداث أليمة، في الماضي وفي الحاضر، فأحداث "باب الواد" الطوفانية سجلت تضامناً الشعراء مع المنكوبين والمفقودين والموتى، وكتب الشعراء تاريخهم الخاص بالأحداث. بل إن اتحاد الكتاب الجزائريين نشر ديواناً شعرياً مشتركاً خاصاً بالأحداث، تمثل شهادات إبداعية حول السبت الأسود من شهر أكتوبر، جمع فيه كلَّ القصائد الشعرية للشعراء الجزائريين الذين كتبوا نصوصاً في الحدث، ومن أبرز تلك النصوص الشعرية التي تجاوز فيها كاتبها

المناسبة الحرفية إلى التفاعل مع الحدث، نص الشاعر سليمان جوادي "أعاصمة الجزائر" المبني على التساؤل المفجع:

أعاصمة الجزائر ما دهاك ومن ألقى الفجيرة في حماك
ومن دك الشوارع والمباني وأغضبَ دون ما جُرم سماك
وجرجر ساكنيك إلى المهاي وقادهمو إلى سوء الهلاك
فمن لك بالثوكل واليتامي أساهم قد تمازج في أساك
ومن لك بالمشرد والمعنى ومن لك بالفواجع والبواكي (26)

حيث ارتفع فيه الشاعر عن الذكر الحرفي، ونحى منحى مساءلة المكان، وهو يعلم أنه لا يجيب، بطريقة أعادت إلى الذاكرة نصوص رثاء المدن. والشاعر بصفته عضوا فعالا في مجتمعه ومتتبعا مهم لتاريخه لا يترك الأحداث تمر دون ذكر شعري.

ومثلما كانت الكتابة الشعرية عن أحداث "باب الواد" كتب الشعراء عن زلزال "الأصنام" - ولاية الشلف حاليا - الذي ضربها في العشرين من أكتوبر سنة 1980:

غنيّتك يا مدينة الأصنام أسطورة
غنيّتك لغزاً حَفَّه الإبهامُ
غنيّتك نغمة حزن
جرت به الأيام حُبْلَى منذُ الأزل
حتى إذا أعيأها الحمل وأدركها المخاضُ فجعت إذ ذاك
يا أصنامُ على عجل
فكنت للمخاض مهذاً
وللأجيال لحداً
تواربها الأنقاض⁽²⁷⁾

فالشاعر الجزائري واكب كل الأحداث التاريخية، وكتب عن جميع الملمات ليس عن الجزائر فقط بل عن كل مكان في العالم العربي والإسلامي كلّهُ، ومبتدأ الكلام

ومنتهاه فلسطين الشهيدة المغتصبة التي شكلت محور الكتابة الشعرية التاريخية في

المتن الشعري الجزائري المعاصر:

فلسطينُ .. أنتِ الشعارُ الوحيدُ ،

إذا قرّر العربُ ،

شاء القدرُ .

فلسطينُ .. أنتِ الخلاصُ الوحيدُ ،

إذا لم نمتُ فيكُ ،

مات الشجرُ .

فلسطين أنت الغرام الوحيدُ ،

إذا لم نذب فيكُ ، ذاب الحجرُ (28)

فكل مكان في فلسطين، القدس، حيفا، يافا، عكا، بيت لحم ... هو فلسطين، ويدعو

الإنسان العربي المسلم لتحريره، ويدعو أبناءه للعودة إليه، واتخاذ القرار، فيتساءل

الشاعر عبد الغني خشة، عن موعد الفتح الجديد وموعد القرار الحاسم والفاصل:

إلى متى تبقى المكبلُ

بالقرار، وبالحوار .. وطاولات الانتحار

وبالموائد والفضول؟؟

سدّد خطاك لأنّتي في الآتين آيات الرسولُ

الأرضُ أغنيةٌ يكرّرها اللسانُ

الأرضُ زنبقةٌ ونيشانٌ وشانُ

هذا ترابك فيك أنت له البديلُ

أسلم لريح الفتح رجلَك لا تُطلُ

القدسُ من عينيك فاتتةٌ تطلُ (29)

كما كان ما حلّ ببغداد الهوى، بغداد التاريخ، في بداية التسعينيات، أثر كبير

على الشاعر الجزائري فتفاعل معه وسجله في الذاكرة الشعرية الجزائرية، مثلما فعل

الشاعر محمد مراح الذي حاول العودة إلى ماضي بغداد العريق، كسلوى له عن

الحاضر الأليم، فتداخل الحاضر والماضي عنده وقد شكل الرشيد والمأمون بؤرة التوتر في نضه، وأصبأ يختصران تاريخ المكان:

بغدادُ جئتُك هائما .. بغدادُ شهب تُلُفك والهوى يزدا
أتأملُ التاريخَ في فردوسه فاضتُ به الأفراحُ والأعيادُ
"مأمونك" المأمولُ غيثُ معارفٍ بهر النهى وشدا به استرشادُ
و"رشيدك" المسعودُ أرَّج ذكره جسدُ السماء يحوطه الاحماءُ
نقشوا على عرش الخلود مفاخرأ تحيا بسحر غنائها الآبادُ
بغدادُ ! يا نبع الملامح والعلى صبحُ المنى من قبضتِكَ يُشادُ (30)

كما عاد الشاعر عمر أزاراج إلى غرناطة التاريخ، معيدا سيرتها، وقصة آخر ملوكها، ليجرز أنه لن يسلم غرناطة مثلما سلمها عبد الله الصغير، وكأن قدر الشعراء الجزائريين مرتبط بالماضي، ولا حياة جديدة عندهم دون ماض:

قل وداعاً إن غرناطة روي في ملفات المقاول
قل وداعاً إن غرناطة في مبنى الدرك
هكذا ضاعت بلادي

...

فأنا لست معنيا بالأندلس، فكل سنوات العمر أندلس

لم تزرها شمس أو ورده الماء

إن غرناطة الروح محتلة وغرناطة التاريخ صارت كلاما (31)

على أن البعض من الشعراء يأملون في عودة الماضي والتاريخ المشرف، وهذا يدل على إيمان الشاعر بحتمية التغيير والتحول، وأن التاريخ قادر على إعادة نفسه، مثل الشاعر يوسف وجليسي في قصيدته "العشق والموت في الزمن الحسيني"، أو ما لم يقله صاحب الجيل الأخضر! "حيث بحث الشاعر عن نوفمبر فلم يجده، ووجد كل الشهور تخونه في جزائر الاستقلال، فعاد إلى بغداد ليوحد بالاوراس، مثلما توحد المهاجر والأنصاري والعربي والبربري من ذي قبل، لعل بغداد تعيد مجد الأوراس، وتعيد

الاخضرار الذي ضاع، فالمصير مشترك، وحلم نوفمبر الجديد ومن خلاله حلم الأوراس
سيتحقق مع بغداد:

عَبثًا أَقْتَشُ فِي الشُّهُورِ عَنِ الْوفا كُلِّ الشُّهُورِ غَدَتْ تَخُونُ نُفْمَ بَرًا !
أوراس! .. إني عابِرٌ مَثْوَكَ .. أَوْ راسِيَّةَ الْعَيْنَيْنِ ! كوني المَعْبَرَا ..
أهْوَكَ .. أهْوى طُلْعَةَ الأوراس فِي عَيْنِيكَ .. أهْوى ما سمعتُ وما أرى ..
بغدادُ والأوراسُ فِي هَذَا الْفُؤَا دِ تَوْحَّدَا : أَنْصَارِيًا وَمُهَاجِرًا ...
فِي الدِّينِ أَنْصَهَرَا .. وَنَاصِيًا تَوَاضَعَا مِنْ مُرْضَعَيْنِ : مُعَرَّبًا وَمُبْرَبَرًا !
بغدادُ! إني قادمٌ .. فَلْتَحْضُنِي قَلْبًا تَزْمَلُ بِالْهوى وتَدَثِّرَا
لنُعِيدَ أَحْلَامَ الحضارةِ والصِّبَا ونُلَوِّنَ الأفقَ " المؤمَّرَكِ " أَخْضَرًا ! (32)

فالنص السابق يشير إلى توحيد المكان التاريخي، وإلى تمسك الشاعر بخيوط الحلم
أنى كانت، وقد اشتمل على تناص *** واضح في العنوان مع عنوان رواية الطاهر
وطار "العشق والموت في الزمن الحراشي" وتناص آخر مع نص "معلقة الجبل الأخضر
" للشاعر عيسى لحيلج، مضمونا وإيقاعا، وهذا التناص لا ينتقص من قيمة النص
الجمالية لأن " النص انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه، فالنص يتولد من بنيات
نصوص أخرى، فكل نص هو نتاج نصوص سابقة، النص المتناص يتماها في
علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى فقد تكون علاقة تحول أو تقاطع أو تبديل
أو اختراق" (33) والشاعر في حاجة إلى السابق وإلى اللاحق، في إطار لغته ولغة
الآخرين؛ ليؤسس هوية النص الشعري الذي يكتبه ويؤرخ تاريخه وحاضره، ويجعله
يبقى لمدة أطول دون تكرار أو استخدام لتقنية الإلصاق التي تبعد النص عن أدبيته.

ويؤدي التناص "دورا بارزا في إثراء تجربة السيرة، حيث يكتسب النص تعددية من
سياقات أخرى مع بقاءه متركزا في سياقه الخاص وتتنوع أنماط التناص ما بين استعادة
حدث ديني أو تاريخي أو أسطوري واستبطان هذه الأحداث أو الإشارات في سياق السيرة
بحيث تتولد دلالات جديدة تثري التجربة" (34)

وهو ما فعله الشاعر الشريف بزازل في نصه "مديح الظل العالي" الذي يتناص
فيه مع نص الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش، الحامل للعنوان نفسه، مع

اختلاف في القضايا المطروحة وإلغاء للحواز التاريخية والمكانية، وإيراز للخصوصية الجزائرية.

وهذا الإلغاء للحواز التاريخية - الزمنية - والمكانية، هو الذي يجعل النصوص تتلاقى وتتلاقح فيما بينها، وتتشكل من خلالها بنى النص وجمالياته المتعددة الوظائف والدلالات، تثبت عبر الزمن. ويصبح عند ذاك كل نص قابل للتحويل والامتصاص، على أيدي الشعراء بكيفيات مختلفة، فيستعصي جراء ذلك النص على المتلقي المطالب لفهمه بكم ثقافي ومعرفي معين، حتى يحدث التقاطع بين الخبرات المعرفية السابقة للمتلقي والنص الشعري الحاضر، ويتسنى له الإمساك به وفهمه وتلقيه. وما يعطي الخصوصية للنص الشعري الجزائري المعاصر، هو هذه المحمولات المعرفية المشتركة المعاد صياغتها داخل النصوص الشعرية، لأن "التناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق مستوعب مدرك لمراميّه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية." (35) وهذا قد يتأتى لبعض القراء، وقد يتعذر ذلك على البعض، وعلى هذا تصبح المطالبة بالنص القابل للفهم - لا المفهوم - من أهم واجبات النقد المعاصر. لأن الشاعر المتميز يسعى دائماً للاستفادة من الموروث الشعري وتاريخ الشعر، بكيفية تخدم النص الجديد دون الوقوع في الغموض والإبهام.

وقد رجع الشاعر يوسف وجليسي إلى القرآن الكريم وإلى السيرة النبوية الشريفة ليغرف منهما في ديوانه الثاني "تغريبة جعفر الطيار"، ويمكن القول أن الشاعر قد أحسن استخدام الثقافة الدينية في بناء نصوصه الشعرية، التي إنبنت معظمها على تلك الثقافة المشتركة:

ألجأ الآن وحدي "إلى الغار"

لا أهل .. لا صحب .. إلا الحمامة والعنكبوت !

غربتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

ولكنني متعب .. متعب من هواها ،

يسألونك عني ..

قل إني نزلتُ إلى "طورِ سنين"،

إني تقلدتُ عرش النبوة في وطنٍ آخر يشتهي

ويمنحني الوصلَ بالروح في كل حين! (36)

لقد لجأ الشاعر إلى السيرة النبوية المعطرة ليعبر عن غربته في جزائر اليوم، وتمثل نفسه نبيا جديدا، وهو يعلم أنه لا نبي بعد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فالشاعر يوسف وغليسي أراد أن يعيد تشكيل التاريخ وفق رؤيته، وحاجته النفسية وسياقه النصي، وتطعيم نصه ببعض ثقافته، ليشكل خيط الوصل بين الماضي والحاضر.

بل إن معظم نصوص "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر يوسف وغليسي، مفعمة بالماضي، متجذرة في المكان مهووسة بالقضايا الوطنية والسياسية والتاريخية والدينية، تكرر فيها المكان بشكل ملفت، وبتتابع ينبئ عن رؤيا شعرية تستشرف المستقبل، مثلما كان مع نصه "تغريبة جعفر الطيار" المكتوب في خريف 1996 والذي تنبأ فيه بما حدث، قبل الهدنة التي حدثت بين الجيش الجزائري والجيش الإسلامي للإنقاذ، بحس الشاعر الذي يرى ما لا يرى غيره:

إني رأيتُ بموطنٍ ملكين قاما بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يروى أن هذا قد "تأبَّط شره"، لكن ذاك "تشنفرا"

وتبادلا علم البلاد وأعلنا حُكْمًا يكون تداولا وتشاورا

كلَّ الحروب تعربت فتلاأت وتلون الوطنُ المكحل أخضرًا

واللاجئون رأيتُهم يتنزلون من الجبال .. من المدائن .. و القرى

ورأيتُ أسرابَ الحمام توافدتْ ورأيتني بين الحمام طائراً (37)

خاتمة: لقد تعددت رؤى الشعراء الجزائريين للمكان، وتنوعت مشاعرهم اتجاهه، امتزج التاريخ بالدين خاصة في المكان المقدس، وانتقلت دلالاته من دلالة إلى أخرى، لأنه لا يوجد معنى نهائي للنص الشعري، وحافظ النص الشعري على سلطته التاريخية

والدينية بالرغم من الدعوات النقدية الداعية إلى موت المؤلف، وما الدلالة الدينية والتاريخية إلا زاوية من زوايا النص التي يحاول القارئ القبض عليها، محاولاً مقارنتها بما يملك من معارف من جهة، ومستقيداً مما لا يملك من جهة أخرى، لأن النص الشعري كان حافزه للاستفادة والاستزادة.

فالمكان الشعري لا يرتبط بالدلالة الحرفية والتاريخية والدينية، فهو مكان لغوي يحتمل كل شيء، ووروده أو عدمه لا يعطي للنص شعريته، فهو ليس معطىً بسيطاً، بل هو معطى مركب غير منته متواصل التأثير باختلاف الأزمنة، فـ "الشعر مستقل بنفسه عن السياق التاريخي الذي ينشأ فيه لينفتح على الواقع في زمانه وسائر الأزمان، على أنه كائن من كلام مكتف بذاته ومكتمل باعتباره صورة من صور الحياة الاجتماعية أو تمثيلاً لها محدوداً بحدودها التاريخية"⁽³⁸⁾ إلا أن شعرية النص تقتضي السياق - الأصغر والأكبر - لفهم أعمق له وتتبع دلالاته التي يجسدها، عبر نصه الواحد أو عبر نصوصه المختلفة المكتوبة في أزمنة وأمكنة متعددة.

كما أن شعرية النص، ليست من شرعية المكان وجماله المادي ومجد تاريخه وإنما يستمد شعريته عندما يصبح "امتداداً للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها، ويصبح المكان والإنسان في الحياة الدنيا توأماً يكمل بعضه بعضاً كلاهما يأخذ من الآخر ويعطيه ليكونا في النهاية نظرة شمولية لمعنى الحياة"⁽³⁹⁾ ولمعنى النص ولمعنى المتلقي الذي لا يمكن ضبطه أو تأطيره أو تحديده في أطر معينة، بل يبقى مفتوحاً على كل الاحتمالات والقراءات.

وهذه القراءات قد تعددت وتشابكت مع استخدام الشعراء لتقنيات جديدة على المستوى اللغوي والأدائي والكتابي - الخطي - واستثمار التقنية العلمية والتكنولوجية في إنتاج النص وطبعه وتلقيه، وتنويع الأنماط المكانية أو التركيز على عنصر مكاني معين لظروف الحياة الجديدة، وكل ذلك من أجل كتابة متميزة تستفيد من الماضي ومن الحاضر، لتؤسس لكتابة مغايرة للسائد والمتعارف عليه، ولتأخذ مشروعيتها من تاريخ المتن الشعري العربي القديم والحديث.

إحالات الدراسة:

- 1 - حسين حمزة: مراوغة النص. دار المشرق، فلسطين، ط01، 2001، ص 31.
- 2 - إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط01، 1997. ص 196.
- 3 - اعتدال عثمان: إضاءة النص. دار الحداثة، لبنان، ط01، 1988، ص 72.
- 4 - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية " الصورة والدلالة ". دار محمد علي للنشر، تونس، ط01، 2003، ص133.
- * لمزيد من الاستفادة من توظيف الأطلال في الشعر العربي راجع: محمد عبد الواحد حجازي: الأطلال في الشعر العربي "دراسة جمالية" دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط01، 2002.
- 5 - أدونيس: كلام البدايات. دار الآداب، بيروت، ط01، 1989، ص37.
- 6 - جمال الدين خضور: قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط01، 2000.
- ** مدينة القدس مؤنثة، لكن الشاعر حسين زيدان أوردها بصيغة المذكر، ولو وضع هي بدل هو ما تغير الوزن.
- 7 - حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس. منشورات SED، الجزائر، ط01، 2002. ص57.
- 8 - مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار. لافوميك، الجزائر، ط01، 1985، ص 71/70.
- 9 - أحمد شنة: طواحين العبث. مؤسسة هذيل، مطبعة هومة، ط01، 2000، ص 53.
- 10 - إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي "الجزائر نموذجا ". ص 269.
- 11 - مها حسن يوسف عوض: المكان في الرواية الفلسطينية 1948-1988. رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، الأردن 1991، ص34.
- 12 - مفدي زكريا: إلباظة الجزائر. م وك، الجزائر، ط02، 1987، ص.27.
- 13 - المصدر نفسه. ص.29.
- 14 - المصدر نفسه. ص.41.
- 15 - المصدر نفسه. ص 51.

- 16 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1986، ص 08.
- 17 - إبراهيم رمانى: المدينة في الشعر العربي. ص 153.
- 18 - مدحت الجيار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور - من كتاب جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، عيون المقالات. المغرب، ط02، 1988 - ص 23.
- 19 - خليل موسى: القصيدة المتكاملة. -رسالة دكتوراه مخطوطة- جامعة دمشق، 1986، ص 224.
- 20 - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر "فترة الاستقلال". منشورات الجاحظية، الجزائر، ط01، 2000 ص 103
- 21 - ناصر معماش: اعتراف أخير. دار هومة، الجزائر، ط01، 2001، ص 74.
- 22 - عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. منشورات أصالة، سطيف، ط01، 1997، ص 11/10.
- 23- نذير طيار: ملحمة الهجوم على الشمال القسنطيني. مهرجان الشعر الجامعي الأول، جامعة قسنطينة، ص 38.
- 24 - الشريف بزال: بعوزتي وطن من ورد- ديوان مخطوط-. ص 50/49.
- 25 - محفوظ بوشناق: برقية شهيد من سيناء. دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط01، 1989، ص 57/56 .
- 26 - نصوص الطوفان: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط01، 2001، ص 18.
- 27 - محفوظ بوشناق: برقية شهيد من سيناء. ص 63./65
- 28 - أحمد شنة: طواحين العيب. مؤسسة هديل، مطبعة هومة، الجزائر، ط01، 2000، ص 64.
- 29 - عبد الغني خشة: ويبقى العالم أسنلتى. اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2003، ص 52.
- 30 - محمد مراح: قصيدة بغداد. مجلة القصيدة (ملحق مجلة التبیین التي تصدرها جمعية الجاحظية الوطنية)، العدد 03، 1994، ص 23.
- 31 - عمر أزرّاج: العودة إلى تيزي راشد. دار لا فونيك، دطت، ص 91 و 99.
- 32 - يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار. منشورات إبداع، الجزائر، ط01، 1995، ص 91.
- *** يرجع الفضل للناقد الروسي مخائيل باختين في تعريف التناص والتظير له باسم الحوارية وللناقدة جوليا كريستيفا البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية التي استبدلت مصطلح الحوارية بالتناص، لمزيد من التفصيل راجع: سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي.

- 33 - عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي المعاصر. مجلة عالم الفكر م 30، أكتوبر / ديسمبر 2001، ص 2016.
- 34 - فوزي عيسى: تجليات الشعرية "قراءة في الشعر المعاصر". منشأة المعارف، مصر، ط01، 1998، ص21.
- 35 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص". المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط03، 1992، ص 134.
- 36 - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2000، ص 29 و ص 31.
- 37 - المصدر نفسه. ص 47.
- 38 - حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط01، 1991، ص 383.
- 39 - أسماء شاهين:جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 200، ص 19.

الفضاء الحكائي

رؤية العالم / علاقة اتصال أم انفصال

الأستاذة بعيو نورة
جامعة- تيزي وزو

قبل الشروع في تفاصيل المداخلة، أشير إلى الطروحات التالية:

- لماذا رؤية العالم؟
- هل ثمة علاقة بين الفضاء الحكائي ورؤية كل من المؤلف/المبدع، السارد/الراوي، الشخصية الروائية ؟
- هل هي علاقة اتصال وتوافق أم أنها علاقة انفصال وضدية ؟
- لماذا يركز الروائي على فضاء محدد ؟
- كيف نفسر هيمنة صنف من الفضاءات في رواية ما، في فترة ما، وندرتها في رواية أخرى؟
- هل هناك فضاء متحرك يعيش حياته/حياة المجتمع أم أنه مجرد ديكور جيء به للزينة وحسب؟
- وأخيرا، لماذا ركز بعض الروائيين على فضاءات بعينها في فترة زمنية ميّزتها مآسي خاصة ؟

هذه أسئلة تحاول هذه المداخلة تحليل أفكارها والإجابة عنها.

إنّ علم اجتماع الثقافة ليس فقط فهم الأدب انطلاقا من المجتمع ولكن أيضا، فهم المجتمع انطلاقا من الأدب⁽¹⁾، فالمجتمع هو الأدب، ذلك أنّ المبدع الحقيقي لا يمكن تهميش نفسه وخلق ما هو منعزل عن الوسط الذي يعيش فيه، إنه جزء منه، وقد ثبت أنّ مهمة المؤرّخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للنتاج، هذه الدلالة التي ينبغي إدخالها وحدها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة، رغم أنّه يمكن أن يوجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو

لممارسة الكاتب العملية بعض التناقضات، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات، فإنّ ذلك يسمح بفهم مدقّق لعلاقة فرد/مجموعة اجتماعية⁽²⁾.

ولعلّ المنهج النقدي الأنسب لمثل هذا الإطار الخاص بتحليل الأعمال الأدبية يتمثّل في البنيوية التكوينية أو التوليدية (*Structuralisme génétique*) وهي فرع من فروع البنيوية، نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين قصد التوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحيانا، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما. ويعتبر **لوسيان قولدمان** *Lucien Goldmann* أهم من أسهم في هذا الاتجاه بعد **جورج لوكاتش** *Georges Lukacs*، حيث طرح جملة من المفاهيم والمبادئ المتعلقة بفهم وتفسير العمل الإبداعي، كالبنية، القيمة، الوعي القائم والوعي الممكن، الفاعل الجمعي والإبداع، وكذلك مفهوم رؤية العالم *vision du monde* وهو مفهوم مهم لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب، وكيف يؤثرون ويتأثرون بها. ولأنّ الناس كائنات اجتماعية فإنّهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية تأخذ لديهم هيئة رؤية العالم لم يكن لهم دور في إيجادها⁽³⁾.

إنّ رؤية العالم عند **قولدمان** هي الكيفية التي يحسّ فيها وينظر بها إلى واقع معيّن، أو هي النسق الفكري الذي سبق عملية تحقّق النتاج، فما هو حاسم ليس هي نوايا المؤلّف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج بمعزل عن رغبة مبدعه وأحيانا ضدّ رغبته، ودليلنا على ذلك الكاتب الفرنسي **بالزاك** *Balzac*، فرؤية العالم عنده ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة اجتماعية معيّنة، وتبعا لهذا، فرؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقا ووحديا، ويتعلّق الأمر هنا بنسق فكري يفرض نفسه في بعض الشروط على مجموعة من الناس تتواجد في شروط مشابهة.

إنّ الأدب عند **قولدمان** هو التعبير عن رؤية العالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء. صحيح أنّه يمكن أن يكون هناك فارق قد يكبر وقد يصغر بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب،

وبين الطريقة التي يرى بها أو يحسّ بها العالم الذي يخلق فيه. إنّ هذا الفارق يوجد فعلا في بعض الحالات، والمسألة هي معرفة كيفية تحوّل تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة إلى طريقة للرؤية والإحساس لدى الفرد دون أن يمسّ ذلك أفكاره ونواياه⁽⁴⁾، لأنّ الأدب هو المجال الأكثر احتواءً لهذه الرؤية وهو يشترك مع "الفنّ والفلسفة في كونه أصنافاً من الكلام"⁽⁵⁾، مخصّصة للتعبير وللاتصال، وقد حدّدها في كتابه *الإله الخفي* *Le Dieu caché* بقوله: «هي هذا المجموع من الطموحات، من المشاعر والأفكار التي تضمّ أعضاء مجموعة أو في الغالب طبقة اجتماعية وتواجهها بمجموعات أخرى... فهي بمثابة تيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحقّقون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حدّ ما»⁽⁶⁾.

إنّ فكرة الوعي هذه والانسجام تتسمّ بها الأعمال الأدبية الكبرى، فالانسجام عنده له وظيفتان:

- الأولى فردية، وهي لا تساهم إلّا في حدود ضيّقة في بنية الوقائع التاريخية، وضمنياً في الوقائع الثقافية والاستيطيقية - الجمالية، لذا فالعمل الأدبي هنا لا يمكن أن يُدرس إلّا مجزّءاً، وهو مبعد عن رؤية العالم التي يمكن أن تدركها الاستيطيقا السوسيولوجية، حيث تخفي الإشكالية الفردية إشكالية رؤية العالم للمجموعة، لذا يهتم **قولدمان** بالانسجام الاجتماعي (الوظيفة الثانية) الذي يعمل على مستويين:

1 - على مستوى المجموعة الاجتماعية التي تتكوّن منها المراتب الذهنية والتي يبنّي عبرها العمل الإبداعي، تظهر كموضوع، كأصل حقيقي للخلق، ومن ثمّ إنّ أساس حركية الإبداع هو انسجام المجموعة لا الفرد، ولا يعني هذا أنّ **قولدمان** يلغي ذاتية موضوع الإبداع، بل يعترف بها كذاتية داخلية... مفيداً بذلك أنّ نشاطه يتمّ داخل حقل الذاتيّة التي تخلق بالممارسة الاجتماعية للمجموعة... وهكذا فإنّ «وظيفة الإبداع هي حمل هذا الانسجام الذي يعيش النّاس إحباطه في الحياة الحقيقية بالضبط كما هو الحال على الصعيد الفردي للأحلام، فإنّ الهذيانات والتمخّيل توفّر المادّة أو ما ينوب عن المادّة التي لم يستطع الفرد أن يتوفّر عليها توفّراً حقيقياً»⁽⁷⁾.

ويتضح جليا أنّ الفرق يكمن في كون الإبداع الثقافي يقوِّي تيارات الوعي الجماعي، في حين أنّ الحلم يفعل فعله عبر اللاشعور ضدّ الوعي.

ونخلص إلى أنّ رؤية العالم ليست من إبداع الكاتب، وإنّما هي تكوين معرفي متجاوز لذلك الإبداع، فكلّما ازدادت قدرات المبدع، ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها سواء وعى أو لم يع ذلك.

ولأنّ الوعي مرتبط بالأفكار، وهذه جزء لا يديولوجية ما بحكم أنّها تعبير عن مصالح معيّنة، محدّدة لمجموعة ما، فهي مفهوم وثيق الصّلة بالنظرة إلى العالم باعتبارها تعبيراً بنويّاً وظيفيّاً عن المكانة النسبية التي تحتلّها جماعة داخل أخرى أوسع منها⁽⁸⁾. إذن العلاقة واضحة بين المفهومين، من جانب، ومن جانب آخر، فالطرف المؤهل للتعبير أكثر عنهما هو المبدع / أي المثقّف الفاعل في الحركة الإبداعية الأدبية، بخاصّة أنّه يحمل تطلّعات وطموحات الجماعة التي ينتمي إليها دون أن يستشيرها ودون أن يقصد ذلك، حيث ثمة معطى/وعي قائم بعينه مرغوب أو غير مرغوب فيه يجب تجاوزه أو تطويره إيجاباً إنّ على المستوى الذهني أو الواقعي المعيش.

كما يمكن لهذا الوعي أن يعبر عنه السارد/الراوي أو أحد الشّخص في الرواية، فالهدف هو إيصال هذا الوعي للقارئ المفترض، مع ملاحظة أنّ هذه الرؤية ليست نفسها دائماً عند هذه الذوات. وإذ نحن ندلّل على هذا الرأي بالإبداع الروائي، فثمة إجماع على أنّه لا يمكن تصوّر خطاب روائي دون توظيف لمكوّن أساسي فيه هو المكان/الفضاء الحكائي، هذا الذي يساهم في إعطاء صورة واضحة عن التقسيمات الاجتماعية، أنماط المعيشة، المستوى الاقتصادي والحضاري الذي يعيشه الأفراد، ومثالنا على ذلك دائماً تصوير بالزاك *Balzac* لمدينة باريس، فهي مقسّمة إلى شعبية، ملكية، مالية، وهذه رؤية الشّخص، أمّا رؤية السارد فهي مغايرة تماماً حيث باريس هي ذلك الفضاء الموحد المتضامن مع بعضه البعض تضامناً حيويّاً⁽⁹⁾.

إذن، سأركّز على أهمية المكان ووظائفه المختلفة من جهة، وعلاقته بالمؤلّف والسارد والشخصية الروائية دون أن أستعرض التعريفات الكثيرة التي حاولت أن تحدّد

مفهوم الفضاء والمكان ثمّ الفضاء الحكائي ليقع الإجماع على أنّ المكان هو الفضاء الحكائي وليس الفضاء الروائي كما يذهب البعض⁽¹⁰⁾.

لقد أصبح النقد المعاصر ينظر إلى الفضاء الحكائي على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر الخطاب الروائي، كما أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكّلان بعدا جماليا من أبعاد ذاك الخطاب، بالإضافة إلى أنّ المكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الاجتماعي وفي التعبير عن المقوّمات الثقافية... وفي الوقت الراهن يعدّ المكان إشكالية إنسانية بحقّ إذا ما اغتصب أو إذا ما حُرمت منه الجماعة واحتكرته أقلية معيّنة من البشر، فإنّه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية ولا سيما بالنسبة للمستعمرين واللاجئين⁽¹¹⁾.

من هنا يتأكّد لنا أنّ الفضاء الحكائي لم يعد إضافة أو عنصرا يمكن الاستغناء عنه وكأنّه يكمل، وكأنّي به يفتح الخطاب الروائي فيغدو غريبا، « بل أضحى له حضور كامل... لأنّه إحدى العلامات المميّزة للكتابة الروائية الجديدة »⁽¹²⁾.

فلا القارئ ولا المبدع بإمكانهما إغفال العنصر المكاني في الخطاب الروائي، وبخاصة عندما يتحوّل إلى مادة أساسية، بل المحرّك الأساس للحدث الروائي من جانب، ومن جانب آخر، الوسيلة الإيديولوجية الرئيسة، فهو ليست وسيلة للزينة أو الزخرفة، وقد يكون كذلك ولكن يكون عديم الفاعلية في حركية الحدث، "فهو مكوّن مهم للآلة السردية *machine narrative* على حدّ تعبير هنري ميتيران *Henri Mitterand*"⁽¹³⁾.

ولعلّ قارئ الخطابات الروائية المعاصرة يتساءل لماذا تتموضع أحداث رواية ما في مكان بدل آخر أو في أمكنة محدّدة تتكرّر على مدار الرواية؟ ولماذا ينتقل مثلا البطل من مكان محدّد إلى آخر أو يتعامل مع مكان خاص؟! لا شك أنّ هذا التوظيف ليس مجرد ديكور، بل هو مهمّة معقّدة يحرص المبدع عليها لنمو العملية التخيلية المرتبطة بالقارئ، حيث يكون إزاء وصف من الأوصاف لا يملك إلّا الاعتقاد في قرارة نفسه « بأنّ أمرا سيحدث هنا »⁽¹⁴⁾، في حين أنّ حميد لحميداني، في مؤلّفه *بنية النصّ السردية*، يشير إلى أنّ «ضوابط المكان في الروايات متّصلة عادة بلحظات

الوصف وهي لحظات منقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إنَّ تغيّر الأحداث وتطوّرها يفترض تعدّدية الأمكنة واتساعها أو تقلّصها حسب طبيعة موضوع الرواية... فالرواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ويأتي فضاء الرواية ليلفّها جميعا»⁽¹⁵⁾.

وإذا تعمّنا قليلا في الخطابات الروائية العربية المعاصرة نلاحظ تركيز الروائي على أمكنة محدّدة بأسمائها: المدينة - القرية - الطريق - الشارع - الساحة - الشقّة - المطبخ - الجبل - الحديقة - البحر - السجن - الجسر - البيت ... الخ.

وقد صنّف النقد المعاصر هذه الأمكنة إلى طبيعي متحرّك وإلى معماري ثابت كالبحر والشارع مثلا. وقد دلّل على ذلك شاكر النابلسي في كتابه: **جمالية المكان في الرواية العربية**⁽¹⁶⁾، في حين قد يكتفي الروائي بمكان واحد مركزا عليه، وهنا يأخذ المكان دور البطولة، وبإلغائه لا يساوي الخطاب شيئا، فنحن إذا غطينا بصرنا عن القرية في ريح الجنوب لابن هدوقة، ومدينة الجزائر العاصمة في سيّدة المقام لواسيني الأعرج، ومدينة قسنطينة في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي وهمّشنا البوادي والقصور في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف لربّما توقّفت العملية السردية وأفرغت خطاباتهما من أدنى معنى.

والجدير بالملاحظة أنّ فيليب هامون *Philippe Hamon* قد أشار إلى صنف من الأمكنة من النادر أن نعثر عليها في الروايات العربية وسماها بالأمكنة **التوجيهية** *Lieux cybernétiques* ويقصد بها المواقع التي يتم فيها اختزان الخبر وتناقله وتبادلته متّخذا شكلا من الأشكال مثل الأماكن المنزوية - حجرة المكتب - غرفة النوم ... الخ⁽¹⁷⁾.

وهكذا احتل فضاء المدينة الصدارة في الخطابات الروائية العربية المعاصرة باعتبارها أحد أماكن السكن الكبرى. وتعليل ذلك أنّ ظهورها في العالم العربي كما هو حالها في أوروبا تتناسب وبروز الطبقة المتوسطة *la classe moyenne* وتشابك العلاقات بين جماعات هذه الطبقة التي اتخذ الروائي العربي المعاصر من مشاكلها وأحلامها موضوعات أساسية لإبداعه. واللافت للانتباه أنّ مواقف الروائيين

تجاه المدينة قد تباينت، فهناك من كرهها وسئم من فوضويتها - من ضجيجها وازدحامها وجوّها الخانق فانصبت لعناته عليها⁽¹⁸⁾، وقد سبق للروائي الروسي *Dostoïevski* أن اعتبرها عدوة للإنسان... حيث يستحيل فيها الإنسان إلى نملة تعيش في أكوام هائلة من النمل، وكذلك فعل *James Joyce* و*Tolstoi* هذا الذي جعل من بعض رواياته تحريضا ضدّ المدينة⁽¹⁹⁾، والموقف نفسه يتكرّر مع **عبد الرحمن منيف في خماسية مدن الملح**، حيث المدينة سائرة في طريق الذوبان.

وإذا أتينا إلى الخطابات الروائية العربية المعتمدة في هذه المداخل⁽²⁰⁾ نجد أنّ المكان يتكشف في علاقته المباشرة أو غير المباشرة، في علاقة انفصال أو اتصال، في علاقة ضدّ أو مع كلّ من المؤلّف/المبدع أو الراوي/الذات الساردة أو أحد الشخص، لذا فإنّ التصرّ الذي يذهب إلى أنّ «تموقع الفضاء الحكائي/المكان داخل الرواية أو تموقع الرواية داخل الفضاء تصوّر لا تناقض فيه، باعتباره تقنية ذات مستويات دالة في بناء الرواية، وعن طريق تتبع المنتهيات والمطلقات فيهما يمكن إيجاد تصوّر يتجسّد مثلا من خلال حساسية السارد والنسيج العام الذي تصل الرواية من التناهي بينهما إلى هيئتها وتتحدّد ملامحها»⁽²¹⁾.

وهكذا يتفاوت الفضاء الحكائي من حيث حدّة الحضور من خطاب روائي إلى آخر، فلكل فضاء ناسه بتكوينهم وطبيعتهم ومزاجهم الخاص ودرجة تكيّفهم مع جغرافية المكان وطوبوغرافيته (النظام المكاني).

وقد كان التركيز في الروايات الجزائرية الثلاث على أصناف محدّدة من الفضاءات نستلها بالوقوف عند فضاء تكرر وتقاطعت فيه الخطابات المذكورة، ولكن قبلا، نتوقّف عند:

* الوطن، فضاء عام/العمق والاتصال:

تتّصل الذات السّاردة/الراوية بوطنها، ويتجلى عمق إيمانها به رغم كلّ المؤامرات وكلّ النفاق والأكاذيب، وكلّ ما لحق هذه الصّورة من تشويه وجهل لمعاملها الأصليّة، ورغم ما يفرّقها عنه من مسافات، تستمر في حلمها وطموحها البعيد المنال، تتناجيه قائلة: «وطني أي وطني الذي كنّا نحلم أن نموت من أجله، وإذا بنا نموت على يده، أي وطن هو... هذا الذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنّعاج بين أقدامه؟»⁽²²⁾.

* فضاء الوطن، ثنائية القريب والبعيد/الاتصال والانفصال:

يعكس البناء المكاني هذه الثّنائية أو التعارض القائم بين فضاء الأهل وفضاء الغربة حيث يشكّل الأهل طاقة جذب واحتواء عاطفي، لأنّ علاقتنا بالمكان تتطوي على جوانب عديدة وعميقة، تجعل معاشتنا له عملية تتجاوز قدراتنا الواعية للتوغّل في لا شعورنا.

وقد جسّدت أحلام مستغانمي هذا الإحساس بالوطنية/علاقة اتصال بواسطة اللوحة التي رسمها الفنّان المبدع خالد وسماها حنين، وكانت تحمل عدّة دلالات، منها: أن تكون في وطنك يعني أن تكون سيّد نفسك، أن تساهم بما لديك، أن تضحي من أجله، فالشّخص البعيد عن وطنه يشعر دائماً بالحنين والرغبة في الاتصال والرجوع. هذه الحالة تشبه توظيف الفنّان/الكاتب للصور الفوتوغرافية في الخطاب الروائي كصورة عائلة معيّنة - أو شخص معيّن أو منزل ما، فالناظر إليه (داخل واقع الخطاب) يسترجع عبر الذاكرة كلّ الأصوات والأسماء والأعمار وحتّى العائلة المنسية أو المعلوم بها، فهذه العناصر تثبّت الصّور أو ذاك الإطار المعلّق في الحائط أو تلك اللوحة الزيتية المعروضة أو الثّابتة في زاوية ما من المنزل في لحظة استعادة واستغراق تأملي، وطبعاً فالصّورة هنا لا يُنظر إليها كما يُنظر إلى شيء آخر، يتغيّر النظر لأنّ الأمر يتعلّق بفضاء مؤطّر... يُحدّق في شيء أكثر ممّا يحدّق في شيء آخر «فاللوحة أو الصّورة جيء بها أساساً لا كسؤال (ثيمة) بل كجرح: أرى، أحسّ، وإذا

ألاحظ، أنظر وأفكر»⁽²³⁾. وقد استعمل خالد لوحة حنين لجعل الآخر: أنت/ نحن يمارس هذه المواقف حتى يشاركه الشعور نفسه.

أمّا عن حالة الانفصال فتجسّد في الهروب من الوطن ونبذه، إمّا اختياريا أو إرغاما وكأنّه قدر محتوم، حيث هرب ناصر أخو الذات الساردة إلى ألمانيا في فوضى الحواس، وفي ذاكرة الجسد لجأ خالد إلى مدينة باريس، المدينة المثالية الأنيقة الزاخرة بفكر إنساني راق وغنى اقتصادي واسع، فهنا يمكن للإنسان أن يحقق إنسانيته المسلوبة في وطنه، إنّ هذه اللحظة هي أعمق نقطة في الشرخ الذي حدث بين خالد ووطنه، فهل يعقل أن يعطى الحق في أرض ليست ملكا لك؟! قد يعطى هذا الحق إذا أحسّ المرء أنّ هذه الملكية غُيبت عمدا لعوامل عدّة. يقول أحدهم: « إنّ الاهتمام في باريس بالإنسان، لا بالعرق ومكان الولادة، وبقدرات الإنسان لا بمستواه الطبقي ».

* المدينة كفضاء محوري:

إنّ طبيعة الفضاء الحكائي في سيدة المقام أحادية. وتشكّل المدينة محور الأمكنة التي تعتبر مكتملة وتابعة لها، فالرواية مقسمة إلى أحد عشر فصلا، والفصول اللاحقة للانتباه والمتصلة بشكل مباشر أو غير مباشر بالفضاء الحكائي/ المدينة نجد مثلا: مكاشفات المكان - ظلال المدينة - البحر المنسي - حراس النوايا - نهايات المطاف... وكان التركيز في روايتي أحلام مستغانمي كذلك على مدينتي الجزائر العاصمة وقسنطينة: سلبياتها، إيجابياتها. ويتمظهر هذا من خلال:

1 - المدينة كمعطى سياسي / مأساوي: يتّضح هذا من خلال ظهور حراس النوايا واستقرارهم في المدينة بشكل خاص ومقصود، وبانتشارهم تقلّص الحسّ الديمقراطي كما غيّبت الحريّات الفردية واخترقت حقوق الأفراد ومست كرامتهم⁽²⁴⁾.

أمّا خالد، بطل رواية ذاكرة الجسد، فيصف الانفجار الاجتماعي عبر شوارع مدينة الجزائر العاصمة ليدلّل على رفض الشباب الجزائري للواقع السياسي والاجتماعي السائد، حيث وقفت المدينة لتتوقع أنّه يوم كذا وبتاريخ كذا حدث هذا...

2 - قبح المدينة / افتقاد للأصل وتشويه للحقيقة: إنّ المدينة هي نتاج للطبيعة البشرية على وجه الخصوص، حيث يعطى الناس الحياة المدنية من خلال نسيج

علاقتهم الاجتماعية وتمايزهم الثقافي والاثني. وبمعنى آخر رغم عدم تجانس أفرادها ديموغرافيا وثقافيا سيبقى على الدوام الوعاء الذي تنصهر من خلاله الأعراق والشعوب والثقافات، فهي بهذا المعنى الأرض المولدة لذلك الهجين البيولوجي والثقافي الجديد⁽²⁵⁾.

إنّ هذه الصفات المميّزة والمحدّدة للمدينة اختفت ولم تعد واضحة المعالم، حيث صار النّاس غير اجتماعيين، غرباء، كلّ طرف ينظر إلى الآخر نظرة عدااء وحقد، تسلط وامتياز، لقد شوهت المدينة، صارت قاتلة مية، كلّ شيء فيها آل إلى القبح، والعبارات التالية دليل على ذلك: "السفن بدأت تنفقت بفعل الزمن" - "كآبة المدينة" - "المدينة لم تعد لنا" - "مدينتنا فقدت رغبتها في الاحتفال"⁽²⁶⁾. هذه الجمل تمثّل صريح لما آلت إليه مدينة هي عاصمة للوطن بأكمله.

3 - فضاء المدينة/ الجريمة والمسؤولية: إنّ السارد مولع بمدينته، إذ يكشف لنا حقائق معيشة تحدث يوميا كالتراجع والتآمر والصمت، وعلى المدينة تحمّل مسؤولية فعلتها « كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة الحزين »⁽²⁷⁾، فهي (المدينة) لم تجرؤ على التحقيق، وبالتالي لم تعثر على الفاعل الحقيقي لأنّ الرصاصة كانت طائشة، مجهولة المصدر، لأنّ أحياء المدينة مكتظة بحراس النوايا والتجار والخرازين والحدادين والفتيات المراهقات، إنّها مدينة لم تقر بمسؤوليتها فتموت مريم.

4 - لا أنسنة فضاء المدينة / عنف المكان:

إنّ ناس مدينة سيّدة المقام ثلاثة أصناف، نتوقف عند صنفين:

- حراس النوايا: وقد انحصرت مهمتهم في غلق قاعات الرقص والموسيقى، مطاردة رجال المسرح والفنّ، تهديد الأجانب (أنطوليا) صديقة السارد... الخ⁽²⁸⁾. هذه السياقات لا يمكن أن تصنف إلّا في إطار محدّد هو العنف.

- الشباب كذلك يعيش لا مكانه، حيث مكانه الحقيقي صار مشغولا، فلم يجد ركنًا أو زاوية للحبّ والفرح والسكينة، حتى النية والحلم حرم منهما⁽²⁹⁾.

ويبلغ العنف أقصى درجاته / القتل، إذ يموت السائق أحمد الذي لم ينج من رصاص الغدر رغم لباسه المدني، فقد قتله المتطرفون لظنهم الخاطئ بأنّه مسؤول

يصاحب زوجته / الذات الساردة، حيث جلست إلى جانبه لا خلفه، وقد فعلت ذلك احتراماً لِمَاضِيهِ البطولي وحياته العسكرية قبل الاستقلال، ولأنّ الرصاصة الفرنسية لم تسقطه، أسقطته رصاصة جزائرية، لأنّه عد ضابطاً وهمياً فقتل.

5 - فضاء المدينة / تغييب للكاتب والمتقف:

إنّ ظاهرة العداء للتيار الشيوعي والفكر الماركسي اليساري جلية، حيث يحاول الكاتب / المتقف بلورة إيديولوجيته وقناعاته بهذا الاتجاه أو غيره في فضاء المدينة لا في غيره، لما توفّره له من إمكانيات ووسائل بشرية ومادية، ولكن حرّاس النوايا رفضوا التعايش مع هذا التيار دون خوف أو عقدة، فنعثوا أصحابه بالملحدين والعلمانيين «قالوا عليك بلي شيوعي وملحد وعلماني»⁽³⁰⁾. هذا وما تعلّقنا على هذا المقبوس «...وكاتب ياسين كاتب اشتراكي دافع حتى آخر ثانية من عمره عن حقوق المحرومين والمضطهدين»⁽³¹⁾.

6 - المدينة بين رؤى: السارد / البطل والمجتمع:

إنّ الراوي / السارد يواجه ضرورات فنيّة ومعنوية تفرضها عليه رؤاه ومنطلقاته السردية وهي التي تحدّد له فضاءاته المفترضة والحقيقية، وإقامة البنّان المنسجم والمتربط بينهما في العمل السردية، حيث لا بدّ من وجود مشار إليه. والفضاء هو الذي يمنح هذا المشار إليه. وهو الذي يجعل الروايات خطابات مختلفة، فمن خلال هذا الفضاء أو ذاك يكون حجم ارتباط الرواية بالواقع أو ارتباطها بتخييل مشتق من الواقع⁽³²⁾.

وفي الروايات الثلاث تعامل السارد مع الفضاءات المغلقة كقاعتي الرّسم والعرض⁽³³⁾ أين يجد حرّيته ويلتقي بوجوه جديدة مُحبّة تُنسيه لحظات الوحدة واليأس والعنف. وإذا كان البيت هو الفضاء الذي يخلو فيه المرء مع نفسه طالبا الرّاحة، يراجع ذاته، فهو بالنسبة لسارد ذاكرة الجسد مصدر قلقه ووحشته، فاحتاج إلى الشارع والحديقة والبحر «قرّرت حال استيقاظي أن أهرب من البيت ومن...»⁽³⁴⁾.

وكانت علاقة السارد بالسّجن فظيعة حيث الاستلاب والظلم والتعذيب المتعمّد، فهو يتذكّر صديقه بلال حسن في سجن المستعمر الفرنسي «قضى سنتين في السّجن

والتعذيب، ترك فيها جلده على آلات التعذيب»⁽³⁵⁾. كما يتألم هو أيضا عندما تعاوده ذكرى اعتقاله في سجن الكديا « كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لم تمحها الأيام، وهامي الذاكرة تتوقف أمامه وتُرغم قدمي على الوقوف فأدخله من جديد كما دخلته ذات يوم من سنة 1945 »⁽³⁶⁾. إنها رؤية مضادة للمكان غير المرغوب فيه حتى بعد الاستقلال لأنه فضاء عنيف ومخيف.

وفيما يتعلق برؤية المجتمع لما طرأ على المدينة كفضاء مميز من تغيّر نحو السلب، ولا سيما في بعض القضايا المصيرية، كالمساس بالحرّيات الفردية والجماعية، ضياع المراهقات، اضطهاد المرأة، تراجع وتآمر النظام والسلطة الحاكمة، فكان الموقف هو الصمت غير المعلن والتجاهل المطلق.

7 - فضاء المدينة / الذات الساردة / البطلة: نقطة تقاطع:

وتتقاطع الرؤية بين الأطراف الثلاثة، وذلك من خلال النهاية المشتركة بينهم، حيث تتوقف مريم عن الحركة والرقص عندما تصاب بتلك الرصاصة اللعينة في رأسها، بعد أن تقاوم طويلا تتوقف حياتها، الرقص هو حياة مريم. ويتوقف السارد عن الحلم وممارسة الكتابة، يتوقف قلمه وقد كان يعبر عن حيويته ويرمز لاستمرار حياته. وتقترب المدينة من نهايتها عندما تفقد بريقها تدريجيا، فتتحول إلى كومة سوداء وفضاء لكل المآسي، كل شيء جميل فيها تحول إلى قبح تتسع دائرته يوما بعد يوم⁽³⁷⁾. وعبر الروائيتين يمرّر المبدع قناعته، فهو يرفض العنف الظاهر الممارس/المعيش يوميا، حيث غابت نشوة الحياة سواء مع المكان أو مع الناس لأن كليهما صامت غير مبال.

وتتوافق الرؤية بين الذات الساردة والبطلة مريم من خلال علاقته العاطفية معها، إذ يشتركان في الهموم والجروح والأحلام، فهي محطة إعجاب دائما، يُعجب بقوة إرادتها، بجرأتها وإصرارها على تخطي الخط الأحمر، «... سأرقص هاهنا في هذه الأرض المحروقة بتصرّحها المزمن... أحيانا أشعر بأنّ هذا الوطن لا عمل ولا شغل له إلّا المرأة»⁽³⁸⁾، ويعجب برقصاتها فيكتب «... تدور كالنحلة، شعرها الأسوي الميال نحو

الزرقعة يتبعثر في الفضاءات مشكلاً ظلّ دائرة عملاقة أصبح قزاحيا تحت الأنوار المتكسّرة...»⁽³⁹⁾.

ومن جهة ثالثة ثمة توافق واضح بين رؤيتي المؤلف والبطلة مريم، «المرأة في القانون نصف إنسان وهي قاصر من حيث تعريفها»⁽⁴⁰⁾.

وكذلك في: «المرأة في هذا البلد لا تصلح إلّا لردم الرغبات المهووسة المقموعة عبر السنين»⁽⁴¹⁾.

وبنفس الفاعلية وعمق الرؤية ترتبط هذه العلاقات المختلفة بفضاء جزئي مكمل لفضاء المدينة وهو مفتوح، ويمكن إجماله في:

* معمارية الجسر / الإيجاب والسلب:

إنّ الجسر وسيلة للإيصال والتواصل، وهو إحدى لواحق الشارع، وقد يبلغ من الأهمية أن تُسمى المدينة به: مدينة الجسور المعلقة، وكان جسر القنطرة الوحيد الذي كان يصل مدينة قسنطينة بما هو خارج عنها⁽⁴²⁾.

وكان للجسر تلك المساهمة التاريخية من خلال المظاهرات التي كان يقوم بها الشباب الجزائري من فوق جسر سيدي راشد حركة مقصودة، «... حيث يسهل معها تجمع وتبعثر المتظاهرين من كلّ الطرقات المؤدية للجسر»⁽⁴³⁾. فقد كان للجسر أثره الحضاري العتيق ودوره في التاريخ والنضال، كما كان أيضا الخيط الذي كان يصل خالداً بمدينة قسنطينة/ بوطنه حين يتذكّره، فهو جسر الذكرى والحنين إلى الوطن، وبقدر ما للجسر من قيمة هندسية جذابة وفعالية تاريخا وحضارة، إلّا أنّه وفي المقابل كان السبيل المفضّل للسارد في أن يتخلّص من مكبوتاته عندما اختار الانتحار والسقوط بعد أن صعد وأفصح عما تُخبئه له المدينة في المستقبل، لأنّ القنلة صاروا في كلّ مكان، قال وهو يهوي: «القنلة المشاة - القنلة الطغاة - القنلة البغاة - القنلة الرعاة - القنلة في السماء - القنلة في الأرض...»⁽⁴⁴⁾.

* فضاء الشارع: تعميم واحتواء للجريمة:

إنّ الشوارع والأزقة والطرقات ليست كتلا صماء، إنّها مجرد سند بصري لحركة شاملة من العلائق والأصوات والصور والروائح والإيماءات والطقوس،

فالأمكنة تُوثّق الفضاء اليومي، وبقدر ما هي ثابتة ومقيمة بقدر ما هي متسكّعة... مفتوحة تبحث فيها الشخصيات⁽⁴⁵⁾، فالشارع هو مكان عام، خلاء، إنّه رمز للتحرّر والطلاقة، ولكنّه هو أيضا التشرّد، يُقال ابن الشّارع لانعدام الأخلاق وغياب الضوابط والأعراف المنظّمة للحياة الاجتماعية والفردية⁽⁴⁶⁾، وتبعا لسلبية الشّارع فقد أصيبت مريم بتلك الرّصاصة الطائشة في وسط الشّارع (سيّدة المقام)، وفي الشّارع أيضا اغتيل أخو خالد (ذاكرة الجسد).

وأخيرا أشير إلى قدرة هذين الروائيين في ربط الفضاء الحكائي بالزمن/التاريخ، إذ كانت الروايات الثلاث وثيقة هامة وقّعت اعترافها بأحداث 05 أكتوبر 1988 من جهة، وتوقّف المسار الانتخابي وظهور التيار الإسلامي من جهة ثانية، واغتيال الرئيس بوضياف من جهة ثالثة. وكلّ هذه الأحداث الأليمة جرت في فضاء مدن تسمى بأسمائها؛ وعليه، فقد أراد مؤلّفا هذه الخطابات أن تتكتب هذه المدن روايا بخاصة، مخترقة الحواجز والطبوهات وكلّ هيمنة أيديولوجية وفكر أحادي، لذلك يجب أن تُقرأ كذلك لأنّها تُقدّم نفسها وفق مقتضيات استراتيجية ذات أبعاد سوسيولوجية وثقافية ولسانية، فمبدع الخطابات الثلاثة جعل السّارد والبطل والشّخص يرفضون - يؤيّدون - يمشون - يناضلون - يلتقون - يقتلون - يتأمرون - يتراجعون - يتحدثون - يبيعون - يتظاهرون وينبذون.. الخ. بهذا الزخم كانت تُنتج المدينة بأمكنتها المكملّة الواقعية والمتخيّلة، المفتوحة والمنغلقة، الحميمة والعامة من أجل أن نعثر على خطاب يمكن أن يؤرّخ وثيقة رسمية على مرحلة تاريخية معيّنة عاشتها الجزائر. فالمدينة إذن خطاب المجتمع الجزائري وللجزائر. وقد أكّد أحد الباحثين ريمون لدرنت *Raymond Ledrunt* « أنّ المدينة إذا كانت لغة، فإنّه لن تتكلّمها إلّا الجماعة وليس الأفراد، ذلك أنّه إذا كان الطّابع الحضري *l'urbain* نسقا من العلامات فإنّ المدينة هي خطاب المجتمع باستعماله لهذا النسق، ومن ثمّ فالمدينة التي تمنح نفسها للخطاب أو للنصّ هي مدينة ناطقة ينبغي الإنصات إليها، ما الذي نقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل والمقاهي والطرق والساحات والسجون والبشر...»⁽⁴⁷⁾.

1 – Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Ed. Anthopos, p. 339.

2 - ر. هيندلس، تعريب: ع. بن عبد العالي "مفهوم النظرة إلى العالم وقيّمته في نظرية الأدب"، مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ع 10، يوليوز 1982، ص 23.

3 - ينظر/ د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2000، ص 43.

4 - مجلة آفاق، ص 23.

5 – Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris - Gallimard, 1956, pp 347 - 348.

6 – Ibid, p. 26.

7 – Lucien Goldmann, *Marxisme et socialisme humains*, Paris – Gallimard, 1956, p. 114.

8 - ينظر/ مجلة آفاق، ص 63.

9 - ميران - رايمون وغيرهما، ت.: عبد الرحيم حُزل: الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000، ص ص 152 - 155.

10 - يمكن العودة إلى المراجع العديدة المعتمدة في هذه المداخلة بصفحات محدّدة أكثر.

11 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 54.

12 - أي انطلاقاً من إيداعات: "قلوبير"، "بروست" وصولاً إلى الرواية الجديدة في فرنسا: "الآن روب غرييه" و"ميشال بوتور" وغيرهما، ينظر المرجع نفسه، ص 60.

13 – Henri Mitterand, *Le Discours du Roman*, P.U.F, Paris, écriture, mai 1996, p. 211.

14 - ميران - رايمون وغيرهما، ت.: عبد الرحيم حُزل: الفضاء الروائي، ص 33.

15 - ينظر/ حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1991، ص ص 62 - 63.

16 - ينظر/ شاكّر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994، ص 334.

17 - ينظر/ الفضاء الروائي: ص ص 136 - 137.

- 18 - للمزيد من التّوضيح يمكن الرجوع إلى روايات "غالب هلسا" مثل: "ثلاثة وجوه لبغداد" - "البكاء على الأطلال" - "الخمّاسين".
- 19 - ينظر/ شاكر النابلسي: جماليات المكان، ص ص 29 - 30.
- 20 - الرّوايات الثلاث هي: 1 - واسيني الأعرج: سيّدة المقام، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.
- 2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1993.
- 3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 10، 2000.
- 21 - عبد الحميد المحادين: التقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، الطبعة العربية، 1991، ص 87.
- 22 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 368.
- 23 - Roland barthes، *La chambre claire، note sur la photographie،* Ed. Gallimard - Seuil، Paris، 1980، p. 42.
- 24 - ينظر/ واسيني الأعرج: سيّدة المقام، ص ص 223 - 224.
- 25 - نورة بعيو - سامية داودي: السّياسي في الخطاب الروائي العربي، "شرق المتوسط" و"سيّدة المقام" نموذجاً، دراسة مشتركة، جامعة مولود معمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، تيزي وزو، الجزائر، 1998 - 2000، ص 19.
- 26 - ينظر/ سيّدة المقام، ص ص 5، 6، 8، 9، 11، 14، 19...الخ.
- 27 - المصدر نفسه، ص 5.
- 28 - نورة بعيو - سامية داودي: السّياسي في الخطاب الروائي العربي، ص 21.
- 29 - ينظر/ سيّدة المقام، ص 35.
- 30 - نفسه، ص 273.
- 31 - نفسه، ص 31.
- 32 - ينظر/ عبد الحميد المحادين: التقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص ص 88 - 89.
- 33 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 84.
- 34 - ينظر/ المصدر نفسه، ص 365.
- 35 - نفسه، ص 381.
- 36 - نفسه، ص 378.
- * - وبخاصة في رواية "سيّدة المقام".

- 37 - المصدر نفسه، ص 158.
- 38 - نفسه.
- 39 - نفسه، ص ص 171 - 172.
- 40 - نفسه، ص 40.
- 41 - نفسه، ص 32.
- 42 - ينظر/ أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 350.
- 43 - ينظر/ المصدر نفسه، ص 309.
- 44 - المصدر نفسه، ص ص 282 - 283.
- 45 - ينظر/ حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 114.
- 46 - ينظر/ ذاكرة الجسد، ص ص 349 - 369.
- 47 - ينظر/ شعرية الفضاء، ص 145.

قراءة في قصّة راشدة (*) أو "البطلة الضحية وابنها العجيب"

الدكتور خالد عيقون

1 - متن القصّة

كان في قديم الزمان عبد صالح، يقضي جل وقته متعبداً، في خلوته، يصوم النهار ويقوم الليل، ويستقبل الوافدين للتبرك به، وكان يعيش في سعادة وهناء مع زوجته وابنته العذراء راشدة الطاهرة العفيفة. كانت تعيش في ظلّ عائلتها يسودها الوئام وكانت جميلة مهذّبة بارة بوالديها، تخدم والدها العجوز، وتساعد أمّها في أشغال البيت، كان والدها ينصحها محذراً من أذى الأشرار المترصدين لكل جميلة، ويخشى عليها حيلهم خصوصاً بعد وقوع بعض الفتيات في شركهم.

فوجئ العبد ذات يوم بإبليس في هيئة آدمي يقتحم خلوته كأحد زواره وفي يده عظم آدمي يتحدّاه أن يحيي صاحب هذا العظم ببرهانه وبركاته، وبذلك يصدق كل ما يقال عنه. فأجابه بهدوء ووقار: إنّ هذا شأن من شؤون الله، وما أنت إلا شيطان رجيم. أسرّها إبليس في نفسه، وانصرف منكسر الخاطر، وقرّر الانتقام ومحاولة الكرة مع ابنته، بايقاعه في ورطة تصرفه عن عبادة ربّه وتدخل في حربه، فحفر حفرة في الطريق الذي تمر به راشدة، ودفن فيها العظم وأهال عليه التراب، ثمّ اختفى الشيطان كأنّ الأرض ابتلعه.

فوجئ الناس في اليوم الموالي بظهور شجرة عجيبة نادرة زكية رائحتها، زاهية أزهارها، شهية ثمارها، ممتدة ظلالها، ونادى المنادي محذراً بأن لا تمس أغصانها ولا تقطف أزهارها ولا تذاق ثمارها، لأنها شجرة مقدّسة مباركة، وأصبحت ملاذا للزوّار يقصدها النساء والفتيات كل مساء يوم خميس للتبرك والدّعاء.

ذات يوم خرجت العذراء راشدة في كامل زينتها في موكب النساء لزيارة الشجرة، فدفعها الفضول في غفلة منهن فاقتطفت غصنا من شجرة فانسكب منه سائل

كالحليب فذاقته فإذا هو أحسن من السكر والزبيب فابتلغته فأحسّت به يسري في عروقها.

العرف شداتو نسل كَبَّ عليها بحليب زين

ذاقت منه جاها عجب أحلى من السكر والزبيب

وبعد ثلاثة أشهر وقعت في البلاء وبدأت أمارات الحمل تظهر، دون أن يمسهـا بشر فبدأ بطنها في الانتفاخ، ويسيل من فمها الريق، وصارت من المتوحمات، أصيبت بالهلع والقنوط من المصير المحتوم الذي ينتظرها، والتزمت الصمت وسلّمت أمرها لخالفها، وهي تتألّم بما حلّ بها من مصائب.

صرخت أمّها في وجهها مستنكرة ومعتقدة أنّها ارتكبت خطيئة، ولم تقبل منها أي عذر، رغم تأكدها أنّها لم تفارقها لحظة، فهي تنام إلى جنبها، ولا تخرج إلا بصحبتها، وأرسلت إلى والدها. ولما وصل قرّر في الحال ذبحها، فلا هي ابنته ولا هو أبوها، فتضرعت إليه أن يترىث وأن يتأكد وأن يستفتي العلماء والفقهاء المتخصصين فانطلق مسرعا إلى مسجد القرية، واستفتاهم في أمر ابنته فأجابوه في الحين: حكمها الرجم حتى الموت، ولا تأخذك رحمة ولا شفقة في تنفيذ حكم الله، ولن يريح بالك ويطمئن نفسك إلا إزهاق روحها.

يجاتس إروح أديسأل ذي الجامع أندا اتزالان

يوبا الطلبة أم لهلال النسخة قورعن ذيين

ينطق غورسن أَلحاب أرثيد أيثما سلجواب

وجبنثيد الطلبة سلحال أثرريض أليذاين أكنمل

إذ ثمديث يَفغ ووال ذلموتيس أكيهنين

ونادى المنادي بحلول أجل تنفيذ الحكم بحزم وصرامة، زاعما أنّ الخطيئة يتجدد عارها وأن لا شيء يمحوها ويطهرها غير الدم المسفوح، وما الرّجم سوى شفاء للنفس من درن الرذيلة. سيقّت الضحية إلى مكان الرّجم لتنفيذ حكم الله فيها وكانت محاطة بجموع بعضهم تقيض من عيونهم دموع الرحمة والشفقة، وبعضهم تبرق من عيونهم شرارات النعمة والشماتة، كانت السّهام تخترقها اختراقا.

حانت اللحظة الصعبة، وهمّوا برجمها ففوجئوا بصوت عجيب منبعث من الجنين الكامن في بطنها، يشهد لصالحها: والدتي لم ترتكب فاحشة، ولم يؤخذ البريء بذنب الآخر؟ ثم تعزّز الموقف بنزول جبريل عليه السلام ونصحهم بالتريث ريثما تضع حملها فلا يعقل أن تزهق روح صبي بريء ويؤخذ بخطيئة والدته والتي هي في الحقيقة لم ترتكب خطيئة ولا فاحشة، وسوف تعلمون. بعد حين استجابوا لأمره ورضخوا لحكمه، فانسحبوا عائدين، كفت الألسنة عن القذف، وصاروا يترقبون بشوق ميلاد هذا المخلوق العجيب، فقام البرهان على عفة هذه المرأة، فصارت محترمة مصونة موقرة.

ينطق الصبيان غورسن	أشعيم ذشو ثخذم
أيما أيغر أئتشتغم	أجهلن ويذ أرنسين
لمر خر سوم ثصبرم	ألموئيس أرتسحارم
بييذد جبرائيل غورسن	بييوضد ينياسن
أسليغ مي ادقصدغ غورون	أسليغ سبنادم أريمعين
تقشيشث مارتستثغم	إصبيان ذشو إقخذم ⁽¹⁾

وبعد تسعة شهور وُلد صبيّ كالبدّر في نوره وجماله وأصبح مصدر سعادة لوالدته وجدّه وسكّان القرية كلّها، وأقيمت الأفراح لمدة سبعة أيّام.

إوصفيث ربّي يتسنور	يوغال أعزیز أفلوالدين
فرحن إيبس ألا ذخام	فرحن العباد كاملين
يمّاس ثفرح تسعی أميس	يزقا يلا سي ذي سيس

ولمّا صار صبيّاً حمله جدّه إلى مسجد القرية ليتعلّم، فأظهر نبوغاً وذكاء خارقاً إلى حدّ أن فاق كلّ القراء والمتعلّمين، فازداد تعلّق والدته وجدّه به، وصار قرّة العين

أداو الصبي للفقير يفسر في الفن ومن واليه
صابوه أورد من كلّ جهة وقاري وفات القارين⁽²⁾

وذات يوم بينما كان الصبيّ يرتع ويمرح زلّت به قدمه وهوى نحو أعماق البئر فأسرعت والدته لإنقاذه وشرعت تناديه بلوعة واحترق: ردّ الجواب يا ابني العزيز،

فإنِّي حزينة وقلبي يتقطّع على فراقك، فيجيبها: اصبري يا والدتي فهذا محتوم وقضاء الله وقدره فابنك انتهى وصار في عداد الميتين ولا ردّ لقضائه.

أسرعت راشدة إلى والدها في خلوته، وسقطت منتحبة في حجره، فاندesh من وجهها الحزين وعينيها الفائضتين بالدموع فأنعت إليه خبر وحيدها وهي تتوح: ماذا بقي لي بعد وفاة ابني العزيز؟ فأجابها لا ينفع يا ابنتي إلا الصبر، فهو خير معين، فهذا ما حدّده الله له من العمر.

أيلي إقلهان نصبر إمّم أعيزن أثنايس
ذيا أسديحود ذالعمر وينا كني أدزلن غورس

2 - تحليل القصة

المقطوعة الأولى: قصة العبد الصالح والزائر الشرير

تستهل القصة بعرض الموقف الافتتاحي الذي نجد فيه وصفا للعبد الصالح الذي يقيم في خلوة ثمّ تستعرض أفراد الأسرة أب وأم ووحيدتها راشدة، وهم يتمتعون بسعادة واستقرار، ثمّ تركز على وصف الشخصية الرئيسية "راشدة". ورغم أنّ الوضع العام لا يشكّل وظيفة تربوية إلا أنّه يهيئ ذهنية المتلقي، للوظائف الأساسية التي سينهض بها البطل، وتخلق لديه توقعا أو تنبؤا لكي تكون المفاجأة أو الصدمة أوقع في النفس. وتتنظم وظائف المقطوعة على الشكل الآتي:

المسار الوظيفي: ملخص الجمل السردية

تحذير: (يحذر الأب ابنته راشدة من أذى الأشرار).

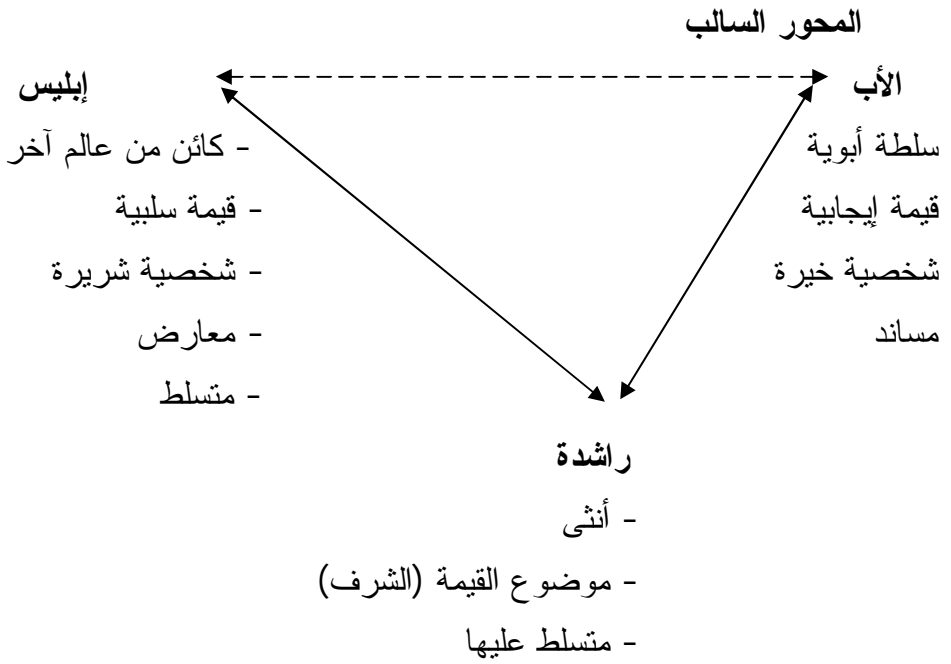
مواجهة: (يتجلى إبليس في هيئة آدمي ويتحدّى العبد أي يحي عظم ميت).

انتصار: (يكشف العبد زيفه ويطرده فيختفي إبليس بعد أن يردم العظم في حفرة).

تأسست وظائف المقطوعة في قالب ثلاثي تربطها علاقة استتباع استهلّت بوظيفة تحذير الأب لابنته من أذى الأشرار تلتها وظيفة مواجهة بفعل تدخل الشخصية الشريرة إبليس، واختتمت بوظيفة انتصار العبد الصالح على خصمه وطرده.

تقوم علاقة التوافق بين الأب باعتباره ممثلاً لسلطة أبوية وبين ابنته راشدة باعتبارها خاضعة لهذه السلطة وملتزمة بها بهدف الحفاظ على التوازن والاستقرار. تنشأ علاقة التضاد بين الأب باعتباره المساند يهدف إلى الحفاظ على القيم الإيجابية، ويتمتع بسلطة أبوية ويسعى إلى حماية الأسرة خصوصاً ابنته راشدة، وبين إبليس باعتباره عنصراً دخيلاً ممثلاً للقيم السلبية ويهدف إلى تنغيص الحياة السعيدة للأسرة.

يؤدي ظهور الشخصية الشريرة إبليس - في بداية القصة - إلى نجاحه في إحداث اضطراب في محيط الأسرة بدءاً بالأب، ثم ينتقل إلى ابنته راشدة ثم يعم القرية كلها، وهو ما يمثل اختباراً تأهلياً خرج منه الأب وابنته منتصرين. ويمكن توضيح بنية الشخوص في الشكل الآتي:



الشكل رقم (14)

المقطوعة الثانية: قصة راشدة البطلة الضحية

ارتكزت المقطوعة على الوظائف الآتية:

المسار الوظيفي: ملخص الجمل السردية

تحذير: (تحذير بعدم لمس أوراق الشجرة العجيبة أو قطف ثمارها).

مخالفة التحذير: (خالفت راشدة التحذير وذاقت من حليب أغصان الشجرة).

وقوع أذى: (ظهرت علامات الحمل على راشدة وهي غير متزوجة).

وساطة: (يتوسط الأب لدى الفقهاء لإيجاد مخرج لابنته).

عقاب: (يصدر الفقهاء فتوى بقتل راشدة رجماً فتنساق للتنفيذ).

القضاء على الأذى: (ينطق الجنين من بطنها ويتجلى جبريل فيشهدان على تبرئة

راشدة).

انبنت المقطوعة على قانون وظيفي تركيبي ثلاثي تربطها علاقة استتباع،

ووردت الثلاثية الأولى مقابلة للثلاثية الثانية على الشكل الآتي:

تحذير / مخالفة التحذير / وقوع أذى

وساطة / عقاب / القضاء على الأذى

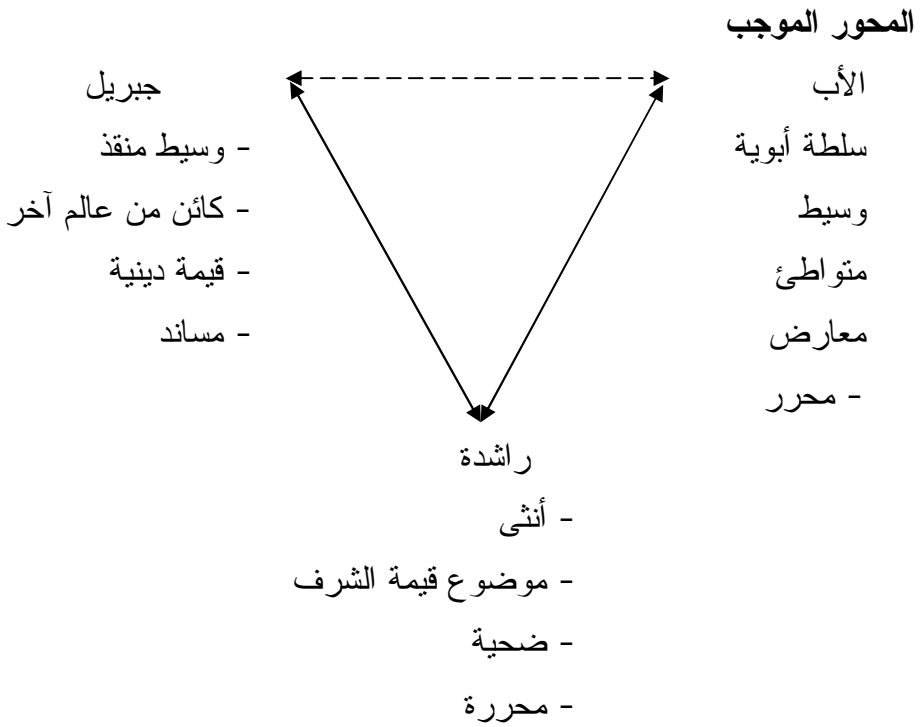
تنشأ علاقة تضاد بين راشدة بسبب مخالفة التحذير فذاقت من حليب غصن الشجرة بهدف معرفة سرّ الشجرة وبين أبيها وأمها باعتبارها تسببت في اختلال الوضع الناتج عن مخالفة التحذير. فحدث انقلاب في مسار الشخص الأب والأم من المساندين إلى المتواطئين المعارضين، ف وقعت راشدة في الأذى ضحية.

مما يفسح المجال لظهور وظيفة وساطة فيقوم الأب بالبحث للحصول على المعرفة، وتتمثل المعرفة في الإطلاع على حكم من خرق قوانين المجتمع، وبذلك يصدق عليه قول ليفي سترأوس: « إنّ المجتمع الإنساني مزدوج ينقسم إلى بعدين دلاليين: الطبيعية ونواميسها وغرائزها، الحضارة بوصفها جملة من القوانين والنواهي»⁽³⁾.

وبموجب مخالفة استجابة لغريزتها، تقاد الفتاة راشدة إلى العقاب رجما حتى الموت، وهو ما يندرج في إطار الاختيار الرئيسي. وهو التحول الذي بلغ قمة التأزم في مسار القصة، لقد كانت راشدة مهددة بخطر الموت والانفصال عن أهلها.

مما يفسح المجال لظهور وظيفة وساطة ثانية يتدخل جبريل كشخصية جديدة تعمل على تطوير أحداث القصة باعتباره عنصرا دلاليا جديدا قادم من العالم، يمثل القيم الإيجابية وباعتباره المانح. ويقوم بتقويم الافتقار وإصلاح الإساءة فيعيد التوازن والاستقرار إلى محيط الأسرة.

وهو في موقف قوة لأنه ممثّل ومفوّض من العالم الآخر فيقوم بفعل المخلص المنقذ، وتتمثل مهمته في تربية راشدة وتنبيه الجميع إلى أخطائهم، فازت راشدة بثقة وحماية كائنات العالم الآخر.



الشكل رقم (15)

المقطوعة الثالثة: قصة ولادة الطفل العجيب وإنقاذ أسرته من الأذى

تستهل المقطوعة بولادة الطفل في ظروف عجيبة مدهشة كنموه العقلي السريع، وتمتعه بقوة خارقة للعادة في تلقي العلم والمعرفة وتفوقه على أنداده مما جعل المقطوعة تنطلق بأهم عناصرها الاستراتيجية وتتابع وظائف المقطوعة على الشكل الآتي:

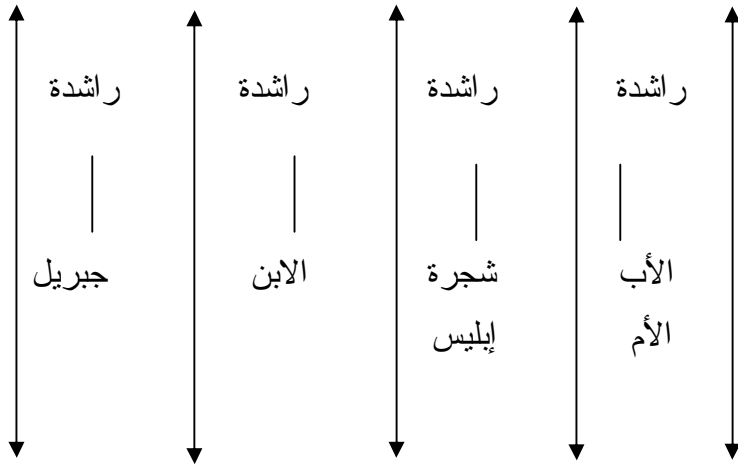
المسار الوظيفي: ملخص الجمل السردية

- علامة:** (يولد الطفل وينشأ في ظروف عجيبة).
- تلقي مساعدة:** (يكتسب البطل المعرفة، ويتفوق على أنداده).
- انتصار:** (ينقذ الطفل أسرته من الأذى فيعود الاستقرار إليها).
- وقوع أذى:** (يسقط الطفل فجأة في البئر ويقع في المكروه).
- وساطة:** (تسرع والدته إلى جدّه لإنقاذه).
- فشل:** (يعجز الجد عن فعل شيء ويكتفي بالرضا بالصبر).

تتسجم وظائف المقطوعة في وحدتين ثلاثيتين تربطهما علاقة استنتاج وردت الأولى مقابلة للثانية، حيث عمّت مظاهر الفرحة والسعادة التي تجاوزت حدود الأسرة، لتعم جميع أهل القرية، ثم حدث في نهايتها انقلاب جذري وانتهت بحل مأساوي تراجيدي، فبينما كان الطفل يمرح ويفرح زلت به قدمه فهوى نحو البئر فلقي حتفه. تقدّم الحكاية عالم الدنيا على أنه مليء بالأخطار والمشاكل والصراعات التي تسببت فيها قوى الشر بينما قدّم العالم الآخر على أنه مثالي يقدم المدد والعون لإعادة التوازن والاستقرار عبر التواصل بين العالمين.

ويعتمد ظهور الشخصيات في القصة على العلاقات الآتية: الاستبدال، والتضاد، التوافق وجاءت منسجمة مع المفهوم الذي يرى «إن الشخصية تقدّم نفسها من خلال ما تمثله من قيم خلقية^(*) بالقياس لغيرها أي أنها تعرفه بتقابلاتها مع غيرها من الشخوص الأخرى⁽⁴⁾».

ونلاحظ أنّ التعاقد الأول يتم بكشف عن طرفين الأب وابنته راشدة ثم يختفي الطرف الأول ليستبدل بطرف آخر هو والد راشدة ويأتي التعاقد الثاني لتتم عملية استبدال أم راشدة بابنها وتكرر عملية الاستبدال في القصة على الشكل الآتي:



الجدول رقم (21)

تشكّلت القصة من ثلاثة تعاقدات يأتي التعاقد الأول بين الأب باعتباره مسؤولاً ومكلفاً بحماية ابنته من أذى الأشرار وبين راشدة باعتبارها موضوع القيمة (المرأة والشرف) باعتبارها ملتزمة بتطبيق ما تؤمن به. لكن محاولة تنفيذه قد تتسبب في اختلال التوازن الذي تحياه الأسرة بسبب مخالفة راشدة.

يقرر الأب أن يبرم تعاقداً ثانياً مع الفقهاء بالمسجد يسعى بموجبه إلى الحصول على المعرفة وتتمثل المعرفة في الإطلاع على حكم من خرق قوانين المجتمع، وبموجبه تقاد الفتاة راشدة إلى العقاب بالموت رجماً. وذلك من أجل القضاء على النقص، لكن محاولة تنفيذه يكون سبباً في إبرام تعاقد ثالث، بفصل تدخل جبريل باعتباره ممثلاً للقيم الإيجابية وهو مفوض من العالم الآخر، فيقوم بتقويم الافتقار وإصلاح الإساءة فيعيد التوازن والاستقرار إلى محيط الأسرة.

انبنت الوضعية الختامية على نفس الوضعية الافتتاحية وذلك بمراعاة موضوع القيمة (المرأة والشرف) حيث تمّ استعادة الثقة والتعاقد بين الطرفين، ويعمل كل واحد على تنفيذه والالتزام به، ورضى الوالد الصالح على ابنته حيث تمكن من استرجاع ابنته وشرفه وكرامته ومكانته الاجتماعية.

وهكذا نلاحظ أنّ القصة خضعت لمراحل ثلاث: استهلّت بحالة أمن استقرار فاضطراب ثمّ استقرار وهو ما يؤكده تودوروف (TODOROV) في قوله: « إنّ القصة المثالية هي التي تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوة ما مضطربة ينتج عن ذلك حالة اضطراب ويعود التوازن بفعل قوة موجهة معاكسة التوازن الثاني يشبه التوازن الأول لكن ليس مماثلين أبداً »⁽⁵⁾ ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

استقرار	عملية تغيير	اضطراب	عملية إعادة الاستقرار	استقرار
1	2	3	4	5

الجدول رقم (22)

3 - التناظر في روايات القصة

وإذا ما عدنا إلى النص في صورته الأصلية في القرآن الكريم والحديث النبوي

الشريف:

هذه قصة حديثها في كتاب كبير قريبها

عن ابن عباس رويتها وابن صاحب علايني

نكتشف أوجه التماثل والتخالف بين قصة راشدة وقصة مريم على كل المستويات: الاستهلال والاختتام والشخص الأساسيّة والأمكنة والأحداث الخارقة، ممّا يمكن توضيحه فيما يأتي:

تستهلّ الرواية الشفوية العربية العامية والأمازيغية بالتركيز على شخصية العبد الصالح معتكفاً في خلوته متفرّغاً لعبادة ربّه، وتستهلّ القصة القرآنية الواردة في سورة مريم عليها السلام بالتركيز على شخصية النبي العجوز زكريا معتكفاً في محرابه متضرعاً إلى ربّه⁽⁶⁾. ثمّ تنطلق أحداث القصة الشفوية مركّزة على شخصية الحسناء العذراء راشدة الطاهرة العفيفة، فيتجلّى لها الشيطان في هيئة آدمي ونصب لها شجرة عجيبة، فتناولت من ثمرها، وأصبحت حاملاً، ولم يمسسها بشر، ويمكن توضيح أوجه التماثل في الجدول الآتي:

القصة القرآنية	زكريا	مريم	غلام زكي (عيسى)	ملك	القوم	شجرة النخيل
القصة الشفوية	العبد الصالح	راشدة	صبي كالهلال	إبليس	القوم	شجرة عجبية مقدسة
	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +

الجدول رقم (22)

في النصّ القرآني حملت مريم بفعل معجزة من الله، حيث أرسل إليها ملكاً تجلّى لها في هيئة بشر [فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ...] & قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا.... & فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ... & [7].

وقد اقتضى الأمر ألا يمسه أحد، وفازت بنفسها الطاهرة المقدسة، فنجت من دنس يتهدّد المرأة في كلّ لحظة، وصارت قديسة القديسات، وفتحت الطريق لممارسة تميّزت بها المسيحية من بعد، فنذرت العذراء نفسها للرب، فكانت فضاءً للتجلي المقدّس⁽⁸⁾.

تستكر الأم ما رآته وتوبّخ ابنتها "راشدة" على ما اعتقدت أنّها خطيئة ارتكبتها، ويصدر الاستنكار في النصّ القرآني من قوم مريم، ويمكن توضيح أوجه التماثل بين النصوص الثلاثة الأمازيغي والعربي العامي والنصّ القرآني في الجدول الآتي:

القصة العربية	قالت	يمّاها	واش ذا	واش	عملت	يا راشدة
القصة الأمازيغية	تنطق	يمّاس	ذاشو ذوا	ذشو	تخدمض	أراشدة
	فعل ماض	اسم	فعل أمر	استفهام	فعل ماض	اسم منادى

الجدول رقم (23)

النصّ القرآني: [... يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا & يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكَ بَغِيًّا] (9).

4 - الصور والدلالات

رغم أنّ محور الرواية الأساسي ينبني على مريم العذراء وعيسى عليه السلام الذي هو محور أساسي للديانة المسيحية، إلا أنّ النصّ الحكائي بنوعيه الأمازيغي والعربي يخلو من المكونات المسيحية كالإنجيل، الصليب، الكنيسة، الرهبان، وعقيدة التثليث: الله، الابن، الروح القدس.

وفي مقابل ذلك يزخر النصّ بالصور والدلالات الإسلامية، مثل القرآن والحديث والمسجد والهلال وعقيدة التوحيد والرسول محمد والصحابة والخلفاء الراشدين، والفقهاء وطلبة القرآن، وهذا ليس خاصاً بهذه القصة، وإنما تكاد تتواتر مع كلّ القصص الأمازيغية لأداء وظيفة أو تبليغ رسالة، حيث حوّرت عن أصلها لتتناسب مشاعر المتلقّين من المسلمين. ويمكن توضيح هذه المكونات فيما يأتي:

أ - مكوّن عقيدة التوحيد:

سبحان الواحد الوحيد يفعل في ملكه ما يريد
ما عندو لا شريك ولا عبيد مفتاح قلوب العاشقين

ب - إبراز شخصية الرسول محمد والخلفاء الراشدين.

صلّوا يا إسلام على الرّسول بحر الجود وبحر الفضول
أبو بكر وعمر وزيد قول عثمان وعلي والعشرة المجاهدين

ج - إبراز العلماء والفقهاء والطلبة:

سل الطالب يعمل الطّريق سل العلماء كامليين
صاب سادات من أهل الكبار فوق الزرابي جالسين

د - تمجيد القرآن الكريم والإعجاب الشديد بخطوطه:

أفلاس إدينزل القرآن تشبح ألا اذلكتيباس

هـ - مدح الطلبة وهم ممسكون بالمصاحف باعتبارهم حراس الدين:

يؤفا الطلبة أم لهلال النسخة قرعن الدين

و - الإشادة برموز الإسلام الهلال والمسجد:

قالت صبي مثل الهلال يضوي بنجوم زاهرين

وبذلك يصدق عليها قول بروب: «إنّ المبنى الحكائي يتحوّل إلى مبنى آخر، عن طريق تنويع أحد عناصره، ولذلك فمن اللازم دراسة جميع العناصر في حدّ ذاتها، ومعظم العناصر التي تؤلّفها مرتبطة بالدين والثقافة والعادات، ويجب تناول مسألة معرفة الكيفية التي تألّق بها كلّ مبنى حكائي وماذا يمثّله»⁽¹⁰⁾.

وإذا ما عدنا إلى القصة في صورتها الأصلية في العهد الجديد فمن بين الأنجيل الأربعة المعترف بها هناك إنجيلان يضمّان ولادة يسوع وطفولته، هما: إنجيل متى وإنجيل لوقا. ولم تحظَ مريم العذراء إلا بقدر ضئيل من الاهتمام، حين بلغت أشدها واستوت عذراء مخطوبة ليوسف النّجار، فنفخ فيها الروح فحملت وولدت، فقد طغت عليها قصة مولد المسيح والسنوات الأولى من طفولته، لكن مريم كانت في خلفية جميع الروايات⁽¹¹⁾. في حين اضطلع القرآن بمريم اضطلاعا سابقا بالحديث عن أهلها وأصلها وعرض قصة امرأة عمران بمكانة مرموقة في القرآن⁽¹²⁾.

وبين لوقا في مقدّمته أنّه استقى معلوماته من النّاس الذين كانوا منذ البدء معانين، فقد ظهر جبريل لزكريا في الهيكل ليعلن ولادة يوحنا المعمدان (يحيى)، وظهر جبريل لمريم ليعلن ولادة المسيح « قال لها الملاك لا تخافي يا مريم لأنّك قد وجدت نعمة عند الله، وها أنت ستحبلين وتلدن ابناً، وستسمّينه يسوع»⁽¹³⁾.

وإذا ما عدنا إلى الرواية الواردة في المذوّنة العربية القديمة والمنسوبة إلى وهب بن منبه فقد وردت كما يأتي: « إنّ النخلة التي أمرت مريم بهزّها كان لها نحو سبعين سنة، يابسة لم تثمر، فلمّا وضعت سيدنا عيسى عليه السلام بجانبها أورقت في الحال وأثمرت، وصار البلح رطباً من وقته معجزة له وكرامة لها، وأمرها بالهزّ تعاطياً للأسباب فتساقط عليها الرطب كما أخبر الله تعالى، وقيل في المعنى: ألم تر أنّ الله تعالى قال لمريم وهزيّ إليك الجذع تساقط الرطب، ولو شاء الله أدّى الجذع من غير هزّه خشية وكلّ شيء له سبب»⁽¹⁴⁾.

إنّ الروايتين العربية والأمازيغية تؤكّدان أنّ هذه الشجرة ليست عادية، وإنّما هي نادرة وعجيبة في شكلها وفروعها وثمارها ورائحتها حتّى صارت مقدّسة ومزاراً للناس كلّ خميس.

إنّ المرأة تقوم في كلّ الثقافات رمزا للأرض فهذه وتلك حرث: إخصاب وإنجاب، فهما أصل الإنسان، هذه تحرث وتُبذر وتُسقى، وتلك تحمل وتلد وتضع، تلتحم الصورة بالصورة، المرأة بالأرض، كأنك لا ترى إلا واحدة⁽¹⁵⁾. وهكذا تتحدّ الأنثى والشجرة في كلّ ثقافة فتشكّان ثنائياً أزلياً لا تستقرّ الحياة إلا في ظلّه، فهما الحياة.

إنّ هذا الرمز الذي يجمع بين المرأة والأرض والشجرة نجده كثيراً في حضارات مختلفة، فالقرآن الكريم يصوّر المرأة أرضاً خصبة صالحة للحرث والإنبات، فيقول: [نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَاتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ]⁽¹⁶⁾. ويؤكد المثل الأمازيغي ذلك، حيث يربط المرأة بالأرض والرجل بالسماء:

إقني يغلب ثمورث
أرقز يغلب ثمطوث(*)

وإذا ما عدنا إلى الحضارة المصرية القديمة فإنّ النخلة تتجلى في صورة إلهة الخصب « وتبدو إلهة الخصب الفرعونية في صورة نخلة تمتدّ جذورها في باطن الأرض، ثمّ تنمو في انطلاق نحو النور، وتمدّ يديها اللتين تحملان الماء المسكوب وألواناً من الطعام »⁽¹⁷⁾.

ونكتشف في المدونة العربية الدينية القديمة اقتران آدم بشجرة النخيل، منها قوله عليه السلام: « إنّ أباكم كان كالنخلة السحوق ستين ذراعاً»، وقوله: « أكرموا عمّتكم النخلة، فإنّها خلقت من بقيّة طينة آدم عليه السلام »⁽¹⁸⁾.

ورد في النصوص الشفوية الأمازيغية المجموعة من الميدان ارتباط حواء بالنخلة، ولا يزال بالمنطقة مثل شعبي متداول أثناء حفل الزفاف، إذ يبادر أهل العروس على سبيل المداعبة والمناظرة قبل خروج العروس من دار أهلها بالقول: لو كان أترزم نازدايث إوندنفا

فيردّ عليهم أهل العريس: لو كان أترزم إوضي إسدنفا(*).

وهو ما يرمز إلى أنّ المرأة الأصلية كشجرة النخيل لا يمكن أن ترتفع هامتها شامخة نحو العلا إلا إذا ضربت بجذورها في أعماق الأرض [أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ]⁽¹⁹⁾. وامتداد النخلة أو الشجرة في أعماق الأرض له مغزاه في تصوير

مصير الإنسان الذي تمتدّ جذوره في الأعماق. وتميّزت شجرة النخلة بورودها في القرآن الكريم في نظام ترتيبها كالآتي⁽²⁰⁾:

النخلة	النخلة	النخلة	النخلة	النخلة	النخلة
الجنة	الأرض	مريم	الرزق	الكلمة	المثل
الآخرة	الدنيا	الشخص	المادة	المعاني	الأدب

الجدول رقم (24)

وهكذا جاءت الروايتان العربية والأمازيغية منسجمتين معنًى ومبنىً إلى حدّ التطابق ليس على مستوى العنوان والاستهلال والاختتام والشخص والأمكنة فحسب، بل حتّى على مستوى اللغة من مصطلحات وصيغ وصور ودلالات كأنهما صادرتان عن مبدع واحد. وبلغ التماثل حدًا من الدقّة يتعذّر القول بترجمة إحداهما عن الأخرى، بل يمكن اعتبارهما نموذجًا رائعًا ومثلاً رائدًا في سياق الصلات والتلاقي بين الأدبين العربي والأمازيغي.

* - سجّلنا لهذه القصة روايتين منظومتين: أولاهما بالأمازيغية، وهي الأطول، رواها مجيد هجير من شمال المنطقة، وثانيتها بالعربية الدارجة، رواها عبد القادر هاشمي، من جنوب المنطقة، وترجمناها إلى العربية الفصحى.

1 - الراوي: هجير مجيد.

2 - الراوي: هجير مجيد..

3 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 126 نقلا.

4 - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 150.

5 - الشعرية، ص 68.

6 - الراوي: الهاشمي عبد السلام. انظر النصّ كاملاً في الملحق، ص 122.

7 - سورة مريم، الآيات: 17، 19، 23.

8 - انظر: وحيد السّعي، العجيب الغريب في كتب تفسير القرآن، ص 306.

9 - سورة مريم، الآيتان: 27 و 28.

10 - فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ص 116.

11 - انظر: إمام عبد الفتاح: معجم ديانات وأساطير العالم، مجلد 3، ص 403.

أيضاً: صموئيل هنري: منعطف المخلّة البشريّة، بحث في الأساطير، ص 138.

12 - انظر: وحيد السّعي، العجيب الغريب في كتب تفسير القرآن، ص 296.

13 - العهد الجديد، إنجيل لوقا: الإصحاح الأوّل 2.

14 - الحنفي بن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، ص 156.

15 - انظر: وحيد السّعي: العجيب الغريب في كتب تفسير القرآن الكريم، ص 357.

16 - سورة البقرة، الآية: 223.

* - يترجم: - السماء تعلو على الأرض

- الرجل يسمو على المرأة

17 - نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص 247.

18 - إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، دار التجليد الفنّي، دط، الجزائر، د.ت، ص 22.

* - يُترجم: - لو تشاهدون عروسكم التي وهبناها لك كم هي طويلة وشامخة كالنخلة.

- لو تشاهدون الحفرة العميقة المهيأة لتغرس فيها فستبقى راسخة كالطود.

19 - سورة إبراهيم، الآية: 24.

20 - انظر: السور: الرحمن (68)، الرعد (4)، مريم (25)، النحل (67)، إبراهيم (24)، الكهف (32).

النقد العربيّ النبوي

د.مها خيربك ناصر*¹

أولاً : مفتاح

عرف العرب في جاهليتهم نقداً له مفهومه الدلالي، فكان بالنسبة إليهم فناً صادراً عن عنايتهم بالأسلوب، حقيقة ومجازاً وتركيباً نحويّاً، من دون أن يكون للنقد منهج علمي، له قواعد وأسس ونظريات. فارتبط النقد بالمعنى الأوّل المعجمي للألفاظ، وبالعرف النحويّ والدلالي؛ أي النظر في الإنتاج الفكريّ من حيث الجودة اللفظية، والسعة الدلالية، والدقة في التركيب، بما يتوافق والفكر الفطري المنطقي الممنهج. ومع تطور العلوم في العصور الأموية والعباسية استنبط المفكرون العرب أصولاً، ووضعوا مقاييس لدراسة النتاج الثقافيّ، الموروث والمحدث، فاستنبطوا قيمة الألفاظ، الفنية والدلالية من خلال انتظامها في سياقات لا حصر لها، تكسبها في كل تركيب جديد معنى مغايراً، مما جعل "الجرجاني" يؤكد على أنّ فضيلة الألفاظ تثبت في ملائمة معنى اللفظ لمعاني الألفاظ التي تليها: "فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة"²، لأنّ قيمة الألفاظ الدلالية لا تكون باستقلاليتها، وإنما من خلال اتساقها النصّيّ الخاضع لسلامة الترتيب البيولوجيّ اللغويّ، وهذه القيمة برهن على صحتها الفخر الرازي من خلال كلامه على فصاحة القرآن الكريم، والتي تحدّى بها الرسول (عليه الصلاة والسلام) العرب، فأثبت الرازي بحجة منطقية على أنّ قيمة الألفاظ كامنّة في اتساقها، وليس في انعزالها واستقلاليتها، فقال: "فلو كانت الفصاحة عائدة إلى الألفاظ لكان تحدّاهم بالموجود عندهم في الماضي"³، ولذلك تمايزت لغة القرآن الكريم بجزالة لفظية، برزت في لحمه التراكيب وحيويتها وتماسكها وترابطها وتعدد دلالاتها، ولم تتحقق البلاغة في استقلالية اللفظ، مع كل ما تتسم به المفردات العربية من الجودة والسلامة.

تمايز النصّ القرآنيّ ببنية لغوية متماسكة، ساعدت على تبليغ الرسالة واستمرارها في أمكنة متباينة، وأزمنة متعاقبة، فأثبتت الرسالة قدرتها على التبليغ

والتواصل والتأثير، فلم تنحصر دلالات اللغة في عصر محدد، أو مجتمع إنساني بعينه، بل كانت وستبقى دلالات مفتوحة على التأويل والتفسير المتوافقين مع طبيعة حركية الكون الدائمة نحو أمام لانهاية له.

ضمن هذه المعطيات أثبتت اللغة العربية قدرتها على استيعاب الرموز والدلالات الدينية والاجتماعية والروحية والإنسانية، بوصفها لغة حية لها تقنياتها الخاصة بها، ومقوماتها وقوانينها الذاتية التي بها تحفظ سلامتها وديمومة فاعليتها.

أسست هذه المقومات والخصائص مبادئ أولية لعلم النقد العربيّ البلاغيّ، فأرسيّ البلاغيون القدامى قواعد النقد البلاغيّ، وكانت أبحاثهم منطلقاً لدراسات نقدية لاحقة، ركزت على شكلانية النظريات الأساس، ولم تتبن روحية التفكير والتحليل والاستنباط، ففقدت معظم الدراسات النقدية في عصر النهضة والعصر الحديث الأسس المعيارية التي كرّسها علماء النقد الأوائل، وانقطعت علاقة الفرع بالأصل وضعفت فاعلية التيار النقديّ، وانشغل الناقد العربي عن الجوهر بالظاهر، وعن إبداع الآخر بالرفض أو التبعية العمياء.

ظهرت محاولات نقدية جادة تحاول الاستفادة من نظريات النقد العالمية، وإسقاط روحيتها على الأجساد النصية العربية، ولكنّ معظم هذه المحاولات مازالت تفتقر إلى المنهج المتكامل، مما أوصل إلى حالة تخبط موسومة بغياب حركة البحث العلمي المؤسسة على أصول ذاتية، كونها محاولات تفتقر إلى أصل يؤصّل عليه، من جهة، وكونها قاصرة عن مواكبة تيارات النقد العالمية، من جهة ثانية، لأنها تقتبس من نظريات الآخر الشكل الجاهز، من دون معرفة طبيعة المختبرات التي أنتجت الفكر النقدي الجديد. أضف إلى ذلك العجز عن تتبع الحركات النقدية العالمية المتباينة، والمتجاوزة جهوزية الشكل، فهي حركات فكرية متواصلة تهدف إلى استنباط نظريات نقدية جديدة تتوافق وحركية العقل الفاعل والخلق، والاستنباط لم يأت من فراغ، بل له أدواته المنبثقة من مبادئ النظريات البلاغية القديمة، الفاعلة روحياً، والمغيبية في الشكل والصياغة، فلم يلحظها الناقد العربي، لأنّه انشغل بالشكل الظاهريّ الجاهز،

وتحوّل عن مسرح الفعل إلى سوق الاستهلاك، فوصم النقد العربي بفقدان الجذر وفوضى الانتماء.

إنّ الحركة النقدية العربية تفتقر إلى تفعيل كمونها الذاتي، وبالتالي هي عاجزة عن خطّ مسار متميز بالهوية الذاتية الممهورة بطبيعة وخصائص النص العربي؛ على الرغم من وجود طاقات نقدية متميزة بالثقافة والإبداع، ولكنها طاقات فردية تحتاج إلى التنظيم والمنهج المؤسسين على مقومات الخطاب العربي.

تحتاج خصوصية النص العربي إلى تبني منهج نقديّ، يتجانس وطبيعة البنية النصية للخطاب العربيّ، كونه خطاباً يتمتع بعلاقات لغوية خاصة، تنتظم في شبكية من التحولات الخاضعة إلى قوانين التشكيل الداخلي، هذه القوانين التي تمنح الجسد النصي الاختلاف والتمايز والهوية، وتعصمه عن فوضى الدلالة وهشاشتها.

ساعدت بنية النص العربي النقاد العرب على تشريح النصوص بنيوياً، وعرفت الساحة النقدية أبحاثاً لمفكرين تناولوا هذا الجانب النقدي بالدراسة والتمحيص؛ فجاء نقد "كمال أبو ديب" و"الياس خوري" و"خالد السعيد" خطوة رائدة في خرق المألوف، ولكنّ دراساتهم لم تؤسس لنظريات نقدية عربية، تنطلق من خصوصية البدهيات والفرضيات والمسلمات الذاتية لطبيعة المنطوق العربيّ.

قبل الكلام على الجانب النقدي البنيوي، سنحاول الكشف عن المعنى الأوّليّ المعجميّ للنقد البنيوي، وعن المعنى الدلاليّ لكلمتي النقد والبنية، وعن ارتباط المفهوم الاصطلاحيّ بأصالة نقدنا العربي ومظاهره الحديثة.

ثانياً: ماهية النقد البنيوي

تفيد كلمة النقد⁴ في اللغة العربية الفرز والتمييز، وهذا العمل مشروط بالمعرفة والدرية. وتشير كلمة critique المشتقة من *krinein*⁵ الإغريقية إلى الحكم وتقييم جوهر الشيء أو أصلاته، وهكذا نجد أنّ المعنى المعجمي يحمل دلالتين، سواء أكان في الأصل اللغويّ العربيّ، أم الإغريقيّ، فهو يشير إلى وجود المادة الأصلية القابلة للفحص والفرز، وإلى وجود الناقد المتميز بالمعرفة الحقيقية لجوهر المادة وأشكالها.

أمّا كلمة بنية⁶، فهي تعني، لغةً، تكوين الشيء، وقد تفيد الكيفية التي يشيّد عليه، ومما جاء في لسان العرب أنّ النبي سليمان "عليه السلام" قال: "من هدم بناء ربه فهو ملعون" يعني من قتل نفساً بغير حق؛ لأنّ الجسم بنيان خلقه الله وركّبه. يوحى حديث النبي سليمان، بأنّ البنية روح وجسد، وهي مُتحدّة شكلاً ومضموناً، فقيمة الجسد مرتبطة بوجود الروح الفاعلة المستترة، المحركة غير المرئية، وفاعلية الروح هي التي تمنح الوجود الجسديّ قيمة ومعنى. والقيمة الروحيّة المحجوبة وراء سر الحروف اللغوية المرئية في جسد نصيّ، هي التي تكسب النص وجوداً حركيّاً متميزاً، وتمنحه أدبيته الكامنة في العلاقة المتلازمة بين الشكل والمضمون؛ أي بين الشكل الظاهر، وبين أجزائه المترابطة بعلاقات مستترة تمنح النص حركيته ودلالاته. فالبنية في المفهوم الأولي اللغويّ العربيّ تعني الكلّ الظاهر المنتظم في شبكية من التحولات الداخلية.

إنّ المعنى اللغويّ اللاتيني⁷ (structure) قريب من المعنى العربي، فالكلمة تشير إلى التشييد والبناء. والبنية هي الصورة المنتظم فيها الشيء وهويته الذاتية، فالمعنى اللغويّ يقود إلى أنّ البنية شكل مادي وجوهر، وهذا المعنى اللغوي لا يتعارض مع المعنى الاصطلاحيّ الذي قدّمه جان بياجه⁸ (Jean Piaget) في تعريفه مصطلح البنيوية بأنّها "نظام من التحولات يحتوي على قوانين خاصة به، ويحتفظ بشخصيته أو يخصصها عن طريق التحولات هذه، ولكن من دون أيّ تدخل لعناصر خارجية عنه"، وأعطى للبنية ثلاث صفات رئيسية: الكلية (La totalité) والتحولات (les transformations) والتنظيم الذاتي (autoréglage).

ولما كان النقد لغة ثانية (un langage second) أو كما يسميه بارت⁹ "كلام فوق كلام آخر أو لغة ثانية فوق اللغة (métalangage)" فإنّ مهمة الناقد تكمن في معرفة طبيعة لغة النص، وقوانين هذه اللغة التي شكلت الجسد النصيّ؛ بمعنى كيفية تشكّل النظام اللغويّ المتماسك المتميز بالعلامة التي عليها يقوم النقد البنيويّ؛ لأنّ "الأدب ليس إلا لغة أي نظاماً (système) من العلامات (signes)؛ وحقيقته ليست

في الرسالة (messages) التي يحتويها العمل الأدبيّ، وإنما هي في إعادة تركيب نظامه".

اهتم النقد البنوي بدراسة البنية اللغوية دراسة علمية، تبحث في كيفية إقامة البناء الشكلي الذي يسمح بالولوج إلى المعاني المحتجبة ضمن التركيب البنائي، وليست الغاية تفسير معنى جملة، لأنّ هدف البنيوية هو الكشف عن ماهية العلاقات الداخلية، التي يتشكل منها النظام الداخلي لرسالة ما.

يهدف النقد البنوي إلى تكريس علمية النقد، وتأسيس منهجية علمية تبحث في نسق القواعد والعلاقات الكامنة وراء كلّ عمل أدبيّ من أجل تطوير نموذج نسقي له ثوابته العلمية، ومتغيراته التأويلية التحليلية، بعيداً عن الذاتية والمؤثرات الخارجية.

انطلاقاً من هذه المبادئ الأولية للنقد البنوي، هل استطاع الناقد العربي أن يتعاطى مع النص كونه نصّاً مستقلاً عن صاحبه، ومن دون مؤثرات ذاتية؟ وهل استطاع أن يتلمس طبيعة البنية الداخلية للنص العربي من دون إسقاطات خارجية؟

ثالثاً: الخطاب العربي والهوية النقدية

تتمتع اللغة العربية بنظام تشكيل داخلي، لا يتداخل مع نظام لغة أخرى، ولا يتعارض معها، لأنّ اللغة، أية لغة كانت، هي تعبير ذاتي عن مكونات النفس البشرية المتوحدة في جوهرية المشاعر، والمتباينة في الظاهر. والإفصاح عن المشاعر متبدل في ظاهر الخطاب، ولكنّه متوحد في الجوهر، وقيمة الخطاب مرتبطة بوجود أدوات التعبير، أولاً، وبالبراعة التي يمتلكها الأديب في صوغ خطابه، ثانياً، لأنّ الألفاظ التي ينطق بها، كما عبّر عنها ابن رشد "دالة أولاً على المعاني التي في النفس، والحروف التي تكتب هي دالة أولاً على الألفاظ. وكما أنّ الحروف المكتوبة - أعني الخط - ليس هو واحداً بعينه لجميع الأمم كذلك الألفاظ التي يعبر بها ليست واحدة بعينها عند جميع الأمم، ولذلك كانت دلالة هذين بتواطؤ لا بالطبع، وأمّا المعاني التي في النفس، فهي واحدة بعينها للجميع، كما أنّ الموجودات، التي في النفس أمثلة لها ودالة عليها، هي واحدة وموجودة بالطبع للجميع"¹⁰، فالمعاني واحدة والألفاظ مختلفة باختلاف الدلالة الذاتية، وهذه الدلالة تكتسب خصوصيتها وخصوبتها من العلاقات المتشابكة والمتلازمة

في السياق، حيث تستتر العلاقات الخفية بين عالم لا مرئي، وغير ملموس، سمّا "أفلاطون" بعالم المثل، وبين الحس المرهف الذي يتوسل إدراك الحقائق بواسطة الروح المدركة ذاتها، إدراكا يستبطن أسراراً تتبناها اللغة، وترعى قدسيّتها، من دون أن تكشف سترها؛ فتجسد اللغة صلة الوصل بين الحقيقي الأمثل وأشكاله المتنوعة، ويكون أدائها التبليغي أشبه بعمل الرسل، فالرسل صلة وصل بين الخالق والمخلوقات، واللغة صلة وصل بين عالم غير مدرك وبين الشعور الإنساني الكوني.

يتولد الخطاب الإبداعي في لحظة فذوية منعقة من مادية التواصل الواعي، حيث يتحرر المبدع من سلطة العقل، ويتحد بفضاءات الرؤيا، فيتم التواصل الهولي بينه وبين العوالم المستبطنة والكائنات المرئية وغير المرئية، وباصطدام هولي النفس الملهبة بشوق المعرفة تتساقط الدهشة كلمات تضرر تألقها لحظة التلاقي، وتختزل التجربة الإنسانية في جسد نصي يضمّر أسرار هذه التجربة، وطبيعتها وخصائصها، فتتكون بنية هذا النسيج النصي من خلايا اللغة الحية المتباينة والمتماثلة، والهادفة بتشكلها إلى تقمص الفكرة الروح التي نفخها المبدع من ذاته، بوصفه متفرداً مشحوناً بهاجس السؤال والبحث والكشف عن أسرار يبيثها رموزاً وإشارات لا يلتقط دلالاتها إلا الخاصة، فتبقى الحقيقة متمنطقة بجاذبية البحث عن المعاني المحتجبة وراء سياقات وتراكيب، تغري الخاصة بخوض التجربة المعرفية، وتدعوهم إلى فهم أسرار العلاقات ورموزها ودلالاتها، فلا يكتفون بالمعنى الظاهر من التراكيب.

يحتاج الخطاب العربي الإبداعي إلى متلقٍ قادر على التقاط إشارات دعوة النص إلى التلاقي والبوح والمكاشفة، وهذا مشروط بالدخول في حالة توحّد صوفية مع النص، شبيهة بحالة المرسل المبدع لحظة خلق النص، فيخترق الناقد المتوحد بالنص حجب التراكيب، ويلامس بعضاً من أسرار العلاقات ورموزها ودلالاتها، كون النص العربيّ الإبداعي يضمّر إغراء معرفياً، يدعو الخاصة من أصحاب التوق المعرفي إلى هناك الظاهر اللفظي، وإفراغ بعضاً من شهوة النص المضمرّة، فيفصح الناقد المبدع عما يستطيع استنطاقه من أسرار، من دون أن يفقد النصُّ الحيُّ مقومات الشهوة التي تضمّر إشارات الدعوة إلى البحث والاستكشاف.

تكمّن خصوصية الخطاب الأدبي الإبداعي بعمق دلالاته ورموزه وقدرته على تبني المفاهيم والقيم الإنسانية في أزمنة مستقبلية، فيكتسب حياة أبدية تتمايز بكمون توليديّ تخصيبي، يضمّر جاذبية القبول أو الرفض، وفق رتبة المتلقي وطاقاته في استقبال الرسالة المعرفية، وهذه الطاقات متباينة، كونها تخضع إلى عاملين رئيسيين مرتبطين بثقافة المستقبل والناقد، أولاً، وبتفاوت القدرة الإبداعية المنبثقة من قيم روحية معرفية فكرية، ثانياً.

بهذه الرؤيا نجد أنّ النص العربي يحتاج إلى قراءة نقدية خاصة مبنية على خصوصية النص العربي، بدءاً من كليته، وصولاً إلى نظام تحولات بنيته الداخلية، وما تقوم عليه من قوانين تشكيل داخلية تحفظ نظام اللغة العربية، وتوصل لها؛ لتبقى قادرة على التفاعل والتجديد. وهنا تكمن إشكالية النقد العربي، وبخاصة البنيوي.

إن الواقع الثقافي العربي مفعّل بطاقات نقدية أغنت المكتبة العربية بدراسات تناولت الاتجاهات النقدية الحديثة في العالم، وكانت محاولات فردية تقتفر إلى ترسيخ منهج نقدي عربي مؤسس على خصوبة الخطاب العربي الإبداعي، ووفق هويته، وبنيته الكلية، ونظام تشكّله الداخلي، فجاءت معظم هذه الدراسات إسقاطات لنظريات مبنية على اجتهادات آنية، وذوق فني خاص.

إن العمل النقدي هو إبداع مؤسس له في عمل إبداعي متمظهر في جسد نصي، يعكس شكلاً من أشكال الذات الإنسانية المتوحدة في باطنية غايتها، في كلّ زمان ومكان، وهذا التوحّد المستبطن في شكلانية التعددية حقيقة ثابتة في جوهرها، متباينة في سبل انكشافها وتجلياتها. ولما كان النص الإبداعي يرمز إلى هذه التجليات والظهورات، فهو بالتالي يستبطن حقائق معرفية وراء الشكل اللفظي. وهذا الشكل اللفظي مزيج من العلاقات والأنساق البنيوية، التي تتخذ من اللفظ المعجمي وسيلة ظاهرة للتعبير، ولكنّ هذه الوسيلة تستتر غايتها من خلال انتظام الألفاظ في علاقات منطقية رياضية، تحتاج إلى الخاصة من أهل المعرفة لالتماس إشارات ورموزها. وربما كانت هذه السرية، المحتجبة وراء الحروف، غاية هدف إليها أفلاطون¹¹ في تدوين كتبه، لأنّه في رأي الفارابي - رغب في توجيه العلوم والحكمة إلى من

يستحقها ويقدر على فهمها بالرغبة والبحث والكشف، فكان لكلامه ظاهر يفهمه العامة، وباطن يلتقط إشارات أهل الخاصة، وبعمق الدلالة كتب لأفكاره الحياة والديمومة.

بهذه المسلمة الأفلاطونية يمكننا التأكيد على عدم تقيد النص الإبداعي بدلالة جاهزة، بل هو فضاء مفتوح على قراءات وتفسيرات، يمكن الوصول إليها بالمعرفة العلمية الدقيقة لمكونات الجسد النصي، ليتم التعامل معه بشفافية واحترام، كونه يتمتع بحرمة، كالجسد الحي المتألق بسريرة الروح، وكما أن الجسد يصعب تشريحه تشريحاً كاملاً، إذا كان متمتعاً بفاعلية الروح، كذلك الجسد النصي لا يستطيع الناقد، مهما علا شأنه، أن يشرّحه تشريحاً كاملاً؛ وخير شاهد على ذلك شعر "المتنبي" المؤثر والفاعل في نفوس الأجيال المعاصرة، فهو مازال، حتى اليوم، يحتاج إلى دراسات معمقة تفرضها حيوية الروح المنبثة في أجزاء الخطاب، والتي تمنح أجساد قصائده خصائص أجساد القديسين، التي لا تعرف الفناء المعنوي أو المادي.

إنّ الجسد النصي الإبداعي يتمتع بالديمومة والأبدية، مهما تغيّرت الأزمنة والأنماط الشكلية للعصور، وهذا النص يتطلب وجود الناقد الجراح الذي يكشف ولا يقتل؛ يكشف عن الجوانب الإنسانية، ولا يقتل الرغبة في استجلاء دلالات مغايرة، إنّه شغال في هيكل المعرفة، يفتح الطريق، ولا يوصد أبواب التأويل.

يتمتع النص الإبداعي، إذاً، بفاعلية تحت على البحث من دون بلوغ الحقيقة الكاملة، كالعلم الرياضي، أو العلوم الطبية التي تبقى متحركة في مدارات التجربة والبحث والتنقيب عن حقائق مازالت مجهولة، على الرغم من التقدم العظيم الذي حققته تقنيات العلوم الحديثة، والتي خصّت الجسد البشري برعاية تكسبه قيمة واهتماماً.

يحتاج الخطاب العربي الإبداعي إلى تقنيات علمية تساعد في فهم العلاقات المتشابهة في بنية متماسكة الأجزاء، فتكتسب الدراسات النقدية قيمةً تتكرس علماء، له أدوات وقوانينه، فيتم الكشف بواسطة هذه الأدوات والقوانين عن جوهر العلاقات المستترة في الجسد النصي، الشبيه بالجسد الحي، المترابط بعلاقات منظمة ضمن مجموعات جزئية_ عامة، غير منظورة، ولكنها مشحونة بقيم دلالية ظاهرة ومضمرة.

يختص النص العربيّ الإبداعيّ ببنية لغوية متماسكة، أدواتها عناصر اللغة، وقوامها قوانين نحوية وصرفية وبلاغية، تعصمها عن الخلل، وتساعد في الترميز وتعدد الدلالات المستترة في القوالب اللفظية المتقنة، صياغة وتراكيب، وهذا النصّ الإبداعيّ يحتاج إلى قراءة إبداعية تكشف عن خلايا النص الحية ولا تقتلها، كونه نصاً يتمتع بخاصية الاستمرار والديمومة، وبالقدرة على الانفتاح النقدي التأويلي. ولنا من شعر "المتنبى" وأبي تمام" و"أبي نوّاس" و"السيّاب" و"ألجواهرى"... وغيرهم خير دليل على حيوية النص العربيّ، وقابليته للتشريح والنقد والتفكيك والتركيب من دون أن يفقد جاذبيته وخصوصيته.

تتوضح خصوصية كلّ نص أدبي بقدرة الناقد، من جهة، وبقيمة النص اللغويّة، من جهة ثانية، فإذا كان النص حياً وكانت أدوات الجراح بدائية، جاء العمل النقديّ بدائياً، لا يقدم جديداً، وإذا كان النص مشوهاً وأدوات الناقد فاعلة ومؤثرة، فلن يستطيع الناقد أن يبيث حياة في النص. وقيمة النص الحيّ تتمثل في التركيز والتفاعل وتعدد الدلالة، وحركية الاستبدال والتحويل المرتبطة بالنظام اللغويّ الثابت، والخاص بكلّ لغة، كون هذا النظام أشبه بالعمود الفقري، فإذا تشوّه، تشوّهت البنية شكلاً ومضموناً. وبتشوّه الأساس المنطلق يتشوّه الفرع الذي يشير إلى طبيعة حركة المنطلق؛ أي عملية النقد.

حلل الدارسون والنقاد قصيدة "المتنبى" "أطاعن خيلاً" واستكشفوا بعض دلالاتها، ولقد أوحى قراءتي الأولية لهذه القصيدة بالنغم الحزين، وبال دعوة إلى مشاركة المتنبى حزنه وألمه؛ وفي محاولة بسيطة تسعى إلى التشريح والتركيب تجلت قيم المتنبى ومواقفه الإنسانية، المفعمّة بالإباء والكرامة والإقدام، مواقفه الثابتة في صورها الأصلية، والمغايرة في أسلوب البوح، فولدت المغايرة بدلالاتها ورموزها فضاء جديداً، لا تتناقض طبيعة حركته الموسيقية الخارجية مع طبيعته الداخلية، بل تمنح الفضاء الأولي سعة، وتغنيه بالتنوع والتعدد، لأنّ عمليتي التفكيك والتركيب تساعدان على إبراز الغنى الدلالي، ومن ثمّ تتكشف علاقات النص، وتتوضح القيم التي تبناها الشاعر. وهذا ناتج عن فرادته في استخدام أدوات اللغة، وعن تمايزه في التركيب

والصياغة التي أكسبت نصوص المتنبي القدرة على الانفتاح والتأويل، ومنحتها استمراريتها وديمومتها.

لقد أصاب التشوه الخلقي جينات الخطاب العربي المعاصر، في معظم جوانبه، وهذا التشوه كان أكثر بروزاً في الخطاب النقديّ، كونه إبداعاً على إبداع، والإبداع تأصيل على أصل، والأصول النقدية العربية مغيبة، نتيجة التقديس الذي ينأى بها عن كيميائية التحديث، أو الرفض الذي يبعدها عن فيزيائية الحركة، فخرس النقد العربي المعاصر موقعه لأنه لم يستطع تحديد هوية ذاتية له، ولم يكتسب مناعة تقيه من التبعية؛ فرسخت مناهج شكلية حافظت على أساليب جامدة، سواء أكانت تقليدية أم مستوردة، لأنها تقتصر إلى كمون الأصل، وإلى خصوبة الوافد.

رابعاً: النقد العربي المعاصر وإرهاصات البنيوية

إن كلّ تجديد إبداعيّ يكون -في رأي ديفينو¹² - نابعاً من أصل، وليس انعكاساً لأشياء معروفة، فالتجديد: "وليد تصادم رؤى جديدة تبحث لنفسها عن مستقر بالرؤى القديمة المتشكلة من صور معروفة". والتيارات النقدية العالمية الحديثة لم تأت من العدم، وإنما كانت خلقاً من خلق متقدم. ولذلك نعتقد بضرورة تجديد النقد العربي؛ وذلك بتكريس الرؤى النقدية القديمة منطلقاً لأية محاولة نقدية هادفة.

إن تطبيق آلية النقد البنيوي على النصوص العربية، بمفهومه العالمي الحديث، لا يفرض على الناقد العربي التخلي عن نظريات النقد القديمة، فإذا كانت التسميات المتداولة في سوق الاستهلاك النقدي غير موجودة في كتب النقد القديمة، فهذا لا يعني خلوه من بذور معرفية أصلت لإمكانية ابتكار نظريات بنيوية عربية تتوافق وطبيعة النص العربي وقوانين تشكل بنيته اللغوية.

تقوم بنية النص الأدبي العربيّ على نسق يتمتع بتنظيم ذاتي مترابط ببنيات داخلية مستقلة بخصائص ذاتية ومقيدة ببنية عامة، وهذه البنية ينطبق عليها تعريف "تودوروف" بأنها "مجموعة القوانين العامة التي يمكن استخلاصها من النص... الذي هو تجل لبنية مجردة وعامة، وهو أحد تحققاتها الممكنة"¹³، فالنص هيكل متكامل، قوامه تنظيم كليّ يتمتع بنسق متمايز، له دلالاته وإشاراته الخاصة به، وهذا الشكل

المنتظم المتناسق في وحدة كلية، هو جسد متكامل في الشكل موحد في الأداء الظاهري الكلي، ولكن لكل جزء من أجزائه وظائفه الخاصة، وهذا الجسد الكلي الموحد سمّاه أفلاطون¹⁴ الخطاب، عندما تحدّث على لسان سقراط وهو يخاطب فيدروس: "أحسنت أنك توافقني على أنّ كلّ خطاب يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحي، ذا جسم خاص به كما هو فلا يكون مبتور الرأس أو القدم، ولكنّه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ثمّ بين الأعضاء جميعاً".

إنّ هذا التكامل، الذي قال به أفلاطون، ما هو إلا الكلية المتسقة بين أجزاء الكلام، وهي التي تمنح الأجزاء وحدة واستقلالاً؛ فالأجزاء تتوحد في بنية كلية عامة، ولكنها في الوقت عينه تتمتع باستقلالها الوظيفي الديناميكي الخاضع لقوانين الحركة العامة الداخلية، فالعناصر اللغوية تنتظم في وحدات جزئية لها شخصية معنوية تنتمي إلى البنية الكلية المنتظمة في تتابع الوحدات وترتيبها، وفق ما تختص به اللغة من نظام تحولاتها وقوانينها واستقلالها في إنتاج نسق نصي متميز ومستقل.

يقوم الخطاب، المنتج بواسطة اللغة، إذًا، على نظام تشكل كليّ، له إيقاعاته الخارجية المسموعة، وعلاقاته الداخلية المستترة. ومهمة الناقد استنتاج النص بغية الكشف عن ماهية الإيقاعات، أولاً، ومعرفة الحقيقة المنتجة له، ثانيًا، مما يساعد على إدراك الفضاء الفيزيائي - النفسي، الذي يشكل الوسط الكيميائي المحرض على إتمام التجربة الإنسانية - اللغوية، بوصفها تجربة إنسانية تتبنى كمّاً من القضايا المتناقضة والمتقاطعة، والمموسقة في ترتيب الحروف والكلمات، وفي كيفية تداخلها وتعالقها المتولدة عن ميكانيكية الفعل وردة الفعل.

تتحقق المعرفة بإدراك حقيقة العلاقات المتشابكة في الجسد النصي، وذلك من خلال عملية التشريح الهادفة إلى فهم أولي لأنواع العلاقات اللغوية، وماهية العناصر اللغوية، التي قام عليها البناء اللغوي، إبراز قابلية العناصر لتبني الفكرة الأساس، وقدرتها على التركيب، واستعدادها الطبيعيّ لتقمص الفكرة الروح، ومن ثم التركيز على الدلالات الكلية والجزئية المستبطنة سر ولادة هذا النص؛ لأنّ الجسد النصيّ الإبداعيّ ما هو إلا صورة لفظية مرئية، يختص بنوتات موسيقية تضرمر ترغيباً في

السماع، ومن ثمّ يدفع السماعُ بالخاصة إلى البحث عن جوهر الدعوة المضمرة في أشكال لفظية، تفصح، في حقيقة علاقاتها، عن المحرّض على الخلق الفنيّ، وعن المرتبة الابتكارية التي بلغها خالق النص. وهذه الباطنية - في رأيي - هي المحرك الدائم للكشف، والمحفز على توليد حركات فكرية لا حصر لها، فلو كانت العلوم معروفة منذ البدء، لتوقفت الحياة عن حركتها.

قدّم الدارسون العرب المحدثون مواضيع نقدية هدفت في بعضها إلى تأسيس النقد على علمية البنيوية وعالميتها، وركّزت على إبراز التواشج ألنسقي بين العناصر، ولكنها لم تكشف عن ماهية القوانين العامة والخاصة، التي قامت عليها البنيات المتحركة في تحديد هوية النص وقيّمته الإبداعية، لأنّ القيمة الفنية الإبداعية لا تحددها قراءة سطحية للنص، أو دراسة إحصائية للكلمات، بل تتجلى في الكشف عن ماهية العلاقات، الصرفية والنحوية والبلاغية والموسيقية التي أنتجت دلالات اجتماعية ونفسية وإنسانية، فرضتها خصوصية اللحظة الإبداعية.

تضمّر المرسلّة المتماسكة العناصر، قدرة على قبول التشريح النقدي للبنية، من دون أن تفقد خاصية الدعوة إلى قراءات نقدية جديدة، فيبقى النص مفتوحاً على قراءات لانهاية لها، ويكتسب من كل قراءة علمية منطقية دلالات جديدة تتوافق وصيرورة الحياة، فتتعرّز رغبة دائمة في اقتحام حصون النص، والولوج إلى عالمه اللامرئي واللانهائي، حيث يمكن البحث في الكينونة الأولى، التي أنتجت قيم لغوية ثابتة، حافظت على قوانين تماسك البنيات وسلامة تراكيبها، لأنّ القيمة الحقيقية كامنة في طبيعة علاقة العناصر المتشابكة والمتداخلة في بنية النص.

لم تفصح معظم الدراسات المعاصرة عن الكيفية التي ساهمت في تشكيل الكلّ، أو عن خصائص العناصر الثابتة والمتبدلة في السياق، كون التبدل خاضع لشروط وظيفية في الأداء والتركيب والترتيب، ففقد النقد الأسس العلمية المنطقية التي تساعد في الكشف عن آلية إنتاج النص، وعن طبيعة علاقات العناصر اللغوية وخصائصها، لأن الناقد العربي، اليوم، يسقط قوانين النحو والصرف والبلاغة القديمة من أدوات بحوثه النقدية، ولا يركّز على ماهية العلاقات بين أنسجة النص وخلاياه، واكتفى

بعمليات الإسقاط والإحصاء والتعمية، فعجز النقد عن تثبيت مبادئ نظرية نقدية عربية معاصرة، تهدف إلى ترسيخ مبادئ النقد العربي الحديث.

يحتاج النقد العربي، وبخاصة البنيوي منه، إلى اعتماد أصول البحث العلمي، ليكون علماً له قوانينه ونظرياته، التي تسهم في عملية الكشف عن الغايات؛ وذلك بتفعيل مختبر العقل النقدي الموروث بنظريات غريبة عن طبيعته؛ فتتولد نظريات فيها بذور عربية، مخصّبة بأفكار مغايرة، فلا يكون المولود لقيطاً فاقد الهوية.

إن عملية التجديد تحتاج قبل كل شيء إلى وجود الأصل القابل للتحديث، وهذا الأمر مرهون بأصالة الانتماء، والثقة بالنفس، فلا يكون التعامل مع الموروث هشاً، يعكس الخجل من الانتماء أو الخروج عليه بحجة التحرر من قيوده، بل يجب أن يكون التعامل نابعاً من الحاجة الوجودية المرتبطة بالأصل، والهادفة إلى تحديد إحداثيات النقد العربي ضمن مستويات التلاقي المحوري، المتشكلة من تقاطع القديم والحديث.

خامساً: النقد العربي وآفاق البنيوية

تسعى البنيوية إلى تحديد منهج علمي، يرتكز على قدرة اللغة على التفكيك والتركيب، وفق خصائص تراكيبها، ونظام علاقاتها. واللغة العربية تتميز بقوانين التواشج الصرفي والنحوي والبلاغي والإيقاعي في وحدات لغوية تتمتع عناصرها بالاستقلال والترابط، مما يمنح الخطاب العربي فرصة تحديد منهج بنيوي له أسس علمية تقوم على العزل والتركيب فيتم "عزل الأجزاء الوظيفية واقتطاعها من الكلّ والكشف عن كيفية قيامها بوظيفتها، ومدى تأثرها في الكلّ، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضو، وتحليل القواعد المتصلة بإيجاءاتها وأنظمتها المختلفة"¹⁵، ثم يتم البحث عن مختلف العلاقات المتناسكة في النسق النصي للكشف عن سمة الأجزاء وهويتها الخاصة، والمكتسبة من انتمائها إلى الكلّ؛ للوصول إلى تحديد دلالة منطقية للنص، لا تتناقض ودلالة الأجزاء.

يحتاج النقد البنيوي العربي إلى تفجير البنية الداخلية، وذلك باختراق المعنى اللفظي إلى بواطن النص، وملامسة الجذر، والتعرف إلى فاعلية الروح من خلال فهم التجربة الإنسانية، التي اختزل معادلاتها النص الإبداعي في حدود القدرة على فهم

الرؤيا ونقلها. فالنص تجسيد لرؤيا، والرؤيا نوع من النبوة تحمل دلالة تبليغ من مبلغ مستتر. وهنا تكمن صعوبة القبض على دلالات النص أو احتوائها احتواء كاملاً، كونه رؤيا، والرؤيا لا يمكن القبض عليها وإنما يمكن تأويلها.

يخضع تأويل النص العربي إلى البحث في هوية الدال والمدلول والدلالة، فالفكر العربي -كفكر رياضي - لا يخلق مستوى بخصائص منطقية إلا بثلاثية تأليفية، ولذلك يحتاج منهجه النقدي إلى ثلاثية تبدأ بالنظر إلى النص كوحدة متكاملة، كهيكلي يتم الدخول إليه بمفتاح، ثم التعرف إلى الأجزاء المكونة له، ومعرفة خصائصها، ولكن من دون التوقف عند الحدود الأولية، بل بتسخيرها في تركيب مغاير يؤسس لمعرفة أخرى مغايرة. فيتم التعرف إلى ماهية النص ومعانيه المباشرة، بدراسة لغوية معجمية، تعقبها معرفة بالمحتوى المقصود، وقيمه الدلالية. مما يمهد للنقد العربي البنيوي الكشف عما وراء النص باعتباره حجاباً يستتر المعاني، لا يخترق إلا بالمعرفة العميقة بأسرار اللغة وقوانينها، وهذه المعرفة طاقة تختزنها البصيرة الباطنية، التي رآها الغزالي¹⁶ "أقوى من البصر" وبها تدرك المعاني عن طريق العقل "والمعاني التي تدرك بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار". وهذا الإدراك للمعاني الباطنية يتقاطع مع النظرة العالمية للبنية باعتبارها "تصوراً تجريدياً من خلق الذهن وليست خاصة للشيء فهي نموذج يقيمه المحلل عقلياً ليفهم على ضوءه الشيء المدروس بطريقة أوضح، فالبنوية موجودة في العمل لا بالفعل والنموذج هو تصورها¹⁷"، والنموذج تصور تجريدي، واستنباط رياضي مرتبط بعلوم العقل وإدراكه للمرئيات فيأتي التصور نسفاً لغويا قائماً على بنيات متداخلة متشابكة في مستويات معجمية وصرفية ونحوية وبلاغية وموسيقية.

تقتضي الدراسة الصرفية للخطاب العربي معرفة دقيقة بأحوال اللفظ العربي ودلالاته وصيغته في حالاتها جميعها، فاستخدام الصيغ الجامدة لها دلالات تختلف باختلاف أشكال السياق، وكذلك الحال مع المشتقات، سواء أكانت أسماء أم أفعالاً "لأنّ اللغة وظيفة دليلية تكسبها قيمة بالعرض لا بالطبع"¹⁸ والوظيفة تختلف بين صيغة وأخرى، وبتمايز الصيغ تتعدد الدلالة لأنّ "المخاطب والمخاطب، والمخبر عنه،

والمخبر به أجسام وأعراض تتوب في العبارة عنها أسماؤها، أو ما يعتوره من معنى يدخله تحت هذا القسم من أمر أو نداء أو نعت وما أشبه ذلك مما تختص به الأسماء، لأنّ الأمر والنهي إنما يقعان على الاسم النائب عن المسمى¹⁹، وعلاقة المسمى بالكلمة علاقة لازمة - في رأي أرسطو - لأنّ اللغة والكلمات المكونة لها تمثل صورة من صور العالم، وهي في الوقت عينه صورة تعكس تفكير المتكلم وأحواله النفسية، وبتفحص إشارات اللغة ونظام تشكلها يتبين الناقد المستويات الصوتية الصرفية، والمستويات النحوية، وكيفية ترابطها مع المستوى البلاغي، والفضاء الإيقاعي.

يقتضي البحث في أحوال الصرف والنحو، معرفة دلالات الحروف المزيّدة والمعاني التي تضيفها على المعنى الأصلي، ودلالات حروف العلة، والتعريف والتكثير، والحذف، والإسناد، واللزوم والتعدية، واختلاف الحركات، لأنّ قيمة المعنى تختلف باختلاف الحركة الإعرابية.

تتضح قيمة المعرفة النحوية والصرفية، في تحديد قيمة الدلالة، من خلال التأويل والتفسير لبعض الآيات القرآنية، التي اختلف المفسرون في تحديد معانيها ودلالاتها، نتيجة اختلافهم على حركات الإعراب، لأنّ المعنى الدلالي يتغيّر بتغير حركة الإعراب والإفصاح، فلقد قرأ الفراء²⁰ كلمة مطويات في قوله تعالى "والسماوات مطويات بيمينه"²¹ بالنصب، على أنّها حال، فأعطى المعنى دلالة أفسح فضاء في التقدير والإسناد، وباختلاف الحركة تغيرت الإشارة ودلالاتها؛ لأنّ الصورة الكلية تتبدل هيئتها، كلما أمعنا في تفاصيل الجزئيات وترتيبها.

يرتبط ترتيب الجزئيات بديناميكية خاصة في إبراز الضمائر واستنارها، لما لها من وظيفة رئيسة في تعيين حقيقة العلاقات في بنية لغوية محددة، ولذلك اعتبر سامي سويدان²² في كتابه في (النص الشعري العربي) أنّ النظر في الضمائر "مناسبة لرؤية مدى تناسق هذا التأليف الكليّ وتماسكه، فيما هو البعد الأساس لجمالية النص وإبداعيته".

ولدت وظيفة اللغة دراسات تناولت دور الضمائر في إنتاج الخطاب، فشغلت دراسة الضمائر حيزاً رئيساً في الدراسات النقدية البنيوية، ومن هذه الدراسات ما قدّمه

"صلاح فضل²³" في كتابه، "شفرات النص"، عن تحولات ضمير المتكلم المنعكسة في مرايا الضمائر الأخرى انعكاساً وانكساراً، ورأى أنّ الأنا الفاعلة تحولت إلى أنا قلقة خائفة، وربما كانت هذه الأنا متقمصة شخصية تراثية تنطق باسمها، أو تنطق الشخصية بما تخاف قوله، فتكون الشخصية التراثية "مثل الشاشة البيضاء التي يعرض عليها المتحدث صورته وصوته، فهي مجرد سطح حساس لاقط لضوئه، أما المرأة فهي...الفاعل وان بدت مفعولاً به"، وحظيت دراسة الضمائر باهتمام كمال أبو ديب، وخالدة السعيد، وعبد السلام المسدي وغيرهم من النقاد المشتغلين بالنقد البنيوي.

تناولت معظم الدراسات دور المكون النحوي، والعلاقة بين المعنى الوضعي والمعنى الاكتسابي، ولكن بعضها أهمل دلالات الإسناد، ودلالات الحذف، والتقدير، والحركات، وأنواع الجمل...الخ، فافتقرت البحوث النقدية إلى ثوابت لغوية تفصح عن أشكال المكون النحوي، وعن تباين دلالاته في التركيب، وعن دوره في تبني الجسد النصي دلالات تهيئه لقراءات لاحصر لها، وتكسبه حياة في أمكنة متباينة وأزمنة متعاقبة، نتيجة ما تضمه العلاقات النحوية من إشارات مغايرة، تستند إلى قوانين عامة، تتمايز بالثبات والتغيير، كونها لا تتبنى أحادية الغاية، بل غايتها تعدد الدلالات وتبادلها من خلال تبادل الأنساق النحوية، المتشابكة في نظام بدائي، تتداخل فيه المعاني، وتتوازي، وتتسامى في عملية لغوية دلالية مبنية على الإفصاح والإضمار والتقدير والتأويل.

كشفت، معظم هذه الدراسات، عن دور الثنائيات في تشكيل المعنى؛ ولكنها كانت دراسة تتناول تفكيك البنيات الداخلية، من دون أن تبني هيكلية جديدة، ترشد إلى الحقائق، التي يمكن التوصل إلى معرفتها من خلال القراءة النقدية، فكانت دراسة الثنائيات عنصراً رئيساً في التحليل البنيوي، الذي حدد منهجه عبد السلام المسدي بأنه: "يعمل على إثبات الأجزاء فإذا ركبت وفقاً لثنائيات محددة، أثمرت نظاماً نسقياً، هو إحدى الصور المنعكسة على مرآة البنية، ومن هذه الثنائيات نبع مجال خصب للرياضة الذهنية بحثاً عن تطابق، أو تقابل، وعن تماثل أو تباين²⁴". ولكن دراسة التقابل والتماثل وغيرها من دراسة الثنائيات لا تسعى إلى الكشف عن الأسباب الكامنة وراء

تشكل الكل، وما يضمه من حقائق مستترة وراء حجاب الألفاظ، المتباينة في قدرتها على الستر والحجب، بما تتمتع به من خصوصية في الصياغة والتركيب.

تظهر عملية التفكير آلية دور الجزء في آلية إنتاج الكل للدلالة، وذلك بإعادة التركيب على شكل ما، وليس ببعثرة الأجزاء وتحديد الثنائيات، ودراسة الضمائر فقط، بل بالكشف عن الأسباب الكامنة وراء إحداث هذه الثنائيات، وخلق الصيغ التبادلية في أشكال التراكمات الصرفية والنحوية، ومن ثم إلقاء الضوء على قيمة الدلالات التي تمّ التوصل إليها؛ لأنّ "الأثر الأدبي يكتسب قيمته من كيفية صياغته للمواد العينية المتوفرة لديه"²⁵ ومن قوانين تنظيم العناصر وقدرتها على التحويل وتعدد الدلالة؛ وهذا شأن أيّ خلق فني إبداع، تتحدد قيمته من خلال معرفة عميقة بطريقة صياغة المواد الأولية، وكيفية ترتيبها، وتنظيمها في أشكال متباينة ومختلفة.

يشغل المكون النحوي حيزاً رئيساً في دراسة ماهية العلاقات اللغوية، المنتجة المظهر الكلي للنص، لأنّ كلية النص محكومة بعدم التناقض، وهذا محكوم بمنطق اللغة، الذي يربط المعنى المحوري العام بدلالات الأجزاء؛ في نسق لفظي موحد في ظاهر الشكل، وباطنية الدلالة، فإذا فككت الأجزاء وتمّ القبض على بعض ما تبطنه من رموز وإشارات، وجب معرفة ارتباط المعاني الجزئية بالروح الكلية العامة للجسد النصي، ومن ثمّ دورها في تقمص حركية الروح العامة، فلا كلية من دون تلاحم الأجزاء، ولا قيمة إichائية للجزء من دون ارتباطه بكلية عامة مرتبة ومتناسقة.

إن دراسة العلاقات الباطنية بين الألفاظ تحضّ الناقد البنيوي على استجلاء أسرار الإيقاعات الموسيقية للغة، وما تحمله من دلالات نفسية مستبطنة في التناسق الصوتي للألفاظ، وفي تشكل النغم الخارجي، والبوح الوجداني، لأنّ بنية النص مرتبطة بالموسيقى وأداءاتها، لذلك كان من الضروري دراسة المكون الصرفي ومعرفة دلالاته، لأنّ التبدل الصوتي مرتبط بتحويلات الأنساق الصرفية، وهو محكوم بطبيعة إفصاح النفس البشرية عن أسرارها، وبقدرتها على تسخير المنطوق اللفظي وفق ما توجهه حركات البوح الداخلية.

سعى النقاد العرب إلى تأسيس منهج علمي للنقد البنيويّ، ولكن النقد البنيوي كما يراه "روبرت يونغ" يفترض "أنّ ما يجعل المعنى ممكناً هو وجود أنساق أساسية من التقاليد التي تمكن العناصر من العمل فرادى وضمن العلاقات؛ فالتحليل البنيوي يخاطب نسق القواعد والعلاقات الكامنة وراء كل عملية تدليل، ويقوم نشاطه في الغالب على تطوير نموذج لهذا النسق²⁶"، ولكن الدارسين العرب لم يستطيعوا مقارنة القوانين النحوية والصرفية والبلاغية في معظم الدراسات النقدية، ولم يعملوا على وضع نظرية نقدية تنطلق من أسس عربية تتجاوز الجاهز بنوعيه المقدس والوافد.

سادساً: نقطة على السطر

إن المنهج البنيوي منهج علمي يسعى إلى كشف القوانين التي تنظم تحولات اللغة في كلية عامة، ويحرص هذا المنهج على دراسة التغيرات التي تطرأ على عناصر اللغة فتغير من وظيفتها الأدائية والدلالية، فلا يتوقف عند رصد التفاعلات؛ لأنها لا تقدم طرْحاً علمياً، فالرصد يكتفي بالتوصيف والدخول في دائرة مفرغة من حركية النقد العلمي، علماً أنّ النقد البنيوي غايته الكشف المعرفي.

إنّ نقدنا العربي يحتاج إلى منهج بنيويّ علميّ منبثق من خصائص اللغة ونظام تراكيبها، ومتفاعل مع نظريات النقد العالمية التي تعزز إمكانياته وتقوي مناعته. مما لاشك فيه أنّ النقد العربي يتميز بالإبداع الفردي الذاتي، ولكنه يحتاج إلى ترسيخ مفاهيمه على أسس علمية تؤصل لمدارس نقدية تتبادل الخبرات والطاقت والقدرات مع المدارس النقدية العالمية وفق معايير علمية تتلاءم وروحية النصوص العربية بعيداً عن الإسقاطات والتقليد.

- 1- أستاذة في الجامعة اللبنانية
- 2 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 90.
- 3- الفخر الرازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، ص13.
- 4 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 3، صفحة 425.
- 5 -Larousse, page 283.
- 6- لسان العرب مجلد 14، صفحة 85.
- 7 - Larousse, page 968
- 8 - Piaget. Le structuralism, P.U.F., Paris 1974 p. 6-7.
- 9 - رولان بارت مقالات نقدية، صفحة 257.
- 10 - ابن رشد، تلخيص العبارة، ص 38.
- 11 - الفارابي، كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين، صفحة 84.
- 12 -Lieux et non lieux, page 117.
- 13 -Todorove, T.2 – Poétique, page 18-19.
- 14 - أفلاطون، فيدروس، صفحة 364.
- 15 - المصدر نفسه، صفحة 206.
- 16 - الغزالي، إحياء علوم الدين، ج 4، صفحة 297.
- 17 - صلاح فضل، نظرية البنائية، صفحة 294.
- 18 - الفارابي، شرح العبارة، صفحة 31.
- 19 - الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، صفحة 46.
- 20 - الفراء، معاني القرآن، ج 2، صفحة 42.
- 21 - سورة الزمر، آية 67.
- 22 - في النص الشعري العربي، صفحة 69.
- 23 - صلاح فضل، شفرات النص، صفحة 17.
- 24 - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، صفة 23.
- 25 - صلاح فضل، نظرية البنائية، صفحة 207.
- 3 -Robert young, post structuralism, page26.

التداولية

قوانين الخطاب في التواصل الخطابي

الأستاذة / حمو الحاج ذهبية

تتمثل أهم العلاقات التي تقيمها النظرية التداولية مع فهم أفعال الكلام في احتكام سلوكياتنا اللغوية إلى قواعد أو إلى مبادئ عالمية من طبيعة عقلية. تختلف هذه الفكرة عن المفهوم التقليدي للعلاقة الموجودة بين اللغة واستعمالها، بحيث تحدّد مجموع المعطيات التداولية (المكانية، الزمانية، والشخصية)، ومجموع المعارف المشتركة بين المتخاطبين قيمة استعمال ملفوظ ما في سياق معيّن، وبتعبير آخر، تفترض النظرية الكلاسيكية أنّ معنى الملفوظ في حالة الاستعمال تابع للسياق الذي يرد فيه.

نجد في مقابل التصرّو السياقي لتأويل الملفوظات، عددا من المقاربات التداولية التي تضع الفرضيات بحيث تتحدّد طرق استعمالنا للغة في التواصل وفي الخطاب بواسطة مبادئ عامة على أساس الاستنتاجات التداولية⁽¹⁾.

سبق "جريس" Grice إلى مثل هذه الاستراتيجية في مقال نشره في 1975، عرض فيه تحليلا تداوليا، بحيث يتمثّل في تحديد ميدان علم الدلالة في مظاهر تلائم الملفوظات من حيث شروط تحقيقها. إنّ ما جاء به "جريس" غير منفصل عن تحليل الأفعال اللغوية غير المباشرة، ولا عن الأوجه الخطابية كالمجاز المقترحة في الفلسفة اللغوية (سارل 1982). وفي موازاة أعمال "جريس"، نجد تصوّرا للتحليل التداولي يهدف إلى التحكم في استعمال المبادئ التداولية، والذي يتوسّع في فرنسا على يد "ديكرو" في أعماله حول الظاهرة الحجاجية، وتمثّل هدفه عكس مقاربة "جريس" في تفسير المظاهر الملائمة للملفوظات باعتبارها نتائج لظواهر حجاجية داخلية في إطار بنية اللغة.

لن تصبح قوانين الخطاب بهذا المنطلق مبادئ تفسّر آثار المعنى المرتبطة باستعمال الملفوظات، ولكن مبادئ تفسّر الاختلاف بين الظواهر الحجاجية الخاصة بالجمل في اللغة، ومجالاتها المرجعية في الخطاب.

لقد خلقت نظرية "جريس" طريقة جديدة للنظر إلى التداولية، وإلى مشكل التواصل: تتمثل المساهمة الأساسية لـ"جريس" على المستوى النظري في إدخال مفهوم "التضمين"، والذي يسمح بتفسير الاختلاف بين دلالة الجملة ومعنى الملفوظ، أما على مستوى التواصل، يقترح "جريس" مبداء عاما، وهو مبدأ "التعاون".

يؤدي مبدأ التعاون إلى التواصل والتفاعل فيما بيننا مهما كانت الظروف المعتمدة والأهداف المتوخاة، فانطلاقا من ممارستنا للغة، نجد أنفسنا في دائرة التفاعل سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، وسواء رغبتنا في ذلك أو لم نرغب، من هذا الجانب يقتضي الفعل التواصل من المتخاطبين عمليتين متوازيتين: الإنتاج والتأويل، يحيل الإنتاج إلى التألف الذي يرتبط بالمتكلم بالدرجة الأولى، في حين يتطلب التأويل من المتلقي الاستناد إلى عدّة وسائل لسانية وغير لسانية.

يعتبر مفهوم "المؤول" L'interprétant بالنسبة لـ"بيرس" Peirce في مركز تعريف التداولية، بحيث انطلاقا منه يمكن بناء نظرية للكفاءة التواصلية التي تفسّر الطرق التي يمارسها المرسلون والمتلقون لغرض الفهم والإفهام، أو ما يمكن أن يتبلور في أفعال الكلام.

إنّه من المحتمل أن تكون نظرية أفعال الكلام قد ساهمت أكثر في انتشار المقاربة التداولية، فهذه النظرية ليست بنظرية لسانية، ولكن مقاربة فلسفية للغة والتي تحاول أن تفسّر بمصطلحات عامة بعض مجالات اللغة البشرية بمعزل عن أيّة لغة خاصة، فنجد جذورها في كتاب: "كيف نصنع الأشياء بالكلمات" للفيلسوف الإنجليزي "أوستين".

تعدّ الكفاءة التواصلية أساس الفعل الكلامي، وتكوينها وتوسعها في حياة الإنسان يقدّم الوسائل الكبرى للتفاعل بين بني البشر، وذلك دون إهمال للكفاءة اللسانية لما لها

من دور في التواصل. لقد أقيمت كثير من الدراسات حول الكفاءة التواصلية، إذ تظهر اللغة عند الطفل ومنذ ولادته وقبل اكتساب العناصر اللغوية الأولى على شاكلة بسيطة، وتبدو "كمجالات خاصة واصطلاحية (تواضعية) للتفاعل المشترك"، و"كنظام داخل بصفة ضيقة في نماذج تواصلية أخرى".

تختلف أنظمة التعلم من ثقافة إلى أخرى، وفي العموم يستدعي الاكتساب اللغوي الحاصل في حياة الطفل كعملية مجهودا كبيرا، بحيث تتموضع مختلف مكونات هذه الكفاءة في مراحل مختلفة من تطوره، فمنذ ولادته تظهر الآليات التزامنية الداخلية إلى جانب الحركات والمنطوقات المرتبطة بصوت الإنسان البالغ، أما التناوب على أدوار الكلام فيبدأ من الشهر الثاني والثالث (حسب المنظرين والدارسين)، حيث يتطور الطفل ويتطور نظامه اللغوي⁽²⁾، ويتصرف عند سن الثالثة والرابعة وكأنه "متخاطب مشارك مثالي".

لقد لاحظ "سمينير وبيكر" Smmenner et Beker أن الأطفال في سن الرابعة يستعلمون صيغاً أكثر تأدباً مع البالغين، تظهر في الطلب غير المباشر، والتشكرات Remerciement. ويتم عندهم اكتساب "العادات" ونظام الأدب بطريقة تدريجية، وهي أساسية حتى يكون الطفل اجتماعياً Pour la socialisation de l'enfant، وما هو مكتسب غير مفصول عن التحكم الأدائي للغة، يسمح هذا الأخير بإنتاج الخطاب المطابق في حالة أو موقف محدد.

أمّا في إطار التبادل الحواري، فإنّ الطفل كما برهن على ذلك "فر يدريك فر انسوا" F. François لا يستطيع إنتاج حكاية إلا بفضل الدعم الحوارى للأسئلة، ولن يقوم بتكوين عمل سردي منسجم إلا في وقت لاحق وبطريقة مونولوجية Monologique، فيمكن الحديث عن الكفاءة كمعرفة للسرد⁽³⁾.

نستنتج إذن أنّ الحوار سابق عن مخاطبة الذات، والكفاءة التواصلية الشاملة أسبق عن الكفاءة اللسانية، ومثلما يكتسب الطفل قوام لغوي متين، يمكن أن يفشل في ذلك، ونفس الشيء بالنسبة للكفاءة التواصلية تقول "أركيوني C.K Orecchioni" في هذا الصدد: «تتطور الكفاءة التواصلية في مجموعها ويمكنها أن تنهار مثل الكفاءة اللسانية»⁽⁴⁾.

ترتبط الكفاءة التواصلية الشاملة بنوع الأشخاص، فإذا كان أغلب هؤلاء قادرين على إنتاج الأقوال التي يستخلصونها من أنواع خطابية مختلفة، فذلك لا يعني تمكنهم كلّهم من تأدية بعض أنواع من الخطاب كالمرافعة Plaidoirie أمام مجلس القضاء مثلاً، إنّما راجع إلى عدم إدراكهم لكيفية التواصل التي تستدعي في بعض الأحيان أكثر مما يملكون من كفاءات.

ولكن يمكننا المشاركة في نوع خطابي معين وأن نلعب أدواراً متنوعة، فالتلميذ غير قادر على تقديم الدرس، ولكن يمكنه أن يلعب دوره كتلميذ من حيث معرفة متى يجب عليه الكلام ومتى يجب عليه السكوت، ومعرفة مستوى اللغة المستعمل مع الأستاذ.... تتطلب بعض الأدوار دراسة هامة وبعضها أقل من ذلك، فدور قارئ منشور إشهاري يقتضي تعلّماً أقل إذا ما قورن بالدور الذي يؤديه صاحب الدكتوراه في الفيزياء النووية.

إنّ نجاح التأويل يرجع إلى اكتساب الكفاءة اللسانية إلى جانب كفاءات أخرى، وحتى وإن اختلفت في محتواها إلا أنّها تشكل نسيجاً متشابكاً يسمح إلى الوصول في بعض الأحيان إلى ما هو غير مصرّح به أي الضمني من الأقوال.

يتضمّن الدخول في عملية التواصل فكرة أنّنا نحترم قواعد اللعبة، وهو ما يتحقّق بعقد تصريح، فنحن أمام معرفة متعارف عليها بالتعاون. ليست هذه القواعد بإخبارية ولا واعية مثل قواعد التركيب والصرف، ولكن هي مواضع صريحة. تعرّض لهذه الإشكالية عام 1960، الفيلسوف اللغوي الأمريكي "ج.ب. جرايس" بعنوان "البديهيّات

التخاطبية⁽⁵⁾، بينما يفضل "أوسوالد ديكر" تسميتها بقوانين الخطاب Lois de discours.

تلعب هذه القوانين دوراً هاماً في تأويل الملفوظات، فهي مجموعة من المعايير التي يجب على المتخاطبين احترامها من اللحظة التي يشاركون في فعل التواصل الكلامي، يربطها "جريس" بقانون أكبر ويدعوه بـ "مبدأ التعاون" الذي ينبني عليه كل تفاعل لغوي والذي ينقسم إلى عدّة أبعاد ومن أهمّها: الصدق، الشمولية، الوضوح، وتتأسس على السنن اللساني وعلى سنن من المواضيع⁽⁶⁾.

ينبغي على المتخاطبين طبقاً لهذا المبدأ تقاسم نوع من الإطار والمشاركة في إنجاح العملية التواصلية حيث يعترف كل واحد منهما بنفسه مثلاً يعترف للآخر ببعض الحقوق والواجبات، فيمكن الحديث عن مجال استعمال واستغلال القوانين الذي يتبيّن من خلال هذه الأمثلة:

أ - إنّ سيارتي فارغة من البنزين.

ب - هناك محطة لذلك في الشارع المجاور.

نستنتج من هذا المثال المستعمل من طرف جريس توظيف قانون الإفادة L.De pertinence، فإذا كان (أ) يفترض أن (ب) يحترم مبدأ التعاون، فإنّ (أ) يستنتج أنّ المعلومة التي قدّمها له (ب) مفيدة، أي أنّ المحطة مفتوحة والبنزين متوفر.

يمكن أن يتبيّن استعمال قانون الكمية Quantité بواسطة (أ) الذي يتضمّن (ب)، يفترض المخاطب أن المتكلّم قد احترم القانون الأول للكمية، إذ أعطى المعلومة الأكثر قوة، ويستنتج أنّ العلم في المثال الموالي لا يحمل لوناً آخر.

1 - العلم أبيض.

2 - العلم أبيض كاملاً.

نشير إلى أنّ هذا التضمين لم يبلغ بواسطة (3)، وكنتيجة لذلك فإنّ (2) ليست بتضمين لـ (3)، وبالعكس (3) يتضمّن (4).

3 - العلم أبيض وأسود.

4 - العلم أبيض جزئياً.

- العلم أسود جزئياً.

وأخيراً يوجد (5) كاستعمال لقانون النظام، إنّ المعنى غير الثابت لحرف العطف

(و) لا يدخل في دلالتها اللسانية، ولكن لهذا المعنى تضمين تحادتي (6).

5 - صرخ عمر وبكت أمينة.

6 - صرخ عمر ثمّ بكت أمينة.

إنّ البحث عن قوانين الخطاب يعني البحث عن إنجاح العملية التواصلية، بحيث كلّما احترمت هذه القوانين كلّما استطاع المشاركون الوصول إلى أغراضهم دون عوائق. تعدّدت هذه القوانين في طبيعتها وفي أهدافها إلّا أنّ المشكل كامن في شروط تطبيقها، إلى جانب تشابكها في بعض الخطابات⁽⁷⁾، مثلاً:

- **الصدق والتواضع:** "إنني بخير شكراً" هي الإجابة الصحيحة والطبيعية

للسؤال "كيف حالك؟" إلّا إذا كانت هناك أسباب تجعلني أتصوّر غير ذلك، كأن اعتقد أن الشخص السائل لا يهتم حقيقة بحالتي الصحية.

- **الشمولية/الإخبارية:** نلاحظ عندما نقرأ لافتة "ممنوح التدخين، والأكل

والشرب" أنّ الإشكال واقع في قانون الإخبارية، فهو لا يوجهنا إلى ما هو ممنوع القيام به في ذلك المكان المحدّد، فالعمل إذن يبقى رهين المتلقي في تأويله مثلما يشاء أو بطريقة الخاصة، فهو غير إخباري، وغير مفيد من جانب.

- **الشمولية والإفادة:** يعتقد المخاطّب في بعض الأحيان أنّ مخاطبه كان

شاملاً⁽⁸⁾ فيما يذهب إليه من أقوال، في حين لم يكن كذلك، إلّا أنّ صفة الإفادة يمكن أن

يتميّز بها إلى جانب الإخبار، مثلاً⁽⁹⁾: "استيقظ الطفل الصغير، واتجه إلى الحمام ليغتسل، ولكنه يصدر بكاءً حاداً، تسرع الأم وتتساءل عما يجري".

س: ما الذي حدث يا إلهي ؟

ع: الصابون في عيني.

س: كيف يجب أن يكون الصابون دائماً في عينيك وليس في مكان آخر.

إنّ قول الطفل أنّ الصابون في عينيه هو الشيء الوحيد الذي يطرح الإشكال، والذي يعتبر الصراخ الأمر الذي ينبغي على الطفل تبريره، فيمكن أن يكون الملفوظ أكثر إفادة مع قليل من المعلومات مما يسمح للمخاطب بتعديل معارفه أو إثراءها، وهنا تتضح علاقة الإفادة بالإخبارية، بحيث يمكن أن نقول أنّ:

➤ الإخبارية شرط ضروري للإفادة، ولكن غير كاف.

➤ يمكن أن نكون إخباريين غير مفيدين.

➤ لنكون مفيدين يجب أن نكون إخباريين.

➤ الإخبارية محتواة في الإفادة. يمكن أن تكون الإفادة محتواة في

الإخبارية ويمكن أن تكون غير ذلك.

كما يمكن للنتابع الجملي غير الإخباري في حالة استثنائية أن يصبح مفيداً إذا

وجد في توظيف حاجي مثل:

- ليس رئيساً ولا وزيراً أولاً...وبعد

- إذا لم تكن ذاهبة كان عليها أن تبقى: وبعد...

إنّ الإفادة ليس بشرط ضروري للإخبارية، ولكن لا يمكن تصوّر أي قانون

من القوانين الخطابية بمعزل عن قانون الإفادة. يمكن إذن تأييد فكرة "ارتباط كلّ

الأحكام التحادثية بحكم الإفادة، فهذا الأخير هو الأكثر دقّة من الأحكام الأخرى"⁽¹⁰⁾.

تؤدي هذه القوانين في انسجامها أحيانا إلى العمل وفق "الواجهة"، أي أن باحترامها يحقق التواصل أغراضه، فمن مصالح المخاطب المحافظة على واجهته (مما يحدث في الحالات العادية)، إلا أن هذه الأفعال معرضة للتهديد، مما يستوجب الاستعداد ببعض الاستراتيجيات التفاعلية قصد إنقاذ التواصل، وباعتبار أن بعض الأفعال تشكل تهديداً على الواجهة السلبية أو الإيجابية للمخاطب فإنه يمكن تصنيفها إلى:

أ - الأفعال المهددة للواجهة السلبية للمخاطب: الأمر، الطلب، النصيحة، التهديد،

العرض...

ب - الأفعال المهددة للواجهة الإيجابية للمخاطب: النقد، الإهانة، عشقه لذاته

Narcissisme، سوء الاستقبال Rebuffade، تأنيب Réprimande...

ج - الأفعال المهددة للواجهة السلبية للمتكلم نفسه: الوعد، الاقتراح...

د - الأفعال المهددة للواجهة الإيجابية للمتكلم: الاعتذار، الاعتراف، النقد الذاتي،

الإهانة الذاتية... لا ينصح بمثل هذه الأفعال للأشخاص الذين يحتلون مكانة "عالية أو مرموقة" في المجتمع، ويرغبون الحفاظ عليها.

نجد إذن أفعالا تهدد الأوجه الأربعة في حالة التفاعل بين المخاطبين، ولكن يجب

تقبل مبدأ عاما يرمي إلى البحث عن "الاحتفاظ بالواجهة"، مما يسمح بإنشاء قوانين تدعى بقوانين المواضعة L. De convenance، أو التهديد، أو اللياقة، أو التهذيب.

أ - القواعد المتعلقة بسلوك المخاطب إزاء المخاطب

1 - تؤدي بالنسبة للأغلبية إلى مبدأ تهئية - حسب الإمكان - الواجهات السلبية

والإيجابية للمتكلم.

- الواجهة السلبية: نقادي تقديم أوامر عنيفة.

- الواجهة الإيجابية: نقادي الاستهزاء بالمخاطب، فمن القبيح قول السوء عن

الآخرين، خاصة إذا تعلق الأمر بمشاركه في الخطاب، ولهذا تخضع لتبني سلوك تحادسي خاص ومميز، إذا كنا نتحدث للمخاطب عن المخاطب مثلاً: لوصف شخص ما لمخاطبه، فإننا لن نتردد في استعمال بعض العلامات الخلفية والسلبية، ولكن إذا وجدنا

في حالة وصف لمخاطب مخاطبه كالتحقق من رقم الهاتف مثلاً، فإننا نوظف الوصف من قبيل: هل أنت أشقر؟، هل أنت قصير؟، هل شعرك مجعد؟...

نلاحظ أن الملفوظين السابقين يبينان كيف أن قانون "المواضعة" يمنع بعض الملفوظات من الظهور، وتتكفل بجعل العلاقات فاعلة بين المتخاطبين، وإن لم يحترم المخاطب مثل هذا القانون فإنه يقع في الذلة وهي الخطأ الذي يرتكبه المتكلم لا إرادياً فيوصف بالمثير للسخرية Ridicule⁽¹¹⁾، وهذا يعني أن النقد، والمواجهات، والمسببات Les invectives، والندالة Goujaterie، السخرية Raillerie، وغيرها من الإساءات اللغوية تعدّ من الأمور المتداولة، والرجوع إليها لا يتم إلا بحذر واعتدال Modération.

ب - القوانين المتعلقة بسلوك المتكلم/المخاطب إزاء المخاطب

يسلك المرء سلوكاً معيناً حتى لا يفقد واجهته سواء تعلّق الأمر بالواجهة الإيجابية أو بالواجهة السلبية، فيجب أن ينفذ المخاطب مجاله قدر ما يستطيع وأن يحمي نفسه من هجوم الآخرين واجتياحهم له، أمّا الواجهة الإيجابية فهي تفرض على المخاطب ألا يترك المجال لأن يُهان في صورته (الإجابة عن النقد، والهجمات الكلامية، والإهانات)، ولا يشارك هو بالذات في هذه الإهانات، يمكن أن نستنبط من هذا المبدأ ما ندعوه بقانون الحذر La loi de prudence.

يقتضي قانون الحذر عدم طرح الأسئلة التي لا نرغب الإجابة عنها، أو عدم قول أي شيء لتفادي التعقيدات، وضمن قانون اللياقة يحاول المتكلم تفادي الظواهر التخاطبية الأكثر كشفاً للمقاصد أو القابلة لأن تصدم الآخرين انطلاقاً من مضمونها الخاص أو من صياغتها.

تبدو الأمور أكثر إثارة عندما نتحدّث عن قانون الشرف، الذي يفترض احتفاظ الإنسان بشرفه مهما كانت الظروف وألاً يتراجع عن مواقفه، ولكن يجب ألا يكون المخاطب فخوراً ومغروراً بنفسه، وهو ما يتبلور في "قانون التواضع"⁽¹²⁾، والآثار

الناجمة عن خرقها ستكون الإفهام بالجنون، أي عند خرق قانون البساطة والاتجاه إلى الغرور المطلق مثل ذلك الفنان الذي كتب على جدارية: "أنا أفضل فنان على الإطلاق"، وفي هذه الحالة يحاول المخاطب أو المتلقي إنقاذ المتكلم بالاهتمام به بصفة غير جدية، وذلك لعدم تصديقه ولذهوله.

إلى جانب قانون البساطة نجد سلوكيات متنوعة يلتزم بها المتكلم أو المخاطب أثناء التخاطب، مثل عدم الإفراط في مدح الذات، لأن ذلك غير مرغوب فيه والاعتذار من حين إلى حين حسبما تتطلبه قانون اللياقة والأدب، فصيغة الاعتذار مثلاً تهدف إلى إصلاح ما وقع من إهانات أي خرق لقانون الخطاب، مثلاً: "أعتذر لهذه المقاطعة... لقد أحسست بالدوار لأنني، عذراً، أحسست بفقدان الوعي للحظات... إضافة إلى "الابتسامة القصيرة" Le petit rire الذي يعدل من اختراق قانون من قوانين الخطاب مثلاً: أتعرف أنني أتذكر جيداً (ابتسامة قصيرة)... وأمتلك ثقافة واسعة [ابتسامة قصيرة].

تسمح القوانين الخطابية بالحساب التأويلي للدلالات الضمنية المتقرّعة عن الدلالة الجانبية⁽¹³⁾، فهي تبين أن اللغة لا تعمل على أنها وضع فقط، بحيث تفترض التعبير عن كل المحتويات بطريق صريحة. لقد صنّف "جريس" قوانين الخطاب أو "القوانين الكلامية" أو "القوانين البلاغية" إلى ستة مبادئ، ومن الملاحظ أن الاختلاف بين تصنيفه وتصنيف "جريس" يتمثل في كون القوانين الخطابية عنده مستنبطة من تحليل مختلف الظواهر اللسانية، بينما تشكّل عند "جريس" مجموعة كاملة وشاملة⁽¹⁴⁾.

إنّ قوانين الخطاب أو أحكام المحادثة ليست بقواعد أخلاقية، ولا بقواعد نحوية، ولكن يسمح عملها بانزياح الدلالات "غير المصرّح بها"، وبصفة عامة تمكّننا من إعادة بناء التبادلات بطريقة لا تخرجها عن الانسجام ولا عن الاتساق.

- 1- Moechler. J, Reboul. A, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Edition du seuil 1994, p. 201-202.
- 2- حلمي خليل، اللغة والطفل، دار النهضة العربية، بيروت 1985، ص 62-63.
- 3 - Vion. R, La communication verbale, analyse des interactions, Hachette édition, Paris 1992, p. 88.
- 4 - Kerbrat-Orecchioni. C, Les interactions verbales, Armand colin Editeur, Paris 1990, p. 35.
- 5 - H.P.Grice, Logique et conversation, in Communication n 30, Paris 1979, p. 57- 72.
- 6- د.مانقونو، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة محمد يحيى تن، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005، ص 75.
- 7- Kerbrat-Orecchioni. C, L'implicite, Armand colin éditeur, Paris 1986, p. 258.
- 8- Ducrot, O. Dire et ne pas dire, Hermann éditeur, Paris 1972, p. 134.
- 9 - Kerbrat-Orecchioni.C, L'implicite, p. 258.
- 10 - Sperber.B, Wilson.D, L'interprétation des énoncés, in communication n 30, Paris 1979, p. 80.
- 11- Kerbrat-Orecchioni.C, L'implicite, p. 231.
- 12 - Kerbrat-Orecchioni.C, L'implicite, p. 236.
- 13 - Charaudeau.P, Mainguenau.D, Dictionnaire d'analyse de discours, Edition du seuil, Paris 2002, p. 357.
- 14 - H.P.Grice, Logique et conversation, p. 61.

الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي

كاهنة دحمون

برزت منذ مطلع هذا القرن مناهج لسانية اختلفت منطلقاتها ومناهجها لوصف اللغة ومحاولة تفسيرها من زوايا مختلفة، منها المنهج الوظيفي الذي وجّه اهتمامه بوظائف اللغة وبأثر التفاعل التخاطبي في الموقف الذي يجري فيه استعمالها باعتبارها تلفظاً وانجازاً، ليستند بذلك على البعد التداولي، أي بالنظر إلى المقال والمقام، بما يحقق أهداف التعبير والتواصل والغايات المراد الوصول إليها. لذا سنهدف في هذا البحث إلى دراسة الوظائف التي تحملها الجملة الاعتراضية في بنيتها ودلالاتها من وجهة نظر تداولية ذلك أن التركيب النحوي له دلالاته ومقاصده في الاستخدام في مقام معين، بالنظر إلى الظروف المحيطة بالانجاز الكلامي أو ما يسمى أيضاً بالوضع التخاطبي بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقامية معينة لتلبية حاجات وأغراض.

ولا نجد وصفا للغة العربية من وجهة نظر تداولية، إلا ما قدّمه أحمد المتوكل في كتابه "الوظائف التداولية في اللغة العربية" مستعينا بنموذج "سيمون ديك S.Dijk^(*) في النحو الوظيفي كما تتبناه. وهذه الوظائف التي سنقدمها هي:

- 1- المبتدأ Theme: وهو ما يحدد مجال الخطاب وموضوعه.
- 2- الذيل Tail: المكون الذي يحمل معلومة توضح معلومة داخل الجملة أو تعدلها.
- 3- المحور Topic: المكون الدال على ما يشكل المحدث عنه داخل الجملة (الحمل).
- 4- البؤرة Focus: هي المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو بروزا في الجملة يجهلها المخاطب أو يشك في صحتها وينكرها⁽¹⁾.

وقد أضاف إليها المتوكل، وظيفة خامسة هي وظيفة:

5- المنادى Vocative: الدالة على المنادى في مقام معين.

ووظيفة كل من: المبتدأ والذيل والمنادى، وظائف تداولية تقع خارج الحمل، فهي وظائف خارجية. أمّا المحور والذيل، فهما وظيفتان تداوليتان تقعان داخل الحمل، وتعتبران جزءاً منه، فهما وظيفتان داخليتان. كما يقترح أن نميز داخل وظيفة "البؤرة" بين « بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة من حيث نوعية البؤرة، وبين بؤرة المكان وبؤرة الجملة من حيث مجال التبئير. »⁽²⁾.

وتتكون بنية النحو من جانب نظر النحو الوظيفي، على أساس ثلاث مستويات تمثيلية:

1 - مستوى لتمثيل الوظائف الدلالية: كوظيفة المنفذ والمتقبل والمستفيد والمستقبل والأداة والمكان والزمان.

2 - مستوى لتمثيل الوظائف التركيبية: كوظيفتي الفاعل والمفعول.

3 - مستوى لتمثيل الوظائف التداولية: كوظيفة المبتدأ ووظيفة المحور⁽³⁾.

ويُقترح أن تشتق الجملة عن طريق بنيات ثلاث، هي: البنية الحملية والبنية المكونية أو التركيبية والبنية الوظيفية. وتتكون البنية الحملية بناءً على قاعدة "الأساس"^(*)، التي تشمل كل من المعجم وقواعد تكوين المحمولات والحدود من "أطر حملية" وهي أصول ومشتقة (كالفعل) وحدود هي سائر الكلمات في الجملة ليتم تكوين "أطر حملية نووية" تشتمل على محمول وعدد معين من الحدود، وهذا حسب ما يقتضيه المحمول.

وتتقسم حدود المحمول بهذا إلى موضوعات ولواحق، أو إلى ما يمكن أن نسميه أيضاً:

(1) حدود - موضوعات.

(2) حدود - لواحق.

ثم تقوم قواعد إدماج الحدود، بدمج الحدود في محلاتها وفق قيود الانتقاء بالنسبة للحدود-الموضوعات - ليتم بذلك تكوين البنية الحملية النهائية للجملة، والتي تتضمن الوظائف الدلالية.

ويمكن أن نمثل لما سبق ذكره، بالجملة الاعتراضية ذات المحمول الفعلي التي وقعت بين الفعل وفاعله أو بين المحمول وموضوعه بغرض الدعاء، في قول التوحيدي في الإشارات الإلهية: «جفَّ - أنار الله صدرك - القلم وفنيَ القرطاس...»⁽⁴⁾.

- أنار: محمول (فعل).

- الله: حد - موضوع (فاعل).

- صدر: حد - موضوع (مفعول).

- الكاف: للمخاطب، وهي للتخصيص (أداة)، لاحق المحمول.

ويضع "ديك" حسب "المتوكل"، دائماً، لإسناد الوظائف الثلاث - الدلالية والتركيبية والتداولية إلى موضوعات البنية الحملية - القيد الآتي « أن لا يسند لكل موضوع أكثر من وظائف ثلاث: وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية ووظيفة تداولية»⁽⁵⁾ أي أنه لا يمكن أن يحمل مكون واحد أكثر من ثلاث وظائف. بمعنى أن يأخذ المكون من كل نوع من الوظائف السابقة وظيفة واحدة. إلا أنه وفي المقابل، يمكن أن تسند وظيفة واحدة إلى أكثر من موضوع أو مكون واحد داخل نفس الحمل. مثال ذلك قول التوحيدي في مقام الدعاء: « أطلت - أطل الله طولك - من غير طائل... »⁽⁶⁾.

أطل	الله	طول	ك
الوظيفة التركيبية	فاعل	مفعول	مضاف إليه
الوظيفة الدلالية	محمول	موضوع	لاحق
	محمول	مستقبل	مستفيد
الوظيفة التداولية	محور	محور	محور

نلاحظ من خلال هذا المثال، أنّ كل مكون أخذ من كل مستوى وظيفة واحدة وأسندت وظيفة المحور إلى أكثر من مكون واحد في نفس الجملة، وهذا في الجانب التداولي.

ويتم إبراز الوظائف التداولية، بإسناد الوظائف التركيبية أولاً، إذ ثمة «وظائف تداولية تسند بالدرجة الأولى إلى مكونات حاملة لوظائف تركيبية معينة»⁽⁷⁾. وهذا عن طريق إسناد الوظائف كأن تسند وظيفة المحور إلى المكون الذي يحمل الوظيفة التركيبية "فاعل"، والوظيفة الدلالية "منفذ".

ولتمثيل ذلك في الجملة الاعتراضية، كان لا بد من النظر إلى نسق الجملة من حيث بنيتها التركيبية إضافة إلى بنيتها الحملية، مع اعتبار المقام والسياق الخارجي الذي أنجزت فيه. وهذه أمثلة الجمل الاعتراضية التي تحمل في بنيتها وظائف داخلية ووظائف خارجية عنها، ووظائف في شكلها الخارجي.

يقول التوحيدي: «...ومن كان يقول لمَ - ولم محذوقة في مخاطبة الملوك - ومن كان يقول كيف - وكيف مرفوعة عن مواجهة الأرباب - إنما لما وكيف للعزير إذا أدب به الذليل وللسيد إذا قوم به عبد.»⁽⁸⁾، وهي جملة اعتراضية مركبة. فأداتا الاستفهام "لِمَ" و "كيف" هما اللتان تأخذان الوظيفة التداولية الداخلية "المحور Topic"، لأنهما المحدثان عنه داخل الجملة، أو داخل الحمل ولأنّها تمثل محط اهتمام المتكلم، لكي يبلغها إلى المخاطب، في محمول غير فعلي.

يقول أيضاً: « بيني وبينك أحوال - اللسان لا يصنفها والعبارة لا تصرفها، والوصف لا يأتي عليها والإشارة لا تصل إليها، كل ذلك للطافة ورقة ونحافة ودقة - من فضلك الذي أظللتي غمامته.»⁽⁹⁾ فاللسان والعبارة والوصف والإشارة، مكونات تقع داخل الحمل، تأخذ وظيفة دلالية هي وظيفة المنفذ، لذا فهي تحمل وظيفة تداولية هي: وظيفة المحور. وضميرياً يمكن إسنادها أيضاً إلى محدث عنه خارج الجملة، ناب عنه الضمير "هاء" وهي "الأحوال".

وما يأخذ وظيفة "المحور" في الجمل ذات المحمول الفعلي، مثال الجمل الاعتراضية « فأَمَّنَ الآنَ - حاطك الله - على دعائي، وقرَّبَ أذنك من ندائي »⁽¹⁰⁾ « فاستمع الآن - يرحمك الله - فقد حملت على نفسي لك اعترافا بفضلك وقضاءً لحقك... »⁽¹¹⁾، وغيرها. ونمثِّل بالأوَّلَى، فهذه الجملة تحمل الوظائف الثلاث في مستوياتها كما يلي:

حاط	ك	الله
- المستوى التركيبي:	فعل	مفعول فاعل
- المستوى الدلالي:	محمول	مستقبل منفذ
- المستوى التداولي:	محور	محور

ونلاحظ بأنَّ كل مكوّن، لا يحمل أكثر من ثلاث وظائف، إلّا أنَّ الوظيفة الواحدة يمكن أن تسند لأكثر من مكوّن أو موضوع واحد في الحمل نفسه، إذ أسندت وظيفة المحور لمكوّنات واقعة داخل الحمل، وليس خارجه، فهي مرتبطة بالمحمول، وكما أنَّه وقبل أن تسند إلى المكون الوظيفة التداولية، كان يحمل قبل ذلك وظيفة تركيبية ووظيفة دلالية. ولقد أسندت وظيفة المحور للمكون الذي يحمل وظيفة الفاعل (المنفذ)، والمفعول (المستقبل والمستفيد). وأسندت أولاً للفاعل لأنَّه الأحقُّ بها على غيره، كونه الأسبق من غيره في إسناد الوظائف. وإذا عدنا إليه من الناحية التركيبية في علاقة الإسناد في الجملة، فالمسند إليه هو الأحقُّ بالمسند، ثم إنَّ الموضوع الأوَّل أحقُّ بمحموله.

كما يمكن أن تأخذ هذه الوظيفة الجملة الإعتراضية برمتها كما في قول التوحيدي: « أيحسن بك - بعد هذه اللطائف السابقة، وبعد هذه النعم السابقة، وبعد هذه الأيادي المتتابعة - أن يطلع من سرك على سوء ظن به إيثار هوى عليه، أو على تقصير في خدمته... »⁽¹²⁾ وفي: « قد تجشمت لك - متبرعاً - هذه النصائح فتجشم لنفسك - متسرعا - إلى القبول، فإنك بذلك أحطى مني... »⁽¹³⁾، « والناس رجال: فرجل - مع أحكام إلفه وغوالب عاداته - لا يرعي على نفسه ولا يمكنُ المواعظ من سمعه؛ ورجل وقف بين الأمور محاسباً، فطال حسابه وضاق جنباه، فخلط ورجى وتمنى،

ورجل اذكر واعتبر، فبكى واستعبر، وقال وحسّر، ثم سكت وتحسّر. ⁽¹⁴⁾ وهذا لأنها تعتبر المعلومات المعطاة المراد إيصالها إلى المخاطب، والتي تظل ثابتة في الجملة المعترضة فيها، يقول أيضاً: « يا هذا: إذا اعتراك الرّيب في هذا المسموع، فاحتط لنفسك بالرجوع إلى قلب مسلم من الهوى... وإن كنت قد كفيت الريب - وإنما ترنحك لعائقات عاداتك، وباقيات قرنائك الذين سحبوك على الضراء بالغرور، وقربوك بالأمانى على الدهور - فإنّ ذلك يمحي عنك بعزّة أوّاه، أو همة مُنيب، ووثبة صادقة، وكد يسير. » ⁽¹⁵⁾ فهذه الجملة فيها إيضاح وتوكيد على أنّ ما يحدث للمخاطب، بسلوكه الطريق الخاطئ، إنّما راجع إلى ميوله إلى ملذات النفس والدنيا ولفت الانتباه إلى هذا الأمر هو الذي جعل من الاعتراض محوراً، لعلّ المخاطب يراجع نفسه فيهنّدي، لأنّها موجّهة إليه بالخصوص.

تشكّل البؤرة **Focus** موضوعاً من موضوعات المحمول فتأخذ بمقتضى ذلك وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية. وكما رأينا سابقاً، لإسناد الوظائف التداولية يتم أولاً إسناد الوظائف التركيبية، ولا يمكن أن يأخذ مكون واحد أكثر من ثلاث وظائف، إلاّ أنّه يمكن أن تسند وظيفة واحدة إلى أكثر من مكون واحد داخل نفس البنية الحملية، حسب النحو الوظيفي، وهذا بمقتضى شروط مقامية مرتبطة بالمعلومات التي يمتلكها المخاطب حسب اعتقاد المتكلم، فتكون بذلك الجملة الاعتراضية التالية «أعلمك - منحك الله السؤل ودرك المأمول- أن الجمة المأخوذة علينا، المسوقة بالعقل والشرع إلينا: الوقوف على المقاصد بحقائقها من غير ريب يقدح، ولا شبهة تسنح. » ⁽¹⁶⁾. تحمل مكون البؤرة وفق الوظائف الثلاث كما يلي:

منح	ك	الله	السؤل	ودرك المأمول
- المستوى التركيبي	فعل	مفعول	فاعل	مفعول
- المستوى الدلالي	محمول	مستقبل	منفذ	متقبل
- المستوى التداولي	محور	محور	بؤرة	بؤرة

فالمكون "السول": يحمل وظيفة تداولية داخلية، تقع داخل الجملة، أي مرتبطة بالمحمول الذي تعدى إلى موضوع ثان، أخذ وظيفة تركيبية هي المفعول، ووظيفة دلالية هي المتقبل، أما الوظيفة التداولية فهي وظيفة البؤرة، لأنها المعلومة الأكثر أهمية. وباعتبار المقام فهذه البؤرة هي «بؤرة الجديد» لأنها معلومة غير معروفة لدى المخاطب، فالمتكلم يعتبر أنّ المخاطب يجهلها وأنها معلومة غير مشتركة بينهما، فحين دعا له فهذا لاعتقاده بأنّ المخاطب غير عارف بموضوع دعائه، لتشكل بذلك المعلومة المقصودة إبلاغها إيّاه .

ثمة مكونات لها الأسبقية في التبئير، تمثل معلومات يجهلها المخاطب أثناء وضعه التخاطبي مع المتكلم، وهي « المكونات الحاملة للوظائف الدلالية "الحال" و"العلة" و"المكان" و"الزمان" و"المكونات المسورة" والمكونات الداخلة عليها "حتى".⁽¹⁷⁾ . وأمثلة ما يوضح ذلك في الجملة الاعتراضية ما يلي:

1- الظرف "حينئذ" في «فإذا بلغت هذا الحدّ، لم يبق بينك وبينك ضد ولا ندّ. فرد - حينئذ - بحره الطّامي ظامئاً، ورُدّ روضة الناصر ناظراً، فإنك تذوق بغير مذوق ما لم يذُقه مخلوق»⁽¹⁸⁾ إذ له وظيفة دلالية هي الزمان، وقع كاعتراض مفرد، له وظيفة تداولية يحملها داخل البنية الحملية للجملة المعترضة، وهي "البؤرة"، كون المخاطب يجهل زمن الحدوث.

2- الحال "متبرعا" و "متسرعا" في «...فإني أوصيك - متبرعا - بما أرجو أن أكون به قاضيا لحق الصّقاء في المودة بيني وبينك.»⁽¹⁹⁾ . وفي « قد تجشمت لك - متبرعا - هذه النصائح، فتشجم - متسرعا - إلى القبول، فإنّك بذلك أحظى مني.»⁽²⁰⁾ فهما يحملان وظيفة تداولية هي تبيان الحال التي واجه بها المتكلم مخاطبه ليأتي بها والمخاطب يجهلها في الوضع التخاطبي. كما أنّ المتكلم يعتقد ذلك، فيكون دورهما هو إبراز هذه المعلومة، فيحملان بذلك وظيفة « البؤرة».

- 3- وفي جملة «أطال الله أيها الشيخ بقاءك - ولا غبطة في البقاء - وأدام صفاءك - وكلّ العيش في الصفاء- وأيّدك في تناول الحق من معادنه...»⁽²¹⁾ نجد جملة الاعتراض «ولا غبطة في البقاء» نجد مكوناتها تحمل الوظيفة كما يلي:
- غبطة: مكون مسور، له الأسبقية في التبئير، لذا يحمل وظيفة البؤرة.
 - في البقاء: يحمل هذا المكون وظيفة دلالية هي المكان، ومن خلال التعريف السابق وبمقتضاه فإن الوظيفة التي يحملها هي «البؤرة». وغرض النفي هنا، هو إقصاء معلومة وتعويضها بمعلومة جديدة.
 - والجملة الاعتراضية الثانية «وكلّ العيش في الصفاء» تحملها كما يلي:
 - العيش: باعتبار أنه من المكونات التي لها الأسبقية في التبئير، فهو مكون مسور لأنه مخصص بالمسور (Quantité) "كل"، فإنه يحمل وظيفة تداولية هي "البؤرة".
 - في الصفاء: يحمل وظيفة المكان دلاليا، ووظيفة البؤرة تداوليا.
- وما نلاحظه هنا، هو أنّ كل مكونات هاتين الجملتين تحمل وظيفة البؤرة، أي أنّ كل الجملة تحمل وظيفة البؤرة، ما يستلزم تسميتها من حيث المجال بـ: "بؤرة الجملة".
- 4- يوجّه التوحيدي كلامه لمخاطبه، فيقول له: «بل حدثني عنك: هل حسبت أنّك رابح أو خاسر... وحبیب أو بغیض، وقريب أو بعيد، ومراد أو مريد؟... فإذا فرغت من ذلك - وأنّى لك بالفراغ- فارشش ما فضل من الإحسان إليك، وأنعم علينا مما أنعم الله عليك.»⁽²²⁾ أنّى لك بالفراغ:
- أنّى: ظرف استفهام، يحمل وظيفة دلالية هي الزمان، يشتمل على مقام يجهل فيه المتكلم المعلومة التي يطلب من المخاطب إعطائه إياها، إذن فهو مرتبط بقاعدة الأسبقية والمقام الذي يشملها، فيأخذ بذلك وظيفة تداولية هي وظيفة "البؤرة". وبما أنّ المتكلم في حالة استخبار، إذن فهي: "بؤرة طلب".
- 5- وتحمل مكونات الجملة التالية «يا هذا...ولا غنى إلاّ من خزانة الله، ولا فوز بالجنة إلاّ بتفضل الله، ولا خلاص من نار الله إلاّ برحمة الله. فاعلم علم هذه

الجملة، تتلّ حقيقة التفصيل عند الله ودع- قبل كل شيء وبعده - الهوى عنك ولا تتخذ شريكا.»⁽²³⁾ وظيفة البؤرة في كلّ من:

• قبل وبعد: يحملان وظيفة تداولية هي "البؤرة"، لأنهما يحملان وظيفة دلالية هي "الزمان" في مقام يجهل المخاطب هذه المعلومة وينكرها.

6- وعند مرتاض في روايته "مرايا متشظية"، نجد هذه الوظيفة في الجمل الاعتراضية الموجهة لقبيلة بني خضران في قول المنادي: «... يقول لكم شيخكم النائم الهائم، وطّنوا أنفسكم على احتلاله. حتى ينتقل إلى النوم فيه. وتتخذوا أنتم في أرجائه مجالس تجلسونها... ولا تفعلون شيئا غير النوم الذي تنتظرون أن تروا فيه الرؤى الصالحة التي تتيح لكم أن تستمطروا السماء ذهباً وفضة. بعد أن شحت عليكم بالغيث. منذ الدهور الطويلة.»⁽²⁴⁾

• منذ الدهور: ظرف، يدل على الزمان في وظيفته الدلالية، يجهله المخاطب في مقام يجعله يحمل وظيفة تداولية هي "البؤرة".

وهناك قيد يسند إلى الجملة التي تسند إليها «بؤرة المقابلة»، وهو «أن تكون الجملة مصدرة بأدوات مؤكدة من مثل: إنّ، إنّما، قد»⁽²⁵⁾، كما يتبين لنا ذلك في الجمل الاعتراضية التالية:

- «وإن كنت قد كفيت الريب - وإنّما ترنحك لعائقات عادتك، وباقيات قرنائك الذين سحبوك على الضراء بالغرور، وقربوك على بالأماني على الدهور- فإن ذلك يَمحي عنك بعزيمة أواه...»⁽²⁶⁾ ← فالاعتراض هنا يحمل وظيفة "بؤرة جملة" من حيث المجال، و"بؤرة مقابلة" من حيث النوعية.

- «... ولهذا قال قائل منهم - وقد أكثروا عنده ذكر الدنيا -: أمّا أنا فإن تُقبل الدنيا عليّ لا آخذها أخذ الأشر البطر، وإن تدبر عني، لا أبكي عليها بكاء الحرف المُهتر.»⁽²⁷⁾ ← بؤرة جملة - مقابلة.

فالجملة الأولى مصدرة بـ "إنّما" والجملة الثانية مصدرة بأداة التحقيق "قد"، لذا فهما تعتبران جملتان اعتراضيتان، أسندت إليهما وظيفة "بؤرة المقابلة"، لأنهما تحملان

المعلومة البارزة والأهم في الجملة المعترضة بين أجزائها، يتشكك فيها المخاطب وينكرها، فيأتي المتكلم ليصححها في هذا المقام، في جملة مُبارة تنتمي من حيث المجال إلى "بؤرة الجملة"، ومن حيث النّوعية أو الطبيعة إلى "بؤرة المقابلة". واستعمال "إنّما" جاء للحصر، وهي تلميح بأنّ المخاطب كان متوانيا، فاستعملها التوحيدى للتلميح والتغيير عن قصده.

ونلاحظ، بأن وظيفة "بؤرة الجملة - المقابلة" أسندت إلى الجملة الاعتراضية برمتها. وهذه الوظيفة، كما نعلم، وظيفة داخلية تقع داخل الحمل. إلّا أنّها هنا، شغلناها الجملة الاعتراضية التي هي مكون خارجي بالنسبة للجملة المعترضة، لتعتبر بذلك مرتبطة بها، ساهمت في إعطاء تحديدات إضافة لما يريده المتكلم. إذن فيإمكان وظيفة البؤرة أن يحتلها مكون خارجي عن البنية الحملية، باعتبار أن المخاطب ينكرها ويشك أو يجهل ورودها.

والفرق الذي يمكن أن نستخلصه بين بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة، هو أن بؤرة الجديد الحاملة للمعلومة التي يجهلها المخاطب ترد في داخل التركيب في حد ذاته، فكما نجد هنا كإحدى مكونات الجملة الاعتراضية، قد نجدها أيضا في بنية الجملة المعترض فيها، أو في جمل أخرى. أمّا بؤرة المقابلة فقد تأتي فيما يتخلل الجمل أثناء التلّفظ بها كتعليق خاص من طرف المتكلم أو الراو أو السارد، وهنا في هذا المقطع وبالقوانين التي أسندت لها هذه الوظيفة، فلقد جاءت لتتخلل بين أجزاء الكلام لتحديد معلومة يجهلها المخاطب في المقام التخاطبي، وهذا لتحقيق التواصل من خلال التشكيل النصي الذي يؤسسه متكلم لمخاطب.

وكإسناد الوظائف التداولية فإسناد وظيفة المنادى **Fonction**

Vocative مرتبط بالمقام، إلّا أنه لا يملك وظيفة دلالية (منفذ أو متقبل...) ولا وظيفة تركيبية (فاعل ومفعول)، لأنّه مكون خارجي بالنسبة إلى البنية الحملية، لا علاقة له بالمحمول، فهو «لا يقوم بأيّ دور بالنسبة للواقعة التي يدل عليها محمول الجملة، ولا يسهم في تحديد الوجهة (perspective) التي ينطلق منها في تقديم هذه

الواقعة»⁽²⁸⁾. وهذا ما نجده عند النحويين بجعل "جملة النداء" جملة «لا محل لها من الإعراب»، وبوقوعها اعتراضاً «جملة فاصلة وغريبة عن السياق». وهناك قيدان أساسيان يضبطان إسناد "المنادى"، وهما: (29)

- يشترط في المكون المنادى أن يحيل على كائن حي، وليس على جماد.
 - يستوجب أن يكون المنادى محيلاً على المخاطب لا على المتكلم والغائب.
- وهذا ما تدل عليه الجمل الاعترافية التي تحمل المكون "المنادى"، من مثل:
- أيها العاكف على الجهالة.

• يا سبدي.

• يا هذا.

• يا أنت.

فهذه الجمل تحتوي على الشرطين أو القيدتين، وبالتالي فهي سليمة في استعمالها، تحمل مكون المنادى الذي يعتبر وظيفة تداولية، يحيل على كائن حي، وعلى مخاطب اتصل به المتكلم بمناداته إياه. وهي وظيفة تقع خارج حمل الجملة المعترض فيها، في مقام التخاطب. وهذا ما يؤيد وما يؤكد أنّ الجملة الاعترافية مكون خارجي، بهذا فهو يحمل وظيفة خارجية في الخطاب. يشكل لنا بمفرده جملة ندائية قائمة بذاتها، لها دور في عملية التواصل، باعتبار ما هو مقصود بها وهو تنبيه المخاطب بالدرجة الأولى وإشراكه في الكلام. كما أنّه لا تسند إليه لا الوظيفة التركيبية ولا الوظيفة الدلالية إلى المكون الذي يحمل وظيفة «المنادى» تداولياً، لأنّه لا يقوم بأيّ دور للواقعة التي يدل عليها المحمول ولا الوجهة الزمنية أو المكانية التي ينطلق منها تقديم هذا العمل. كما لا يرتبط بأية وجهة نظر، سواء كانت رئيسية أو ثانوية لتصف الواقعة وترتبط بها. وما نسجله عن النداء هو أنّه وقع في غالبه في الجمل المعترض فيها تمهيداً لتحقيق التواصل مع الغير واستدراجه للمشاركة فيه، الذي ما كان أن يتم لولا إدراج الدعاء الذي وقع في غالبه جملاً اعتراضية.

ومن بين المكونات الخارجية الأخرى، التي تقع خارج الحمل الاعتراضي، بالتالي سيكون مرتبطا بالحمل المعترض فيه، مكوّن «المبتدأ Theme» الذي يحمل وظيفة تداولية خارجية متميزة عن الوظائف التركيبية، لأنّ دور هذا المكوّن هو «تحديد مجال الخطاب». فمن مقومات نجاح عملية التواصل، أن يتفق المتكلم والمخاطب على مجال التخاطب، وأن يتعرف المخاطب على ما سيتحدث عنه قبل أن يحدث. لذا فهو ليس من موضوعات المحمول ولا لاحقا من لواحقه، فيكون بذلك تركيب الجملة تداوليا على النحو التالي:

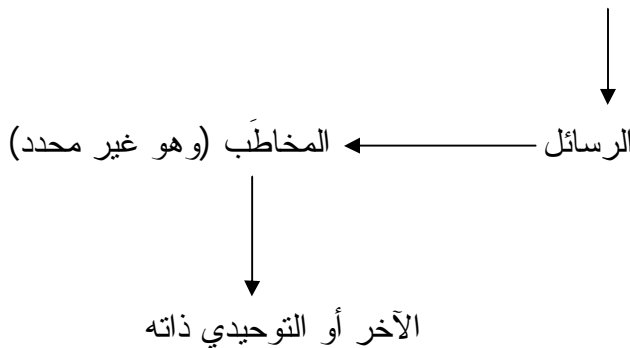
مبتدأ + محمول + حدود (موضوعات ولواحق).

كما أنه لا يأخذ وظائف تركيبية ودلالية، كما تأخذها المكونات الداخلية من محور وبؤرة. أي أنّ المبتدأ سيكون خارج الحمل الذي يحمل الوظائف الداخلية: المبتدأ + الحمل. فالحمل سيكون واردا بالنسبة للمبتدأ، كأن نقول: زيد، أبوه قادم. فالجملة أو الحمل "أبوه قادم" وارد بالنسبة لزيد، ليكون للأب علاقة بالابن يحددها الضمير. فرغم أنّه مكوّن خارجي إلاّ أنّه مرتبط بالجملة التي تليه، بواسطة ضمير يدل عليه. ويحتل الصدارة على اعتبار أنّ عملية إنتاج الخطاب تتم عادة في مرحلتين:

- تحديد مجال الخطاب، بفهم الموضوع.
- التلفظ بالجملة أو الجمل التي تحمل فحوى الخطاب، واستخدام شتى وسائل التبليغ.

ويمكن التمثيل لذلك في الإشارات بالمخطط التالي:

التصوف (مجال الخطاب)



وتحديد مكون المبتدأ، لا يمكن أن يتم إلا انطلاقاً من الوضع التخابري القائم بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقامية معينة. كما يعتمد أيضاً في ذلك معياراً تداولياً، هو «إحالية المبتدأ»⁽³⁰⁾. الذي يعتمد على قدرة المخاطب، في التعرف على ما تحيل عليه العبارة ويهتدي إليها، باعتبار المعرفة المشتركة بينه وبين المتكلم « فنفس العبارة تكون كافية إحالياً في وضع تخابري، وتكون غير كافية إحالياً في وضع تخابري آخر»⁽³¹⁾. فإذا لم يستطع المخاطب أن يهتدي إلى الشيء المقصود والمعين وبقي مجهولاً بالنسبة إليه، فالمكون المحال إليه غير صالح لأن يحمل وظيفة المبتدأ.

وباعتبار أن الجملة الاعتراضية، مكون خارجي بالنسبة للجملة المعترض فيها فإن وظيفة المبتدأ ستكون خارج البنية الحملية للجملة الاعتراضية التي تحمل ضميراً محيلاً، به يهتدي المخاطب إلى المبتدأ الذي يشترط فيه أن يكون واضحاً في المعرفة المشتركة أو الوضع التخاطبي، أي يكون معيناً. وهذا ما نجده في الجمل الاعتراضية التي تحمل ضميراً محيلاً. كما في «ومع ضرب الأمثال وتصريف الأقوال، بيني وبينك أحوال - اللسان لا يصفها والعبارة لا تصرفها، والوصف لا يأتي عليها والإشارة لا تصل إليها؛ وكل ذلك للطافة ورقة ونحافة ودقة - من فضلك الذي أظللتنني غمامته ومطرت عليّ سحابته...»⁽³²⁾ فالهاء هنا تحيل على الأحوال المشتركة بين المتخاطبين، ليحتل بذلك هذا المكون وظيفة خارجية بالنسبة للجملة الاعتراضية وهي وظيفة المبتدأ، فهو ليس موضوعاً من موضوعات المحمول ومستقل عنه ولا يطابقه كما أنه لا يمثل لا وجهة نظر أولى ولا ثانية.

ومنها أيضاً، نجد ما يحيل إلى مجال الخطاب، وهو «الغريب، أي الرجل الذي لحقت به الغربة»، والذي وُصف في الجملة الاعتراضية التالية «هذا وصف رجل لحقته الغربة فتمنى أهلاً يأنسُ بهم... واشتملت عليه الأشجان من كل حاضر وغائب وتحكمت فيه الأيام من كل جاء وذاهب... وشنته الزمان والمكان بين كل ثقة ورائب - وفي الجملة: أتت عليه أحكام المصائب والنوائب، وحطته بأيدي العواتب عن

المراتب- فوصف يحفى دونه القلم...»⁽³³⁾ وهو وصف، دائماً، على حد قول «التوحيدي» يفنى من وراءه القرطاس.

ونجد جملاً أخرى تحمل عنصر الإحالة إلى المبتدأ، في «وقد أكثروا عنده ذكر الدنيا» وفي «وهو روح الله»، وفي مواقع الدعاء في الرواية منها «... ومن مات منكم أو اغتاله أحد أو ذبحه أحد فعلى أهله أن يدفعوا عنه ضريبةً أطلق الشيخ الأبر حفظه الله ورعاه وأكرم مثواه عليها ضريبة القبر في رواية. وضريبة عذاب القبر في رواية أخرى...»⁽³⁴⁾، وفي جملة «... ولم اختفى عنك قصر عالية بنت منصور... يبدو أنك بالأمر المقدّر قطعت مسافات شاسعة. منذ غادرت قصرها.»⁽³⁵⁾، فهذه الجمل مرتبطة بمجال الخطاب، وتضمنت معاني تحيل إليه يوضحها الاستعمال، والهدف منها هو توسيع الخطاب وأن يظل الموضوع هو الغرض في الكلام لتدخل بذلك الجملة الاعتراضية فيه ولا تقطعه إلى موضوع آخر خارجه بل هي منسجمة دلالياً مع الموضوع الرئيسي وعلى علاقة سببية معه:

موضوع ← سبب ← اعتراض ← سبب ← تابع للموضوع

كما يمكن أن تكون تمهيدا لموضوع آخر هو نتيجة للأول وهذا في الجمل الاعتراضية التي وردت أشباه جمل، فهي تحيلنا إلى السياق الخارجي الذي حدث فيه القول. لذلك فالاعتراض باعتباره موجّهاً للمخاطب هو غاية من الغايات التي استعملها وأدرجها التوحيدي لتحقيق التواصل وإيلاغ رسالته الدينية ضمن موضوع التصوف سواء في جمل اسمية أو فعلية مستقلة بذاتها أو في أشباه جمل مرتبطة بغيرها.

تعتبر وظيفة "الذيل Tail" في إطار النحو الوظيفي، وظيفة تداولية خارجية. وهو مكون يختلف عن المكون المزحلّق إلى اليمين، والذي يأخذ وظيفة تداولية خارجية وهي المبتدأ. فهو مزحلّق إلى اليسار ليأخذ، في نظر النحاة العرب، تركيباً، وظيفة المبتدأ المؤخر. إلا أنّ المتوكل وعلى اختلاف الخصائص التي قد يأتي عليها (مبتدأ مؤخر، بدل)، يعطيها وظيفة تداولية واحدة وهي "الذيل". وهذا على مستوى بنية الجملة، أثناء العملية التخاطبية والإخبارية، التي ترتبط بالمخاطبين في مقام معين.

والذيل وظيفة تحمل «المعلومة التي توضح معلومة داخل الجملة أو تعديلها أو تصحيحها»⁽³⁶⁾.

ونلاحظ أن استعمال هذه الوظيفة في رواية "مرايا منشطية" لعبد الملك مرتاض مهماً، قصد بلوغ مرام، وهذا ما سنوضحه في الجدول التالي:

الصفحة	وظيفته	نوعه	الاعتراض التذييلي
13	شرح وتوضيح	تصحيح	...والتي يقال إنها جاءت من وراء السبعة بحور.
19	إزالة الإبهام، والتأكيد على محور الحديث.	توضيح	...عالية بنت منصور
21	إخبار عن صاحب القصر المحدث عنه لتعديل المعلومة.	تصحيح وتعديل	وهل وجدتم لهذا القصر نظيراً في القصور؟...قصر عالية بنت منصور.
24	القصر هو المعلومة المراد توضيحها.	توضيح	القصر... القصر يا بني خضران.
34	يضيف معلومة أخرى، حول التعريف بعالية بنت منصور.	توضيح	صاحبة السبعة قصور
37	لإزالة الإبهام	توضيح	والله أعلم بشكله وهويته
41	لتأكيد المعلومة وإزالة الإبهام.	توضيح وتذكير	اغتاله الوحش ذو سبعة رؤوس.
44	إزالة إبهام وإخبار بمصدر المعلومة.	توضيح	هكذا كانت الأخبار تتناقل بين الأطفال.

45	إزالة الابهام وضبط المعلومة المقصودة إيصالها.	توضيح	أجوها، النار يا بني حمران...
50	التوضيح والتأكيد على محور الحديث.	توضيح	عالية بنت منصور.
74	إزالة الابهام، وإعطاء معلومة جديدة محل إخبار سابق.	تعديل وتصحيح	الوحش ذو سبعة رؤوس، يهبط من الغابة كل ليلة فيغتل، هكذا يقال.
76	إضافة معلومة أخرى، لتعديل وتوضيح معلومة أعطيت سابقا.	تعديل	نحن الضياع... والظلام الذي يسمينا الظلام.
80	تحديد الزمان .	توضيح	إلى يومنا هذا
84	لإزالة الابهام عن صاحب القول.	توضيح وتصحيح	كما كانت قالت عالية بنت منصور لأبي الشيوخ السبعة قبل أن يتوفاه الله. بعد أن أتيح له أن يراها في المنام.
142	توضيح حالة	توضيح	ما أشقاك يا شيخ بني بيضان
162	وهذا لتخصيص المخاطب أكثر، وليثبت المعلومة المقصودة إيرادها.	التعديل	أنتم الذين سماكم الظلام، الظلام، يا بني خضران
163	توضيح لإزالة الابهام.	توضيح	ما أروكم يا بني خضران حين سماكم الظلام الظلام.

231	إزالة الابهام والتحقيق.	توضيح وتعديل	والله فعال لما يريد.
-----	-------------------------	-----------------	----------------------

ومن خلال التعريف السابق الذكر للذيل، نلاحظ أن هذا المكون قد طغى على الرواية لأنه يأتي بعد معلومة سبقته يعطيها الراوي ثم يريد تصحيحها أو تعديلها أو توضيحها قصد التدقيق أكثر. أي أنه يقع في آخر الجملة وخارجها لاستكمال الدلالة في مواطن جامعة ومواقف حافلة، لأنها «تجمع بين متلقين ذوي عقليات متفاوتة، منهم البطيء الفهم، والبعيد الذهن، والثاقب القريحة والجيد خاطر، وذلك يستدعي استكمال الدلالة وتاممها»⁽³⁷⁾ فبعد تمام المعلومة الأولى في الجملة، يأتي الذيل كمعلومة تأخذ أحد الأدوار السابقة. بتعبير آخر، الذيل يقع بعد ذكر المعلومة المقصود التدقيق فيها. ومثل المبتدأ، فهو مرتبط بالحمل بواسطة ضمير «يحاوله»⁽³⁸⁾، وبواسطة روابط بنوية أخرى تأتي بحسب البنيات المذيلة وهو ضروري في الذيل أكثر منه في المبتدأ.

وتبدو "الإشارات الإلهية" للتوحيدي نصا واحدا متماسكا مكوناً من عدة نصوص على الرغم من أنها جاءت في رسائل متفرقة بفقرات متناثرة، إلا أنها جميعا تشكلت ضمن موضوع التصوف. والنص الاعتراضي نجده الميزة المشتركة بينها، كونه حاضرا في جميع الرسائل، فأبو حيان التوحيدي لم يستغن عنها حينما يوجه خطابه للمتلقي، قصد إشراكه في كلامه وتوكيده على حضوره، لأغراض عدة. وبوجود المخاطب في رسائله، استطاع أن يحدث نوعا من الربط بينها وعلاقة مع الآخر وتكوين الوحدة الدلالية لها، فيربط بينها في توجيهها إلى نفس المخاطب الذي يريد سلوك طريق التصوف بالتعرف على بعض الأمور، فيكون المحور في النص الاعتراضي في الإشارات هو المخاطب.

أمّا في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، فإنّ من عوامل تماسك النص هو وحدة الموضوع ووحدة الحدث. والحدث هو مضمون النص، أي ما يرويّه عبد الملك مرتاض عن الشيخ الأغر الأبر وعلاقته بعالية بنت منصور وأهالي الرّبي

السبع، الذين تضمّنهم النص الاعتراضي بالإحالة للحديث عنهم في قطع فيه شرح ووصف وتعليق ما يرويه، وهذا ما يسميه بارت بـ "التكسير التركيبي" ⁽³⁹⁾ في السرد، بين المقاطع السردية القائم على مبدأ الاتصال والانفصال وبشكل معلومات على محور النص المقطوع الذي جاءت فيه (وكما رأينا فالمحور وظيفة تداولية تسند إلى العنصر الدال على ما يشكل محطّ الحديث) باعتبارها شخصيات تدور حولها أحداث الرواية. ويمثل الاعتراض فيها، باعتباره بنية نصية مستقلة، والتي ترد شرحا وتعليقا ووصفا مitanصا صريحا. وتأتي على شكل حكايا مضمّنة في الرواية. تشكل وجهة نظر الكاتب، وهي ذات بعد حكائي سردي. وهي تمهيد لواقعة وحكاية. ليتفاعل مع النص يقول سعيد يقطين: «الميتانص يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه وانتقاده إياه وعبر هذا التفاعل يكون النص، وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا.» ⁽⁴⁰⁾. فالرواية تعيد نفسها وتصبح استشهادا للزمن والوقائع التي تشبهها. وهو قريب من المناصة Paratextualite، إذ تأتي مجاورة للنص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل ⁽⁴¹⁾. وتأتي خاصة في ذيل الكلام. وعادة ما يأتي الشرح والتعليق بعد النص المراد تفسيره، إلا أن عبد الملك مرتاض يعكس هذه العملية، في قوله:

«... لم يخبر بذلك إلا عقلاء القبيلة وشيوخها وعلمائها قبل زمن الاغتيال... فكان يخرج كل ليلة إلى جذع الشجرة التي كان انطلق منها بغيره إلى عين وبار وينتظر هناك طويلا لعل ذلك البعير العجيب أن يعود إليه فيذهب به إلى تلك العين المباركة... لكن البعير لم يعد إليه قط...»

« قال الليث: وبار، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن. فلما هلك عاد أورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس... وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرا، وأخصبها ضياعا، وأكثرها مياها وشجرا وتمرا. فكثرت بها

القبائل حتى شحنت بها أرضهم. وعظمت أموالهم. فأشروا وبطروا وطفوا. وكانوا قوما جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى. فبدل الله خلقهم. وجعلهم نناسا للرجل والمرأة منهم نصف رأس، ونصف وجه، وعين واحدة، ويد واحدة، ورجل واحدة. فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم. وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم. تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه. ويقال: إن ذي القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلس النمل جماعة من أصحابه...

وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى إبله ذات يوم فحلا كأنه كوكب بياضا وحسنا فأقره فيها حتى ضربها. فلما ألقحها ذهب ولم يره. حتى كان في العام المقبل فإنه جاء وقد نتج الرجل إبله وتحركت أولاده فيها. فلم يزل فيها حتى ألقحها. ثم اتصرف. وفعل ذلك ثلاث سنين. فلما كان في الثالثة وأراد الاتصاف هدر فأتبعه سائر ولده. ومضى. فتبعه الرجل حتى وصل إلى وبار. وصار إلى عين عظيمة. وصادف حولها إبلا حوشية وحميرا وبقرا وضباء وغير ذلك من الحيوانات التي لا تحصى كثرة. وبعضه آنس ببعض. ورأى نخلا كثيرة حاملا وغبر حامل. والتمر ملقى حول النخل قديما وحديثا بعضه على بعض. ولم ير أحدا.

فبينما هو واقف يفكر إذ أتاه رجل من الجن فقال له: ما وقوفك هاهنا؟ فقص عليه قصة الإبل. فقال: لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك، ولكن اذهب وإياك المعاودة فإن هذا جمل من إبلنا عمد إلى أولاده فجاء بها. ثم أعطاه جملا وقال له: انج بنفسك. وهذا الجمل لك. فيقال: إن النجائب المهرية من نسل ذلك الجمل. ثم جاء الرجل وحدث بعض ملوك كندة بذلك. فسار يطلب الموضع فأقام مدة فلم يقدر عليه. وكانت العين عين وبار.⁽⁴²⁾

فهذه القصة هي تعليق وشرح على ما ورد لدى الرواة ونقله الأخبار، بأن ما لشيخ بني خضران من معارف وحكم والتي لا يضاهيها فيه أحد، والتي كان قد تعلم فيها كل علم في سبع ليال وأن الفتح الذي أصابه بزواجه من الصبية الحسناء، يعود

الفضل في ذلك إلى الجن التي علمته في عين وبار العجيبة، حين دفع إليها في أحد الليالي المظلمة، وقد ركب بعيره الذي كان في حقيقته بعيرا عجائبيا - كما ورد في الرواية -، وأن قصته تشبه ما ورد في معجم البلدان. إذ قام الكاتب بقطع السرد بقصد التعريف بهذا المكان الذي لا يعرفه القارئ، فجاء به كمعلومة جديدة لما سبق إخباره وتصحيحا له «... فمنهم من ذهب إلى أنها أزلية يعود عهدها إلى عصر الدينصور الأول. ومنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحمئة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما...»⁽⁴³⁾، لإزالة بعض الغموض والشك حيث أنه يعتبر أنقاض مدينة عاد التي أورثها الله للجن. وكتمهيد لما سيتم الإخبار عنه، من أعاجيب سببها عين وبار كفض فترة الاستيقاظ في الليل والنوم في النهار، بسبب أن الزوجة الجنية لو رأت الشمس سوف تطير حالا إلى أهلها ببلاد الجن ولسهولة التعامل بين الروابي عند ممارسة الاغتياالات. والتي يبقى سر الوصول إليها (إلى العين) غامضا، ليحمل بذلك بعدا عجائبيا وأسطوريا.

وفي ذيل الكلام عن شيخ بني خضران، وأعاجيب زوجته. يمهّد الراوي للحديث عن أهل الربوة البيضاء، لينتقل بذلك إلى موضوع آخر « الشيخ الأغر الأبر شيخ بني خضران. صاحب الهمة والشأن. في جميع الأزمان. يريد بنو بيضان أن يساوا بينه وبين شيخهم الجاهل الخامل العاجز وهم لا يستحون؟...»⁽⁴⁴⁾.

ونفس القطعة نجدها مكررة في الرواية لكن هذه المرة في مقام آخر وعلى لسان الراوي⁽⁴⁵⁾ في الحديث عن انتشار الاغتياالات كثقافة والتي نسبت إلى الجني جرجريس والتعليق على ذلك «...ويحكى أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله... وكانت العين عين وبار...» وجاء في الأخبار الموثوقة تعليقا على هذا الخبر الذي صح عند جميع الشيوخ. إلا شيخ بني زرقان أن الجن ليست هي التي تغتال الناس في الروابي السبع. لأن سلوك هذا الجان مع الرجل الذي دفع إلى عين وبار كان سلوكا عادلا... فهذه الحكاية العجيبة تثبت براءة الجن من الاغتياال. وتثبت التهمة على رجال من شرار الناس...⁽⁴⁶⁾.

كما قد يأتي الميثانص على شكل موقف أو كلام يتخلل السرد. ليبين وجهات أو زوايا نظر وآراء الكاتب، على لسان الراوي أو أحد من شخصياته، تشكل موقفا في بدائل دلالية عما ذكر من أحداث. فالراوي يعلق في ذيل الكلام عن أعمال أهالي الربوة الخضراء، التي فسر بها تلقبهم بالظلام « ولأنّ الظلام يلفكم بردائه الصّفيق؛ ولأنّه يسمّيكم الظّلام... فأنتم الظّلام والنّور الذي يسميكم الظّلام. وتسمّون أنتم النّور الظّلام... لا تحبّون إلّا النّوم اللّذيذ. الكسل أحلى ألف مرّة من العمل... »

- نحن نعمل؟ نحن نتعب، ونكد؟ أي منكر؟ العياذ بالله من العمل. ولا بارك الله إلّا في الكسل... نحن نحب الرّبح الكثير، بالعمل القليل. والله على كل شيء قدير... ولعلّ من أجل كل ذلك يسميكم الظّلام، الظّلام...»⁽⁴⁷⁾.

وتقطعه أيضا عالية بنت منصور، لسرد حكايتها والتعريف بنفسها، أو ما يسمى بالسرد الاستذكاري، في «...فأنا خالدة الشباب، أبدية الفتاء. بفضل شربي من عين الحياة...كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي تقع عليها عيناى.»⁽⁴⁸⁾. وتقطع وصفها وحالتها بتوجيه الكلام إلى مخاطبها، تقول: «وحانت مني التفاتة. فرأيت نهرا آخر. فاشتيت أن أشرب منه. فأنزّلني الطائر المركوب. فشربت من عسله المصفى...إلى أن حانت مني نظرة إلى نهر بديع. له خريز كالغناء الجميل. أنزّلني الطائر. فشربت من خمره اللذيذ حتّى رويت... اشتيت البقاء هناك على ضفاف ذلك النّهر النّورانيّ العظيم. أتمتّع بجمال تلك الكائنات. وأسبح الله وأقدّسه...»

وما كان أسعدني بذلك. يا شيخ بني بيسان...

وبينما أنا كذلك إذ أحسست بكائن غريب... كان كائنا عملاقا. مكتنزاً. كأنه جسم مصنوع من قضبان الفولاذ... بدأ يحدّق إليّ ببصره. ويحدّق...»⁽⁴⁹⁾. لتواصل حكايتها مع ظهور جرجريس ووصف غرابته:

«لم يمهلني جرجريس حتى أفكر...احتملني... خلق بي في أعالي الفضاء السحيقة. في سرعة مذهلة. جعلتني أفقد وعيي في بعض الأطوار. إلى أن كان من أمري ما كان...»

وجرجريس بعد كائن طيار سباح...

كان كَمَنْ لي لعنه الله في بعض الرياض... طار بي في أعالي السماء... ثم غاص بي في أعماق الأرض. وهناك وضعني في قصر بديع عجيب...⁽⁵⁰⁾. ونجدها أيضا تتدخل لتكسر بنية الحدث بالشرح والتعليق على شيخ بني بيزان، لتكون جنباً لجنب مع الراوي، لشرح علاقته بالصبيّة النورانية في:

«... وأنت لا تفتأ تحاول وتحاول. بعد أن استرجعت نفسك قليلاً. تحاول الإمساك بشعرها لتبذده عن جسدها... لولا وصول عالية بنت منصور في هذه اللحظة الهائلة. كانت كأنّها أحسّت بما كنت تريد فعله من الأفعال الآثمة. في قصرها فجاءت ليقع ما يقع. ويضيع منك ما يضيع. وربما إلى الأبد... ما أشاك يا شيخ بني بيزان...»

«... وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكمه والبرص والعرج. أعدت له نضارة الشباب. أمّنته على صبيتي. أثرته بها لتطوف به في أرجاء قصري. أثرته بها إكراماً لتقاليد الضيافة. وتقديراً لمكانته في قبيلته. في ربه. كان ممكناً أن أكلف أحد غلماني الأشداء بالتجوال به. خفت أن يؤوّل ذلك تأويلاً سيئاً. يُشيع عني بين شيوخ القبائل حين يعود إلى ربوته إن عاد أنّ عالية لم تُكرم ضيافته. لم تُحسن استقباله. لم تحتف بمقدمه كما يجب أن يُحتفى بمقدم الكرام العظام. بعد كلّ ذلك يتحول هذا الشيخ الضال إلى فحل شرّس شبق. يراود صبيتي عن نفسها ليفسدها عليّ. أو ليُحبّلها فيُسبّب لي مشكلة لا حلّ لها لديّ...»⁽⁵¹⁾. وفي «لولا أنّي وصلت في الوقت المناسب... وإلا لكانت الصبية حبلت من شيخ بني بيزان. فيكون ولدها مختلط الدم. دم مدنس ودم نوراني... وكيف يمكن أن يضاجع فان خالدة وخالدة فان؟»⁽⁵²⁾. وهذا لأن العلاقة بينهما، ليتم التواصل، غير متكافئة، لهذا فهو مستحيل.

وهذه المقاطع الاستنكاكية هي تقرير وتوضيح لأحداث مضت، فيها معلومات وافية تسد ثغرات الغموض التي يمكن أن يحس بها القارئ، حتى يتمكن من فهم موقعها بالنسبة للحدث الأساسي وهو امتلاك عالية بنت منصور والتناحر القائم بين الروابي السبع، وفي محاولة لدمجه في مسار الحكاية.

وهذه الميئانصات، التي لا تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، إنما جاءت لتحقيق الأبعاد التالية:

- **المماثلة:** أو التشبيه وهذا ما نلاحظه في المثال الأول. فما روي عن الشيخ الأغر الأبر تشبه قصة الأعرابي في القصة التي وردت على لسان الليث، وما حدث للهداد.

- **المعارضة:** وهذا بنقد ما قيل في القصة ومعارضتها في قبيلة بني زرقان. والإعلان عن اللاتواصل الإنساني في تدخلات عالية بنت منصور، بمحاولة تقليد أساليب القص الخرافي والشعبي.

- **التجاوز:** بالبحث عن الجمالية، بتعميق الدلالة، باستخدام التشبيه، التي يتم فيها حضور الكاتب إلى جانب الراوي. والإيجاز أو الاختصار، في «والريح والدماء والظلام...»⁽⁵³⁾ الذي هو تضمين لأبعاد رمزية.

وعند وقوعنا على الاعتراض في المدونة، نلاحظ أن الكاتبين يستعملان نصوصا مكتوبة قد قيلت من قبل وأعدت ووضعت لمقامات مختلفة، ولها معان موجودة سلفا ومشحونة بدلالات مسبقا. ومن أجل نجاح عملية التواصل، فإنه لا بد من قسط مشترك من التقاليد اللغوية والأدبية بين المتخاطبين⁽⁵⁴⁾، يختاران منها ما يمكن دمجه في بنية الخطاب والدلالة التي تتوزع على مساحته، وما هو موافق للمقاصد والأهداف المراد ابلاغها. فبالانتقال من النص إلى الميئانص فالتناص، فإننا ننتقل من استعمال لآخر ومن زمن لآخر ومن دلالة لآخرى.

إذ يخرج معنى الجملة الاعتراضية إلى دلالات كثيرة، يقتضيها المقام الذي استعملت فيه، كما نلاحظ ذلك في الأغراض والمقاصد التي جاءت فيها، وفي

استخدامها في عدة أنظمة، التي تكون دالة على الإخبار أو الإنشاء في معانيها المختلفة. وفي اللغة العربية نجد أن الجمل المستخدمة كاعتراض أثناء التواصل هي **جمل محفوظة أي تناصات**، لها من المزايا ما يجعلها تستعمل في نفس المواقف تقريبا تحمل دلالات متداولة في الاستعمال. أي أنها مرتبطة بالمتكلم والمقاصد من قوله وما يتوقع من آثاره على المخاطب «إن من المقال ما يتصف بصفات معينة... تجعله صالحا للاستحضار في المقامات التي تشبه مقامه الأصلي الذي قيل فيه، فيصبح المقال القديم جزءا من المقام الجديد فيدخل في تحليل هذا المقام الجديد». ⁽⁵⁵⁾ إذ يمكن لكلام متداول قيل في مناسبة ما أن يؤثر في مقام جديد.

ومنها الجمل الاعتراضية التي غرضها الدعاء، فهي تجري على الألسن في مواقف يريد فيها المتكلم الخير أو إبعاد الشر عن المخاطب والتعزية أو إلى ما باعته ارتياح أو اكتراث. ولكل مقصد وغرض تسميته عند العرب، يقول القرطاجني: «أنّ الأقاويل... لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر، وكانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يُهرب عنه يسمى أداة أو رزء، وكفايته في مظنة الحصول يسمى نجاة: سمي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، و إن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعا...» ⁽⁵⁶⁾.

ونجد من أمثلة العبارات الشهيرة المتداولة التي جاءت كاعتراض في ذيل الكلام مثل عبارة "صلوا على النبي المختار"، «اسمعوا يا "حضّر"؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار... منذ غابر الأعصار؛ اسمعوا وعوا، وصلُّوا على النبي المختار (ص)...» ⁽⁵⁷⁾ التي تذكر عند بدء الكلام أو عند سرد حكاية والدعوة للسمع، كما هو متمثل في الرواية أو الرجاء. أو التي تقال أيضا في مقامات أخرى، كأن يقال لمن ⁽⁵⁸⁾:

- يأخذه الغضب منه مأخذه، فيكون المعنى المراد: اهدأ.

- يريدون استوقافه عن الكلام، فيكون المعنى المراد: كف عن الكلام.
 - في مخاطبة من يتسرع في القول أو الفعل، فيكون المعنى: تمهل.
 - لمن يستكثر الأشياء أو الخير أو المال أو النعمة عند الناس، فيكون المعنى: لا تحسد على الناس.
 - لمن يقع في أعراض الناس أو ينال منهم، فيكون المعنى: لا تقع في أعراض الناس.
 - لمن يخاطب الناس بشيء من الجفوة، فيكون المعنى: تلطف.
 - لمن يستضعف نفسه أو يتردد عن أداء فعل ما، فيكون المعنى: لا تخف أو لا تتردد.
- وأيضاً نجد قبلها، العبارة الشهيرة المتداولة منذ الجاهلية «اسمعوا وعوا» التي وردت في خطبة قس بن ساعدة المسجوعة في سوق عكاظ يجمع الناس بأعلى صوته لينذرهم ويوقظهم «أيها الناس اجتمعوا واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت». والتي استعملها أيضاً الحجاج بن يوسف الثقفي في قوله: «أيها الناس اسمعوا وعوا إني أرى فيكم رؤوساً قد أينعت وحان وقت قطافها» عند ولايته على العراق.
- فكما نلاحظ، فبالإمكان أن نوافق بين كلام متداول بين الناس وضع لمقام معين وبين مقام آخر وجد المتكلم نفسه يستخدم نفس العبارة في مواقف مختلفة تحمل فيها معنى مغايراً عن المعنى الأصلي الذي وضعت له، وكل معنى يتوقف على ما يريد المتكلم أن يبلغه للمخاطب، أو أن يحقق به التواصل، لينتاسب المقال والمقام. فهي مبنية على دلالة خاصة يمنحها المقام للعبارة، ولا تدل ألفاظها ولا تراكيبها على ذلك فمضمونها مختلف عن ظاهرها. ليحدث هناك اتساع في الدلالة التي تحملها، لتشمل عدة معان أخرى. وهذا ما يدخل في إطار دراسة التطور الدلالي، وبالتحديد في قضية التضييق والتوسيع الدلالي، والذي يتأتى حسب إبراهيم أنيس من عاملي⁽⁵⁹⁾:

- الاستعمال: فالتطور الدلالي، هو نتيجة الاستعمال. فهناك دلالة قديمة، ثم استحدثت لها دلالة جديدة.

- الحاجة: إلى التطور الدلالي. بإحياء الدلالة القديمة، مما تدعو الحاجة إليه. وهذا ما نلاحظه في الجمل الاعتراضية، التي تعتبر غريبة عن السياق الذي اعترضت فيه، في أغراضها المختلفة. إذ استخدمت في غير المعنى الذي وضعت له أصلاً قصداً، وهذا نتيجة السياق الذي استعملت فيه. إذ ليس لها نفس المدلولات المرجعية التي كانت لها في الواقع قبل الدخول في النص، بل نراه يمتلك معاني أخرى يحددها السياق الداخلي المؤلف من الوحدات الدلالية المغايرة⁽⁶⁰⁾. لنستدعي بذلك:

- الأصل اللغوي.

- السياق المغاير الذي ترد فيه.

فمثلاً، إذا بحثنا في المعاني الحرفية وأصل الوضع اللغوي في يا غوغاء ، سنجد بأن: (يا) حرف نداء و(غوغاء) هو الجراد حين يخف للطيран، وهو الصوت والجلبة⁽⁶¹⁾ ثم استعير للسفلة من الناس والمتسرعين إلى الشر، وهنا الراوي ينادي قبيلة بني خضران. ولكنها أيضاً صالحة لأن تدخل في مقامات أخرى، و في معاني أخرى يحددها المكان ووضع استعمالها بين المتكلم والمخاطب. فالمعنى الأول مدلول له بصيغة العبارة مباشرة، في حين أن المعنى الثاني يتولد عن الأول وفقاً لمقتضيات المقام والحاجة، ويكتسب في الاستعمال. يتضافر فيه المعنى الوظيفي والمعجمي إضافة إلى المقام في غاياته، كالتعبير أو الإفصاح عن الرضى وعدمه بالدعاء والتمني والترجي وغيرها.

« يقول لكم شيخكم الأغر الأبر... يا همجُ يا رعا...ويا غوغاء... أمر النساء نُرجئه إلى حين من الدهر...»⁽⁶²⁾ والهمج لغة جمع همجة: وهي ذباب صغير كالبعوض يسقط على وجوه الغنم والحرر وأعينها، ويقال لرذال الناس: همج هامج وهم الرعا من الناس، الهمل الذي لا نظام له⁽⁶³⁾. والهمج أيضاً هو الجوع: وبه سمي البعوض لأنه إذا جاع عاش وإذا شبع مات، قال الراجز:

قد هلكت جارتنا من الهمج،
وإن تجع تأكل عتودا أو بدَح⁽⁶⁴⁾.

ولقد استخدمها الكاتب ليكني بها على أهل الروابي، ويشبههم بها ليخبرنا عن حالهم ويصفهم في بدائل دلالية تختصرهم، رغبة منه في تقريب صورتهم في الفكر أكثر وهذه الغاية هي التي تحدد معنى العبارات في المقام الذي استعملت فيه. ولعلّ العرب حين تحدثوا عن "المقام ومقتضى الحال"، كانوا يقصدون به ما أطلق عليه تمام حسان "غاية الأداء"⁽⁶⁵⁾ ليكون جزءا من المقام. فغاية الأداء لديه، تمثلها تراكيب معيارية "لكل مقام مقال"، قد تنتقل أو تتحول من غايات محددة إلى غايات أخرى، حسب مطالب الاستعمال ومناسبة المقام.

والتأويل الدلالي للجملة الاعتراضية، غير كاف بالاعتماد على المعلومات التي تقدمها الصيغة، بل يجب مراعاة ارتباطها بالمقام الذي استعملت فيه. فالجمل في صيغها الحرفية تتولد عنها معان أخرى، تنتج عن السياق وما يناسب المقام، بالاعتماد على الخلفية المعرفية المشتركة. فأى وحدة أسلوبية توجد في النص الأدبي سواء كان تعبيراً شعبياً أو لغة راقية أو لغة مهنية، لا بد أن يكون لها بالإضافة إلى مظهرها التعبيري مظهر دلالي يرتبط بنوعية التفكير الاجتماعي الذي تنتسب إليه⁽⁶⁶⁾.

إذ تحمل الجملة الاعتراضية دلالات وضعية متفق عليها، أي أنها جزء من الإطار النبوي للخطاب الأدبي، تساعد على فهم الخطاب. والتناص والميتانص هي معلومات متضمنة ومضمرة ضرورية لتأويل ما يعقب من جمل، وهي جزء مما يقتضيه الخطاب. فهي تعبر بوجه صريح عن جمل سبق ذكرها واستعمالها، وقد تحمل معلومات أخرى ضمنية يتطلبها السياق التواصل. فالتعليق والوصف والدعاء وقفات ضرورية، تستدعي الذاكرة وتمكن من الاقتراب أكثر بالقارئ، للنظر في الدلالات وربط النص السابق باللاحق والعكس. وعملية الفهم لمقاة على القارئ أو المتلقي، فزيادة عن المعنى الحرفي هناك تأويلات تعطى لها في سياق استعمالها، تكون مرتبطة بالسياق وعملية التواصل ليحمل الاعتراض وظيفة بالانتقال من:

- محور السياق: الدلالة الخاصة بالاعتراض في السياق الذي يرد فيه.

- محور الوظيفة: الدلالة الخاصة بالاعتراض كميتانص أو كتناص.

والوظائف التداولية التي تحملها مكونات الجملة الاعتراضية في الخطاب، تتخذ أهمية تحديد مواقعها من استجابتها للسياق. فما تتميز به الوظائف التداولية أنّها «مرتبطة بالمقام، أي أنّ تحديدها لا يمكن أن يتم إلاّ انطلاقاً من الوضع التخاطبي بين المتكلم والمخاطب، في طبقة مقامية معينة»⁽⁶⁷⁾. وهذه الوظائف تكون ممثلة تارة بمكون من مكونات الجملة كما لاحظناه في البنية الداخلية للاعتراض فالمحور يدل على محور التركيز في الجملة، أما البؤرة فهي المعلومة الجديدة المهمة فيها. وتارة بالجملة برمتها كما رأيناها في وظيفة الذيل والمنادى. ولكي تتحدد هذه العناصر أو المكونات، لا بد من اعتبار النسق الذي تأتي عليه الجملة بنية ودلالة، باعتبار محمولها، وباعتبار المقام التخاطبي المنجزة فيه، والنصوص التي تتحقق فيها، والتي تأخذ فيها وظيفة تخاطبية/ تداولية.

هوامش البحث:

- 1- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 17 وما بعدها.
- 2- نفسه، الصفحة نفسها.
- 3- نفسه، ص11.
- * - يتكفل ببناء المستويات الثلاث (التركيبية والدلالية والتداولية) ثلاثة أنساق من القواعد هي: الأساس وقواعد تكوين الوظائف وقواعد التعبير. أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص11. وآفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ط1، دار الهلال العربية، الرباط، 1993، ص06.
- 4- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الالهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، 1982، ص128.
- 5- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص40.
- 6- الإشارات، ص128.
- 7- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص388.
- 8- الإشارات، ص164.
- 9- الإشارات، ص74.
- 10- م.ن، ص17.
- 11- م.ن، ص38.
- 12- م.ن، ص121.
- 13- م.ن، ص128.
- 14- م.ن، ص174-175.
- 15- م.ن، ص193.
- 16- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص42.
- والمكونات المسورة هي المكونات التي يكون مخصصها أحد الأسوار: كل، جميع، بعض. والنفي والحصص والاستفهام. وتتضمن ألفاظا خاصة نحو: شيء، أحد، قط.
- 17- الإشارات، ص112.
- 18- نفسه، ص160.
- 19- م.ن، ص121.

- 20- م.ن، ص190.
- 21- م.ن، ص 353.
- 22- م.ن، ص48.
- 23- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص24.
- 24- نفسه، ص32.
- 25 - م.ن، ص175.
- 26- م.ن، ص 167.
- 27- م.ن، ص 161 - 162
- 28 - م.ن، ص 161 - 162.
- 29 - أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص 164. بتصرف.
- 30- نفسه، ص119.
- 31- م.ن، ص 119.
- 32 - الإشارات، ص 388.
- 33- نفسه، ص82-83.
- 34- الرواية، ص158.
- 35- نفسه، ص179.
- 36- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص 174.
- 37- أبو هلال العسكري: الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص 37.
- 38- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص 149.
- 39- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، بيروت 3200، ص30.
- 40- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ص120.
- 41- نفسه، ص111.
- 42- الرواية، ص114 - 115.
- 43- نفسه، ص113.
- 44- م.ن، ص117.
- 45- م.ن، ص151 - 152.
- 46- م.ن، ص152.
- 47- م.ن، ص 22.

- 48- م.ن، ص 65.
- 49- م.ن، ص 67.
- 50- م.ن، ص 142.
- 51- م.ن، ص 64- 65.
- 52- م.ن، ص 144.
- 53- م.ن، ص 04.
- 54- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 135.
- 55- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 340.
- 56- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 337.
- 57- الرواية، ص 03.
- 58- سمير شريف أستيتيه: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص 289.
- 59- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلومصرية، 1976، ص 138.
- 60- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، د. ط، المركز الثقافي العربي ص 116.
- 61- لسان العرب، ص 444.
- 62- الرواية، ص 25.
- 63- لسان العرب، ص 392.
- 64- نفسه، ص 392.
- 65- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 370.
- 66 - Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du Roman, Gaillimard, 1978. p 88.
- 67 - أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص 116.

د. عز الدين الناجح
تونس

I- القسم النظري :

1.I- مقدّمة في تحيين المصطلح

"المفهوم" مصطلح له تاريخ في الدرس اللغوي منذ القديم. وعولج ضمن مقاربات لسانية متعدّدة ومتجددة. لعل من أهمها الطرح التداولي "Pragmatique". ضمن قسم الضمني من الكلام. ويقابله في الفرنسية Le sous entendu¹. والضمني كما هو معلوم الشق الثاني من المعنى أي الصريح مثلما يمثل "الخبر شقيق" "الإنشاء" في الدرس البلاغي. فإنّ الضمني يوافق الصريح في المعنى.

والحقيقة أن المفهوم لا يدرك إلاّ بإرجاعه إلى مضانه من الشبكة الاصطلاحية الكبرى التي تدور في حلبة الضمني "l'implicite". ومنها متصورات، (يفتح الواو)، هي، "المقتضى"، "الاستلزام"، "الدلالة الحافة" وغيرها من المتصورات. والحدود والفوارق بينها دقيقة جدا ورقيقه جدًا. يزيدها الاستعمال والتداول غموضا حينا. ووضوحا حينا آخر. فما منزلة المفهوم بين الضمني في الملفوظ الإشهاري وهو ضرب من الملافيظ خاص جدا كما سنرى.

2.I- المفهوم عند الأصوليين

جاء في الكشف للتهانوي "...وعند الأصوليين خلاف المنطوق وهو ما دل عليه اللفظ وهو ينقسم إلى مفهوم موافقة ومفهوم مخالفة لأن حكم غير المذكور أما موافق لحكم المذكور نفيا أو إثباتا أولا". والأول مفهوم الموافقة وهو أن يكون المسكوت عنه وهو المسمى بغير محل النطق ويسمى فحوى الخطاب ولحن الخطاب ودلالة النص... والثاني مفهوم المخالفة وهو أن يكون المسكوت مخالفا للمذكور في الحكم إثباتا ونفيا ويسمى دليل الخطاب ويسميه الحنفية تخصيص الشيء بالذكر وهو أقسام" (التهانوي محمد علي، 1993، ج3، 1154-1155). والمفيد من تعريف التهانوي وهو تعريف ذو صبغة معجمية، أنه جعل المفهوم "Le sous-entendu" شقا للمنطوق "le posé" وفيما نرى أن المفهوم إنما يكون شقا للمقتضى "le présumé" والمفهوم والمقتضى معا شقا للمنطوق مثلما كان الخبر شقا للإنشاء في الدرس البلاغي. وأما الغزالي فإنه في المستصفى يعرفه بقوله "فهم غير المنطوق به من المنطوق بدلالة سياق الكلام ومقصوده كفهم تحريم الشتم والقتل والضرب من قوله تعالى "ولا تقل لهما أف"... ومعناه الاستدلال بتخصيص الشيء بالذكر على نفى الحكم عما عداه"

(الغزالي أبو حامد، 1993، 84-85) ومزية تعريف الغزالي متأنية في قوله "بدلالة سياق الكلام..." وفي هذا إجحام ضمنى لمقولة السياق، سواء أكان للغزالي علم بها أم لم يكن له علم بها، في سيرورة إنتاج المفهوم التي ستثير بعد قرون جدلا في اللسانيات الغربية مع "ديكرو" و"أوريكيوني" مثلا حيث يلج الأول على ضرورة إدماج عنصر المقام كمساعد في فك شفرة "décodage" المفهوم من الملفوظ (ديكرو، 1984، 17-27) في حين يلج الثاني وهي امرأة على مقولة السياق اللغوي وتتفي كل عنصر غير لساني "élément extralinguistique" في سيرورة إنتاج المفهوم (أوريكيوني 1986، 40-49) فالمقام حينئذ والسياق زوجان لا بد منهما لإدراك المفهوم المقصود من الملفوظ لأن اللفظ كما يقول القدامى إنما ينتج "لمقتضى الحال".

والجرجاني أبو على صاحب التعريفات وقف عند المفهوم لكن الرجل لم يصنع تحديدا جامعا مانعا لهذا المصطلح أصلا بل اكتفى بتقسيمه إلى قسمين: مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة (الجرجاني أبو علي، التعريفات، د.ت، 235) وزاد على الغزالي كلاما مربكا هو قوله في مفهوم المخالفة "وهو ما يفهم منه بطريقة الالتزام" (الجرجاني، نفسه، 235) وهذا مدعاة للبحث في خلفية المصطلح "الترام" فهل له صلة بالالتزام l'implicature كما حده "قرايس" أم هل له صلة بما قاله علماء الدلالة مثلا في الدلالة الحافة "connotation" ودلالة الالتزام التي "هي دلالة اللفظ على شيء خارج عن حقيقة معنى اللفظ. كدلالة الشمس على ضوءها" (صولة، 2003، 517). ولئن كان مفهوم الموافقة لا يثير إشكالا لأنه من قبيل "أن يدلّ اللفظ على مساواة المسكوت عنه للمذكور والحكم ويسمى فحوى الخطاب" (الخضري محمد، 1988، 122)، -ولعلّ أصل تسميته بالموافقة هو هذه المساواة والاتفاق بين المسكوت عنه والمنطوق². ففي قوله تعالى "ولا تقلّ لهما أف" مفهوم الموافقة منها "لا تضربهما، لا تنهرهما، لا تطردهما، لا تقتلهما... إلخ" فهذه الزمرة من المفاهيم على سبيل الموافقة إنما أنتجت على سبيل التوازي بين المنطوق والمسكوت. ففي التأفّف يشرّع légitime لنفي الضرب والطرّد والنهر... إلخ-، فإنّ مفهوم المخالفة يثير إشكالات أولها هو مخالفة المسكوت عنه للمنطوق لذلك عرّفه الخضري "وهو أن يدلّ اللفظ على مخالفة حكم المسكوت عنه للمذكور ويسمى دليل الخطاب" (الخضري محمد، 1988، 122). في حين أنّ مفهوم الموافقة يسمّونه فحوى الخطاب أيضا. ولعلّ سبب تسميته بالمخالفة هو عدم تناسب المنطوق حكما مع المفهوم فمفهوم المخالفة هو بمثابة الحكم الضمني المخالف لحكم المنطوق. وقد حصره الأصوليون في مقولات دلالية نهضت بها بعض البنى التركيبية بنأديتها وهي (الصفة، الشرط، العدد، اللقب، الغاية). فالصفة مثلا تحقّقها نحويا البنى التركيبية من قبيل النعت والحال والمركّبات البيانية والغاية يحقّقها تركيبيا بعض المفاعيل... إلخ.

ومهما يكن من أمر فإنّ مفهوم المخالفة أعسر إدراكا من مفهوم الموافقة لتعدّده فإن كان مفهوم الموافقة أحاديّا على صعيد التأييد والتأكيد (لا تضربهم، لا تتهرهم، لا تقتلهم...) فإنّ مفهوم المخالفة متعدّد وفي تعدّده اختلاف سببه شيئان هما المقام من جهة والإمكانات الإنجازيّة في اللّغة من جهة ثانية من هنا نفهم كيف غُيِبَ مفهوم الموافقة لبساطته واختزل ضمن مفهوم المخالفة الذي عدّ عند الغزالي بمثابة المفهوم الجامع (الغزالي أبو حامد، 1993، 85). فعندما نقول المفهوم حينئذ إنّما نقصد به مفهوم المخالفة دون سواه.

I.3- مناقشة مصطفى جمال الدين: هل المفهوم مدلول نحوي ؟

يجزم مصطفى جمال الدين في مصنفه "البحث النحوي عند الأصوليين" 1980، بأن "مفهوم الموافقة ليس له مدلولاً نحوياً" في حين أن "مفهوم المخالفة فهو مدلول وظيفي" (مصطفى جمال الدين، 1980، 277). وهذا الجزم ثمره سؤال هو "هل المفهوم مدلول نحوي" (مصطفى جمال الدين، 1980، 277). وما يسترعي انتباهنا أولاً هو مشروعية طرح السؤال ووجاهته، رغم بداهته فمن شأنه أن يفتح على الباحث في المسألة مآزق جمّة لا طائل منها معرفياً أو لعلّه يكون قد أساء طرح السؤال أو أسأنا فهمه. كيف لا ومن المعلوم أنّ سلب صفة النحويّة grammaticalité أو "الدلالة النحويّة" عن المفهوم أمر لا يستقيم أبداً إذ الدلالة النحويّة كما يقول القدامى، وحسبنا الجرجاني ومن والاه دليلاً ومثلاً، مركوزة في الملفوظ ومنغرسه فيه. ولولاها لما أدركنا المفهوم ولا أقسامه بل ولما أدركنا المعنى أصلاً وحسبنا دليلاً ثانياً علاوة على ما قاله القدامى، مقامها من الشكل "Y" في التداوليّة المندمجة اليوم أو لعلّه حصر "النحويّة" و"الوظيفية"، وهذان المصطلحان عند الباحث مترادفان رغم ما بينهما من فروق، في مفهوم المخالفة إنّما سببه الدور التعجيمي للبنية التركيبية التي يمكن اعتبارها بمثابة الأوتاد الدالة والإشارات التي اتخذها الباحث دليلاً سطحياً وبرهاناً أولياً على وظيفة مفهوم المخالفة. ولعلّ اتّساع النظرة مع اللسانيين، كما سيأتي في الفقرة القادمة، بفضل جهدهم التجريدي، هو ما أكّد أنّ المفهوم ذا بعد لساني أو لنقل عنصراً لسانياً "élément linguistique" وهذا عكس ما ذهب إليه مصطفى جمال الدين. أو لعلّه كان يقصد أنّ مفهوم المخالفة خاضع لغويّاً لشارات لسانية "marqueurs linguistiques" محدّدة، هي العناصر اللغويّة التي تتحقّق بها تلك البنى والمقولات التي تعبّر عن تلك المفاهيم الخمسة، في حين أنّ مفهوم الموافقة لم تحصر له بنى خاصّة تعبّر عنه. وهذا يقتضي أنّ مفهوم المخالفة مقيد بعناصر لسانية هي بمثابة الدليل عليه والقائد إليه في حين أنّ مفهوم الموافقة لم تدرس بناء وتراكيبه لذلك اعتبره مصطفى جمال الدين "ليس له مدلول نحوي".

ومهما يكن من أمر في هذا السياق، فإنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال منطقاً وضرورة بل ومنهجاً قبل كلّ شيء أن نعزل الجانب اللساني بجميع مستوياته في البحث في تحديد المفهوم وتدقيقه مثلما أنّه لا يمكن نفي العنصر المقامي نفياً كلياً باعتباره صاحب مناب في تحديد المعنى وعليه حينئذ فإنّ المفهوم سواء أكان على سبيل الموافقة أو المخالفة فإنّ له مدلولاً نحوياً وهو إلى ذلك مدلول وظيفي.

الحقيقة أنّ الأمر يزداد تعقيداً إذا رמنا الخوض في مقارنات ومقاربات موازنية بين ما قيل وما ينقال لأنّ اللسانيين المحدثين قد أدلوا بدلوهم في المسألة ويعتبر "تيكرو" و"أوريكيوني" من أبرز

الاتجاهات المعاصرة في معالجة المفهوم اعتمادا على مبادئ التيار والمنهج اللساني المعتمد عليه. وإن اتفق الجميع أي السابقون واللاحقون على مسألة وحيدة وهي كونه أي المفهوم من الضمني فإنهم اختلفوا في مسائل عدة منها.

كيف نستخرج لمفهوم من الملفوظ ؟

وما هي العناصر التي نعتمد عليها في إخراجها ؟

وما هي الروائز التي نركن إليها للتأكد من صحته ؟... إلخ فكيف نظر اللسانيون المحدثون للمسألة.

4.1- المفهوم من خلال بعض المقاربات الحديثة :

إنّ "ديكرو" وهو تداولي لساني وقبل ذلك منطقي يلح على أن المفهوم من طبيعة غير لسانية *de nature extra-linguistique* محضة عكس المقتضى الذي يعتبره عنصرا أو مكونا لسانيا صرفا (ديكرو، 1984، 17) وعليه فانه لإدراك المفهوم لابدّ من إدماج العناصر غير اللسانية من قبيل مقتضيات الحال أي المقام. لفهم القصديّة التلطفية التي هي روح المفهوم عنده. وعليه فان البنية الإعرابية التركيبية وحدها غير كافية لأن تكشف لنا عن مفهوم³ القول بل أنها متمحّضة للكشف عن مقتضاه (ديكرو، نفسه، 19) فالمفهوم هو ما يمكننا من قول شيء دون أن يقوله أو يكون قد قاله :

comme dit une expression familière le sous-entendu permet d'avancer quelque chose « sans le dire tout en le disant » (Ducrot (0) : 1984, 20).

وعليه فهو من قبيل ما يصنعه المتقبل لا صلة للبّاث به وإن اكتفى البّاث بالتلفظ. وهذا

المبحث إذا درس ضمن الملافيظ الإشهارية فإنه يساعد البّاث من جهة كونه يجعله على دراية بآليات إنجاز خطابه ليُدرك المتقبل مفهومه دون كدّ روية أو وقوع في اللحن الدلالي *agrammaticalité* du sens ويساعد المتقبل من جهة كونه المستهلك اللغوي أولا والمستهلك للمفهوم ثانيا، بمعنييه،

وعليه يرى ديكرو أن المفهوم حينئذ من مشمولات المتقبل فهو المعنى به يفك شفرته وطلاسمه* ولا

يكون ذلك الا عبر سيرورة خطابية *enchâînement discursive* ... وضرب من الاستدلال Il

faut que soit par une démarche discursive et par une espèce de raisonnement

« Ducrot (o), op.cit, 21)

وهذه السيرورة الخطابية يساعد على اكتشافها المقام وحيثيات القول والعناصر الباقية من

المشهد التلفظي كما صاغه "بنفست" 1966 في العملية التواصلية وعليه فان الملفوظ كما أقر "ديكرو"

إذا كان معزولا من حيثيات المقام. فإنه يفقد اللغة وظيفتها السجالية⁴ *Fonction polémique* التي

قوام ارتكازها على المفهوم باعتباره قادحا فاضحا لها عكس المقتضى الذي يمكن إدراكه في الملفوظ

أعزل عن كل تدخل للمقام باعتباره حدثا لغويا وباعتباره مركزا في البنية اللسانية والوحدة المعجمية

للكلم ينضاف إلى هذا أن المفهوم كما كان قد حدده "ديكرو" إنما يكون مصدره المتكلم "le moi". عكس المقتضى الذي كما قلنا أنفاً يكون المسؤول عليه هو المتقبل وهذا رائز لسانی قوامه لعبة الضمائر بين المعنيين وعليه فانه لإدراك المفهوم. وجب طرح السؤال ارتداديا على الباث والسؤال هو.

ما "الذي حدا بالمتكلم أن يقول ما قاله"؟ أو ما الذي يجعل من خطابه مشروعاً؟ أي صحيحاً".

En effet il est, le sous-entendu, toujours engendré comme réponse à des questions de type pourquoi le locuteur dit ce qui il a dit ? Qu'est ce qu'a rendu possible sa parole (Ducrot, 1984, 34)

والإجابة لعمرى على هذا السؤال إذا تعلق الأمر بالملفوظ الإشهاري تبدو يسيرة جداً، عسيرة جداً، يسيرة جداً من جهة كون الباث يريد "تمرير" بضاعته كما يقول "العامة" وتسويقها وهذه إجابة سطحية جداً بل stereotypique وعسيرة جداً من جهة كونها تقتضي نمطا من الاستدلال inférence العلمي الدقيق الذي يتتافى مع كل انطباعية وبديهية جوفاء وهذا ما سيكشف عليه بقية العمل عند التطبيق على بعض النماذج.

لئن كان الأصوليون من اللغويين العرب قد عالجوا المفهوم في ضوء المقتضى ضمن صلتها بالأحكام الشرعية باعتبارها المقصد الأسنى من كل درس عندهم ولأنها غاية الغايات⁵ ولئن عالج "ديكرو" باعتباره لسانياً، المفهوم، ضمن نفس التوجه أي في علاقته بالمقتضى وجعل في دراسته روائز Testes ومستويات قامت على الحدس والافتراض العلميين لعل أهمها التفريق بين مستويين دلاليين هما الدلالة والجملة "signification/phrase" في جهة ومستوى المعنى والملفوظ "sens/énoncé"⁶ من جهة ثانية. فإن "أوريكيوني" وهي لسانية فرنسية لها طرح علمي محترم اختلفت فيه مع "ديكرو"⁷ في بعض النقاط المركزية منها أنها تعتبر المفهوم حدثاً لغوياً acte de langage في حين يعتبره ديكرو حدثاً قولياً acte de parole. وهذا في تصورهما أن الملفوظ وحده خارج وضعيات التخاطب قادر على إخراج المفهوم في حين أنه مع "ديكرو" هو حدث قولي أي لا بد من الاستعانة بالعناصر غير اللسانية Les éléments extra-linguistiques أي المقام وغيره للنقطن، أو لنقل التكهن، بالمفهوم.

وتعرف أوريكيوني المفهوم بكونه جامعا لكل المعلومات التي يمكن أن يحملها الملفوظ المعطى donnée (أوريكيوني، 1986، 39) وهو أقسام متعددة منها "التعريض" و"التلميح" أو "التلويح" والإغراء... (أوريكيوني، نفسه، 43-45) وعليه فإنه عندها، تكشف عليه البنية اللسانية للملفوظ بل إن هذه البنية التركيبية هي المعول عليها في فك غموضه وإن كنا لا نعدم من مساهمة الكفاية الموسوعية Compétence encyclopédique للمتقبل في فك شفرة الملفوظ للحصول على

المفهوم ومن هنا نفهم كيف اعتبرته عكس "ديكرو" حدثا لغويا acte de langage لا حدثا قوليا
acte de parole⁸. ويمكن للجدول التالي تلخيص هذا الطرح.

المعيار ⁹ / أقسام المعنى	المفهوم sous-entendu	المقتضى présupposé	المنطوق posé
- نظام الضمائر	الأنت tu	النحن nous	الأنا
- نظام الأزمنة	لا حقّ لحدث	سابق لحدث التخاطب	متزامن وحدث
- طبيعته	التخاطب	لساني	التخاطب
- الرائز اللغوي	لساني + مقامي	النفي + الاستفهام	لساني
- المدى	ما الذي جعله ممكنا /	القبليّة	_____
- الكمّ	مقبولا	التعدّد القابل للحصر	الراهن
- حضور المكوّن	البعدية	(-)	الوحدة
البلاغي	التعدّد والغموض	كشف البنية اللسانية	(+ -)
- الوصول إليه	(+)	عنه	_____
واكتشافه	عسر كشف البنية	حدث لغوي	حدث لغوي
- نوعه	اللسانية عنه	الجملة	الجملة
- محلّه	حدث قولي		
	الملفوظ		

II - القسم الإجرائي

1.II - في الإشهار أو الخطاب الإشهاري

دُرِس الإشهار ضمن مقاربات متعددة منها ما يتصل بعلم الاجتماع ومنها ما يتصل بعلوم النفس ومنها ما يتصل بعلوم الاقتصاد ومنها ما يتصل بعلم التصميم design ومنها ما يتصل بالفن وكثيرة هي المقاربات في عملية التواصل communication. بل انه في شأنه ألفت أطروحات وأنجزت وحدات بحث خاصة في الجامعة الفرنسية والجامعة الكندية¹⁰. حيث تدرس الملافيظ الإشهارية دراسة يقع الاعتماد فيها على مناهج وآليات في الدرس علمية لسانية. علاوة على أن الملافيظ الإشهارية مثلت بمثابة المخبر للسانيين لاجراء بحوثهم وتطبيق نظرياتهم وكيفينا أن نضرب مثلا على سبيل التقديم أورده "آدام" J.M Idam في كتابه "الحجاج الإشهاري" (1997 طبعه ناتان) كان بمثابة النواة الصلبة لجل كتابه. وهو في الإشهار "صابون طبيعي". فالمقاربة اللسانية حينئذ واجبة وغير كافية لإدراك نجاعة الإشهار وفائدته لدخولها في مكونات العملية التواصلية إذا لم نقل إنها المفكك الأول للشفرة التواصلية بين الباحث والمتقبل*.

جاء في مصنف ما هو الإشهار؟ *qui est ce que la publicité* "لروبارت ليديك" سنة 1988. أن الإشهار هو إعلام الجمهور وإقناعه بشراء منتج ما وهو كذلك جملة من الوسائل التقنية التجارية والفنية التي توفر للمنتج أحسن الظروف حتى يشتريه أكبر عدد ممكن من الناس (روبارت ليديك، 1988، 15) والمفيد في كلام الباحث هو قوله "إعلام الجمهور وإقناعه" وهاتان كلمتان خطيرتان لهما صلة بالمفهوم من جهة وبالحجاج من جهة ثانية فالإعلام بما هو information كحركة أولى غايتها التوصيل المحض الخالي من كل ذاتية فيه، لا تتجاوز نية الباث فيها الإعلام المحايد *L'information objective* وهذا في الدرس الفلسفي المتعلق باللغة وهم "إذ الذات لا يمكن أن تكون بمعزل عن الموضوع من خلال مبدأ القصدية *intentionnalité* وهذا ما أيده بعض الدارسين من اللسانيين عندما أقر بأسبقية الوظيفة الحجاجية على الوظيفة الإعلامية فالمتكلم ما تكلم إلا ليحاجج ويحاجّ والإبلاغ يأتي في درجة ثانية. وأمّا الكلمة الثانية فهي قوله إقناعه والإقناع بما هو "convainction" أو "persuasion". إنما هو الوجه الغائم للحجاج ومرادفه الآخر عبر مقولة المواضع المنطقية وإن حاول عديد الدارسين وضع الفروق بينهما أي بين الإقناع والحجاج. والذي نرى أن المؤلف قد قصد بمصطلح الإقناع مصطلح الحجاج¹¹. وذلك أن الإقناع في مفهومه الأول هو ما به يحاول الإنسان إقناع نفسه في حين أن الحجاج هو ما به يحاول إقناع الآخر. وذلك بوسائل متنافرة منها ما يعود للغة وما توفره من بني وأساليب ومفردات وتركيب وروابط مؤثرة حجاجيا ومنها ما يعود لفن الألوان وامزجتها وأصوائها ومنها ما يعود للصورة وخطوطها وقسماتها ومنها ما يعود للحركة والديكور إذ كان الإشهار تلفزيا إضافة إلى الإيقاع والصوت.. الخ وعليه فإن الحجاج الإشهاري يمر بمراحل الإدراك الأربع تتحقق الوظيفة التواصلية للرسالة وهذه القوانين أو المراحل هي "الإدراك" *perception* بما هو صدمة التقبل الأولى ثم "الألوية" بما هي تنظيم عرفاني للمعطيات ثم "الحدأة" بما هي ثمرة للألوية *priorité*. "قنابات الملابس" بما هي الغاية القصوى.

2.II - مفهوم الملفوظ الإشهاري قاده لحجاجيته

كنا أشرنا باختصار في ما سبق من المقال إلى الفرق بين المفهوم "le sous-entendu" والمقتضى "présupposé" وقلنا إن المفهوم أكثر صمودا لتأدية الوظيفة الحجاجية من اللغة. وانتهينا مع ديكر أن المفهوم كي ندركه يكفي أن نطرح السؤال التالي "لماذا قال المتكلم ما قال؟ أو ما الذي يجعل قوله صحيحا" والنصّ الإشهاري في هذا السياق يمكن اعتباره مخبرا جيدا لا ثراء هذه النظرية. فنسأل بالتالي لماذا يصمم الإشهاري معلقته بصيغة خاصة أو ما هي الروايز التي عليها

يعتمد في إنجاز ملفوظه وقدّ خطابه . إن قهرية المظهر الحجاجي وتماهييه مع اللغة وتسربه من المتكلم هو المقصد الأول وهو محط الرجال وعليه فان ملفوظا مثل:

"الزيت زيتكم والصحة صحتكم"¹².

يثير "أطنانا" من المشاكل. فلك أن تسأل هل بالفصحى أم بالعامية قد أنجز؟ ولك أن تسأل عن "دور" الواو وما أدراك ما هي في هذا الملفوظ الخاص؟ ولك أن تسأل قبل كل شيء من قائل هذا الكلام؟.

في القراءة الأولى لهذا الملفوظ نلاحظ أن القائل أو الفاعل أو لنقل المتكلم إنما هو الفتاة العارضة وهي ماسكة إما بقارورة الزيت أو حبة الذرة وهي كائن وهمي لا فائدة منه إلا بما يمكن أن يقدمه شكله الحسي ونقصد بذلك كونه محفزا catalyseur للعملية الإشهارية. وهنا تعود بنا هذه القضية إلى ما طرحه فلاسفة اللغة من علاقة المتكلم بملفوظه وعلاقة الملفوظ والمتكلم بالواقع وهويتهم ونقدم هذا الطرح في ضوء ما للمفهوم من صلة بالحجاج باعتباره قائدا إليه ودليلا عليه. وباعتبار أن الحجاج هو آلية من آليات تغيير المواقف في العالم¹³. والأهواء والاختيارات ومعلوم أن الموقف بل كل موقف له ثلاث دعائم أو لنقل مستويات هي:

الدعامة السلوكية conative

الدعامة الترغيبية affective

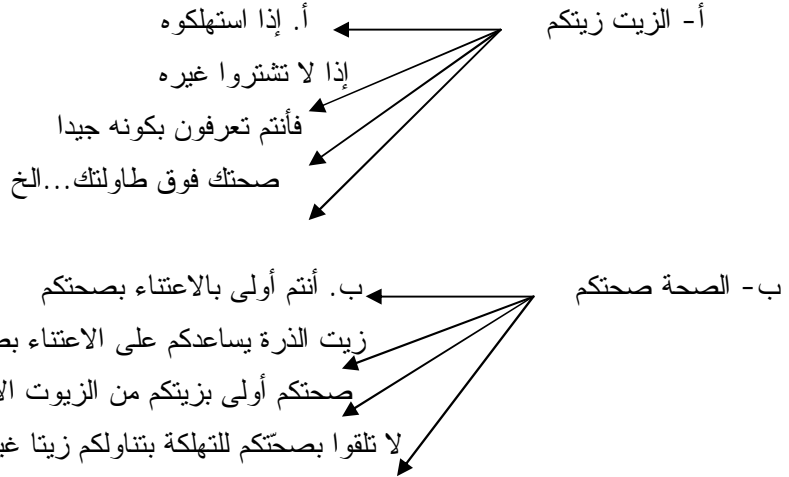
الدعامة المعرفية cognitive

فالدعامة الأولى هي المستوى المعرفي وهي بمثابة المستوى القاعدي في عملية تقبل الموقف وإدراكه لغة كان أو صورة أو ذوقا حسب الجهة المعنية في حين أن المستوى الثاني أي الترغيبية فهو المستوى الأوسط وهو بمثابة ثمرة المستوى الأول وردة الفعل عنه وبذلك يكون المستوى السلوكي بمثابة البعد الإجرائي للموقف كله وهو الجانب الصريح المفصح عنه حركة والمترجم له سلوكا فلئن كان المستويان الأولان هما من قبيل الضمني "L'implicite" فإن المستوى الثالث فهو من قبيل الصريح "explicite" لا التلميح وفي المثال أعلاه "الزيت زيتكم والصحة صحتكم" ندرك هذا المستوى بإقدام المتقبل على شراء هذا الزيت "أو" القيام بسلوك له صلة به وهذا ما أراد "بول ريكور" و"جاك فرنسيس"¹⁴ في 1986 أن يبرزاه عند إقرار الأول أي بول ريكور أن اللغة قائدة للفعل وإلا فسدت استعمالا guide vers l'action.

إن الملفوظ "الزيت زيتكم والصحة صحتكم" نحويا لا يمكن أن يكون جملة واحدة لاعتبار تمام المعنى في قسمه الأول أي ما قبل "الواو" ولتوفر عنصر الإسناد والاستقلال الصناعي وعليه لو اعتمدنا عملية تشظيته La décomposition فإننا نتحصل على الشكل التالي:

"الزيت زيتكم" و"الصحة صحتكم"

ويبدو للرائي الغر أن هذا الشكل قد لا يكون غير ذي معنى والحقيقة أن الأمر غير ذلك ودليلنا هو آلية استخراج المفاهيم والمقتضيات منه. فقولنا "الزيت زيتكم" يمكن أن يتناسل عنها الشكل التالي:

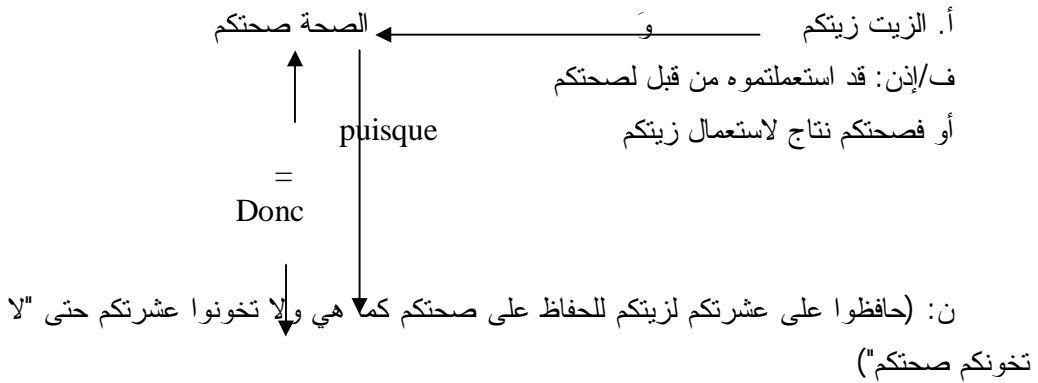


هذه الملافيز يمكن اعتبارها زمرة من مفاهيم المنحدرة من الملفوظ الرئيسي وهي مجموعة غير منتهية لفظا ومحددة من جهة البنية. أما تعددها فمأتاه الاستعمال وتعدد المستعملين والمنحى التداولي l'aspect pragmatique فكل متلفظ له قائل خاص ومقام أخص وأما محدوديتها فمرتبطة بما توفره اللغة من بنى منطقية محددة يزكيها الاستلزام وما يحركه من مواضع ¹⁵topoi ففي القول الأول أ "الزيت زيتكم" ما يشرع لاشترائه واستهلاكه هو موضع عام جدا يمكن أن نختزله في المثل الشعبي التونسي "الماء إلى ماشي للسدر الزيتونة أولى به" أو "اللحم إذ فسد يرجع لاهل" فصائع هذا الخطاب الإشهاري. إنما صاعه من خلفية مفهومية دقيقة جدا قوامها الاستلزام عبر العبور بـ "إذن" *donc. فيما أن هذا الزيت زيتكم¹⁶ فإذن "هو من حقكم" وهو ما أنتم أعرف به من غيركم" أنتم أولى به من غيركم" "إذن تناولوه"...الخ.

إن الاسترسال الخطابي l'enchaînement discursif في الملفوظ الإشهاري هو المحقق لنجاعته التوصيلية efficacit  communicative التي لا تتم أبدا إلا إذا أدرك المتكلم الباث المسلك الذي يجب أن يوقع فيه المستقبل حتى يضطره إلى اتخاذ مسلك واحد في عملية تأويل الملفوظ. هذا من جهة. ولا تتم هذه النجاعة التواصلية من جهة ثانية إلا إذا أدرك المستقبل، وهو متعدد الأبعاد كما يقول "ديريدا" "Polydimensionnelles". وتعدد أبعاده له مناب في تحديد المفهوم وقد أشارت "أوريكيوني"

1989 إلى مجموعة الكفايات التي يحتوي عليها المتقبل لفك شفرة الملفوظ وأهم هذه الكفايات هي الكفاية الموسوعية la compétence encyclopédique وهي التي تعدل من أبعاده المتعددة ويظهر ذلك في إنشاء المفهوم من الخطاب عامة ومن الملفوظ الإشهاري خاصة.

فالاسترسال الخطابي كما أسلفنا الذكر هو الذي يعين المتلقي على إدراكه غائيّة finalité الملفوظ ودليلنا، الثاني في مستوى هذا الملفوظ هو المقطع الثاني منه، ولذلك يمكن لنا أن نتساءل: أية علاقة تجمع "الزيت زيتكم" بـ"الصحة صحتكم؟" ولنا في الردّ عن هذا السؤال وجوه عديدة في الإجابة أولها بنيوي دلالي يتعلق بـ"الواو" والثاني "معجمي مرجعي" ويتعلق بالوحدات المكونة للملفوظ وما تحيل عليه في المرجع (الكون والموجودات). أمّا ما تعلق بالمرجع والدلالة المعجمية فمعلوم وغير أهل للتفسير explication والتأويل interprétation وأمّا المتعلّق بـ"الواو" فذلك هو المثير للمشكل حقا. و"الواو" في العربية لها وجوه في الاستعمالات عديدة حصرها الدارسون من منطلقات مختلفة¹⁷ وحسب مقاربات مختلفة (بنيوية، دلالية، منطقية...). وهي هنا تلعب دورا حجاجيا يمكن أن ننعت به "الرابطية" connexité الحجاجية وهي ذات رابطية حجاجية بما يمكن أن تقدمه من مساعدة للمتقبل حتى يتكهن بالمفهوم. وعليه فإنّ "الواو" هنا تقوى في الاستلزام وتعمقه عبر قدح الموضوع déclenchement du topos ويمكن للشكل التالي توضيح الأمر بصيغة أخرى.



إن ما أردنا إيصاله، ولو بصيغة أخرى، أن "الواو" تيسر ما اصطلاح عليه "تولمين" في مناويله 1993. بقانون العبور "loi de passage" الذي يسوّغ للحجة أن تفعل فعلها في المتقبل. هذا التأويل إن قبله علماء التداولية وأيده الحجاجيون منهم خاصة فإنه قد ينكره أهل التركيب والإعراب الذين لا يعترفون "للاو" إلا بوظيفة واحدة هي "مطلق الجمع أو الترتيب في سياقات أخرى" لكن مطلق الجمع هنا ليس بريئا. فمن وظائف الجمع هنا هو الجمع بين المفهوم الأول لـ"الزيت زيتكم" والمفهوم الثاني "الصحة صحتكم" ولا نرى أن وظيفتها التداولية تتجاوز هذا الضرب من الربط "connexion" الذي

يتعالى منتزهاً على الربط اللغوي الأجوف *connexion linguistique vide* والخالي من كل دلالة تداولية تجيب عن السؤال التالي :

- لماذا "الواو" وليس سواها ؟
- ما توفره "الواو" في هذا المقام الذي لا يوفره سواها ؟
- هل توفر اللغة عناصر لغوية غير "الواو" لتتهض بدور "الواو" ؟

الحقيقة إن هذه الأسئلة الثلاثة قد تخرج البحث، إذا تعمقنا فيها، عن مقصده الأول وهو المفهوم في الملفوظ الحجاجي *Le sous-entendu dans l'énoncé publicitaire* لكن ما توفره "الواو" من رابطة قد ترتقي للعاملية *"opérationnalité"* وشرع لهذا القول منوال "أيدا" *"AIDA"*¹⁸ حيث تساهم "الواو" عبر مراحل المنوال الأربع في إبراز المفهوم في كل مرحله. فهي في مرحلة أولى تلفت الانتباه إلى المفهوم عبر المنطوق الأول ارتدادياً أي إن "الواو" ترجع بالمفهوم الثاني للملفوظ 2 *"الصحة صحتكم"* إلى صلتته بالمفهوم الأول *"الزيت الزيت"* عبر تحقيقها لوظيفة ما اصطلاحنا عليه *"بالعبور"* *"Passage"* من المفهوم الفرعي الأول وهو مفهوم *"الزيت زيتكم"* إلى المفهوم الفرعي الثاني وهو *"الصحة صحتكم"* إلى المفهوم الجامع للملفوظ الكلي. أما المرحلة الثانية وهي بيان المنفعة أو *"الإلحاح على الفائدة"* *susciter l'intérêt*. فإن "الواو" تؤكد عبّر العطف والعطف من معانيه الدلالية التأكيد والاسترسال *continuum* في هذا التأكيد أو لنقل *"البروز"* *saillance* كما يريد العرفانيون *cognitivistes* من اللغويين تسميته (بن غربية عبد الجبار، 2003، 188-189). وذلك خلق مستوى من المساواة بين طرفي الملفوظ الذي تجمعه "الواو". فما سبق "الواو" وما لحقها متكافئان وهذا مأنى اعتبارنا إياه من قبيل التأكيد أو لنقل هو *"التكافؤ"* *"l'équivalence"* (بن غربية عبد الجبار، 2003، 190-191). وليس هذا التكافؤ القائد إلى التأكيد هو من قبيل الظاهر الجلي لفظاً إنما هو من صنف المفهوم الضمني لعل نسبة *"الزيت"* والصحة إلى المتقبل *"كم"* الذي ناب عنه الضمير المتصل خير دليل على هذا التصور الذي يؤكد نسبة الفائدة إلى المتقبل وحثه على شراء هذه البضاعة.

أما المرحلة الثالثة وهي *"إنتاج الحاجة"* أو لنقل *"قدح الرغبة"* *provoquer déclencher le désir*. فإن هذا الرابط الحجاجي يحققها من زاويتين من زاوية الدلالة المعجمية للوحدات *"الزيت"* و*"الصحة"* من جهة والوحدات *"زيتكم"* و*"صحتكم"* من جهة ثانية ومن زاوية المواضع *topoi* التي كنا قد أشرنا إليها في بداية المقال. فـ"الواو" تخلق في المتقبل رغبة في الشراء من خلال جمعها بين سلامة الصحة في سلامة الزيت عبر الموضع.

(++) كلما كان الزيت صافياً كانت الصحة أصفى¹⁹

(--) إذا لم يكن الزيت صافيا فإنَّ صحَّتكَ لن تكون صافية.

فَقَرْنُ connexion الزيت بالصحة هو ما يخلق في المستقبل رغبة جامحة في خلق صلة بين صحته والزيت الذي سيستهلكه. عبر الموضع المذكور أعلاه. وهنا يمكن أن نشاكس القارئ بسؤال لا يستطيع فرد بمفرده الإجابة عنه وهو.

ما مصدر الرغبة أو الحاجة التي يخلقها الملفوظ الإشهاري؟ ونزيد توضيحا فنقول أعقلية هي أم قلبية؟ ونزيد تعقيد فنقول ما هي الحجج على ذلك. لعل الحجاج درسا متعدد الأصول الاستمولوجية وحده هو القادر على فكِّ اللغز؟

وأما المرحلة الرابعة déclencher l'Achat فهي نتاج الملفوظ كلّه وثمرته المفهومية وهي بمثابة التصديق للطرح الفلسفي القائل بكون اللغة قائدة للفعل حتما. فالملفوظ الإشهاري حينئذ يحقق هذا الطرح تحقيقا مباشرا في الكون خارج أي تنظير آخر (الأعمال اللغوية مثلا)

خاتمة الطواف وما يجب أن ينقال

تبرئة للبحث وصاحبه نود إيراد الملاحظات البرقية التالية:

إن الملفوظ له ثلاثة أوجه هي المنطوق *posé* والمقتضى *présupposé* والمفهوم *le sous entendu*. ويمثل المفهوم الشق الثاني للضمني وهو أعقد دراسة من المقتضى.

1. إن المقاربة الأصولية للمفهوم أنضج وأقرب للعلمية منها من المقاربة اللسانية الغربية الحديثة. ولعلّ التقسيم والتفريع الذي أوجده الأصوليون خير دليلا على ذلك. علاوة على التقاء الطائفتين في عديد النتائج.

2. إن الملفوظ الإشهاري يمثل مخبرا جيدا جدا لإجراء الاختبارات اللسانية عليه وفي باب المفهوم خاصة لخصائص هذا الملفوظ لعلّ الجانب التداولي أهمّها وأطرفها.

3. إن الملفوظ الإشهاري ملفوظ مشكلى وهو أهل للدراسة اللسانية التداولية ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن المصمم *designer* في حاجة إلى تداولي *pragmaticien* يعينه على صياغة ملفوظه باعتباره ينتمي إلى الملفوظ اليومي كما يسميه "فنتقشتاين" وإلى اللغة المهدبة "*langage soigné*" في نفس الوقت.

4. إن الملفوظ الإشهاري تصاحبه *des paratextes* نصوص مصاحبة هي ما يُساعد اللساني على إدراك قصد الباحث تصلح لعلماء النفس وعلماء الاجتماع وعلماء الانتربولوجيا في سياقات معرفية أخرى ولكن في الحقيقة أن اللساني لا يعترف بها منذ 1916 منذ أن أشيع أن اللسانيات هي *the scientific study of language*.

قائمة المصادر والمراجع (مرتبة حسب ورودها في البحث)

- **المبخوت (شكري):** 1999: نظرية السلام الحجاجية : ضمن عمل جماعي أنجزه فريق البحث في الحجاج تحت إشراف حمادي صمود.
- **الهامي (ريم):** 2004: المقتضى من خلال دراسات ديكر: بحث مرقون بكلية الآداب منوبة، أشرف عليه شكري المبخوت.
- **صولة (عبد الله):** 1999 : تقديم كتاب "مصنّف في الحجاج والبلاغة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه، ضمن عمل جماعي أنجزه فريق البحث في الحجاج، تحت إشراف حمادي صمود.
- **الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية،** 2001 : منشورات كلية الآداب منوبة، تونس.
- **ميلاد (خالد):** 2001: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، منشورات كلية الآداب، تونس.
- **التهانوي (محمد علي):** 1993: كشاف اصطلاحات الفنون، اسطنبول.
- **الغزالي أبو حامد:** 1993: المستصفى من علم الأصول، دار إحياء التراث العربي بيروت.
- **الرجاني (أبو علي):** التعريفات، د.ت.
- **Ducrot (O) :** 1984 : Le dire et le dit, (éd.) minuit.
- **Orechioni (C.K) :** 1986 : L'implicite, (éd.) Armand Colin, Paris.
- **صولة (عبد الله):** 2003 : دلالة الالتزام من المنطق العربي في القديم إلى اللسانيات المعاصرة، محاولة في تجديد المفهوم، ضمن مصنّف جماعي أعماله مهداة للأستاذ عبد القادر المهييري، منشورات كلية الآداب، تونس.
- **Ducrot (O) et Anscombre (J.C) :** 1997 : L'argumentation dans la langue, (éd.), Mardaga.
- **Anscombre (J.C) :** 1987 : Dynamique du sens et scalarité, colloque Cerisy, 1987, (éd.) Mardaga.
- **1945 :** Théorie de topoï, (éd.) Kimé.
- **Benveniste (E) :** 1966 : Problèmes de linguistique générale, (éd.) Gallimard, Paris.
- **Reboul (A) et Moeschler (J) :** 1994 : Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, éd. Seuil, Paris.
- **Adam (J.M) :** 1997 : L'argumentation publicitaire, (éd.) Nathan.
- **Ledick (R) :** 1988 : Qu'est que la publicité ?
- **Plantin (Ch) :** 1990 : Essais sur l'argumentation, (éd.) Kimé.

1996 : L'argumentation (éd.) Seuil.

- **Vignaux (G)** : 1988 : Le discours acteurs du monde, (éd.) Ophrys.

- **Francis (J)** : 1986 : Théorie des actes de langage, éthique et droit, P.U.F.

- **الريفي هشام** : 1999 : الحجاج عند أرسطو، ضمن مصنف جماعي أنجزه فريق البحث

في الحجاج، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس.

- **Lundquist (L)** : 1987: Cohérence, marqueurs argumentatives, in sementikos, vol 9, n° 22, Paris.

- **Carel (M)** : 2001 : Argumentation interne et argumentation externe in (langages), juin 2001, N° 142, (éd.) Larousse, Paris.

- **بن غربية عبد الجبار**: 2003 : الواو بين العطف والتعليق، ضمن مصنف جماعي،

أعماله مهداة للأستاذ عبد القادر المهيري، منشورات كلية الآداب منوبة.

- **Victoroff (D)** : 1978 : La publicité et l'image.

- ¹ - المبخوت 1999 وبعض مريديّة ريم الهمامي 2004 يترجمون المفهوم بالتلميح عبد الله صولة يترجمه بالمفهوم ونرى أن ترجمة صولة أدق لوقوعها وموافقته للمنظومة الاصطلاحية في التراث العربي مع الأصوليين خاصة كما سنرى في أعطاف العمل كذلك خالد ميلاد يترجمه "بالمفهوم" عند مقاربتّه للأعمال اللغوية والمعاني الثواني عند الأصوليين.
- ² - يذكّرنا هذا التعريف لمفهوم الموافقة بالمثل الشعبي "السكوت علامة الرضى" فإذا عرضت أمراً على المتكلم وسكت فذلك دليل لأنّه يشتغل بمفهوم الموافقة أكثر من اشتغاله بمفهوم المخالفة وهذا أمر قد يحتاج إلى البرهنة أكثر لسنا بصدها الآن.
- ³ - في الحقيقة أن مسألة المفهوم لا يمكن بحال من الأحوال فصلها عن مسألة المقتضى le présupposé من قبيل "إن بأضدادها تتمايز الأشياء" ثم لتلاحم هذين المبحثين وعلاقة الجوار التي تجمعهما منذ الدرس المنطقي إلى حدود الدرس اللساني لذلك حاول "ديكرو" في مصنفه المذكور أعلاه "القول والمقول" "dire et le dit" أن يقدم في معالجته لمسألة المقتضى والمفهوم تصوراً نظرياً يضع فيه المتقبل في فانه التوجه الذي يشتغل عليه وقد بنقد تيار الوضعيين الجدد "néopositivisme" مقراً أصول مقاربته التداولية ذات الشكل "Y" التي تولى الوضعيات التلفظية قيمة كبرى في تأويل الملفوظ وإدراك نجاعته الخطابية.
- * - بلفظه يعتبر "ديكرو" المفهوم طلسمًا ولغزاً énigme.
- ⁴ - راجع ديكرو في كتاب: le dire et le dit، 1984، ص30.
- ⁵ - انظر أطروحة خالد ميّدا "الإنشاء في العربية 2001". وإن كان الأستاذ ميلاد قد عالج المسألة من جذورها ضمن المعاني الأولى والمعاني الثواني منذ بواكير الدرس التداولي مع "أوستين" و"سيرل". ولكنه عقد باباً مهماً جداً للبحث عن مسالك المعنى عند الأصوليين الذين بدورهم لهم طرح طريف في الضمني من المعنى لاتّصاله بمقاصد النص الذي هو مناط اشتغالهم.
- ⁶ - انظر ديكرو، المرجع نفسه، ص35.
- ⁷ - لمزيد التعمق في المسألة راجع "ديكرو". في المرجع نفسه 45 حيث يعتبر المفهوم لغزاً على المتقبل أن يفكه ويستعمل كلمة déchiffré و resoudre لما في الكلمتين من طاقة اصطلاحية كثيفة تقوم دليلاً على عسر إدراك المفهوم.
- ⁸ - لمزيد التعمق يمكن العودة إلى "أوريكيوني" 1986 و"ديكرو" 1984.

⁹ - اعتمدنا في صياغة هذا الجدول التأليفي على ديكرو (1984، 17-44) وديكرو 1972، خاصة في المقدمة المطولة حول تاريخية مصطلح المقتضى.

¹⁰ - نقول هذا الكلام اعتمادا على ما وجدناه من عناوين مؤلفات وعناوين مواقع لفرق البحث في اللسانيات الإشهارية *linguistique publicitaire* في الجامعة الفرنسية مثلا.

* - المتقبل في النصّ الإشهاري مسألة مركزية ومعقدة في آن وهو محطّ الرّحال والمعني الأول بالنصّ المصاحب *paratexte/slogan* وهو متنوّع على جميع المستويات غير متجانس: السنّ، الجنس، الكفايات المعرفيّة والموسوعيّة... إلخ وفي كلمة هو الجمهور المستهدف (برلمان في مصنفه المذكور أنفا في البحث وقف عند أصناف الجمهور) وهذا يصدّق كون الملفوظ الإشهاري حاجي بصفة مباشرة (صولة نفسه يجعل كونيّة الجمهور بمثابة الرّائز للحكم على حاجيّة الملفوظ عكس الملافيط "النخبويّة" الأخرى مثلا الخطاب الأدبي الخطاب الديني الخطاب السياسي فهذه الملافيط موجّهة إلى جمهور مضيق *Restreint*) في حين أنّ الإشهار موجّه إلى الجميع باعتباره من الخطاب اليومي يطّلع عليه ويباشره كلّ ذي كفاية تواصلية ويحدث لديه ردّة فعل وإن كان في بعض الأحيان لا يعنيه من قبيل مشاهدتي أنا "عزالدين الناجح" لإشهار لحفّافات النّساء أو مشاهدة راعي من رعاة الإبل في تطاوين لإشهار الحواسيب المنقولة "IBM" وعلى كلّ حال فإنّ الجمهور أو لنقل بلفظ الإنشائيين الشعريين "المتقبل" يمثل لبنة هامّة في الملفوظ الإشهاري بل إنّه ما به يتميّز هذا الضرب من الملافيط إذا لم نقل إنّه يوفرّ للدارس منهجا خاصا ويفرض عليه معالجة أخصّ لهذه المدونة مهما كان منطلقه من الدّرس (اللّسانيات، علم الاجتماع، علم النفس، علم التصميم... إلخ).

¹¹ - راجع في هذه المسألة ما كتبه "كريسيان بلونتان" Christian plantin في كتاب مقالات في الحجاج 1990 وكتابه الحجاج 1996 و"بيرلمان" وتيتيكاه في كتابهما المعروف في طبعته الثالثة 1976 من العرب في ما نعلم ثمة مصنفان الأول جماعي والآخر أطروحة الأستاذ عبد الله صولة أما الجماعي فهو ما وصلت اليه حلقة البحث في الحجاج في كلية الآداب منوبة 1999.

- راجع مقدمة أطروحة عبد الله صولة 2001. حيث تعرض بصفة برقيّة للفرق بين الحجاج والإقناع على سبيل التقديم المصطلحي في بحثه.

¹² - هذا الملفوظ هو بمثابة النص المرافق للصورة *solgan* لمعلقة اشهارية لزيت الذرة والمعلقات ميثوثة خاصة في محطات المترو الخفيف بتونس العاصمة. بالنسبة للصورة متعددة أما النص المرافق فواحد في الصورة توجد غانية بيدها قارورة الزيت وهي تسكبه في المقلاة وفي صورة أخرى نفس المرأة بيدها حبة الذرة والزيت منبجس منها في صحن السلطة البلوري هذه النظرة العامة حينئذ على المشهد. والنص المرافق هو بمثابة مقول القول للمرأة المستعملة في تمرير المعنى الإشهاري.

¹³ - "جورج فينيو" في مصنفه 1988 le discours, acteur du monde, يتبنى هذا الرأي ويعالج الحجاج ويعرفه في ضوء مقولة الموقف في الكون.

¹⁴ - هذا الرجل اشرف على ندوة عالمية علمية وجمع أعمالها في مصنف عنوانه "نظريات الأعمال اللغوية. الأخلاق والقانون" وهو عمل متعدد المقاربات والأبعاد منه ما له صلة بالقانون والفلسفة والأخلاق والاقتصاد.

¹⁵ - المواضيع: topi مفردها موضع topos هي في الأصل بمثابة "مخازن للحجج" على حد عبارة "سيسرون" ألف فيها أرسطو كتابه "الطوبيقا" topic. والموضع هو ما يسوّغ صلاحية الحجة أو فساده. وهي أنواع وضروب (لمزيد التعمق انظر الريفي 1999)، أعاد "ديكرو" و"انسكومبر" توظيفها. ومهما يكن فعلى تعدد أنواعها (انظر لاندكسيت 1999) فإنها أي المواضيع تمثل آلية من آليات العبور إلى النتيجة عبر الصرف morphème بما أن puisque أو "أذن" المعيارية.

*- أجمع جلّ الحجاجيين أنّ الخطاب ينزع منزعين إما أن يكون معيارياً Normatif يضمّنه الصرفم "إذن، donc" أو انتهاكياً يحقّقه الصرفم "رغم أنّ" portant وهذا مبحث آخر تؤيّد به المقاربة ولكن يطول الحديث فيه لذلك نحيل على عدد مهم في مجلة language ع142—د لسنة 2001.

¹⁶ - غاب علينا أن نشير في بداية المقال إلى جهة المعالجة للملفوظ من زاوية النظر إلى الملفوظ هل بالفصيح هو أم بالمتداول ولكن ما يستدعي الانتباه أن الفصيح والمتداول دلالة وتركيبا متساويان في هذا الملفوظ ويشهد على ذلك الإسناد.

¹⁷ - حتّى لا نفع في التوثيق الممل والإطالة التي تحول دون الشروط الأكاديمية نحيل على بعض الدراسات والمقالات التي عالجت المسألة مثلا لعبد الجبار بن غريبة مقالان الأول منشور في حوليات الجامعة التونسية 1989 والثاني منشور في أعمال مهداة إلى الأستاذ عبد القادر المهيري 2003. 185 ولصلاح الدين شريف دراسة حديثة في الشأن قدّمها في ندوة اللغة والمنطق بالمعهد العالي للعلوم الإنسانية 2005 أثار فيها أشكال "الواو" و"أو" et/ou . ومهما يكن من أمر فجلّ الدراسين لم يخرجوا عما سطره الأجداد من كون "الواو" حرف ربط معناه مطلق الجمع مطلقا... وهذا المعنى العام المغرق في التجريد يسمح له بإيواء عدد كبير من المعاني " (بن غريبة عبد الجبار، 2003، 204).

¹⁸ - في الحقيقة هذا المنوال وان كان كلاسيكيا فإنّه يمتاز بمتانه في البناء دقيقة وهو يقوم على أربع مراحل هي:

1. Attirer l'Attention.
2. Susciter l'Intérêt.
3. Provoquer le Désir.
4. Déclencher l'Achat.

انظر لمزيد التعمق David Victoroff 1978، 56.

¹⁹- لمزيد التعمق في هذه المسألة مسألة المواضيع وكيف أعاد "ديكرو" و"انسكومبر" في جل ما ألفا منذ 1983 إلى 1987 مع انسكومبر خاصة. حيث حاول الباحثان تحوير المواضيع عبر الإشكال الأربعة المذكورة في مصنفاتهما وسموها إشكالا موضوعية *Formes topiques* ((++), (-+), (- -), (+ -)).

الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي

يمينة تابتي

أرمي من خلال هذا البحث الموسوم "الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي" إلى الكشف عن الجانب الإقناعي في النص الصوفي، من خلال رصد نحل ابن عباد الرندي في تحقيق عملية التأثير في الآخر، باعتبار أنّ الحجاج وسيلة المتكلم في جعل المتلقي يتقبل آراءه واتجاهاته وانتقاداته وتوجيهاته، وعليه يمكن حصر أهدافي في أربع نقاط أساسية هي:

- 1 - التعريف بالحجاج كظاهرة تواصلية.
 - 2- الكشف عن طريقة المحاجة والإقناع عند المتصوفة.
 - 3- معرفة مدى انسجام هذا النوع من الخطابات مع أحدث التقنيات في التحليل.
 - 4- إثراء المكتبة بنوع جديد من الدراسات التي تزوج الماضي بالحاضر.
- وقد اقتضى المنهج المعتمد أن يتقاسم متن البحث العناصر الأساسية المكونة للخطاب الحجاجي، فكانت البداية بـ "التواصل الحجاجي في الرسائل" بحيث يتم فيه إبراز الصفة التواصلية للحجاج، وذلك برصد النموذج التواصلية الحجاجي، والمسار التواصلية بدراسة المخطط التواصلية في كل رسالة. وأخيراً الجهاز الشكلي للتخاطب، الذي رصدت من خلاله السياق والمقاصد بالنظر إلى المرسل والمرسل إليه في علاقتهما بالخطاب.

2- البلاغة التخاطبية للرسائل: وتم فيها رصد الآليات التي يمكن أن تسهم بشكل مباشر في إحداث العملية الحجاجية، وتناولت فيه " العناصر البلاغية" بالتركيز على أهم عناصر البلاغة التي تساعد في حدوث عملية التأثير وبالتالي الإقناع كالتأطير، الاستعارة، التشبيه، التمثيل، التماثل... الخ.

و"التداولية التخاطبية ودورها الحجاجي" التي أبرزت من خلالها الدور الحجاجي لأفعال الكلام في النص الصوفي وذلك بالتركيز على فعل إنتاج الرسالة اللغوية من خلال الفعل التأثيري وإظهار السلوك الصوفي بواسطة ربط الأصوات بالدلالة التي تتجلى في الفعل الإنشائي أو الإنجازي.

3- التنظيم الحجاجي في نصوص الرسائل: بحيث تناولت فيه: مبحثين هما: البنى الحجاجية، والروابط الحجاجية ودورها التأويلي.

تتناول البلاغة الغربية كيفية الإقناع في اللغة وتعني طريقة المحاجبة، وفي هذا فرصة لأنصار البلاغة القديمة لإظهار أفكارهم، فظهرت البلاغة الجديدة (The New Rhetoric)، كما ظهر الاهتمام بالدلالة في اللسانيات إذ اهتم ديسوسور بثنائية الدال والمدلول ودورها في إنشاء الدلالة، ولكن النقطة التي توقف عندها البنيويون هي التي توقف عندها الفلاسفة (ماذا يقصد، كيف يفهم...)، وناقش البلاغيون بعض القضايا التي توصل إليها الفلاسفة وألفوا كتباً تتعلق بالبلاغة الجديدة خاصة قضية الحجاج، كموضوع معاصر وأساسي - إحياء البلاغة القديمة بإعطائها ثوبا جديدا يناسب العصر - وكل التيارات الفلسفية والبنيوية التي تتناول المقاصد، تجد نفسها تدرس البلاغة، خاصة الحجاج. فالإقناع مثلا يتطلب اختيار اللغة ومراعاة المخاطب

والسياق... الخ. وحتى اللسانيات النصية التي حاولت دراسة النصوص، توصلت إلى أن الحجاج كذلك نص مميز.

يعد الحجاج إذا حلقة ضرورية تمر عبرها كل العلوم، وقد يكون التوجه الحجاجي فلسفيا نصيا أو توجها لفظيا بحسب زوايا تناول كالتركيز على المتكلم مثلا بكونه زاوية للتفاعل.

يمكن دراسة الحجاج، من خلال علاقة المتكلم بالمتلقي في إطار الحال التي تفرض على (أ) أن يحدث (ب) باستعمال آليات الإرسال، كما تفرض على (ب) أن يفهم بطريقة معينة ما يقوله (أ)... الخ، وبالمفهوم القديم، تسند الحال إلى بلاغة معينة (كلام معين تصرف ما....)، ومن هذه الزاوية يراعى الإطار الحالي للمتكلمين.

أما الزاوية الثانية فتتمثل في رؤية الحجاج على أساس أنه بنية نصية، وهنا يكون التركيز على الجوانب اللغوية فقط، وذلك بالحديث عن الأدوات اللغوية التي تلعب في النص دورا حجاجيا، وهي (المفردات، الأفعال، الظروف، الأسماء.... الخ).

ولقد درس الغربيون هذا الجانب من خلال التركيز على الروابط الحجاجية (Si, lorsque, puisque, mais, car) ومن خلالها يمكن أن ندرس أي نص قد لا نجد فيه خصوصيات حجاجية، مثل أن نطلب من شخص ما أن يسرد لنا حادثة ما - وذلك بدراسة البنية التي قد تكتشف في النهاية أنها بنية حجاجية بكونه تشاكل وتداخل للمقاصد والتي وظف لأجلها: الاستعارة، التشبيه، الآيات، الحكايات.... الخ، قصد التأثير في المتلقي.

نلاحظ أن المتصوفة رغم انتقائهم وعنايتهم باختيار الألفاظ لا يجدون في اللغة ما يكفي للتعبير عن التجارب التي يمرون بها، لأنها في نظرهم تحوي سرا لا يمكنهم

وصفه. ولقد كتب المتصوفة في أهم الأشكال التعبيرية كالشعر، والنثر الفني، والرسائل ونلاحظ أن الرسائل الصغرى للمتصوف الإسلامي ابن عباد الرندي¹، هي أميل إلى جنس الخطبة منها إلى الرسالة.

تقديم المدونة:

للشيخ ابن عباد الرندي مجموعان من الرسائل دعي الواحد منهما بـ "الرسائل الكبرى" والآخر "الرسائل الصغرى" لاختلافهما في الحجم ولقد اقتصرنا على الرسائل الصغرى في دراستنا للحجاج.

تحتوي الرسائل الصغرى على ستة عشرة رسالة، الستة الأولى وجهها ابن عباد إلى صديق له يدعى محمد بن أدبية، والتسع الأخرى كتبت إلى المحدث الرحالة يحيى السراج (803 أو 805هـ/1400م أو 1402 م) أحد تلاميذ ابن عباد المعروفين أما الرسالة الأخيرة فقد أرسلها ابن عباد إلى الشيخ "الشهير شرقا وغربا" أبي إسحاق إبراهيم الشاطبي (790هـ / 1388) وكان هذا قد استشاره من غرناطة بخصوص حوار وقع بين صوفية تلك المدينة حول "مسألة سلوك طريق الصوفية هل يصح بدون شيخ أو تكفي فيه قراءة كتب القوم".

أما تاريخ هذه الرسائل فلا نعلمه بالتحديد، ولكن المحقق في المخطوطات "بولس نوياليسوعي"² يرى أنها كتبت من سلا قبل سنة (770هـ / 1368م).

ارتأيت أن أختار العينة التحليلية بمراعاة وضعية المرسل إليه، ففي الرسائل الستة عشرة هناك ثلاثة أنواع من المخاطبين يختلفون باختلاف مراتبهم الشخصية والعلمية، ومنه فإن العلاقة التخاطبية بينهم وبين المخاطب تختلف، إذ نلاحظ أن ابن عباد لم يعرف بأحد من مخاطبيه إلا في الرسالة الأخيرة التي بعث بها إلى الشاطبي، إذ يقول:

"إلى أخي إبراهيم الشاطبي" وكذلك نوعية الحجج التي استعان بها في رسائله تختلف من مخاطب لآخر، وهذا ما سنعرفه في الفصل الأول خصوصاً. لهذا رأينا أنه من الأفضل أن نختار للتحليل رسالة لكل مخاطب لاسيما وأن للشاطبي رسالة واحدة فقط. ومنه فإن الرسائل الستة عشرة تشكل أرضية خصبة لمعرفة مدى فاعلية الحجج في الخطاب الصوفي، وهل تزيد فاعلية حجج الخطاب الصوفي عن أي خطاب آخر (غير الخطاب الصوفي)؟ وهل صحيح أن الغاية من الخطاب الحجاجي هي التأثير في المتلقي فقط، ومن ثم يتعين علينا معرفة هذا المرسل إليه وبناء ترسانات حجاجية تبعاً لما نعرفه عن مزاجه؟ وهل يتوقف اختيار الحجج على معرفة ذهنية المرسل إليه حقاً؟

تستدعي الرسالة بصورة عامة مرسلًا ومرسل إليه، ويقتضي الحجاج بالمقابل تفاعل الذوات، إذ أن أقدم أثر للحجاج يمكن تحديده تاريخياً، هو حجاج يقوم على مواجهة الخصم بكلامه أو بأفعاله كحجة عليه، ولا زال الحجاج يحتفظ بهذه الدلالة الأصلية المحملة بمدلول هجومي أو دفاعي إلى اليوم³، وعليه فإن الحجاج يستدعي بالضرورة مرسلًا ومرسلًا إليه، ومن هذا المنظور أردت البحث عن نموذج تواصل للحجاج ورصد عناصر مساره، بالتركيز على هذين القطبين الهامين في إحداث العملية التواصلية الحجاجية ومعرفة دورها في تحريك الرسائل وتفعيلها.

1 - التواصل الحجاجي في الرسائل:

1-1 النموذج التواصل الحجاجي:

وضعت العديد من وضعيات الاتصال "بهدف الحصول على شخص متلقي، وعلى جمهور يتبنى هذا السلوك، أو يقتسم ذاك الرأي، فنحن نصادف هذا الوضع في حياتنا اليومية وعلى المستوى العلمي مثلما هو الحال في الإطار العام للتفاوض⁴."

وعملية الاتصال هذه تستلزم في النهاية مخاطباً يسعى المخاطب إلى التأثير فيه ومحاولة إقناعه بكل الوسائل، إذ يعتبر الإقناع "واحداً من الصيغ المهمة للاتصال، يكون القصد فيها التعبير عن إحساس أو حالة أو نظرة فردية على العالم أو على الذات".⁵ وهنا يأتي دور الحجاج الذي يهدف إلى الإقناع بمختلف الأساليب. كما تظهر الصفة التواصلية للحجاج، إذ "لا تواصل باللسان من غير حجاج، ولا حجاج بغير تواصل باللسان"⁶.

إن العملية الاتصالية تتم بواسطة الإخبار والتعبير، أما الإقناع فيتم بواسطة المخاتلة والحجج، بالتالي لا يتم الاتصال إلا بالإقناع ولا يتم الإقناع إلا بالاتصال، وهاتان العمليتان المتكاملتان (عملية الإقناع) و(عملية الاتصال) لا تتجان في النهاية إلا عملية واحدة، وهي العملية التواصلية.

ولما كان كل حجاج تواصلاً فإننا نحصل على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة: وهي النموذج الوصلي والنموذج الإيصالي والنموذج الإتصالي للحجة. على حد تصنيف طه عبد الرحمان.

2- المسار التواصلية:

نستنتج المسار التواصلية في الرسائل انطلاقاً من مخطط التواصل الناقل للخبر، وبالنظر إلى عمليات التواصل المختلفة من مثل الإخبار والإبلاغ والبلاغ والقصد. دون إغفال أهم عناصر العملية التواصلية وهما المرسل والمرسل إليه اللذان يتواصلان وفق قناة، ومرجع، وتقنين.

يتم مسار التواصل في الرسائل، بمراعاة وظيفة التواصل التي يرمي إليها المتخاطبين، ومعرفة ما إذا كانت تهدف إلى الإخبار أو التعليم أو الإقناع.

يقدم لنا ابن عباد الخبر على شكل رسالة تصب في إر سياق صوفي بحث، إذ يظهر المرسل في كل مرة بمظهر المرید الباحث عن قضية صوفية تشغل ل متصف، يطرحها وفق مرجع يجمعه بابن عباد، بمن أراد أن يسلك سلوكهم، حسب قوانين تسهل عملية التواصل، وبالتايحدث عملية التأثير والإقتناع. ويتمثل مرجع الرسائل في عبارات وصطلحات صوفية من مثل: مقامات اليقين، حبس النفس، قوي يقينه وضعفت صفات نفسه...الخ. أما التقنين فيمكن أن نلخصه في قول أحد المشائخ الصوفيين: **الصوفية أهل بيت واحد لا يدخل فيه غيرهم**⁷ وبالتالي فهناك قوانين خاصة بين هؤلاء المتصوفة، يلجؤون إليها لترجمة مقاصدهم. مما يؤدي إلى حدوث الدلالة عندما يترجمون جزء من تجربتهم الحسية بما يتلقونه من أصحابهم. يكاد يكون مسار التواصل نفسه في كل الرسائل لولا تغير المواضيع والمخاطبين، وذلك راجع للانسجام القائم بينها سواء من حيث الدلالة أو من حيث المحتوى. إذ نستنتج الانسجام الدلالي من خلال التشابه المرجعي ومن خلال المقصد والبنى المقدرة. أما انسجام المحتوى فهو في تناسق موضوعات الرسائل- إذ تصب كلها في إطار صوفي- وفي الموضوعات داخل الرسائل وتمهيد بعضها البعض، حتى لا يحدث في الكلام انقطاع واهتزاز للمعنى. ويضمن هذا الانسجام في البناء، انسجام عناصر المسار التواصل للرسائل، إذ أن في كل رسالة مرسلا ومرسلا إليه. وقناة وتقنين وفق سياق مقامي يظهر فيه الخطاب. وأن كل الرسائل تشترك في نفس الوظائف التي هي الإقناع والإخبار والتعليم.

1-3 الجهاز الشكلي للخطاب:

يتحدد حضور المتخاطبين في الخطاب وفق سياق تتحكم فيه عناصر أهمها المكان والزمان الذي يجمعهم أو من حيث الضمائر أو من خلال التوجه: (القيم والآراء والموضوع المشترك)، وهذا كله في إطار عرض الجانب الشكلي الكلي لصفة الخطاب، الذي يُظهر جانبا حجاجيا يدرس عادة في إطار عملية الحديث والمسار الحجاجي⁸. يلخص بنفينست (Benveniste) الجهاز الصوري للتلفظ⁹ في الصياغة الآتية: (أنا-هنا- الآن) [Je- Ici- maintenant] باعتباره الجهاز المؤسس لعلاقات التخاطب، هذه العلاقات التي تربط المخاطب بالمخاطبين والمتخاطبين بالخطاب.

أ- علاقة المخاطب بالمخاطبين:

يتعين على كل تحليل خطابي أن يبدأ بتحديد الوضع النصي الداخلي لمختلف فاعلي اللفظ، من بينها وضع المتكلم اللغوي ووضع المخاطب اللغوي:

أ-1 وضع المتكلم اللغوي: يمكننا أن نستنتج درجات وأشكال حضور ابن عباد

في الرسائل الثلاث كما يلي:-حضور واضح، وتدخله مباشر بواسطة إحدى صيغ الدال التي هي "أنا".

- حضور غير مباشر من خلال العبارات العاطفية، التفسيرية، التقويمية التوجيهية والقيمية.

- حضور يظهر أخيرا من خلال مجمل الاختيارات الأسلوبية وتنظيم المادة

الشفهية، إذ إن صورة المتكلم المتغيرة إلى حد ما مع النصوص، تتدرج دوما في الملفوظة، سواء بشكل جلي أو خفي، بحيث نلاحظ أن صورة ابن عباد أثناء حديثه مع تلميذه غير صورته في الحديث مع شيخه وغيرها في الحديث إلى صديقه، إذ يتغير الأسلوب بتغير المخاطب، وهذا ما يتجلى لنا من خلال أنواع الحجج.

ويبدو من خلال الرسائل، أن ابن عباد يملك سلطة معينة تجعله يسيطر على الخطاب، وذلك بجعل مخاطبيه يؤمنون برأيه في المسائل التي يطرحونها عليه، ويدفعهم إلى القول: "أصدق ما يقول لأنه هو من يقول".¹⁰ وهذه هي الغاية القصوى التي تروم إليها الحجج السلطوية.

وتتمثل سلطة ابن عباد في امتلاكه للمعرفة التي فرضت على كل من محمد بن أديبه ويحي السراج والشاطبي، اللجوء إليه في المسائل التي استعصت عليهم. ولقد استحوذ ابن عباد على السلطة أيضا من خلال تخويله المخاطبين إياها، بما يتفق مع ما تقتضيه قاعدة التخيير، كما تسميها (لاخوف) فعندما يخير المرسل المرسل إليه في شيء ما، فقد منحه السلطة، حتى وإن كانت تؤول في بداية التفاعل الخطابي إلى المرسل. ويتم ذلك في طلب الرأي والمشورة¹¹.

كما تظهر سلطته أيضا من خلال الكلمات التي يوظفها في عبارات عاطفية وتفسيرية وتقويمية وتوجيهية وقيمية، تعبر عن مزاجه وردود أفعاله في القضايا المعروضة عليه.

أ-2 وضع المخاطب اللغوي:

يُكثر ابن عباد الرندي من الاستشهادات التي يمكن أن نطلق عليها اسم **التناص الظاهر**¹ كالنعنة، النقل، التضمن، الشرح، الحكايات والتعليق، وهي حجج توحى بوجود نوع من الاختلاف المنشئ للحوار على الرغم من أن علاقة سؤال جواب توحى بالاحترام والثقة. كما أن هذه الاستشهادات هي عبارة عن معرفة مشتركة بين المتخاطبين. ومن هذه المعرفة المشتركة ما أورده ابن عباد نقلا عن القرآن الكريم، الحديث النبوي والأشعار وأقوال أئمة الصوفية:

- قال الله تعالى: " إنما يخشى الله من عباده العلماء." ¹³

- يقول الرسول صلى عليه وسلم: " أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه

فإنه يراك." ¹⁴

تعد هذه الآليات ضوابط حاجبية تفرض عليه الالتزام بها خاصة، أنه يسعى إلى تحقيق غرض تعليمي وإقناعي وأخلاقي، إذ يكمن الغرض التعليمي في إخبار المتلقي بواقع المسألة دون استدعاء العواطف ويتولى هذا الجانب عملية الإخبار، أما الإقناع فيتمثل في جعل مواضيع رسائله ممكنة بالرجوع إلى العقل. وأما الغرض الأخلاقي فيكمن في الوظيفة التعليمية، وهي تعليم المرسل إليه أخلاق الصوفية.

نلاحظ أن كل مخاطب يعتمد إلى إشراك ابن عباد في مسألته وذلك من خلال

عملية السؤال، ما يدخل علاقتهم به في إطار حجج المشاركة (les arguments de communauté) التي تعتمد على المواضع (les lieux) والقيم (valeurs) والآراء المشتركة (opinion commune)، إذ أن أحسن طريقة للتأثير الحجاجي في المرسل إليه، هو جعله يشارك في اكتشاف الحقيقة التي نود إقناعه بها.

يظهر أما منا في بداية كل رسالة سؤال يطرحه المرید على من يرى أنه تتوفر فيه المعرفة، وهذا الذي تتوفر فيه المعرفة يحيله بدوره على من يراه أنه يمتلك هذه المعرفة، فيبقى الوسيط بين هذا وذاك. وينتمي هذا النوع من الحجاج إلى الحجة السلطوية الباحثة عن الحقيقة، إذ يرى بيرلمان وتيتيكاه أن هذا النوع يدخل ضمن إطار إجرائي تعد فيه الفرضية إما موجبة وإما سلبية. ¹⁵ خاصة عندما تكون هذه الحقيقة مرتبطة بالدين الذي هو إحدى السلطات اللاشخصية. ¹⁶

يملك محمد بن أدبية معرفة علمية تظهر بسؤال الناس له عن مسائل استعصت عليهم، كما يملك هذه المعرفة يحي السراج الذي هو تلميذ ابن عباد والتلميذ طالب للعلم، ومن ثمة فهو مالك لمعرفة معيّنة، ونفس الشيء بالنسبة لـ "الشيخ الشاطبي"، فهو معروف شرقا وغربا بمعرفته الصوفية. وبمجرد أن تكون هذه المسائل في الأصل لأناس توجهوا بها إلى هؤلاء، يعني أنهم يمتلكون الكفاءة العلمية التي تؤهلهم للإجابة عن تساؤلاتهم.

كما تظهر سلطة المخاطبين من خلال استحضار ابن عباد لصورة كل واحد منهم، خاصة عند الدعاء في بداية الرسالة وفي آخرها، بحيث شكّل هذا الدعاء دليل على أن المرسل إليه لا يفارق مخيلة المرسل، وبهذا نعتبر أن عدم مفارقتة له سمة من سمات السلطة. "وهذا مطلب تداولي قبل إنتاج الخطاب وفي أثرائه، ليحافظ المرسل على ما تستحقه عناصر السياق من خطاب بالموازاة مع تحقيق الهدف والتعبير عن القصد"¹⁷ إذ من هذا المنطلق يمكن أن نرصد رتبة كل مخاطب، وذلك من حيث الإستراتيجية المتوخاة في الخطاب "ففي فعل الطلب مثلا، قد يستعمل المرسل ذو الرتبة العليا الإستراتيجية المباشرة، في حين يستعمل المرسل ذو الدرجة الدنيا الإستراتيجية التلميحية"¹⁸.

ب- علاقة المتخاطبين بالخطاب:

يرتبط الحديث عن علاقة المتخاطبين بالخطاب، بأحد أهم عناصر العملية الاتصالية وهو السياق، إذ أنّ أي عملية اتصالية تبقى ناقصة إذا لم تتم في حدود سياق معين، سياق نرصده من خلال الواصل¹⁹ باعتباره أحد التحليلات العميقة لانسجام الخطاب واتساقه والذي يربط المتخاطبين بالخطاب.

يشمل الواصلات (Embrayeurs) كل ما لا يتحدد بوجوده ضمن سياق ما، وهي مجموع وحدات لسانية تتعلق قيمتها المرجعية بالمحيط الفضائي والزمني حسب ورودها، وعليه "أنا" واصل لأن مرجعه معرف بالفرد الذي في كل حضور له وفي كل حدث تلفظي نجده يقول "أنا"²⁰

وكذلك من خلال ما يشترك فيه المتخاطبين، كالآراء، القيم والمواضع²¹.

تحدد العناصر المبهمة في الرسائل الثلاثة وفق السياق الخاص بكل رسالة، وحسب كل مخاطب، وسندرسها ضمن إطار **الإشارات**²². إذ فيما يخص الضمائر، نجد حضوراً مكثفاً لضمير المتكلم "أنا" في كل الرسائل ويستغني عن ضمير (نحن).

كما يمكننا أن نرصد علاقة المتخاطبين بالخطاب من خلال حجج المشاركة التي تعتمد على مبدأ المشاركة القائم على **الافتراضات المسبقة**، المشتركة بين المرسل والمرسل إليه وهي واسعة الاستعمال في حالات الفعل والتفكير المشتركين بينهما²³.

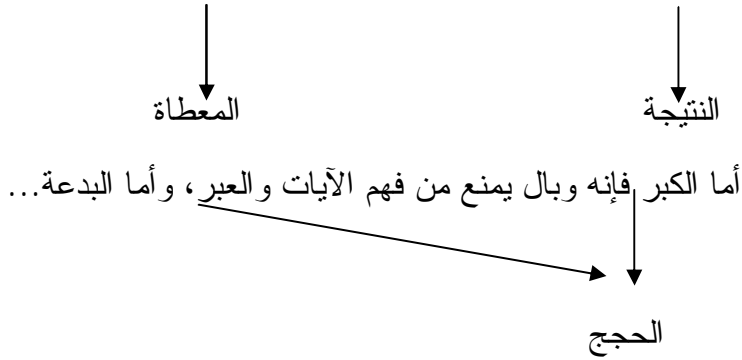
كما تظهر علاقة المتخاطبين بالخطاب من خلال **الحجج التقويمية**، حيث يتعاطى ابن عباد لتقويم دليله " بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه، مراعيًا فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه"²⁴ وهذا الحوار الضمني الذي أنشأه ابن عباد بينه وبين نفسه غرضه درء الشك المتوقع من الشاطبي باستباق اعتراضاته ودحضها بالحجج الظاهرة من قبيل الآيات القرآنية.

كما يعتمد ابن عباد إلى **فعل الإيصاء** في إقناع مراسليه، بحيث نجد الوصية في كل الرسائل، إذ ترد أحياناً بصفة غير مباشرة وأحياناً أخرى بصفة مباشرة، وتدخل الوصية ضمن القيم المشتركة وتكون في أغلب الأحيان من الإنسان إلى نده، أو إلى

من هو أدنى منه، ونجد الوصية بلفظها الصريح في الرسالة التي بعث بها ابن عباد إلى صديقه ابن أديبة، فيقول: "وأوصيكم بوصية..."²⁵

تتضمن هذه النصائح والوصايا نتيجة لمقدمة معطاة، يمكن تمثيلها بالشكل الآتي:

لا تأخذوا في هذا العلم / مع من هو منتصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة أو تقليد



نستنتج أن ابن عباد، يربط المعطيات بالنتيجة وذلك بصفة ظاهرة أو ضمنية، ظاهرة من خلال الأدوات مثل (أن)، (فإن).

ونخلص إلى أن التواصل الحجاجي في نصوص الرسائل قائم في عنصرين أساسيين هما:

1- السياق: بحيث يجمع ابن عباد ومحمد بن أديبة ويحي السراج والشاطبي،

سياق تواصلية موحد وهو السياق الصوفي الذي يتدخل بصفة مباشرة في تدعيم الرأي، ومن ثمة حدوث التفاعل وبالتالي الإقناع.

2- الحوار: والذي يظهر من خلاله النموذج التواصلية الحجاجي، حيث يقوم

هذا النموذج على الحوار الضمني بين المتخاطبين المتجلي في علاقة السؤال والجواب.

وعليه فإن الخطاب الصوفي عموماً قائم على العلاقة بين المرسل والمرسل إليه،

إذ يكون التركيز فيه على مستوى لا يتعدى حدود التأثير في الآخر، خاصة وأن الخطاب

الصوفي خطاب حجاجي في ذاته، ذلك أن المخاطب لا يسرد حادثة أو حكاية أو قول إلا وقصد من خلالها تحقيق غاية، وتتمثل هذه الغاية في جعل المتلقي يؤمن بما يقول وبما يفعل بغية إتباعه والسير على مذهبه.

2- البلاغة التخاطبية للرسائل:

2-1- العناصر البلاغية:

أ- التأطير: إن أي دراسة لا تحدد إلا بوجودها ضمن إطار يحدد غايتها، فلكل ظاهرة إطار عام يميزها ويفرقها عن غيرها من الظواهر، ولقد تحدث أمبرطو إيكو عن مفهوم الأطر عندما استوعب مدى إجرائيتها وفعاليتها في ضبط التأويل، بحيث يقول: "الأطر لا تسمح لنا فقط بتأسيس مدار الحديث وإنما تحدد مساره وغاياته ووجهة النظر التي يتبناها"²⁶.

يؤطر ابن عباد الرندي الظواهر الموجودة في رسائله بتحديداتها والتعريف بها. إذ "يقوم التعريف"²⁷ على تقبل "الاختتام" وهو غالبا ما يشكل جوابا على سؤال"²⁸ إذ نجد ابن عباد يعرف بموضوع رسالته ومحتواها بتقديمه للجواب عن المسألة، فيقول: "أما بعد فقد وصلني منكم كتاب وأنتم تطلبون فيه بيان المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشافي. والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة..."²⁹

وعلى نفس هذه الوتيرة تسيّر باقي الرسائل، إذ في كل مرة يبتدئ فيها الجواب تكون هذه البداية بمثابة تعريف بالظاهرة.

والتعريف الحجاجي في الرسائل لا يكمن فقط في تحديد ابن عباد للظاهرة والإحاطة بها، وإنما حتى في طريقة تقديم الأجوبة إذ يعتبر تقديم الأفعال بطريقة نبرز

من خلالها بعض المظاهر ونخفي البعض الآخر، من أشكال التأطير الجبار (cadrage puissant)³⁰. كتقديم الصوفية على أنهم أولياء الله وأنهم المختصون لوحدهم بعناية الله سبحانه وتعالى من دون باقي عباد الله، إذ يقول ابن عباد على لسان إبراهيم بن أدهم: "طفت ذات ليلة بالبيت وكانت ليلة مظلمة ذات مطر ورعد فخلا الطواف فلما انتهيت إلى الباب قلت اللهم أعصمني حتى لا أعصيك أبدا. فقال: فسمعت قائلا يقول من جوف البيت: يا إبراهيم أنت تسألني العصمة وكل عبادي يسألني العصمة فإذا عصمتهم فعلى من أتفضل ولمن أغفر"³¹. ونفهم من هذا القول أن إبراهيم بن أدهم سأل الله سبحانه وتعالى والله أجابه وعليه فإن الله كلمه، ونحن نعلم أن الله تعالى لم يكلم من عباده مباشرة إلا آدم وموسى ومحمد عليهم السلام، ومن ثمة فإن إبراهيم بن أدهم ينزل بنفسه منزلة المقربين من الله والمحبين إليه.

ويستعين ابن عباد بالوصف وبالمقارنة في تقديم الظاهرة، ويستعمل ابن عباد هذا النوع من الحجج عندما يقارن بين الظاهرة وما يقابلها في الواقع، إذ حديثه عن المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشافي، استدعى مقارنتها بمسألة قريبة منها كقوله: "وقد تبعه الغزالي على مذهبه وأفرغها في قالبه"³²، إذ ينشئ ابن عباد حججه انطلاقا من المقارنة بين الظواهر الموجودة في كتاب البيان الشافي وظواهر مدعمة لها وهي ظواهر قريبة من سياق المحيط الذي قيلت فيه أول مرة.

كما نستنتج الحجة التعيينية في معظم الرسائل التي نجد فيها صفات ومقارنات باعتبار أن التعيين تابع للصفة والمقارنة في التقديم، والتعيين³³ شكل من أشكال الوصف الذي يتمثل في إعطاء اسم جديد للشيء"³⁴. ومن أمثلة التعيين الحجاجي وصف الله بصفات العباد ووصف العباد بصفات الله. فيقول: "ثم نظر أيضا إلى نفسه

فرأى فيها صفات كمالية من سمع وبصر وكلام فاضطره شهود الأولوية إلى أن وصف خالقه ومبدعه بها³⁵ بحيث أسقط في هذه المقطوعة صفات العبد على الله عزوجل، وفي قوله: "فلما نظر فيها ظهر له من العجائب والغرائب ما اضطره إلى الاعتراف بصانع مبدع وخالق مخترع متصف بحياة وعلم وقدرة وإرادة حسبما شاهد نفسه إذا فعل فعلا محكما متقنا"³⁶. وأسقط هنا صفات الله تعالى على العبد، أي أنه أعطى لله سبحانه وتعالى أسماء جديدة لم تكن منسوبة إليه في الأصل، إذ هي صفات خاصة بالإنسان (المخلوق)، كما أعطى أسماء للإنسان لم يكن قد عرف بها من قبل، وهي صفات خاصة بالله (الخالق).

ومن الحجج التأطيرية التي تتوفر في الرسائل الرابطة (Association)، وهي عبارة عن خلق تركيب جديد لمجموعة عناصر موجودة سابقا في الواقع بطريقة تكون فيها هذه العناصر مجتمعة ومتقاربة بصفة مستحدثة، كما يقول: "واتزلاويك" (watzlawick): "جمع الأشياء (في المعنى العام) خاص بالعنصر الأكثر عمقا والأكثر ضرورة لإدراكنا العقلي وفهمنا للواقع"³⁷. وعليه فإن الرابطة هي تتابع مجموعة من العناصر تشكل في اتحادها مفهوما خاصا لقضية معينة. فقضية الصفات التي ذكرناها سابقا فيها نوع من الغموض واللبس إذا ما أخذنا كل صفة على حدة لكن هذا اللبس سيزول إذا ربطنا هذه الصفات بالموضوع الرئيسي التي صيغت لأجله، بحيث يقول ابن عباد: "ولنقدم هاهنا مقدمة: وهي أن الباري تعالى خلق الإنسان وجعله مشتملا على صفات الكمال والنقصان، وكلها ناقصة بالإضافة إليه سبحانه ثم هياه لمعرفته ومعرفة صفاته وأسمائه بما ركّب فيه من العقل الذي به يدرك العلوم النظرية وأرشدته إلى النظر في الآيات والاعتبار بالمصنوعات ..."³⁸. إذ في هذه

المقطوعة إطار عام وأطر فرعية بحيث لتوضيح الإطار العام - الذي هو قطع الخوف من المسألة التي جاءت في كتاب البيان الشافي لأبي طالب- وظف ابن عباد أطراً فرعية ترتبط بالإطار العام، وهي مجموعة من العلاقات تجعلها تنتمي إليه. ونجد الربط في كل الرسائل سواء من حيث الموضوع أو من حيث البناء.

وكما أمكننا الربط من فهم الظاهرة الموجودة في الرسالة فإن للانفصال (Dissociation) كذلك دوراً في تأطيرها وتعيينها، بحيث انطلاقاً من مفهوم يحيل عادة على عالم واحد يمكننا "عزل" وضم عالمين مختلفين إلى نفس هذا العالم³⁹ ولتوضيح ظاهرة الانفصال يمكننا أن نستعين بالثنائيات الضدية التي تشكل بانفصالها القائم على التضاد معنى يساعد على فهم الظاهرة وتأطيرها، فقول ابن عباد "الحادث والقديم" و"المخلوق والخالق"، "اعتقاد نفي"، دليل على أن للانفصال دوراً في تأطير الرسالة، وتوضيح المسألة التي وقع فيها الخوف وهذا الدور يكمن في تحديد مكانة الله ومكانة العبد، ويحدد كذلك قصد أبي طالب من إعطاء الله صفات العبد، وإعطاء العبد صفات الله، وذلك من خلال انطلاقه من الخاص لاستنتاج العام، وفق معطيات لا تتغير (أي بدون الخروج عن دائرة المفاهيم الخاصة بهذا الخاص، وهي مفاهيم يجب على العام أيضاً أن يحتويها). ففي قول ابن عباد الآتي: "فلما نظر فيها ظهر له... ما اضطره إلى الاعتراف بصانع مبدع... حسبما شاهد نفسه إذا فعل فعلاً محكماً متقناً ثم نظر أيضاً إلى نفسه فرأى فيها صفات كمالية... إلى أن وصف خالقه ومبدعه بها" نلاحظ أنه انطلق من أمور خاصة ليصل إلى أمور عامة. فأطلق صفات خاصة بالله سبحانه وتعالى على العموم من البشر.

ومن آليات التأطير أيضا الحجج الشبيهة بالمنطق (Quasi logique) التي تستعمل استدلالا قريبا من الاستدلال العلمي، وتستعمل كذلك آليات لغوية تفيد التلميح وتستوجب العقل كاللحن، المخالفة والموافقة، ومن الحجج شبه المنطقية التي تستعمل الاستدلال القريب من الاستدلال العلمي التي يصعب تمييزها عن البرهان ما جاء على شكل احتمال، حيث يقول "بريتون": "إن الاستدلال المنطقي صالح لكل الحالات التي تكون فيها الحجج شبه المنطقية ذات طبيعة اقصائية، بحيث هي احتمال، إذ تفترض مزايا التعدية والمطابقة ومن الانقسام "أعداء أعدائي أصدقائي"⁴⁰. ولقد وظف ابن عباد هذا النوع من الحجج عندما استعان بالآية القرآنية التالية: "إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا"⁴¹. إذ يمكن أن نصوغ فحوى هذه الآية في شكل عملية استدلالية كالآتي:

الشيطان لكم عدو $\Leftarrow (-)$

فاتخذوه عدو $\Leftarrow (-)$

والشيطان في حقيقة الأمر هو عدو الله لأنه خالف أوامره، وإذا عداه الإنسان فإنه يعقد حبا وولاء لله سبحانه وتعالى، وعليه فإن الله يأمر عباده بأن يتخذوا عدوه عدوهم. لتصبح المعادلة كالتالي:

الشيطان \Leftarrow عدو الله

الشيطان \Leftarrow عدو عباد الله.

عباد الله \Leftarrow أحباب الله

وعليه فإن عدو عدو الله \Leftarrow هو حبيب الله

إن لهذه العملية المنطقية دورا حجاجيا هاما، يتمثل في كيفية إقناع المتلقي، وهي الطريقة العقلانية التي تجعله يسلم بالنتيجة ويعتبرها نهائية وحتمية، وهذه النتيجة

تهدف إلى الإقناع من ناحيتين، إذ استعمل ابن عباد الوجه المنطقي فيها، واستعان بمكانة قائلها الذي لا يمكن أن يكذب أو يشكك في أقواله.

ومن الآليات اللغوية شبه المنطقية مفهوم **المخالفة**: وهو "دلالة اللفظ على ثبوت حكم للمسكوت عنه، مخالف لما دل عليه المنطوق به"⁴² إذ نستنتج من قول ابن عباد: "ثم اختص الحق تعالى بعض عباد به بأن ألح لهم من نوره ما لم يحتاجوا معه إلى تأمل دليل وسلوكوا به من معرفته أوضح سبيل، فشاهدوا من عجائب الصفات ومعاني أسامي الذات ما لم يشاهده الأولون وأدركوا من جمال الحضرة الربوبية والأنوار القدسية ما عجز عن إدراكه المستدلون..."⁴³. قصد يخالف ما جاء في هذا الخطاب وهو عدم وصول الناس (أصحاب المسألة التي جاءت في كتاب قوت القلوب) إلى المستوى الذي يمكنهم من فهمها. ليستغني بذلك عن إنتاج خطابين في آن واحد. ويستعين ابن عباد بأسلوب المخالفة في كل رسائله ومع كل مخاطبيه.

كما نجد مفهوما آخر وهو **مفهوم الموافقة** الذي هو دلالة اللفظ على ثبوت حكم المنطوق به للمسكوت عنه، وموافقه له نفيًا أو إثباتًا لاشتراكهما في معنى، يدركه كل عارف باللغة، دون الحاجة إلى بحث أو اجتهاد. وسمي مفهوم موافقة، لأن المسكوت عنه موافق للمنطوق به في الحكم، ويسميه بعض الأصوليين مفهوم الخطاب...أو دلالة النص"⁴⁴. إذ تفهم دلالاته من المعنى لا من اللفظ، ويمكن أن نستنتج مفهوم الموافقة من المثال الآتي، وذلك ببحثنا عن دلالة الدلالة فيه:

- **"والظاهر أن شيخ التربية في هذه الأزمنة متعذر، ووجوده أعز من الكبريت الأحمر"**.⁴⁵ إذ لم يقل ابن عباد "وجوده نادر" بل استعان بلفظ يدل معناه على هذه الندرة وهو في قوله "أعز من الكبريت الأحمر".

إن توفر الآليات شبه المنطقية في الرسائل تدل على أن لابن عباد فكريا رياضيا، يسير من خلاله آراءه وحججه ليحصل في النهاية عرضه المتمثل في جعل المتلقي يقبلها ويقتنع بها بسهولة.

ب - التماثل:

التماثل هو "الإتيان بعامل خارجي أو وضعية خارجية لا علاقة لها بمحتوى النص للتأكيد على ظاهرة موجودة في النص"⁴⁶، وما الحكايات والأقوال والأمثلة التي يسردها ابن عباد في الرسائل إلا ظواهر خارجة عن النص، غرضه من الإتيان بها هو التأثير والإقناع، ومنه تظهر الوظيفة الإفهامية التي تحدث عنها (جاكوبسون) وهي عند (جيرار جينيت): "محاولة إدماج القارئ في عالم الحكاية والتأثير فيه"⁴⁷. ومن ثمة فهو يحقق وظيفة أخرى أساسية وهي الوظيفة التواصلية.

ولحجج التماثل دور في إحداث التفاعل بين المخاطب والمخاطب في النص الصوفي، إذا بمجرد أن يكون المخاطب "مريداً" ويملك رغبة في أن يصبح متصوفا عارفا واصلا يجعله يصدق أكثر ما يحكي عن السلف وبالتالي الاقتناع بوجهة نظر المخاطب. وهذا الحكي الذي فيه "ترابط بين الأشياء والأشخاص والأحداث والوقائع والكلمات... جعل المماثلة تحتل حيزا كبيرا في الدراسات الفلسفية والتنظيرية واللسانية المعاصرة"⁴⁸.

ج - الاستعارة:

يمكن للاستعارة أن تتحول إلى حجة عندما تعمل على الإقناع⁴⁹ إذ تتعدى الزخرفة فتصبح أداة إقناعية حقيقية تحول ملفوظا مجردا إلى سجل مجازي مقبول لدى القارئ.

ولما كانت الاستعارة أداة بلاغية، بليغة الحجة، لم تخلو رسائل ابن عباد الرندي منها. فشكلت كل مسألة في كل رسالة استعارة إطار، أو ما يسمى بالاستعارة المفهومية أو الاستعارة النصية، حيث تكون المسألة بمثابة فكرة عامة للنص يقيم على أساسها ابن عباد مجموعة من الأفكار الجزئية يقدمها تدريجياً في شكل استعارات جزئية تبني وتثبت الاستعارة النصية الكبرى ففي الرسالة الأولى "كتاب فيه جواب سؤال أورده بعض الناس على مسألة في كتاب قوت القلوب في باب الخوف منه، وفيه زيادة مفيدة يحتاج إليها المرید في مخالطة بعض الناس". هناك استعارة حجاجية كبرى تتمثل في إرادة ابن عباد الرندي في إقناع محمد بن أدبية برأيه في المسألة حيث لا يقدم الجواب دفعة واحدة، بل يلجأ إلى الاستعارات الجزئية التي تخدم النص ككل ومنها:

- "استرقتنا العادات".
- "اغتالتنا الأعداء والأهواء".
- "وقوفهم مع عقولهم وجمودهم على آرائهم".
- "ثم اختص الحق تعالى بعض عباده بأن ألح لهم من نوره ما لم يحتاجوا معه إلى تأمل دليل وسلکوا به من معرفته أوضح سبيل".
- "لا يرفع حجابہ إلا لقلب منیب زکی".
- ليلي من وجهك شمس الضحى وإنما السدفة في الجو
- والناس في الظلمة من ليلهم ونحن من وجهك في الضو

ف نجد من هذه الاستعارات المكنية والصريحة والتمثيلية والمرشحة، ولكل نوع منها قوته الحجاجية. وتعتبر الاستعارة المرشحة من أبلغ أنواع الاستعارة، لأن مادة

الترشيح تفيد معنى القوة⁵⁰ وتجسيم المعنوي يزيد الاستعارة بلاغة وحجة، إذ تقريب اللامحسوس من المحسوس يسهل عملية الإدراك والفهم، وهو النوع الذي يغلب أكثر في رسائل ابن عباد، وعلى هذا النمط تسير كل الرسائل، إذ نجد استعارة رئيسية تشكل الإطار العام للرسالة، وفي كل مرة يسعى ابن عباد إلى إظهار فكرته التي تمثل رأيه في المسألة من خلال الاستعارات الجزئية التي ترد تباعا في نص الرسالة، ما يحيلنا على مسألة الإنسجام بين الرسائل، إذ تأطير الاستعارة وتقسيمها إلى استعارة أم واستعارات فرعية في كل الرسائل يدل على التنظيم المحكم، والترابط المنطقي الذي يترجم ترابط الأفكار وانسجامها.

ولقد استعمل ابن عباد هذه الاستعارات كوسيلة لتأكيد أفكاره وتدعيمها عوض أن تكون هدفا في حد ذاتها. لأنّ غرضه من الإتيان بها، هو وصول الرسالة بالقصد الذي يريده وذلك بعقده علاقة بين الملفوظ والقصد ويسمي "غرايس" (Greis) ذلك بالمعنى غير الطبيعي ويسميه "سيرل" (Searl) بالمعنى غير الحرفي، وبمعنى ملفوظ المتكلم⁵¹ ولاستعمال اللفظ في المعنى دور أساسي في عملية الدلالة المفهومة التي تفهم من التعبيرات، وذلك بمراعاة دلالة الحال والسياق، بحيث لا يفرض مساق الرسالة على المتلقي إلا تأويلا دلاليا واحدا، هو التأويل الذي يقصده ابن عباد.

2-2- التداولية التخاطبية ودورها الحجاجي في الرسائل:

أ- فعل إنتاج الرسالة اللغوية:

تشمل كل رسالة من رسائل ابن عباد الرندي فونيمات، هذه الفونيمات تتركب بطريقة تشكل في الأخير دلالة، ففي الفونيمات يتحقق فعل التلفظ، وذلك من خلال سلسلة الأصوات التي تنتمي إلى اللغة العربية، وأما ترابطها فيؤدي إلى تأليف

المفردات وفق قواعد النحو والصرف العربيين، اللذان يسهمان بشكل مباشر في إنشاء الدلالة التي لا تفهم إلا ضمن سياق يحدد القصد والتوجيه، بحيث يستعين ابن عباد في رسائله بأصوات اللغة العربية، وبقواعدها التي تسهم في إنشاء الدلالة وفق سياق محدد وهو السياق الإطار، الذي هو التصوف والسياق الفرعي وهو سياق موضوع الرسالة. يعمل ابن عباد على أن يكون لكل فاعل يذكره فعله المتصرف، بحيث يسند إليه الفعل الذي يذكره كقوله: "وقد قال الجنيد: لو علمت أن الله تعالى علما تحت أديم السماء أشرف من هذا العلم الذي نتكلم فيه مع أصحابنا وإخواننا لسعيت إليه ولقصده"⁵². فالفعل "علمت" فعل متصرف، أسنده ابن عباد إلى فاعله وهو الجنيد، بحيث بفضل هذا الفعل التلغظي أنشأ ابن عباد جملة خبرية صادقة (قائلها معرف)، وسليمة من حيث تركيبها، إذ هي (مسند ومسند إليه).

ويشير فعل الرسالة اللغوي، فعل إلى تحقيق قصد معين وهذا القصد يتمثل في محاولة تأثير ابن عباد في مخاطبيه، لكن هذا الفعل يتوقف بمجرد تلفظه، لأنه يتم على مستوى القول فقط، ولا تظهر قوته إلا عندما ينجز، فإذا كان فعل القول مشتملا على أصوات لغة معينة خاضعة لقواعدها، حاملا لدلالة ما، فإن الفعل المتضمن في القول يشتمل على هذه كلها وعلى أمر زائد وهو القوة (force). ويعرفه أوستين بقوله: "هو الفعل المنجز بقولنا لشيء ما"⁵³.

ب- فعل الرسالة الانجازي (فعل الإقناع):

ويطلق عليه الفعل المتضمن في القول (Acte illocutoire) ويعتبره أوستين

الفعل الكلامي الحقيقي ويمكن أن نستنتجه كما يلي:

يتهيأ ابن عباد الرندي في بداية كل رسائله بتحديد نوع الأفعال التي سيقوم بإصدارها وذلك بما يتلاءم مع المرسل إليه ومع الموضوع، إذ يصدر في الرسائل التي بعث بها إلى محمد بن أدبية أفعالا توحى بأن الرسالة أخوية وذلك لعدم لجوءه إلى التكلف والتصنع في كتابتها مما يدل على أنه أعلى منه مرتبة، إلا ما جاء منها بصيغة الأمر الطلبي بقوله "فاعلم" في الرسالة الثالثة و"اعلم" في الرسالة الرابعة و"فاعلموا" في الرسالة الخامسة. أما في الرسائل التي بعث بها إلى يحيى السراج، فلقد استعمل الأمر والوصية وهما فعلا ن غالبا ما يصدران ممن هو أكبر شأنًا أو سنا، واستعمل ابن عباد الأمر في الرسالة الثامنة "اعلموا" وفي الرسالة العاشرة "وليكن لك" وفي الرسالة الثالثة عشر "فامضوا"، "اعلموا". والأمر في لغة العرب عبارة عن استعمالها. [وهي اللام الجازمة، وصيغ مخصوصة، وعدة أسماء]، أعني استعمال نحو: لينزل، وانزل، وصه، على سبيل الاستعلاء... والصيغة الأصلية للأمر هي فعل الأمر (افعل)⁵⁴. ويقوم الأمر في هذه الرسائل على استعمال الحق أو السلطة.

استعمل ابن عباد الرندي أفعال كلام، هي في جوهرها عبارة عن إطلاق أحكام، وتسمى هذه الأفعال بـ "الحكميات"، وهي أحكام يطلقها ابن عباد على واقع الموضوع أو الشخص الذي يتناوله الموضوع أو في قيمة الموضوع. ويستعين في ذلك على ألفاظ حكمية كـ: وصف، نبّه، ذكرت، قبض، أصبح، أقدم، أخذ، أوجب، أعلى... الخ. وهي أفعال تتواتر في جميع الرسائل ومع كل المتخاطبين..

ويتحقق صدق ابن عباد من خلال أفعال التوجيه التي يوظفها في معظم رسائله ففي كل مرة يحمل المريد وينصحه على القيام بفعل ما ويلح عليه في أن ينجزه، ونلمس ذلك من خلال اشتغال هذه الأفعال على: النهي، الأمر، الطلب، النصح والاستفهام.

- النهي: "وهو طلب الكف عن الشيء، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بلا الناهية⁵⁵ كقوله: "لا تأخذوا في هذا العلم مع من هو متصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة، أو تقليد"⁵⁶.

- الأمر: ما جاء في صيغة المضارع مقترنا بلام الأمر، كقوله: "لتعين إجابتكم علي"⁵⁷

- أما النصح: فهو في قوله: "وأوصيكم بوصية لا يعرف قدرها إلا من عقل وجرب ولا يستهين بها إلا من غفل فحجب"⁵⁸.

- والاستفهام: كقوله: "كيف تستدلون عليه بما هو مفتقر في وجوده إليه؟ متى غاب حتى يحتاج إلى دليل عليه ومتى فقد حتى تكون الآثار هي التي توصل إليه؟ أليكون لغيره من الظهور ما ليس له حتى يكون هو المظهر له؟ كيف يعرف بالمعارف من به عرفت المعارف أم كيف يعرف بشيء من سبق وجوده كل شيء أم كيف يتوسل إليه بمتوسل بعيد وهو أقرب من حبل الوريد؟".

يعد استعمال الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللغوية التوجيهية، بوصفها توجه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو ضرورة الإجابة عليها، ومن ثمة فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث، بل وللسيطرة على ذهن المرسل إليه، وتسيير الخطاب تجاه ما يريد المرسل، لا حسب ما يريده الآخرون، وتعد الأسئلة خصوصاً الأسئلة

المغلقة من أهم الأدوات اللغوية لإستراتيجية التوجيه"⁵⁹. ومن ثمة فإن الرسائل كلها موجهة باعتبار أن الرسائل في الأصل هي أجوبة عن أسئلة قد طرحت، وبما أن الغاية الكلامية لأفعال التوجيه هي توجيه المرسل إليه فإنها تعتبر مغايرة للوعديات أو أفعال الوعد، إذ الغاية منها هو إلزام المتكلم بتبني سلوك أو القيام بفعل ما.

نستنتج مما سبق أن للأفعال الإنجازية دورا أساسيا في تفعيل الخطاب الصوفي، بحيث أن استعمال قوة الفعل في التلفظ لها دورها في جعل المخاطب يتقبل ما يقوله ابن عباد دون رفض أو حتى اعتراض، وعليه فإن الفعل الإنجازي هو سلوك صوفي بحت حيث أن للمتصوف رأي يقوم بطرحه على المريد وما على هذا إلا أن يتقبله ويرضى به. وعليه فهو يقيم علاقة بين المرسل والمرسل إليه تتجلى في التأثير إذ يصبح تأثير المرسل إليه قيامه بنشاطات تبرز سلوكا معينا.

ج- السلوك الصوفي:

ويظهر في الرسائل من خلال الأفعال الناتجة عن القول التي يسعى بها ابن عباد إلى تحقيق أثر في نفسية مخاطبيه وهذا الأثر يتضح من خلال ردة الفعل التي تتمثل في النتيجة، ويمكن استنتاج هذا الأثر في الرسائل الصغرى من خلال "الدعاء" إذ للدعاء أثر مخصوص في النفس البشرية، خاصة عند المسلمين.

وبما أن الدعاء هو أكثر الأفعال الكلامية تأثيرا، "لما يحمله من قوة كلامية (force illocutoire) تريخ المتلفظ به"⁶⁰. فإن ابن عباد يستعين به مباشرة أو بجزئياته كالطلب بالأمر والنداء والشرط. وذلك في كل رسائله.

كما يتحقق السلوك الصوفي من خلال مبدأ الصدق الذي يعتبر من المقومات الأساسية للمعرفة الصوفية.

نستنتج مما سبق بأن للبلاغة دوراً رئيسياً في تفعيل الحجة في الخطاب الصوفي، وذلك راجع للدور السلوكي الذي تلعبه اللغة من خلالها، بحيث يؤدي استخدامها إلى تدخل عناصر تسهم بشكل مباشر في إحداث مدلولات بواسطة أدوات بلاغية وتداولية، التي تؤدي إلى الأثر المرجو من الخطاب الصوفي، الذي لا ينتج إلا بمروره بالمراحل التالية:

- إنتاج الرسالة.

- السعي إلى تحقيق فعل الإقناع.

- تحقيق المتلقي السلوك الصوفي المرجو من الإقناع.

3- التنظيم الحجاجي في نصوص الرسائل:

نتوصل إلى بنية الحجاج في الرسائل من خلال البناء العام لها، أي من خلال: المقدمة والعرض والخاتمة، وفق البنية الوظيفية لكل عنصر لنصل في النهاية إلى تحديد بنية كبرى إجمالية ومن ثمة بنية كبرى حجاجية.

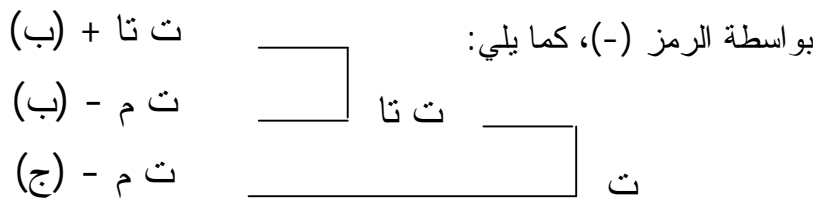
يتم في البداية تحديد الموضوع، ثم طريقة بناء الرسالة، وبعدها تحديد الوحدات اللسانية، إذ تصنف الوحدات اللسانية في النص بتحديد الواصلات وذلك بتحليل البنية الوظيفية لكل من المقدمة، العرض والخاتمة، وفق وحدات خطابية إما نوعية تضم فعل أو تدخل وإما وظيفية موجهة أو تابعة. والفرق بين الوحدات الخطابية الموجهة والتابعة محددة في الوظائف الحجاجية للأفعال والتدخلات، إذ تكون كل حجة تابعة لنتيجتها التي هي نتيجة موجهة.

وللواصلات التداولية وظائف متعددة، فـ "فإن"، "لكن"، "إن"، "أخيراً" تترجم الأفعال الموجهة أو التدخلات الموجهة، في حين أنّ الواصلات الشارحة (التفسيرية) مثل "أي" والمبرهنة والإحصائية تترجم التتابع.

تُلخص البنية الإجمالية؛ البنى الوظيفية الثلاثة، أي بنية المقدمة وبنية العرض وبنية الخاتمة، بحيث تجعل الرسالة ذات بنية واحدة لا تقبل إلا تأويلاً واحداً، يتجلى شيئاً فشيئاً من خلال الروابط الحجاجية الموجودة في بداية كل وحدة خطابية، ما يجعلنا نستنتج أن نصوص الرسائل تحتوي على نوع من الحركة الحجاجية التي نمثلها كالآتي:

(حجة)، (عكس الحجة)، (خاتمة).

فتصبح لدينا بذلك بنية حجاجية كبرى تلخص أهم الأجزاء الحجاجية في الرسالة، وذلك بإعطاء هذه الأجزاء صفة الإيجاب بواسطة الرمز (+) وصفة السلب



بحيث نخلص في النهاية إلى أنّ في العرض والخاتمة حجج، وأنّ حجج العرض فيها الموجب وفيها السالب وذلك بحسب نوعية التتبعات، فإذا كان التتبع تابع تكون الحجج موجبة وإذا كان التتبع موجه فإن الحجج تكون سالبة بطبيعة الحال.

وما استنتجناه من خلال البنى الوظيفية لكل من المقدمة، العرض والخاتمة في الرسائل، أنّ الفاعل الأساسي في إظهار البنية الحجاجية فيها هو وجود الأفعال والتتبعات الموجهة التي تتجدد بواسطة الروابط الحجاجية، بحيث لكل رابط وظيفته الأساسية في الخطاب.

والدور الحجاجي لهذه الأدوات في الرسائل الصغرى يختلف عنه في باقي الخطابات الأدبية خاصة منها تلك التي لا تحتوي على حوار ضمني أو نقاش حول

مسألة معينة، وقد يعود ذلك إلى خصوصية النص الصوفي بصفة عامة، حيث "أنّ الرجل الصوفي حين يؤلف في أدب النفس يجمع بين الصورة القولية والصورة العملية، فهو شعلة من اليقظة الروحية فيما يعمل وفيما يقول"⁶¹. وعليه فإن الخطاب الصوفي هو خطاب الواقع والأخلاق وجودة المعنى وقوة السبك ومتانة الديباجة، خاصة أنه خطاب أدبي وثيق الصلة بالدين، إذ أنه يحاكي أسلوب القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ويستمد قوته الحجاجية منهما، وأي الأقوال أعظم وأحق بالإتباع غيرهما؟

- 1 - محمد ابن عباد الرندي: صوفي أندلسي عظيم، ولد في مدينة رندة قرب قرطبة في جنوب اسبانيا سنة 733 هـ / 1331م.
- 2- بولس نويا اليسوعي: عضو المجلس الوطني للأبحاث العلمية في باريس، حقق ونشر الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي.
- 3 - ينظر: ليونيل بلينجر، الآليات الحجاجية للتواصل، ترجمة عبد الرقيق بوركى، مجلة علامات، العدد 21، ص 34.
- 4 -Philippe Breton,L'argumentation dans la communication, 3eme édition, la découverte,Paris, 2003, P3.
- 5 - Ibid, P3
- 6 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 254.
- 7 - ابن عباد، الرسائل الصغرى، تحقيق ونشر الأب بولس نويا اليسوعي، دار المشرق بيروت، د.ت، ص133.
- 8 - Voir: Alain Boissinot, les textes argumentatif, collection didactiques: Bertrand la Coste CRDP de Toulouse, P59.
- 9 - اسم أطلقت "بنفينيست Benveniste" على العلاقة بين زمن التلفظ وزمن الملفوظ والعلاقة بين الذات وموضوع الملفوظ والعلاقات السوسولوجية والتاريخية بين المتكلمين.
- 10 -Jean Jacques Robrieux, Rhétorique et argumentation édition Nathan, 2eme édition, Paris, 2000, P 189.
- 11 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2004، ص 230.
- 12 - يُنظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 47.
- 13 - ابن عباد، ص 110.
- 14 - نفسه، ص 109.
- 15 - voir ;Chaïm Perlman et Lucie olbrechts – tyteca, traité de l'argumentation, édition de l'université de Bruxelles, 5ème éditions, 2000, P412.

16 - إذ يري بيرلمان وتيتيكاه أنه يمكن للحجة السلطوية أن تكون صفة إنسانية تمس الإنسان في شخصه مثل: الحكماء، الفلاسفة، باباوات الكنيسة، الرسل، ويمكن أن تكون لا شخصية فتخص المذهب، الفيزياء، الدين، التوراة، يُنظر المرجع السابق، ص 413.

17 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق ص 229.

18 - يُنظر: نفسه، ص 239.

19 - وهي الترجمة لمصطلح Embrayeurs ويقابل أيضا مفهوم "المبهم" عند علماء الأصول. إذ يتضمن الواصل إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما شأن الإحالة والاستبدال والحذف وللوصل علاقة تتمثل في تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم، إذا النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا بواسطة عناصر رابطة متنوعة كالربط بـ "و" و"أو" للذان ينتجان ضمن علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعيير من نوع: بالمثل ..، وعلاقة الشرح وعلاقة التمثيل وعلاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط..." أنظر محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، ص، ص 22.23.

20 - Meingueneau, les mots clefs de l'analyse du discours, PP 33.34

21 - Les arguments du communanté (Opinion commune, valeurs, lieux) voir, Philippe breton, Op.cit, P69.

22 - تصنف الإشارات في اللغة العربية حسب معايير كثيرة، مثل العدد، الجنس، أو بعد المرجع عن المرسل أو قربه، حيث يكون تصنيف ضمائر الرفع المنفصلة على النحو التالي: "أعلم أن المضمّر المرفوع، إذ حدث عن نفسه فإن علامته أنا، وإن حدث عن نفسه وعن آخر قال: نحن، وإن حدث عن نفسه وعن آخرين قال: نحن (...). وأما المضمّر المخاطب فعلامته إن كان واحدا: أنت وإن خاطبت اثنين فعلامتهما أنتما، وإن خاطبت جمعا فعلامته: أنتم. أنظر عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 286.

23 - C.K Orechioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, 2eme édition Armand colin, Paris, P47.

24 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، نفسه، ص 743.

25 - ابن عباد، ص 27.

26 - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، 1990، ص 108.

27 - لا مفر للباحث في التحديدات والتعريفات من أن يرجع إلى واضع أسسها، وهو أرسطو فقد قال في التحديد: "هو جوهر الطبيعة أو الطبيعة الجوهرية" ومعنى هذا أن التحديد هو الوسيلة الأساسية لإدراك جواهر الأشياء مهما كانت، واعتبارا لهذا الدور الإدراكي والمعرفي فإن أرسطو قد ضبط مكونات التحديد ومنهجيته، ولذلك فإنه صاغ نظريته في الألفاظ (الكليات) التي ذكر أربعاً منها، وهي الجنس والخاصة والتحديد والعرض. ينظر: محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 12.

28- Philippe Breton, Ibid. p. 81

29 - ابن عباد الرندي، نفسه، ص 19.

30 - Philippe Breton, op cit, p. 84

31 - ابن عباد نفسه، ص، ص. 32-33

32 - ابن عباد، ص 20.

33 - يوجد مفهوما آخر للتعين وهو المفهوم الإشاري في إطار نظرية الإشارة، ويهدف هذا النوع من التعين إلى العناية بسياق القولة، ويتضمن تعيين الشخص تعيين المكان وتعيين الزمان، انظر محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلاليا، في ضوء مفهوم الدلالة المركزية "دراسة حول المعنى وظلال المعنى"، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا 1993، ص 88.

34 - Philippe Breton. Op cit. p 85

35 - ابن عباد، ص 21.

36 - نفسه الصفحة نفسها.

37 - Philippe Breton. OP CIT. P 89-90.

38 - ابن عباد، ص 21.

39- Philippe Breton. Op. cit. p 92 .

40 - ibid., p 95.

41 - ابن عباد، ص 111.

42 - عبد الهادي بن ظافر، المرجع السابق، ص 426.

43 - ابن عباد، نفسه، ص 21.

44 - عبد الهادي بن ظافر، المرجع السابق، ص - ص، 427 - 428.

45 - نفسه، ص 132.

46- Ibid. p46

47 - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي - إنجليزي - فرنسي، دار الحكمة، 2000م، ص 79.

48 - ينظر: محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 54

- 50 - يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 1999، ص 113.
- 51 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 380.
- 52 - ابن عباد، ص 28.
- 53- J.L Austin, quand dire c'est faire, how to do thinks with words, Gilles Lane, éd. Du seuil, Paris, 1970, p 109.
- 54 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه، ص 341.
- 55 - يوسف أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 61.
- 56 - ابن عباد الرندي، ص 27.
- 57 - نفسه، ص 20.
- 58 - ابن عباد، ص 27.
- 59 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه، ص 352.
- 60 - أمنة بلعلی، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 94.
- 61 - زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ت، ص 29.

انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي

فتيحة بوسنه

تتطلب هذه الدراسة من تصوّر محدّد للقراءة وتأويل النصوص، وهو تصوّر يتأسّس على اعتبار أنّ فعل القراءة يتحقّق من خلال مراعاة نوع من التكافؤ بين مقاصد المؤلّف ومعطيات النصّ ودور القارئ في التأويل، وهذا في ظلّ النظرية التداولية التي تأخذ بالسياق بمفهومه الواسع في عملية تأويل الأقوال، وهو الجانب الذي غفلت عنه التداولية اللسانية. وقد تمكّنت هذه النظرية من توزيع مناطق النفوذ لكلّ من النصّ والقارئ، وميّزت بين حدود النصّ وحدود مملكة القارئ. وهذا أمر لم تتمكّن نظريّات القراءة من قبل بلوغه لصعوبة هذه المهمة، إذ إنّ العلاقة بين هذين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل.

تنسب هذه المقاربة إلى النظرية التداولية لـ"دان سبربر" و"ديردر ولسن" Dan Sperper et Deirdre Wilson⁽¹⁾ فهما يعتبران أنّ تأويل الأقوال عملية مشتركة بين العمليات اللسانية (اللغوية) والعمليات التداولية (الاستدلالية)، وتكون فيها العمليات اللغوية منطلق التأويل التداولي حيث تُمكن من تأويل أول للقول (الدلالة اللغوية للجملة)، وتقدم سلسلة منظمة من المفاهيم تقابل المكونات اللغوية للجملة، وهو تأويل يحقق الصيغة المنطقية للقول، تفضي هذه المفاهيم إلى المعلومات التي تشكل المقدمات التي تُستخدم في العمليات الاستدلالية لتأويل القول، وتوافق هذه المقدمات "المعرفة الموسوعية cognitive encyclopédique" أي مجموع المعطيات التي تتوافر لفرد معين حول الكون. ثم يتم تأويل الأقوال من خلال العمليات الاستدلالية التي لها مقدمات هي:

- الصيغة المنطقية للقول Mode logique de l énoncé .

- السياق contexte، وتتكون من المعارف الموسوعية التي نتوصل إليها من خلال

مفاهيم الصيغة المنطقية ومن المعطيات التي يمكن إدراكها من المقام أو المحيط المادي،

ومن المعطيات المستقاة من تأويل الأقوال السابقة. ومجموع مصادر معلومات السياق تسمى "المحيط المعرفي" *environnement cognitif*.

بهذا فإن المفاهيم القائمة في الصيغة المنطقية تكتسب أهمية في التأويل التداولي فما يظهر فعليا في الصيغة المنطقية هي عناوين المفاهيم التي نبحث عنها في موسوعتنا الفردية.

تضع هذه النظرية التداولية حدودا واضحة بين التأويل اللساني والتأويل التداولي. لكن ما يميزها هو اعتبارها التأويل اللساني المعتمد على المنظومة اللسانية والذي يكشف عن الصيغة المنطقية للقول لا يكفي لتحديد ما يقال، إذ ينبغي إثراؤه بواسطة عمليات تداولية للتوصل إلى تحديد تام لما قيل - في حين يعتبر غرايس التأويل اللغوي يحدد ما يقال، والعمليات التداولية تحدد ما تم تبليغه بصفة ضمنية - وقد أفضى بهما هذا إلى التمييز بين الصيغة المنطقية للقول والشكل القضوي *forme propositionnelle* حيث إن⁽²⁾:

- الصيغة المنطقية للقول: هو ما نتمكن منه في نهاية عملية التأويل الحاصلة بواسطة المنظومة اللسانية.

- الشكل القضوي: وهو ما نتمكن منه في نهاية العملية التداولية الخاصة بإثراء الصيغة المنطقية.

إذن الشكل القضوي يمثل ما قيل في القول ويُعبّر عما تم تبليغه نصا، لكنه لا يستنفذ كل ما تم تبليغه نصا، فلا بد من تحديد موقف القائل إزاء القضية التي يعبر عنها، وهو ما يسميانه الموقف القضوي للقائل *attitude propositionnelle*.

نخلص من هذا إلى أن ما تم تبليغه نصا هو نتيجة لعملية التأويل التداولي الخاصة بإثراء الصيغة المنطقية للقول، وهي نتيجة تختلف عن تضمينات القول، أي ما تم تبليغه بصفة ضمنية الناتج عن التأويل التداولي الخاص بالعمليات الاستدلالية.

وهكذا نرى أن التداولية لا تقتصر على ما تم تبليغه بصفة ضمنية، بل تتدخل سلفا لتحديد ما قيل، فيكتسب بهذا التحديد اللغوي أهمية إضافية إلى أهميته في العمليات الاستدلالية.

مفهوم الانسجام:

اهتمت الدراسات التداولية بانسجام الخطاب وهو « مفهوم مركزي في تحليل الخطاب لكن الإشكال الذي يطرحه هذا المفهوم هو غياب تعريف واضح له... »⁽³⁾.

فمصطلح الانسجام كثيرا ما يتداخل مع مصطلح آخر الاتساق، وهو تداخل يعكس مدى العلاقة التي تربط بينهما « إذ إنه لا يمكن أن نتصور نصا منسجما دون أن يكون متسقا »⁽⁴⁾. ويرجع الفضل لـ "راستي" Rastier في التمييز بينهما إذ قدم « اجتهدا اصطلاحيا يدعو فيه إلى التمييز بين الانسجام "cohérence" والتماسك "cohésion". والفرق بينهما هو أن تماسك نص ما يتوقف على علاقاته الدلالية الداخلية، بينما انسجامه يتوقف على علاقاته مع المحيط خارج لساني... فالانسجام يدخل السياق بمعناه الواسع، أي المقام خارج لساني، إضافة إلى معارف العالم أو بتعبير ايكو الموسوعة الثقافية المرتبطة بالنص »⁽⁵⁾.

فالبحث عن انسجام الخطاب coherence du discours، يتجاوز الجانب الشكلي إلى الجانب الدلالي الذي لا تكفي فيه الدلالة اللغوية وحدها للأقوال في فهم الخطاب وتأويله، فالقارئ في حاجة إلى الوقوف على ملابسات القول من أحوال المتخاطبين وطبيعة العلاقة بينهم، و«يشير هاييمس إلى أنه بقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق، بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال»⁽⁶⁾.

لكن يبقى إشكال آخر يطرحه مفهوم الانسجام، وهو: هل انسجام الخطاب شيء معطى في النص أم هو شيء يتم بناؤه في الخطاب؟

اقترح محللو الخطاب مقاربتين: مقارنة ترى أن النص منسجم في ذاته، أي أن الانسجام شيء معطى في النص، ومقارنة ترى أن انسجام الخطاب نستمدّه من خلال فهمنا وتأويلنا لهذا الخطاب، وتُعزى هذه المقاربة إلى براون ويول Brown et Yule، فالانسجام عندهما شيء يبينه القارئ اعتمادا على تشغيل تجربته السابقة، أي أن « المتلقي هو الذي يحكم على النص أنه منسجم وعلى آخر أنه غير منسجم ... بتعبير آخر، يستمد الخطاب انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ليس غير... وكل نص قابل

الفهم والتأويل فهو نصّ منسجم»⁽⁷⁾. لذا نجد "براون" و"يول" يقدمان للقارئ / المؤول، مبادئ وعمليات تساعد على بلوغ هذه الغاية، -وهي التي اعتمدنا عليها في التحليل - انتقينا منها⁽⁸⁾.

- التعريض: وهو كيفية انتظام الخطاب في تدرجه من البداية إلى النهاية ويتحكم في تأويله، كما أنه إجراء خطابي يطور عنصرا معينا في الخطاب.

- مبدأ التشابه: وهو إدراك المتلقي بعد مواجهة خطابات متنوعة الاطرادات عن طريق التعميم واكتشاف الثوابت والمتغيرات، فيتزود المتلقي بالقدرة على توقع اللاحق من الخطاب بناء على السابق.

- المعرفة الخلفية: إذ لا يواجه القارئ النص وهو خالي الذهن، فعند تحليلنا للمقامات لا يمكن إلا أن نستحضر ما تراكم لدينا من معلومات متعلقة بخصائصها النوعية.

ومفهوم المعرفة الخلفية هو مفهوم يتماشى مع مفهوم "الموسوعة" الذي يحتل حيزا مهما في نظرية "أمبرتو إيكو. فهو يرى أن التأويل يخضع لاستراتيجية معقدة تدخل ضمنها كفاءة القارئ اللسانية... وكذلك موسوعته التي **«تتضمن التعاقدات الثقافية التي ينتجها الكلام، وحتى تاريخ التأويلات السابقة لمجموعة من النصوص والتي من بينها تأويلات النص الذي يكون القارئ بصدد تحليله»⁽⁹⁾**. وكل قارئ في مواجهة نص، لن يستثمر من هذه الموسوعة الشاسعة سوى قسط يسير من معرفته، ولا يستدعي إلا المعلومات المناسبة لتأويله فيكون استعمالها إذ ذاك استعمالا عقلانيا منتجا يتلافى إسقاط المعلومات عنوة على النص.

هدف هذه الدراسة إذن، هو استغلال القراءة التأويل في ضوء هذه الأفكار الجديدة. ولقد اخترنا المقامات كنموذج لاختبار مصداقية المنهج المطبق وفعالية أدواته، لأنها نصوص فريدة في الأدب العربي، فمنذ ظهورها في أواخر القرن الرابع هجري غزت كل البلدان العربية واستمرت في الوجود إلى غاية القرن العشرين. ثم أنها نصوص أفرزت قراءات متباينة وتأويلات مختلفة، فشكّلت بهذا تاريخاً تأويلياً ثرياً في تاريخنا النقدي، فأردنا من خلال هذه الدراسة أن نقدّم قراءة تأويلية للمقامات وفق آليات جديدة قصد

التوصل إلى معرفة إمكاناتها بالنسبة لدراسة بعض النصوص التراثية في تأويل الأقوال وبلوغ المقاصد الفعلية للمؤلف والخطاب.

ولقد وقع اختيارنا على مقامات السيوطي تحديداً لاعتبارين:

الأول: أنها نصوص - على نفاستها - لم يقدّر لها أن تحرّك قراءاتٍ متباينةً شأنها شأن مقامات الهمذاني والحريري.

الثاني: أنها من النصوص التي يسمّيها عبد الفتاح كليطو "مقامات وحشية"، إذ لا يتأتّى لها أن تكون مقامات إلا إذا تمّ توسيع نطاق قراءة المقامات وجعلها شكلاً أدبياً جامعاً لجميع أنواع الحكى التخيلي، كما اقترح كليطو، إذ ينبّه إلى ضرورة اعتبار كلمة "مقامة" تعني في الوقت نفسه نوعاً ونمطاً من الخطاب⁽¹⁰⁾:

1- نتكلم عن نوع مقامة، كلما جرت محاكاة طريقة الهمذاني ... تتميز باحترام بنية سردية تؤدي الى عودة الشخصيات، وكذا الخضوع لموضوع الكدية، بمعنى أننا ننطلق من مؤلف الهمذاني، وندرس انعكاسه في مؤلفات تقلّده.

2- نتكلم عن المقامة كنمط، حين لا ننظر إليها كنوع، بل كاستخدام معين للخطاب الذي يتجاوز الأنواع: أي توجد مقامة حين يسند المؤلف القول على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات.

ولكن هذا يطرح إشكال اعتبار الخرافة مقامة، إلا أنّ كليطو لا يعتبره كذلك
فـ «المقامة باعتبارها نمطاً خطابياً، تحيل دون تمييز على كليلّة ودمنة، ومقامات الهمذاني، ومناظرة الورود والأحجار الكريمة عند السيوطي، وباختصار كل نص لا يتكلم فيه المؤلف مباشرة، بل يسند القول أو يفوضه إلى شخصيات خيالية»⁽¹¹⁾.

إنّ هذا الحلّ رغم أنّه كان حاسماً للعديد من المؤلفات التي طرحت هذا الإشكال كما ذكر كليطو «فقط حين رأينا ابن القفطي، يستخدم التسمية نفسها لتعيين "دعوة الأطباء" بدأت تظهر لنا بداية الجواب، تجلت لنا حينئذ الرابطة بين دعوة الأطباء، ومقامات السيوطي، ومقامات الهمذاني، هذه المؤلفات الثلاث تستخدم إسناد الخطاب»⁽¹²⁾، لكنه يبقى غير حاسم بالنسبة لمقامات السيوطي. فالمدوّنة تتكوّن من اثنتي عشرة مقامة، جاءت ستّ منها مدرجة في الخطاب الإسنادي، وهي على التوالي:

المقامة الوردية، المقامة المسكية، المقامة التفاحية، المقامة الزمردية، المقامة الفستقية، والمقامة الياقوتية. أمّا المقامات الستّ الثانية، وهي على التوالي: مقامة الحمى، المقامة النيلية في الرخاء والغلاء، المقامة الدرية في الطاعون، المقامة الأزوردية في التعزية عن فقد الذرية، مقامة الروضة في روضة مصر، ومقامة الروضة في والدَي خير البرية، فقد غُيِبَ الإسناد في مراسيم افتتاحها، بحيث يستهلّ السارد كلّ مقامة بآية قرآنية. فالمقامة الأولى منها مثلاً تبدأ بـ «يقول الله تعالى - وكفى به حكماً عدلاً مرضياً - "وإنّ منكم إلا واردها كان على ربك حتماً مرضياً" مريم 71»⁽¹³⁾.

إذن، تعرض المقامات الستّ الثانية تقنية سردية مستعصية على الانتساب النمطي، وكذا النوعي، وتطرح نفسها كشذرة منفردة عن التقاليد المقامية المعروفة. فتساءلنا إثر ذلك: هل بإمكان أدوات التحليل التي يمدّنا بها المنهج أن تحلّ قضايا متعلّقة بمسألة الأجناس الأدبيّة؟

انسجام خطاب المقامات:

لقد مكنتنا مبادئ وعمليّات الانسجام التي اقترحها كلّ من براون ويول من تلافى شتات المقامات التي ربّما ألّفت في أوقات متباعدة، يذكر المحقّق أنّه «جاءت ستّ منها ضمن مجموع مودع بدار الكتب الوطنيّة بتونس، وفي رحلة البحث عثرنا على نسخة مطبوعة في مطبعة الجوائب القسطنطينية سنة 1298 هـ تضمّ اثنتي عشرة مقامة، منها المقامات الستّ مضافاً إليها ستّ مقامات أخرى»⁽¹⁴⁾. وذلك عبر قراءة تعبر نقاط التفاعل التأويلي، فجسّدت في مجملها عالماً سردياً واحداً، تحولت فيه التعددية الخطابية إلى وحدة منسجمة يربط بينها مسار سردي خفيّ يصل القراءة، فتدمج بهذا المقامات الستّ الثانية في الخطاب الإسنادي للمقامات الستّ الأولى، وتحلّ بهذا إشكاليّة تصنيفها التي طرحناها في التحليل، وتدخل في نمط الخطاب الذي يسند المؤلّف فيه القول لشخصية أو عدّة شخصيات، بعد أن كانت مستعصية على الانتماء إليه قبل التحليل. ومن ثمة تبين لنا بوضوح أنّ انسجام الخطاب ليس أمراً معطى، بل القارئ هو الذي يحكم على النصّ بأنّه منسجم من خلال فهمه وبناء تأويل منسجم له.

كما ساعدتنا هذه الإجراءات والآليات التداولية في الكشف عن المقاصد التي تقع داخل الخطاب وخارجه، وهي مقاصد دينية ثقافية يلعب فيها "الحكم" - وهي شخصية محورية في خطاب المقامات - دوراً مركزياً، نظراً لكفاءاته المتعددة التي أهّلته لتجاوز دور "الحكم" ليبلغ دور مجدد المنهج الاستدلالي الكفيل بحلّ القضايا المختلفة ومستجدات الحياة، ودور المعلم الذي يورث علمه للأجيال دون أن يجعلها تقع في أسر أستاذه، وهذا سواء في المقامات التي يخفت فيها صوته، أو تلك التي يظهر فيها بجلاء لحلّ القضايا المتنازع حولها، فـ"أنا الحكم" بعد انشغالها في المقامات الست الأولى، بتجديد المنهج وتكوين ذوات متميزة، تقترب كفاءتها من كفاءة المتلقين الأوائل للمنهج لتحمل على عاتقها مهام نشره كما حمله هؤلاء تصديقاً للوعد الذي قطع في المقامة الأولى "مقامة الورود"، تستكمل مستلزماته في الخطاب الثاني (المقامات الست الثانية)، وتندمج في المجتمع سيرا على خطى المعلم الأول للمنهج، وتعرض قدرته - أي المنهج - على تناول واستيعاب القضايا الكبرى والنفوذ إلى أعماق النفس البشرية، واقتناص الحقائق بتمامها، فتقدّم منها قادراً على النمو عبر حقب متعددة وموجهاً إلى الإنسانية كافة. ثم سرعان ما تبين لنا، من خلال التركيز على صفاته - التي تعتمد السارد التفصيل فيها فاعتبرناها أحد المواقع الإستراتيجية التي وجهت تأويلنا - ما هو في الحقيقة إلا شخصية السيوطي المتعددة التخصصات، فارتبطت فكرة تجديد المنهج وهي مقصدية الخطاب، بمقصدية المؤلف من خلال الخطاب والمتمثلة في كونه مجدد القرن والمبعوث على رأس القرن التاسع هجري.

ولبلوغ هذه المقاصد اتبعنا الخطوات الآتية اعتماداً على تصوّر "سبرير" و"ولسن" في نموذجهما لتأويل الأقوال:

أ - الشكل القضوي للقول:

تمّ تحديد مقصد المؤلف في محورين هما:

- المحور الأول: قضايا تطرح للجدال (الإمامة - مشاكل اجتماعية).

- المحور الثاني: المنهج الحجاجي المعتمد لحل هذه القضايا.

اعتمادا على نظرية المناسبة، فإن التأويل اللساني لهذين المحورين -وهو منطلق التأويل التداولي- سيعطي لنا سلسلة من المفاهيم التي تقابل المكونات اللغوية للمقصد. وهو تأويل يحقق الصيغة المنطقية للقول، وتُفْضي هذه المفاهيم إلى المعلومات التي تشكل المقدمات التي سنستخدمها في العمليات الاستدلالية التداولية لتأويل القول. يقدم لنا التأويل اللساني عدداً من المعلومات المتاحة نعرضها فيما يلي:

1 - الجدل: قد يحمل أكثر من معنى إذ يعرفه الجرجاني بقوله:

« **الجدل:** هو القياس المؤلف من الشهوات والمسلمات، والغرض منه إلزام

الخصم، وإقحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان.

- الجدل: دفع المرء خصمه عن إفساد قوله بحجة أو شبهة أو يقصد به تصحيح

كلامه، وهو الخصومة في الحقيقة.

الجدال: عبارة عن مرأ يتعلق بإظهار المذاهب وتقريرها»⁽¹⁵⁾.

أمّا عبد المجيد تركي فيذكر في تحقيقه لكتاب "المنهاج في ترتيب الحجاج" تعريفا للجدل، يقول فيه: « **في خضم من المسائل الخلافية التشريعية ظهر فن الجدل الذي يستمد حجته من القرآن والحديث وأقوال الأئمة أصحاب المذاهب الفقهية،... هذا الفن يحرص على أن يمد المجتهد بأحسن المناهج وأحكمها وأدقها وأصوبها حتى يستفيد من خبرة وبصيرة وهدى من هذه المسائل الخلافية المستنبطة عبر العصور المختلفة المتعاقبة منذ العصر الذي ظهر فيه إلى يوم الناس هذا،...، وينبغي للمناظر أن يقصد طلب الحق،...ولا يقصد به المباهاة والمفاخرة،...**»⁽¹⁶⁾.

الجدال في التعريف الأول بمعنى المكابرة والخصومة، لا يكون الغرض من ورائه الوصول إلى الحق، فيرسل المتجادل عنانه في الاحتجاج، فمنه ما يكون صوابا ومنه ما يكون خطأ خدمة لأغراض شخصية، أو غيرها من الأغراض التي لا تغني في الحق شيئا.

أمّا الجدال في التعريف الثاني، فله ضوابط وأحكام وآداب، يقف المجادل عند حدودها في قبول الاستدلال أو رده، ولا بد أن يُستمد من الأدلة الشرعية، ويكون الغرض منه الوصول إلى الحق طلبا في الفهم بعيدا عن الأغراض والمنافع الذاتية.

أمام هذا التعدد الدلالي، يتعيّن علينا اختيار الدلالة التي يرشحها المقام وتأوّل الأقوال السابقة في خطاب المقامات، فتكون المعلومات الواردة في التعريف الثاني هي المرشحة لاستيفاء الدلالة المناسبة، ويكون الجدل المقصود هو أسلوب المناظرة الذي يستمد أدلته من الأدلة النقلية والأدلة العقلية ويخضع لأداب وأخلاقيات، ويبقى صالحا لكل زمان ومكان.

2 - الإمامة: دلالة الإمامة في الثقافة الإسلامية ترتبط بالخلافة فـ «الخلافة هي حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها، إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارع إلى اعتبارها مصالح أخروية، فهي في الحقيقة خلافة على صاحب الشرع في حراسة الدين وسياسة الدنيا»⁽¹⁷⁾.

إنّ هذا التأوّل اللساني لصيغة القول لا يكفي لتحديد ما قيل، إذ ينبغي إثراؤه بتحديد ما تُحيل إليه هذه الدلالات في الواقع للتوصل إلى تحديد تام لما قيل، ونتوصل بهذه العملية التداولية إلى الشكل القضوي للقول.

لقد عرف العرب الجدل في الجاهلية، كما عرف عصر النبوة الجدل. لكن الجدل في الإمامة ومستجدات الأحوال الاجتماعية تحيلنا إلى فترة محدّدة من التاريخ الإسلامي، وهي فترة الخلفاء الراشدين، وتحديدًا عصر الخليفة الثالث، حيث ظهرت فيه الفتن، وضعفت الوحدة الإسلامية، فتناول الجدل في هذا العصر شعبا ثلاثة، وهي⁽¹⁸⁾:

1 - جدل في الإمامة

2 - جدل في العقيدة.

3 - جدل في الفروع - ويقصد به الأحوال الاجتماعية -.

تكشف هذه الإحالات الانسجام الخارجي لخطاب المقامات، فضلا عن الانسجام الداخلي الذي لا يجوز أن يتناقض مع بعض المعطيات الموضوعية ومنها التاريخية. فمقصدية المؤلف المحدّدة سلفا مرتبطة بخطة التجديد، ما يجعلها تتسجم مع هذه المعطيات التاريخية، فجدل الإمامة وتعدّد الأحوال الاجتماعية، مرتبط بعصر ظهرت فيه الفتن واستجدّت أمور لم تكن في عصر النبوة، فاحتاج حلّها إلى استنباط المنهج الحجاجي القائم على الترتيب السلمي التالي: القرآن، السنة، الإجماع، قول الصحابي، القياس.

ففكرة التجديد إذن، لا بدّ أن ترتبط بنقطة البداية بكل حيثياتها وقضاياها.

إنّ الشكل القضوي للقول الذي حدّدناه على هذا النحو، غير كافٍ لتحديد ما تمّ تبليغه نصّاً، فلا بدّ من تحديد الموقف القضوي للمؤلف، لذا فإن السؤال الذي نطرحه الآن ويتعين علينا الإجابة عنه، هو: ما موقف السيوطي من القضايا المطروحة هنا.

ب - الموقف القضوي للمؤلف ودعوى التجديد وفكرة المبعوثية:

عرف عصر جلال الدين السيوطي علماء يدعون إلى نبذ السنة والطعن في حجيتها، وكفاية القرآن لاستنباط الأحكام الشرعية، وحل القضايا المختلف فيها، واستدلوا على زعمهم هذا ببعض الآيات القرآنية كقوله تعالى: [مَا فَرَطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ] الأنعام، الآية 38.

وكان السيوطي ممن يدافعون عن حجية السنة، وضرورة الرجوع إليها في استنباط أحكام الفقه الإسلامي. نجده يذكر هذه الدعوى في كتابه "مفتاح الجنة في الاعتصام بالسنة" حيث يقول: « وإنّ مما فاح ريحه في هذا الزمان وكان دارساً - بحمد الله تعالى - منذ أزمان، وهو أن قائلًا رافضًا زنديقًا أكثر في كلامه إن السنة النبوية والأحاديث المروية، زادها الله علواً وشرفاً، لا يحتج بها، وأنّ الحجة في القرآن خاصة، وأورد على ذلك "ما جاءكم عني من حديث، فاعرضوه على القرآن فإن وجدتم له أصلاً فخذوا به، وإلاّ فربوه" ⁽¹⁹⁾. ولم يكتف السيوطي بذكر ادعاءات هؤلاء المنكرين، بل ردّ عليها بالأدلة القاطعة من القرآن والسنة.

مما تقدم يظهر لنا بجلاء موقف المؤلف، الذي يتجاوز الاعتراف بالمنهج الحجاجي كأساس لحل القضايا المطروحة للجدل إلى المدافع عنه، فيتحدّد لنا بهذا ما تمّ تبليغه نصّاً من طرف المؤلف وهو: تحديد المنهج حماية له من كلّ منكر، وإثبات صلاحيته لكل زمان ومكان.

ويمكن ملاحظة أنّ الموقف القضوي للمؤلف لا يختلف عن مقصدية المؤلف، ولا غرابة في ذلك، فمرده، كما وضعنا سابقاً، راجع إلى الانسجام الخارجي للخطاب. بقي لنا الآن أن نحدّد التضمينات الواردة في القول، أي ما تمّ تبليغه بصفة ضمنية والذي نتوصل إليه من خلال التأويل التداولي الخاص بالعمليات الاستدلالية،

ويكون منطلقها التأويل اللساني للقول، حيث تستوعب هذه العمليات الاستدلالية في الآن نفسه ما عرفناه وتوصلنا إليه، وما يمكن أن نعرفه من معلومات يوفّرها السياق. وقد احتجنا في هذا إلى استحضر نصوص للسيوطي وأقوال له وردت في مؤلفات أخرى، لأنّ النصوص يستدعي بعضها بعضا ويفسر أحدها الآخر. فتوصلنا إلى نتائج مناسبة للمعطيات السابقة، إذ إنّ كلّ قول يولد لدينا وفق "مبدأ المناسبة" انتظار المناسبة الخاصة به، فتتوقّف العملية الاستدلالية إثر ذلك.

وضع العلماء المسلمون استنادا إلى قول الرسول p: «**إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها**»، الشروط التي ينبغي أن تتوفر في مجدّد القرن، وهي: «**ينبغي في المبعوث على رأس المائة أن يكون مشهورا معروفا مشارا إليه في كل فن من الفنون منتفعا بعلمه، ناصرا للسنة، قامعا للبدعة**»⁽²⁰⁾.

لقد وجد السيوطي في نفسه هذه الشروط، إذ يقول «**تبارك الذي منّ عليّ بحفظ السنة وآتاني من العلوم والحجج ما هو أمضى وأنفذ من الأسنة،.... وحباني منصب الاجتهاد والتجديد للدين على رأس هذه المائة التاسعة**»⁽²¹⁾. وقد صرّح بهذا في قصيدة له بقوله⁽²²⁾:

لقد أتى في خبر مشتهر	رواه كلّ عالم مُعْتَبَر
بأنّه في رأس كلّ مائة	يبعث ربنا لذي الأَمّة
منا عليها عالما يَجِدّد	دين الهدى لأنّه مجتهد
.....
وهذه تاسعة المئين قد	أنت ولا يخلف ما الهادي وعد
وقد رجوت أنّي المجدّد	فيها بفضل الله ليس يُجحد

ويبدو أنّ لهذا الادّعاء مبرراته الواقعية، إذ تشهد تصانيف السيوطي على تبحره في شتى العلوم، ولقد بلغت من الكثرة إلى درجة اختلاف العلماء في حصر عددها الحقيقي فـ«**العالم الألماني "فلوجل" ذكر أنّ عدد مؤلفات السيوطي 561 كتابا، ويقول ابن إياس: بلغت عدد مصنفات السيوطي نحو 600 مؤلف وكذا صاحب النور السافر والزركلي، ... وقد اطلعت على مخطوط بعنوان "ذكر مؤلفات الجلال**

السيوطي" وذكرها الكاتب وجعل كل فن على حدة فبلغت عدتها 536 مؤلفاً»⁽²³⁾. وقد ذكر جلال الدين السيوطي في كتابه "حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة"⁽²⁴⁾ 281 مؤلفاً صنّفها بحسب الفنون والعلوم، فكانت في:

- فن التفسير.
- فن الحديث.
- فن الفقه.
- فن العربية.
- أصول البيان والتصوف.
- فن التاريخ والأدب.

وقد بلغت الكتب المصنفة في "فن الحديث" 93 مؤلفاً، منها "مفتاح الجنة في الاعتصام بالسنة" و"منهاج السنة ومفتاح الجنة"، وهو عدد أقل ما يمكن أن يقال فيه إنّه خير شاهد على نصرته للسنة وحفاظه عليها.

ومع كلّ هذه المسوّغات التي ذكرها جلال الدين السيوطي، فإنّ خصومه لم يسلموا له في ادعائه الاجتهاد والتجديد، فيذكر: «ثم استهلّت سنة تسع وثمانين وثمانمائة وهم ضجيج وعجيج ... وجروا قضية دعوى الاجتهاد ... وسألوهم في رفع الأمر إلى السلطان ليعقد بيني وبينهم مجلساً يناظروني فيه، فلما بلغني ذلك قلت: العلماء قد نصوا على أنه لا يسوغ للمجتهد أن يناظر المقلد، فمناظرتي تحتاج إلى حضور مجتهدين مجتهد يناظرني، ومجتهد يكون حكماً بيني ومن يناظرني»⁽²⁵⁾.

لا نحتاج إلى عناء كبير لنفهم أنّ السيوطي وظّف التخييل لمناظرة هؤلاء الخصوم، فلو تأملنا شخصية "الحكم" في خطاب المقامات، نجدها تستوفي الشروط المحددة لمجدد الدين فهو:

- رجل مشهور: يظهر هذا في قول الذوات: «قالوا: يا فريد الأرض، يا عالم البسيطة ما بين طولها والعرض... وضربنا إليك أكباد الإبل من أقصى البلاد، وقطعنا إليك كلّ بحر وواد، وقصدناك ونحن أكرم رواد ووراد»⁽²⁶⁾.

- مشار إليه في كل فن: لقد ذكرنا في تحليلنا المقامات، أهمية ذكر تخصصات "الحكم" في مجالات علمية متنوعة في تأويل الخطاب وتحديد مقصديته، وهي الآن تأخذ بعدا آخر، وتضيء مقصدية المؤلف بعد أن أسند إليه خطابه، والمتعلقة بـ"دعوى التجديد وفكرة المبعوثية"

- قانع البدعة: يقول الحكم: « لا أسلك إلا طريقا مواصلا إلى الجنة »⁽²⁷⁾.

- ناصر السنة: لقد دافع "الحكم" عن حجبة السنة فذكر في أول قضية طرحت للجدل: « لا أحكم إلا بما ثبت في السنة »⁽²⁸⁾. ولقد أولاها خطاب المقامات عناية خاصة، تضاهي كثرة مؤلفاته في فنّ الحديث.

إنّ ما تم تبليغه بصفة ضمنية هو أنّ "الحكم" الذي يحيل بلا ريب إلى المؤلف هو المجدّد لدين الأمة. لكن يحق لنا أن نتساءل: لِمَ اللّجوء إلى التخييل لتبليغ هذا المقصد الذي يتضمن مجازفة الالتباس؟ وهل البنية التخيلية التي شيدها ذات وظيفة مجانية؟ يقول عبد الفتاح كيليطو: «البحث عن العبرة موضوعة من موضوعات الكتابة التاريخية والأدب السردى العربى، غير أنّه لاستخراجها لا بد من التأويل عن طريق تنفيذ سلسلة من الأحداث تفضي إلى نتيجة»⁽²⁹⁾.

بناء على ما سبق، نرى أنّ الجهد الإبداعي للمؤلف أتاح له طريقة جديدة للتعبير عن تجربته الواقعية، فهو حين ينتج صورة مجازية، يرمي من خلالها إلى بلوغ هدف ما، فالاستعارة الموظفة ليست مصادفة، إنه حين يشغل آلة التشخيص، ويسند القول لكائنات غير إنسية، يهدف إلى نسج علاقات جدالية بديلة بعيدة عن خصومه الذين لم يقدّروا مكانته العلمية في اختيار مناظريه.

هناك رغبة ملحّة في إنشاء جوّ جدالي يقرّ بالتميّز والتفرد، وهي صفة قصد السيوطي إثباتها لـ"الحكم" في خطاب المقامات. فأقرار الذوات المؤنسة له بهذه الصفة في البنية النصية، بديل عن اعتراض خصوم السيوطي عليها في البنية الواقعية.

إنّ فهم هذه الاستعارة على هذا النحو، لا بدّ أن يتم في إطار البنية الكلية للخطاب إذ فيها تجد معناها وقوتها وإيحائها، وذلك من خلال الانتباه إلى البناء الجدالي للمقامات الذي يحكم منطقها ويتمحور في ثنائية متضادة جوهريّة، أريد

الاستدلال عليها، وظلت رفيقة الذات المتكلمة والناظمة لأوصال النص، ضمنت للخطاب انسجامه وديناميته، وهي ثنائية (النفع/ الضرر).

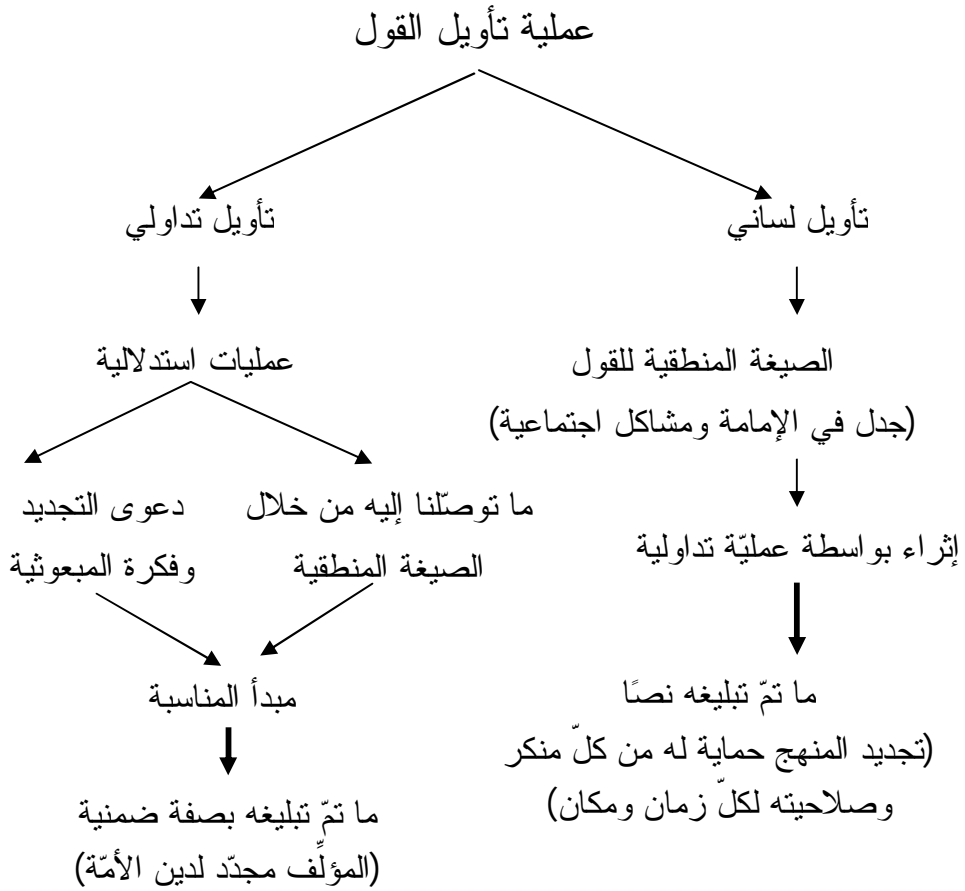
ثم إذا نظرنا إلى المقامات برمتها كاستعارة كبرى، لأنَّ « الاستعارة لا ترتبط باللغة فحسب، إنها ترتبط بالبنية التصويرية، والبنية التصويرية لا ترتبط بالفكر فحسب، بل تتضمن كل الأبعاد الطبيعية في تجربتنا »⁽³⁰⁾، فإننا نرى في التخييل استدلالاً برهانياً على فكرة "التميز والتفرد"، فقد وظّفه للدفاع عن السنّة والحفاظ عليها وبالتالي تتضاف هذه المقامات إلى قائمة مؤلفاته المصنفة في فن الحديث، ومنه يمكن القول إن المقامات استدلال على صورة قياس إضماري بها تمت البرهنة على مقدمته الوسطى. ويمكن صوغ هذا الاستدلال كما يلي:

- من صفات مجدد القرن حفظه على السنّة.

- أنا متميز في الحفاظ على السنّة.

- إذن أنا مجدد القرن بلا منازع.

لقد توصلنا بفضل العمليات الاستدلالية إلى مقصدية المؤلف التي تضمنها المؤلف دون أن يصرّح بها، وهي مقصدية أملت عليها معتقداته وغاياته، وإذا حاولنا تلخيص خطوات هذا التأويل سنخرج بالتخطيط التالي:



إنّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه العمليات الاستدلالية تطلبت منا جهداً خاصّة العمليات التي يتم فيها انتقاء المعلومات في السياق، والتي يتعين أن تكون مناسبة للتأويلات السابقة. لكن النتائج التي توصلنا إليها كانت كافية للحكم على القول بأنه مناسب، وهذا يعني أنّ النتائج التي توصلنا إليها تعادل الجهود المبذولة.

إنّ مفهوم الجهد حاضر في تداولية "دان سبرير"، و"ديدر ولسن"، إذ يعدان "مبدأ المناسبة، مسألة مردودية، ومن هذا المنظور يعرفان هذا المبدأ على النحو التالي⁽³¹⁾.

أولاً - كلما تطلب ملفوظ جهداً في تأويله قلت مردوديته.

ثانياً - كلما كانت للملفوظ نتائج أكثر ازدادت مردوديته.

الخاتمة:

إنّ أدوات التحليل التي اعتمدها كانت ضرورية لإنجاح عمليّة التأويل واستكناه خاصيّة انتظام النصوص الذي يتخفّى وراء التشتّت والانقطاع. ففوّة المنهج، وصلابة القراءة المتأنّية التي تطرح أسئلة في مستوى النص بعيدا عن كلّ تقويل، تفتح للمحلل إمكانيات جديدة من التأويل، وتدفع بالنص إلى البوح بأسراره التي قد يصل المحلّل من خلالها إلى حلّ إشكالية الأجناس الأدبية، لأنّ المقامات نصوص لا يمكن ولوجها بأدوات لا تستطيع تفجير طاقاتها الكامنة. فمنذ ظهورها على يد بديع الزمان الهمذاني، وهي حقل يجمع الشعر والنثر والحوار، والمناظرة، والخطبة، والرسالة، وغيرها من الأشكال التعبيرية.

وأخيرا، نقول إنّ التداولية بانفتاحها على السياق بمفهومه الواسع، وتوسيعها للعمليات الاستدلالية التي يقوم بها القارئ (المؤول)، أفلتت من صراع التأويلات التي عرفت المسيرة التاريخية للقراءة الأدبية ذات النظرة الأحادية في قراءة النصوص والتي تتجه كليّة إلى سلطة النصّ أو إلى صاحبه، أو تتجه كليّة إلى سلطة القارئ وتعطي له كامل الحرية في إعادة كتابة النصّ الأدبي، لكونها قراءة تتخذ الانسجام الشامل مبدأً ومنطلقا لها في التحليل، هذا ما جعلها تعيد الاعتبار إلى أطراف فعل القراءة الثلاثة، وهي: المؤلف، النص، القارئ دون هيمنة طرف على حساب الآخر.

الهوامش:

- 1 - اعتمدنا في عرض النظرية التداولية لـ: دان سبربر وديردر ولسن على: آن روبول وجاك موشلار في كتابهما: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003.
- 2 - آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم، ص 99، 100.
- 3 - Anne Reboul, Jacqueline Moeschler, Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours, Armand Colin, Paris, 1998, p59.
- 4 - مفتاح بن عروس، "حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية، مقاربة لسانية"، مجلة اللغة والأدب، ع12 دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر 1997، ص 431.
- 5 - رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، 2000، ص 62 .
- 6 - محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 53.
- 7 - م ن، ص 51 ، 52.
- 8 - م ن، ص 57، 59، 61.
- 9 - Umberto Eco :Interprétation et surinterprétation, traduit de l'anglais par Jean Pierre Cometti, 1966, 1^{er} édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p 62.
- 10 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكريم الشراقوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1993، ص129.
- 11 - م ن، ص .
- 12 - م ن، ص 128.
- 13 - جلال الدين السيوطي، مقامات السيوطي الأدبية والطبية، تعليق وتحقيق محمد إبراهيم سليم، د. ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ت، ص 152.
- 14 - م ن، ص 6.
- 15 - علي محمد الجرجاني، التعريفات، د. ط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص74، 75.
- 16 - أبو الوليد الباجي، المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي، ط2، دار الغرب الإسلامي، 1987 ص3.

- 17 - الأمام أبو زهرة، تاريخ الجدل، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 83.
- 18 - م ن، ص 82.
- 19 - جلال الدين السيوطي، مفتاح الجنة في الاعتصام بالسنة، خرج أحاديثه وعلّق عليها بدر بن عبد الله البدر دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 1993، ص15.
- 20 - محمد يوسف الشربيجي، السيوطي وجهوده في علوم القرآن، ط1، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ص 162.
- 21 - محمد يوسف الشربيجي، السيوطي وجهوده في علوم القرآن، ص 164.
- 22 - محمد عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، شرح الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير، ج 2، ط 1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ب، 1996، ص 352.
- 23 - جلال الدين السيوطي، تأويل الأحاديث الموهمة للتنشبية، ضبط وتعليق البسيوني مصطفى إبراهيم الكرمي، ط 1 دار الشروق، جدة، 1979، ص 86، 87.
- 24 - جلال الدين السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، ج1، د ط، مطبعة إدارة الوطن، مصر 1299 هـ، ص 191، 195.
- 25 - محمد يوسف الشربيجي، السيوطي وجهوده في علوم القرآن، ص 165.
- 26 - جلال الدين السيوطي، مقامات السيوطي الأدبية والطبية، تعليق وتحقيق محمد إبراهيم سليم، د. ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ت، ص 54.
- 27 - المقامات، ص 46.
- 28 - م ن، ص ن.
- 29 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص 211.
- 30 - جورج لاکوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر المغرب، 1996، ص 219.

31 - Anne Reboul et Jacques Moschler, op. cit, p 51.

نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة

حسين خالفي

اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي.¹
اللغة استعارة كبرى.² أ.إيكو

إن التعامل مع الاستعارة اللغوية لا بد وأن تتم على أساس أنها خاصية بلاغية، تتعلق بالدرجة الأولى باللغة كنظام سيميائي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى. والتعبير عنها تعبيراً تدولياً (أو تواصلياً)، فلا غرابة في أن ينظر إلى اللغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث، ذلك لأن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة، فهي علامات مجردة تومئ بدلالاتها، فتتصهر في اللغة التي تعبر عنها وتستعير لها.

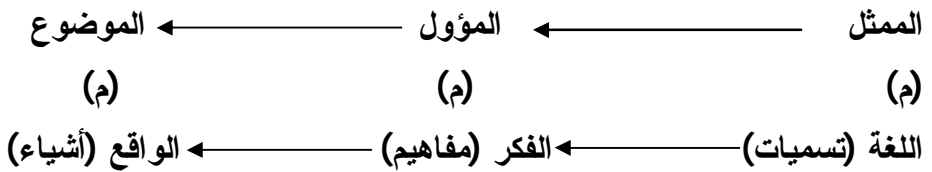
1 - الاستعارة في الدليل والكلمة:

يسمح النظر إلى اللغة كاستعارة كبرى بتحطيم نسقية اللغة، أو بالأحرى تحطيم ثنائية الدليل اللغوي، الذي هو نتاج ارتباط دال (صورة صوتية) ومدلول (مفهوم ذهني)، الذي جسده اللسانيات البنيوية، فهو (الدليل) ينفتح بالضرورة على طرف ثالث، هو مرجع العلامة اللغوية، ذلك لأنه من غير المنطقي تصور وجود صورة ذهنية دونما إحالة لموجودات خارجية، تعتمد الدوال اللغوية (الصوتية) للتوسط بينها وبين الصورة الذهنية، التي تنطبع في الذهن لمجرد تلقي الأصوات سماعاً، فالموجودات الخارجية (المراجع) مضمنة في المدلول، وبالإمكان التعبير عنها بمصطلح المرجع، الذي يعد طرفاً مغيباً في تصور دي سوسور الثنائي للدليل. ووفق هذا المنظور تغدو الدوال اللغوية استعارة للمراجع الخارجية، نظراً للعلاقة الاعتبارية

بين الدال والمدلول (المتضمن بالضرورة للمرجع)، وهذا ما يمكن معاينته في التصور الفلسفي العام للعلامة عند بورس، حيث ينظر إلى العلامة نظرة ثلاثية الأبعاد:

- ممثل (م) دال، مؤول (م) مدلول، وموضوع (م) مرجع. وهذا باعتبار أن العلامة - كما عرفها بورس هي: «شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطور، وهذه العلامة الني تخلقها أسميها مفسرة (مؤول) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعتها.»³

وهذه النظرة الثلاثية لأبعاد العلامة تتلاءم مع العلاقة التفاعلية - أو بالأحرى الاستعارية - القائمة بين اللغة والفكر والواقع:



كما تتلاءم هذه النظرة مع أبعاد - أو وظائف اللغة - اللغة، من حيث هي في الآن نفسه: تمثيلية، دلالية وتداولية.

إن النظر إلى اللغة كمجموعة دلائل ثنائية، أي كبنية مغلقة يكتسب قيمته الدلالية من خلال اختلافه عن الدلائل اللغوية الأخرى، يمكن أن يتلاءم مع دراسة اللغة كنظام، حيث يرتبط الدليل الذي يبدو قارا (ثابتا)، واعتباطا، أو ربما ارتباطا استعاريا، باعتبار أن الأصوات منظومة هي استعارة ناقلة لمراجع واقعية لها وجود فعلي، وآخر ذهني، تقوم الذاكرة ببعثه بمجرد أن تنطبع الأصوات في الأذن، فيمنحها الدماغ تفسيراً ما انطلاقاً مما سبق وأن خزنه. وفكرة مجاز اللغة - أو استعاريتها - قديمة تحدث عنها ابن جني في سياق بحثه في نشأة اللغة، يقول عبد الجليل منقور: «فبعد طول معاينة للغة يرى ابن جني أن أكثر كلام العرب إنما مجاز، وذلك ناتج عن دوران اللفظ على الأسنة بدلالاته المجازية اكتسب سمة الحقيقة. وتلك التراكيب اللغوية التي

نخالها ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة
مجازية محققة لتلك المعاني التي ذكرنا....⁴

الحديث عن الدليل اللغوي يقودنا إلى الحديث عن الكلمات باعتبار أن الدليل
يتعلق بالنظام، أما الكلمة فهي تتعلق بالاستعمال. فالنظام يرتبط باللغة كمؤسسة
اجتماعية مشتركة، في حين أن الاستعمال يرتبط بالفرد، الذي يستعمل اللغة (الكلام)،
وللعلامات اللغوية خاصية هي بعدها الدلالي، وهو البعد الذي يمنحها القدرة على
التحول على مستوى المدلول، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر، تشير إلى مدلول
آخر. وهذا في إطار التحول الدلالي، الذي يتجسد من خلال أنماط المجاز المختلفة.⁵
والتحول الدلالي لا يتأتى للعلامة اللغوية معزولة، ومجردة عن السياق الاستعمالي،
فللعلامات اللغوية قابلية للدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي
بالجمل لكي تكون نصاً.⁶

ويعبر عن التحول في البلاغة الأرسطية بمفهوم النقل أو التغيير، حيث يعرف
أرسطو الاستعارة باعتبارها نقلا أو تغييرا، حيث أنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر،
ويمكن أن يفهم من هذا التعريف أن الاستعارة هي نقل دال إلى دال آخر.⁷

وفي التراث البلاغي العربي، عبر عبد القاهر الجرجاني عن العلاقة بين الدال
والمدلول - في العبارة المجازية - أن هناك انتقالا من المعنى إلى معنى المعنى، وهو
انتقال منوط بالمتلقي، ويمكن التمثيل لهذا الانتقال بالشكل الآتية:

- العبارة اللغوية (دال) ← المعنى 1 مدلول ← كثير الرماد ← كثير إضرار
النار.

- المعنى الأول (دال) ← المعنى الثاني (معنى المعنى): سخي.⁸

بيد أن الجرجاني يعطينا تفسيرا لعملية التلقي، حيث يكون المتلقي طرفا في
عملية صنع النص عن طريق التأويل القائم على الاستدلال العقلي، حيث يربط القارئ
بين الدلالة اللغوية والدلالة العقلية. لكنه بالمقابل يغفل الجانب الرئيسي في عملية
الانتقال أو التحويل، الذي يقوم به المبدع قبل القارئ، أي أنه يمنحنا تفسيرا لعملية

التلقي (استهلاك العلامة)، دون أن يعطينا تفسيراً لعملية الإبداع (إنتاج العلامة).
بمعنى كيف يتسنى للمبدع الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى؟ وما هي مسوغات
هذا الانتقال؟

يمكننا هيلمسلاف تفسيراً لهذا الانتقال، عندما تحدث عن المعنى باعتباره المادة
التي تشتق منه الدلالات، فالدلالة هي شكل لهذا المعنى ومشتقة منه، يطلق على
المعنى (التقرير أو الدلالة اللغوية)، ويطلق على الدلالة (معنى المعنى) الإيحاء.⁹
والفرق بين المعنى والدلالة، هو أن المعنى معطى مباشر سابق، فهو ملازم
للعلامة اللغوية، وهو مدلولها الثابت نسبياً، في حين أن الدلالة هي المعاني غير
المعطاة بشكل مباشر، هي معاني ثانية، أو دلالات مصدرها الثقافة والتاريخ، وهي
دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة، والدفع بها إلى تسليم كل
دلالاتها.¹⁰

إن المنطلق في فهم معنى المعنى في العبارة المجازية هو المعنى، فإدراك
المعنى ضرورة لإدراك دلالاته، التي قد تتسع أو تضيق، أو تخصص أو تعمم، أو تعلق
أو تنحط.. وهذا بحسب السياق الاستعمالي الذي ترد فيه، بيد أنه لا بد من الإقرار بأن
وراء كل دلالة معنى جديد يضاف إلى معنى اللفظ الظاهر (أو معناه الأصلي)،¹¹ على
أن العلاقة بين المعنى والدلالة تنبني على أساس التشابه أو التطابق، والكناية والتمثيل،
بين المعنيين الأصلي (الأساسي) ومعنى المعنى (الدلالة). ويحدث أن تتحول هذه
الدلالات إلى معاني متى قيدت في المعاجم، التي تبقى مفتوحة لرصد مختلف المعاني
التي تضاف إلى معاني الألفاظ الأساسية، لأن السياقات الأساسية للدليل غير مستنفذة،
وغير محصورة، نظراً لطبيعة اللغة، التي تتغير وتتطور معانيها باستمرار، فحصر
السياقات وتوقف الدلالة لا يكون إلا إذا ماتت اللغة.

وخلاصة القول أن التعامل مع البعد الدلالي للغة، يفرض علينا الخروج اللغوي
كنسق سيميائي مفتوح، سواء تعلق الأمر بالإنتاج أو الاستهلاك، أي من ناحية الإرسال
(الكلام) أو التلقي، فالمتكلم لا بد وأن يستثمر المعاني اللغوية لإنتاج دلالات جديدة، لا بد

للمتلقي أن يمنحها التأويل والقراءة المناسبين، عن طريق الاستدلال العقلي، حيث يتم الربط بين الدليل اللغوي (المعنى) والدليل العقلي (الدلالة)، وهذا ما يتجسد أكثر ما يتجسد في الكلمة الاستعارية (المجازية)، أي حينما تتجاوز حقيقة الكلمة إلى استعاريتها، ومفهومي الحقيقة والاستعارية في علاقة تجاذب وتبادل، وقد تحدث ريتشاردز عن وهم المعنى الحقيقي للكلمات، أو بالأحرى المعنى المطلق للكلمة هو مجرد وهم لا وجود له.¹² وعلى هذا فالكلمات كلها استعارية، كما تحدث بول ريكور في هذا السياق عن **الاستعارة الميتة**، حيث يكون للكلمة معنى استعاري ما سرعان ما يصبح معنى حقيقي عندما يتم تداول معناها ليصبح معنى حقيقيا، وميز بينها وبين الاستعارة الحية حيث يعمد مستعملي اللغة إلى إضافة دلالة جديدة للمعنى القديم.

2- الاستعارة في النظم:

يبدو أنه من الصعب إثبات استعارية الكلمة بدراستها في ذاتها، لأن معانيها تبدو أكثر ثباتا واستقرارا، ما يجعلنا نسلم بأنها معان حقيقية، لكن هذه المعاني قد تختل أو تتحول، نظرا لخاصية في الكلمات التي لها قابلية الدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمال كي تكون نصا، وما دامت تتعلق بالاستعمال فالاستعارة تكون في النظم أو الكتابة،¹³ حيث تدخل الكلمات في علاقة مع كلمات أخرى، تتفاعل معها، مايكسبها دلالات جديدة، تتعلق بالسياق الاستعمالي الذي وردت فيه، تحدث **طه عبد الرحمن** عن الاستعارة ورصد لها ثلاثة مبادئ أساسية لفهم وإنتاج الاستعارة، ولتخص هذه المبادئ في ثلاثة موضوعات هي ترجيع المعنى على اللفظ، وترجييع النظم على الأفراد، وترجيح المطابقة على المشابهة، وهي مبادئ قد تهز صرح الدراسات التقليدية للاستعارة لما فيها من تعارض مع البلاغة الأوسطية، من حيث تغليب هذه المبادئ، فأرسطو يجعل الاستعارة مسألة لفظية، ومسألة تحويل أو استبدال للكلمات.¹⁴ في حين أن **طه عبد الرحمن** يغلب المعنى على اللفظ، وهذا لأسباب عديدة، لعل أهمها هو الاهتمام بالأثر الذهني الذي تطبعه الأصوات أو الخطوط (المنطوق أو المكتوب)، وليس بالألفاظ التي هي عبارة عن وعاء للفكر وفي

مذهبه هذا يناقض طه عبد الرحمان حتى أسلافه من البلاغيين العرب وعلى رأسهم أبو عثمان الجاحظ الذي جعل المزية للألفاظ بدل المعاني: « صناعة الكلام نظماً أو نشرًا إنما في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تتبع لها وهي أصل»¹⁵

كما قلل الجاحظ من شأن المعاني، حينما جعلها مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، ورفع من شأن اللفظ بتخيره مع إقامة الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، فالشعر صياغة وتضرب من التصوير.¹⁶ وقد شغلت قضية اللفظ والمعنى حيزاً كبيراً من التفكير البلاغي القديم، فتراوحت بين ترجيح اللفظ أحياناً، وترجيح المعاني أحياناً أخرى، وبين ترجيحهما معاً في بعض الأحيان، والحقيقة أن الاستعارة والكلام ككل هو نتاج اتحاد وجهي الدلالة، أي اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول) والوجود (الكلام)، وفق قانون المطابقة بدل المشابهة بين الألفاظ وما تعبر عنه، وهذه النظرة التوفيقية لمسها نصر حامد أبو زيد عند عبد القاهر الجرجاني، يقول: « وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائياً من ثنائية اللفظ والمعنى سواء على مستوى النظم أو على مستوى علاقة الدال والمدلول في الكلمات المفردة، فاللفظ لا يكون لفظاً إلا وهو دال على معنى، فإذا تعرى اللفظ من معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب.»¹⁷

أما المبدأ الثاني فهو ترجيح المطابقة على المشابهة، يناقض طه عبد الرحمان إذ يقول بهذا المبدأ جمهور البلاغيين العرب والغرب معاً، فأرسطو يذهب إلى أن إنتاج الاستعارات خاضع لرؤية التشابهات في العالم، وفي البلاغة العربية، نجد أن الجرجاني يجعل من التشبيه أصلاً والاستعارة فرعاً له، يقول: « التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة ... »¹⁸، كما أن كتب البلاغة تذهب إلى تعريف الاستعارة بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل عن سبب ترجيح طه عبد الرحمان للمطابقة بدل المشابهة ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد لنا من النظر إلى العلاقة بين اللغة والفكر مع الواقع، الذي يعد مرجعاً مفتوح الدلالات والإيحاءات، وما على الفكر إلا استثمارها

لرسم واقع تخيلي مواز للواقع كما هو، وعليه فلا يمكن إنتاج واستهلاك الخطاب الاستعماري دون عقد وشائج قوية بين الفكر واللغة والواقع، بحيث لا يمكن إدراك هذه العناصر إلا على أساس التطابق فيما بينها.

أما المبدأ الثالث فهو مبدأ ترجيح النظم على الأفراد، فالجرجاني اشتغل كثير على نظرية النظم، التي عرفت اكتمالها على يديه، يرى بأن دلالة اللفظ لا تكون فيه منعزلاً، بل تعرف منه في إطار النظم، فلا مزية للفظ دونما نظم والنظم مصطلح جامع يتوخى فيه معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه ودلالة اللفظ لا تعرف منه منعزلاً، وإنما تعرف منه في إطار النظم الذي لا يعني توالي الألفاظ نطقاً أو كتابة كيفما جاء واتفق، بل هو تتناسق دلالتها وتلاقى معانيها وتطابقها مع الفكر، والمعنى مرتبط بالنظم، حيث أن إحداث أبسط تغيير في النظم يترتب عنه بالضرورة تغيير في المعنى.¹⁹

يقودنا مفهوم النظم للحديث عن الخطاب الاستعماري، الذي تحدث عنه ر. جاكبسون، فميز بين نوعين من الخطابات هما: الخطاب الاستعماري المتعلق بالشعر، باعتباره أكثر الخطابات اعتماداً على الاستعارة، والخطاب الكنائسي المتعلق بالنثر، باعتباره يعتمد على الكنايات أكثر من الاستعارات.²⁰ بيد أننا قد نسجل بعض الاعتراضات على هذا التصنيف لاعتبارها عديدة، منها: أن خاصية الاستعارة ليست حكراً على الشعر دون النثر، كما أن الكناية ليست حكراً على النثر دون الشعر، فالشعر كما النثر مزيج من الاستعارات والكنايات، وهما خاصية أي إبداع أدبي، مهما اختلف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ومن جهة أخرى فالملاحظ أن الخاصية الاستعمارية هي المهيمنة على الخطابات باعتبار أن كل كناية هي استعارة، لأنها تحمل عناصر استعمارية، في حين أن ليس كل استعارة كناية²¹، فالكناية تعتمد على نفس آليات الاستعارة، فهي تجمع بين موضوعين أحدهما يكتفي للآخر، أو يستعير له، ففي كناية **طويل النجاد** استعارت الشاعرة لطول القامة بطول النجاد، فهناك موضوع أول غير مقصود، وموضوع ثان هو المقصود، فكأنما تشبه طول القامة بطول النجاد.

لقد منحنا ر. جاكبسون طريقة مثلى للتمييز بين الأدب واللاأدب بالبحث في شعرية النص الأدبي، أي البحث عن العناصر التي تمنح النص أدبيته أو شعريته، وهذا بموازاته أو مقارنته بما هو ليس أدب، يقول: " ينبغي إذا أردنا تحديد هذا المفهوم (الشعرية) أن نعارضه بما هو ليس شعرا"²² ويعطينا مثالا عن هذه الممارسة بأحد المقاطع الشعرية لبوشكين عندما يقول: " أتذكر تلك اللحظة الرائعة التي برزت فيها أمامي، كروية هاربة مثل عبقرية الجمال الخالص" ويتحدث بوشكين عن المرأة نفسها في رسالة غير محتشمة يقول فيها: " لقد تمكنت اليوم بعون الله من أنا ميخايل فوفاتنا"²³ فالشعرية تبرز عندما لا يتعلق الأمر بالتواصل بمعناه الضيق، أي حينما نتجاوز اللغة كأداة تبليغ وتواصل إلى أداة جمالية، وهذا يتأتى من خلال تجاوز المعنى كمعطى سابق إلى الدلالة المتجددة في اللغة، وبإمكاننا الاعتماد على هذه الممارسة وتطبيقها على خطاباتنا الأدبية، لملاحظة الفروق بين الخطاب الأدبي الاستعاري، المتجاوز للمعنى إلى معنى المعنى لأنه خطاب يتوسل لغة اللغة، فرغم أن اللغة في مجملها استعارية، خاصة وأن المبدأ الحاضر دوما في اللغة هو الاستعارة، إلا أن الاستعمال المكثف للعلامات اللغوية يميز استعاريتها، وفي الوقت نفسه الاستعمال هو من يحييها، ويجدد دلالتها من خلال الاستعمال الأدبي المبدع الذي يخلق لغة اللغة، متجاوزا بذلك المعنى إلى معنى المعنى، وهذا لا يتأتى للغة كوحدات معنوية منعزلة، بل يتأتى لها من خلال نظمها مع وحدات أخرى، لتكون جملا ومن الجمل تكون الخطاب، فالسياق الجملي والخطابي يسمح للوحدات اللغوية بالتفاعل فيما بينها، ويسمح بتجديد معانيها كلما تجدد السياق الاستعمالي للكلمات، وما دامت السياقات غير مستنفذة، فلكذلك الدلالات، ولذلك تبقى المعاجم مفتوحة لاستقبال المعاني الجديدة، إن الحديث عن الدلالة هو حديث عن الجانب المتحول في اللغة مقابل الجانب الثابت فيها، فالمتحول هو الدلالة والمدلول غير الثابت، أما الثابت فهو النظام.

واللغة نظام تتصافر فيه جملة من الأنظمة الفرعية: كنظام البنى الصوتية، ونظام البنى التركيبية، ونظام البنى المعجمية، ونظام البنى الدلالية، وهذا ضمن نسق

محكم أطلق عليه العلماء مصطلح النحو الكلي UNIVERSAL GRAMMAR، وهي مجموع مستويات اللغة وفيها يمكن أن نميز الثابت والمتحول في اللغة، وفيما يأتي جدول توضيحي لهذه المستويات:

علامه Traits	وصف الوحدات الصوتية القاعدية Phonétique
الصواتم، الفونيمات Phonèmes	علم الأصوات Phonologie دراسة دور الأصوات في النظام اللغوي
المقاطع الصوتية	علم الصرف/ المورفولوجيا Morphologie دراسة البنى الصرفية للكلمات
الجملة Proposition	الدلالة Sémantique دراسة المعنى والدلالة
الجمل Phrases	دراسة النظم/النحو Syntaxe دراسة النحو والعلاقات بين الأشكال المكونة للجملة
المفوض، الحديث، الخطاب Enoncés	التلفظ والتداول Enonciation et Pragmatique دراسة طرف الإنتاج والمعرفة اللغوية لدى المتلفظ في إطار سياق معطى. ²⁴

فالثابت هو الأصوات والصرف والنحو في اللغة، أما المتحول فهو المبحث الدلالي المتعلق بالكلمات في إطار الجملة والخطاب حيث تدخل في علاقة مع كلمات أخرى، تغير وتعقد من دلالة الكلمات لهذا فالمبحث الدلالي ترك جانباً ولم يخض فيه علم اللغة لاعتبارات خاصة بمنهج اللسانيات البنيوية، وأخرى خاصة بالمادة المدروسة في حد ذاتها، وهي المعنى الغير قابل للتجريب.

لأشك أن التحول الدلالي للغة هو نتيجة الاستعمال الاستعاري للغة، فالإبداع الأدبي هو استعارة لأنه تجاوز وخروج عن المألوف، كما تبين بأن النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، ذات المنطلق البنيوي عجزت عن الفصل في مسألة

الاستعارة، وهي الإشكالية التي لمسناها حتى في آخر الإصدارات المتتالية للمسألة، ففي كتاب " **عنف اللغة** " لجان جاك لوسوكل، الذي ترجمه د. محمد بدوي سنة 2005، يتناول الكاتب إشكالية الاستعارة في حديثه عن **نظرية المتبقي**، والمقصود بمفهوم المتبقي هو تلك الجوانب التي عجزت عنها النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، وهذا المتبقي هو نفسه الاستعارة التي لازالت تنتظر الكشف عن أسرارها وخبايها، التي هي في الأصل خبايا اللغة والخطاب²⁵.

نستنتج مما سبق أنه لا مجال للشك بأن الاستعارة خاصية خطابية تتعلق بالنظم والكتابة، لذلك فلا بد من دراستها وفق الآليات المنهجية لتحليل الخطاب، الذي عد بلاغة جديدة ونقدا جديدا، أكثر علمية وعقلنة.

4- الاستعارة وتحليل الخطاب

تستمد مناهج تحليل الخطاب مبادئها الأولية من اللسانيات البنيوية، التي أرسى لها عالم اللسانيات دي سوسور، والتي تفرغت فيما بعد إلى عدة فروع، منها: **اللسانيات التلفظية** التي أصبحت منطلقا مهما لبحوث التداولية والسيمانيات السردية، وغيرهما من المناهج، التي تبحث عن إشكالية المعنى والدلالة، وهذا بتأثير من فلسفة اللغة أثارت مسألة المعنى ومن بعده التأويل، خاصة بعدما أصبح التحليل ينصب على الخطاب الأدبي حيث تتعقد الدلالة.

يرمي تحليل الخطاب إلى إعطاء النص قراءة مضبوطة يمكن أن يتفق عليها عدد كبير من القراء، وهذا بالإمساك أولا بمقاصد الكاتب البلاغية، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ، الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب أي **الهدبنة Déconstruction**²⁶ قصد الكشف عن بيئة النص بإنتاج بنية أخرى قابلة للاختراق والتجاوز دائما، فالغاية إذن من تحليل الخطاب هي الوقوف على دلالات النص الأكثر عمقا.

إن المنطلق في تحليل الخطاب هو دائما اللغة، مع اختلاف في زاوية النظر إلى اللغة من حيث هي إنتاج أو بنية أو مرجع أو استهلاك، وهذا بحسب وظائف اللغة، فانطلاقا من وظائف اللغة الستة التي وضعها ر. جاكبسون:

مرجعية

انفعالية ----- شعرية ----- إيعائية

لغوية شارحة

يصف سلدن هذه بالوظائف لتمثيل النظريات الأدبية عبر التاريخ على النحو الآتي:

الماركسية

الرومانسية-----الشكلانية ----- المتجهة إلى القارئ²⁷

البنوية

وهذه الترسمة يمكن أن نفرزها بترسمة ثالثة توضيحية:

المجتمع (المرجع)

الكاتب ----- الشعرية ----- القارئ (التلقي)

(النقد النفسي) البنية النصية

تمثل المرحلة الأخيرة أهم المراحل منظرا للأهمية التي يمثلها القارئ بالنسبة للخطاب الإستعاري (الإيحائي)، فالقارئ هو من يكتب النص، وذلك بإعادة تركيب وتأويل المعاني الواردة فيه، لهذا أعلن ر. بارث عن موت المؤلف لأن هذا - كما يقول آلان برون - يحقق أدبية النص، وأدبيته مستمدة من انفتاحه على عدة تأويلات، ومستقبل أي نص وحياته تتوقف على مدى قدراته على تقبل إعادة التأويل.²⁸ وتتيح لنا نظرية التلقي التعامل مع جميع النظريات الأخرى، فتعامل القارئ يكون انطلاقا من البنية النصية، وفق مبدأ المحايثة، حيث ينظر إلى توليد الدلالة داخل النص، الذي يتحدد كفاصل بين ثنائية الحياة والموت، وهي ثنائية تتحكم في كل البنى السردية، القائمة دوما على منطق صدامي تناظري، ينتهي بالضرورة إلى ثنائية الحياة والموت.

ومبدأ المحايثة يعطي الانطباع بأن التعامل مع النص سيكون على أساس أن النص بنية مغلقة ومنتهية، بحيث يمكننا معرفة كيف تنتهي الرواية قبل أن تبدأ بطرح الأحداث التي تدور في الفاصل بين الولادة والموت، وعليه ستكون الرواية عبارة عن إنزيحات تؤكد يقينية الحلقة الموضوعاتية (حياة/موت)، وموضوعاته لا تخرج عن طابع اللعب على المتعارضين:

(فضيلة/رذيلة، حب/كراهية، مديح/نقد ...).²⁹

ورغم الحكم على النص بأنه بنية مغلقة ومنتهية، إلا أن الوصول إلى الحلقة الموضوعاتية حياة/موت، يمر عبر عدة حلقات موضوعاتية تمثل تمفصلات النص، الذي ينمو ويتطور وفق هذه الحلقات الموضوعاتية، التي تقود دائما إلى الحلقة الموضوعاتية السالفة الذكر، إن النص/البنية المغلقة والمنتهية، التي تحدثت عنه ج. كريستيفا في أعمالها النقدية، خاصة في مقالها المرسوم بالنص المغلق، كما طبقه أ.ج. قريماس في أعماله النقدية التطبيقية، مثل عمله "موباسان: سيميائيات النص" وعمله "الوصف والسردية في الخيط لجي دي موباسان" حيث يحقق قريماس ثنائية النص / القارئ بامتياز كبير، ويعد بذلك قارئ أنموذجا لأنه استطاع ربما للرمة الأولى التي يحدث لنا فيها الانطباع بأن تحليل النص الأدبي يشبه الأعمال التطبيقية العلمية في الفيزيولوجيا أو علم التشريح مثلا، إن النسيج السردى يبسط يثبت على ورقة كما لو أنه مشدود بالدبابيس ويحكي كل ماله من ليفات وعروق، وشبكات خفية.³⁰ فالمقصود بالانتهاء والانغلاق، هو انغلاق الرواية كحكاية وكبناء، وكفعل أدبي أو كخطاب أو كدليل خاضع للممارسة الاجتماعية حين الكتابة ويخضع لها أثناء عملية القراءة التي تبني دلاليته انطلاقا من موقعها، فالدلالة تنشأ من خلال جدلية بين النص والقارئ، لا في النص معزولا، ولا في المؤلف على حد تعبير م. ريفاتير.³¹ وهي الفكرة ذاتها التي دافعت عنها مدرسة كونسطنس الألمانية من خلال تأكيدها على دور القارئ المتلقي في بناء النص وإنتاج دلالاته.³²

يلاحظ د. أحمد يوسف بأن القراءة النسقية التي اختارت مبدأ المحايثة ضمن منهجها التصوري آلت إلى مأزق النص، فالنص ليست نسقا مغلقا وإن كان قد من كيان لغوي فيسظل نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات والثغرات وهذا سر جماليته وأساس أدبيته، بل إن شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني تشكلان قوامه الجوهرى.³³ ضروري إذن النظر إلى القارئ الذي ينظر إلى النص كنسق مفتوح يحاول سد الفجوات والثغرات التي يتركها الكاتب للقارئ فالكاتب لا يقول كل شيء لكنه يترك مجالا واسعا للقارئ الذي يساهم في بناء دلالية النص، ويسمح له مبدأ المحايثة من التعامل مع دلالية النص الداخلية التي تغدو تأويلا في إطار المحايثة التي هي رسم لحدود ومسافات التأويل.

5- السرد والوصف وموقع الخطاب الاستعاري:

الغالب على دراسات السيميائيات السردية أنها تشغل أكثر على السرد، والأفعال السردية دون الوصف، أي تشغل على التحليل الصيغي بدل التحليل الهيكلي، وهذا باعتبار أن الخطاب الأدبي هو تقاطع للمكون السردى والمكون الخطابى لتنظيم مدلولية نص ما، والتوجه إلى التحليل الصيغي راجع إلى طبيعة النصوص المدروسة، وخصائصها الفنية التي تتلاءم والدراسة السردية (الرواية والقصة القصيرة) وكذلك يرجع إلى ما ورثته السيميائيات السردية من البنيوية، وما ورثته عن الشكلائية الروسية. وإثارة مسألة الوصف في هذا المقام يعود أساسا إلى أن الخطاب الاستعاري هو خطاب وصفي بالدرجة الأولى، فالوصف هو وحده الكفيل بإظهار استعارية الخطاب، ووظيفته تتجاوز الوظيفة الجمالية، أو وظيفة المحاكاة والإحالة على الواقع أو المرجع،³⁴ ليصوغ خطابا تخيليا مفارقا للواقع، رغم أنه يغترف عناصره منه، فهو خطاب الوجود الممكن، ولا يمكن فهم هذا إلا بفهم آلية الاستعارة التي تجمع بين موضوعين واقعيين، تصوغ منهما موضوعا ثالثا تخيليا. وقلنا بأن الخطاب الاستعاري خطاب واصف، لا يعني أنه يتنافى مع كونه سردا، فالسرد وصف أيضا، لأنه يمنح حركية وتطورا للوصف داخل النص، فالأعمال المنوطة بالعوامل داخل

النص، تشكل أوصافا الشخصيات داخل الخطاب، ولأن الخطاب الاستعاري واصف فهو تصويري أو تمثيلي فهو أيقون للفكر والواقع معا، فهو مطابق للفكر أو يوهم بهذا، لكنه مشكل للواقع ومتشكل منه.

6- وظيفة الخطاب الاستعاري

تمكن إبتكارية أي نص لغوي، مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي في أنه تصوير وتخيل إبداعي، يختلف عن غيره من النصوص في نقله لحقيقة أو واقعة ما، نقلا مختلفا عن الواقع وعن غيره من النصوص. قد يتجاوز فيه الكاتب حدود العقل والمنطق ليلامس حدود الوهم أحيانا كثيرة، خاصة وأن فعل الكتابة يرتبط دائما ويفسر على أساس أنه يتم في لحظات الإلهام وغياب الوعي لكن: «مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤدي إليه الحس بنحو من الأتحاء . فقد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم متسامي بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم - في النهاية - لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل . ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه.»³⁵ بإمكاننا إذن النظر إلى الفعل التخيلي في علاقته بالواقع كمرجع، على أنه تناص لذلك الواقع، فالكاتب يودع نصه التخيلي عناصر واقعية سابقة الوجود، مرت عليه من قبل وتعرف عليها سلفا، فيوظفها لخلق صورة جديدة لها دلالة جديدة، انطلاقا من عناصر الواقع التي يأخذ منها الكاتب ليرسم صورة غير حاضرة في مجال رؤيته وإحساسه المباشر، بل هي مدركات وصور عقلية، يودعها الإنسان في اللغة والكلام الذي يتلفظ به. ولتقريب هذه الرؤية أكثر نضرب لها مثلا بأفلام الخيال العلمي، التي تعد خطابات تصويرية أيقونية، تعتمد على التخيل في مجال الصورة، حيث يعمد صناع هذه الأفلام إلى توظيف أكبر قدر من الخيال لتحقيق أكبر قدر من العلمية، حيث أن العديد من هذه الصور المتخيلة التي تبدو مستحيلة التحقق، قد تتحقق بالفعل، ذلك لأنها تبني الممكن على ما هو موجود. والفرق بين الأيقونة الصورة

والأيقونة اللغوية، هي أن الأولى بصرية، بمعنى أنها خطاب بصري، في حين أن الثاني يعتمد على أيقونية اللغة، التي تدرك معانيها بطريقة عقلية. ومع ذلك فكلاهما تصوير. وقديما تحدث الجاحظ عن الشعر قائلا: «**إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير**» وقد لاحظ **د. جابر عصفور** أن الجاحظ قد أدرك فهما خاصا للتصوير أكثر تطورا، لأنه يكشف عن ثلاثة مبادئ يرسو عليها التصوير. أول هذه المبادئ هي أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصيغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي يترادف التصوير مع ما نسميه بالتجسيم أو (تجاوز الأيقونة)، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومثابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي...³⁶ وبالتالي سنكون إزاء وعي مبكر لما يطلق عليه حديثا بالأيقونة، بل ربما أكثر تطورا منه، فالتصوير يتعلق بتقديم المعنى بطريقة حسية أين يغدو قرينا للرسم والتجسيم، في حين أن الأيقون يكاد يكون ملازما للخطابات البصرية دون الخطابات المعنوية، التي تشغل على اللغة من خلال استعمالها في النصوص الأدبية، التي تكتسب من خلال فعل التصوير صفة اللوحة الزيتية، التي لا يمكن رؤيتها بالعين لكن بالعقل.

يمكننا التمثيل للأيقونين البصرية والمعنوية من خلال نموذجين لهما، هما الفيلم السينمائي الذي يعتمد على خطاب الصورة وعلى المشاهد التصويرية، التي يمكن تلقيها بصريا، تحرمانا من متعة التلقي المعنوي للحكاية أو الخطاب الشفوي الذي يمنحنا متعة بناء المشاهد التخيلية، التي يطلقها الحكواتي ليتلقفها المتلقي ويبني مشاهدتها بنفسه. ورغم العلاقة الوطيدة بين الأيقونين، ورغم أننا نعيش في حضارة الصورة والاستهلاك السريع، إلا أن الأيقون اللغوي يبقى ذا مكانة نظرا لعلاقته المحورية مع باقي الخطابات الأخرى. إن التصوير عبر الخطاب الاستعاري ليس محاكاة للواقع، كما ذهب أرسطو، الذي: «**في بحثه في علاقة الشعر بالواقع يجيب إنه محاكاة لذلك الواقع (....) وأفلاطون يرى هذه المحاكاة مرآوية، بينما يذهب أرسطو إلى القول**

بأنها محاكاة تفضل الواقع.³⁷ فالتصوير هو نتاج رؤيا، وتفاعل الذات مع الواقع لإنتاج واقع متعال، أو نموذج مثالي للواقع لأنه ينقل الواقع ليس كما هو موجود، لكن كما يجب أن يكون، فهو نوع من الاستشراف الذي يقوم به الإبداع. تتطلب الخطابات الاستعارية قراءة تأويلية تتجاوز المعاني القارة في اللغة إلى دلالتها، والتأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، بل هو أكثر تعلقا بالمؤلف الذي يؤول عناصر الواقع، لينعكس تأويله في الخطاب اللغوي، ليأتي فيما بعد دور القارئ الذي يؤول النص كعلامة سيميائية تصويرية قد تنفتح على عدة قراءات، وهذا تبعا لانفتاح الواقع والفكر واللغة.

7- مشكلات الخطاب الاستعاري:

يحتاج الخطاب الاستعاري إلى قراءة تأويلية، ذلك لأنه بالأساس نتاج عمل تأويلي للواقع، فهو مزيج للواقعي مع الغرائبي أو (المجازي). وهو رؤية منحرفة للواقع تفككه وتعيد تشكيله وفقها، والمجاز رؤية منحرفة للدلالة، والجدل قائم بينها.³⁸ وبهذه الطريقة نكون أمام خطاب استعاري تخيلي، توجد اللغة من خلال إعادة تشكيل عناصر الواقع، راسمة بذلك صورة أيقونية تخلق موضوعها بنفسها. فمثلا في قصة «وللضفادع حكمة، للقص السعيد بوطاجين»³⁹، عندما نقرأ النص نخرج في الأخير بصورة أو مشهد أيقوني، مشهد الكاتب (الذي تمثله الأنا الساردة) قابعا وراء وكتبه يستمع إلى صوت الطبيعة (يمثله نقيق الضفادع) يخترق سمعه، ويملاً حواسه، فيطلق عنان ذاكرته مستحضرا صوت الصبا، مستمعا لصوت ذلك الطفل الصغير القابع - دوما - بداخله المندمج مع صوت الطبيعة ذاك، الذي طالما دعاه ولازال إلى العودة إلى الطبيعة وإلى الإنسان، جاعلا من الشخصوس التي رافقت صباه (الجد والجدّة، الأولياء الصالحين كسليمان البوهالي ...) رموزا للحكمة الإنسانية.

تبدو استعارية القصة ابتداءً من عنوانها الاستعاري (وللضفادع حكمة) وتكمن استعارية العنوان في أن الكاتب استعار الحكمة للضفادع من الإنسان، وهي استعارة **متشعبة: Une métaphore filée** والاستعارة المتشعبة هي استعارة ممتدة أو ممططة، تتطور بعدة كلمات على طول الجملة أو النص. وقصد وضع إطار تخيلي للنص الاستعاري لابدأ أولا من ضبط التشعب المتحكم في نمو النص، ونمو دلالاته. فهذا التشعب لا يكون فوضويا، وإنما ينظم عن طريق الترابط الناتج عن الرسوم والحمول (الكناية والمجاز) فالترابط والتشعب عمليتان متكاملتان وشاملتان لكل الأنظمة التعبيرية الرمزية والعمليات المعرفية التي هي غير لسانية.⁴⁰

وقصد ضبط هذا التشعب في النص وللضفادع حكمة، انطلقنا من سيمياء العنوان الاستعاري، وحاولنا ربطه بالمتن من خلال التحليل في المكون الخطابي للنص

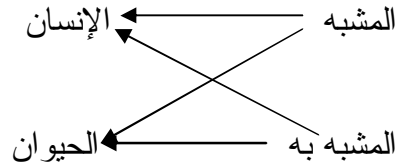
(الشخصيات، الزمن والمكان) وكذا التذييلات (الترفيل) في علاقاتها بالزمن والمكان وإثبات استعاريتها وبالتالي استعارية القصة ككل.

العنوان هو واجهة القصة، وفي أحيان كثيرة هو قصة متقدمة، قد تشير وتمهل مباشرة للمتن، وقد يكون مضللاً حيث يكون أكبر من القصة وعموماً فالعنوان فيه دائماً نوع من الإثارة التي تذكي فضول القارئ وتدفعه إلى قراءة المتن لذلك فأغلب المؤلفين يسعون إلى تمحيص واختيار العنوان الأكثر إثارة والأكثر تعلقاً بالمتن القصصي، لهذا نجد أن أغلب العناوين الاستعارية تتجاوز اللغة التقريرية المباشرة إلى لغة اللغة (اللغة الإيحائية) وعلى القارئ أن يكتشف العلاقة بين العنوان كواجهة (قد لا تتجاوز طابع التجارية بحتة) والمتن مهما بعدت فهناك علاقة ما بينهما خاصة وأنه قد لوحظ انفتاح بعض الأعمال الروائية والقصصية المغربية على بلاغة جديدة يهيمن من خلالها ما هو شعري وعجائبي على ما هو سردي وواقعي.⁴¹

والعلاقة بين العنوان والمتن في القصة (وللضفادع حكمة) تمكن في أن الضفادع التي وصفها الكاتب بالحكمة لها حضور في متن القصة، صانعا شعرية القص، حيث يتردد النقيق كإلزام شعري يواكب حركية القص، وهذا ما يعطينا الانطباع بأن نقيق الضفادع ما هو سوى صوت الطبيعة الحكيمة من خلال كل كائناتها والكاتب إذ يفعل هذا يستحضر نصاً آخر، قد يعد من مشكلات القصة، هو مسرحية الضفادع لأرسطو فان⁴²، فكلاهما وظف نقيق الضفادع كصوت للطبيعة يدعو الإنسان إلى العودة إلى رحم الطبيعة، والرضوخ لسلطانها، حيث يجد الحكمة الحقيقية.

إن مثل هذا العنوان فيه من الاندهاش والأغراء والتشويش، حيث يجمع بين الوضوح والغموض في آن واحد، لذلك نجده منفتحاً على لا نهائية اللغة، بحيث نجده ينزع إلى إخفاء المعنى والكشف عنه في آن واحد، وهذا لا يتأتى للعنوان إلا بفضل نظامه الاستعاري⁴³، حيث يمكننا الاكتفاء فقط بالمعنى الحرفي والحقيقي، دون البحث في دلالاته المستجدة. فلو توقفنا عند المعنى الحرفي فإننا سنجد الضفادع هي فعلاً كائنات حكيمة، لأنها بنقيقها ذاك تمارس شعيرة من الشعائر الدينية، فهي تسبح لله

سبحانه وتعالى، فهي كائنات تسامت بغريزتها على الإنسان بعقله وأصبحت أحكم منه. وانطلاقاً من هذا نفهم لماذا حدث هذا القلب الاستعاري بين المشبه (الضفدع) والمشبّه به (الإنسان). الغالب أن الاستعارة هي إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما⁴⁴، في أنه حدث العكس في هذه الاستعارة حيث ألحق الأقوى بالأضعف (الإنسان/الضفدع، الغريزة/العقل....)، لكن هذا غير مهم مادامت الاستعارة تساوي وتطابق بين علامتين: إنسان/حيوان ومثل هذه الاستعارة ليست غريباً على الأدب العربي، فقد استعملها ابن المقفع في كلیلة ودمنة حيث رمز بالحيوانات التي يستعير لها صفات بشرية إلى البشر، مع العناية بما يتلاءم وصفات الحيوانات المرموز بها مما يجعل طرفي الاستعارة يتناوبان الموقع الشيء الذي يظهرهما متطابقين:



ومثل هذا الاستعارات لها حضور في القرآن الكريم، ومنه استمدت، لأنه نص محوري في الحضارة العربية الإسلامية، التي هي حضارة النص.⁴⁵ يتسنى لنا كقراء حينما نعود إلى مشكلات النص فهم الخطاب الاستعاري فهما مناسباً سننتقل من المعجم الذي لن يفيدنا إلا بالمعاني المعطاة سلفاً، ولن تسعفنا بالدلالات التي يشحنها بها النظم (الكتابة) لذلك فلا بد من الانتقال من البحث في المعجم إلى البحث في الموسوعة للنظر في مشكلات الخطاب، خاصة وأنه يستحضر شبكة من النصوص التي تشكله في الخفاء، فهناك دائماً نصوص غائبة تشكل النص، وهذه النظرة إلى النص ما هي إلا: "تقصي المحددات العميقة التي جعلت فكرة ما ممكنة في إنتاج معين. إنها طريقة في البحث تعمل على تحديد في المجال الثقافي المعرفي الذي انبنى على أساسه الواقع الاجتماعي والفكري موضوع الدراسة".⁴⁶

تعد مشكلات الأنماط الأدبية العربية مسألة مفصول فيها، سواء من حيث الأشكال أم المضامين فمن حيث هي أشكال أو بالأحرى أجناساً أدبية متطورة على

النصوص المحورية للحضارة العربية والملاحم والمسرحيات... الرواية التي قال عنها جورج لوكاتش أنها ملحمة العصر البورجوازي، لها ملامح الملحمة الشيء الذي دفع بلوكاتش لأن يقول عنها أنها سليلية الملحمة. وهي نفس الدوافع ج. كريستيفا لأن تبحث عن أصول هذا الجنس الأدبي في النصوص المحورية الغربية كالمحمة والأسطورة والكرنفال... لهذا تجدنا نتساءل في هذا المقام عن النصوص المحورية التي تصنع إديولوجيم نصوصنا القصصية والروائية، وهذا من خلال البحث في مشكلات النص.

وقد لاحظنا من خلال نص وللضفادع حكمة أنه يستحضر من خلال عنوانه ولازمته مسرحية الضفادع، كما أنه يستحضر القرآن الكريم، فهناك تجاذب في مشكلات النص بين النصوص المحورية للحضارة الغربية ممثلة في المسرحية مع النص المحوري للحضارة العربية ممثلا في القرآن الكريم، لكننا مبدئيا نرجح حضور النص الثاني (أي القرآن الكريم) أكثر من المسرحية، لاعتبارات عديدة لعل أهمها على الإطلاق هي اللغة التي كتب بها نص وللضفادع حكمة فهي لغة شحنها القرآن الكريم، كما أننا نسجل حضورا للتراث الثقافي الشعبي في القصة، من خلال الخرافة الشعبية مجسدة في شخصية سليمان البوهالي ذلك الولي الصالح الذي تحدثت عنه القصة كأب للضفادع، وهي شخصية تتعلق بالمخيال الشعبي الذي يصنع استعاريته وغرائبيته التي تصب في إثبات استعارية العنوان وامتداده على طول القصة، فمن خلال اسم العلم سليمان البوهالي نلمس تعلق القصة بالقران الكريم وبالمخيال الشعبي، فسليمان قد تحيلنا على قصة سيدنا سليمان عليه السلام الذي كانت له معجزة التحدث ومخاطبة وفهم الحيوانات والتحكم فيها. وكذلك سليمان البوهالي أبو الضفادع التي تقرا وتسبح للخلق جل جلاله. إما الكنية أو النسبة (البوهالي) فهي تتعلق بالمخيال الشعبي الجزائري حيث منحت الشخصية وصفا لصيقا بها، يتعلق بطبعها وطريقة تعاملها مع الناس، أو طريقة لبسها ومظهرها الخارجي ككل فوصف البوهالي هو اشتقاق شعبي وتصنيف عامي لكلمة بهلول، التي تطلق عادة على إنسان تبدو عليه ملامح الغباء والشذوذ الاجتماعي، والتي تظهر في تصرفاته وطريقة كلامه أو لبسه... فيبدو

مضحكا إلا أنه قد يخفي عكس ما يظهر، ونخلص في الأخير إلى أن شخصية سليمان البوهالي تحمل قيم الخير والشر معا، فهو متعالي ووضيع في الآن نفسه، هو نبي وإنسان، وبالتالي فهو يحيل إحالة مزدوجة إلى النبي سليمان عليه السلام وإلى الكاتب بوطاجين أي أنه يحيل على الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد، وبين النبي والولي الصالح والكاتب رسالة الحفاظ على الإنسان وقيادته نحو الحكمة، وهي رسالة القران الكريم.

وخلاصة القول إن النسق السيميائي للخطاب الاستعاري بطبيعته نسقا مفتوحا على القراءة والتأويل وبناء الدلالة، وهي قراءات تفرضها البنية النصية وتتعلق بالكاتب والقارئ معا، فحينما نؤول خطابا استعاريا فإننا نحاول تفكيكه ومحاولة بنائه من جديد، وفي هذه العملية نحاول اقتفاء أثر الكاتب الذي أول عناصر الواقع كنسق سيميائي ثقافي يخضع نسج النص ويمنحه دلالة ما، سوف ترتبط بهذا النسق، الذي يمثل موسوعة للخطابات الاستعارية التي يفترض أن تكون مشتركة بين القارئ والكاتب حتى يتم التواصل الجمالي.

- 1 - ا.إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، 15.14.
- 2 - ج.ج.لوسركل، عنف اللغة، تروتح: د.محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، ماي 2005، لبنان، ص.269.
- 3 - مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية. 1986. ص.
- 4 - عبد الجليل منقور، علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت: www.awu-dam.org.
- 5 - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الطبعة الخامسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص ص.88.87.86.
- 6 - نفس المرجع، نفس الصفحة.
- 7 - عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية، ص.108.
- 8 - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص.87.
- 9 - ينظر فرانسوا راسيتي، المعنى بين الذاتية والموضوعية، تر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنت: www.saidbenkard.free.fr.
- 10 - ينظر المرجع نفسه.
- 11 - وضعنا جملة: المعنى الأصلي الذي يمكن أن نعبر عنه بالمعنى الأساسي أو الإصلاحي. بين قوسين. لأننا نعتقد أنه لا وجود لمعنى أصلي أو أساسي للكلمة باعتبار التغيرات الحاصلة لمعاني الكلمات، وهذا ما يمكن أن نمثل له بالمعاجم التي تعطي معادن عديدة للكلمات بحسب السياق الذي قد ترد فيه، لكن هناك دائما علاقة ما بين هذه الدلالات وهي أنها مشتقة من المعنى السابق اشتقاقا استعاريا. وهذا ما يظهر في المشترك اللفظي.
- 12 - ريتشارد واوجدن، فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانم، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 13 - 14، ربيع 1991، ص.09.

- 13- يتحدث ج. لويس بورغيت في حوار له مع ج. شاربونيه، اقتبسه جيرار جينيت في مقال "البلاغة المقيدة"، يتحدث شاربونيه عن الاستعارة كمقابل للكتابة، وهذا نص الحوار:
- ج.ش: قبل ثلاث أو أربع سنوات، كانت المجالات، المقالات والمحاولات مليئة بكلمة الاستعارة، البلاغة المقيدة، تر: الصديق بوعلام، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، مركز الإنماء القومي، صيف 1989، ص.53
- 14- ريتشارد، فلسفة البلاغة، ص.38
- 15- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1979، ص. 1110
- 16- أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الأول، تر: عبد السلام هارون، 1969، ص.281..280
- 17- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص.176
- 18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السلسلة الأدبية للأئيس، موفم للطبع والنشر، الجزائر 1991، ص.853
- 19- نفس المرجع، ص.93
- 20- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي، دار توبوتال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص. 108.
- 21- ينظر محمد الصغير بناني، فك الإسرار في شعر الهزار: تحليل بلاغي وأسلوبى، منشورات الحكمة، ص.30
- 22- ر. جاكسون، قضايا الشعرية، ص.13
- 23- نفس المرجع، نفس الصفحة.
- 24- Herniette Gesundhayt, Les Grandes Courants De Linguistique, WWW.Linguistiques.com.2003.
- 25- ج.ج. لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، ص.269
- 26- DECONSTRUCTION: الهدبنة، انظر السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1. أكتوبر 2000، ص.166.
- 27- ينظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ط1. 2001، المركز الثقافي العربي، ص. 20.
- 28- فانسون جوف، رولان بارث والأدب، تر. محمد سويتري، إفريقيا المشرق، ط1، 1994، ص.79.

- 29- ج. كريستفيا .علم النص. تر. فريد الزاهي. دار توبوقال للنشر. الدار البيضاء. ص.07
- 30- ج. ك. كوكي، السميائية: مدرسة باريس، تر. رشيد بن مالك، نشر دار الغرب، 2003. ص.177
- 31- ر.بارث وآخرون، الأدب والواقع، تر. عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف بترخيص من منشورات عيون، ط2. 2003. ص.45.
- 32- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر، الجزء الثاني، ط 2002 /2001، ص.238.
- 33- نفس المرجع، ص. 236.
- 34- ينظر ر. بارث وآخرون، الأدب والواقع، ص.37 وص.45.
- 35- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، ط1، 2003، ص.40.
- 36- نفس المرجع، ص.255.
- 37- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكير، دار المسيرة للنشر، ط1، 2003، الأردن، ص.16.
- 38- عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير،
http://www.ao-academy.org/wesima_articles/library
- 39- السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، مجموعة قصصية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.
- 40 - محمد مفتاح، مجهول البيان، توبوقال للنشر، ط1، 1990. صص.57.58.
- 41- الطاهر رواينية، النص الأدبي وشعرية المناصصة، دار توبوقال للنشر، ط1، 1990، صص.57.58.
- 42- تصف المسرحية ببراعة رحلة ديونسيوس اله المسرح إلى الدار الآخرة، وخلال عبوره نهر العالم الآخر كانت جوقة الضفادع تناغم نقيقها مع ضربات المجاديف في الماء، بما شكل أغنية الطبيعة بعدها تبدأ مناصرة في العالم السفلي بين يوربيدس واسخيلوس تنتهي بهزيمة يوربيدس ليقتنع ديونسيوس بأن أسخيلوس أجدر منه بالنقد الاجتماعي فيصادقه ويصطحبه معه إلى العالم الأرضي ليرشد بمسرحياته الآتيين يتطهروا من الضلال. ينظر عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مرجع سابق.
- 43- الطاهر رواينية، النص الأدبي وشعرية المناصصة، ص.365. 366.

-
- 44- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان 1997ص.19.
- 45- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي. ط5. 2003.
- 46- عبد الحميد بورايو، إنتاجية النص، دراسة في اركيولوجية الثقافة الجزائرية من خلال ثلاثة أنماط نصية أدبية: الأسطورة /الملحمة /الرواية، مجلة اللغة والأدب، العدد 12، أكتوبر 1997، دار الحكمة، ص 193.

ترجمات

المصطلح ومشكلة الترجمة في خطاب ما بعد البنيوية

د. يوسف وغليسي
جامعة -

قسنطينة-

بدأت جهود مخبر الترجمة (بجامعة قسنطينة) تُؤتي قُطوفها الدانية من خلال الترجمة الرائدة التي قام بها الأستاذ خميسي بوغرارة مع كتاب مادان ساروب (M.Sarup) الموسوم (دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة)⁽¹⁾. وتكتسي هذه الترجمة مكانة استثنائية، تستمد أهميتها القصية من جملة عوامل تُؤطر هذا الفعل المعرفي الجسيم، قد تصب جميعها في الصلة النقدية العربية (المغربية بالأخص) المبتورة -نسبياً- عن الثقافة النقدية الأنجلو أمريكية، وبارتداد تاريخي سريع نكتشف أن بعض النقاد المصريين قد كانوا رواداً في ترميم هذه الجسور المقطوعة، وأن الدكتور رشاد رشدي يأتي على رأسهم؛ من خلال محاولته تأسيس اتجاه نقدي عربي جديد مكافئ لحركة «النقد الجديد» في أمريكا وإنجلترا، وهي البداية التي أرساها في بداية الستينيات من القرن الماضي، ثم واصلها -وبإيعاز منه- طلبته الذين أصبحوا -اليوم- من نجوم المشهد النقدي العربي المعاصر (محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، فايز اسكندر،...) حيث اضطلع كل واحد منهم بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد (بروكس، ماثيو آرنولد، كروتشي، ريتشاردز،...).

ثم سرعان ما انطفأت تلك الجهود تحت وطأة الإعصار النقدي العاتي الذي حوّل عاصمة النقد الجديد من أمريكا ولندن إلى باريس التي اغتدت مقراً جديداً لصندوق النقد الأدبي يرتاده من كان فرنسا أو من تفرّس على الرغم من أصوله المغايرة (تودوروف، غريماس، كريستيفا،...).

وبذلك تضاعلت أهمية الترجمة النقدية من الإنجليزية إلى العربية، لكنها استعادت اعتبارها النسبي في السنوات الأخيرة، ولو في شكل حركات فردية بطيئة، مع ظهور آثار نقدية إنجليزية لافتة؛ ومن جملة هذه الآثار القليلة التي كان للقارئ العربي نصيبٌ منها نذكر:

-كتاب (الحداثة وما بعد الحداثة) لبيتر بروكر الذي ترجمه عبد الوهاب علوب (1995).

-كتاب (نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر) للكاتب الأسترالي ديفيد بُشْبندر، الذي ترجمه عبد المقصود عبد الكريم.

-كتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) لرامان سلدن، الذي ترجمه جابر عصفور (1998).

-كتاب (مقدمة في نظرية الأدب) لتيري إيجليتون، الذي ترجمه أحمد حسان. وفي هذا السياق الخاص جداً ينبغي أن نُدرجَ ترجمة خميسي بوغرارة لهذا الكتاب الجديد الذي يغطّي حيزاً معتبراً من الجهود النقدية الغربية الجديدة في مرحلة ما بعد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، وهي مقارَنةٌ خالية في ذهن القارئ العربي لا يكاد يدركها إلا خاصةً الخاصة من النخبة النقدية العربية وبعْدَ لأي لغوي عسير، فكيف وقد صارت مبسّطةً أمامنا بنسيج لغوي بسيط في متناول الطالب العربي العادي، طرّزه المترجم الجزائري الجديد الأستاذ بوغرارة الذي يبدو فقيهاً للغتين على السواء: الإنجليزية بحكم التخصص، والعربية بحكم الأرومة والرغبة والإرادة، لكن ثقافته النقدية هي الحلقة الواصلة بين هذين الفضاءين اللغويين المتباعدين.

يمكننا (وبفخرٍ شديد لا امتراء فيه) أن نصف هذا الصنيع الذي أقدم عليه خميسي بوغرارة بالفعل التاريخي الرائد المتقرّد، إذا أدرجناه في السياق الثقافي الجزائري، لأننا - في حدود الإطلاع - لم نجد ما يطوله ويبرزه لدى الآخرين، وإذا كان ذلك كذلك، فإنّه حدّث لغوي ونقدي مميّز، لأنها أول مرة - في حدود الظن - يترجم جزائري كتاباً على هذه القيمة النقدية من الإنجليزية إلى العربية.

كما تتبع قيمة هذا الصنيع المميّز من عامل آخر، وهو أننا نحيا في عصر العولمة النقدية التي تميّزها ثقافة «المابعد» (ما بعد الطليعية- *post avant-gardiste*، ما بعد المستقبلية- *post futurist*، ما بعد الرمزية- *post symbolism*، ما بعد الانطباعية *post impressionism*، ...) وبالنظر إلى حادثة عهد القارئ العربي بمثل هذه المفاهيم، فإنه -ولاشكّ- يَعيّ جيّدا ما معنى أن يقرأ في لغته كتاباً عن (ما بعد النبوية وما بعد الحادثة)، وهو وعيٌ موصول بالحادثة الزمنية لتاريخ صدور الكتاب في لغته الأصلية.

إنّ مسافة 15 سنة الفاصلة بين زمني التأليف والترجمة (1988-2003) لا تحمل من أمارات التأخّر شيئا ذا بال، بالنظر إلى أنّ القارئ العربي المستهدف من خلال هذه الترجمة لا يزال يُصارع نوبات النبوية والحادثة، ويكابّد أبجدياتها، وإنّ فلن يكون له الحقّ في القول إنّ المترجم قد وصل متأخراً وهو يباغته بكتاب يتناول ما بعد الذي هو غارق فيه! .

إننا نستصغر هذه الفاصلة الزمنية بحكمّ العادة العربية في مسألة الثقافة؛ فالقارئ العربي تعودّ الاحتفاء الكبير (مع الاكتشاف المتأخّر!) بأخطر المؤلفات الحاسمة في تاريخ النقد الأدبي، ومنها كتاب (تشريح النقد) /إنجيل النقد الأسطوري (!) للناقد الكندي نورثروب فراي، الذي وصلنا متأخرا بما يقارب نصف قرن من الزمان (1954-1991)! .

والمفارقة العجيبة في هذا الشأن هي أن حركة الترجمة النقدية العربية وما يُعوزها من توحيد وتنسيق -قد جعلت القارئ العربي يقرأ ترجمتين اثنتين لكتاب واحد (على سبيل المثال: «الكتابة في درجة الصفر» لبارت، «لذة النص» لبارت أيضا، «شعرية دستوفسكي» لباختين، «بنية اللغة الشعرية» لكوهين، «تشريح النقد» لفراي،...)، ويفتقد ولو ترجمة واحدة لكتب لها مكانتها الخاصة في تاريخ النقد الأدبي، ولا سيما كتب (النقد الجديد) في نسخته الأنجلو أمريكية، التي لا تزال في منأى عن القارئ العربي، ومنها كتاب ج.ك.رانسوم (*the new criticism*) 1941 الذي كان نقطة انعطاف في تاريخ النقد الأدبي، ومعظم كتب جاك دريدا.

وعلى كلٍّ فإنَّ اكتشافنا المتأخّر للأشياء أفضلُ من جهلنا لها أصلاً.
إنَّ عاملاً واحداً من العوامل السابقة كافٍ لوحده كي نُشيد بمغامرة المترجم في
هذا «الدليل التمهيدي...»، فكيف وقد تظافرت جلُّ العوامل في ترجمته هذه؟! .
بقي لنا أن نأخذ عليه بعض المآخذ اليسيرة التي لا تنتقص من فعله الشيء
الكثير، والتي لا نبتغي منها غير الغيرة على جهده الكبير، والحرص على إظهاره في
أجلى الصور وأجملها.

ومن ذلك تواضعه المفرط الذي جعله يُقصي ذاته ويُغيّب ثقافته التي يُشهد له
بها، ربّما رغبةً منه في مزيد من الأمانة والحياد، رغم أن بعض السياقات كانت -في
نظرنا- تقتضي منه أن يتدخّل ليفضّ بعض الإشكالات التي قد تتعَوَّرُ القارئ، ومن
مثل هذه الإشكالات حديث المؤلف عن بعض كتب ميشال فوكو، من دون إيماء إلى أن
ترجمتها إلى الإنجليزية عن الفرنسية قد ألحقت بعناوينها بعض التشويه؛ ككتابه (تاريخ
الجنون) الذي تحول من (*histoire de la folie*) إلى «الجنون والحضارة»
(*madness and civilization*) في الإنجليزية، وكتابه «الكلمات والأشياء»
(*les mots et les choses*) الذي حولته الترجمة الإنجليزية إلى «نظام الأشياء»
(*the order of things*)! ؛ دون أن يدعوها إلى ذلك داعٍ علمي موضوعي (فقد ذكر
بعضهم أنّ هذا التشويه تمّ بالتواطؤ بين المؤلف والناشر الأمريكي حتى لا يلتبس
العنوان الأصلي للكتاب بكتب إنجليزية أخرى تحمل العنوان نفسه!).

ولعلّ تقاليد الترجمة تسمح للمترجم أن يتدخّل في مثل هذه المواضع دفعاً
للإلتباس وتحرياً للدقة اللازمة، كما كان في وسع خميسي بوغرارة أن يتدخّل،
توضيحاً للمصطلحات العربية التي غامر باقتراحها بدائل للمصطلحات الأجنبية، وعلى
تقديرنا الكبير لما قاله في مقدمة الترجمة:

«.. غامرتُ بعض الشيء في نحت بعض المصطلحات النقدية الحديثة التي
يزخر بها هذا الكتاب تحرياً للدقة في تأدية المعنى المقصود من المصطلح والتمييز بينه
وبين المصطلحات المجاورة له» (ص04)، فإننا -في الوقت ذاته- نأسفُ لأنّ نصيبه
مما يسمّونه (هوامش المترجم) كان منعدياً! .

وعلى تقديرنا كذلك لِلُّغَةِ العربية الصحيحة الفَصِيحَة (إِلَّا مَا وَقَعَ سَهْوًا!) ولما ابتدعه من مصطلحات عربية جريئة (التمجيز، القضيبمركزية، الأخلقة، الأسلعة،...)، فإن ذلك لا يمنعنا من مخالفته أو مناقشته في بعض الترجمات الاصطلاحية، ومنها:

-ترجمته لمصطلح دريدا (grammatology) بـ«علم النحو» (ص47) وقد وقع في مطبّ «النحوية» و«علم النحو» مترجمون عرب آخرون، لكنّ الصواب هو (علم الكتابة)، ودليلنا في ذلك إشارتان قاطعتان في كتاب دريدا نفسه؛ إحداهما تشير إلى المرجع الإنجليزي الذي أخذ عنه هذا المصطلح الجديد وهو كتاب (J.Gelb) الذي يُبرز «الغراما طولوجيا» دراسة للكتابة من خلال عنوانه:

(A study of writing- the foundations of grammatology) والثانية تجعله بديلاً لعبارة علم الكتابة:⁽²⁾ (la science de l'écriture- la grammatologie-...).

-ترجمته لمصطلح «palimpsest» بـ«صورة» (ص74)، وليس وجه الإشكال في أننا تعودنا أن نجعل الصورة مقابل لـ (Image)، بل لأن هذا المصطلح الذي ورد (بصيغة الجمع) عنواناً لكتاب شهير للناقد الفرنسي جيرار جينات، له دلالة محدّدة في الثقافة النقدية التفكيكية موصولة بالمصطلح الدّريدي (sous rature)؛ حيث تصبح «قراءة النصوص تشبه الكشف بالأشعة على الصور، هذا الكشف الذي يبدي آثار الكتابة القديمة تحت الكتابة الجديدة» (ص74 من ترجمة بوغرارة للكتاب)، وعليه فإنّ المعاصرين قد وجدوا كلمة عربية أخرى، أفضل من (الصورة)، تستجيب لهذه الدلالات هي كلمة (طرُس)، لأنّ الطُّرُسَ أو التّطْرِيسَ في العربية- هو إعادة الكتابة على المكتوب المحو، والطُّرُسُ- في المعاجم العربية- هو الصحيفة أو الكتاب الذي مُحِيَ ثم كُتِبَ (جمعه: أطراس وطُروس).

-يستعمل المترجم «الشرحية» (ص13) و«المنهج الشرحي» (ص79) مقابلاً لمصطلح (hermeneutics)، والأفضل الشائع هو (التأويلية).

-يستمرّ المترجم في جعل «الشرحية» مقابلاً لمصطلح آخر هو «heuristic» (ص188) وهذا أمر غير مقبول، بل الأفضل أن يقول (استكشافية) لأنّ الاستكشاف

أعمقُ دلالةً من الشرح، وأقرب إلى منطق هذا المصطلح الذي قد يُستعمل كذلك في علم التاريخ وتحقيق المخطوطات.

-من التجاوز أن نترجم كتاب جاك دريدا (*speech and phenomena*) بـ «الكلام والظواهر» (ص74)، بل (الصوت والظاهرة) أفضل، اعتباراً بعنوانه في الأصل الفرنسي (*la voix et le phénomène*)، وخاصة أن اللغة الإنجليزية أيضاً تُبيح أن نجعل «الصوت» مقابلاً لـ (*speech sound*) .

-ينقل المترجم مصطلح فوكو (*genealogy*) إلى «جينيا لوجيا» حيناً و«أصل» حيناً آخر (ص86)، وقد استقرّ هذا المصطلح في الثقافة العربية المعاصرة على الشكل المعرّب تارة، و(حفريات) أو (علم الحفريات) أو (المنهج الحفري) تارة أخرى، و«الحفريات» أفضل وأوفى من «الأصل».

- ترجمته مصطلح (*Indication*) بـ «الدلالة أو الإشارة» (ص52)، وقد كان الأمثل والأفضل أن يقول «التأشير»، لأنّ المصطلحين السابقين مشغولان؛ فالدلالة مقابلُ وافٍ لـ (*signification*)، كما أنّ الإشارة مقابل لـ (*signal*) عند البعض و(*Index*) عند آخرين.

-إنّ «الأسلوب الهجين» (ص189) الذي يقترحه المترجم مقابلاً لمصطلح (*pastiche*)، ومعه «التقليد الساخر» الذي يصطنعه آخرون، هما أليقُ بمصطلح أجنبي مجاور هو (*parody*)، أمّا المصطلح العربي اللائق -معجمياً ونقدياً- بالمصطلح الأول فهو (المعارضة الأدبية) بكلّ محمولها الشعري التراثي.

-يمكن أن يكون مصطلح المترجم «تحديث» (ص164) مقابلاً وافياً لمصطلح غير مستعمل في هذا الكتاب هو (*modernization*)، ولكن غير المقبول أن يصطنعه مقابلاً لمصطلح (*actualization*)، وفي هذه الحالة فإنّ ترجمته بـ «تحيين» يبدو أفضل.

-يُخفق المترجم في نقل بعض المصطلحات السيكلوجية التي بلغت مرحلة الإستقرار النسبي في الفكر العربي، ومن ذلك مصطلح (*Introjection*) الذي يجتهد في إعادة ترجمته بـ «إسقاط داخلي» (ص26)، مع أن السيكلوجيا العربية تتعاطاه

بـ(الإجتياف) حيناً، و(الإدماج) حيناً آخر، وهذا هو الأشيع والأفضل؛ لأن هذا المصطلح يقوم أصلاً على التعارض الواضح بينه وبين «الإسقاط» (projection) الذي يتكرر المريض -خلاله- لذاته، وينبذ بعض صفاته النفسية برفضها ومَوْضَعَتِها في الآخر، بمعنى أن الإسقاط - في الأصل - تخريجٌ وليس إدخالاً (أي لا يمكن أن يكون داخلياً)، على عكس «الإجتياف» أو «الإدماج» الذي يقوم على نقل موضوعات خارجية إلى الداخل وفقاً لأسلوب هَوَامِي.

ومن ذلك أيضاً «التماثل» (ص36) الذي يقترحه مقابلاً لمصطلح (Identification)، وهي ترجمة معجمية صحيحة، أما وقد أصبحت الكلمة مصطلحاً مشحوناً بمحمول سيكولوجي ثَقِيل، فقد صار من الشائع أن يقابل هذا المصطلح الأجنبي بمصطلح (التماهي).

وبضررٍ أخفَّ يقابل المصطلح السيكولوجي الشائع (paranoid psychosis) بـ «ذهان جنون الاضطهاد» (ص13)، وبعد استقراء عابر لبعض الكتابات والترجمات السيكولوجية العربية، تراءى لنا أن «جنون الاضطهاد» ليس إلا جزءاً من مفاهيم هذا الذُّهان؛ وحسب (معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، ص351) الذي ينبعث هذا المرض بـ«العُظَام» في حالة الاسم (paranoia)، و«شبه عظامي» في حالة النعت (paranoid)، فإن فرويد لا يقتصر «على إدراج هذيان الاضطهاد وحده في العظام، بل يدرج فيه أيضاً كلاً من هذيانات العشق والغيرة والعظمة» (ص351)، وقد عُجْنَا على مقالةٍ أخرى قيِّمة، كتبها عالم النفس العربي عبد الرحمن العيسوي عن هذا الاضطراب العقلي، ونشرها في مجلة «الفيصل»⁽³⁾ السعودية، فألفيناه -خلالها- يستعمل مصطلحات متعددة من طراز: البارانويا، والهذاء (بمعنى الهذر بكلام غير مفهوم)، وجنون العظمة والاضطهاد.

وبالمناسبة نشير كذلك إلى أن المترجم يُراوح أحياناً بين «الذهان» و«العُصاب» (147) بوصفهما مرادفين للمصطلح الأجنبي (psychosis)، مع أن الواضح لدى المتخصصين في علم النفس أن «العُصاب» هو مقابلٌ وافٍ لمصطلح آخر هو (neurosis)؛ وإذا كان الذُّهان (psychose) بالتعبير الفرنسي) يخص الإصابات

العقلية المفرطة ذات المنشأ العضوي خاصة، فإنَّ العُصاب (*névrose*) بالتعبير الفرنسي) يقتصر على الإصابات النفسية التي تتوسَّط الرغبة والدفاع، وهو -إن- مختلفٌ نسبياً عنه.

ونشير -من جهة أخرى- إلى أنَّ المترجم قد اصطنع ترجماتٍ جديدةٍ لبعض المصطلحات الأجنبية، هي صحيحة في ذاتها، ولكنَّ المعيار التداولي لا يُقرُّها، لأنَّ ترجماتٍ أخرى قد سبقَتْها السَّبيل، واستقرَّت إلى حدٍّ ما في ذهن المتلقي العربي؛ ومن ذلك استعماله «التأويل المتأصل» (ص133) مقابلاً لـ (*immanent*) (*interpretation*) بَدَل «التفسير (أو التأويل) المحايث»، و«التركيز» (ص17) مقابلاً لـ (*condensation*) بَدَل «التكثيف»، وكذلك «الصوت المركزية» (*phonocentrism*) (ص47)، و«القضيييمركزية» (*phallocentrism*) (ص39)، بدلاً من «الصوتية المركزية» (أو مركزية الصوت). و«القضييية المركزية» (أو مركزية القضييب).

أمّا «الكلمركزية» (*logocentrism*) (ص47)، وكذلك «الكلمة» (*Logos*) (ص65)، فهما اجتهدا إشكالي من المترجم، وربما كان في نظرنا- تعريبهما (اللوغوس واللوغومركزية) أفضل من ترجمتهما؛ لأنَّ الدلالات الدينية (المسيحية) والفلسفية لكلمة (*logos*) في الثقافة الأوروبية من شأنها أن تتجاوز دلالات «الكلمة» إلى القول والعقل، والقانون الكلي الذي يَسُوسُ العالم...، ولذلك أَلْفِينَا عامَّةَ المترجمين العرب متردِّدين أمام مصطلح جاك دريدا بين (اللوغومركزية) و(التمركز المنطقي) و(العقلنة المعرفية المركزية) وربما ترجمات أخرى لا علمَ لنا بها...

وينطبق الأمر كذلك على المصطلح الدريدي (*pharmacon*) الذي يُعرِّبه المترجم حيناً (فارماكون)، وينقله حيناً آخر إلى «المخدر» (ص78)؛ وحيث إنَّ هذه الكلمة الإغريقية (التي أوردها في «صيدلية أفلاطون») تدل على الداء والدواء معاً (السَّم والعلاج)، فإنَّ بحثنا في (لسان العرب) قد انتهى بنا إلى أن نسمحَ لنفسنا باقتراح ترجمةٍ جديدةٍ لها بهذا الرِّسم (عَقَّار؛ لأنَّ «العقار» (يفتح العين) عشب طَبِّي، أمّا «العَقَّار» (بضم العين) فهو عشبةٌ ضارَّةٌ قاتلة؛ فالعَقَّار إذن نباتٌ يُحيي ويُميت، مثله مثل (الفارماكون).

أخيراً، ورغم هذه المواضيع الاصطلاحية المحدودة التي قد نختلف مع المترجم فيها، لأنها مَوَاضِعُ إشكالية تقبل الأخذ والردّ، فإنّ ذلك لا يمنعنا -على الإطلاق- من الاعتراف بما بذله المترجم من جهود جبّارة في نقل هذه الفصول النقدية الثّرية إلى القارئ العربي بأسلوب صافٍ لا تحذلق فيه ولا إبهام، وهو أمر قد يغيب -مع الأسف- مع بعض المؤلفات الأخرى التي يكتبها بالعربية أصلاً بعض نقادنا الجدد. فشكراً للأستاذ خميسي بوغرارة على ما فعل، وهنيئاً لمخبر الترجمة في الأدب واللسانيات بهذا المترجم الجديد الواعد.

- 1- مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2003.
- 2- للإستزادة يُراجع كتاب دريدا: *de la grammatologie*، ص.13.
- 3- الفيصل، عدد 286، يوليو - أغسطس 2000، ص81.

محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتوجيهها

تأليف: جوهانس شفيتالا
ترجمة: د. عمر بلخير
جامعة نيزي وزو-

ينقسم هذا البحث إلى قسمين، أولاً، سأقوم بإيراد بعض المفاهيم والتعريفات التي تعتبر - في رأيي - أساسية في هذا الموضوع: وصف الخطاب وتوجيهه في الحوار التلقائي، ثم سأبين كيف يتم استخدام هذه المفاهيم لتجلية بعض الفروق النظامية بين أنواع أساسية وأخرى فرعية من الحوارات.

بعض المفاهيم الأساسية لنظرية في توجيه الحوار

أولاً، يتوجب عليّ شرح ما تم تسميته "توجيه الحوار".

إنني أقصد بذلك جميع الوسائل الكلامية وشبه اللسانية التي يستعين بها المتكلم ليحصل من مستمعه أو مستمعيه على إجابة كلامية في حدود الزمان والمكان الذين حددتهما وضعية الحوار، ثانياً، سأحدد بذلك إمكانيات الاستجابة الكلامية للمتلقى، بعد الذي أصدره المتكلم السابق بغرض التأثير عليه، فقد يدعن لذلك أو يرفض الاستجابة أو يتجنبها، وهذه النقاط التي تتضوي تحت اسم "توجيه الحوار"، تشغل موضوع أبحاثي؛ إنني لا أهتم بالعمليات النفسية للإقناع مثل التغيير في السلوك اتجاه الأشخاص والأشياء، ولا أهتم أيضاً بما يجري بعد الحوار أو بنتائجه الممكنة، فهذه الموضوعات يجب دراستها بالاستعانة بعلم النفس وعلم الاجتماع.

الأفعال المحافظة على استمرار الحوار

يتوجب علينا التمييز، أولاً، بين الأفعال التوجيهية للحوار عن طريق فصل تلك التي تساهم في المحافظة على الحوار من تلك التي تدخل ضمن موضوع الحوار، سأصنف ضمن المجموعة الأولى (أي) تلك التي تساهم فيها الأفعال على الحفاظ على استمرار الحوار، فكل أفعال المشاركين في الحوار تهدف إلى حل إشكالية معرفة من يتكلم ومن يستمع، ففي هذه النقطة نطالب المتخاطبين، مهما اختلفت آراؤهم، بنوع من المشاركة، لأنها لا تتحقق حتى في المناقشات الأكثر حدة، إلا إذا تقمص أحد المشاركين دور المتكلم في وقت ما، ويتعين على المتخاطبين الاتفاق حول الدور وزمان الكلام، فعندما يتكلم المتخاطبون بتلقائية لمدة طويلة، سينتج عن ذلك إعادة النظر في إمكانية التفاعل الكلامي، فالمشكلة لا تكمن في ضعف التركيز أو الاهتمام فيما يقال (لا يمكن لي أن أركز حول ما أقوله وما يقوله غيري في نفس الوقت) ولكني سأسعى لكي تكون مساهمتي في الحوار ذاته واضحة لفترة معينة، أثناء جريان الحوار، وهي فترة ستتجاوزها مساهمة لاحقة تأخذ بعين الاعتبار ما سبق قوله، ويدل هذا على أن مفهوم "الحوار" لا يستلزم فقط تبادلاً كلامياً بين متخاطبين أو أكثر، بل هو أيضاً رابط داخلي موضوعي و قصدي بين مساهمة المتكلم ومساهمة سابقة لشخص آخر. وأدرك هنا، أنه بهذه الميزة الأخيرة التي تستلزم استمرارية داخلية لمساهمات المتكلمين، سأجد نفسي على حدود نظرة معيارية للحوار، تصف الحوار و كيفية حدوثه؟

وقد بينت التجربة اليومية أن الذين نوجه إليهم الكلام، لا يأخذون بعين الاعتبار، دائماً، ما سبق قوله، ولكنني أعتقد أن الأمر هنا يتعلق بميزة واصفة، ولكن هذا ليس صحيحاً عند كل مساهمة خاصة، فغياب الاستمرارية الداخلية التي يسميها بعض علماء النفس الإثبات المنقطع، وهو وصل يفقد لمجيب، فهو وسيلة هامة للتأثير على جريان الحوار، وعلى قدرة المتكلم الذي نوجه إليه الكلام وهو لا يريد من المتكلم السابق تحديد التوجيه الموضوعي والقصدي للحوار. بيد أنه إذا لم تربط إحدى المساهمات بالمحتوى والقصد وبالمساهمة السابقة، فإن الحوار سيتوقف عن كونه حواراً، وسيتحول إلى سلسلة من المونولوجات، كما نعرف ذلك في بعض الوضعيات التبليغية،

أين نجد العديد من المتكلمين يُبدون بآرائهم في موضوع ما، الواحد تلو الآخر، ودون مراعاة ما يقوله الآخر.

إن كل الأحداث والنشاطات، التي تقنّن تتابع تبادلات المتكلم، تنتمي إلى مجموعة من الأفعال التوجيهية التي تساهم في الإبقاء على الحوار. فنميز، على غرار هارفي ساكس بين طريقتين أساسيتين ينحو بهما تبادل الكلام لدى المتكلم تبعا لـ:

- أولا: التبادل الذي يرغب فيه المتكلم الجديد، فأثناء الحديث، يقرر المتكلم الشروع في الحديث بمحض إرادته، دون أن يُطلب منه ذلك: إنه اختيار شخصي.

- ثانيا: التبادل المفروض: نحن نتكلم، فإذا بالمتكلم يدعو أو يجبر أحد مستمعيه، بوسائل معينة، إلى الشروع، بدوره، في الكلام، والنقطة الثانية التي لا تقل أهمية عن الأولى، هي ملاحظة إذا كان المستمع يقاطع المتكلم أم لا، أثناء طلبه الكلمة لنفسه، ففي هذا المقام، يجب أن نحدد ما أسميناه "المقاطعة"، لأن شروع المتكلم الجديد في الكلام، في الوقت الذي ينتهي الآخر من التلفظ بالكلمة الأخيرة، ليس مقياسا كافيا، وفي هذه النقطة بالذات، اقترح ساكس وزملاؤه تحديد بعض الشروط لكي يكون بمقدور المتكلم، وبصفة شرعية، الشروع في الكلام، إنها مواضع التبادل المناسب، حسب الأماكن، وهي متوفرة في الخطاب على نوع من المناسبة تضمن المرور دون أي صدام من متكلم إلى آخر.

إذا أردنا تحليل نص حوار، يبدو من الضروري تصفح المكان الذي يأخذ فيه المتكلم الكلمة، سواء أكان ذلك بمحض إرادته أو تم إرغامه علي ذلك: فإذا كان المتكلم مرغما، تجب معرفة من قبل من؟ أو إذا كان المتكلم السابق قد تمت مقاطعته أم لا؟ وإذا كان التبادل إراديا فالأسئلة التالية ستطرح نفسها: وهي معرفة ما إذا كان المتكلم السابق قد قوطع فعلا أم لا؟ وما هي الوسائل الكلامية وشبه الكلامية المستعملة في ذلك؟ ويتعين أيضا عدم نسيان المحاولات الفاشلة لمقاطعة المتكلم أثناء كلامه، والتحديد الدقيق لأي مكان تحول فيه الكلام إلى المتكلم؟ فهي ملاحظة ليست سهلة المنال، دائما، لأنه ليس كل ما يصدر عن مشارك أثناء الحوار، وباستمرار، يمكن اعتباره إسهاما في الحوار، فهناك حوارات، تغلب عليها إرسالات كلامية وصوتية للمستمعين - إضافة إلى بعض الزيادات غير الكلامية (مثلا الإيماء الدالة على الموافقة)، تأتي مرافقة للمتكلم الحيني وتعلق عليه،

دون أن تأتي ملزمة على أخذ الكلمة. "هذه الإشارة الصادرة عن المستمع" كما يجوز لنا تسمية تلك الإرسالات، تؤكد، على العكس من ذلك، على حق المتكلم الحيني في الكلام. هذه بعض الأمثلة: "نعم"، "مم"، "هذا صحيح"، "يا للفضاعة"... ونلاحظ أن إشارات المستمعين هذه، بمقدورها تأدية وظائف تبليغية مختلفة: بإمكانها، وببساطة، أن تجعل المستمع يشير إلى المتكلم بأنه فهم ما يقول، أو أنه يدرك ما يقوله، أو أنه متفق معه فيما يقول، إن إشارة المستمع تشمل على وظيفة توجيه الحوار، ليس فقط لكونها تؤكد دور المتكلم، ذاته، في الكلام، ولكن، أيضا، لكون المتكلم يعرف، بفضلها، إذا كان ما قاله مقبولا، وكيف ذلك؟ إن رفض إعطاء إشارات للمستمع، بإمكانه، وذلك في بعض وضعيات الحوار (مثلا أثناء الامتحان أو أثناء مقابلة أو محادثة هاتفية) أن يؤدي إلى اضطرابات خطيرة في العملية التبليغية؛ يبدو من الضروري، إذن، دراسة (معرفة) الأماكن التي تتوفر على إشارات للمستمع، في النصوص الحوارية، فيمكن لنا أن نسلّم بأن إشارات المستمع تتوفر على نوع من الخطاب، لذا لاحظت أن هذه الإشارات تتردد بكثرة أثناء مقابلات نجوم الفن، مثلا، أو أثناء محاوره رجال السياسة؛ وأود أن أشير، باختصار، إلى مجموعة ثالثة من الظواهر التي تدخل ضمن أفعال المساهمة في الحفاظ على استمرار الحوار، إنها الإشارات التي يرسلها المتكلم الحيني نفسه، والتي بواسطتها يحاول أن يعرف إذا كان (كلامه) مفهوما، وإذا كان المستمع أيضا قد وافق على ما قاله، مثلا: "أليس كذلك"، "نعم"، "هل فهمتني"...

الأفعال الموضوعية

إن من يتفحص الوسائل التي بمقدورها توجيه الحوار، لا ينبغي له أن يكتفي بالبحث عنّ يأخذ الكلام أو يوزع الأدوار للمتكلمين وعن كيفية ذلك، ومن الضروري أيضا معرفة الطريقة التي يترجم بها المتكلم عن مقصوده، وكيف يستجيب الشخص المقابل له، فهذه النقطة الأخيرة تحدد المظهر الموضوعي والتبليغي فيما يقوله أو يفعله المتكلم (أثناء الكلام)، سأسمي هذه الوسائل الموجهة للحوار: "التوجه الموضوعي للحوار" أي الأفعال التوجيهية الموضوعية، بما أنها تشكل الموضوع الهدف واهتمام المتخاطبين،

فإنها توجد في مركز اهتمام المخاطبين، وهي تحدد الوضع الحيني للحوار. إن الفعل التوجيهي الموضوعي بإمكانه أن يكون استفهاما أو احتجاجا أو عرضا أو نكتة أو اقتراحا أو تشكرا أو انتقادا لشخص حاضر أو استفزازا، وبالتالي ردا، وهو أيضا استجابة ومراغة وحيلة أو اعتراضا أو تشكرا أو اعتذارا أو تبرئة؛ سأكون، إذن، قد أقمت فروقا، في أمثلي، للأفعال التوجيهية الموضوعية، بين تلك التي تحدث استجابة وتلك التي تشكل استجابة (في ذاتها). هذا التمييز يذهب بنا إلى التمييز المفهومي بين الأفعال الأولى

Actes premiers وأفعال الإجابة Actes répondants

فمع الأفعال الأولى، يبدأ المتكلم بمقطوعة من الحوار وينتظر من المتكلم اللاحق أن ينهيها مؤقتا أو أن يكملها، وهذه بعض الأمثلة:

- إذا حيّ الشخص (أ) الشخص (ب)، فإن (أ) ينتظر من (ب) أن يرد له التحية

- إذا طلب (أ) شيئا من (ب)، فإن (أ) ينظر إجابة من (ب)

- إذا اتهم (أ) (ب) بشيء معين، فإن (أ) ينظر اعتذارا أو تبريرا من (ب)

إن إجابات (ب) التي تعد مظهرا (ليس مركزيا بالضرورة) للفعل الأول هي إذن أفعال إجابة، وتكمن فرضيتي الأولى في أن الحوارات تُسير بطريقة تكون فيها الأفعال اللاحقة أفعال إجابة.

ثانيا، إن هذا التابع للأفعال الأولى وأفعال الإجابة يكون بمثابة الدليل بالنسبة للمحلل، لإعادة تشكيل عملية التوجيه وعكسها في الحوار.

ثالثا، إن التمييز بين الأفعال الأولى وأفعال الإجابة يمكننا من تحديد أنواع عديدة من الحوارات، إن فكرة العلاقة الموجودة بين مساهمتين الأفعال الأولى وأفعال الإجابة ترجع إلى توماس كلامر وإيرفين فوفمان، فكلهما وضع اقتراحات مماثلة لتحليل أجزاء من الحوار في سياقات عديدة، ففي الوقت الحالي، يتعين علينا طرح السؤال التالي: ما هي الوسائل المفهومية التي ستساعدنا على تجزئة الأفعال الأولى وأفعال الإجابة؟ سأكتفي بالإشارة إلى ما يسميه علماء النفس "الاستجابة"، والمقصود بذلك، هو العلاقة الأكثر قرابة من المساهمة السابقة، أما المعارضة التالية: القبول - الرفض، فهي أبعد مناسبة لأفعال

الإجابة، فبدل الدخول في هذه المناقشة، أفضل تفحص ثلاث فقرات قصيرة لحوار، كي أرى كيف تتتابع الأفعال الأولى وأفعال الإجابة، الواحد تلو الآخر.

النص الأول: مقابلة (المحاور هو وولف بيرمان)

- السيد بيرمان لقد صاحبت السيد فوكس منذ فترة، متى عرفته؟

- منذ سنتين، بالتقريب

- لقد أخرجت الكتاب، لكن كيف تعرفت على السيد فوكس؟

- لا أعرف ذلك، ربما هكذا حصل

يشكل هذا النص بداية لمقابلة تلفزيونية لولف بيرمان في موضوع الكاتب يورجن فوكس، ولدينا فصل تام بين المحاور الذي يصدر أفعالاً أولى ومحاور يصدر أفعال إجابة، وفي آخر المساهمة الأولى يطرح المحاور سؤالاً:

متى عرفته؟

حينما ينتهي المتكلم من كلامه، بعد طرحه لسؤال، يُعد سؤاله ذلك فعلاً أولاً: إنه ينتظر إجابة من المستمع، وأما في المساهمة الثانية، فيعطي المستمع تلك الإجابة، فهو يقوم، إذن، بفعل إجابة، ولكنه لا يضيف فعلاً أولاً، وهو النمط الذي يعاد إنتاجه أثناء كل فترات المقابلة، مع استثناء واحد، وهو حين يقدم المحاور بنفسه، فعل إجابة، ففي النص الثاني(2)، لدينا بداية لمناقشة بين أستاذ جامعي وأحد طلبته الذي يحضر لشهادة الدكتوراه. لقد حي كل منهما الآخر، ففي المساهمة الأولى، يطلب المتكلم (أ) الذي هو الأستاذ، سبب زيارة الطالب له، فهو بذلك يحقق فعلاً أولاً، أما في الثانية فيجيب (ب) بشرح وضعيته، أي أنه يقوم بفعل إجابة، وفي المساهمة نفسها يطلب (ب) من الأستاذ تأخير تاريخ امتحانه، ومنتظر أن تكون الطلب مقبولا أو مرفوضا:

النص الثاني

أ- هل لديك مشكلة سيد (ب)

ب- نعم سيد(أ)، لقد سجلت معكم بغرض إجراء المسابقة الشفوية للدكتوراه، وذلك في السنة الماضية، وقد اعتقدت أنه سيكون لدي الوقت الكافي حتى الصيف، لكن لم يحصل هذا، لذا جئتمكم أطلب منكم إذا كان بالإمكان تأجيل اللقاء إلى الخريف؟

أ- أصلاً، لا مشكلة في ذلك

ب- وهل هذا ممكن

أ- أجل

أ- ما هو اسمك؟

ب- أيرفين.

يُتبع الطالب فعل إجابته بفعل أول، أما في الثالثة، فيوافق (أ) على الطلب. إنه فعل إجابة. وفي الرابعة، يطلب (ب) مجدداً إذا كان ذلك ممكناً، إنه فعل أول، وفي الخامسة، يجيب (أ) باختصار "أجل" فهو إذن فعل إجابة، فيليه تغيير في الموضوع والسؤال: ما هو اسمك؟ فهو إذن فعل أول، ويجيب بذكر اسمه على خلاف النص الأول، لدينا هنا مساهمتين (2، 5) حيث يقوم المتكلمين بفعل إجابة وفعل أول، وفي النص اللاحق، سنرى بآية طريقة يتزامن الفعل الأول وفعل الإجابة؟

النص الثالث

- لحظة، هل يمكن تسجيل اسمكم

- نعم هو السيد خلايدر

- والحقيقة هو رجل إعلام خبير

- لا ليس كذلك

- تستطيع مراقبتي

- غير ممكن

- انتظر لحظة إلى أن أحضرها لك

- نعم، بالتأكيد

هذا النص مقتطف من نقاش تلفزيوني بين المحاور التلفزيوني قهرارد لوفنتال

Gerhard Louventhal

ورئيس تحرير المجلة المشهورة "Die Stern"، وهو "Henri Nannen"، في هذا النقاش يتهم لوفنتال نannen بأنه يوجد بين مساعديه مجرم حرب، ففي المساهمة (1) المتكلم (أ)، وهو هنري نannen، يورد الخبر الآتي: بأن مراسل لوفنتال هو أيضاً المراسل صحيفة

Springer ، هذا الخبر يناقض إثباتا سابقا ل (ب) يقول فيه إن المراسل مستقل سياسيا، فيشكل هذا التناقض وظيفة الفعل الأول لأن المتكلم ينتظر من المستمع أن يتخذ موقفا، أما في الثانية، فيجيب المتكلم (ب) بأن هذا الخبر لا أساس له من الصحة، ومنه، فإن مساهمته تكتسي صبغة المجيب، لأن (ب) يحيل بالضمير "das" إلى الخبر الصادر من (أ)، ولكنها أيضا فعل أول، لأن (ب) يعترض عن (أ) وينتظر إجابة لاعتراضه.

الأمر نفسه، يحدث في المساهمة الثالثة: هذا المتكلم (أ) يلوم المتكلم (ب) لكونه أرغم على تكذيب هذا الأمر المسيء له، إنه فعل أول في الوقت الذي يعود المتكلم إلى المساهمة السابقة.. الشيء الذي يتجلى مجددا في استعمال ضمير الإشارة "Das". لدينا مثال ثالث في المساهمة الخامسة، أين يكرر المتكلم (أ) الجملة الأخيرة للمساهمة السابقة، بنبرة استفهامية تعبر عن الشك والرفض، وهذا من جديد هو في نفس الوقت فعل إجابة وفعل أول.

إن قدرة المتكلم الأولية يتم البحث عنها في السؤال الذي يحتوي على الشك، ففعل الإجابة الذي يربط هذه المساهمة بالسابقة يتجلى فعليا في تكرار جزء من هذه الأخيرة، مع تغيير ضروري لضمائر الشخص، التي تحيل على المتكلمين؛ وتبين هذه النصوص الثلاثة أن مساهمات المتكلم يمكن لها أن توصل فيما بينها بأفعال أولية وأفعال إجابة بطريقة مختلفة:

- الإمكانية الأولى: الأفعال الأولى وأفعال الإجابة تتوزع بين متكلمين مختلفين، أي أن المتكلم وحده هو الذي يبادر والآخر يجيب، ويتكرر هذا الترتيب، فهذا هو الحال بالنسبة للنص الأول.

- الإمكانية الثانية: يبدأ الحوار، مثلما هو الحال بالنسبة للمثال السابق، ثم يجيب أحد المتكلمين على فعل أول لمتكلم سابق، فيبادر بالكلام بعد ذلك؛ إنه لدينا، من أجل ذلك، مثالين في المبادرتين 2 و 5، من النص 2.

- ثالثا، بإمكان المتكلمين أن ينتجا أفعال إجابة تشكل، في نفس الوقت، أفعالا أولى، مثلما هو الحال في المساهمات 2 و 3 و 5 من النص 3.

محاولة لتصنيف الحوارات

إن الفكر المؤسّس للقسم الثاني من هذا البحث، هو أن تتوفر لدينا وسيلة للتمييز بين أنواع الحوارات ومراتبها، بفضل توزيع بعض الأفعال المساعدة على الحفاظ على الحوار الجاري بين مختلف الأشخاص المشاركين فيه أو على توجيهه الموضوعي؛ وألح، هنا، على أنه بهذه الوسيلة، سنتمكن من تثبيت شامل لمميزات أنواع الحوارات، وباختلافها. إن وصف التوزيع على مستوى الأفعال التوجيهية لا تكفي لتصنيف عام للحوارات، ولكن هذا سيمكننا من معرفة البنية الداخلية التي ينبني عليها الحوار.

المقابلات المنشورة أو المذاعة

إن لكل المقابلات ميزة مشتركة، حيث نجد، دائماً، أنه لكل شخص أو مجموعة من الأشخاص، الحق في طرح الأسئلة على شخص أو مجموعة من الأشخاص، تتوجب عليهم الإجابة. ولكن هناك العديد من الأنواع الفرعية من المقابلات، تجري ضمن شروط اجتماعية وأهداف تبليغية خاصة، فالشروط التي تعطي لأحد الأطراف الحق في طرح الأسئلة هي أيضاً (الشروط) مختلفة، فمثلاً في مقابلة تلفزيونية أو إذاعية أو عند امتحان شفوي أو عند استتطاق القاضي لمتهم أو في عملية سبر للآراء، إن من بين المقابلات التي توفرها لنا الإذاعة والتلفزيون، سأختار واحدة نعرف مسبقاً هدفها ضمن النص الأول، إنها مقابلة لاختصاصيين.

سنعرض فيما يأتي، لمقابلة أثناء جريانها، مقننة وفق مجموعات خاضعة لتغيير المتكلم والأفعال التوجيهية الموضوعية:

خ = اختيار شخصي

ف = اختيار مفروض

؟ = الانقطاع أو عدمه

د = فعل أول

ج = فعل إجابة

إن مساهمة المتكلمين تم ترقيمها، (أ) هو المحاور و(ب) هو المحاور

1- أخ : مح: ل

2- بف: ج

3- أخ: مح:ل

4- بف: ج

5- أج: مح: ل

6- بف: ج

7- أخ: مح: ج+ل

8- بف: ج

9- أخ: مح: ل

10- بف: ج

نلاحظ، هاهنا، تمييز مطلق بين: (أ)، الذي يقوم بأفعال أولى، و(ب) بأفعال إجابة، فيأخذ المتكلم (أ) الكلام في كل مرة، ثم المتكلم (ب) الذي يُدعى أيضا (وفي كل مرة) إلى الإجابة. في المساهمة 7، يقوم (أ) بتسلسل إضافي في الإجابة، باللجوء إلى نقطة أحالت عليها المساهمة السابقة، ويناسب هذا التوزيع، مبدئيا، جميع المقابلات، ولكن يمكن أن تظهر هناك اختلافات بيّنة بين أنواع خاصة من المقابلات، فعند مقارنتي بين مقابلات لرجال السياسة أو الاختصاصيين وبين نجوم الفن، لاحظت أن نجوم الفن التي تمت محاورتهم تنتظر، غالبا، جوابا من المحاور، أكثر من رجال السياسة أو الاختصاصيين، ولدينا نفس المعارضة - من جهة المقابلات مع نجوم الفن، على غرار المقابلات مع رجال السياسة أو الاختصاصيين - فيما يختص بالوضع الذي يختار فيه المتكلم لنفسه أن يتكلم فيه لاحقا: فقد يقوم نجوم الفن بذلك بصفة خاصة أكثر من رجال السياسة أو الاختصاصيين.

المقابلات الاستشارية

النص 4: استشارة (أ: مختص نفساني، ب: مستمع)

1- أف ج (أ يرفع السماعه ويعرف بنفسه)

2- بخ: مح: ج ((ب) يحي أ) المرحلة أ: عرض المشكلة

+ ل يطرح سؤالاً

3- أف: ج (أ) إجابته مختصرة)

4- بخ: مح: ل (ب) يشرح وضعية الشخصية وي طرح سؤالاً)

5- أف: ج = ل (إجابة، سؤال)

6- بخ: ج (إجابة)

حيث يشكل هذا النص مقطعاً من حصة Norddentscher Rund Funk، تتاح فيها الفرص للمستمعين لكي يهتفوا لطرح أسئلتهم على اختصاصي نفسي، حول المشاكل العامة للحياة، إذ يتعلق الأمر بمقابلة استشارية، فكل هذه المقابلات الاستشارية تشترك في كون المستشار يعرض مشكلته وينتظر من المستشار أن يعطيه حلاً مقبولا لذلك؛ فقد لاحظ كل من شانك وشونتال أنه على عكس ما هو موجود في المقابلات، فإن الحق في طرح الأسئلة غير مثبت في هذا المقام، ولكن يختلف حينما يتعلق الأمر بالمشاركين في الحوار، ففي البداية، يعرض المستشار مشكلته، وبالتالي، يحق له طرح الأسئلة، فيختار لنفسه دور المتكلم، فيقوم بأفعال أولى، إنها المرحلة (أ) التي تمتد في النص 4 من المساهمات 1 إلى 2. ثم تليها المرحلة (ب)، أين ينتقل الحق في طرح الأسئلة إلى المستشار، حينها يتعين عليه أن يجمع المعلومات ليكون قادراً على الإبداء رأيه؛ وفي نصنا هذا، يُطرح الإشكال الآتي: أرادت المستشارة أن تعرف ما إذا كان بمقدورها أن تخرج مع شاب لمعاينة منزل أراد كرائه لنفسه، لم ير المستشار، في البداية، مانعاً يمنع الفتاة من القيام بذلك، وعند إجابته على إحدى الأسئلة، عرف أن أب الفتاة منعها من ذلك، وبالتالي يطلب المستشار معلومات أخرى: إذا كانا صديقين، وإذا كان يعرف بعضهما البعض جيداً، وإذا كانت تثق فيه تمام الثقة، وإذا كان عازباً، وما سنه، فهي أسئلة مفيدة في نظر المستشار للإجابة، ففي هذا القسم يختار المستشار لنفسه دور المتكلم لي طرح أسئلته؛ وبعد المساهمة 30، تعيد المستشارة الكرة من جديد، لتطلب إثباتاً للإجابة المتحصل عليها، وهي ذاتها، وبفضل شكرها له، أفهمتها أنها قبلت النصيحة، وأن التفاعل (الكلامي)، إذن، قد وصل إلى نهايته؛ فنلاحظ إذن، أنه، على خلاف المقابلات التي يقوم فيها المحاور، نادراً، بفعل أول، تكون فيه المقابلات الاستشارية مُشكّلة من فقرات، يكون فيها المستشار قد أخذ للمبادرة، والمبادرات أخرى تكون من نصيب المستشار.

المناقشات

هناك قسم آخر من الحوارات تختلف عن الأخرى في بنيتها: إنها المناقشات؛ سأقدم هنا نوعين فرعيين من المناقشات، لأبين ما يميز الواحدة عن الأخرى، وما يميزها أيضا عن الأنواع الأخرى من الحوارات التي عرفناها سابقا.

النص 5: شارك أربعة أشخاص في نقاش نظمه التلفزيون، ويدور موضوعه حول وضعيات مرضى العقل في مجتمعنا، ومن بين مشاركين أستاذان في الطب : (ب) و(ص)، المتكلم (أ) وهو منشط المناقشة، والمتكلم (د) وهو مؤرخ ألف كتابا حول مستشفيات الأمراض العقلية بألمانيا.

يعتبر النص مثالا لمناقشة تمحورت حول منشط المناقشة، فأتساءل ذلك، كان المنشط يأخذ الكلمة وي طرح الأسئلة على المشاركين بصفة دورية، فاستمر الوضع على هذا الأسلوب منذ بداية المناقشة، فمن المساهمة 1 إلى المساهمة 25، كان المنشط هو، دائما، المتكلم الثاني، وهو الذي كان يأخذ الكلام بمحض إرادته، ويدعو الآخرين إلى الكلام بطرح سؤال دقيق أو سؤال عام؛ وابتداء من المساهمة 26، ظهر هناك تغيير، حيث قطع المتكلم (ص) بمحض إرادته التتابع التالي: أ - ب، أ - ص، أ - د... للمتكلمين، وللمرة الأولى، فيأتي المتكلم (ص) بخبر لم يُطلب منه الإتيان به، فيجيبه المتكلم (د) - من جديد بمحض إرادته - فيناقضه : (المساهمة 27). يحاول المتكلم (أ) التدخل (المساهمة 28)، ولكن المتكلم (د) يرفض مقاطعته (أ) له، حينما كان يعطي شروحاته، إلا أنه، وانطلاقا من المساهمة 30 فقط، يعيد المنشط الكلام لنفسه، ويوجه بالتالي المناقشة، مع إقصاء صريح للمواضيع المعالجة من المساهمة 26 إلى 29.

النص 5 : (أ = منشط المناقشة)

1 - أخ - مح : ل (سؤال)

2 - ب ف - ج : (إجابة)

3 - أخ - مح : ل.

4 - ص ف - ج .

5 - أخ - مح : ج + ل.

مقابلة

6- دخ - مح : ج = ل.

7 - أخ - مح : ج + ل

8 - دف ج

25 - أخ - مح + ل

26 - ص خ - مح + ل

27- دخ - مح = ل

28 - أخ - مح = ل

29- دخ + مح ل

مناقشة حرة

30 - أخ - مح : ج + ل

31 - ب ف ج

32- أخ - مح : ج + ل

33 - دف ج + ل

34 - أخ - مح : ج + ل

35 - ص ف ج

36 - ب خ - مح : ج = ل

37 - ص خ - مح : ج + ل

38 - أخ + مح : ل

39 - ص ف ج

58 - أخ - مح : ج + ل

59- ب خ - مح : ج = ل

60- أخ - مح : ج

61- ب خ - مح : ج + ل

62- أخ + مح : ج + ل

مناقشة حرة

استجواب

مناقشة حرة

63- أ خ - مح ج

64- د ف ج = ل

65- ص خ - مح : ج + ل

66- أ خ - مح : ل

67 - ب ف ج + ل

68- د خ - مح : ج = ل

69- ب خ - مح : ل

70 - أ خ - مح : ج + ل

71 - د ف ج = ل

72 - أ خ + مح : ل

73 - ص خ - مح : ج + ل

74- ص ف ج أسئلة نهائية

75- أ خ - مح : ل

76- أ خ - مح : ج

ويحاول منشط المناقشة، مُجدداً، أن يفرض الشكل : سؤال - إجابة، ولكن في المساهمة 33 يأخذ الحوار وجهة أخرى، فالمتكلم (ج)، الذي طرح عليه (أ) سؤالاً، لم يجب مباشرة، ولكنه يعود إلى المساهمة 31، ثم يطرح سؤالاً، فيتدخل المتكلمان (ص) و(ب)، أيضاً، في النقاش، ويطالبان بدورهما كمتكلمين، ويقومان بأفعال أولى، وانطلاقاً من المساهمة 33 إلى المساهمة 58، يتبع الاستجواب الذي نظمه المنشط مع بعض الاستثناءات، زد على ذلك أن المنشط أُجبر على مقاطعة المتكلم الحالي مرتين (المساهمتان 38 و 72) بهدف إنهاء مرحلة المناقشة الحرة، وبالتالي مواصلة الكلام، ففي المساهمات 59 و 61 و 63، فقط، يتمكن المتكلمان (ب) و(ص) من أخذ الكلمة تلقائياً، ليدخلا في مناقشة حرة؛ ويبدو من الضروري، إذن، أن نشير إلى أن المتكلمين، في هذه

المرحلة من المنافسة، اختارا المساهمة المناسبة لهما، والحال كذلك في المساهمة 64 أو 67 ومرة أخرى في 71.

وتمتد المرحلة النهائية من 72 إلى 76، أين يطلب المنشط من المشاركين إعطاء نتائجهما.

بإمكاننا اختصار ذلك في الآتي: هذه المناقشة الموجهة بصعوبة، جرت بأسلوب وُجدت فيه بعض الفقرات أين طرح فيها المنشط أسئلته للمتخاطبين الذين يُعَيِّنهم، ويجيبون عليها، فهذه الفقرات التي تتداخل فيها الأسئلة أو الأجوبة، تمت مقاطعتها بفقرات لمشاركين في المناقشة، أخذوا الكلمة بمحض إرادتهم، فطرحوا، هنا أيضا، أسئلة بصفة متبادلة، يتناقضون ويتخذون فيها موافق.

النص 6، مناقشة حرة:

- 1 - أ خ - مح : ل
- 2 - ب خ - مح : ج
- 3 - ص خ - مح : ج + ل
- 4 - ب خ - مح : ج ل
- 5 - ع خ - مح : ج = ل
- 6 - ك خ - مح : ج + ل
- 7 - ش خ - مح : ج = ل
- 8 - س ف - مح : ج = ل
- 9 - ب خ - مح : ج = ل
- 10 - ط خ - مح : ج = ل
- 11 - ب خ - مح : ج + ل
- 12 - د ف - مح : ج = ل
- 13 - ص خ - مح : ج + ل
- 14 - ب خ - مح : ج + ل
- 15 - ع خ - مح : ج = ل

16 - س ف ج

17 - ط خ - مح : ج = ل

18 - ع خ - مح : ج = ل

19 - ط خ + مح : ل

20 - د خ + مح : ج + ل

النص 6 : يعطي لنا مثالا لمناقشة حيث يتوفر فيها لكل متكلم نفس الحق ونفس إمكانية أخذ الكلمة وإبداء رأيه، إنه جزء من مناقشة بين تسعة محررين وصحافيين من التلفزيون، كلّفوا بالقيام بحصص عن سياسة والاقتصاد والثقافة، فهم يتحدثون عن مشاكلهم وواجباتهم، ولا يتكلم هنا منشط المناقشة أبداً، إذ أصبح تتابع المتكلمين حراً، فهم يتكلمون بمحض إرادتهم في أغلب الأحيان، ثلاث مرات فقط، تمت فيها تعيين المتكلم اللاحق من قبل المتكلم السابق للإجابة عن سؤال أو اعتراض؛ فهناك خاصية أخرى تكمن، غالباً، في كون المتكلمين لا يكتفون بالإجابة - كما هو الحال في النص 5 - ولكنهم يبادرون فيها بالكلام ، أي بأفعال أولى، إنهم يقدمون أخباراً وآراء بمحض إرادتهم، ويمكننا ملاحظة أن المتكلمين لا يخرجون في العودة إلى مساهمات أخرى غير تلك التي سبقت مساهمتهم (المساهمة 3، 4 و 12)، لذا، لا يمكننا إن نقارن، بصفة المطلقة، بين نص المناقشة ونص المقابلة أو الاستشارة، لأن الاستشارة لا تتم إلا بحضور شخصيين، على عكس المناقشة التي يشترك فيها متكلمون كثيرون، ولكن المناقشة الموجهة والمقابلة يشترك فيها، من جهة، منشط وعدة أطراف، ومن جهة أخرى، محاور وعدة محاورين، وتختلف فيما بينها لكون المشاركين في المناقشة يحاولون، أحياناً، التهرب من أسئلة المنشط، ليتكلمون بحرية عن المواضيع التي تشغلهم.

المحادثة

النص 7 (أ = الأم، ب = البنت)

1 - ب خ - مح : ل (التحية)

2 - أ ف - ج (التحية)

3 - ب خ - مح ؟

- 4 - أ خ - مح : ل (سؤال)
- 5- ب ف ج (إجابة)
- 6 - أ خ - مح : ل (سؤال)
- 7 - ب ف - ج (إجابة)
- 8 - أ خ - مح : ج = ل (سؤال)
- 9 - ب ف ج (إجابة)
- 10 - أ خ - مح : ل (إثبات)
- 11- ب خ- مح : ل (سؤال)
- 12- أ ف ج (إجابة)
- 13- ب خ- مح : ل (سؤال)
- 14 - أ ف ج (إجابة)
- 15- ب خ - مح : ل (إجابة)
- 16- أ ف ج + ل (إجابة، سؤال)
- 17- ب ف ج (إجابة)
- 18- أ ؟ ل (عرض)
- 19 - ب ف ج (الشكر)
- + ل (لإعلان عن القيام بفعل)
- 20- أ خ - مح - ل (رأي، سؤال)
- 21- ب ف ؟ ل (إعلان عن قيام بفعل)
- 22 - أ خ - مح : ج = ل (طلب استفسار)
- 23- ب ف ج = ل (تناقض)
- 24- ب ف ج = ل (تبرير)
- 25- أ خ - مح : ج = ل (رأي)
- 26- ب ف-مح : ل (طلب)
- 27- أ ف ج (القبول)

- 28- ب خ - مح - ل (طلب)
29- أ ف ج + ل (قبول، سؤال)
30- ب ف ج (إجابة)

النص 8 (أ : الزوجة، ب : الزوج)

- 1- ب خ - مح : ج = ل (رأي)
2- أ خ - مح : ل (سرد)
3- ب خ - مح : ج = ل (رأي)
4- أ خ - مح : ج = ل (تناقض)
5- ب خ - مح : ؟
6- أ خ - مح : ج + ل (رأي)
7- ب خ - مح : ج = ل (تناقض)
8- أ خ - مح : ل (رأي)
9- ب خ - مح : ل (رأي)
10- أ خ - مح : ج = ل (تناقض)
11- ب خ - مح : ج = ل (تناقض)
12- أ خ - مح : ل (سؤال)
13- ب ف ج (إجابة)
14- أ خ - مح : ل (رأي)
15- ب خ - مح : ج = ل (تناقض)
16- أ خ - مح : ج = ل (تناقض)
17- ب خ - مح : ج = ل (تناقض)
18- أ خ - مح : ج = ل (الاحتجاج بقصة)
19- ب خ - مح : ج + ل (رأي)

20- أ خ - مح : ل (الاحتجاج بقصة)

21- ب خ-مح : ج = ل (رأي = سؤال)

22- أ ف ج = ل (رأي = إجابة)

23- ب خ-مح : ج = ل (تناقض)

24- أ خ - مح : ل (رأي)

25- ب خ-مح : ج + ل (موافقة، سؤال)

26- أ خ - مح : ل (رأي)

27- ب خ-مح : ل (رأي)

28- أ خ - مح : ج = ل (طلب)

29- ب خ-مح : ج + ل (رأي)

30- أ خ - مح : ل (رأي)

31- ب خ-مح : ج (إجابة)

اقتطف هذان النصان من حوار بين أعضاء العائلة الواحدة: النص7، وهو بداية لمحادثة بين أم وابنتها، عند فطور الصباح، فخلال المحادثة، طرحت الأم على الفتاة أسئلة عديدة: هل تناولت الفتاة مهدئا في الليلة السابقة؟ كم الساعة؟ ما هو عدد الخبزات المحمصة التي أرادت الفتاة تناولها؟ ثم تصريح الفتاة بأنها لن تعود لتناول الغذاء، وفي الأخير تطلب من أمها أن تحضر لها الفطائر وتغلق الباب، أما النص 8 فهو مقتطف من محادثة مطوّلة لزوجين، يريدان فيها معرفة كيف يساعدان ابنهما الصغير الذي يخاف، أحيانا، في الليل من الذئب والتماسيح، فتعتقد الأم أن لهذه الحيوانات وجودا حقيقيا لدى الطفل، وأنه يجب تعليمه كيف يتغلب على خوفه، بتعليمه كيف يتخلص منها، مثلا: طردها بغلق الباب عند دخوله إلى غرفته، على العكس من ذلك، فالأب يرى أنه يجب أن يقتنع الطفل بأن تلك الحيوانات لا وجود لها في البيت وأن خوفه لا مبرر له.

إنني أعتقد أن هذين النصين يمثلان أمثلة لنوعين مختلفين من الخطاب؛ إلا أن الاختلافات فيما يتعلق بتوزيع أدوار المتكلم وكذا الأفعال الأولى وأفعال الإجابة ليست كبيرة، ولكن إذا قارناها بنص المناقشة، فإنه يمكننا القول بأنه في المحادثة تكثر الأسئلة

وبالتالي الأجوبة، فتكثر الاختيارات المفروضة، على العكس من ذلك، فالمناقشة يكثر فيها عدد الأفعال الأولى التي هي في نفس الوقت أفعال إجابة.

ويظهر أن المحادثات لا يمكن تمييزها إلا بمقياس تردد الاختيارات المفروضة، رغم محدوديتها، مقارنة بالمقابلات والاستشارات التي تتم بمقياس توزيع الأفعال الأولى، ولذلك تختلف المحادثات هي أيضا عن المناقشات منها عن المقابلات والاستشارات.

أعتقد، بعد حاجي هذا، أن هذه المجموعات الشاملة مثل الطريقة التي يتحقق بها تغيير المتكلم والأفعال الأولى وأفعال الإجابة، لا تكفي لوصف الأفعال التوجيهية بدقة ولا لتصنيف الحوارات؛ وفي سبيل هاتين المهمتين، يجب إدخال فروقات مفهومية إضافية، ومن أجل تحليل الحوارات وتوجيهها، أرى إمكانية إيجاد أقسام فرعية لأفعال أولى وأفعال إجابة، تمكننا من وصفها بدقة من المنظور التواصل، ففي مشروع بحثنا المتمثل في وصف "بنية الحوار"، سنحاول الوصول إلى تحديد المفاهيم بتحديد المقاصد الفعلية الممكنة، وهنا يكون مدير البحث، هوجو ستيجر، قد فتح لنا بعض سبل البحث، فمن أجل تصنيف الحوارات، يتعين إيجاد مجموعات أخرى مناسبة مثل : الهدف التبليغي للتفاعل، المجهود الذهني للمشاركين، المقاصد الفعلية الضرورية، اختيار وتتابع المواضيع للحوار، الواجبات المختلفة التي يجب على المشاركين الالتزام بها.

*Johannes schwitalla : essais pour l'analyse de l'orientation et
la classification des dialogues: actes du colloque du centre de
recherches linguistique et sémologiques de lyon 20/22 mai 1977
1978 P.165/179 Presses Universitaires de Lyon*

بعض المصطلحات الأجنبية ومقابلاتها بالعربية

Actes de maintenance : أفعال المحافظة على استمرار الحوار

Actes premiers : أفعال أولى

Actes répondants : أفعال الإجابة

Actes thématique : الأفعال الموضوعية

Choix personnel : اختيار شخصي

Choix imposé : اختيار مفروض

Conversation : محادثة

Classification : تصنيف

Débat : نقاش

Dialogue : حوار

Discussion : نقاش

Interruption : مقاطعة

Interview : مقابلة

Interview consultatif : مقابلة استشارية

Non verbaux : غير اللغوية

Paralinguistiques : شبه اللغوية

Signaux des auditeurs : إشارات المستمعين

Interrogatoire : استجواب

Orientation du dialogue : توجيه الحوار

Disconfirmation : الإثبات المنقطع

locuteur actuel : المتكلم الحالي

لقاءات لمحمد ديب

ترجمة عن الفرنسية لمريزق قطارة

(نص قصير عن طفولة محمد ديب بقلم الكاتب ذاته نقدمه للقراء باللغة العربية مستلفتين إياهم إلى ملاحظة حضور كثير مما بهذا النص في ثلاثية "الجزائر" وفي رواية "من يذكر اليم"؛ كما نستلفت انتباه القارئ إلى أننا نواجه من خلال هذا النص القصير أهم مصادر تصور محمد ديب للغيرية. المترجم)

أول لقاء

في الواقع، كان هنالك عالم آخر قائم إلى جانب عالمي الخاص، غير أنني لم أنتبه إليه أبداً خلال طفولتي الأولى. طبعاً، لقد تجولت مراراً بالمدينة رفقة هذا أو ذاك من أفراد عائلتي وبالتالي كان مفترضا أن نلتقي بمواطني ذلك العالم. غير أنني طالما جمعت ذكرياتي لأسئلتها وأستطيع الآن أن أقسم أن لا واحدة منها أشارت علي بأن مثل تلك اللقاءات وقعت بالفعل. فذاكرتي عن تلك الفترة لازالت خالية من أية ذكرى للأجانب أو ربما كانت لأولئك قدرة على الاحتجاب عن رؤية الآخرين. فصورهم لم تنعكس بتاتا على شبكة عيني أو قل أن عيني لم تجبلا على رؤيتهم. فهم، باختصار، لم يكونوا موجودين.

ثم حدث في يوم ما أن ظهر أحدهم عندنا، فنزل ببيتنا ذاته، قافرا بذلك فوق سنوات ضوئية كاملة من التجاهل. كان قد وقع لي حادث على مستوى الساق ألزمني الفراش طوال سنة كاملة. فكان الرجل الغريب عن عالمنا يحل ببيتنا في لفافة من رائحة الأثير ومعه، بين أصابعه، ابر طويلة رهيبة. كان الرجل الغريب ركين القوام زيادة على وجه مفرط البياض بدأ الارتخاء يتسلل إلى عجينه، وكان يتنقل بكل

كتلة جسمه دفعة واحدة، فيضغط أولاً بكل أخصص قدمه على الأرض قبل أن يرفع القدم الأخرى. تصوروا إذا ما كان يمكن لذلك المخلوق أن يعانيه من متاعب الانحناء نحوي، وقد كان يجذني في كل مرة ممدداً على حشية بمستوى الأرض. فالسرير لم تنس لي معرفته إلا بعد مدة طويلة من ذلك.

يبدو أنه كان يزورني، خلال مدة معينة، كل يوم وفي نفس التوقيت. طرقتين حاسمتين بمطرقة الباب ثم يلج البيت: إنه هو. لم تكن طرقاته موجهة إلى باب البيت فحسب بل كانت تقع أيضاً على بوابة قلبي. ففتحت قلبي لتوه من الحزن. نعم، كان يفتت من الحزن، لا أكثر، لأنني كنت قد تعلمت مداراة مصيبي بالصبر. زد على ذلك أنني تعلمت التنبؤ بموعد دوي تلك الطرقات: فكأن أُمي كانت تعلن عنها لما كانت تغلي مسبقاً أمام عيني إبرتين لمحقق الدكتور فوتياديس (Dr Photiadis).

لم يكن الدكتور فوتياديس من سلالة أولئك الغاليين الذين عرفت فيما بعد، بالمدرسة، أنهم أجدادي الأوائل. فمواطن العالم الآخر الذي كان أمامي كان من أصل إغريقي. طبعاً، كل ذلك عرفته فيما بعد، بعد فوات الأوان، وكذلك كان الأمر بالنسبة إلي مع أشياء كثيرة أخرى.

في انتظار كل ذلك، لم أكن أرى بالوجه الشاسع المنحني نحوي إلا نظارتين مطوقتين بالأسود ونظرة ثابتة حبيسة الزجاج، نظرة متألئة، كلها ابتسام. كانت نظرة الدكتور فوتياديس مأهولة بطفولة كامنة، في حين احتفظت قسماً وجهه بثبات محايد. يالها من ابتسامة! لا أذكر أنه ألمني مرة واحدة بإبره.

كان الدكتور فوتياديس أول أجنبي على الإطلاق أتعرّف عليه، فأنا ما ألتقيت قبله بأي أحد آخر غيره. لقد أنقذ ساقي من بتر محتوم لأننا كنا آنذاك بمرحلة ما قبل اكتشاف البنسيلين.

عدة سنوات فيما بعد أصبحت شاباً بالغاً في الثامنة عشر من عمره. غير أن مناسبة استشارته عادت إلي مرة أخرى. ففي بداية الحرب العالمية الأخيرة أحكم وباء التيفوس قبضته على تلمسان دون تمييز إن كانت ضحاياه من هذا الجانب أو من ذاك؛

فخلف عددا لا بأس به من الضحايا فكانت المواقب الجنائزية تتوالى طوال النهار نحو مقبرتي المدينة، مقبرة المسلمين ومقبرة المسيحيين.

كنت آنذاك قد تغيرت كما ينبغي غير أن الدكتور فوتياديس تمكن من التعرف علي. أما هو فقد بقي نفس الرجل الذي عرفت فيما مضى من الزمن، بنفس القوام الضخم ونفس الوجه الثخين بنفس النظارات السمكية ووراء العدستين نفس النظرة، لاهية بنفس مقدار ما هي محتشمة. لقد أعطاني يومها قطعة كافور أحملها معي.

ثاني لقاء —

كان يدعى مسيو سوكيه (Monsieur Souquet). كنت في التاسعة من عمري في حين كان سنه يرود الخمسين إن صحت تقديراتي آنذاك. كان مسيو سوكيه بعبعا ذا شاربين رماديين كبيرين متهدلين وبطن ضخم. لا، لم يكن طويل القامة، كان فرنسيا وكانت خشية الفرنسيين مستولية علينا، نحن الأطفال، إلى درجة أننا لم نكن نجروا أبدا على الاقتراب منهم.

غير أنني وجدت نفسي فجأة محبوسا عدة ساعات من اليوم في نفس الحجرة مع ذلك الشخص، وهكذا دواليك طوال خمسة أيام من الأسبوع. لم يكن بإمكانني غير البقاء والتلاؤم مع ذلك الوضع، ومن حسن حظي كان هناك ثلاثون طفلا مثلي، من نفس العالم.

هو كذلك كان يحمل نظارتين — هم كلهم يحملون نظارات — غير أن نظاراته هو كانت ذات إطار من حديد.

كان مسيو سوكيه معلما فرنسيا عين للتدريس بالمدرسة العلمانية العمومية الأهلية للمدينة وهي مدرسة كبيرة كانت تجمعنا فيما بيننا بمعلمينا وهم كلهم جزائريون ما عدا اثنين أو ثلاثة كانوا يأتون من هناك. هؤلاء كانوا دائما موضع استغراب لدينا بقدر ما كانوا يظنون غرباء بيننا لا تربطنا بهم روابط. لقد تلفظت شخصية بعيدة الشأو بتلك الفترة بحقيقة عميقة لما صرحت بأن الأجنبي يعرف من

رائحته. فكان بإمكانني من تلك اللحظة فصاعدا أن أراقب مسيو سوكيه عن قرب وبمهل، فاكشفت بحق أن لذلك الفرنسي رائحة، رائحة جافة نوعا ما ، بيضاء نوعا ما غير أنها لم تكن بتاتا كريهة. كيف أصفها؟ إنها، باختصار، رائحة التبن أو شيء ما من هذا القبيل.

غير أن الأهم ليس في ذلك، إذ سرعان ما اكتشفت أنه كان تشخيصا لصنف من البجع الحليم بالرغم من شارببيه الكبيرين وصوته الجهور وبطنه الضخم وعينيه الجاحظتين، وهو اكتشاف كانت له عن حق أهمية من نوع آخر. كانت فرائصي ترتعد بلا انقطاع بمحضره، ثم قل الهلع منه شيئا فشيء إلى أن اندثر تماما: يجب أن أعترف أننا بدأنا نتعلم على يده آنذاك أشياء كثيرة مفيدة.

نعم، كان مسيو سوكيه طيب القلب غير أنه كان صارما فيما يخص العمل والسلوك. فلم يكن يحجم أحيانا عن رفع صوت يهتز له زجاج نوافذ القسم وكان يعاقب التلاميذ السيئين بطريقته المفضلة التي تتمثل في سحق رأس المرء بقبضة جد ثقيلة ولو أنها لينة من فرط سمنتها. غير أنه لم يسيئ استعمال طريقته بتاتا، فهو كان شديد الاقتصاد في اللجوء إليها بل كان يدخرها للحالات الخطيرة أو القصوى.

لم أُنج أنا بدوري من التعرف على تلك القبضة. لقد لقنا مسيو سوكيه أن صياغة جمع النكرة تكون على العموم بإضافة حرف 'S' إلى آخر مفردا. غير أنه حدث، من سوء حظي، في يوم ما أن وردت كلمة puits (بئر) في تمرين من تمارين الإملاء. أعلن مسيو سوكيه فور اطلاعه على كراسي أنني ارتكبت خطأ بكتابة الكلمة هكذا « puit » بدون 'S' في آخرها. فاعترضت على قراره ملاحظا أن الكلمة وردت مفردة في نص الإملاء، فرد بدوره أنه رغم ذلك يجب أن تكتب بحرف 'S' بآخرها. غير أنني أصررت في رفضي للفكرة ولتطبيقها في آن واحد، فبنت المسألة أمام تلاميذ القسم كله بلكمة على رأسي أتذكر أنها أفحمتني دون أن يلحقني منها أكثر من الأذى الذي لحق بكبريائي. وها أنا ذا إلى حد اليوم أكتب كلمة puits على تفردا وبزائدة غير مبررة، أكتبها كذلك مخالفا قناعاتي الخاصة، أكتبها كذلك تذكرنا لمعلمي الكريم فقط.

كانت فترة الاستراحة تردني دوماً إلى عنصري الأصلي: فما كان بساحة تلك المدرسة الأهلية إلا جزائريون ناشئة. يجب أن ألاحظ دون إلحاح أننا كنا نجهل بتلك الفترة كلمات: جزائريون، جزائر أو الجزائر (كما تنطق باللغة العربية). فلا أحد حدثنا عنها أو شرح لنا دلالاتها أو ما كانت تشير إليه: لا أهلنا بالبيت ولا أي أحد خارج البيت. المدرسة هي التي علمتنا كل ذلك فيما بعد، فاكشفنا أننا من بلد معين وأننا ننتمي إلى أرض منفردة.

ما كنت أكاد ألع الساحة أثناء الاستراحة حتى أنسى، أو بالأحرى ننسى، مسيو سوكيه الذي حل بيننا كمندوب عن كوكب غير كوكبنا. في الواقع لم يخطر أبداً ببالي أن يكون له مسكن وحياة عائلية، وقد كان علي أن أفكر في الأمر من قبل ذلك بقليل، إذ حدث أنه نزل ذات صباح بقسمنا رفقة طفل بسننا ذي بشرة لبنية كانت من الرخو ما جعلنا نتساءل كيف لم تذب على هيكله.

كان من شأن فرنسي في طور الصبا أن يثير دهشتنا أكثر مما يثيرها فرنسي راشد، لذلك كنا بحق كلنا عيوناً جاحظة لا تحيد بتاتا عن ذلك الطفل؛ ولم نعر الدراسة أي اهتمام لأننا أصبحنا غير قادرين على عمل شيء غير التحديق به. ساد بالقسم خلال الأيام الأولى من مجيئه جو خاص كله سحر واهتمام وحذر. فمجرد حضوره ترك بيننا بلا شك إحساساً ما، جديداً تمام الجدة لدينا، بتغير شيء ما حولينا بل وحتى بأنفسنا ذاتها.

كان الطفل ابناً لمسيو سوكيه؛ هل كان يدعى جورج؟ لست متأكداً تماماً من ذلك. كان بصدد الالتحاق بقسم أبيه أي قسمنا نحن للدراسة فأخذنا الحدث على غرة. ولما أبصرته جحافل شياطين الأقسام الأخرى بالساحة قامت الثورة. غير أنها كانت ثورة صامتة. فأولئك الذين لم يكونوا من قسمنا لم يتمكنوا من معرفة من كان منتصباً أمامهم فتوقف الهيجان المألوف فجأة دون مبرر وبقي كل التلاميذ، بما فيهم نحن، مشدوهين. لم يدم ذلك في الواقع سوى لحظة قصيرة غير أنها كانت لحظة من أزل.

ثم اقتربنا منه شيئاً فشيئاً بتحفظ واكتفينا بملاحظته. كيف كان مكسواً: أحسن بكثير من أي واحد منا؛ كيف كان محتدياً: أحسن بكثير كذلك؛ كيف رتب شعره، كيف

كان ماكثا. هو، لم ينبس ببنت شافة. لم يبادلنا ولو كلمة واحدة ولا نحن فعلنا، لأننا — رغم تمكننا من القراءة — لم نكن متمكنين بعد من التحدث باللغة الفرنسية ولم نكن نتصور بتاتا سماع تلفظ منه بلغتنا.

لم يكن ذلك الاضطراب الذي لحق بعاداتنا إلا فاصلا قصيرا، فجورج — إن كان حقا يدعى كذلك — اختفى سريعا عن قسمنا وعن مدرستنا وعن حياتنا، فلم يكن لنا متسع من الوقت للتعود عليه ولا هو للتعود علينا.

طبعاً، الأب سوكيه بقي بيننا. ذلك الرجل، اكتشفنا يوما بعد يوم أنه كان أحسن الناس طرا لسبب بسيط هو أنه لم ينه يوما دروسه دون أن يقص علينا قصة. كانت قصصه على العموم قصيرة وطريفة إلى درجة أنها كانت تجعلنا نصيح من الفرح وقد كان يسمح بذلك حينها لأنه يكون آنذاك غارقا في الضحك معنا. أتذكر جيدا كيف كان يقهقه تحت شارببيه الأشعثين إلى أن تغرورق عيناه بالدموع. لذلك لم يحدث قط أن غادرنا المدرسة غير منشرحي الصدور ونحن نعرف مسبقا أن التاجر الإسباني ينتظرنا بالباب ومعه قضبان السكر المعطر بماء الشعير والحمص المحمص.

ما كنا لنفزع من ذلك التاجر أبدا، ليس لأنه كان أرمص العينين ضعيف البنية بل لأنه كان من عندنا، قريبا منا. نفس الأمر كان مع داود اليهودي الذي كان يدير كشك حلويات تونسية بالساحة الكبرى حيث كان ملتقى التلاميذ الأغنياء ببضعة فلوس. كان داود أكثر قرب منا، كان قريبا منا إلى درجة أنه لم يكن يبخل أبدا علينا ببعض الزيادة بعد إعطائنا مقابل فلوسنا من نوغا اللوز بالعسل سرعان ما يلتهم.

إلى جانب هذين اللقاء بين لقاء آخر حدث دون أن أنتبه إلى حدوثه. إنه اللقاء الذي سيبدو فيما بعد ذا دور حاسم في حياتي بتعديل مسارها نحو اتجاه ما ودفعها به بقوة الضرورة أو القدر: إنه اللقاء الذي وضعني أمام لغة كانت تبدو لي صعبة التناول بنفس مقدار ما كانت تغريني، إنها اللغة الفرنسية. غير أن ذلك يعد تماما قصة أخرى، قصة من ذلك النوع من القصص التي لا تعرف نهايتها.

بذكر تلك الأزمنة البعيدة يمكنني إذا أن أصرح أنني كنت آنذاك حضريا فلم أكن أعرف في الواقع إلا ما كان يقع تحت بصري بالمدينة ولا شيئا مما كان يقع بخارج

المدن، أي في الأرياف مثلا، وهذه الأخيرة كانت تشكل من ناحيتها، هي كذلك، عالما غريبا قائما إلى جانب عالمي الخاص. غير أننا أطلعنا على ما يخصها عدة سنوات فيما بعد، أثناء الحرب العالمية، لما رأت عيوننا ما لم يمكنها آنذاك تصديقه: تلك الأرتل من الفلاحين الذين كانوا يتهاطلون على شوارعنا النظيفة أيما نظافة المصانة أيما صيانة ويموتون بها. فهم ما كان لهم من عدو سوى الجوع.

المرجع:

DIB, Mohammed : « *Rencontres* » in Une enfance Algérienne, Textes recueillis par Leïla Sebbar, Paris, Gallimard, Collection « Folio n°3171 », (1997) 1999, PP.115-125.

نص المحاضرة* التي ألقاها رولون بارت بإيطاليا، والتي أعيد كتابتها في جريدة "Le Monde" الصادرة بتاريخ 07 جوان 1974

ترجمة: عزيز نعمان
بجامعة - تيزي وزو-

منذ بضعة أيام جاءت إحدى الطالبات لزيارتي فطلبت مني تحضير شهادة الدكتوراه -درجة الثالثة- في موضوع كانت قد اقترحتة عليّ بشكل ساخر إلى حد ما ولكنه لا يخلو البتة من طيبة. يتعلق الأمر بالموضوع الآتي: نقد أيديولوجي للسيمولوجيا.

يبدو لي أن ما يتوفر في هذا "المشهد" القصير من عناصر كفيل لإعطاء لمحة قصيرة عن السيمولوجيا وعن تاريخها الحديث:

- نجد أولا المحاكمة الإيديولوجية، أو بالأحرى السياسية، التي غالبا ما تتعرض لها السيمولوجيا، والتي يندد بكونها علما محافظا، أو على أقل تقدير علما غير مكترث بالالتزام الإيديولوجي: أولم تنتهم البنيوية، كما اتهمت الرواية الجديدة منذ مدة، هنا بإيطاليا، إذا لم تخني ذاكرتي، بكونها علما متواطئا مع التقنوقراطية (technocratie) والدوقولية (gaullisme)؟

- بعد ذلك تستوقفنا فكرة أن الشخص الذي كانت تخاطبه الطالبة هو أحد ممثلي تلك السيمولوجيا وبأن الأمر متعلق على وجه التحديد بقضية الإثبات (في دلالة مزدوجة: تحليل وتشويش، تفكيك وبعثرة) - ومن ثم بدت سخرية عابرة على مكلمتي:

* ورد نص المحاضرة في كتاب لرولون بارت، يحمل عنوان "المغامرة السيمولوجية" ولمزيد من الإطلاع نقدم فيما يلي المعلومات المتعلقة بالكتاب:

Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Editions du Seuil, Paris, 1985.

لقد عملت على استفزازي من خلال الموضوع الذي اقترحتة. (أصرف نظري عن تأويل هذا المشهد اعتمادا على التحليل النفسي).

- أخيرا ذلکم الحدس المتولد عما نسبته إلي الطالبه من دورٍ منوطٍ برجل سيميائي شبه رسمي، يستلزم رعشةً معينةً، ونفاقا معيّنًا، ونوعا من الخيانة السيميولوجية التي من شأنها أن تجعل من الشخص الذي خاطبته تلك الطالبه، في الوقت ذاته وبشكل ساحر، شخصا قد انتمى إلى السيميولوجيا وكان خارجها: وهذا ما وُلد نوعا من الطيبة العابرة (قد أكون مخطئا) مما جعل هذا المشهد المليء بالطرافة الفكرية عالقا في ذاكرتي.

قبل إعادة صياغة الأسئلة المحددة لذلك المشهد النفسي، ينبغي علي أن أقول إنني لا أمثل السيميولوجيا (و لا البنيوية): ليس بمقدور أي كان أن يمثل فكرةً أو اعتقادا أو طريقة ما، والحجة أقوى لدى من يكتب بحيث لا تكون العملية الانتقائية متمثلة في الكلام ولا في الاكتتاب (écriture) بل في الكتابة.

بإمكان المجتمع المثقف أن يصنع بكم ما يشاء، وما يريد، وما ذلك إلا مجرد لعبة اجتماعية، لكنني لا أستطيع أن أعيش كصورة، كاكتمال للسيميولوجيا. فأنا على مبعده من هذا الاكتمال بصفة مزدوجة: بالتواجد والفرار:

- الانخراط إلى جماعة السيميولوجيين ولا أطلب أكثر من مساندتهم في الردّ على مهاجميهم: الروحانيين، والطبيعيين، والمؤرخين، والتلقائيين، والمعارضين للشكلانيين، وقدماء الماركسيين وغيرهم. إن ما ينتابني من شعورٍ تضامني يبدو أكثر بساطة إلى حد أنني لا أحس بأية رغبة تجزيئية: لا يهمني معارضة أولئك القريبين مني، على غرار ما هو مألوف عند التجزيئيين (دافع نرجسي أحسن فرويد "Freud" تحليله في خضم حديثه عن أسطورة الإخوة الأعداء).

- لكن، ومن جهة أخرى، ليست السيميولوجيا بالنسبة إلي علة، ولا علما، ولا اختصاصا، ولا مدرسة، ولا حركة أُحدّد شخصيتي وفقّها (فمن الكثير جدا أن يتم

الاتفاق على إعطائها اسما، وعلى أية حال سيكون ذلك الاسم في اعتقادي قابلا للإلغاء في أية لحظة).

فما السيميولوجيا إذن بالنسبة إلي؟ إنها مغامرة، أي ما يقع لي بغتة (ما يأتيني من الدال "signifiant").

هذه المغامرة شخصية لكنها ليست ذاتية، لأن انتقال الذات هو الموضوع قيد التمثيل لا عبارتها. لعبت هذه المغامرة بالنسبة إلي في ثلاثة أطوار.

1. كان الطور الأول طور انبهار، حيث شكلت اللغة أو بصورة أدق شكل الخطاب موضوعا دائما لعملي، وذلك ابتداء من كتابي الأول المعنون "الكتابة في درجة الصفر" (Degré zéro de l'écriture). في عام 1956 قمت بجمع نوع من المادة الأسطورية الخاصة لمجتمع الاستهلاك لأقدمها لمجلة "نادو" "Nadeau" ولـ "الآداب الجديدة" "les Lettres nouvelles" تحت عنوان "أساطير" (Mythologies). وفي تلك الفترة بالذات قرأت لأول مرة سوسير "Saussure" فانبهرت جراء ما راودني من أمل أساسه منح شهرة مستحقة لأساطير البورجوازيين الصغار التي لم تكن تفرض وجودها إلا في مكان توажدها، وكذا منحها وسيلة تطور علمي تمثلت في السيميولوجيا أو تحليل دقيق لمسار الدلالة، حيث يعود إليها الفضل في تحويل ثقافتها التاريخية المرتبطة بالطبقات إلى طبيعة كونية. نتيجة لذلك بدت لي السيميولوجيا في مستقبلها، وفي برنامجها ووظائفها بمثابة الطريقة الأساسية للنقد الإيديولوجي، لقد عبرت عن انبھاري وعن أُملي في مقدمة "أساطير"، وإن كان النص قديما من وجهة نظر علمية فإنه ممتع لأنه ساهم في تأمين الالتزام الثقافي بمنحه أداة تحليل وإلزامه بدراسة الدلالة معطيا له بعدا سياسيا.

تتطورَت السيميولوجيا منذ عام 1956، وعرف تاريخها الهيجان، إلا أنني أظل مقتنعا بأن فلات أي نقد إيديولوجي من التكرار المستمر والصرف لوضعه الحتمي يجب أن يكون ولن يكون إلا سيميولوجيًا: إن تحليل المحتوى الإيديولوجي للسيميولوجيا، كما زعمته الطالبة سابقا، لن يتحقق إلى حد الآن إلا بطرق سيميولوجية.

2. الطور الثاني كان طور العلم أو على الأقل طور العلمية. عملت من سنة 1957 إلى غاية سنة 1963 على إقامة تحليل سيميولوجي لموضوع بالغ الدلالة يتمثل في لباس الموضة (Mode)، وكان الهدف من ذلك العمل جدّ شخصيٍّ أو بالأحرى تعويضيًا: تعلق الأمر بإعادة تأسيس دقيق لنحو لغة معروفة لكنها لم تحلل بعد. لم أكن مكترثًا ممّا سيؤول إليه العمل من نتائج مخيبة، فما كان يحقق متعتي هو القيام بالعمل وتجسيده.

سعيت في الفترة نفسها لتصور طريقة معينة لتدريس سيميولوجيٍّ. (مع مبادئ في السيميولوجيا "Eléments de sémiologie").

على مقربة مني أخذ العلم السيميولوجي يتأسس ويتطور وفقا لما كان يختص به كل باحث من انتماء وحركة وحرية (أفكرُ بصفة خاصة في أصدقائي وزملائي غريماس "Greimas" وإيكو "Eco"). أقيمت روابط مع سابقين كبار من أمثال: جاكبسون (Jakobson) وبَنَفَنِيست (Benveniste)، ومع باحثين شُبان من أمثال بَرِيْمُونْد (Brémond)، وميتز (Metz). كما أنشأت جمعية ومجلة عالمية للسيميولوجيا.

أعتقد أن ما طغى على هذه الفترة من عملي لا يكمن في مشروع تأسيس علم للسيميولوجيا بقدر ما يكمن في تلك المتعة المتأنيّة من تطبيق طريقة تصنيف: ثمة نوع من الثمالة الإبداعية (L'ivresse créative) في نشاط التصنيف، وهي الثمالة التي تميّز بها المُصنّفون الكبار من أمثال صاد (Sade) وفُرييه (Fourier). لقد بلغت السيميولوجيا في طورها العلمي بالنسبة إليّ، تلك الثمالة: لقد حاولت أن أعيد تأسيس واختلاق (مع ما تحمله العبارة من معنى عميق) أنظمة ولُعباء لم أُلّف كُتُبًا سوى للمتعة: عوضتُ متعة النظام لدي الآن الأعلى للعلم: كانت تلك إشارة للاستعداد للطور الثالث من تلك المغامرة: كنت في نهاية المطاف غير مكترث بالعلم غير المكترث (على حد تعبير نيتشه "Nietzsche"). دخلتُ بمتعة في الدال، في النص.

3. كان الطور الثالث فعلا طور النص.

نُسِجَتِ خطابات من حولي ناقلّة لأحكام مسبقة، مُزَعَجَةٌ لبعض المسلمات،
مقترحة لتصورات جديدة:

- سمح بروب (Propp)، الذي اكتُشِفَ من خلال ليفي ستروس (Levi-Strauss) بنقله جديّة السيميولوجيا نحو موضوع أدبي هو الحكاية (Le récit).
- أعطت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) لي شخصيا ومبدئيا -بتغييرها العميق للمحيط السيميولوجي- المفاهيم الجديدة للاستبدالية "Paragrammatisme" والتناصية "Intertextualité".
- أراح دريدا (Derrida) بصرامة مفهوم العلامة في حدّ ذاته بحديثه عن تراجع المدلولات وعن لامركزية البنى.
- قام فوكو (Foucault) بتقوية إطار العلامة بإعطائها مكانة تاريخية سابقة.
- قدم لنا لكان "Lacan" نظرية كاملة لانقسام الذات التي لولاها لبقى العلم ضريرا وأبكما من زاوية المكان الذي يتخذه للكلام.
- وأخيرا شرعت جماعة تيل كيل "Tel Quel" في محاولة فريدة من نوعها، استمر تأثيرها إلى يومنا هذا، بإعادة وضع مجموع تلك التغيرات الحاصلة في الحقل الماركسي المتعلق بالجدلية المادية.
- اندرجت هذه المرحلة بالنسبة إليّ، وبشكل كبير، في كتابي "مقدّمة في التحليل البنيوي للنصوص" "Introduction à l'analyse structurel des textes" (1966)، و"س/ز" "S/Z" (1970). وقد أنكر الكتاب الثاني ما جاء تقريبا في الكتاب الأول بالتخلّي عن النموذج البنيوي واللجوء إلى الممارسة التطبيقية للنص المختلف تماما.
- ما معنى النص إذن؟ لن أجيب بتعريف، لأن ذلك سيعيد تكرار المدلول.
- يتميز النص بالمفهوم الحديث والحالي الذي نحاول تقديمه لهذه الكلمة عن العمل الأدبي.
- إنه ليس منتوجا جماليا، إنه تطبيق دلالي.

إنه ليس ببنية (Structure)، إنه ببنية (Structuration).

إنه ليس موضوعاً، إنه عمل ولعبة.

إنه ليس جملة من الدوال المغلقة المزودة بمعنى يفترض إيجاده، إنه حجم من الآثار في حالة حركة.

ليست هيئة النص هي الدلالة إنما هي الدال تبعاً للمعنى الذي تقدمه السيميائيات ويعطيه التحليل النفسي للمصطلح.

يتجاوز النص العمل الأدبي القديم، فهناك مثلاً وجود لنص الحياة (un texte de la vie)، الذي حاولت من خلاله أن أتوغل بالكتابة إلى ما هو متعلق باليابان. ما موضع هذه التجارب السيميولوجية الثلاثة -أي الأمل، العلم، والنص- بالنسبة إلي اليوم؟

يُروى عن الملك لويس الثامن عشر (Louis XVIII)، الذي اشتهر بذوقه الرفيع في انتقاء جيد الأطعمة، أنه لم يكن يأكل سوى قطعة اللحم الأخيرة الواقعة أسفل كل القطع التي كان يحضرها له طبّاهه بسبب تسرب عصارات باقي القطع إليها. على نفس المنوال أرغب أن تستقبل المرحلة الراهنة من مغامرتي السيميولوجية عصارة الأوائل. وكما هو الحال في قطع اللحم الملكيّة أرغب كذلك أن تُصنع المصفاة من المادة نفسها المراد تصفيتها، وأن تكون المصفاة (Filtrant) هي نفسها المصفاة (Filtré) كما يكون المدلول دالاً. وكنتيجة لذلك آمل أن يُعثرَ في عملي الحالي على الدوافع التي ساهمت في تفعيل كل ماضي تلك المغامرة السيميولوجية: الرغبة في انضمامي إلى نخبة الباحثين الصارمين والوفاء للالتحام الوثيق الحاصل بين السيميولوجي والإيديولوجي.

بيد أن اعترافي اليوم بهذين الموروثين مرهون بإظهار طبيعة التغيير الذي ألحقته بهما.

- أما عن النقطة الأولى، أي علمية السيميولوجيا، فلا يمكنني أن أصدق اليوم ولا أتمنى أن تكون السيميولوجيا علماً بسيطاً، علماً إيجابياً، لسبب مبدئي: إن على

السيمولوجيا، عليها وحدها اليوم مقارنة مع كل العلوم الإنسانية، أن تنتقد خطابها الخاص: باعتبارها علما للغة، للغات، فإنه ليس بمقدورها قبول لغتها الخاصة كمعطى معلوم، كمعطى شفاف، كأداة باختصار ليس بمقدورها قبول لغتها الخاصة كلغة واصفة. وبفضل ما اكتسبته من قوة جراء ما وصلها من التحليل النفسي، فإنها تتساءل عن ماهية المكان الذي تتكلم منه، ودون هذا التساؤل سيكون كل علم وكل نقد إيديولوجي مجافين للصواب: فيما يتعلق بالسيمولوجيا، وهذا ما أتمناه على كل حال، لا وجود للإقليمية (Exterritorialité) الموضوع، شأنه في ذلك شأن العالم إزاء خطابه، بعبارة أخرى لا يعرف العلم، في نهاية المطاف، أي مكان آمن، ومن أجل ذلك عليه أن يعرف كتابته.

- أما عن النقطة الثانية، أي الالتزام الإيديولوجي للسيمولوجيا، فإني أقول إن الرهان في نظري قد عظم: فما ينبغي على السيمولوجيا التعرض إليه ليس فقط وبصفة فريدة الوعي الحسن للبورجوازية الصغيرة كما كان الأمر في زمن الأساطير (Mythologies)، بل أيضا النظام الرمزي والدلالي لحضارتنا في شموليته. فمن غير الكافي أن تكون هناك رغبة في تغيير المضامين، يجب على وجه الخصوص استهداف تكسير نظام الدلالة في حد ذاته: أي بالخروج من الفضاء الأوروبي المغلق، كما طالبت بذلك في نصي حول اليابان.

يجدر إضافة ملاحظة حول هذه المقدمة لاختتام ما قلناه: قيل أنا (Je). إن هذا الضمير الخاص بالمتكلم وَهْمِيٌّ بكل تأكيد (بالمعنى الذي يعطيه التحليل النفسي للكلمة). لو لم يكن كذلك، ولو لم تكن الجدية مهمة، لما كانت ثمة فائدة في الكتابة، ولكان الكلام كافيا. إن الكتابة على وجه التحديد هي ذلك الفضاء الذي يمتزج فيه رجال النحو وأصول الخطاب فيختلفون، ويتيهون إلى درجة لا يتسنى بعدها الإصلاح: الكتابة هي الحقيقة، لا حقيقة الشخص (المؤلف)، لكن حقيقة اللغة. وهذا ما يجعل الكتابة تذهب دائما أبعد مما يذهب إليه الكلام. إن قبول الكلام عن كتابتنا، كما حدث هنا، هو تأكيد فقط للغير بأننا في حاجة إلى كلامهم.

مراجعات

واقع الدّراسات الأكاديمية في قسم اللغة العربية وآدابها

بجامعة تيزي وزو (رسائل الماجستير المنجزة حول الشعر أمودجا)

الأستاذة: راوية يحيوي

لقد ساهم النّقد الأكاديمي* في الجامعات العربية بفاعلية وديناميكية في توجيه مسار النّقد العربي بمختلف تحولاته.

وتتجلى مظاهر هذه المساهمة في مختلف الدّراسات المطبوعة، والتي كانت في الأصل رسائل تقدم بها أصحابها لنيل درجة الماجستير أو الدكتوراه. وإذا ما توجهنا إلى أسماء الباحثين في السّاحة النّقدية العربية- حتى العالمية – نجدها أقطاب جامعيّة، فهم أساتذة بمختلف الجامعات. **

وقد أسدّت الدّراسات الأكاديمية الجامعية بجامعة تيزي وزو- بحوث الماجستير - خدمة للبحث النّقدي خاصة

في محاولتها استتطاق النصوص الشعرية، فبعضها حرصت على معاينة أبنيتها الدّاخلية بمتابعة الطريقة التي تشكّلت بها مختلف الأنساق داخل جسد الخطاب الشعري، فتأسّست المقاربات تفحص في آليات النّص الشكّلية والبنويّة كما لم تغفل قراءة المستويات الدّلالية المختلفة داخل النّص الشعري الواحد.

وبحث بعضها في تشكّل الخطاب الشعري دون أن يغيب الحمولات المعرفية والفكرية والاجتماعية التي يستند إليها هذا النّص.

وبحث البعض الخرفي «الرّبط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدّع. وأصبح ما يجذب منظرالفنّ، أو ناقدّه، هو الكشف عن ما يملكه الفنّان من ملكات أو سمات خاصّة، كما لو كانت هذه الملكات والسمّات العلة الفاعلة وراء

الجمال (...) وكأن من الممكن أن يلخّص إعجابنا بما يقدمه الفنّان من عمل فنّي في عبارة مؤدّاها: ما أعظم العبقرية التي تطلّبها إبداع هذا العمل».⁽¹⁾

وسعى كل باحث أكاديمي إلى إيجاد أدواته الإجرائية المناسبة والآليات الملائمة التي تمكنه من التعامل مع النصّ الشعري بكلّ خصوصيّاته. فلقد تعدّدت الوصفات والنصّ واحد، وتنوّعت السبل وكلّ طريق يرسم تقاسيم رؤية نقدية خاصّة.

وشهد البحث النصّي بجامعة تيزي وزو تنوّعا كما يلي:

- 1- ابن خميس: شعره ونثره، توات طاهر، عام 1983.
- 2- التّراث والتّجديد في شعر بدرشاكر السيّاب، لعثمان حشلاف، 1984.
- 3- شعر الحبّ والرّفص بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري: دراسة موازنة لبونمجل عبد المالك، 1995.
- 4- الرّمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، لناصر لوحيشي، 1996.
- 5- شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، لتابتي فريد، 1997.
- 6- الصّورة الشعرية عند سميح القاسم، للعوفي بوعلام 1998.
- 7- فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل، لبروان محمد الصادق، 1998.
- 8- بنية القصيدة في شعر أدونيس، الآثار الكاملة المجلّد الأول أنموذجا، لراوية يحيوي، 2000.
- 9- شعرية ابن قاضي ميلة: دراسة أسلوبيّة سمائية، لصالحي محمّد، 2000.
- 10 - قصيدة اليافوثة لعبد القادر بن محمد سليمان بن أبي سماحة، دراسة دلالية، لزرّال صلاح الدّين. 2001.
- 11- الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا، لسعيد شبّان، 2001.
- 12- شعرية القصيدة عند مظفر النّواب، لصبايحي حكيمة، 2002.
- 13- الصّوت والمعنى في شعر أمل د نعل، لراكن زاهية، 2002.

14- الشعر العذري والشعر الصوفي، مقارنة تحليلية لشعبان بلفاسم، 2002.

15- صورة المرأة - الأم في شعر السياب، لقدار عبد القادر، 2003.

والجدول الآتي يصنّف الدّراسات المنجزة والنسب المئوية لها:

نوع الدّراسة	عدد الموضوعات	النّسبة المئوية
- دراسات في الشعر القديم	05	33.33%
- دراسات في الشعر الحديث	10	66.66%
- دراسات في الشعر الجزائري	06	40%
- دراسات في الشعر العربي	09	60%

إذا تأملنا الجدول السابق تبين لنا أنه:

1- تحتلّ الدّراسات في الشعر الحديث المرتبة الأولى ب 10 رسائل من

مجموع 15 رسالة، وبنسبة مئوية 66.66 %.

2- وتحتلّ الدّراسات في الشعر العربي غير الجزائري المرتبة الثانية ب 09

رسائل من مجموعة 15 رسالة، بنسبة مئوية 60 %.

3- وتحتلّ الدّراسات في الشعر الجزائري المرتبة الثالثة ب 06 رسائل من

مجموعة 15 رسالة، بنسبة مئوية 40 %.

4- وتأتي الدّراسات في الشعر القديم في المرتبة الرابعة ب 05 رسائل من

مجموع 15 رسالة، بنسبة مئوية 33.33 %.

1- تلخيص وعرض للرسائل المنجزة:

إبن خميس التلمساني: شعره ونثره للطاهر توات* تحت إشراف الدكتور حفني

داوود رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽²⁾.

لقد قسمّ الباحث رسالته إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخلاصة وفهاريس:

تناول في الباب الأوّل: عصر الشاعر وحياته وثقافته وأخلاقه وقسمّ هذا الباب

إلى ثلاثة فصول، ففي الفصل الأوّل تناول عصره من خلال الحياة السياسية والحياة

الاجتماعية والحياة الثقافية. ففي الحياة السياسية وقف الباحث عند عدم الاستقرار السياسي في دولة المرينين بالمغرب الأقصى ودولة بني عبد الواد بالمغرب الاوسط ودولة الحفصين بافريقيا (تونس) حاليا. ولقد ركّز في تناوله الحياة الاجتماعية على مدينة تلمسان (مسقط رأس الشاعر). وفي الفصل الثاني تناول حياته من خلال: اسمه ونسبه ثم مولده ونشأته ثم الأعمال التي تقلّدها ثم رحلاته ثم تلاميذه وأصدقائه ثم وفاته. وفي الفصل الثالث: تناول ثقافته وأخلاقه، كما تناول فيه مذهبه وعقيدته ثم آثاره ومؤلفاته ثم تطرّق إلى ديوانه الضائع.

وفي الباب الثاني قسمه إلى فصلين. تناول في الفصل الأول: الأغراض الشعرية في خمسة مباحث: المدح والفخر والحنين إلى تلمسان والطبيعة في شعره والزهد والتصوف.

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني تناول ابن خميس ومنهجه الشعري من خلال ثمانية مباحث: القيمة التاريخية في شعره ومنهجه وطريقته ثم الخصائص الفنية ولغته وأسلوبه والصفة الفنية والموسيقى الشعرية ثم الأوزان والقوافي ومنزلته الشعرية.

وتناول في الباب الثالث: نثره في فصلين، ففي الفصل الأول لمحة عن حالة النثر في المشرق والمغرب في عصره من خلال مبحثين: النثر في المشرق ثم النثر في المغرب، وفي الفصل الثاني: نثر ابن خميس تناوله في مبحثين: نثر ابن خميس في ضوء إحدى رسائله مضمونا وشكلا، وفيه عرض ابن خميس ناثرا وآثاره النثرية كما تعرّض لمضمون الرسالة وللخصائص الفنية فيها وفي المبحث الثاني تعرّض لمكانته بين كتّاب عصره حيث قارن بينه وبين غيره من الكتّاب بالمشرق والأندلس والمغرب وذلّل الباحث رسالته بمجموعة من الفهارس:

فهرس الأعلام وفهرس الأماكن وفهرس الأشعار وفهرس الموضوعات.

واستندت الرسالة إلى مجموعة من المصادر والمراجع منها مخطوط ثم 83 مرجعا بين القديم والحديث و 05 دوريات وكتاب واحد بالفرنسية.

- التراث والتجديد في شعر بدرشاكر السيّاب لعثمان حشلاف* تحت إشراف

الدكتور زاهد أحمد العزّي رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير⁽³⁾. قسم الباحث رسالته إلى مقدمة و تمهيد وخمسة فصول وخاتمة.

ففي التمهيد تعرض إلى مفهوم التراث والتجديد، حيث تناول المفهوم المعجمي للتراث من خلال اللسان والمعجم الفرنسية ثم المعجم الأدبية ثم تطرق إلى المفهوم الفني له، كما تناول تبادل التأثير في التراث ومفهوم التراث من وجهة النظر الفنية العربية ودرس التراث العربي والتراث العالمي وبعدها تناول مفهوم التجديد الشعري.

وفي الفصل الأول تعرض لتوظيف السيّاب للأساطير العربية في شعره كإرام ذات العماد وسندباد جيكور ثم تناول محاولة السيّاب ابتكاره الأسطورة، وفي الفصل الثاني بحث توظيف السيّاب للقصص الشعبي العربي والإسلامي في أربعة مباحث: الشعر العربي القديم والقصص، ثم القصص الشعبي الإسلامي في شعر السيّاب من (إبليس وآدم) و(قابيل وهابيل)، (ياجوج وماجوج)، (الغراب الرمزم)، (ثمود الرمزم)، (أيوب الرمزم)

ثم القصص الشعبي العربي كأبي زيد الهلالي وعنصرة وعروة بن حزام والحسن البصري والأميرة ذات الهمة، وقمر الزمان وقصص السمر الخ.... ثم تتبّع اتجاه الشاعر نحو الفلكلور.

وفي الفصل الثالث تناول الصّورة الشعرية في الشعر السيّاب من خلال خمسة مباحث، في البدء حدّد مفهوم الصّورة الشعرية ثم تناول صور التشبيه والاستعارة ثم صور التقابل والتناظر ثم اللوحات والمشاهد المتقابلة وفي الأخير صور اللحم السريع.

وفي الفصل الرابع تعرض لموسيقى شعر السيّاب من خلال أربعة مباحث التي ورد فيها موسيقى الشعر العربي وعناصرها ثم موسيقى الشطرين في شعر السيّاب ثم موسيقى التفعيلة المفردة ثم إيقاعات ثلاثة في شعر السيّاب الموصوف بالحدثاء.

وفي الفصل الخامس المعنون ب: في لغة شعر السيّاب، درس مفهوم لغة الشعر ثم تطرّق إلى خصائص الجملة الشعرية في شعر السيّاب ثم درس المادة الصوتية.

وانتهى إلى خاتمة أورد فيها جلّ النتائج التي توصل إليها من خلال الرسالة.

— شعر الحبّ والرّفص بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري: دراسة موازنة

لبومنجل عبد المالك** تحت إشراف الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير⁽⁴⁾.

قسّم الباحث مذكرته إلى مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة.

لقد عرض في التمهيد بيئة الشاعرين السياسية والفكرية والأدبية كما قدّم سيرة كل منهما بالتعريف ونشأة كل واحد بثقافته.

وتناول في الباب الأول فصلين، ففي الفصل الأول: في المضمون الفكري، الذي استهله بمدخل بعنوان: في فلسفة الحبّ والرّفص، حيث قدّم فيه فلسفة الحبّ عند الشاعرين، ثمّ أنواع الحبّ عندهما كحبّ المرأة وحبّ الوطن والطبيعة وحبّ العقيدة والشريعة وحبّ المكافحين في سبيل الرسالة وحبّ الله ورسوله.

أما الفصل الثاني فقد خصّصه لشعر الرّفص وتناول في مباحثه فلسفة الرّفص عند الشاعرين وتجليات الرّفص عندهما وأنهى هذا الفصل بخلاصة.

وفي الباب الثاني المعنون ب: في المحتوى الفنّي.

أورد الباحث مدخلا عرض فيه مسيرة التجديد في الشعر العربي الحديث وقسّم الباب إلى أربعة فصول، فالفصل الأول خصّه ببناء القصيدة وتناول في المبحث الأول أيّ من الشاعرين يبني من الفكر ومن العاطفة؟ فعنونه: بين الموضوعية والذاتية، وفي المبحث الثاني رصد التفكك والبناء حيث تتبع القصائد المفككة في البناء، والقصائد ذات الترابط الضعيف ثمّ رصد القصائد ذات الوحدة الموضوعية والقصائد ذات الوحدة الشعرية.

وفي الفصل الثاني درس شعرهما في جانب اللغة والأسلوب ثمّ من حيث التجديد والتقليد ثمّ بحث في خصائص الأسلوب.

أما الفصل الثالث درس فيه الإيقاع الشعري وقسّمه إلى ثلاثة مباحث هي:

الأشكال الإيقاعية والوزن والقافية ودلالة الأصوات.

وفي الفصل الرابع: تناول بالدراسة الصّورة والرّمز في جانب الوضوح والغموض ثمّ التّكديس والبناء ثمّ التقليد والتجديد وأنهى الباب بخلاصة ثمّ الخاتمة. واعتمد الباحث في مذكرته على خمسة مصادر هي كتب مفدي زكريا وعشرين مصدرا هي المجموعات الشعرية لمصطفى الغماري واستند إلى 11 مرجعا قديما و105 من المراجع الحديثة و10 مراجع أجنبية معرّبة و6 مجلّات.

— الرّمز الدّيني في الشعر الفلسطيني المعاصر لناصر لوحيشي* تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽⁵⁾ لقد قسم الباحث عمله إلى مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.

ففي المدخل قدّم الباحث مفهوم الرّمز كما تحدث عن الرّمزيين، ثمّ تطرّق إلى التجربة الشعرية الفلسطينية الجديدة، ثمّ تناول الانكسار والطموح ورموز المقاومة والتّحول.

وفي الفصل الأول تحدّث عن الرّمز الأحادي البسيط وحلّل مستوياته وأبعاده ودلالاته ثمّ حلّل الرّمز الأحادي في شعر سميح القاسم ووقف عند الرّموز الآتية: المسيح ومحمد ويوسف وأيوب وموسى ونوح ويونس وارم وسدوم.

أما الفصل الثاني درس فيه الرّمز المركب وحلّل مستوياته وأبعاد دلالاته، ورأى أنّه (الرّمز المركب) يتّخذ منحى دلاليا يخالف دلالات الرّمز المفرد البسيط كما في قابيل وهابيل، آدم وحواء... الخ.

أما الفصل الثالث فقد درس فيه الرّمز والصورة والتشكيل الفني، حيث وقف عند دراسة الصورة في الشعر الفلسطيني المعاصر وعلاقتها بالرّمز من خلال بعض النماذج، وقد وضّح كيف أنّ الصورة الشعرية حين يتداخل معها الرّمز تموج بالأضواء، فتكتسب بذلك مفهوما جديدا يتحدّ فيه الموضوع بالذات وتمتزج عناصر النّص كلّها لتحقيق المقاصد. وفي الفصل الرابع درس نصين شعريين دراسة تطبيقية، معتمدا الموازنة، فالنّصان هما قصيدة

"أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش و"انكسارات في رؤيا يوسف" لصلاح الصّافوطي. وخلص البحث إلى مجموعة من النتائج في الخاتمة، واستندت الرسالة إلى 7 مراجع قديمة و 68 مراجعا حديثا و 19 مجلة وجريدة ومرجعين أجنبيين.

- **شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980 لتابتي فريد*** تحت إشراف الدكتور صلاح يوسف عبد القادر مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽⁶⁾ قسم الباحث مذكرته إلى مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة.

لقد تناول في الفصل الأول بنية الإيقاع وفيه عرض خمسة مباحث: عن الإيقاع، ثم إيقاع القصيدة الحرّة وشكلها الطباعي، ثم إيقاع قصيدة النثر وفي الأخير ظاهرة التدوير. أما الفصل الثاني: بنية اللّغة، فقد قسمه إلى أربعة مباحث فيها: اللّغة الشعرية، ثم لغة الشعر عدول، ثم العلامة في الدليل اللّغوي وفي الأخير تناول التراكيب.

وقسم الفصل الثالث الذي عنوانه ببنية الرّمز الأسطورة، إلى بنية الرّمز ثم بنية الأسطورة وفي الأخير أورد الخاتمة التي ضمّنها مجمل نتائج البحث، وأنهى كلّ فصل بهوامشه. واستغل الباحث في مذكرته 10 مصادر هي المجموعات الشعرية للشعراء المدروسين و 54 مرجعا بين المراجع القديمة والحديثة وثلاث مجلات وجرائد.

الصّورة الشعرية عند سميح القاسم لبوعلام العوفي* تحت إشراف الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽⁷⁾. لقد قسم الباحث مذكرته إلى مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة. ففي المدخل تناول مفهوم الخيال وعلاقته بالصّورة الشعرية وحدّد مصطلح الخيال ودرس مفهومه عند الإغريق وعند العرب القدامى ثم عند الرومنسيين والرّمزيين وتناول في الفصل الأول الصّورة البسيطة حيث عرّفها وقدّم طريق تشكّلها ثم تطرّق إلى ثلاثة مباحث، ففي الأول درس تبادل المدركات وتشكيل الصّورة البسيطة، وثانيا تناول التشبيه وتشكيل الصّورة البسيطة وأخيرا درس الوصف المباشر وتشكيل الصّورة البسيطة وقسم الفصل الثاني المعنون بالصّورة المركبة إلى مبحثين: حشد الصّور وتشكيل الصّورة المركبة ثم تناول الأساليب المستعارة وتشكيل الصّورة المركبة، حيث تعرّض الباحث إلى استفادة

الشعر من الفنون الأخرى فأخذ من المسرح الحوار لإنتاج الصّراع الدرامي وأخذ من الرواية تداعيات المعاني وتيار الوعي وأخذ من السينما تقنية المونتاج. أما في الفصل الثالث فتناول الصّورة الكليّة بمفهومها وطرق تشكّلها، وقسم الفصل إلى أربعة مباحث فيها البناء الدرامي وتشكيل الصورة الكليّة، والبناء المقطعي وتشكيل الصّورة الكليّة، والبناء الدائري وتشكيل الصورة الكليّة، والبناء التّوقيعي وتشكيل الصورة الكليّة.

وفي الفصل الرابع تناول الصّورة الرّمزية وفيها عرض العلاقة بين الصّورة والرّمز، وقسم الفصل إلى أربعة مباحث فالرّمز الذاتي من مصادر الصّورة الذاتية، والرّمز الدّيني، والرّمز التاريخي، والرّمز الأسطوري من مصادر الصّورة الجماعية، وانتهى إلى أن تعقّد الصّورة يبلغ ذروته من التجريد، فيحيل الصّورة إلى الرّمز وهنا تختفي الفوارق ويصبح الفصل بين الصّورة والرّمز مستحيلاً. وخلص العمل إلى خاتمة أجملت نتائج البحث. وأستغل 59 كتاباً بين المصادر والمراجع و3 مخطوطات و15 مرجعاً أجنبياً معرباً و3 مراجع أجنبية و8 دوريات.

فنّ الغزل عند ثلاثي النقائص، جرير، الفرزدق، الأخطل لبروان محمد الصادق*
تحت إشراف الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير⁽⁸⁾ وقسم الباحث مذكّرتَه إلى مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة. ففي الفصل الأول قدّم خمسة عشر مبحثاً درس فيها التكوين النّفسي والاجتماعي لثلاثي النقائص من خلال: التفوق الغرضي، ثم تفسير الفوارق بين الشعراء الثلاثة ودرس الفرزدق من خلال اختلافه مع زوجه نوار، ودرس جرير من خلال بحثه عن المعادل الموضوعي، ثم أقام الجمع بين جرير والفرزدق، ثم درس دواعي النقائص والجذور التاريخية لها، ثم صدّى الدّعوة المحمدية، فانتقال السلطة من الخلافة إلى الملكية ثمّ تقرب الحكّام الأمويين بالمصاهرة. ثمّ تناول الأخطل ودخوله معركة الهجاء، ثمّ تطرّق لانحراف الأمويين عن مبادئ الدّين ثمّ درس تشبه الأخطل بالفرزدق ثمّ تناول الملكية والشورى، ثمّ تتبّع انضمام الأخطل إلى الفرزدق، فالمحور الطبقي وفي الأخير تناول الهجاء بالقصور عن إدراك المثل الجاهلية.

وفي الفصل الثاني تناول خمسة مباحث تحت عنوان: غزل ثلاثي النقائض، ففي الأول تناول الغزل الأموي ثم غزل جرير الذي ركز فيه على الماء في غزله ثم رقعة شعره فحفته، وفي المبحث الثالث تناول بواعث غزل جرير وفي المبحث الرابع تتبع الغزل عند الشعراء الثلاثة، ودرس العناصر المشتركة في شعرهم كتعدّد المحبوبات وبعده الشيب والشباب ثم الأطلال.

وفي الفصل الثالث تقدّم بدراسة تطبيقية، ففي المبحث الأول درس قصيدة بان الخليط لجرير، وقام بقراءة تحليلية نقدية لها ثم قراءة في المضمون، وبعدها قراءة في الأداء التصويري ثم قراءة في اللغة الشعرية ثم قراءة في الأداء الإيقاعي، وفي المبحث الثاني درس قصيدة يا أخت ناجية للفرزدق، فقرأها قراءة تحليلية نقدية، ثم قراءة في المضمون وواصل في نفس الجوانب التي درس من خلالها قصيدة جرير، وفي المبحث الثالث درس قصيدة طرق الكرى للأخطل، وتتبع نفس الخطوات السابقة وخرج في الخاتمة إلى مجموعة من النتائج.

واستغلّ البحث 61 كتاباً بين المراجع القديمة والحديثة إلى جانب 3 دوريات.

— **بنية القصيدة في شعر أدونيس، الآثار الكاملة المجلد الأول أنموذجاً لراوية يحيائي*** تحت إشراف الدكتور عبد القادر هني، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽⁹⁾ قسّمت الباحثة البحث إلى مقدّمة وثلاثة فصول، لقد تناولت في الفصل الأول بنية اللغة الشعرية حيث بحثت في لغة الغياب ثم الثنائيات الضدية ثم المعجم الشعري، أما في الفصل الثاني تطرّقت الباحثة إلى بنية الصّورة الشعرية وقسمته إلى ثلاثة مباحث هي: التكتيف ثم التفاعل النصّي ثم الرّمز والأسطورة، وفي الفصل الثالث المعنوّ ببنية الإيقاع الشعري وهندسة القصيدة بحثت الدّراسة في الإيقاع من وزن وقافية وتكرار وتدوير ثم هندسة القصيدة فخلصت إلى مجموعة من النتائج في الخاتمة.

وذيلت البحث بمعجم المصطلحات المستغلّة، كما استند إلى 78 كتاباً بين المصادر والمراجع، وكتاب بالفرنسية و3 مخطوطات رسائل الماجستير — و11 مجلّة.

— شعرية ابن قاضي ميلة: دراسة أسلوبية سمائية لصالحي محمد تحت

إشراف الدكتور نور الدين السّد، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽¹⁰⁾، حيث قسّم الباحث عمله إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول ثمّ خاتمة ثمّ شعر ابن قاضي ميلة: تحقيق وشرح.

ففي المدخل قدّم حياة الشاعر وعصره ومكانته بين معاصريه ثمّ عزبته وتنقله في الأمصار ثمّ مدرسة القضاء بميلة.

وفي الفصل الأوّل الذي عنوانه بمكوّنات شعرية، قام بتعريف مصطلح الشعرية، كما عرّف مصطلح الأسلوبية ومصطلح السّمائية، وفي المبحث الأوّل درس البنية الموسيقية في شعر ابن قاضي ميلة وأورد أهمّ البحور الشعرية التي اختارها الشاعر والتنوع الموسيقي ثمّ درس الحقول الدلالية وبعدها حلّل الأبعاد الجمالية للتركيب فالأنساق البديعية وأبعادها الوظيفية حيث بحث في توظيف الجناس والطباق جمالياً.

أمّا في الفصل الثاني قام بقراءات في شعر ابن قاضي، ففي المبحث الأوّل قام بقراءة تغريضية في شعره من غزل ومدح وزجر وعيافة ورثاء وهجاء وزهد، ثمّ قراءة سياقية أين علّل لكلّ مقام مقال، وقام بقراءة تأويلية لأبعاد الدلالات والألفاظ والموضوعات، ثمّ درس القصّة الشعرية وبيّن توفّر عناصر وأركان القصّة الشعرية في شعر ابن قاضي.

وفي الفصل الثالث تتبّع فيه النظام العلامي في شعر ابن قاضي، ثمّ وضّح سرديّة الخطاب الشعري ودرس أبعاد الوصف الطبيعية والوظيفية، ثمّ درس البناء الوظيفي للشخصية الشعرية، حيث تتبّع فيها دورها الدلالي ومردودها الأسلوبي، ثمّ تطرّق للبنية الزمانية والمكانية ليبينّ خبايا ذلك العصر. وبعد الخاتمة التي أوردت نتائج البحث قدّم الباحث شعر ابن قاضي ميلة: تحقيق وشرح بالاعتماد على لسان العرب، واستند البحث إلى 99 كتاباً بين المصادر والمراجع، و3 كتب أجنبية، ومخطوطين رسائل ماجستير، و12 مجلّة.

قصيدة الياقوتة لعبدالقادر بن محمد بن سليمان بن أبي سماعة، دراسة دلالية،
لزرّال صلاح الدين تحت إشراف الدكتور بلقاسم لبيارير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة
الماجستير⁽¹¹⁾

لقد قسم الباحث مذكرته إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملحق خاص
بالأدوات والضمائر في قصيدة الياقوتة ثمّ متن القصيدة.

ففي المدخل الذي عنوانه: علم الدلالة وقصيدة الياقوتة تعرّض الباحث إلى
تعريف علم الدلالة وأهمّ المباحث والدراسات في هذا العلم.

وفي الفصل الأوّل تناول الحقول الدلالية حيث قدّم التعريف بنظرية الحقول
الدلالية وأهمّ مؤسسيها، ثمّ صنّف الحقول الدلالية الواردة في القصيدة، كالحقل الخاص
بالألفاظ الدالة على الإنسان، والحقل الخاص بالألفاظ الدالة على البيئة الاجتماعية
والحقل الخاص بالألفاظ الدالة على الكون والأرض، والحقل الخاص بالألفاظ الدالة
على الزمان والمكان والأحجام والأشكال والهيئات والحقل الخاص بالألفاظ الدالة على
الأحداث.

وفي الفصل الثاني درس العلاقات الدلالية وتطرّق إلى أهمّ العلاقات الدلالية، ثمّ
صنّف الكلمات حسب ما يوجد بينها من علاقات في القصيدة كالترادف والتضاد وتعدّد
المعنى والخصوص والعموم.

أما الفصل الثالث فقد أورده ليبين السياق اللغوي وغير اللغوي في القصيدة، ففي
السياق اللغوي درس التّضام من خلال: الاسم والصفة، من خلال صفة موصوفها
مضمّر + صفة (مضاف واسم (مضاف إليه) والمضاف والمضاف إليه ثمّ فعل أو
مصدر+حرف جر، ثمّ حرف جر+ اسم الجلالة، وفي مبحث السياق اللغوي درس
التركييب بمتابعة علاقة العطف من خلال التوكيد والتكامل وفي متابعة علاقات التعبير
عن الزّمان والمكان، ودرس كلّ من الزّمان والمكان، وفي التعبيرات الجاهزة المقلوبة.
وفي المبحث الثالث: السياق غير اللغوي، تعرّض إلى السياق الاجتماعي والسيّاق
الثقافي والسيّاق الديني والسيّاق العاطفي والسيّاق التاريخي في القصيدة.

وعنوّن في الأخير متن قصيدة الياقوتة بـ: قصيدة الولي الصالح والقطب
الواضح السيد عبد القادر بن محمد بن سليمان ابن أبي سماحة.
واستند البحث إلى 81 مرجعاً بين القديم والحديث، و16 مرجعاً بالفرنسية، و8
مجلات.

— الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجاً لسعيد شيبان*

تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكرة مقدمة لنيل درجة
الماجستير⁽¹²⁾، لقد قسم عمله إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة ومعجم للمصطلحات .
ففي الفصل الأوّل تعرّض الباحث لمفهوم الرّمز، فقسّمه إلى خمس مباحث،
تناول فيها الرّمز لغة واصطلاحاً ثمّ مفهوم الرّمز عند الفلاسفة، ومفهوم الرّمز عند
علماء النفس، ثمّ مفهوم الرّمز عند البنيويين والسّمائيين ثمّ الرّمز في الشعر العربي
الحديث والمعاصر .

وفي الفصل الثّاني تناول دور الرّمز في بناء القصيدة بالتركيز على الرّمز
والصّورة، ثمّ درس الرّمز والغموض كما تعرّض إلى وظائف الرّمز .

أمّا الفصل الثّالث خصّصه للتجليات الأولى للرّمز في الشعر الجزائري

المعاصر، و تبيان المؤثرات الأساسية في الاتجاه الشعري الجديد، ثمّ الملامح الرّمزية
في الشعر الإصلاحى، وتناول مرحلة السبعينات واللامح التجريبية الرّمزية.
وخصص الفصل الرّابع للرّمز ودلالاته في الشعر الجزائري الجديد وتتبع كلّ من الرّمز
التاريخي والرّمز الأسطوري والرّمز الدّيني والرّمز الصوفي والرّمز الخاص. وانتهى
إلى خاتمة ألّمت بنتائج البحث ثمّ معجم رصد فيه المصطلحات الموظفة في البحث،
واستند البحث إلى 35 مصدراً هي المجموعات الشعرية للشعراء المدروسين
و76 مرجعاً، بين الكتب القديمة والحديثة، و7 مراجع أجنبية، و12 مجلة وجريدة
ومخطوطين رسائل الماجستير .

— شعرية القصيدة عند مظفر النواب لحكمة صباحي* تحت إشراف الدكتور

نور الدين السّد، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽¹³⁾، قسّمت الباحثة مذكرتها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وملحق عن حياة الشاعر والقصائد الإضافية المدروسة.

ففي الفصل الأوّل عرضت الباحثة بنية القصيدة من خلال كلّ من اللغة الشعرية والصّورة الشعرية والموسيقى الشعرية. أما في الفصل الثاني فقامت بدراسة الرّسالة الشعرية وبحثت في القصيدة الملتزمة والرّؤية الشعرية والرّؤيا الشعرية. وفي الفصل الثالث تناولت تلقي شعر مظفر النواب من خلال إستراتيجية السّياق وأزمة تلقي مظفر النواب، بحيث صمت النّقد بشأن شعر هذا الشاعر، ثمّ أوردت الباحثة خاتمة بمجمل نتائج البحث، وأوردت ملحقاً عن حياة الشاعر، والقصائد الإضافية المدروسة:

— ما همّ ولكنه العشق

— أيها القبطان

واستند البحث إلى مصدرين هما المجموعات الشعرية للشاعر، و45 مرجعاً حديثاً.

— الصوت والمعنى في شعر أمل دنقل لزاهية راكم* تحت إشراف الدكتور نور

الدين السّد، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير⁽¹⁴⁾.

قسّمت الباحثة عملها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، حيث قدّمت في الفصل الأوّل دائرة الدّاتي، دراسة قصيدة «الملهى الصغير»، فدرست فيها الإيقاع الخطي من خلال الشكل الطّباعي للقصيدة وعلامات التّرفيم ثمّ درست الإيقاع الصوتي من خلال الإيقاع العروضي، والنّظام المقطعي للقصيدة والنّبر والتّغيم والجرس الصّوتي من خلال علاقة الصوت والمعنى عند القدماء والمحدثين، والبنية الصوتية والقافية، ثمّ درست الرّؤية والواقع، وذيّلت الفصل بنص قصيدة «الملهى الصغير» التي تمثّل التجربة عند الشاعر.

أما في الفصل الثاني: دائرة الموضوعي، قامت بدراسة قصيدة «من مذكرات المتنبّي في مصر» من خلال الإيقاع الخطي والإيقاع الصوتي، والجرس الصوتي،

والرؤية والواقع، ودّيلت الفصل بنص قصيدة "السّرير" ثم أوردت الخاتمة التي رصدت فيها مجمل النتائج التي توصلت إليها.

واستند البحث إلى 41 كتابا بين المراجع والمصادر، و5 كتب مترجمة و7 مراجع أجنبية.

- **الشعر العذري والشعر الصوفي، مقارنة تحليلية، لشعبان بلقاسم تحت إشراف الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽¹⁵⁾. ينقسم البحث إلى مقدّمة وأربعة فصول وخاتمة. أورد الباحث الفصل الأول تحت عنوان: الحبّ العذري، واستهله بمدخل فيه موضوع الحبّ بين الجنسين (الذكر والأنثى) انطلاقا من طبيعته، وقوانينه الطبيعية، والنفسية، وثوابته، ووظيفته الاجتماعية، وأبعاده المختلفة في ضوء الإسلام، وحقائق المجتمع. ثم تناول فلسفة الحبّ العذري، وبعدها البدايات الأولى للشعر العذري أما الفصل الثاني الذي خصصه لفلسفة الحبّ الصوفي، استهله - أيضا - بمدخل وضّح فيه تطوّر الحياة الروحية الإسلامية من الزهد إلى التصوّف، ثم تطرق إلى فلسفة الحبّ الصوفي، وتناول الحبّ الإلهي عند الحلاج، والحبّ الإلهي عند ابن الفارض، والحبّ الإلهي عند ابن العربي، أما الفصل الثالث درس فيه التيمات المهيمنة في الخطابين العذري والصوفي، من وحدة الحبيب، والمكان والزمان، وتظاهرات القلق النفسي والشكوى والقلق والطيف عند المتصوّفة. ومن خلال هذه المباحث بيّن كيفية استفادة المتصوّفة من التجربة العذرية في التقريب من الذات والموضوع المركزي الذي يسعى إليه. وفي الفصل الرابع قام بدراسة تطبيقه لقصيدة المؤنسة لمجنون ليلى، حيث قرأها قراءة تحليلية، ونقدية، ثم قراءة في المضمون ودرس الصّورة الشعرية فيها وقام بقراءة في الموسيقى الشعرية كما قرأ قصيدة سقتي حميا الحبّ، لابن الفارض، بنفس الطريقة التي قرأ بها قصيدة مجنون ليلى. و انتهى إلى مجموعة من النتائج جمعها في الخاتمة. واستند البحث إلى 26 مرجعا قديما، و56 مرجعا حديثا، و14 مرجعا أجنبيا معربا، و3 مخطوطات رسائل الماجستير، و5 معاجم وموسوعات، و7 مجلات، و3 كتب بالفرنسية.**

- صورة المرأة - الأم في شعر السيّاب، لعبد القادر قدار، تحت إشراف الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، المذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير⁽¹⁶⁾.

قسّم الباحث مذكرته إلى مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة، ففي التمهيد قدّم الباحث العوامل المؤثرة في تكوين السيّاب الاجتماعي، والفكر السياسي وفي الفصل الأول مفهوم الأمومة، تناول الباحث المفهوم اللغوي والاصطلاحي لهذا المفهوم، ثم تناول المفهوم المعرفي والمفهوم الفكري، مستندا في ذلك إلى المرجعية الصوفيّة والمرجعية الميتولوجية، ثم تطرق إلى المفهوم الديني من نظرة الإسلام بمصادره التشريعية: القرآن الكريم والأحاديث الشريفة. أما الفصل الثاني فقد تناول فيه الأمومة في الإبداع الأدبي، وتطرّق إلى الأمومة في النثر الأدبي ثم الأمومة في الفن الشعري، وحلّل في الفصل الثالث الأمومة في شعر السيّاب، وبحث في القصائد عن عنصر الأم كيف وظفه الشاعر، من خلال قصيدة عود على بدء، ثم بحث دواعي طلب السيّاب للأم، وتطرق إلى القصائد الموظفة للأمومة، وبعدها أورد الألفاظ والتعابير الدالة على الأمومة، والألفاظ والتعابير الصريحة، والألفاظ والتعابير الموحية. وخصّ الفصل الرابع بمتابعة الأم وبدائلها في شعر السيّاب، من خلال الأم الحقيقية الأم المفقودة ثم تناول بدائل الأم المتمثلة في الجدّة والحبّية والزوجة، وانتبه إلى دلالات أخرى للفظـة "أم" فدرسها. وفي الفصل الخامس تتبّع دلالات الأمومة في شعر السيّاب، بين الرّمز والواقع وحلّل المدلول النفسي الوجداني ثم المدلول الاجتماعي ثم المدلول السياسي ثم المدلول الحضاري ثم المدلول الوجودي، وجمعت الخاتمة مجمل النتائج التي توصّل إليها البحث.

2 - التصنيف: "الشعر كلّ قصيدة واحدة بأصوات كثيرة" والعالم النقدي

الواسع هو دراسة واحدة بأقلام نقدية متميزة.

يقول أدونيس: «أغبطك أيّها المجنون، أظنّ أنني ازددت معرفة بك وبنفسي، وازددت معرفة بالشعر وبالواقع. وإذ أفرّوك الآن يزداد يقيني بأنّ تاريخ الشعر هو الشعر نفسه: نسيج بتواصل، وكلّ قصيدة تتلو ما سبقها، إنّما هي جزء تنويعي في هذا

النسيج — تأتلف تواصلاً، وتختلف تنوعاً. والانقطاعات التي يصل بعضها إلى درجة التناقض إنما هي وليدة هذا الاختلاف التنوعي المؤلف: المحسوس إلى جانب المجرد، والكلاسيكي قرين السورريالي، والقلب أخ للعقل — والجسد هو الجامع في زمن يتجاوز الزمن، حيث القرن الأول والقرن الأخير ينأمان على وسادة واحدة»⁽¹⁷⁾.

إذ نحن نقرأ التنوع في الدراسات الأكاديمية بجامعة تيزي وزو، ندرك يقيناً أنّ العقل النقدي منتج، يؤسس لفاعليته في براغماتية ذلك أنّ النصوص الشعرية متنوعة أيضاً — تتحرك بين الشعر القديم والشعر الحديث وفق بوصلة الزمن، وبين الشعر الجزائري والشعر العربي وفق الحدود الجغرافية — ويبقى التنوع النصي هو الذي يحرك الفاعلية الشعرية، فـ «النص الشعري الخلاق، هو بالتأكيد نصّ مفتوح، وتعدّدي، ومتعدّد في آنٍ واحد، إنه نصّ حرباوي وزئبقي لا يمكن الإمساك به، وهو أيضاً (...) نصّ كتابي بتعبير رولان بارت، وإضافة إلى ذلك فهو نصّ تخيليّ منسوج من مجموعة من الدّوال والمدلّولات بطريقة لا يمكن حصرها أو تحديدها دائماً...»⁽¹⁸⁾.

ونتفق على أنّ النص الشعري يختلف عن بقية النصوص الإبداعية، فالرسائل الأكاديمية التي أنجزت بشأنه قليلة مقارنة بالرسائل التي أنجزت حول الرواية والنقد (هذا بقسم اللغة العربية بجامعة تيزي وزو).

ونتفق أيضاً على أنّ النصوص الشعرية متغايرة ومتنوعة ومتعدّدة و«الهوية في المنظور الإبداعي، ليست في إنتاج الشبيه، وإنما في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتمثل، بل الكثير المتنوّع. فالهوية إبداع دائم — تغلغل مستمرّ في فضاء التساؤل والبحث...»⁽¹⁹⁾.

تيفنت - وأنا أقرأ الرسائل الأكاديمية بجامعة تيزي وزو المنجزة في الشعر — أنّ الأصوات الشعرية المدروسة متنوعة بين ابن خميس، والسيّاب ومفدي زكرياء والغماري وسميح القاسم وجريير والفرزدق والأخطل وأدونيس، وعبد القادر بن محمد بن سليمان ومظفر النّواب وأمل دنقل، وجميل بن معمر وعمر بن الفارض وعيسى لحيلج وعز الدين ميهوبي وعبد الله العشي ... إلخ.

إلا أنها تلتقي في نصّيتها (المشترك النصّ) «فالشعر كلّ قصيدة واحدة بأصوات كثيرة» كما قال أدونيس. كما الإنسان فهو واحد إلا أنّه يختلف من فردٍ إلى آخر ومن ذات إلى أخرى ومن فكر إلى آخر. ويحدّد الصّوت هذه القصيدة الواحدة ويلوّنها بمُهجته فتستند إلى فكر مغاير ومرجعيات مختلفة باختلاف الأصوات.

ويعمد الباحث الجامعي إلى معاينة هذا (المشترك النصّي)، ويحاول استنطاقه وقراءته وتأويله، ويسعى إلى بيان أنساقه، وتحديد بنياته بمتابعة لغته، وقد يذهب بعيداً في رؤاه وينكبّ حثيثاً في الكشف عن (أدبيته) أو (شعريته) ولا يرى في نصّه — الذي يدرسه — الوثن، بل يرى بنية جمالية تحاور الآخر (الملتقى).

لقد توسّع العالم النّقدي وتنوّع إلا أنّه يوجد (المشترك النّقدي) الجامع، الذي يحول هذا العالم إلى دراسة واحدة إلا أنّ الأقسام التي تكتبها متميزة.

ويتجلى التميّز الذي أجده في الدّراسات الأكاديمية بجامعة تيزي وزو، في وعي الباحثين حيثيات المشروع النّقديّ العربي. وفي استيعاب بعض الجوانب النّقديّة المهمة "كالشعرية" من خلال العناوين: شعريّة القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980 لتابتي فريد أو شعريّة ابن قاضي ميلة: دراسة أسلوبية سميائية لمحمد صالح أو شعريّة القصيدة عند مظفر النواب لصباحي حكيمة و"الصّورة الشعرية" من خلال العناوين: الصّورة الشعرية عند سميح القاسم لبوعلام العوفي أو الرّمز الدّيني في الشعر الفلسطيني المعاصر لناصر لوحيشي والرّمز في الشعر الجزائري المعاصر لسعيد شيبان (باعتبار الرّمز جزء من الصّورة الشعرية). وفي وعي أدق استطاع بعض الباحثين إدراك أنّ النصّ الشعري يُفكّك ويُعاد بناءه، وفق قدرة خاصّة لتستند إلى معرفة نقديّة مؤسّسة كما حدّدت ذلك بعض العناوين: الصّوت والمعنى في شعر أمل دنقل لزاهية راكم، حيث تتوجّه الآليات الإجرائية المستخدمة إلى الصّوتيات وإلى اللسانيات.

وفي تحديد زرّال صلاح الدّين لعنوانه: قصيدة الياقوتة ... دراسة دلالية، يدرك أنّ الآليات استندت إلى علم الدّلالة. فعملية الهدم والبناء تستعير أدواتها الإجرائية من هذا العلم.

وفي عنوان: بنية القصيدة في شعر أدونيس لراوية يحيوي، نستقرئ محاولة الباحثين الجامعين فهم أنّ «النّقد هو خلق خطاب حول خطاب متأسّس. وعملية الخلق هذه في غاية الدّقة لأنّ الخطاب الثاني مطالبٌ بأمرين: يجب أن ينفذ إلى دواخل الخطاب الأوّل (النصّ الشعري) يفكّكه ويعيد تركيبه من ناحية، ويحافظ في كل ذلك، على خصوصيّات ذلك الخطاب كحضور شعري متميّز من ناحية أخرى...»⁽²⁰⁾

كما يتجلّى التّميّز في العقل المقارن الذي ينشئ المقاربات من خلال العناوين: الشّعْر العذري والشّعْر الصّوفي، مقارنة تحليلية لشعبان بلقاسم. وشعر الحّب والرّقص بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري: دراسة موازنة لعبد المالك بومنجل. وفي إنتاجيّة الفكر النّقدي من خلال هضم السائد والبحث في المبتكر، من خلال عنوان: فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل لمحمد الصّادق برون.

3 - المنهج والمصطلح في (رسائل الماجستير المنجزة حول الشّعْر بجامعة

تيزي وزو)

تعدّدت وتتوّعت المناهج النّقديّة التي تسعى إلى الحفر في النّصوص الإبداعية، وتعدّدت وتتوّعت معها الأدوات الإجرائية لكلّ منهج. ولن نناقش الخلفيات الفكرية أو الحمولات المعرفية لكلّ منهج، فهذا ليس موضوعنا، وإنّما نحاول أن نتّبع توظيف المنهج في رسائل الماجستير المنجزة حول الشّعْر في قسم اللغة العربيّة بجامعة تيزي وزو، وبعدها سنقرأ توظيف المصطلح في هذه البحوث.

عندما يسعى النّقد إلى اقتناص جزءا من دلالة النّص، بمتابعته لمختلف الوسائل المسخرة والأدوات المستغلة لإنتاج معاني النّص، يكون قد اتخذ سبيلا يرسم أبجديّات منهجه النّقدي. أما في البحث الأكاديمي الجامعي فيضطرّ الباحث إلى الإفصاح عن منهجه من خلال المقدّمة الأكاديمية.

فيمكننا متابعة المنهج في رسائل الماجستير المنجزة بجامعة تيزي وزو، فلقد إتفقت معظم الدّراسات في أنّ المنهج المتّبع هو المنهج الوصفي التحليلي، إذ تشير الطالبة الباحثة حكيمة صبايحي في مذكرتها شعريّة القصيدة عند مظفر النّواب فتقول: «...المنهج الوصفي التحليلي واستفدت من بعض مفاهيم الشعريّة والأسلوبية النبوية». ويشير سعيد شيبان⁽²¹⁾ قائلاً: «المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطلق من النصوص لرصد الظاهرة الفنيّة التي نحن بصدد دراستها، نصفها، نحللها ثمّ نستنبط ما فيها من خصوصيات... كما أنّ طبيعة بعض المباحث التي تطرّقنا إليها في بحثنا جعلتنا نستتير ولو بقيسات طفيفة من المنهج النفسي والسّمائي».

ويقول ناصر لوحيشي⁽²²⁾ حول المنهج المتّبع في بحثه: «الحقيقة، أنّنا عمدنا إلى دراسة تلك النّصوص الشعريّة دراسة وصفية تحليلية باستقراءها والنّظر في بعض تراكيبها اللّغوية وصلتها بالرمز الجزئي (...) وربّما اقتربنا في بعض اللّمسات من القراءة الشاعريّة، كما يسمّيها عبد الله محمد الغدامي في الخطيئة والتفكير...».

ويحدّد صلاح الدّين زرّال⁽²³⁾ منهجه المتّبع قائلاً: «قد أفدتُ في بحثي هذا من المنهج الوصفي الإحصائي لتحليل الظاهرة الشعريّة دلاليًا وتعتمد هذه الدّراسة على نص شعري (...) ولا تتجاوز هذه الدّراسة عن أن تكون دلالية دون التّطرق إلى الدّراسة النحويّة والصرفيّة والصوتيّة...».

ويقول بوعلام العوفي⁽²⁴⁾ عن المنهج في رسالته: «لقد تبنّى البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطلق من النّصوص لرصد الظاهرة الفنيّة التي نحن بصدد دراستها، نصفها، نحللها ثمّ نستنبط ما فيها من خصوصيات آخذين في الحسبان أثر الظروف المحيطة بهذه النّصوص لقناعتنا بأنّ النّص الأدبي كظاهرة إبداعية — لا يمكن عزله عن الواقع وعن ذات صاحبه...»

ويحدّد محمد صالح⁽²⁵⁾ منهجه في البحث قائلاً: «استغنت بالمنهج الوصفي الإحصائي لرصد الدّلالات والظواهر والرموز والألفاظ والجمل والتراكيب والسيّاقات والأنساق والملاح الخ... كما حاولت الشرح والتأويل وتبيان مدى تأثير الواقع

الاجتماعي والثقافي في إبداع الشاعر (...) وما استعانتني بالأسلوبية والسّمائية إلا في حدود خدمة الهدف...».

— ويتبادر السّؤال الجوهرى — بعد هذا الرّصد لمقولات الباحثين بشأن المنهج — هل هناك منهج اسمه المنهج الوصفى التحليلي ؟ نتفق على أنّ كلّ المناهج: من نفسى واجتماعى وبنىوي وسميائي وتفكيكي إلخ... تستغل الوصف والتحليل كآليات إجرائية في تعاملها مع النّصوص الإبداعية « فدراسة النّص باعتبارها قبل أي شيء آخر بحثاً في إبداعيته وأساسه الجمالية ودلالاته المتميزة، تنطلق من قاعدة التحليل دون أن تتوقّف عندها حكماً ودون أن تتجاوزها ضرورة»⁽²⁶⁾

فاختيار بعض الباحثين الهروب إلى المنهج الوصفى التحليلي، هو هروب إلى الآليات المستغلة في البحث.

وقد نُعيب على بعض الدّراسات التّعظيم — الذي تبنّته — وقت ما تجب الدّقة العلمية في تحديد المنهج مثل ما ذهب إليه عبد القادر قدار⁽²⁷⁾ بقوله: «إنّ المنهج الذي سلكناه في دراستنا يختلف من مواطن لآخر تبعاً لطبيعة العنصر أو القضية التي تناولها، فعندما نبحت — مثلاً — في مفهوم الأمومة في اللّغة والإصطلاح والفكر والدين، فإنّنا نتبع المنهج الذي يقرّ الحقائق...». فالسّؤال المطروح هنا — ما هو المنهج الذي يقرّ الحقائق ؟ فهذا تعظيم مفاهيمي.

واستطاع البعض من الدّارسين، في هذه الأبحاث الأكاديمية، أن يخترق التعظيم ويختار المنهج ويسميه بوعي نقدي كما حدّته زاهية راكن⁽²⁸⁾ بقولها: «يُعتبر هذا — إذن — محاولة لقراءة الشّعْر قراءة لغوية مستضيئة بإفرازات اللّسانيات بمنهجها الوصفى ومؤسّسة على قيم صوتية لأنّ النّص الشّعري تركيب لغوي (...) اعتمدت المنهج الأسلوبى في دراستي وركزت على الجانب الوصفى التحليلي والإحصائي، حيث قمت بوصف البنية الإيقاعية والصوتية للقصائد...»

ويقول محمد الصّادق بروان⁽²⁹⁾: «قد اعتمدنا في هذه الدّراسة التّحليلية منهجاً يميل إلى أن يكون نفسياً اجتماعياً مع الإفادة من المناهج الأخرى، إذ لم يكن البحث

الأدبي إلا محاولة لاستظهار الخفي، والكشف عن المدلول النصي في بعده المعرفي، وإذا كانت هناك مقولة تدعو إلى قراءة الشعر لا الشاعر فإنها لا تبعدها بالضرورة عن ربط النصوص بمبدعها أو وضعها في أطرها التاريخية...».

ويبقى النص الشعري مراوفاً للقارئ، مهما بذل من آليات واعتمد على منهج دقيق فالفجوة ومسافة التوتر لا تُسد.

وهذا ما تشير إليه راوية يحيوي⁽³⁰⁾ بقولها: «في دراسة هذه العناصر المتكاملة عانينا من إشكالية المنهج، لأن كل منهج في دراسة النصوص الشعرية، مهما بذل من مجهودات علمية وفكرية، يبقى قاصراً أمام إبداعية النص التي تتجدد وتعتمد الدّاخل النصي فالجمالية فيه تتجدد مع كل نص ورأينا أن كل منهج ينجز مقارباته النصية...».

فاختارت هذه الطالبة الباحثة المنهج التكاملي وهي مجازفة نقدية إلا أنها جريئة بقولها: «وأخذنا بتبني منهج يجمع المناهج النقدية الفاعلة محاولة منا الإحاطة بالظاهرة الإبداعية، لأن كل منهج يسمح لنا بتناول النص من جانب معين، فالبنوية تدرسه في وحدته الكلية.... نستغل هذا المنهج في البحث في الأدبية التي تجمع كل مكونات النص. كما استفدنا من البنوية التكوينية، بربط القصائد بالبنية الاجتماعية وبالمرجعيات التي أنتجتها وبمقوله رؤية العالم كما استفدنا المنهج السيميائي في البحث داخل الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وكيفية إنتاجها للمعنى... كما وظفنا المنهج الأسلوبي في بحثنا مميزات اللغة الفنية وانزياحات اللغة وتتبعنا تفرّد التراكيب الأسلوبية...».

ويبقى مدى توفيق الباحثين في تطبيق المنهج المختار لا يمكننا مناقشته في هذا المجال.

أمّا عن حضور المصطلح الدقيق في هذه الأبحاث الأكاديمية فتشوبه الفوضوية التي كانت سائدة في بعض النقد العربي الحديث. فتراوحت الدراسات بين دراسات غفلت أن تحدّد ما يجب تحديده، كما في بحث زاهية راكم الصوت والمعنى في شعر

أمل دنفل، حيث لا نعثر على معجم المصطلحات الموظفة في البحث - مع كثرتها - كما رأينا في مجمل الفصول التي عرضنا ها سابقا.

ودراسات حاولت أن تكون دقيقة في تحديد المصطلحات الموظفة في البحث، كما فعل الباحث محمد صالح في شعرية ابن قاضي ميلة دراسة أسلوبية سميائية، حيث حدّد مصطلح الشعرية ومصطلح الأسلوبية ومصطلح السميائية .

وكما نعثر في نهاية بعض الدّراسات على معجم المصطلحات الموظفة في البحث، كما فعل سعيد شبان في بحثه الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، وكما فعلت راوية يحيوي-أيضا- بتذليل بحثها بمعجم المصطلحات الموظفة إلى جانب تحديدها في هوامش الصفحات مجموعة من المصطلحات المهمّة في النّقد.

ويبقى الإبداع الشعري في تجريبية دائمة، والدّلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بالمجان لقارئ كسول، يعتقد استطاعته العثور على الدّلالة في البنية النصّية وحدها أو في الخارج النصّي وحده، أو هي دلالة تكتفي أن تسخر نفسها للمؤلف (الشاعر)، فتتوجه إلى المتلقي دون أن تشاكسه، إنّها دلالة تنتشّط بين كلّ هذه المستويات. فالباحث الأكاديمي يسعى إلى ملاحقة تجلّيات المعنى، مقتفيا آثار تمظهرها النصّي، دون الحصول عليها، ممّا يجعل البحث لعبة طريفة، لا تنتهي، إلا أنّها ديناميكية، وهذا ما يعطي المشروع النقدي مهجة دائمة حثيثة في ملاحقة النصّ الإبداعي، ولن يقدر باحث أو قارئ غلق الطريق أمام الآخرين في عملية البحث والاستكشاف المتواصل لأغوار الدّلالات النصّية، وتطلّ النّصوص منفتحة لقراءات كثيرة تتعاقب عبر أجيال من الباحثين، دون وضع نقطة النّهاية.

وكلما توجّهنا نحو الأمام اكتشفنا فقر محرّافنا النقدي. فمزيدا من الإبداع...

- * - يراجع سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1 المغرب 2004 ص 69 ص 100.
- ** - مثلا: الناقد جابر عصفور اشتغل أستاذا بالجامعات المصرية، شكري عياد أستاذ الأدب العربي في جامعة القاهرة، شوقي ضيف أستاذ قسم اللغة العربية جامعة القاهرة، صلاح فضل تنقل في التدريس بجامعات القاهرة والأزهر كما عمل أستاذا زائرا بجامعات عالمية، عبد السلام المسدي درّس بجامعات تونسية وعربية، عبد الفتاح كيليطو أستاذ بجامعة الرباط، عز الدين إسماعيل الذي درّس في جامعة عين شمس ومختلف جامعات أمريكية، وغننيمي هلال الذي درّس بجامعة القاهرة، وكمال أبو ديب درّس بجامعات أمريكية وعربية، محمد مفتاح أستاذ بجامعة المغرب، ومن الجزائر مثلا: عبد المالك مرتاض أستاذ التعليم العالي... الخ من الأساتذة الذين ساهموا في النقد الأدبي.

- (1) - جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 1998 ص 25.
- *** هذه الرسائل المنجزة بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة تيزي وزو الخاصة بالشعر. اعتمدت في البحث على مكتبة القسم والمكتبة المركزية بالجامعة. وهذه قائمة كلّ الرسائل - حسب علمي - المنجزة حول الشعر .
- (2) - يراجع طاهر توات، ابن خميس التلمساني: شعره ونثره، مخطوط رسالة ماجستير، المركز الجامعي تيزي وزو 1982 - 1983.
- (3) - يراجع عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، مخطوط رسالة ماجستير، المركز الجامعي بتيزي وزو 1984.
- (4) - يراجع عبد المالك بو منجل، شعر الحبّ والرفض بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري دراسة موازنة مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1994 - 1995
- (5) - يراجع ناصر لوحيشي، الرّمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1995 - 1996.
- (6) - يراجع فريد تابتي، شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1996 - 1997.
- (7) - يراجع بوعلام العوفي، الصّورة الشعريّة عند سميح القاسم، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1997 - 1998.
- (8) - يراجع محمد الصادق بروان، فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1999.
- (9) - تراجع راوية يحيوي، بنية القصيدة في شعر أدونيس، الآثار الكاملة المجلّد الأوّل أنموذجاً، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 2000.
- (10) - يراجع محمد صالح، شعرية ابن قاضي ميلة، دراسة أسلوبية سميائية، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2000.
- (11) - يراجع صلاح الدين زرّال، قصيدة الياقوتة لعبد القادر بن محمّد بن سليمان ابن أبي سماحة «سيد الشيخ» 1025 - 1616 م دراسة دلالية، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 2001.

- (12) — يراجع سعيد شيبان، الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجاً، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2001.
- (13) — تراجع حكيمة صبايحي، شعرية القصيدة عند مظفر النّواب، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2002.
- (14) — تراجع زاهية راكن، الصّوت والمعنى في شعر أمل دنقل، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2002.
- (15) — يراجع شعبان بلقاسم، الشّعر العذري والشّعر الصّوفي مقارنة تحليلية، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2002.
- (16) — يراجع عبد القادر قدار، صورة المرأة — الأم في شعر السيّاب، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2003.
- (17) — أدونيس، المحيط الأسود، دار السّاقى، ط1، لبنان 2005 ص 352.
- (18) — فاضل ثامر، اللّغة الثّانية: في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، ب ط، المغرب، دت ص211.
- (19) — أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، ط1، لبنان 2002 ص288.
- (20) — محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنّشر، ب ط، تونس، 1985 ص09.
- (21) — سعيد شيبان، الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، المقدّمة.
- (22) — ناصر لوحيشي، الرّمز الدّيني في الشّعر الفلسطيني المعاصر، المقدّمة ص ت.
- (23) — صلاح الدّين زرّال، قصيدة اليافوثة لعبد القادر بن محمد بن سليمان، المقدّمة ص ج.
- (24) — بوعلام العوفي، الصّورة الشّعريّة عند سميح القاسم، المقدّمة، ص ب، ت.
- (25) — محمد صالح، شعرية ابن قاضي ميلّة، المقدّمة ص ج.
- (26) — سامي سويدان، في النّص الشّعري العربي، دار الآداب، ط1، بيروت 1989، ص16.
- (27) — عبد القادر قدار، صورة المرأة — الأم في الشّعر السيّاب، المقدّمة ص5.
- (28) — زاهية راكن، الصّوت والمعنى في شعر أمل دنقل، ص8.
- (29) — محمد الصّادق بروان، فنّ الغزل عند ثلاثي النّقاّض... ص5.
- (30) — راوية يحيواوي، بنية القصيدة في شعر أدونيس ص ث.

- *- الدكتور طاهر توات درّس بقسم اللغة العربية وآدابها إلى عام 1996، يشتغل حاليا أستاذ بجامعة الجزائر.
- *- الدكتور عثمان حشلاف أستاذ بجامعة بوزريعة بالجزائر.
- **- عبد المالك بومنجل أستاذ بجامعة بجاية.
- *- الدكتور ناصر لوحيشي أستاذ بجامعة قسنطينة وشاعر. ناقش مؤخرا (في شهر فيفري) رسالة دكتوراه. عمل رئيس قسم اللغة العربية بجامعة قسنطينة سابقا.
- * فريد تابتي أستاذ بجامعة بجاية، رئيس القسم سابقا. شاعر ورد اسمه ضمن شعراء معجم الباطين.
- *- بوعلام العوفي إشتغل في الصحافة ثم أستاذًا بجامعة تيزي وزو ثم أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بمركز البويرة.
- *- محمد الصادق بروان يشتغل حاليا أستاذ بقسم اللغة العربية جامعة تيزي وزو.
- *- راوية يحياوي أستاذة بجامعة تيزي وزو، عضو في جمعية الجاحظية، شاعرة لها تحت الطبع مجموعة شعرية ودراسة نقدية.
- *- سعيد شيبان أستاذ بجامعة بجاية.
- *- حكيمة صبايحي أستاذة بجامعة بجاية، لها مجموعة قصصية بعنوان: رسائل، صادرة عن منشورات اختلاف.
- *- زاهية راكن أستاذة بجامعة تيزي وزو.

عبد الرحمن منيف بين همّ الإبداع الروائي ومأساة السياسة وأكذوبة التاريخ

الأستاذة بعيو نورة
جامعة – تيزي وزو-

وُلد عبد الرحمن منيف في مدينة عمان/الأردن عام 1933، من أب سعودي وأمّ عراقية. أنهى دراسته الثانوية في مسقط رأسه، وبعدها التحق بكلية الحقوق في بغداد عام 1952.

ولأنّه رفض التّوقيع على حلف بغداد طُرد منها مع مجموعة أخرى من العرب العراقيين عام 1955، ليواصل بعد ذلك دراسته في جامعة القاهرة.

وفي عام 1958، غادر الوطن العربي مؤقتاً إلى يوغسلافيا حيث تابع الدّراسة في جامعة بلغراد. أنهى دراسته عام 1961 وحاز على شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، تخصصّ اقتصاديات النفط/الأسعار والأسواق.

مارس عبد الرحمن منيف النّشاط السّياسي الحزبي زمناً، ثمّ أنهى علاقته بالسياسة التّظيمية عام 1962 وذلك بعد مؤتمر "حمص".

عمل في مجال النفط في الشّركة السّورية للنفط (دمشق)، شركة توزيع المحروقات، مكتب توزيع النفط الخام. تزوّج في عام 1967 بزوجة لم تفارقه إلى الموت. وفي عام 1973 غادر سورية متوجّهاً إلى لبنان حيث عمل في مجلة "البلاغ"، وقد شرع في الكتابة وهو في الأربعين من عمره، ليُفاجئ القراء بأوّل رواية له: "الأشجار واغتيال مرزوق" (1973)، وقد اعتبرها البعض نزوة من رجل اقتصادي قد ملّ من لغة الأرقام ورائحة النفط، ولكن اغتيال مرزوق كانت بداية لكلّ الاغتيالات اللاحقة التي حدثت في الوطن العربي.

بعد ذلك، وفي سنة 1974، جاءت رواية "قصّة حبّ مجوسية"، وبها دخل الكاتب عالم الرومانسية الحاملة وتجوّل في أجواء العواطف الحميمية بلغة الحبّ والجنس

المسكوت عنهما. وفي سنة 1975 سافر إلى العراق وتولّى تحرير مجلة "النّظّم والتّمية". في هذه الفترة يكتب منيف روايته "شرق المتوسط" مقتحماً بذلك عالم السّجون والعنف ولغة التعذيب، وكأنّني به أراد أن يؤكّد اعتماد الفنّ للتعبير عن القُبْح. ويتبعها برواية "حين تركنا الجسر" سنة 1976 مستقرّاً نقاط الضّعف والتراجع العربي في هزيمة 1967. في سنة 1977، ومقابل هذا، يعبر عن حبّه للصّحراء وسرّها الغامض المليء بالخوف والتساؤلات في روايته "النهايات".

لقد كان منيف من أكثر النّاس/الكتّاب دعوة للحرية والعدالة والحوار والديمقراطية، كشف عن إشكالية الصّراع الحضاري بين الأنا والآخر، أو بالأحرى عن صورة الشّرق/الشّرقى بعين غربية في روايته "سباق المسافات الطويلة" سنة 1979.

ويبقى منيف في العراق حتّى عام 1981 ليغادرها إلى فرنسا/باريس. وبعد سنة تقريباً، يؤلّف رواية مشتركة مع الكاتب "جبرا إبراهيم جبرا" عنوانها "عالم بلا خرائط"، وقد تشبه تجربة طه حسين وتوفيق الحكيم عندما ألّفا "القصر المسحور".

وبين سنة 1984 وسنة 1989 يبدع عبد الرحمن منيف خماسيته/الملحمة "مدن الملح" وقد صدرت حسب التواريخ الآتية :

ج1	التيه	1984
ج2	الأخود	1985
ج3	تقاسيم اللّيل والنهار	1989
ج4	المنبت	1989
ج5	بلدية الظلمات	1989 ⁽²⁾

تُرجمت هذه الخماسية كاملة إلى اللّغة الألمانية.

وقد صرّح عبد الرحمن منيف، في حوار له بالألمانية عن سبب اختياره لعنوان الخماسية "مدن الملح"، ذكر بعض الأسباب قائلاً: « إنّها تعني تلك المدن التي نشأت في برهة من الزّمن بشكل غير منطقي واستثنائي، وأصبحت مثل بالونات يمكن أن تنفجر، أن تنتهي بمجرد أن يلمسها شيء حاد. فالملح، بالرغم من أهميته للحياة

الإنسانية، فإنّ أيّة زيادة في كميّته أي عندما تزداد نسبة الملوحة تصبح الحياة غير قابلة للاستمرار. ⁽³⁾»

فعلا، كانت المدن، التي نشأت في مجتمع لم يكن مهياً قبلاً لاستقبال ذلك الركاب من الحديد والزجاج والإسمنت، مدن جديدة مكيفة بالكهرباء، مصدرها الثروة النفطية، التي لم يفكر فيها الإنسان قطّ، إنها ستنفذ في يوم ما، فماذا سيحدث لهؤلاء الناس وهذه المدن؟!

هذه هي الجملة أو معناها التي كان يختم بها عبد الرحمن منيف نهاية كلّ جزء من الخماسية، إنها الصّرخة التي أطلقها منيف بعد التحرّر الشّامل الذي أحدثه النفط في المكان والبشر، وبعد إقرار منيف بأنّ النفط إذا أسىء استغلاله هو نقمة ولعنة على المجتمعات التي رزقت به، وهو همّ كبير، بل قاتل، يُثقل كاهل كلّ مثقّف مسؤول عن رسالة يجب أن يتركها أثرا للأجيال القادمة.

ينتقل إلى همّ آخر هو المكان/المدينة، معتمدا على دليل هام هو مجال السّيرة، لكن لا يكتب عن سير المشاهير من العلماء والفلاسفة والحكّام، بل ليسجّل تاريخ/حياة مدينة اعتقد أنّها في طريقها إلى الاندثار والزوال، فكانت روايته "سيرة مدينة" سنة 1994 قصّة مدينة "عمّان" في الأربعينيات. حاول المؤلّف أن يتجاوز بعض مغالطات السجّل التاريخي/القيد الذي أراد أن يُحرّر الحدث منه، فهي سيرة الأمس والحاضر والمستقبل، سيرة تتحدّى المحلية والإقليمية وواضعي حدودها، سيرة تحفظ للأجيال القادمة صورة عمّان وهي تتحوّل من بلدة بسيطة، وادعة فيها كلّ مقوّمات الرّيف والبادوة، إلى مدينة اتّسعت جبالها وتلالها وسهولها حديثا أكثر، واتّسع مسرحها الروماني في القديم ^(*).

وفي سنة 1995، أي بعد مرور عشرين سنة تقريبا من صدور روايته "شرق المتوسط" (1975)، تصدر له رواية "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" حيث يُكرّر الكاتب فضحه لوضعية السّجناء ومآسيهم اليومية في الوطن العربي عموما، ليؤكد تكاثر السّجون ولا إنسانية السّجّانين من جهة، وغياب الحريات الفردية والجماعية وتغيّب شبه كلّ للفكر الديمقراطي السّليم الذي يحاور الآخر دون أن يكون

دعوة ودون أن يلغي "أنه". فنتأكد أنّ الكاتب كان وما زال ناقما على هذه الظواهر التي لم تتغيّر، بل ازدادت توسّعا وحدة.

« وهكذا تلقى "شرق المتوسط" و"الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" في رؤية مستقبلية متفائلة في النهاية، تعبران عنهما بنيتهما الفنية... وتحملان إلينا جميعا دعوة حارة جهيرة إلى المشاركة في تحمل المسؤولية، أن نقول كذلك "لا"، أن نفعل شيئا. »(*)

ولأنّ الديمقراطية ليست حلاً سحريا ولا هبة من السماء، إنّها الوسط الذي يرسّخ العقلانية، عقلانية المثقف والمجتمع، ويسمح بمناقشة مختلف القضايا، لبلوغ أفضل الحلول، وهي الصيغة التي تخلق توازنا تفرضه الحاجة والضرورة، هي حوار يستدعي عدم احتقار الأنا وإلغاء الآخر، هذا ما سيولّد الوعي الديمقراطي حسب مضمون الكتاب الذي ألفه عبد الرحمن منيف سنة 1991 الموسوم "الديمقراطية أولا، الديمقراطية دائما"، ثمّ ولأنّ منيف عاش فترات متباعدة في عدّة منافي، عايش المنفى عن كثب وبعمق، استطاع أن يدلي بآرائه ويكشف عن مواقفه المختلفة تجاه العديد من القضايا الفكرية والنقدية والسياسية والتاريخية واللغوية الحاسمة في المجتمع العربي الرّاهن عبر محاضرات ولقاءات وندوات كانت تجمعها بجماعة الدارسين والطلّاب الجامعيين المهتمين بآفاق الرواية العربية المعاصرة، أمثال : حليم بركات، يمنى العيد، فيصل دراج، كمال عيد وغيرهم، وقد نشرها في عدّة مجالات : مجلة الحرية، مواقف بيروت والطريق... الخ. جمع كلّ هذا الكرّ من الآراء والمعارف في: "الكاتب والمنفى"، "هموم وآفاق الرواية العربية"، 1992⁽⁴⁾.

وفي سنة 1996، يهتم منيف بشخصية رسّام موهوب تربطه به علاقة مميّزة، فيتتبّع مسيرته الفنية، فما صلة الرواية بالفنّ التشكيلي؟

قال منيف: لينين الذي لم يكتشف روسيا من خلال التقارير الحزبية والإحصائيات بالمقدار الكافي، اكتشفها من خلال "تولستوي"، وساعده تولستوي على هذا الاكتشاف دون ضجّة، دون ادّعاء أنّه يقدّم تقريرا للآخرين، وكان هذا الاكتشاف عاملا مساعدا في أن يكون لينين ثوريا حقيقيا.

ولينين ذاته ذهب إلى "كولن" في ألمانيا، لا ليدرس وضع الطبقة العاملة هناك، وإنما ذهب لرؤية الكاتراتية، وهي إحدى إنجازات الفن المعماري العالمي، ليتأكد من قدرة البشر وعبقريتهم على اختراع المعجزات...

صلتي بالفن التشكيلي من أيام الطفولة، منذ أن بدأت أرقب الغيوم وهي تتصادم، وهي لا توافق على الانتظام أو الامتثال لشكل واحد.

منذ ذلك أصبح الشكل وتغير اللون سؤالاً أساسياً.

ترافق ذلك مع تغيير الطبيعة، انتقالاً من فصل إلى آخر، ومن لون إلى ثانٍ، وأيضاً اكتشاف البشر وهم يتغيرون من موقع إلى موقع، من شكل إلى نقيضه...⁽⁵⁾

ويتابع مؤكداً... لا أعتقد أنّ الروائي يمكن أن يكتب دون أن يكون مالكا لكمّ هائل من الصّور والأشكال والحالات، لون الوجه، شكل الجبهة أو الشفتين، حركة اليدين أثناء الصمت أو الحديث، ما يرسم على الوجه في حالة الانفعال أو السخرية، كلّها صور يمكن أن تتحوّل إلى كلمات، إلى صور مكتوبة، ولذلك فإنّ الروائي معني بها إلى أقصى حدّ، لأنّها زوادته الحقيقة، أمّا إذا لجأ إلى الاقتراض أو الوهم فإنّه يفتقد الدقّة والحرارة، ويبدو وكأنّه يرسم على الماء أو على الهواء⁽⁶⁾.

إنّ هذه العلاقة الحميمة بين الرواية والفنون المختلفة، بين الروائي والرسّام، هي التي ولدت مؤلّفاً مشتركاً بينهما بعنوان "مروان قصّاب باشي - رحلة الحياة والفن" سنة 1996.

مع العلم أنّ لمروان قصّاب الرسّام الفضل الكبير في وضع تصاميم العديد من مؤلّفات الكاتب عبد الرحمن منيف الروائية وغير الروائية ومنها، بحسب تاريخ صدورهما :

- عروة الزمان الباهي 1997
- ثلاثية أرض السواد 1999
- بين الثقافة والسياسة 2000
- لوعة الغياب 2000

في هذا الكتاب الأخير حديث عن الموت/الصاعقة/الحتمية لكل إنسان، الكتاب مرثاة بالدرجة الأولى لكتاب ونصوص ماضية وحاضرة بتوقيع أصحابها أمثال سعد الله ونوس، غائب طعمة فرمان، نزار قباني، جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم.

• ذاكرة للمستقبل 2001

وهو بمثابة حوصلة عرض الكاتب من خلالها شهادات على محطات وأشخاص يعيشون في ذاكرته، ولا بدّ من تسجيل ذلك ليبقى شهادة ترسخ في أذهان الأجيال القادمة.

• رحلة ضوء 2001

تحدّث فيها عبد الرحمن منيف عن موضوعات مختلفة تهّم النّقد الرّوائي بعامّة، بل هي إشكالات في حدّ ذاتها، كلغة الحوار في الرّواية، والشّخصية الحكائيّة هل هي حياة أو قناع؟! العلاقة بين التاريخ والرّواية... الخ.

أليس هو الذي كان دائماً يحذر من استعارة أصابع الآخرين، مؤكّداً أنّه علينا أن نبدع بأصابعنا وأن نستفيد من إنجازات الرّواية في العالم، ولكن نستند إلى تراثنا وتاريخنا، كما ننظر بعين المسؤولية إلى حاضرنا⁽⁷⁾.

• العراق، هوامش من التاريخ والمقاومة 2003

هو عبارة عن أوراق/هوامش كتبها منيف أثناء تحضيره لثلاثيّة "أرض السواد" الصّادرة سنة 1999، كما ذكرنا. إذن هذا الكتاب/المسوّدة كُتِبَ قبلاً وصدر متأخراً عن الثلاثيّة.

هوامش تروي مجموعة من الوقائع في تاريخ العراق، ولكنّه ليس رواية. ولعلّ منيف رأى أنّ التخفي وراء أفنعة الفنّ لم يعد كافياً، فكان هذا المؤلّف الذي رصد فترة استيلاء بريطانيا على العراق عام 1917 ثمّ ثورة العراقيين عليها سنة 1920 ليُعاود احتلاله اليوم من جديد.

وبهذه المؤلّفات والرسومات التي تظهر على أغلفتها تبرز أهمية الفنانين في الإبداع وأهمية المشاركة بين قلم الكاتب وريشة الرّسام.

وقبل أن نختم الحديث عن مسيرة منيف الإبداعية وجهوده في مجالي الفكر والنقد، نشير إلى أن تخصصه الأول كان في مجال اقتصاديات النفط حيث ألف:

• البترول العربي مشاركة أو التأميم سنة 1957.

• تأميم البترول العربي سنة 1979⁽⁸⁾.

هذا، وكان قبيل وفاته في جانفي 2004 قد حضر مشروعين صدرا ضمن

برنامج المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت لعام 2005 وهما:

رواية: أمّ النذور

وهو كتاب مشترك بين الكاتب وجرار: عبد الرحمن منيف والعراق.

*** منيف في ميزان النقد:**

نال عبد الرحمن منيف جائزة الرواية العربية بدار الأوبرا المصرية سنة

1998.

من حيث حجم الكتابات، يُعدّ ثاني روائي عربي بعد نجيب محفوظ.

* قال عنه الناقد السعودي "عبد الله الغدامي": « لقد جعل منيف من نصّه

الروائي شهادات عن مرحلة من التغيير الشّدِيد سياسيا واجتماعيا ولم يجد حرجا في المزج بين السياسي والفني، وربّما أثر السياسة في كثير من الأحيان، ممّا جعل له خصوما عديدين، ولكنه مع هذا ظلّ ضميرا جمعيا وأديبا وخير العطاء. »

* وقال عنه الروائي المصري "جمال الغيطاني": « حافظ منيف على نقاء

المتّقف العربي في زمن شهدنا فيه الأعاجيب، وحافظ على ثوابت أساسية وقناعات لم تتبدّل، ليس من منطق الجمود، ولكن من منطق تعبيرها عن موقف إنسانيّ وقومي عميق. »

* أمّا الناقد السوري "نبيل سليمان" فقد قال: « إنّ هدف المشروع الروائي عند

منيف هو: أن تكون الكتابة شهادة على القتلّة وزمنهم، ولكن بالطريقة المجنونة. »

ونقول عنه زوجته "سعاد القوادي" التي عاش معها 36 عاما كاملة: « كان حبّنا

مختلفا، عشنا ورشة عمل من لقائنا حتّى الآن، وأنا مرتاحة، لأنّه مارس كلّ الأشياء

التي يحبّها، وقد زاد من ألفتنا أنّنا كنّا متواضعين في شروط وطريقة حياتنا... »

رحل عن عمر يناهز السبعين عاما في منزله بدمشق، بعد صراع طويل مع مرضه المزمن (قصور في الكلى). لقد رحل بعد أن أسهم في تأسيس وعي عربي وروائي جديد، وانفتح على التاريخ العربي دون أن يُهمل مشكلات الواقع المعاصر، لقد كان مزيجا من التأثر والراهب. بقدر ما كان غاضبا وتأثرا على الأوضاع الجائرة في عالمنا العربي، بقدر ما كان راهبا في محراب فنّه وإبداعه.

بعض مراجع الموضوع:

أ) الروايات:

- منيف عبد الرحمن: الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط 5، 1997.
- منيف عبد الرحمن : سيرة مدينة، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.

ب) مؤلفات أخرى:

- حمود مجادة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- منيف عبد الرحمن: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1992.
- منيف عبد الرحمن: بين الثقافة والسياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000.
- منيف عبد الرحمن: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

ج) المجلّات:

- مجلة الجديد، ع 12، شتاء 1996، السنة الثالثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت.
- مجلة العربي، ع 544، محرم 1425 هـ - مارس 2004 م، وزارة الإعلام بدولة الكويت.

* - وردت الروايات بحسب تاريخ صدورها لأول مرّة.

- 2 - انظر مجلة الجديد، ع 12، شتاء 1996، السنة الثالثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، ص 38.

- 3 - مجلة العربي، العدد 544، محرم 1495 هـ - مارس 2004، تصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت للوطن العربي (كلمة العدد تأبين خاص بالروائي ع. منيف)

* - ظهر غلاف رواية "سيرة مدينة"، لعبد الرحمن منيف، ط 1، 1994.

- * - كلمة محمود أمين العالم، ظهر غلاف رواية "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، ط 5، 1997.

- 4 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1998، ص ص 181، 225، 249، 250، 255... الخ.
- 5 - عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص ص 26 - 27.
- 6 - المرجع نفسه، ص 28.
- 7 - مقطع من صفحة ظهر غلاف "رحلة ضوء" لعبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001.
- 8 - مجادة حمّود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 152.

الفهرس

5 كلمة المخبر
6 كلمة العدد

دراسات

19 نحو بديل تأويلي لنقد الشعر. د. آمنة بلعلی
47 الفهم ومستوياته. د / بوجمعة شتوان
73 شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية. د. مصطفى درواش
103 قصيدة النثر: إشكالية المصطلح أ: رابح ملوك
110 قصيدة النثر وملاحها في الكتابة الصوفية. قدور رحمانی
121 من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية في "شجر الليل" لصالح عبد الصبور أ. صبيرة قاسی
133 المظاهر الشعرية في وصف مدينة بجاية الناصرية لمفدي زكرياء. أ.حورية بن سالم
145 البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر "شعر المكان أنموذجاً". د. محمد الصالح خرفی
166 الفضاء الحكائي رؤية العالم/ علاقة اتصال أم انفصال. أ. بعيو نورة
183 قراءة في قصة راشدة أو "البطلة الضحية وابنها العجيب". د. خالد عيقون
200 النقد العربيّ النبوي. د.مها خيربك ناصر

ملف العدد: التداولية

- 219 قوانين الخطاب في التواصل الخطابي. أ/ حمو الحاج ذهبية.....
232 الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي. كاهنة دحمون..
263 المفهوم من خلال الملفوظ الإشهاري. د. عز الدين الناجح.....
284 الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي. يمينة تابتي.....
315 انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي. فتيحة بوسنه.....
333 نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة. حسين خالفي.....

ترجمات

- 359 المصطلح ومشكلة الترجمة في خطاب ما بعد البنيوية. د. يوسف وغليسي
369 محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتوجيهها تأليف: جوهانس شفيتالا.
ترجمة: د. عمر بلخير.....
390 لقاءات لمحمد ديب. ترجمة عن الفرنسية لمريزق قطارة.....
397 نص المحاضرة التي ألقاها رولون بارت بإيطاليا، ترجمة: عزيز
نعمان.....

مراجعات

- 407 واقع الدّراسات الأكاديمية في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة تيزي وزو
(رسائل الماجستير المنجزة حول الشعر أنموذجا). أ: راوية يحيايوي.....
433 عبد الرحمن منيف بين همّ الإبداع الروائي ومأساة السياسة وأكذوبة
التاريخ. أ بعيو نورة.....

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-
Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإمل

دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع

رقم S3197 عمارة EPLF حي 600 مسكن

المدينة الجديدة - تيزي وزو

الهاتف: 026 - 21 - 96 - 55

الفاكس: 026 - 21 - 07 - 21

العدد الثالث: ماي 2008

إشرافه تقني: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإيداع القانوني: 1664 - 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحنا العلامة للفنان: محمد الله عجاتي

الرئيس الشرفي

أ.د. رابح كحلوش - رئيس جامعة تيزي وزو-

رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

المديرة المسؤولة: د. آمنة بلعلى

هيئة التحرير

د. مصطفى درواش

د. صالح بلعيد

د. نصيرة عشي

د. محمد يحياتن

أ. العباس عبدوش

د. حورية بن سالم

أ. شمس الدين شرقي

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر جمعي - الجزائر-

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا-

أ.د. عبد الله العشي - باتنة -

أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -

أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -

أ.د. نضال الصالح - سوريا-

أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان-

أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -

د. حميدي خميسي - الجزائر-

أ.د. شعيب حليفي - المغرب -

د. حسين خمري - قسنطينة-

أ.د. محمد الباردي - تونس -

د. نورة تيقزيري - تيزي وزو-

أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية -

كلمة المخبر

منذ العدد الأول والمخبر يسعى من أجل أن يفي بالوعد الأكاديمي، ولكي تكون مجلة الخطاب هذه هي فصل الخطاب، وهاهو العدد الثالث يحافظ على استمرارية عطاء الباحثين في مجال الدراسات الحديثة وبآليات آخر التوجهات في مجال تحليل الخطابات. وهاهو الطموح يؤكد في كل مرة فضل السبق والتميز من أجل التموّج في الفضاء العلمي المشرف للجامعة الجزائرية وجامعة تيزي وزو لنكون في مستوى رمزها "مولود معمرى".

وبروح من الدقة والوعي المنهجين تقدم المجلة في هذا العدد ملفات دسمة بتوجهاتها وتخصصاتها وحضورها في المشهد النقدي العربي المعاصر، فقد خص الملف الأول منه للدراسات التداولية لما لهذا التوجه اليوم من بريق علمي وإعلامي، تؤكد من خلاله المجلة فضل السبق والاستمرارية في عرض بحوث جادة ودراسات جيدة في هذا المجال علها تكون نبراسا يستنير به الطلبة والباحثون لتبديد ظلمات المناهج المحايثة ورتابة الآلية.

كما أنها بملف القراءة والشعر تعيد اعتبار الحضور للنص الشعري بالتحليل والدراسة المتأنية لبعض ما يجعل منه شعرا، ويجعل بفضل النقد قراءة متعة وإبداعا.

أما حضور النصوص السردية قديمها وحديثها في ملف السرديات، فهذا يدل على أن الاهتمام بهذه النصوص وبالدراسات السردية ما زال يجلب اهتمامات الباحثين فيختبر انشغالاتهم المنهجية وآلياتهم الإجرائية، لذلك خاض أصحاب هذه الدراسات في نصوص مختلفة بالتحليل الذي يأخذ بأسباب الضبط العلمي والمنهجي. وكعادتها، تخصص المجلة حيزا للترجمة من أجل تواصل أكثر انفتاحا على الآخر.

إن هذا العدد الثالث ما كان ليكون سوى من أجل أن نكون في مستوى انشغالات الباحثين بمختلف تخصصاتهم، واهتماماتهم، لأننا آملنا بأن كل الطرق تؤدي إلى المعرفة، وبالتعاون والنقد البناء نحاول أن نميط الأذى عن كل طريق، فشكرا لمن تعاون معنا.

والله ولي التوفيق.

مديرة المخبر د. آمنة بلعلى

يعيد هذا العدد من مجلة تحليل الخطاب الحفر في أعماق بعض المناهج المهيمنة في الدرس النقدي الراهن. وهو حفر أنتج دراسات علمية متنوعة متخصصة في حقول معرفية تعالج في جملتها قضايا الخطاب الأدبي في شقيه التأصيلي والإجرائي، وبمقاربات تداولية وسردية مضافا إليها جهودا في ترجمة نصوص نقدية.

والغريب في الأمر أن هذه المقاربات، على الرغم من كثرة ما بذل في بحثها وتحليلها من دراسات، يزداد مع الزمن تعطش القارئ إليها، فتزداد بذلك الرغبة في العودة بها إلى نقطة البداية لتتساءل مع الباحث: ما الخطاب الأدبي؟ أو، في الأقل: كيف تتم معالجة الخطاب الأدبي؟ وهل تغير دراسة الخطاب كعلم من وجهة منهج ما، نظرنا في ذات الخطاب؟

هذه الأسئلة وغيرها التي يعالجها هذا العدد تنصب، على المستوى المنهجي، على مدى إسهام الإجراءات المختلفة في ضبط طرائق إنتاج الخطاب وسبل استكناؤه. وسيتضح للقارئ من مجموع الدراسات أن الانتقال بين التخصصات، هو انتقال يضع الخطاب في رأس قائمة القضايا الأليفة جدا في حياتنا النقدية الراهنة.

إن التحول من بحوث في التداولية تناقش الأفعال الكلامية في القرآن الكريم، والسمات الأساسية للإستراتيجية الحجاجية في المقامات، والنمط المحتمل لاستراتيجيات التخاطب ومقاصد الخطاب، إلى مجموعة من الدراسات تناقش الإسهامات التي تقدمها مفاهيم التلقي و تأويل الرؤيا والرمز، وإلى بحث في السرديات يضيف أبعادا في طرق التحليل السيميائي للنصوص، والسمات الأساسية لحوارية السرد، وأخيرا نقرأ في محور الترجمة دراسة تتعلق بنظرية الترجمة والترجمة الأدبية، وترجمات لمجموعة من الدراسات الغربية الراهنة.

أقول إن هذا التحول يتطلب اختيار منهج يقترن بالخطاب وخصائصه المتناولة أكثر من الارتباط بالسمات الخطابية المفردة في ذاتها. وبهذا فقط يكون الجمع بين هذه التخصصات المختلفة ممكنا ومفيدا، لأن المقاربة تتجسد فيها كل الرؤى. إن أي اختيار يعكس سلطة أو يتكلم عن سلطة.

رئيس التحرير

دراسات تداولية

دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم - مقارنة تداولية -

أ. بوقرومة حكيمة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

ظهر كتاب "أوستين" (Langshaw AUSTIN) سنة 1962 الموسوم بـ "كيف نُنجز الأفعال بالكلمات" كمؤسس لنظرية الأفعال الكلامية، ثم طوّره "سيرل" (J. SEARLE) ونظّم أفكاره عام 1969 في كتابه الموسوم بـ "أفعال الكلام" « Speech acts ».

لقد جاءت نظرية أفعال الكلام التداولية لتغيّر تلك النظرة التقليدية للكلام التي كانت تعتمد أساساً على الاستعمال المعرفي والوصفي للكلام، ونظرت إلى اللغة باعتبارها قوّة فاعلة في الواقع ومؤثّرة فيه، فألغت الحدود القائمة بين الكلام والفعل، فأَيّ معلومة حسب (باختين) تقدّم لشخص ما مثارة بواسطة شيء ما، وتسعى إلى تحقيق هدف ما، فهي حلقة ضمن سلسلة التبادل الكلامي الدائر في فلك الحياة العادية للناس⁽¹⁾.

لقد شاع استخدام مصطلح الفعل الكلامي بين الدارسين، واختلفت تعريفاته تبعاً لاختلاف المرجعيّات الإبستمولوجية التي ينطلقون منها، وحسب المتفق عليه فإنّ فعل الكلام يعني لغة ما أو التحدّث بما يعني تحقيق أفعال لغويّة⁽²⁾، ومن هنا نحاول دراسة الأفعال الكلامية الواردة في الخطاب القرآني من وجهة نظر التداولية، وتنقسم إلى قسمين: مباشرة وغير مباشرة.

I - الأفعال الكلامية المباشرة:

إنّ جهود "أوستين" و"سيرل" في مجال الأفعال الكلامية مهمة وفعّالة، ولعلّ المبحث الأساسي لأعمالهما التحليلية هو الأفعال الإنشائية المتعلقة بالصيغة المباشرة، وشروط استعمالها في سياقات الحديث المختلفة، كالسؤال والتقرير، واستعمال مختلف الوسائل التي يتوفّر عليها المتحدّثون لكي يتواصلوا ويبلغوا فعل الكلام إلى المتلقّي.

يستعمل المخاطب الفعل الكلامي المباشر عندما يولي عنايته لتبليغ قصده وتحقيق هدفه الخطابية، ورغبته في أن يكفّ المتلقّي بعمل ما، أو يوجهه لمصلحته من جهة

وإبعاده عن الضرر من جهة أخرى، أو توجيهه لفعل مستقبلي معيّن. ويُفترض أن يتجه المخاطب بخطابه إلى التكثر من فائدة المتلقّي، فيستعمل هذه الإستراتيجيات في شكلها الأكثر مباشرة للدلالة على قصده، كالأمر والنهي الصريحين.

1 - أفعال التكليف والتوجيه:

يُعدّ هذا المبحث جوهر القضية الاجتهادية في تفسير النصوص، ومسألة مهمّة عند الأصوليين خاصّة، كمسألة الأمر ودلالته في المواضعة والاستعمال، وهذه الأفعال طلبية توجيهية تُحسب كمحاولات لتحقيق تأثيرها عبر فعل المستمع كالنداء والأمر والنهي والاستفهام وغيرها.

يعدّ النداء من الأفعال الكلامية التوجيهية، لأنّه يحفّز المتلقّي لردّ فعل المتكلّم. وأبرز أدواته (الياء)، ويحتلّ كثافة معتبرة في النصّ القرآني نظراً لارتباطه بالأمر والنهي. فالنداء أول فعل كلامي يقوم به المخاطب ليتمكّن بعد ذلك من تحديد مقاصده. وقد ظهر بأشكال مختلفة ومتفاوتة (يا أيّها الناس، يا أيّها الذين آمنوا، يا أيّها النبيّ، يا داود، يا زكريّا، يا عيسى، يا موسى، يا أيّها الإنسان، يا أهل الكتاب، يا بني إسرائيل، يا أيّها الكافرون...).

يحرص الخطاب القرآني على التنويع في مخاطباته وأساليبه وفق منظور يحرص على بلوغ الفائدة لجميع المخاطبين، فيستعمل أداة النداء المناسبة، ثمّ يخاطب كلّ منادى حسب طبيعة إيمانه أو مكانته الخاصّة والاجتماعيّة، إذ إنّّه مرتبط بمقام التلقّي ومقاييسه «فخطاب الأذكياء غير خطاب الأغبياء، وموضوع العقائد التي يتحمّس لها النّاس غير موضوع القصص، وميدان الجدل الصاخب غير مجلس التعليم الهادئ، ولغة الوعد والتبشير غير لغة الوعيد والإنذار»⁽³⁾، وهذا يعود إلى تلك الخصوصيّة التكوينيّة للخطاب القرآني المرتبطة بالقدرة الإلهيّة الإعجازية.

تحقّق آليّة النداء في الخطاب القرآني أغراضاً مختلفة كالإغراء والتحذير والاختصاص والتنبية والتعجّب والتحرّس، وإنّ حمل كلّ هذه الآليات على بعدها التداولي يعطيها بعداً دينامياً يجعل الدراسة التداوليّة مناسبة لطبيعة الخطاب القرآني وبنيته.

لقد كان أول نداء في القرآن الكريم (يا أيّها النّاس)، وهذا دليل على رسالته العالميّة، وتوجهه إلى كلّ النّاس. ومن ثمّ يبدأ تخصيص النداء حسب نوع الخطاب الذي يسعى

القرآن الكريم إلى تبليغه، فقد بين الله تعالى وحدانيّة ألوهيته بأنّه وحده المعبود، وهو المنعم على عباده بإخراجهم من العدم إلى الوجود، وتكريمهم ومدّهم بالنعم المختلفة، ومن ثمّ استحقاقه للعبادة وحده دون غيره {يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ} (4).

لقد تجاوز القرآن الكريم نداء الإنسان إلى تشخيص الجامد، فنادى السّماء والأرض والنّار وغير ذلك، ليجعل منها كائنات تتحرّك وتستجيب لندائه وأوامره رغبةً وخضوعاً، بناءً على القاعدة الإلهيّة المعروفة {إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ} (5). فنادى الأرض أن تبلع ماءها، والسماء أن تقلع، والنار أن تكون بردًا وسلامًا، ... لقوله تعالى: {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} (6).

لمّا غرق أهل الأرض إلا أصحاب السفينة، أمر الله الأرض بأن تبلع ماءها الذي نبع منها واجتمع عليها، وأمر السّماء بأن تقلع عن المطر، ثمّ شرع الماء في النقص وقُضي الأمر، وفرغ من أهل الأرض ممّن كفر بالله، فلم يبقَ منهم ديار، واستوت السفينة بمن فيها على الجوديّ.

لقد كانت أفعال الكلام في هذه الآية بمثابة إنجاز تلفّظي أعطى المأمور بعدًا دلاليًا وأساسيًا لهذا الفعل، ولمّا صار القول فعلًا منجزًا ناداهما الله مرّة أخرى أن تتوقّفا، فقضي الأمر. لقد أدّت الأفعال الكلاميّة في هذه الآية تغييرًا واضحًا في العوالم والأماكن، ممّا أدّى إلى إنجاز الفعل حال إيقاع الكلام.

يعتبر النداء في القرآن الكريم بمثابة مدخل للأفعال الكلاميّة الأخرى التي يأتي بعدها الهدف المقصود مباشرة، فاشتمل ما بعده على أصول التشريع وسياسة الخلق وقواعد الحكم، وآداب المعاملات، ونظم العبادات ودعوة إلى التوحيد. وقد لفت الأنظار إلى قدرة الله البالغة، وعلمه المحيط بكلّ شيء، والبرهان على صدق الرسالة المحمديّة، وأنّها متممة للرسالات السابقة، وتحدّد سلوك الإنسان لجعله يرقى إلى المكانة اللائقة به والتي أرادها الله له.

من هنا نفهم أنّ النداء طلب واستحضار يراد منه إقبال المدعوّ على الداعي ليتمكّن من توجيه ما يريد، ويصحب في ذلك غالبًا الأمر والنهي. فعن ابن مسعود أنّه قال: «إذا سمعت الله يقول: يا أيّها الذين آمنوا، فأوعها سمعك فإنّه خير يؤمر به، أو شرّ يُنهى عنه» (7).

لقد ترسّخت التداوليّة كدراسة لغويّة تتناول فعل القول، فالنصّ وظيفة يقوم بها المتكلّم بإنجاز فعل كلاميّ أو سلسلة من الأفعال الكلاميّة كالوعد والأمر... (8)، يبيّن من خلالها هدفه في ممارسة الحوار ما دامت الحقيقة مرتبطة بحركة التواصل والمعنى المستهدف (9).

ما يمكن ملاحظته في آيات القرآن الكريم أنّ الأمر لم يرد منفصلاً عن النهي، وإنّما وردا متشابكين ومتداخلين مع بعضهما حتّى صعب الفصل بينهما، وهذا راجع لطبيعة القرآن الكريم المرتبط بالجانب التشريعي ونظام المعاملات والعبادات والعقائد، فكان لا بدّ من الأمر لأداء كلّ الواجبات، وبعدها النهي عن كلّ المحرّمات، ونادراً جدّاً ما جاء أحدهما منفصلاً عن الآخر، فإذا أخذنا المقطوعة التالية في كليتها، سنلاحظ ذلك التشابك الواضح الذي يشمل صيغ الأمر والنهي، وتتأوبهما في كلّ مرّة { وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ إِنِّبَارٌ بِوَاسِطَةِ الْوَحْيِ أَنْ أَرْضِعِيهِ أَمْرٌ فَإِذَا خِفَتْ عَلَيْهِ شَرْطٌ فَلَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ جَوَابٌ شَرْطٌ + أَمْرٌ وَلَا تَخَافِي نَهْيٌ، وَلَا تَحْزَنِي نَهْيٌ إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكَ بَشَارَةٌ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ بَشَارَةٌ } (10).

إنّ التداول مكفول حتّى في صيغة الوحي والإلهام، باعتبارها درجات في التواصل، وقد تعدّدت المواقف الخطابيّة، كما تعدّدت أفعال الكلام، لكون الأمر في هذه الآيات يدعو أمّ موسى إلى الكيفية التي تفيدها في استمرار حياة ابنها، ثمّ يطمئنّها ويزيل قلقها لتثق في الله، خاصّة لما يعلمها بإعادته إليها وجعله من المرسلين، وهذا ما تحقّق بالفعل، إذ نجا موسى من الموت بقدرة الله العجيبة.

والملاحظ أنّ الأمر بإلقائه في اليمّ كان جواباً لشروط الخوف، حيث تجاوز حدود الطلب ليخرج إلى معنى أشمل هو التدليل على طريق النجاة، وإنّ ختام الآية ببشارتين جعل أمّ موسى كمتلقية للأوامر والنواهي، مهية لتقبّل كلّ الشروط التي يملّيها عليها الوحي، ضمن صيغ طلبية نُقلت من مجال الطلب إلى مجال التنفيذ.

ويُعدّ الاستفهام من الآليات التوجيهيّة، بوصفها توجّه المرسل إليه إلى ضرورة الإجابة عنها، فيستعملها المرسل للسيطرة على مجريات الأحداث، والسيطرة على ذهن المرسل إليه وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل. وتعدّ الأسئلة المغلقة من أهمّ الأدوات اللغويّة لإستراتيجية التوجيه (11).

فعند استعمال الأداة (هل) كقوله تعالى: {إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَن يَكْفُلُهُ} (12)، وقوله: {يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلْ امْتَلَأْتَ فَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ} (13). إذ ليس القصد من الآية الأولى أن تُجاب أخت موسى عن سؤالها بـ"نعم" أو "لا"، وإنما قصدها أن تبلور الإجابة في عمل فعلي، فأفادت التوجيه عن طريق الاستفهام، فأعيد موسى إلى حضن أمه. أما في الآية الثانية، فيدخل الاستفهام في باب المجاز، إذ « ليس يومئذ قول منه لجهنم ولا قول من جهنم وإنما هي عبارة عن سعتها » (14)، فيؤول ابن قتيبة ذلك باعتباره إقراراً بما ذهب إليه أصحاب المذهب الاعتقادي، كل أفعال القول باعتبارها انزياحات في مستوى التداول معهودة عند العرب.

2 - أفعال الأسف والحسرة:

يستعمل المتكلم في مقامات خاصة كالرضا والغضب والحزن والنجاح أفعالاً كلامية غرضها التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وهي كثيرة، منها: الشكر، الاعتذار، التهنية، المواساة، الندم، الحسرة، الغضب، الشوق... (15).

كما جاء على لسان امرأة عمران وهي تتحسر على كونها أنجبت أنثى وكانت تتمنى أن يكون المولود ذكراً، { فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّي إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَىٰ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعْتَ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَىٰ وَإِنِّي سَمِيتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ } (16).

فالآية تجمع بين مشاعر الحسرة والأسف، لأنها تمنّت لو أنجبت ولداً، وكانت قد نذرت أن يكون « خالصاً مفرغاً للعبادة، ولخدمة بيت المقدس » (17). ذلك أن النذر للمعابد لم يكن معروفاً إلا للذكور، ولهذا توجّهت إلى ربّها في نعمة أسفة على كون المولود ليس ذكراً ينهض بالمهمة التي كانت قد نذرت لها. كما نلمح في حديثها شكل المناجاة الرتيبة التي يشعر صاحبها أنه منفرد بربه يحدثه بما في نفسه حديثاً مباشراً. والمناجاة «شكل من أشكال الخطاب الدعائي ذات الاتجاه الواحد من أنا إلى أنت (الله)» (18). فيتحوّل الحدث من أسف وحسرة إلى مناجاة متوجّهة بالاستجابة والتقبّل، لقوله تعالى: { فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ } (19). لقد استجاب الله لها

جزاء إخلاصها وتجردّها الكامل في النذر، وجعل النبيّ زكريا يكفلها، فنشأت مباركة يرزقها الله فيضاً من رزقه بغير حساب.

يجمع مشهد "صاحب الجنّتين" في (سورة الكهف) بين الحسرة والندم، في قوله تعالى: {وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا} (20). إذ نجد في القصة تعمق المبدأ الحوارى وتغلّله بين آياتها، لأنها عبارة عن مقابلة بين طرفين متناقضين: طرف فقير معترّ بإيمانه، وطرف غنيّ مغرور بمكتسباته، ومن ثمّ ينشأ الحوار الوارد بين ثنايا القصة، والخاضع لذبذبات متنوّعة ومختلفة حسب طبيعة الحوار نفسه الذي انتقل من التعبير عن حالة الزهو والفرح إلى التعبير عن حالة الأسى والحسرة، فتنتهي أحداث القصة بوصف مشهدي يغلب عليه النفس التفجعي الذي يسير على نحو متدفّق، فتطغى المصطلحات المأخوذة من معجم الدمار من جهة، ومن معجم الحسرة والأسف من جهة أخرى. وتلتحم هذه المصطلحات في القصة لتخلق عالماً متناقضاً يتمثّل في مشهد الجنّتين المحفوفتين بكلّ الخيرات ومشهد الدمار والخراب الذي آلت إليه في النهاية، فتعود بنا القصة إلى حيث الجزاء المنتظر لكلّ منكر ومتكبّر، وبتداوليّة مباشرة وسريعة يتحقّق الجزاء المتمثّل في الخراب والدمار الذي يجسّده مشهد نهاية القصة.

3 - أفعال الوعد والوعيد:

يلتزم المخاطب بفعل شيء تجاه المخاطب طوعاً، وتمثّله أفعال الوعد والوعيد والضمان والإنذار، وهي كثيرة في الخطاب القرآني، والفرق بينها وبين الأفعال الطلبية كونها متجهة نحو المتكلّم، بينما تتجه الأفعال الالتزامية نحو المخاطب (21).

يصنّف الشاطبي بعض الخطابات على أنّها أوامر غير صريحة، فمنها ما جاء على شكل أخبار، ومنها ما جاء على شكل مدح للفاعل في الأوامر، والعقاب في النواهي، وهذه الأمور دالة على طلب الفعل في الأمور المحمودّة، وطلب التّرك في الأمور المذمومة (22).

فذكر العواقب من الآليات المباشرة والصريحة التي يوجّهها المرسل إلى المرسل إليه وفق مجموعة من الأوامر والنواهي، تختتم بإظهار العقوبة في الأخير، أو ما يسمّى بالجزاء في القرآن الكريم، الذي ارتبط أساساً بالوعد والوعيد، وهذا يناسب السياق الذي وردت فيه

الآيات المرتبطة بأداء الواجبات وترك المحرمات، كما في قوله تعالى: { فَمَنْ اتَّبَعَ هُذَاهُ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى، وَمَنْ أَعْرَضَ عَنْ ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنْكًا وَنَحْشُرُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَعْمَى }⁽²³⁾. فقد ارتبط الضلال والشقاء باتباع هدى الله أو عدمه، لذلك كانت (من) أداة شرط لمن اتبع هدى الله ومن أعرض عن ذكره، وكانت (الفاء) جواب الشرط بعدم الضلال والشقاء، بالنسبة لمتبع الهدى، والمعيشة الضنك لمن أعرض عن ذكر الله. إذن فالشرط في هذه الآيات يمثل أوامر ونواهي مقترنة بالجزاء في الدنيا والآخرة.

وقد تكررت صور الزجر والوعيد في القرآن الكريم، وصور بسط الموعظة وتثبيت الحجة بطريقة تفيد تقرير الحقائق، {وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الْوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحْدِثُ لَهُمْ ذِكْرًا}⁽²⁴⁾. والوعيد في القرآن يتنوع تنوعاً عجبياً حسب اختلاف طبيعة النفوس واختلاف البيئات، فالعامة من الناس الذين يكتفون من الحياة بظاهرها ووسطها يغلب على وعيدهم التخويف بالعقاب الجسدي كعذاب جهنم ولهيبها، أما الخاصة كالسادة وذوي الزعامة، فإن وعيدهم يتميز بطابع الإذلال والإهانة⁽²⁵⁾.

فالوعيد في أسلوب القرآن الكريم يهدف إلى الإصلاح وإيقاظ العقول، وله مقاصد تتمثل في التأثير على أفكار المتلقي وأفعاله، وجعله يخضع لأوامر الله ونواهيه.

كما يمكن الإشارة إلى الأداة (لو) إحدى أدوات الشرط التي عبر القرآن من خلالها عن وعيده، فتعبير "لو ترى" «يأتي في مقام التهويل وإبراز البشاعة ضمناً وليس صراحة، ومع ذلك فإن التضمين يُراد به زيادة التهويل بأكثر مما يدل عليه التصريح»⁽²⁶⁾. فـ(لو) من أدوات الشرط التي لها فعل شرط وجواب شرط، وحين يصرح بجواب الشرط، يستطيع المتلقي أن يستوعب صورته، ولكن أحياناً يحدث حذف جواب الشرط، فيقترب لفظ (ترى) بلفظ (لو)، فتصبح (لو ترى) ويبقى الشرط وملابساته ليدل على الجواب، فيكون التعبير حينئذٍ دالاً على التهويل وتكبير المشهد، وهذا الأسلوب لا يكون إلا لأعداء الله⁽²⁷⁾.

والقرآن يصور مشاهد للوعيد يحذف فيها جواب (لو) ليترك فيها مجالاً فسيحاً لخيال القارئ الذي يتخيل ما يشاء، وهذا هو المعنى الذي تحدث عنه "أيزر"، أي «بناء للنص في وعي القارئ»⁽²⁸⁾. وهو لا يكتسب سمة السيرة التي تميزه في خصوصيته إلا أثناء القراءة، إذ ينتقل مركز الاهتمام من النص في مكوناته وبنياته وتقنياته، ومن القارئ بفعل

القراءة، بوصفه نشاطاً عملياً، وباعتباره سيروية ترفد علاقة التفاعل بين النصّ والقارئ، والتي تنتهي إلى بناء المعنى في ذهن القارئ.

وقد تتوّع كذلك وعد الله للمؤمنين، فأفاض القرآن في ما يبدو موجهًا إلى العامة من المؤمنين من وصف الطّعام وصنوف الشراب، وأنواع اللباس لأهل الجنّة، وكلّ ما يبدو موجهًا إلى الخاصّة من المؤمنين من نعيم معنوي مطلق التحديد، كقوله تعالى: {وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى} (29). فالعطاء هنا مطلق من كلّ ما يتمناه حتّى تطيب نفسه وتقرّ عينه بتعبير (فترضى)، لأنّ الرضى النفسي هو السعادة الكاملة، فقد أطلق العطاء دون تحديد لتتخيّل فيه النفس كما تشاء، وهو واضح أيضًا في قوله تعالى: {لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا مِنْهُمْ وَاتَّقُوا أَجْرٌ عَظِيمٌ} (30). فالأجر عظيم ولكنه غير محدّد النوع، وعدم تحديده يشعر به وبقيمته الخاصّة من المؤمنين وليس العامة.

وهذا ما أشار إليه (إنغاردن) بما يسمّى بـ"مواقع اللاتحديد" التي ينبغي ملؤها أثناء القراءة من أجل تحقيق الوحدة العضوية الغائبة، وتتمّ من خلالها عمليّة بناء المعنى الذي يقصد إليه النصّ، وتبقى هذه التحقيقات مشروطة بمكوّنات البنية النصيّة والتأثيرات التي تمارسها هذه الأخيرة على النصّ (31). فالقرآن لا يحدّد هذا النعيم والأجر، وإنما يجعله مطلقاً ليقوم المتلقّي بمجموعة من الإجراءات التي تستظهر تلك المحذوفات، حتّى يتمكّن من تصوّر كلّ العناصر غير المذكورة ليكون النصّ في وضع تواصلٍ، ومن ثمّ بناء المعنى الذي يكون خلاصة لتلك الإجراءات.

لقد تعدّدت أفعال الكلام المباشرة وتعدّدت المواقف الخطابية وتداخلت الأفعال فيما بينها، وفرضت ذاتها على المخاطب عبر كامل صفحات النصّ القرآني. وقد سيطر فيه ضمير المخاطب الذي يملك السلطة في الأمر والنهي، نظرًا لامتلاكه سلطة الاستعلاء على المأمور، وامتلاكه الآليات والأساليب الكافية للتوجيه الخطابي والتأثير في المتلقّي، وهنا نشأت أفعال كلامية أخرى تلفظّ بها أشخاص آخرون، وقاموا بوظائف خطابية كان لها الدور البارز في تشكيل دورة التخاطب.

II - الأفعال الكلامية غير المباشرة:

يستطيع المرسل أن يعبر عن قصده وفق شكل اللغة الدلالي مباشرة بما يتطابق مع معنى الخطاب ظاهريًا، وقد يعدل عن ذلك فيلّمح بالقصد عبر مفهوم الخطاب المناسب للسياق، لينتج عنه دلالة يستلزمها الخطاب ويفهمها المرسل إليه، وهذا يؤدي بنا إلى نتيجة مهمة هي مركزية السياق في منح الخطاب دلالاته للتعبير عن القصد⁽³²⁾، وهذا يعني أنّ للخطاب معنى مباشرًا له قوة إنجازية حرفية تدلّ عليه ألفاظه حسب ما تمّ التواضع عليه في اللغة، غير أنه قد يمنح السياق للخطاب أكثر من قصد «فلم يعد الإخبار هو القصد الوحيد عند المرسل، وإن عدناه واحدًا من مقاصده، فليس القصد الرئيس، إذ يختبئ وراءه قصد آخر، اختار المرسل الإستراتيجية التلميحية للدلالة عليه، وهو إمّا الرفض أو التهكم، ولذلك لم يستعمل المرسل صيغة الخطاب المباشر»⁽³³⁾.

إنّ الأفعال الكلامية غير المباشرة يحدّد معناها بتفسيرها الظاهري، أمّا قوتها فتحدّد بالتحقيق غير المباشر، وقد فسّرت هذه المسألة باللطافة والتأدّب، بوصفه سببًا أساسيًا باطنياً لاستخدام الأسلوب غير المباشر، فهو قدرة يمتلكها المتكلّم والمستمع معًا، كما أوضح "سيرل" و"جرايس"، بينما اعتبره "ليتش" مستوى سطحيًا يتعلّق مباشرة بالعادات والطبائع المتعارف عليها، كما اعتبرت عند الآخرين استجابة لدواعٍ سياقية تجعل المرسل يعدل عن استعمال الخطاب المباشر بدوافع معينة كالسلطة أو مراعاة للتأدّب، ومن هنا نصل إلى أنّ الفعل الكلامي غير المباشر يتمثّل في تلك الأقوال الخارجة في دلالتها عن مقتضى الظاهر، وهي أفعال سياقية لا يدرك معناها إلا من خلال القرائن اللسانية والحالية وأضرب الاستدلال العقلي.

1 - بعثة الرسل وأسلوب الالتماس:

يستعمل المرسل أسلوب التأدّب مراعاة لما تقتضيه بعض الأبعاد. فالبعد الشرعي يُملي ضرورة اطراح فاحش القول، والبعد الاجتماعي يستدعي ضرورة احترام أذواق الناس وأسماعهم، أمّا البعد الذاتي، فهو صيانة الذات عن التلفظ بما يسيء إليها⁽³⁴⁾. ويؤكد "سيرل" أنّ التأدّب من أبرز الدوافع لاستعمال الإستراتيجية غير المباشرة في الطلب. وقد استعمل هذا النوع في القرآن الكريم في مجال بعثة الرسل إلى أقوامهم، وقد أمروا باستعمال أسلوب التأدّب والالتماس، حتّى ترقّ قلوب المدعوّين ويستجيبون لدعوتهم، كما

هو الحال عند إرسال موسى إلى فرعون في قوله تعالى: {هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ نَادَى رَبَّهُ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى فَقُلْ هَلْ لَكَ إِلَى أَنْ تَزَكَّى وَأَهْدِيكَ إِلَى رَبِّكَ فَتَخْشَى} (35).

تبدأ الآيات باستفهام للتمهيد وإعداد النفس لتلقي القصة، فتبدأ أحداثها بنداء موسى ومناجاته، وهو بالواد المقدس، ثم يبدأ التكليف الإلهي له، فيرسله إلى فرعون الطاغى، فيعلمه كيف يخاطب الطاغية بأحب أسلوب وأشدّه جاذبية للقلوب لعلّه ينتهي عن طغيانه، ليقول له: هل لك أن تتطهر من هذا الطغيان، هل لك أن أعرفك بطريق الله؟

لقد بعث الله نبيه موسى إلى فرعون وعلمه الأسلوب المتأدب الذي يتخذ الأولوية في المجال الدعوي الذي يجعل من غير المناسب أن يتوجّه إليه بشكل مباشر ليأمره وينهاه مباشرة، ولهذا التزم السياق القرآني هذا الأسلوب لإنجاز الأفعال الواجبة، ومن ثم يأتي مشهد المواجهة والتبليغ مختصراً {فَأَرَاهُ الْآيَةَ الْكُبْرَى فَكَذَّبَ وَعَصَى، ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَى فَحَشَرَ فَنَادَى فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى فَأَخَذَهُ اللَّهُ نَكَالَ الْآخِرَةِ وَالْأُولَى إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِمَنْ يَخْشَى} (36).

ورغم استعمال هذا الأسلوب المتأدب المحبّب، إلا أنّه لم يفلح في إلانة القلب الطاغى، فأراه موسى الآية الكبرى التي تعني «آية العصا واليد البيضاء كما جاء في المواضع الأخرى» (37)، فكذب وعصى، لينتهي مشهد التبليغ بالتكذيب والمعصية وعدم الاستجابة للحق، فيجمع فرعون سحرته للمباراة بين السحر والحق، لتتطلق منه الكلمة الطاغية المغرورة: {أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى}، فيأخذه الله نكال الآخرة والأولى، «ويقدّم هنا نكال الآخرة على نكال الأولى، لأنه أشدّ وأبقى» (38)، وهو النكال الحقيقي والأنسب في هذا السياق الذي يتحدث عن الآخرة ويجعلها الموضوع الأساسي، ويتسق لفظياً مع الإيقاع الموسيقي في أواخر الآيات.

2 - خروج الأفعال اللغوية عن حقيقتها:

ينجز المرسل أفعالا لغوية غير مباشرة باستعمال أفعال لغوية أخرى لتدلّ على معنى آخر غير الذي وجدت له في حقيقتها، فتتولد عنها معانٍ أصلية وترد في سياقات تناسب المقام، ويكون ذلك بواسطة ما يسمّى بـ"قرائن الحال" (39)، إذ تخترق أحد شروط إجراء المعنى الأصلي فيمتنع إجراؤه، ويتولد معنى آخر يناسب المقام.

ويمكن الإشارة إلى دور المتكلم في القرآن على مستوى التركيب الخاص به، حيث يمكن أن تنتقل دلالة التركيب كلها من مستوى إلى آخر، فيتحول الأمر مثلاً إلى تهديد، كما جاء في قوله تعالى: {وَاسْتَفْزِرْ مَنْ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكُهُمْ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ وَعَدَهُمْ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا} (40)، حيث تحولت صيغة الأمر من معناها الوضعي إلى معنى مجازي هو "التهديد"، ذلك أن المتكلم (الله) لا يمكن أن يقصد أمر الشيطان بغواية البشر، وهو يتنزه عن الأمر بفعل القبيح.

وهناك تحولات يقصد إليها المتكلم في الأفعال الكلامية ببعض الأدوات والأساليب، كما يحدث في حالة الاستفهام إذا تضمن معنى آخر، كالتعجب مثلاً، فإنه يحمل معنى الخبر، إذ لما يدخل التعجب على الاستفهام، يعيده إلى أصله من الخبرية، كقوله تعالى: {قُلْ هَلْ مِنْ شُرَكَائِكُمْ مَنْ يَهْدِي إِلَى الْحَقِّ قُلِ اللَّهُ يَهْدِي لِلْحَقِّ أَفَمَنْ يَهْدِي إِلَى الْحَقِّ أَحَقُّ أَنْ يُتَّبَعَ أَمْ لَا يَهْدِي إِلَّا أَنْ يُهْدَىٰ فَمَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ} (41).

فالآية تحمل تعجباً على شكل استفهام، والعجب من الله إنكار الشيء وتعظيمه (42)، ولا يوصف الله تعالى بالتعجب لأنه استعظام يصحبه الجهل، وهو تعالى منزّه عن ذلك، وإنما المراد تعجيب العباد من مذهبهم الفاسد. فالغاية من هذا التعجيب أن يعود المخاطب إلى صوابه إن كان منكراً، وأن يحاسب نفسه ليشعر بالضلال الذي هو فيه، وهذا دليل على قدرة الأسلوب القرآني على استيعاب المعاني وتنويعها، وبلاغة إقناعه في توصيلها إلى المتلقي، فقصده المتلقي واضح رغم طبيعة الاستفهام التي جاءت عليها الآية في (الهمزة) و(هل).

3 - الاستلزام الحواري:

يستعمل المتكلم آلية لا يرتبط فيها اللفظ والقصد برابط لغوي، وإنما يرتبط ببيان القصد على إسهام عناصر السياق الموظفة، فالمتلقي لا يدرك معناها إلا من خلال القرائن وأضرب الاستدلال العقلي، كأن يرد المخاطب على السائل ردّاً لا يصلح حرفياً أن يكون جواباً عما سئل، فيكون بواسطة القرائن قد أجاب عما سئل عنه في مقام التعريض، وهو المصطلح عليه بالاستلزام الحواري (43)، ويشمل الكناية والتلميح والسائل بغير ما يطلب كما حدث عند سؤال الناس عن الأهلّة في القرآن الكريم.

والتعريض من الآليات الإستراتيجية التلميحية المستعملة عند العرب بكثرة في خطاباتهم، فقد اعتبر من علامات الكفاءة التداولية عند المرسل، ودليلاً على النبوغ الخطابي، يستعمل لغايات معينة ومقاصد متنوعة ومراعاة لما يتطلبه السياق.

ومن أمثله في القرآن الكريم ما جاء في قوله تعالى: { قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنْ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ }⁽⁴⁴⁾. فقد رأت الفتاة من موسى القوة والأمانة، فأشارت على أبيها باستئجاره لرعي الغنم، وهذا ما رآته منه لما كان الرعاء يسقون، فاستمهلهم وسقى لها ولأختها، وببساطة فهم أبوها قصدها، فعرض إحدى ابنتيه من غير تحديد، { قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ نُكَحَّكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ عَلَى أَنْ تَأْجُرْنِي ثَمَانِي حَجَجٍ فَإِنْ أَتَمَمْتَ عَشْرًا فَمِنْ عِنْدِكَ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أَشُقَّ عَلَيْكَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ }⁽⁴⁵⁾.

لقد تكلمت الفتاة بخطاب يستلزم أنها معجبة بهذا الرجل، وقد فهم أبوها أنها تقصد شيئاً آخر وحدثته من باب آخر، فلما منعها الحياء من التصريح لجأت إلى التلميح بالتعريض عوضاً عنه، وبما أنه لا يربط بين لفظ التعريض وقصد المتكلم أي روابط لغوية، فقد فهم الأب قصد ابنته، فعرض على موسى تزويجه إحدى ابنتيه، وقد تيسر التعامل الخطابي بين الأطراف المتحاوره، ذلك أن المتكلم يستعمل التعريض في خطابه متى كان واثقاً أن المتلقي يفهم قصده، وفي حالة ما إذا لم يفهم قصده، فسوف يضطر إلى التصريح به لفظاً، أو باستعمال علامات غير لغوية، حتى يتفطن المتلقي إلى قصد المتكلم.

4 - خطاب التهكم:

يستعمل المتكلم تقنية التهكم باعتبارها إحدى الإستراتيجيات غير المباشرة، وهي تستلزم قصداً غير ما يدل عليه الخطاب بمعناه الحرفي، وتعني عند علماء البيان «إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب»⁽⁴⁶⁾. وقد أشار الزركشي في كتاب "البرهان في علوم القرآن" إلى آلية التهكم كخطاب يحفل به النص القرآني، وعرفه بقوله: «هو الاستهزاء بالمخاطب، مأخوذ من "تهكم البئر" إذا تهدمت»⁽⁴⁷⁾.

ومن ألفاظ التهكم التي يشتهر بها القرآن الكريم، استخدامه لكلمة (نزل) في غير موضعها، كقوله: {وَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُكَذِّبِينَ الضَّالِّينَ فَنُزِّلْ مِنْ حَمِيمٍ وَتَصْلِيَةٌ جَحِيمٍ}⁽⁴⁸⁾، وقوله: {هَذَا نُزْلُهُمْ يَوْمَ الدِّينِ}⁽⁴⁹⁾. فقد تواترت لفظة (نزل) في آيات عدة من القرآن

الكريم، وجاءت غالباً مقترنة بمأوى الكفار يوم الآخرة، تحمل تهكماً وسخرية مريرة، ذلك أن « النزل لغة: هو الذي يقدم للنازل تكرمة له قبل حضور الضيافة»⁽⁵⁰⁾.
ففي هذه الآيات موضع تهكمي يتمثل في جعل نار جهنم مأوى ونزلاً للكافرين، وإن قصد المتكلم واضح بالنسبة للمتلقى رغم كونه غير مباشر، ذلك أن موضع الكفار في نار جهنم يتناقض مع ما يقدم للنازل من حسن الضيافة، فجاءت الآيات بطريقة ساخرة مرة استعملت بقصد مضاد لمعناها تماماً.

ومن بين الأوجه التي ترد عليها تقنية التهكم، أن يرد الفعل المضارع مع (ربّما) أو أن تسبقه (قد) للدلالة على التقليل رغم قدرة المرسل على تنفيذ مقتضى خطابه، وهذا ما يتضح في قوله تعالى: {قَدْ يَعْلَمُ اللَّهُ الْمُعَوِّقِينَ مِنْكُمْ وَالْقَائِلِينَ لِإِخْوَانِهِمْ هَلُمَّ إِلَيْنَا وَلَا يَأْتُونَ الْبَاسَ إِلَّا قَلِيلًا}⁽⁵¹⁾.

فالآية تقرّر علم الله المؤكّد بالمعوقين الذين يسعون إلى خذلان المسلمين، فيدعون إخوانهم إلى القعود، فلا يشهدون الجهاد، وذلك يعلمه الله رغم استخدام (قد) قبل المضارع، ولكنها لا تدلّ على التقليل، وإنما على التحقيق كما لو ارتبطت بالماضي، إنما جاءت بهذه الصيغة دلالة على السخرية والتهكم من أولئك القاعدين الذين يظنون أن الله لا يعلم قعودهم، فالله لا تخفى عليه خافية {يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ}⁽⁵²⁾.

فقد اتضح قصد المرسل في هذا الخطاب التهكمي منذ البداية، إذ عبّرت الآيات عن موقف القاعدين ووصفت الأحداث المحيطة بكلّ أطراف الخطاب، والآيات نقد تهكمي لأفعال القاعدين، ويظهر ذلك خاصّة حين يصفهم القرآن بالجبن، وهم على صورة مضحكة مثيرة للسخرية، التي هي شكل من أشكال النقد التهكمي الذي يهدف إلى السخرية من أصناف معيّنين من الناس لما يمتازون به من صفات ذميمة.

لقد تجاوزت الأفعال الكلامية في القرآن الكريم صيغتها المباشرة إلى معنى غير مباشر، وذلك في سياق الإشارة إلى إمكانية مخالفة ظاهر اللفظ لمراد المتكلم، فنتحوّل الأفعال الكلامية بوجود جملة من القرائن المقالية والمقامية يختارها المرسل لتحقيق قصد معيّن. وقد ارتبط الوضع بالقصد في أسلوب القرآن الكريم، ممّا أدّى إلى كثرة تلك الأفعال التي تخرج عن حقيقتها وتتجاوز ظاهرها إلى مقاصد أخرى يرمي القرآن الكريم إلى تحقيقها.

الهوامش:

1. Voir : M. BAKHTINE, Esthétique de la création verbale, Galimard, Paris, p 29.
2. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانية عربية للأفعال الكلامية، قراءة استكشافية للتفكير التداولي في المدونة اللسانية التراثية"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 17، 2006، ص 169.
3. عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 2001، ج 1، ص 188.
4. سورة البقرة، الآية 21.
5. سورة يس، الآية 82.
6. سورة هود، الآية 44.
7. أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1409 هـ - 1989م، ص 135.
8. يُنظر: خوسيه إيفا نكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، مصر، (د.ت)، ص 88.
9. يُنظر: م ن، ص 5.
10. سورة القصص، الآية 9.
11. يُنظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 324.
12. سورة طه، الآية 40.
13. سورة ق، الآية 30.
14. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ترجمة: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط 2، د ت، ص 108.
15. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانية عربية للأفعال الكلامية، قراءة استكشافية للتفكير التداولي في المدونة اللسانية التراثية"، مجلة اللغة والأدب، ع 17، ص 197-198.
16. سورة آل عمران، الآية 36.
17. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1423 هـ - 2002م، ج 1، ص 555.
18. أمانة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 94.
19. سورة آل عمران، الآية 37.
20. سورة الكهف، الآية 42.
21. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانية عربية للأفعال الكلامية، قراءة استكشافية للتفكير التداولي في المدونة اللسانية التراثية"، مجلة اللغة والأدب، ع 17، ص 197.
22. يُنظر: أبو إسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تخريج وضبط: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ج 3، ط 3، 1417 هـ - 1997م، ص 142-143.
23. سورة طه، الآيتان: 123 و 124.
24. سورة طه، الآية 113.

- 25.25 - يُنظر: عبد الحليم حفني، أسلوب الوعيد في القرآن الكريم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1420 هـ-2000م، ص 3.
26. م ن، ص 272.
27. يُنظر: م ن، ص ن.
28. Wolfgang Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Margada éditeur, Bruxelles, 1985, p 49.
29. سورة الضحى، الآية 5.
30. سورة آل عمران، الآية 172.
31. يُنظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1428 هـ-2007م، ص ص 126-127.
32. يُنظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ص ص 367.
33. يُنظر: م ن، ص 368.
34. يُنظر: م ن، ص 372.
35. سورة النازعات، الآيات من 15 إلى 19.
36. سورة النازعات، الآيات من 20 إلى 26.
37. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ج 6، ط 34، 1425 هـ-2004م، ص 3815.
38. م ن، ص ن.
39. يُنظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ص 389.
40. سورة الإسراء، الآية 64.
41. سورة يونس، الآية 35.
42. يُنظر: السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ج 1، 1969، ص 154.
43. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانية عربية للأفعال الكلامية، قراءة استكشافية للتفكير التداولي في المدونة اللسانية التراثية"، مجلة اللغة والأدب، ع 17، ص 199.
44. سورة القصص، الآية 26.
45. سورة القصص، الآية 27.
46. يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز، مراجعة وضبط وتدقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1415 هـ-1995م، ص 476.
47. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج 2، ط 2، 1391 هـ-1972م، ص 231.
48. سورة الواقعة، الآيات: 92، 93، 94.
49. سورة الكهف، الآية 102.
50. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 2، ص 232.
51. سورة الأحزاب، الآية 18.
52. سورة هود، الآية 5.

مقاربة تداولية لحكمة عطائية

د. عز الدين الناجح

جامعة منوبة - تونس

I- مقدّمة الورقة :

منذ تأكّد أنّ اللسانيات "هي الدراسة العلميّة للغة" مع دي سوسير "1916" في دروسه، نلاحظ ازدهار ثورة المناهج والمقاربات العلميّة الجادّة التي انبنت على هذا الأصل الأبستيمي. والحقيقة أنّ اللسانيات بفروعها ومدارسها ومقاربتها ليست في حاجة لتأكيد نجاعة صلتها بالأدب والنصوص عامّة وقد حاول ديكرود منذ "1973" طرح السؤال والإجابة عنه. بل إنّ رواد مدارس تحليل الخطاب قد سبقوه إلى ذلك ومنهم "ميشال بيشي" "Michel Peuchaux" في مصنّفه "التحليل الآلي للخطاب" "L'analyse automatique du discours" الصادر سنة 1969. وهذا المصنّف على ريادته لم ينل حظّه من الدرس رغم ما جاد به في تلك المرحلة المتقدّمة جدّا من سجلات لعلّ ازدهار مناويل تحليل الخطاب أحسن ثمرة له ولعلّ آخر ما وصل إليه "منقينو" و"آدام" خير دليل على ذلك.

II- في السجال بين الملفوظ والخطاب:

في أيّ خانة نضع "الحكمة" وضمن أيّ ضروب الكلام¹ نمقولها Catégorisation هل هي ملفوظ "énoncé" أم هي خطاب "discours" أم هي كلاهما؟ اليّين أنّ الحكم العطائية، حسب بنيتها القضيوية "structure propositionnel"، هي ملافيظ des énoncées. وذلك لاعتبارات بنويّة محضة تلفظيّة لسانية. فمعلوم أنّ الملفوظ عند "ديكرود" هو "الجملة زيد إليها المقام" أو هي "الجملة في مقام الاستعمال"² ومعلوم قبل هذا أنّ مفهوم الملفوظ في الدراسات اللسانية وتحديدًا منذ "1966" مع "بنفيسيت" قد أصبح له شأن خاصّ وآليات علميّة دقيقة في التعريف والتحديد فأصبحنا نسمع بـ "اللسانيات التلفظيّة" و"اللسانيات التلفظ" و"اللسانيات الملفوظ" و"بنية الملفوظ"، و"معنى الملفوظ"... إلخ عوض الجملة، إلى أيّامنا هذه مع "ديكرود" و"أنسكومبر" و"موشلار" و"ريبول"؟ اللذين منذ بداية معجمهما يشيران إلى ضرورة التفريق

بين المصطلحات التالية في اللسانيات وهي (ريبول وموشلار، 1994، 22). الجملة مقابل

الملفوظ / الدلالة مقابل المعنى. Phrase Vs énoncé / Signification Vs sens.

الحقيقة أنّ "ديكرو" قد تفتّن قبلهما لهذه المسألة بل إنّهما على أساس نتائجه البحثية بنيا منطلقتهما. فهما يعتبران أنّ الملفوظ هو الجملة وقد تمت ببعض المعلومات عن وضعية التلفّظ (ريبول وموشلار، 1994، 22). وهذا ما حاول تأكيده "ديكرو" في جلّ ما كتب. من كون أنّ الملفوظ هو الجملة وقد زيد إليها المقام أو "مقتضى الحال" كما يقول البلاغيون العرب فـ"ديكرو" سنة 1980 وإن تطوّر معه مفهوم الملفوظ إلى سنة 1984 عبر إيجاد أو لنقل استنباط خصائصه وهي (الاستقلالية، الترابط والانسجام، التناهي والحرية). إنّما كان عبر ركونه إلى نظرية تعدّد الأصوات "polyphonie". التي طوّرها عن "باختين" ولكن من وجهة نظر لسانية لأنّ مقارنة باختين ذات طابع أسلوبى أدبي لصيق بعلم النقد الأدبي إذا لم يكن هو. فبعد أن كان الملفوظ مجرد حدث تلفظي Acte de l'énonciation أصبح قطعة من الخطاب segment du discours (ريبول وموشلار، 1994، 333). وعلى هذا الاعتبار انقلبت الشبكة المفاهيمية الاصطلاحية عند "ديكرو". وخاصة في الوحدات [الجملة، الملفوظ، المعنى، والدلالة] وهذه الشبكة الإصطلاحية³ هي بمثابة المقولات الكبرى لمصطلحات فرعية منحدره عنها سيحوّرها "ديكرو" حسب تصوّره التداولي المندمج. فإذا كانت الجملة، مثلاً، من اهتمامات اللسانيين فإنّ الملفوظ من اهتمامات التداوليين (ريبول وموشلار، 1994، 79).

إنّ السجال بين "اللسانيات التلفظية" و"اللسانيات الخطابية". لو أنعمنا النظر لوجدناه سجال على المصطلح فحسب في أغلبه وإن تعدّدت آليات كلّ فرع منها في مستوى المعالجة لموضوع الاختبار سواء أكان ملفوظاً أو خطاباً فإنّ الآلية واحدة. والمقصد أُوحد ألا وهو المعنى وانسجامه "cohérence" لعلّ ركني التحليل والانسجام خير رائز على ذلك. فتحليل الملفوظ يضارع تماماً تحليل الخطاب. وتحريّ الانسجام والكشف عنه في الملفوظ يوازي تماماً ما يحدث مع الخطاب. وهذه مصادرة ننطلق منها وسيحاول هذا البحث المتواضع قدر المستطاع الكشف عنها.

II- في الخطاب :

إذا كان الملفوظ هو الإنجاز القولي والتاريخي للجملة فإنّ الخطاب هو "مجموعة من الملافيظ" (موسوعة أنكارتا، أفراس ممغطة، تحميل 2006)⁴. والحقيقة أنّ "هاريس" Harris هو أول من أثار قضية الخطاب في اللسانيات مثل "بنفينسيت" 1966 في اللسانيات التلقّية. ويقترح هاريس Harris -وثمة جدل حول المسألة لسانيات الخطاب Vs لسانيات النصّ. غير أنّنا نرجّح أنّ "هاريس" وإن استعمل مصطلح "texte" فإنّه يصدق على مصطلح "discours" - تحليلًا للخطاب من خلاله يسهل الكشف عن البنية المعجميّة الدلاليّة والبنية الإعرابيّة لنصّ ما وأنظّمته⁵ وأمّا ريبول وموشلار في معجمهما الموسوعي للتداوليّة 1994 يعرفان الخطاب بكونه "نشاطًا إنسانيًا activité humaine تنثّره رغبة وهدف معيّن من خلاله يوجّه متكلّم إلى مخاطب رسالة عبر علامات متواضع عليها" (ريبول وموشلار، 1994، 48) هذا التعريف العام جدًّا للخطاب لا فضل فيه سوى كونه ذكر عناصر الخطاب: وهي الباث والمتقبّل والرسالة والعلامة. وهي بعض عناصر "بنفينست" التواصليّة - لكن الطريف في هذا التعريف أنّ موشلار وزوجته قد قدّما لنا تصوّرًا للخطاب - يحيط بالخطاب في جلّ معانيه واصطلاحاته لا ينكره اللساني ولا ينكره الفيلسوف ولا ينكره غيرهما من أهل العلوم الأخرى. فالخطاب كما هو معلوم يعرف من زاويتين الشكل (لسانيا) والمضمون (خطاب فلسفي، خطاب ديني، خطاب تقدّمي، خطاب أدبي... إلخ) وهذا الأخير لا يعنينا لأنّ مقاربتنا لسانيّة محضة تعتمد التعريف التقني La définition technique للخطاب. ومن التعريفات التقنية والعلمية للخطاب ما أورده "موشلار" و"ريبول" حيث يعتبران الخطاب "متكوّن من مجموعة من الملافيظ التي يوجد بينها رابط، وهذا الرابط متعدّد الأنواع موضوعي thématique مرجعي référentielle، قضوي proportionnelle، وحجائي argumentative" (موشلار وريبول، 1994، 460) والبيّن من هذا التعريف بل المفهوم منه أنّ كلّ مجموعة من الملافيظ يجمع بينها علاقة موضوعيّة مرجعيّة قضويّة وحجائيّة، إنّما هي خطاب، والحقيقة أنّ "ريبول" و"موشلار" في هذه الروابط الأربعة المحدّدة لبنويّة الخطاب قد استندوا على ديكرود في الخطاب

المثالي "DI"⁶. الذي وضع له شرطين في (ديكرو، 1984، 83-84) وهما المقطعية "séquentialité" والاستقلالية "autonomie".

فالملافيظ المجتمعة دون هذه العلاقات والروابط لا تعتبر خطابا. وإن اجتمعت فإنها فاقدة لمقوم أساسي غير كاف من مقومات الخطاب وخصائصه وهو الانسجام coherence الذي يلحّ علماء تحليل الخطاب على وجوب قيامه في الخطاب وهو بند من بنود أطروحتهم في عناصرها الأربعة التي نقدها ليفنسن في 1983 ولا بأس من التذكير بهذه الأطروحات التي أثبتها ريبول وموشلار (ريبول وموشلار، 1994، 487).

1/ في اللغة توجد وحدات وأعمال تنتمي إلى مجموعات متباينة تحقق انسجام الخطاب.
2/ الملافيظ المكوّنة للخطاب المنسجم، يجب أن تكون ممفصلة segmentable.
3/ توجد وظيفة خاصة وتمش خاص يحيلان على كلّ وحدة تلفظية أو عمل تلفظي هي معيار انسجامه والدليل عليه.

4/ المقاطع التخاطبية تتفاعل حسب قواعد الترابط التي يحكمها نوع العمل اللغوي.
هذه المبادئ الأربعة أو الأطروحات، كما سماها "موشلار" وزوجته "ريبول" اتّكأ عليها محلّو الخطاب وراهنوا على الاشتغال بها وحاول بعض اللسانيين التلفظيين والتخاطبيين من قبيل "ليفنسن" في كتابه المعروف 1983 "pragmatics" مقارعتها، هي ما تجعل من الانسجام "la coherence" محطّ الرحال في المسائل الأربعة. وعليه فلئن كنّا مع محلّلي الخطاب نتحدّث على الانسجام باعتباره المقصد الأسنى من الدرس، درس تحليل الخطاب، فإنّ مع اللسانيين التلفظيين نتحدّث على ترابط الملفوظ "cohesion"⁷ وقد يصدق هذا المصطلح مع أهل التركيب والإعراب أيضا فهم يستعملونه في المعنى الذي تستعمله اللسانيّات التلفظية Linguistiques d'énonciation.

وعلى هذه الأطروحات الأربعة أيضا، عالج "منقينو" تعريفات الخطاب من خمسة وجوه أوردها في مصنفه مع "شارودو" 2002 وفي كتابه "تحليل الخطاب" 1991 الذي صدّره بمدخل تعريفى يمتدّ على حوالي خمس عشرة صفحة لمعالجة كلمة خطاب "Discours". ولا بأس كذلك من التذكير بها ومحاولة إعادة صياغتها. يقول منقيتو في

مستهلّ كتابه تحليل الخطاب 1991 "يجب أن نعرف أنّ كلمة / مصطلح⁸ "خطاب" هو نفسه مؤهل لأن يكون حمّالا لاستعمالات متعدّدة منها" (منتقبتو، 1991، 3).

1/ أن يكون مرادفاً "للّكلام" بالمعنى السويسري، وهو التلفّظ بالملفوظ.

2/ أنّه وحدة قياس أكبر من الجملة الملفوظة، إنّهُ موضوع نحو النصّ الذي يدرس انسجام الملافيظ.

3/ في إطار نظريّات التلّفّظ أو التداوليّة تطلق كلمة خطاب "Discours" على الملفوظ الذي له أبعاد تفاعليّة على الآخر تكون مؤثّرة في وضعيّة تلفّظيّة ما.

4/ أن يفيد الخطاب معنى المحادثة "conversation" ويكون رديفاً لها.

5/ أن يكون رديفاً للغة "langue" كنظام افتراضي له خصوصيّة الإنجاز في مقامات محدّدة وإن كنّا نفرّق بين دراسة عنصر ما في اللّغة من جهة وفيما يقابله في الخطاب من جهة ثانية.

إنّ هذه المقاربات الخمس لا يمكن أن تخرج في كليتها على تصوّر جدلي قوامه ثنائيّة الإنجاز والجهاز أو المنهج والموضوع ابستيميّاً، طبعاً، فالخطاب يتراوح تعريفه حسب الأصل الابستمولوجي للمعرف فالبنوي structuraliste يعرفه بما يقتضيه الأصل الأبستمولوجي المعتمد عليه والوظيفي fonctionnaliste يعرفه بما له من مقدّمات الوظيفيّة. واللّسانيّات التلّفّظيّة تعرفه من خلال صلته بالملفوظ والتخاطبيّة كذلك والتداوليّة ليست بعيدة عنها لكن ما يشتركون فيه كلّهم أنّ الخطاب إنجاز لا جهاز أو لنقل بلفظ دي سوسير 1916 أنّه من الكلام لا من اللّغة وبالتالي فإنّ المقام "le contexte" من العناصر أو الروائز المهمّة والأكيدة التي اشتركت هذه المقاربات في الركون إليها. وعليه كان المقام آليّة بل مطيية من المطايا في تعريف الخطاب.

إنّ الخطاب في جلّ هذه المقاربات الخمس لم يخرج عمّا قاله الأوّل من "دي سوسير" و"بنفيست" فإذا هو رسالة من باث إلى متقبّل عبر قناة هي اللّغة بعلاماتها وسننها. وإن كان محلّو الخطاب أدخلوا مصطلح "système" نظام⁹ كرغبة منهم في صوغ منوال متميّز لمعالجة الخطاب وعلى هذا الاعتبار أراد علماء تحليل الخطاب التميّز والتفرّد عن محلّلي الملفوظ. فشرعوا بالتمييز بين الملفوظ والخطاب تشريعاً منطقيّاً

لاستغلال علمهم¹⁰. وإن كان "منقينو" قد أقرّ بأنّ تحليل الخطاب في بداياته قد ارتكز على البنيويّة ونظريّات اللسانيّات التلقّظيّة (منقينو، 1991، 107).

هذا بإيجاز، بما يقتضيه هذا الصنف من البحوث، الخطاب والملفوظ وما أثاره من ضجة قد تصل إلى حدّ القطيعة الأبستمولوجيّة في اللسانيّات. ولنا عودة بأكثر دقّة في القسم الإجرائي إلى بعض الفويريقات الأخرى. لكن ما منزلة الحكمة العطائيّة تحديدا في هذا الزخم من التنظير اللساني الغربي.

III- قراءة برقيّة للحكم العطائيّة (تفسير أحمد زروق نموذجاً):

كتاب الحكم لابن عطاء الله الأسكندري مصنّف صغير حجمه، كثيرة شروحه وتحقيقاته. وإن كان لا يعنينا كلسانيّين هذه المقدّمات لأنّ لها فرسانها من نقاد الأدب وأهل الدراسات الحضاريّة لكن يكفينا أنّ هذا المصنّف شرح أكثر من سبعة عشرة مرّة فيما يروى أحمد زكي عطية 1971 عنه تحقيقه لشرح زروق الذي جاءت بعده ثلاثة شروح هي شرح ابن عميد ثمّ يأتي الشرقاوي والشرنوبلي (عطية أحمد زكي، 1971، 13). وبإيجاز فإنّ الكتاب ينهض على ثلاثة أقسام:

1- قسم الحكم، والمواعظ، الاستبطنات.

2- قسم المكاتبات أو الإخوانيات.

3- قسم المناجاة.

أمّا قسم الحكم، وهو مناط مقالنا، فهو القسم الأوّل الذي يمثّل تقريبا ثلثي المصنّف. وهو عبارة عن ملافيظ تقع في شكل جمل اسميّة وفعليّة وإن غلبت الجمل الاسميّة بالكمّ. وهذا له تفسير تداولي سنعرضه فيما بعد، وأمّا القسمان الأخريان فهما قسم المكاتبات والمناجاة¹¹ وغاب هذان القسمان في جلاله الحكم وشهرتها حتى أضحي المصنّف كاملا يعنون بـ "الحكم".

وفي إحصاء أثبته حسن السماحي السويديان 1998، ضمّ قسم الحكم مائتين وأربع وستين حكمة متفاوتة الطول ولكن بقراءة تأليفيّة لها. لاحظنا طغيان الجمل الاسميّة المركّبة بل إنّ درجة التركيب فيها يصل التعقيد حتى يكون أحد متمّماتها نصّا. من ذلك الحكمة 120-د ولا بأس من إيرادها حيث يقول "الصلاة محلّ المناجاة ومعدن

المصافاة تتّسع فيها ميادين الأسرار وتشرق فيها شوارق الأنوار علم وجود الضعف منك فقلّ أعدادها وعلم احتياجك إلى فضلها فكثّر امدادها" (سويدان حسن السماحي، 1998، 33). وغير هذه كثير ممّا اضطررنا إلى طرح ذلك السؤال في أوّل البحث هل الحكم العطائية ملفوظ أم خطاب؟ خاصّة إذا تعلّق الأمر بدراسة مسألة الانسجام في الحكمة سواء أكانت ملفوظا أم خطابا. موضوع الاختبار هو الحكمة عدد 159 يقول فيها ابن عطاء "حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ ومداواة ما يخفى صعب علاجه" (السويدان حسن السماحي، 1998، 41).

دعنا نقل هذا الكلام، عوض ملفوظ أو خطاب أو محادثة، عند أهل التركيب من النحاة ثلاث جمل تامّة المعنى والمبنى الإسنادي تتوزّع كالآتي:

1- حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ.

2- وحظّها في الطاعة باطن خفيّ.

3- ومداواة ما خفي صعب علاجه*.

السؤال الذي سنطرحه هو سؤال جوهري كانت قد طرحته "آن ريبول" في كتابها : "تداوليّة الخطاب من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب"، (ريبول وموشلار، 1998) والسؤال هو كيف يمكن إعطاء معنى للخطاب؟ (ريبول وموشلار، 1998، 12) هذا السؤال هو وراء ولادة علم تحليل الخطاب حسب طرح "ريبول" و"موشلار" ؟ ولعلّ المثال الذي درسته بل الأمثلة كلّها في القسم التقديمي الممتدّ من الصفحة 12 إلى الصفحة 17 تؤكّد ذلك. فالمسألة هنا مرتبطة بمقولة التأويل L'interprétation في أعمّ معانيها لذلك اعتبرت "ريبول" و"موشلار" وحتى "منقينو" و"شارودو" أنّ تحليل الخطاب بحث في تأويله¹² الصحيح والمقصود المؤدّي لوظائف اللّغة أوّلا والخطاب ثانيا على نفس القدر من النجاعة.

والحقيقة أنّ "إعطاء معنى للخطاب" مسألة تضافرت جهود عديد المعارف والعلوم للاهتمام بها وحسبنا دليلا أوّليا على البلاغة والنحو. غير أنّ تحليل الخطاب كتخصّص متعدّد المشارب Multidisciplinaire يعطي للخطاب المعنى بوسائط في الدرس أقرب للعلميّة والموضوعيّة وهذا ما قد عابه عليه منكره رغم أنّه فضله الأوّل.

ففي المثال المذكور آنفا "حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ ومداواة ما يخفى صعب علاجه". يكشف تماسكه على معناه وتماسكه

coherence يكشفه تسلسله enchaînement. ويمكن الاستدلال على هذا الحكم بقواعد "كارول" الأربع (كارول 1978، 13-32) التي حوّر بعضها "كومبيت". ولا نرى بأسا من إجراء هذه القواعد الأربع على الحكمة العطائية حتى نستكشف انسجامها. ففي قاعدة التكرار règle de répétition ينكشف الانسجام عند أخذ الكلام برقاب بعضه كما يقول القدامى: ويتّضح ذلك في الملفوظ المدروس عبر الإحالة والضمائر¹³ المتّصلة وحظّها في الطاعة باطن خفيّ والاستبدال العجمي (ومداواة ما يخفى صعب علاجه).

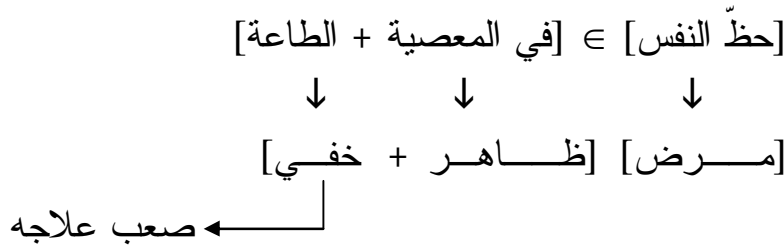
وأما قاعدة التطوّر règle de progression وقوام هذه القاعدة أن يكون هذا الملفوظ، الخطاب، الآخذ برقاب بعضه بعضا مفيدا في تكراره ويعني مصطلح التطوّر عند كارول (كارول، 1978، 20) أن يحمل الخطاب الملفوظ في تطوّره دلالة جديدة فلا يكرّر بعضه دون أن يتطوّر¹⁴. ويوفّر الخطاب المدروس هذا الشرط وهذه القاعدة، في القسم II والقسم III منه أي في:

أ/ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ.

ب/ ومداواة ما يخفى صعب علاجه.

فهذان القسمان من الخطاب في جملته / كليته يحمل دلالة ومعلومات جديدة متناصلة عن القسم الأوّل لم يتوفّر عليها. والتطوّر الذي خضعت له الحكمة هو التطوّر الخطّي progression linéaire كما يسمّيه "كومبيت". الذي طوّر قاعدة التطوّر عند تفريعه لأنواع التطوّر على ثلاث درجات¹⁵.

أما القاعدة الرابعة للانسجام حسب "كارول" فهي قاعدة عدم التناقض règle de non contradiction وقوامها أن لا يكون في الخطاب "لحن" يخلّ بانسجامه وتماسكه ويبدو الخطاب أعلاه متماسكا تماسكا فريدا hyper cohérent في قسمه الثالث "ومداواة ما يخفى صعب علاجه" باعتبار أنّ هذا القسم هو بمثابة التذييل للخطاب الذي يقيه عدم التناقض ويضفي عليه ضربا من الانسجام تتحقّق به عدّة وظائف مثل الوظيفة الحجاجيّة للغة والوظيفة التواصلية. وللمعجم في هذا الأمر نصيب الأسد إذ كثيرا ما تكشف وحدات المعجم عن عدم تناقض الخطاب وانسجامه ولو كان الأمر على صعيد المجاز والاستعارة كما يبيّنه الشكل التالي:



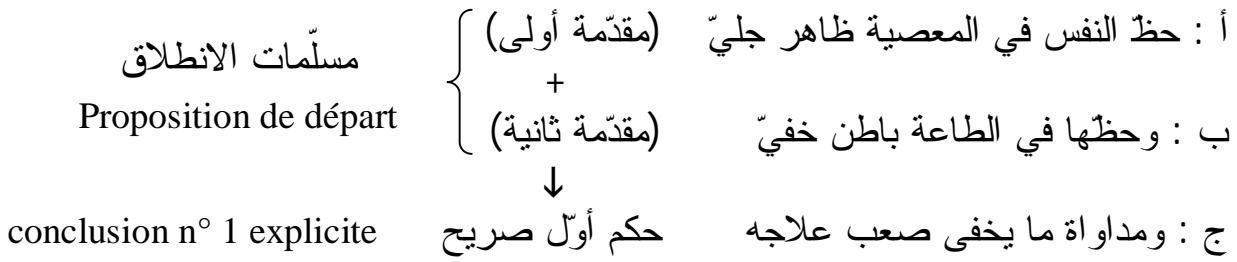
أما القاعدة الرابعة وهي قاعدة العلاقة règle de relation فقوامها التركيز على جعل الخطاب، متى يكون منسجما، يحيل على العلاقات في الكون بشرط أن تكون هذه العلاقات مترابطة¹⁶ متماسكة من قبيل ما يوفره التركيب الشرطي والعلاقة السببية والتلازمية في الخطاب. فالترابط والانسجام في الملفوظ أعلاه تحقّقه قاعدة العلاقة بما يتوفّر عليه من دلالات تقوم عليها بنيته التلازمية كما يوضّحه الشكل التالي :

أ/ حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ ← (ج) ومداواة ما يخفي صعب علاجه
 ب/ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ

إنّ قاعدة العلاقة تظهر في التلازم بين (أ+ب) وعلاقتها التلازمية بـ(ج) وذلك بما يضيفه (ج) من دلالة لـ(أ وب)، لعلّ المقاربة الحجاجية تؤكّد نجاعة قاعدة العلاقة وتزكيّتها للانسجام في هذه الحكمة، إذ مدار الحجاج كما يقول ماير "إنّ مدار الحجاج هو دراسة العلاقة بين الضمني والصريح" (ماير، 1983، 112). وذلك بما يوفره القسم (ج) من استلزامات هي في الأصل منحدرّة من "أ" و"ب". وهي بمثابة المفاهيم والمقتضيات التي يروم الباث المحاجة بها.

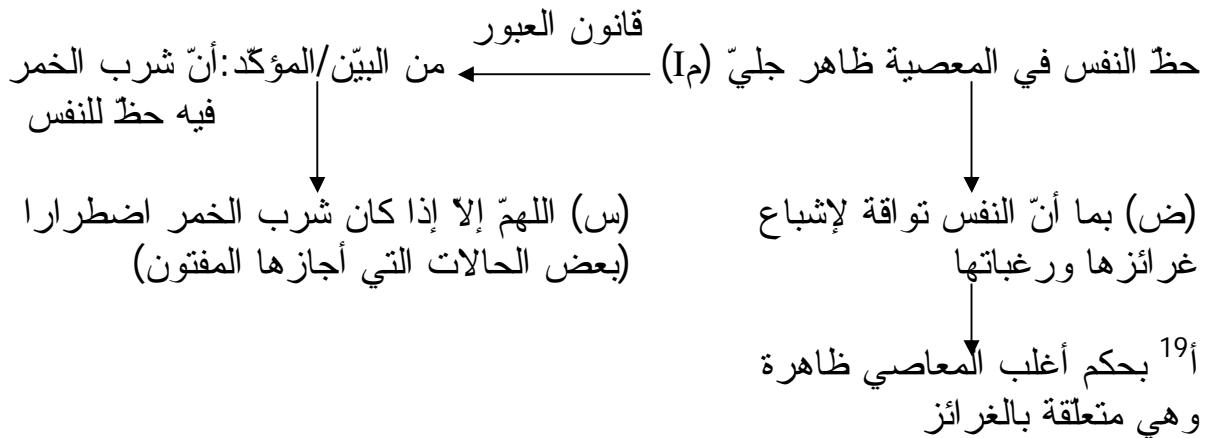
إنّ قواعد "كارول" الأربع قد برهن على نجاعتها الحكمة العطائية. ولكنّ الأمر قد يزداد وضوحا إذا قلّبنا الخطاب في مقاربة تداوليّة، وليس بيان حجاجيّة هذا الخطاب إلّا مطية من مطايا سدّ فراغ لما لم تطله قواعد "كارول" وصاحبه "كومبت". إذ المقاربة الحجاجية في اعتبارنا، توفرّ لمسائل تحليل الخطاب¹⁷ حولا عبر مناويلها، المقاربة الحجاجية، التي تكشف عن استراتيجيّة قدّ الخطاب وتعديله régulation. ولعلّ المنوال المنطقي لتولمين 1958 في كتابه استعمالات الحجاج uses of argumentation يمكن اعتباره نموذجا جيّدا جدّا لاستثماره هنا ولا سيما وقد استثمره من قبل (فان ديك 1990، وآدام 2001)¹⁸. أو منوال التداوليّة المندمجة لصاحبيه "ديكرو" و"أنسكومبر" في مصنّف "الحجاج في اللّغة" 1983 الذي طوّره شيئا ما "موشلار" في مصنّفه "الحجاج والمحادثة :

نحو تحليل تداولي للخطاب" 1985. ولبيان انسجام الخطاب حاجيًا يمكن قراءته في الشكل التالي على طريقة تولمين (بتحوير منا).



conclusion n° 2 implicite { إذن، لا بدّ من التركيز على مجاهدة النفس وبيان حظها في الطاعة لرصده وكشف خفائه

إنّ هذه القراءة التي اقترحنا في الحقيقة تعود في أصولها إلى مناويل "تولمين" الثلاثة وإن حوّرنا في الشكل لكن عناصر "تولمين" الأساسية وهي [م.ض.ن] التي علّق عليها صولة قائلًا: "والحق أنّنا غير مطمئنين إلى نظرية تولمين الحجاجية هذه اطمئنانا كاملاً لأسباب أهمّها أنّ أركان تولمين الثلاثة الأساسية أي "م" و "ن" و "ض" يذكرنا عددها ونهج الاستدلال المتوخى فيها بنهج الاستدلال الأرسطي في بناء الأقيسة المنطقية على طريقة "مقدمة صغرى، مقدمة كبرى، إذن نتيجة" وهو بناء يشير "تولمين" إليه صراحة ملاحظاً بساطته وعدم قدرته على استيعاب كافة الحجج" (صولة عبد الله، 29، 2001). ولو طبقنا المنوال في صورته الأصلية لتحصلنا على الشكل التالي:

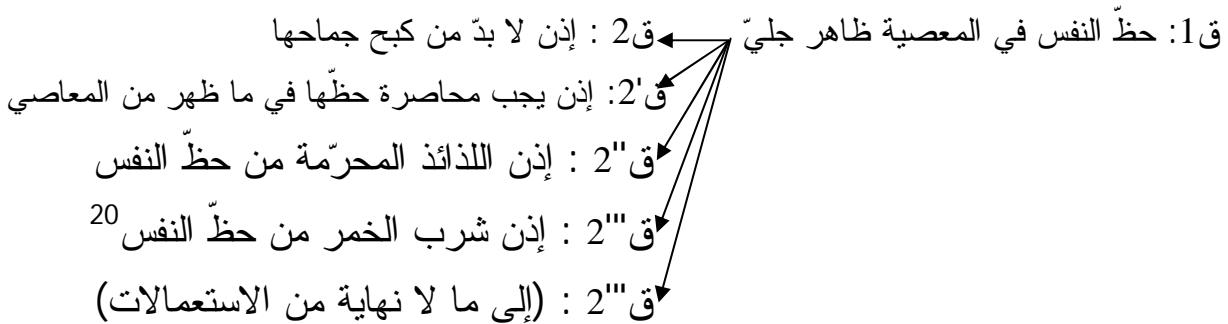


ومهما يكن من أمر فإنّ فضل منوال "تولمين" قد بدا بيّناً في منح الخطاب وسيلة للبرهنة على انسجامه وهيكلته بل دعنا نقل مع "ديكرو" بنيويته structuralisation التي حاول "ديكرو" في ثمانينات القرن الاشتغال عليها ضمن مقولة الخطاب المثالي : Discours idéal الذي صاغ له شروطاً ومعايير خاصّة تحدّد مثاليته التي هي في نهاية

المطاف بنيويته وعليه فإنّ مقاربتة ومنواله الحجاجي كان يصبّ في هذا المبحث. وذلك عند اشتغاله على اعتبار الحجاج توجيهها محضاً إذ يقول "إنّ الحجاج يكون بتقديم المتكلم قولاً أوّلاً (ق1) أو مجموعة من الأقوال يفضي إلى التسليم بقول آخر (ق2) أو مجموعة أقوال أخرى" (ديكرو وأنسكومبر، 8، 1988).

وعادة ما يكون (ق1) أي القول الأوّل أي المعطى بمصطلح "تولمين" ومسلّمة الانطلاق باصطلاح "بيرلمان" و"تيتيكاه" من قبيل المصرّح به l'explicite في حين أنّ (ق2) يمكن أن تكون ضمنيّة أو صريحة وأطرف الحجاج ما كانت فيه (ق2) من قبيل الضمني implicate وبقدر ما تتوغّل (ق2) في الضمنيّة يكون الحجاج ناجحاً وناجحاً، لكثرة الاستلزمات التي يوفرها وتركيبها في ذلك المواضع topoï ويمكن إجراء هذا الكلام النظري على الحكم كخطاب في كليّتها، وفي ذلك برهنة على استوائها خطاباً متكاملاً، كما يصدق المنوال على ملافيظ الحكمة عبر عمليّة التجزئيّة décomposition ويمكن للأشكال التالية بيان ذلك.

I- الشكل الأوّل :



وما قيل في "حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ" باعتباره (ق1) يقود إلى (ق2). يصدق على "وحظّها في الطاعة باطن خفيّ" باعتباره (ق1) يقود إلى (ق2) أخرى ويصدق على "ومداواة ما يخفى صعب علاجه" باعتباره هو الآخر (ق1) يقود إلى (ق2) التي هي ضمنيّات القول ونتائجه. ولكن كيف يكون تحليل الخطاب إذا اعتبرنا الخطاب كلّهُ أي الحكمة بمثابة (ق1).

II- الشكل الثاني :

(ق1) حظّ النفس من المعصية ظاهر جليّ، وحظّها في الطاعة باطن خفيّ، ومداواة ما يخفى صعب علاجه

- للنفس حظوظ لا بدّ من مجاهدتها
- لا بدّ من مجاهدة حظوظ النفس من المعصية وفي الطاعة
- لا بدّ من التحريّ من حظوظ النفس في الطاعة
- لا بدّ من التركيز على النقاط الخفية في المجاهدة
- ن n (الخ...)

إنّ تعدّد الاستلزامات أو النتائج. إنّما مردّه المقامات أو الوضعيّات التلفّظية على حدّ عبارة أوريكيوني *situations énonciatives*²¹. وتعدّدها هذا ليس علة أو عيباً أو حالة مرضية في اللغة كما يدّعي بعض اللسانيين المنطقة. وإنّما هو لخصوبة المنطق الداخلي للغة وعليه كان "ديكرو" وصاحبه واعيّن عندما قسّما الحاجيّة إلى نوعين الحاجيّة القويّة *argumentativité forte* حاجيّة ضعيفة *argumentativité faible* ولذلك أوجدا العوامل للثانية والمواضع للأولى. وهذان العنصران العوامل الحاجيّة *opérateur argumentatif* والمواضع *topoi* هو ما به يمكن أن تتقلّص الاستلزامات ويتّضح الفاسد منها من الصواب فيها هذا إذا لم نعتبر الحكمة في حدّ ذاتها موضعاً يحتكم إليها ومخزن حجج يحاج بها. فهي من قبيل الأمثال والمتعارف عليه من منظومة اجتماعيّة ما وبعبارة أخرى هي في ذاتها موضع. ويؤيّد تصوّرنا هذا ما أورده أحمد زروق في شرحه لهذه الحكمة (زروق أحمد، ت899هـ، شرح الحكم العطائية، تح، أحمد زكي عطية، 1971، ص ص248-249) حيث يورد الشيخ مقاربة تقوم أصولها على النظرية اللغويّة عند الأصوليين على محوري المفهوم *le sous entendu* والمقتضى *le présumé* بأصنافهما فكانت الحكمة بذلك، أي بما تحتويه من مفاهيم ومقتضيات، بمثابة الموضع *topos* بل دعنا نقل بمثابة مسلمة الانطلاق *proposition de départ* أو بلفظ الفلاسفة بديهية *postulat*.

خاتمة: بدا بيننا من خلال المقاربة اللسانية التداولية أنّ الحكم العطائية وما ضارعتها من الملافيظ تنهض بطاقة حجاجية صارخة. وسمح لنا المنوال الحجاجي واستثماره من تحليل الملفوظ إلى تحليل الخطاب بالوقوف على نجاعة هذه المناويل. التي بيّنت الجانب التلّفطي في الحكمة مرّة والجانب الخطابي فيها مرّة أخرى. ولعلّ توفرّ النقاط أو الشروط الستّة التي حصرها "شارودو" و"منقينو" (شارودو ومنقينو، 2002، 186-189) لتحديد ماهية الخطاب خير دليل على ذلك إذ الحكمة التي عالجناها قد برهنت على توفرّ هذه الشروط الستّة فيها فأضحت بذلك خطابا.

إنّ الجدل والسجال القائم اليوم في الدرس اللساني بين الملفوظ والخطاب إنّما هو برهان ساطع على ثراء اللّغة. وتعقد نظامها الذي يوفرّ إمكانات عدّة من القراءات والمقاربات ولئن أفلح المختصّون من اللسانيين في إيجاد حدود للملفوظ بمساعدة منطق اللّغة واشتغالها فإنّ الشقّ الآخر، المختصّون في الدراسات الخطابية، حاولوا مقارنة الخطاب بآليات علميّة دقيقة كناّ أشرنا في ثنايا البحث إلى بعض المحاولات فيها. (انظر كومبيت وكارول). فأصبحنا معهما ومع الذين من بعدهم إزاء مقاربات ناضجة في تحليل الخطاب من خلال دراسة مسألة الانسجام وهي الهمّ الأعظم لكلّ مدارس واتّجاهات تحليل الخطاب. فهل تكون حجاجيّة الخطاب رهين انسجامه؟ أو لنقل هل تكون فائدته pertinence رهين انسجامه؟

- 1- بحثنا هذا ليس متعلقًا بما له صلة بالجنس الأدبي أو النوع أو النمط الكتابي فهذه المسائل لها فرسانها من أهل النقد الأدبي والمباحث الأجنبية إنما ما نحن بصدد هو المقاربة اللسانية الصرفة.
 - 2- راجع ما كتب ديكرود منذ 1973 وما قاله "موشلار" و"ريبول" عن "ديكرود" في "معجمهما الموسوعي للتداولية" 1994. خاصة في الشبكة الاصطلاحية الخاصة بـ"ديكرود".
 - 3- في مصطلح المعنى يقول ديكرود في 1980، Les sens de l'énoncée est l'image de son énonciation.
 - 4- هذا التعريف ينكره ديكرود انظر (ريبول وموشلار، 1994، 244).
 - 5- يمكن مراجعة ما ورد في الموسوعة المذكورة أعلاه بمدخل Analyse du discours.
 - 6- DI اختصار لـ discours idéal الذي اشتغل على دراسته ديكرود منذ بداية الثمانينات.
 - 7- راجع الوحدات الاصطلاحات : connexité, connexion, cohérence, cohésion في معجم ريبول وموشلار 1994 وفي معجم شارودو ومنقينو 2002 وإن كان الأول فيما نرى أكثر دقة وصرامة علمية لقيامه على توضيح المسائل بالأمثلة التي قد لا تصدق في بعض الأحيان مع لغة العرب.
 - 8 - « Il faut reconnaître que le terme « Discours » est lui-même susceptible d'une multitude d'emplois » (Maingueneau Dominique, 1991, 3).
 - 9- انظر منقينو، في 1991، 15.
 - 10- راجع التمييز العلمي الدقيق بين الخطاب والملفوظ الذي أورده "جيسبان" "Guespin" في مجلة اللغة Language عدد 23 لسنة 1971، ص10، وإن كان المقال قديمًا نسبيًا إذ أنجزه صاحبه في بداية السبعينات وهي مرحلة بداية البداية في نشأة علم تحليل الخطاب في فرنسا على ما يروى "منقينو".
 - 11- اعتمدنا التقسيم الذي أورده حسن السماحي سويدان في النسخة التي أشرف على تصحيحها والتعليق عليها وهي أحدث النسخ الصادرة في 1998، وهي نسخة محمولة.
 - *- كلمة علاجه يبدو أنها زائدة غاب على المحقق حذفها، لأن المعنى أفصح وأتم بدونها.
 - 12- لاحظنا في قراءة خاصة لبعض النصوص المؤسسة لعلم تحليل الخطاب لاحظنا أن مسألة التأويل بل مصطلح التأويل مصطلحا مركزيًا لأنه غاية الغايات من هذا العلم ولأن التحليل قائد للتأويل والفهم والإفهام كعمليتين أساسيتين في الممارسة الإنشائية.
 - 13- مسألة الضمان هنا مهمة جدًا في الإحالة والانسجام وهي نفسها قد تقتضي بحثًا مفردًا. ولكن تكفي الإحالة على أطروحة الأستاذ الشاذلي الهيشري التي عنوانها "الضمير بنيته ودوره في الجملة" 2003. تحت إشراف الأستاذ المهيري.
 - 14- يقول كارول بلفظه ما يلي :
- « Il faut que son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé » (Charolles, M, 1978, 20).

15- راجع "كومبيت" 1978 في المقال الصادر بالدورية اللغة الفرنسية عدد 38، ص ص 74-86، حيث عالج "كومبيت" قاعدة التطور عند كارول واستخرج منها ثلاث أنواع من التطور الدلالي وطبقها على قصص الأطفال.

16- يقول كارول بلفظه في قاعدة العلاقة : « pour qu'une séquence où un texte soient cohérents, il faut que les faits qu'ils dénotent dans le monde représenté soient reliés » (Charolles M., 1978, 31).

17- الأستاذ عبد الله صولة قدّم درسا عنوانه : "المناويل الحجاجية في تحليل الخطاب" لحلقة الماجستير، دورة 2006/2005. وقد تفتّن الرجل إلى صلة المناويل الحجاجية بمسائل تحليل الخطاب ونحن نشاطره الرأي في كون المناويل الحجاجية توفر لتحليل الخطاب آليات تخصبه وأنّ الحجاج يمكن أن يكون مخبرا جيّدا جدّا لتحليل الخطاب.

18- أمّا "فان ديك" فإنّه استثمر منوال "تولمين" في مقاله له صدر سنة 1990 عنوانه "الحجاج والعنصرية" وترجمه إلى العربية "محمد طروس" 1993 بمجلة الحكمة عدد 2، وأمّا "آدام" فإنّه قد استثمر نفس المنوال في كتابه "النصوص أنواعها وطرزها" 2001 (الطبعة 4) وقد استعمله أيضا في كتابه "الحجاج الإشهاري" 1997 مطبقا المنوال على بعض الخطابات الإشهارية.

19- نتبنّى في هذا المقال الترجمة التي اجتهد الباحث عبد الله صولة في إجرائها على أجزاء المنوال التولميني وهي كالآتي (صولة عبد الله، 2001، 26-27).

م : المعطى donnée، ض : ضمان garantie، أ : عنصر الأساس fondement، س : عنصر الاستثناء condition de réfutation، وج : الموجّهات الجهيّة qualificateur modal.

20- قد لا يقبل بعضهم هذا الاستدلال العلمي الذي توخّينا به ويحاجنا بأنّه انطباعي لا علمية فيه ولكن نردّ عليه بقول "ديكرو" في المواضع topoï التي هي بمثابة المصفاة لكلّ عصر وفي كلّ مصر مواضع تحكم المنظومة الاجتماعية ونحن لإصدار هذه النتيجة انطلقنا من موضع topos كون الخمر حرام ومعصية. وفي الحقيقة أنّ المواضع هي ما به أنقذ "ديكرو" وصاحبه نفسيهما من الخلل المنهجي في نظرية الحجاج (انظر : الناجح عز الدين، 2004).

21- راجع مصنفها الضمني l'implicite خاصة حيث عرضت أقسام الضمني معللة ذلك التقسيم في أغلبه بوضعيات التلفظ.

الاستراتيجية الحجاجية في مقامات جلال الدين السيوطي مقاربة تداولية

أ. فتيحة بوسنه

جامعة مولود معمري

تهدف هذه الدراسة إلى استغلال القراءة التأويلية في ضوء النظرية التداولية، قصد التوصل إلى معرفة إمكاناتها بالنسبة لدراسة بعض النصوص التراثية في تأويل الأقوال. ولقد وقع اختيارنا على المقامات لأنها نصوص فريدة في الأدب العربي، فمنذ ظهورها على يد الهمذاني عرفت رواجا كبيرا، وغزت كل البلدان العربية شأنها شأن القصيدة، إذ ذاع صيتها إلى أن تجاوزت حدودها العربية، واستمرت في الوجود إلى غاية القرن العشرين. ولقد اخترنا منها مقامات السيوطي، وهي مقامة الحمى، المقامة النيلية في الرخاء والغلاء، المقامة الدرية في الطاعون، المقامة الأزوردية في التعزية عن فقد الذرية، مقامة الروضة في روضة مصر، مقامة الروضة في والدي خير البرية، طرح فيها مشاكل اجتماعية متنوعة، منحها بعدا دينيا خاصا، جعلت منها مصدر نفع لمن أصيب بها بدل أن تكون أن تكون مصدر ضرر، فدافع عن هذه النظرة بأساليب حجاجية متنوعة قصد إقناع القارئ بصحة هذا التصور.

اختار السارد استراتيجياتية قدّم فيها نفسه للقارئ بصفته صاحب الحكى وشاهدا على أحداثه، دون أن يشاركه في ذلك أي راو. فالمقامات مبنية على المستوى التخاطبي الأول، وهو المستوى الذي يكون فيه قطبا التخاطب هما السارد والقارئ ويغطي بناء المقامات، وحتى إن كان في لحظات معينة يستعمل تقنيات نقل كلام الشخصيات، وذلك بانتقاله إلى المستوى التخاطبي الثاني الذي يكون فيه قطبا التخاطب شخصيات من خلق المستوى التخاطبي الأول، فهذا لا يتعارض مع بنائها العام، إذ إنّها — أي تقنيات نقل كلام الشخصيات — من جزئيات السرد، أمّا المقامات بوصفها كلا متكاملا، فتصدر عن سلطة سردية أحادية، يقوم فيه المستوى التخاطبي الأول بإبداع النص، ذلك أنّ هناك فارقاً جوهرياً « بين المستوى التخاطبي الأول وكل المستويات التي تتولد، فالمستوى الأول

هو فاعل على الإطلاق، أما ما دونه فمفعول. الأول هو الذي يبدع النص وكل ما فيه،
أما ما يتفرع عنه فهو من خلق الأول وتصوره»⁽¹⁾.

ومن المعمول به في الأدبيات السردية، الأخذ مبدئياً بالإطار العام والأول من حيث
آلية تلقي النص وإدراك بنائه، قبل الوقوف على التقنيات التي يلجأ إليها السارد في تقديم
المستويات الأخرى داخل هذا الإطار العام. لكنّ السارد في هذه المقامات خرج عن
المألوف وتجاوز ما هو مفترض، فقد لجأ إلى المستوى التخاطبي الثاني لافتتاح كلّ
المقامات، وكان ينقل عبر تقنية النقل المباشر كلاماً مقتبساً من القرآن. فالمقامة الأولى
مثلاً تبدأ بـ: «يقول الله تعالى – وكفى به حكماً عدلاً مرضياً – : [وَإِنْ مِنْكُمْ إِلَّا
وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَقْضِيًّا]» (مريم: 71)⁽²⁾.

لا شكّ أنّ خروج السارد عن تقنيات تقديم المستويات التخاطبية في النص له دلالات
عميقة، ولا شكّ أنّه اختار هذه الطريقة وهو واع بأهميتها وفاعليتها في اجتذاب القارئ
والتأثير فيه، إذ يبدو أنّه يضعه ويضع أحواله النفسية موضع الاعتبار الكامل فبدء المقامة
بآية تحدث من الأثر في نفس المتلقي، ما يجعلها تستحق أن تنتصب على عتبة المقدمة
المعلنة ببدء التواصل بينه وبين القارئ، ولا شكّ أنّه يكتبها وهو يبنى صورة له في ذهنه،
وهي صورة قارئ يسري عليه مفعول القرآن مهما تكن جنسيته أو عقيدته، ومن نافلة
القول أن نذكر مدى تأثير القرآن في النفس البشرية منذ اللحظة الأولى لنزوله، سواء من
شرح الله صدره للإسلام، أو من عارض وجعل الله على قلبه غشاوة، يقول سيد قطب:
«وإذا تجاوزنا النفر القليل الذين كانت شخصية محمد صلى الله عليه وسلم وحدها هي
داعيتهم إلى الإيمان أول الأمر... فإننا نجد القرآن كان العامل الحاسم أو أحد العوامل
الحاسمة في إيمان من آمنوا أوائل الدعوة... تكشف في هذا السحر القرآني الذي أخذ
العرب منذ اللحظة الأولى ... يستوي في الإقرار به المؤمنون والكافرون»⁽³⁾.

كما أنّ الإبدال الذي لحق المستويات التخاطبية، أثر في وظيفتها، بحيث يصبح
للمستوى الثاني المفتوح للمقامات مفهوم مركزي، ويتحول إلى بؤرة الإبداع التي تولّد النص
ويتضمن كلّ ما يأتي فيه من دلالات، ويصبح السارد شارحاً لهذا المستوى ومعلّقاً عليه،
وكأنّ المقامات أُلّفت لهذا الغرض، وإنّ الخطاب الذي تحمله خطاب تفسيري حجاجي، يأخذ

مساراً منتظماً، يبدأ من الخطاب الفاعل والمصدر الرئيس للحجة كما صرّح بذلك السارد في الجملة الاعتراضية التي تصدرت المقامة الأولى: «- وكفى به حكماً عدلاً مرضياً-» إلى الخطاب المفعول الذي يشتغل حين يستشعر السارد حاجة المتلقي، ويتوقف بقرار تحكّمي منه، عندما يستوفي الخطاب غرضه المنشود وهو إقناع المتلقي.

يبدو السارد موفقاً في اختيار مقدمته التي تتسجم مع المواضيع المنتقاة، فهو يندمج في مشاكل الحياة الاجتماعية التي تمس أحاسيس النفس البشرية، ولهذا الافتتاح دور في طمأنة النفس والإحساس بالقرب من الخالق، ويرفع معنوياتها بما يكفي لتحمل صعوبة الموضوع المطروح. وإنّ استناد حاجه إلى قول لا يحتمل إلاّ الصدق، يمكنه من طرح انتصاره منذ البداية.

بعد هذا الخطاب الفاعل، يأخذ السارد بقطبي التخاطب الأصليين ويحتل مكانه الطبيعي، والمستويات التخاطبية التي نشهدها فيه تتدرج تحته، بمعنى أنها تدعم البنية الحجاجية للسرد، فتكون بذلك ضمن الخطاب المفعول لا الفاعل. وبهذا يقوم المستوى التخاطبي الثاني المفتوح للمقامات، والذي يكون بمثابة العنوان لها ويختزل موضوعها بوظيفة إنشائية ونقصد بالإنشائية هنا «كلّ مرة تؤدي عملية من عمليات النظم والتركيب إلى إنجاز تصرف أو يجسد الموضوع الذي يتكلم عليه النص، حتى ولو كان الكلام في عملية النظم المعنية بالأمر خبرياً بالمعنى النحوي الحصري»⁽⁴⁾.

لا مناص من ولوج المقامات للكشف عن بنيته الحجاجية التي يغذيها النسق الديني، والذي ينتشر كبساط على أرضيتها، مما لا يدع شكاً في أنّها تستقي من القرآن مصادره الذاتية التي بنى استدلاله عليها، وإن كان مقامه أعلى وأعظم لأنّه ليس مثل كلام البشر، ومنه كانت الاختيارات الضرورية الملائمة للمواضيع المنتقاة، ثم تفتح المقامات على نصوص ومعرفيات أخرى، تدمجها في بنيته الحجاجية وتمنحها مظهراً مختلطاً، وتظهر في المقامات كأنساق مكمّلة ومدعمة للنسق المحوري — أي النسق الديني - في بعده الحجاجي.

1 نمط الاستدلال القرآني : قد نزل القرآن الكريم بشريعة أبدية للناس كافة، لم يختص فيها بجيل أو عرق لذلك وجب أن يكون فيه من الأدلة والمناهج العقلية ما ينفع

الناس، على اختلاف أصنافهم وتفاوت مداركهم، فيصل إلى الجميع، ويجد فيه المثقف والعامي، والفيلسوف الذي غلبت عليه الدراسات العقلية والأقيسة المنطقية بغيته. يقول الإمام أبو حامد الغزالي « أدلة القرآن مثل الغذاء ينفع به كل إنسان، وأدلة المتكلمين مثل الدواء ينفع به آحاد الناس، ويستضر به الأكثرون، بل أدلة القرآن كالماء الذي ينفع به الصبي، والرضيع والرجل القوي، وسائر الأدلة كالأطعمة التي ينتفع بها الأقوياء مرة ويمرضون بها أخرى، ولا ينتفع بها الصبيان أصلاً»⁽⁵⁾.

لقد أثارت مسألة دراسة الاستدلال القرآني وانبثاقه على أحوال المتلقين، اختلافًا بين الفلاسفة المتأثرين بالفلسفة اليونانية والسلفيين (الأصوليين)، فقد ذهب ابن رشد الفيلسوف الفقيه في كتابه "فصل المقام"، إلى أن الناس في الشريعة ثلاثة أصناف: « صنف ليس هو من أهل التأويل أصلاً، وهم الخطابيون الذين هم الجمهور الغالب، وذلك أنه لا يوجد أحد سليم العقل يعرى من هذا النوع من التصديق، وصنف هو من أهل التأويل الجدلي وهؤلاء هم الجدليون بالطبع فقط أو بالطبع والعادة، وصنف هو من أهل التأويل اليقيني وهؤلاء هم البرهانيون بالطبع والصناعة أعني صناعة الحكمة»⁽⁶⁾.

وقد ذهب إلى أن مقصود الشرع الأول هو العناية بالجمهور الأعظم. ولما كان هذا الجمهور الأعظم من العامة، فهو لا يخاطبهم بتعقيد المنطق، ولا تفكير الفلاسفة لذا فإن أكثر حجاج القرآن من الاستدلال الخطابي.

ليس غرضنا من إثارة هذه النقطة الدخول في تفاصيل القضية، وإنما نذكر إجمالاً ما ذكره العلماء المسلمون في العصر الحديث في هذه المسألة مما يحسم الإشكال وهو أن: «الاستدلال القرآني له طريق قائم بذاته وإذا نظرت فيه وجدت فيه ما امتازت به الأدلة البرهانية من يقين لا مرية فيه وما امتازت به الأدلة الخطابية من إثارة الإقناع، وما امتازت به خواص البيان العالي، مع أنه لا يسامى، وهو معجز لكل الناس عربهم وعجمهم»⁽⁷⁾.

فالقرآن الكريم كان يسلك بعض مناهج الخطابة في الاستدلال مع علوه عليها وذلك:

- أولاً: في أسلوبه، لأنه معجز ولا يشبه كلام البشر؛

- ثانيًا: لأنّ كلّ مقدماته ونتائجها يقينية، والأدلة الخطابية كما يقول ابن رشد تقوم على إثبات الحق بأدلة ظنيّة أو يقينية.

ولقد تبين لنا انبناء هذه المقامات في حجاجها على بعض مناهج الاستدلال الخطابي وفق ما سلك فيه القرآن، من صدق كلّ ما اشتملت عليه من مقدمات ونتائج، لكون البنية الحجاجية للمقامات مسندة إلى الخطاب الفاعل الذي استُهلّت به والذي لا يقبل إلا الصدق، كما بيّنا ذلك سالفًا.

وإذا كانت مقامات الهمذاني تدعو إلى سرد يعتمد بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة، وإذا كانت بلاغة الإمتاع مكوّنًا من مكونات المقامات الهمذانية، فإنّ المقامات التي بين أيدينا، بإدخالها أساليب الاستدلال الخطابي، تدعونا إلى سرد يزاوج بين بلاغة الإمتاع وبلاغة الإقناع، ممّا يزيد من صعوبة مشروع قراءتها، فإذا كانت قراءة المقامات الهمذانية، وغيرها ممّا جاء على نهجها « **مشروعًا خطيرًا وملئيًا بالمجازفة...** فالشارح محكوم عليه بأن يتطرق إلى ميادين متنوعة... يكون معجميًا حين يوضح معنى الألفاظ الغريبة... ويكون جغرافيًا حين يصادف اسم مكان... ومؤرخًا حين يصادف شخصية تاريخية... ويكون بلاغيًا حين يسمي الصور البلاغية... »⁽⁸⁾، فإننا في هذه المقامات، إضافة إلى كل هذه الصعوبات، مطالبون باستقراء الينابيع التي يستقي منها الخطيب أدلته، كما أننا مطالبون باستقراء أساليب الاستدلال التي تميز بها القرآن الكريم.

ومن نتائج دراسة الخطاب القرآني حسب أحوال المخاطبين تصنيف ابن رشد الاستدلال القرآني في عمومته ضمن الاستدلال الخطابي، وأقلّ منه عموماً الاستدلال الجدلي (المنظري)⁽⁹⁾.

1 - الاستدلال الخطابي: يقوم على إثبات الحق بأدلة قطعية أو ظنيّة — وقد نبّهنا إلى أنّ أدلة القرآن قطعية — وهي ما كانت لإثبات الحقائق في ذاتها من غير حاجة مع مجادل ولا مجادلة مع جاحد، وهي متجهة إلى الإقناع وطرائقه، من مشاركة وجدانية ومن إثارة للمشاعر.

2 - الاستدلال الجدلي (المناظري): وهو أقلّ عموماً من الاستدلال الخطابي ويكون الاستدلال فيه مأخوذاً مما يسوقه الخصم من حجج، ويعتمد في قوة الاستدلال على الخصم إذ يتقيد في إثبات الحقائق بحجة الخصم.

ويمكن إدراج المقامات التي بين أيدينا تحت هذين الصنفين، إذ لاحظنا خمس مقامات من صنف الاستدلال الخطابي، حيث يتجه السارد فيها إلى إثبات الحقيقة من غير محاجة مع مجادل، وقد غُيِّبَتْ فيها حركة السفر عبر الفضاء والزمان وعوّضت بالسفر عبر الأوضاع الاجتماعية، التي تكشف عن أدقّ نوااميس النفس الإنسانية، والتي فطرت على حب جلب النفع ودفع الضرر عنها، لكن كثيراً ما يلتبس عليها مصدر النفع والضرر، خاصةً إن اجتمعاً وتعايشاً في قلب الشيء الواحد، فيزداد تذبذب هذه النفس لصعوبة استيعابها محنة في طيّها منحة. وقد اهتم فيها السارد بنفسية القارئ، ووضعها موضع الاعتبار الكامل لصعوبة الموضوع المطروح، وهو ما نلمسه في الأسلوب اللغوي المستعمل، حيث اختيار الألفاظ الرقيقة المثيرة للمشاعر، وانتقاء أساليب الاستدلال، حيث اعتمد في كل مقامة على أسلوب حجاجي يناسب الموضوع وحالة المخاطب المفترضة.

أمّا المقامة الأخيرة فكانت من صنف الاستدلال الجدلي، بحيث تقيد في استدلاله بما جاء على لسان معارضه من حجج تنفي نجاة والدي رسول الله p من النار. وسنتطرق إليها بالتفصيل فيما يلي (*).

أ - الاستدلال الخطابي:

عند استقراءنا المقامات، ظهر لنا أنّ السارد اعتمد في استدلاله على أصناف متنوعة من الاستدلال الخطابي، هي كالاتي:

1 - الاستدلال بالتعريف: وهو أن يؤخذ من ماهية موضوع القول دليل على الدعوى والاستدلال عليه ببيان صفاته⁽¹⁰⁾، ومن أمثلته في القرآن الكريم، تعريف بعض المحرمات لتبيان حكمة تحريمها، منها تحريم الخمر، فذكر في تعريفها أنها من صنف الخمر والميسر يقول تعالى: [يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ] أما ذكر صفاتها، فذكر ما يترتب عن شربها من أضرار، يقول تعالى: [إِنَّمَا يُرِيدُ

الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقَعَ بَيْنَكُمْ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ»⁽¹¹⁾.

موضوع المقامة الأولى "الحمى"، وبيان تعريفها كما ذكر السارد: « روى ابن حاتم والبيهقي عن مجاهد أحد البحور الزاخرة أنه قال في تفسير الآية - وهي الآية المذكورة في المقدمة الاستهلالية - "الحمى في الدنيا حفظ المؤمن من الورود في الآخرة" »⁽¹²⁾.

وللاستدلال على حفظها من الورود في النار، يذكر السارد صفاتها وما يترتب على الإصابة بها - رغم ضررها الظاهر - من منافع جليلة الناس منها في غفلة. يمكن إجمال هذه المنافع في النقاط التالية:

- تذكرة للمؤمن بنار جهنم كي يتوب.
- أفضل الأسقام لتتقية الجسم من الذنوب، لكونها تدخل في كل عضو من الجسم وبالتالي تُعطي كل عضو حظه من الأجر، وتُذهب عنه خطاياه، يقول السارد: « وهي أوفى الأمراض فيما يعده المؤمن لذخره، وأوفى الأعراض فيما يعد، وأقوى لمحو وزره، لأنها تعطي كل عضو قسطه من أجره، ويترتب عن هذا:
- علو ذكره في الفضل بسبب ما قطر منه من عرق الحمى.
- فيدخل في سلك الصالحين»⁽¹³⁾.

وكما نرى، فإنّ السارد بدأ بهذه الأدلة التي يفهمها عامة الناس، ثم توجه إلى الخاصة منهم، فيشفي نهم الطبيب المختص، فيذكر أنها تنقي البدن، وتنفي عنه الأذى والعفن وسنده في ذلك قول الأطباء:

- « - كثير من الأمراض يستبشر فيها بالحمى، كما يستبشر المريض بالعافية.
- وذكروا أنها تفتح كثيرا من السدد، وتنضج من المواد والأخلاط وما فسد.
- وتنفع من الفالج والقوة، والتشنج الامتلائي والرمد»⁽¹⁴⁾.

وإذا كان القرآن الكريم في كثير من استدلالاته يتجه إلى الإرشاد والتعليم، فإنّ السارد هنا لا يغفل هذا التوجه، فيقوي به استدلاله، ليزيد من بلوغ الغاية في فضل "الحمى"، فيذكر ما أمر فيها بالرقية، وأصح الكيفيات الطبية للتخفيف من ضررها فينال المصاب بها سعة

الأجر والسلامة منها، وهو ما عبّر عنه بقوله: « فعليك فيها بالرقى والقرى تحفظ منها بالرفق بلا مرا،... وتواتر الأمر بإبرادها بالماء،...ومن الخواص التي ذكرها من انتسر:

- نباب يعقد في خيط عهن، ويشد في العضد الأيسر.

- ومما ينفع تعليقه: السمك الرعاد وعظمة جناح الديك اليمنى والطويل العنق من الجراد»⁽¹⁵⁾.

وهذا الإرشاد - كما نرى - يستفيد منه العامة والخاصة من الناس.

2 - الاستدلال بالتشبيه والأمثال: لا شك أنّ فقد الأولاد من أعظم ما يُصاب به المرء، فهم ثمرات الفؤاد وفلذات الأكباد، لذا كان السارد في هذه المقامة ذكياً في مخاطبة المعني بالأمر، ممّا يدلّ على كفاءته التخاطبية في مراعاة السياق المُعين على بلوغ مقاصده التبليغية، وهو ما عُرف في تراثنا بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، فكان الاختيار الضروري لكي تتم عملية الإفادة، هو عدم مواجهة القارئ من أول وهلة بحقيقة النفع الذي يجلبه فقد الولد، لأنّ ذلك سيستفزّ القارئ ويدفعه إلى المعارضة من البداية.

لأجل هذه الاعتبارات السياقية، مهد السارد لاستراتيجيته الإقناعية بمجازاة المخاطب فيما يمكن أن يختلج فؤاده إذ يقول: « يا له من صدع لا يشعب، وشعب لا يرأب، يوهي القوى،... ويوهي العظم، ويعظم الوهن ويرهن الأغلاق...»⁽¹⁶⁾. ثم يأخذ المخاطب بموجب هذا الكلام، ويقلب نتائج هذا القول، مستدلاً على ذلك بأدلة قطعية من القرآن، فبقدر مرارة الأمر يكون الجزاء للصابر فيقول: « لا جرم أن الله تعالى حث فيه على الصبر الجميل ووعد على ذلك بالأجر الجزيل، قال الله تعالى فيما ثبت من الأحاديث القدسية وصحيح السنة، ما لعبدي جزاء إذا قبضت صفيه من أهل الدنيا ثم احتسبه إلا الجنة...»⁽¹⁷⁾.

ونظراً لوعي السارد بحساسة الموضوع فهو ينوّع من يناييع الاستدلال ومواقفه، وهو تنويع يأتي معزّزاً لاستراتيجيته الإقناعية الرامية إلى التخفيف من حدة الموضوع المطروح وطمأنة النفس، وصولاً بها إلى الاقتناع بحقيقة "النفع الخفي في فقد الولد". فيجيء بالحجة من أقرب الطرق إلى النفس البشرية، ومع هذا التكتيف تزداد الفائدة وتتصافر المعاني. فكانت أولى هذه السبل، تشبيه ما وقع للمخاطب بحال كثير من البشر، يقول: « ومما يجلب الأسى، ويُذهب بعض الأسى، تذكر ما وقع للخلق من ذلك: فقلّ أحد إلا وقد

سلك به هذه المسالك»⁽¹⁸⁾ ومنه أيضا أن يساق الدليل في قصص، والقرآن الكريم قد اتخذ من القصص سبيلا للإقناع والتأثير، كما كان أعظم تسليية للرسول p عند مروره بصعاب الأمور. وما يزيد الدليل المتضمن في القصص قوة، أن يجيء على لسان شخص معروف وله مكانته في نفوس البشر، فيكون ذلك: « أكثر اجتذابا لأفهامهم، وأقوى تأثيرا في قلوبهم... فيعطي الدليل قوة فوق قوته الذاتية، إذ تكون الحجة قد أقيمت عليهم من جهتين، من جهة الدليل في ذاته ومن جهة أن الذي قاله رجل محترم في نظرهم»⁽¹⁹⁾.

ومن هذه القصص التي ساقها السارد، قصة ذي القرنين وما كتبه لأمه حين حضرته الوفاة مرشدا ومعزيا، وما عزى به "الشافعي" عبد الرحمن بن المهدي في ابنه، وقصة ابن المقعدين. وأبلغ من ذلك أن يجيء الدليل على لسان رسول، وفي القرآن الكريم من ذلك كثير، ونذكر على سبيل المثال قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع أبيه وقومه. يذكر السارد في مقامة "فقد الذرية"، قصة "سليمان" عليه السلام ومحااجة الملكين له حيث شبها الولد كالزرع على الطريق العابرة، فكان مضمون الحجاج كالاتي:

« نزل إليه الملكان، وبرزا في صورة أخصام، فقال أحدهما:

- إني بذرت بذرا لأحصده، فلما اشتد مرّ به هذا فأفسده.

فقال الآخر:

- إنه بذر على الطريق، فأخذت عليه، ففسد المضيق.

فقال سليمان للأول:

- أما علمت أنّ مأخذ الناس على الطريق العابرة؟

فقال:

- يا سليمان، فلم تحزن على ابنك وأنت تعلم أنك ميت، وأن سبيل الناس إلى

الآخرة»⁽²⁰⁾.

وقد تضمن هذا التشبيه قياساً، من نوع قياس الخلف، وهو « إثبات الأمر ببطلان نقيضه وذلك لأن النقيضين لا يجتمعان»⁽²¹⁾. فإذا ثبت إبطال الاعتراض على بذر الزرع على الطريق، ثبت نقيضه، وهو: الاعتراض على بذر الزرع على الطريق مطلوب. وما

دام فَقَدَ الولد شبيهًا بالزرع على الطريق، فهذا يستلزم أن يسري على القضية الثانية ما يسري على القضية الأولى.

ثاني السبل التي سلكها السارد، هي اتخاذُه أخص ما يتجه إليه القرآن الكريم، وهو سنة التدرج من المحسوس إلى المعقول، ومن الشاهد إلى الغائب، وفي معظم الأحيان لا يتجه فيها إلى مجرد الإلزام والإفحام، بل الإرشاد إلى حقائق الكون.

وهكذا يردّ السارد في استدلاله المسائل إلى أمور بديهية، أو إلى حقائق لا يجادل فيها اثنان، في كلام نافذ إلى القلب، وبحجج دامغة، فيقول: «ومما يهون أمر الولد في وفاته:

— حصول الراحة من حوادث المرض وآفاته، ومما يقاسيه من العناء، ومن شدة الضنى»⁽²²⁾.

ثم يطوف به إلى أمور غيبية، كمقر الروح وحقيقة اتصالها بالبدن، ومكانة الولد بعد وفاته في هذا العالم الغيبي، وما يناله من خير، وما يجلبه لوالديه من أجر عظيم مما يدفع الوالد إلى عقد مقارنة بين الحياتين فيتبين له أنه « صار إلى ما هو خير له وأحب إليه »⁽²³⁾.

ويختم السارد المقامة بتأكيد النتيجة التي يكون المخاطب نفسه قد توصل إليها وأقرّ بها، وهي النفع الخفي في فقد الولد، بعد أن نوع من أساليب الاستدلال التي تخاطب العقل والوجدان معاً. وفي هذا التأكيد، تقرّب من المخاطب الذي يبدو فيه السارد ضامناً اقتناعه، لذا فهو يبرزه لسانياً بعد أن كان مضمرًا، ويخصّصه بقوله: « فيا أيها الوالد الجريح... »⁽²⁴⁾.

هذا الأسلوب التخاطبي في حدّ ذاته استراتيجية حاجية، يسعى السارد من ورائه إلى تحقيق هدفين، هما:

- 1 - تعميم الخطاب في بداية المقامة يكون أثره أقوى من التخصيص، إذ يتيح للسارد استقطاب أكبر عدد ممكن من القراء، ويرغمهم على اتباع حججه.
- 2 - تعميم الخطاب في بداية المقامة يفيد المشاركة في المصاب، فيحدث تأسيًا لا شعوريًا للوالد، ويكون وقع التخصيص، بعد أن ضمن السارد اقتناع الوالد بأنّ وفاة الولد قضاء مريح، أخف على نفسه.

مما تقدم، نلاحظ أنّ المقامة، اعتمدت الترتيب الوظيفي لأجزاء القول، كما ورد في كتاب الخطابة لأرسطو⁽²⁵⁾، وكأننا بصدد تحليل خطابة.

يمكن تلخيص هذه الأجزاء على شكل ثنائيتين، اتُخذت كلّ ثنائية كوسيلة لبلوغ الغرض المستهدف منها، وهما: ثنائية (الاستهلال والخاتمة)، وثنائية (العرض والدليل).

- **ثنائية الاستهلال والخاتمة:** اعتمدت هذه الثنائية على النظام العاطفي، بحيث انبنى فيها الاستهلال على لحظتين هما:

- استمالة المخاطب بمجاراته فيما يمكن أن يختلج فؤاده.

- أخذ المخاطب بموجب الكلام وقلب نتائج قوله.

أما الخاتمة فقد انبنت على لحظتين كذلك وهما:

- الإعادة والتلخيص، حيث أكد فيها على النتيجة التي توصل إليها.

- إثارة العواطف، وقد اعتمد السارد في ذلك على توجّهه المباشر إلى المخاطب

وإيرازه لسانيا بعد أن كان مضمرًا.

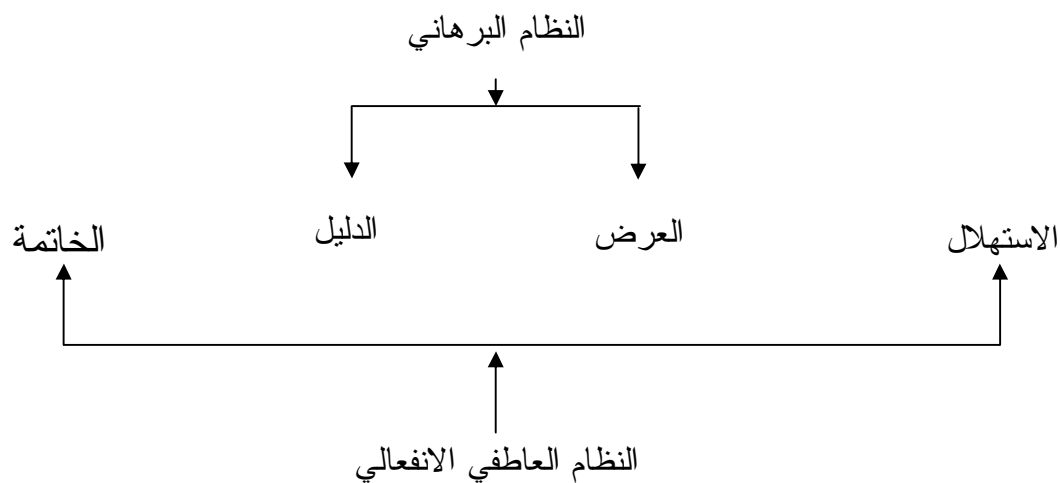
- **ثنائية العرض والدليل:** اعتمدت الثنائية على النظام البرهاني، بحيث انبنى العرض

فيها على الوضوح والاختصار الشديد، إذ لا يزيد دوره على إعداد المخاطب لمرحلة البرهنة.

أما البرهنة، فقد نوّع فيها السارد من أساليب الاستدلال، وذلك مراعاة لطبيعة

القضية المطروحة.

يمكن وضع خطاطة لسيروية ترتيب أجزاء القول في المقامة كالآتي (*).

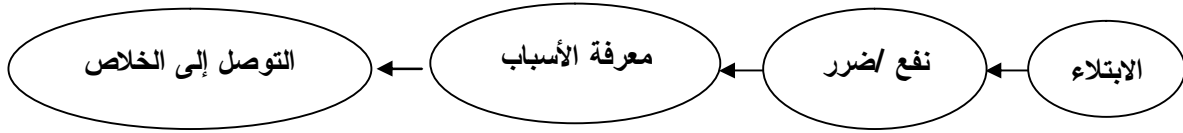


3 - ميزان التلازم: (*) تتفاعل المقامتان "النيلية في الرخاء والغلاء" و"الدرية في الطاعون والوباء"، وتتسجمان كما لو كانتا نصا واحدا، ويظهر ذلك من حيث ترتيب الوقائع فيهما، يقول السارد: «لما كان في أول سنة سبع وتسعين وثمانمائة»⁽²⁶⁾، «لما كانت سنة سبع وتسعين وثمانمائة، أوفى النيل في منتصف مصرى...ونسوا ما تقدم في هذا العام من هول الطاعون»⁽²⁷⁾، حيث يحكي في المقامتين ما أصاب الديار المصرية والشامية سنة 897 م من جرّاء مصائب الطاعون ونقصان النيل. وكما نعلم فإنّ الترتيب العادي للوقائع في الخطاب، هو مظهر من مظاهر انسجامة حسب فان ديك، لكن دون أن يعني بذلك أن الخطاب لا ينسجم إذا خالف معرفتنا العادية للعالم فـ «إذا كانت الجمل تدل على الأحداث في عالم ممكن، فإن انتظام سلاسل من الجمل ينبغي أن يدل على مجموع منظم من الأحداث...ويسمى هذا الترتيب للخطاب ترتيبا عاديا...إلا أنه في معظم الحالات تكون العلاقة الموجودة بين الكلام والعالم أقل استقامة وصراحة...»⁽²⁸⁾. كما تتسجم المقامتان انطلاقا من مبدأ التشابه، وهو من مبادئ الانسجام التي قررها كل من "براون" و"يول"⁽²⁹⁾، حيث يكتفي السارد في المقامتين، بالسرد التاريخي المستمد من منبع لا يدخله الشك في يقينه وحقيقته، فذكر الأخير في قوله: «لما كانت أول سنة سبع وتسعين وثمانمائة، وردت الأخبار عن الأخير...»⁽³⁰⁾ يتجاوب تجاوبا كاملا مع الجو العام المتميز باليقين الذي تخلقه البداية الاستهلالية، ثم يوكل مهمة تقديم البنية الحجاجية في المقامتين إلى المستوى التخاطبي الثاني، فتُصنّف شخصيات المقامتين على هذا الأساس، ضمن شخصيات الحيلة كما يسميها هنري جيمس "H. James"، إذ إنها: «لا تظهر إلا لكي تتحمّل وظيفة في التسلسل السببي للأفعال»⁽³¹⁾. ثم إنّ تشابه خطاب الشخصيات في المقامتين - إذ تستعمل نفس ألفاظ العلوم ومصطلحات الفنون - يجعلنا نجزم أنّها الشخصيات ذاتها في المقامتين، مع الإقرار بصعوبة تحديد هويتها فذلك يحتاج من القارئ إلى موسوعة ثقافية، تمكنه من فهم التوريات المستخدمة والمصطلحات التي تنتمي إلى فنون متخصصة متنوعة، مثلا قول إحدهما: «هذا باب الإدغام الكبير في اللحد، والإخفاء لكل بدر منير مغرب في الأخدود، والإقلاب لكل عبد أبق إلى فلك الردى، وبرّ ودود»⁽³²⁾. فلو غاب عن القارئ معنى هذه المصطلحات: الإدغام، الإخفاء، والإقلاب، لاستحال عليه أن يتعرّف

على هوية المتكلم وهو مقرر القرآن. وهذه الصعوبة يقرّ بها السارد نفسه، فيلجأ إلى تحديد هوية إحداها فيذكر: « وقال الأصولي: كم مضى فيه من مندوب، وفات من مطلوب... »⁽³³⁾.

إنّ تشابه خطاب الشخصيات سمح لنا بالانتباه إلى استعمال السارد تقنية مستحدثة في السرد وهي "التقمص" حيث « يحصل بشكل أساسي عن طريق حذف الربط بين مستوى تخاطبي أعلى وآخر أدنى »⁽³⁴⁾. فبين مستوى الدرجة الأولى: كلام السارد ومستوى الدرجة الثانية: كلام الشخصيات، نجد غياب علامات التنصيص، ما يجعل خطاب السارد يلتبس بخطاب الشخصيات. ولولا عودة الشخصيات ذاتها في المقامة الثانية لما انتبهنا لهذه التقنية التخاطبية. ولقد سمحت لنا عودتها بإدراك الطريقة التي اتخذتها لصناعة أفعال دينية فردية بالكلمات، والتي تعبّر في مجموعها عن رسالة نابعة من قصيدة مشتركة، تتمثّل في توجيه القارئ والأخذ بيده للوصول إلى الحقيقة المطروحة المحدّدة في ثنائية (نفع/ضرر) في قلب الشيء الواحد، والتي تجسّد موقفا من الحياة باعتبارها دار ابتلاءات، لا تثبت على حال، وهو ما عبرت عنه إحدى الشخصيات بقولها « اشكروا الله على بلائكم، ... وقيّدوا هذه النعمة بسلسلة الطاعة »⁽³⁵⁾.

فالابتلاء ظاهره ضرر، والشكر عليه لا يمكن فهمه في إطار مقتضياته اللغوية، وإنّما وفقا لمقتضيات السياق الثقافي الذي ورد فيه، فالمسلم يعتقد أنّ الابتلاءات بأنواعها مهما تتعاضد، كلها خير، حتى وإن خفي نفعها، والفعل الكلامي "الحمد" الذي تكرر بكثرة في أقوال الشخصيات، له دلالة خاصة في المجال التداولي الإسلامي، ويعرّفه الجرجاني في قوله: « الثناء على الجميل من جهة التعظيم من نعمة وغيرها »⁽³⁶⁾. والشخصيات في هاتين المقامتين لا تأتي لتكرر المعنى الذي قصده السارد في المقامات السابقة، أو تقدم نموذجا آخر من مشاكل الحياة الاجتماعية، بل تأتي لتحركه، وتدفعه إلى أقصى حدود البوح، وتظهره في شموليته، وقد توصلت إلى بناء هذا الموقف من التلازم الحاصل بين المؤولات التي تتولّد عن العلامة الأولية المتمثلة في الابتلاء والتي يمكن تحديدها كما يلي:



وتبيان تلازمها، أنّ الحياة كلّها صور من الابتلاءات، مهما كان نوعها، ترسم صورة ثنائية (النفع/الضرر)، وتستلزم وجود أسباب، ومعرفة هذه الأسباب تستلزم بدورها سبيلا واحدا للخلاص لا يحتمل غيره.

هذا ما صرحت به الشخصيات بصناعة أفعال كلام تُوجّه القارئ إلى معرفة أسباب الابتلاء، والتي يمكن إجمالها في قضية واحدة هي: الابتعاد عن المنهج الذي حدده الله تعالى لخلقّه، ومثال ذلك ما ورد على لسانها:

«- ما لنا عدنا نروي عن قل بن قل، بعد أن كنا نروي عن بن كثير؟

- هذا خبر معضل، عوقب به من ضل،... إنما هي أعمالكم ترد إليكم.

- لو اتقيتم الله لأزاح عنكم الضير، ولو أنكم توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير»⁽³⁷⁾.

ولتوجيه القارئ إلى الخلاص، أكدت على فعل كلامي يتكرر في المقامين:

«- لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم.

- ولئن هجم هذا "الداني" بحملته على القوم ليقولن كلّ امرئ منهم: " لا عاصم اليوم" 26 الرحمن»⁽³⁸⁾.

وفي هذا التوجيه يكمن النفع الخفي في الضرر الظاهر، الذي يخفى على كثير من البشر.

كما أنجزت أفعالا كلامية تفصل فيه هذا التوجيه، منها:

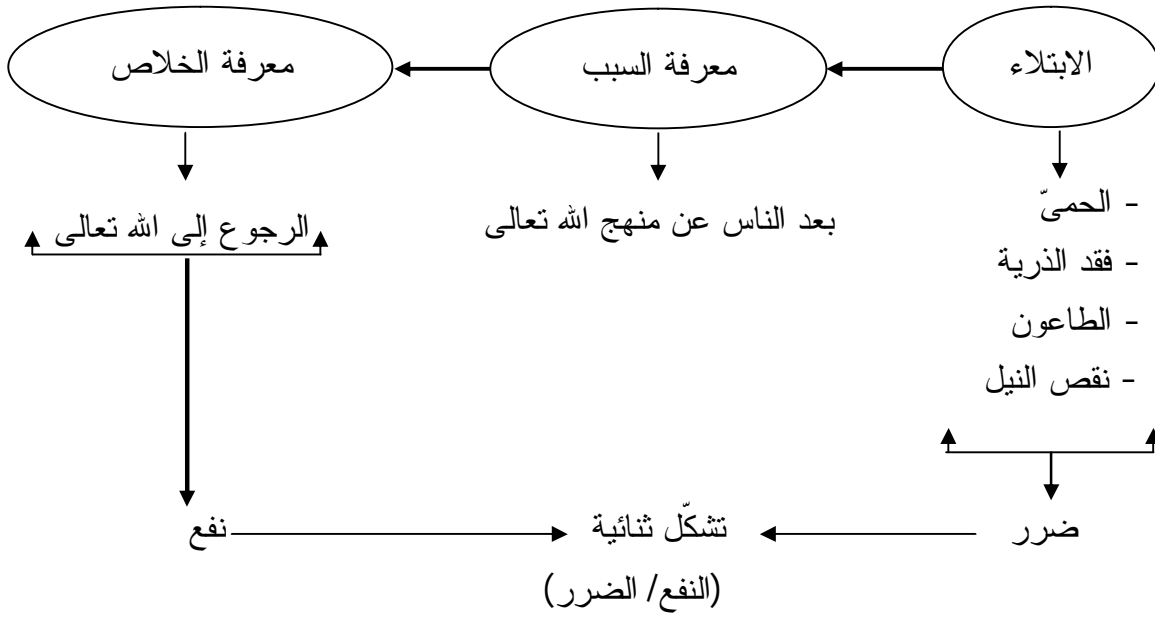
«- اعلموا أنّ المال والولد عارية مردودة، ووديعة لاشك إن طال المدى مفقودة.

- عليكم بحسن التدبير في الطاعة، والمتابعة للسنة والجماعة.

- بادروا من التوبة بالهفوات، قبل أن تدخلوا باب الحصار والفوات»⁽³⁹⁾.

هكذا يمكن تحديد ثنائية (النفع/الضرر) لكل القضايا والمشاكل المطروحة في هذه

المقامات، من خلال قانون ميزان التلازم الذي يربط بينها في الشكل التالي:



وهكذا يرسم السارد عبر تقنية نقل كلام الشخصيات، صورة التلقي التي يتمنى أن تحظى بها هذه المقامات، فيقتنع القارئ كما اقتنعت الشخصيات.

4 - التعميم ثم التشخيص: يأتي المكان ليساهم في تشييد ثنائية (النفع/الضرر) في قلب الشيء الواحد، وكأن الحدود تتمحي بين الإنسان والمكان، ويأخذ المكان طابعا إنسانيا فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال المكان، ويكون المكان منظورا إليه من خلال الإنسان، ويتحوّل من مكان محسوس إلى مكان مجرد، فيُضفى عليه طابع فلسفي صوفي.

ولبلوغ هذا المقصد، انطلق السارد من إثبات القضية بإجمالها منذ بدء التواصل بينه وبين القارئ، باعتماده السلم الحجاجي الذي يرجع إليه في استنباط أحكام الفقه الإسلامي المتمثل في: أدلة عقلية وهي الكتاب، السنة، قول الصحابي. وأدلة عقلية وهي الإجماع، القياس. خلافا للمقامات السابقة، حيث كان ينشر هذا السلم كبساط على أرضيتها، وقد يمتد إلى آخر المقطع كما في مقامة الحمى، حيث يختمها بما يلي: « **ووقوف مغاليتها لمغاليتها، ووقوف معانيها عند معانيها رغب جماعة من السلف فيها، ودعت طائفة من الصحابة بملازمة الحمى لها إلى توفيقها** »⁽⁴⁰⁾.

أما في مقامة الروضة فإنه يذكر هذا السلم إجمالا في بدايتها على النحو التالي:

« **نطق الكتاب والسنة بأن أرض مصر أحسن البقاع.**

وتضافرت على ذلك آثار الصحابة والأتباع.

وانعقد عليها الإجماع.

وشهد الحسن بأن الروضة منها كمركز الدائرة فهي لها كالمقطب والأساس.

وقام النظر على أنها أنزه بقعة فيها.

فأنتج: أنها أحسن البقاع بما صح فيها من القياس»⁽⁴¹⁾.

ثم ينتقل إلى وصف المكان، لكن وظيفته هنا ليست « زخرفاً وتنميقاً، يكون في شكل مقاطع مستقلة عن السرد»⁽⁴²⁾، إنّما وظيفته تحليلية حجاجية، يسهم في بناء الدلالة، وفي توضيح جزئيات النص العامة المتمثلة في أنّ اكتمال حسن المكان يتمثل في احتواء تفاصيله دلالة (النفع/الضرر). وهنا لا تصبح اللغة مجرد أداة إخبار بقدر ما هي وعاء لفكر قائله وشعوره، فيستطرد، ويطول المشهد الوصفي، ولا يعمد إلى التبسيط والانتقاء والتركيز على أشياء دون أخرى، ويصبح المكان خالق السرد ومؤثراً فيه وحده، وكأنّه الفاعل وحده دون سواه لقدرته على احتواء هذه الثنائية. ولعل المكان نفسه ساهم في خلق جودة فهم شخصيات المقامتين "النيلية في الرخاء والغلاء" و"الدرية في الطاعون والوباء". هكذا تصبح لجزئيات الوصف وظيفة حجاجية، تأخذ شكل ثنائيات متضادة ومجموعها يؤدي إلى إثبات الدلالة العامة للنص، لأنّ السارد في انتقاله إلى التخصيص: « يبرهن على أن كل جزء منها يؤدي إلى إثبات الدعوى المطلوب إثباتها، وأنها في مجموعها تؤدي إلى إثبات الدعوى»⁽⁴³⁾، وهو ما يقابل مفهوم الفئة الحجاجية في الدراسات اللغوية الحديثة.

يمكن تحديد أجزاء الثنائيات المتضادة كما جاءت في وصف المكان كما يلي:

- (خفصة/ ربة)

- (جمعية/خلوة)

- (فقراء/ أغنياء)

- (أذكياء/ أغبياء)

- (ذوو هانات/ أتقياء)

وفي اجتماع هذه الثنائيات المتولدة عن أدق تفاصيل وصف المكان، تكتمل صورة ثنائية (النفع/الضرر)، وفي اكتمال صورتها تظهر النتيجة المصرّح بها في بداية النص:

"أحسن البقاع". فما جعل من المكان أحسن البقاع قدرة احتواء تفاصيل أجزائه على هذه الثنائية.

لقد ساهم المكان في تقديم رسالة، تكمل رسالة شخصيات المقامتين سالفتي الذكر وتتمحور في أن النفع والضرر مثله مثل الخير والشر، سُنّة كونية لا تختص بالإنسان وحده. وليس هذا التصوّر وليد تأملات فكرية مجردة، بل هو تصوّر من صلب الواقع (المكان).

ب - الاستدلال الجدلي:

نشير في البداية إلى أنّ النص المدرج تحت هذا الصنف، يُقدّم بناءً تخاطبياً متميزاً عن النصوص السابقة، ولعل أهم ما يميزه إفصاحه اللساني عن العلاقة التخاطبية التي تجمع المؤلف بالقارئ، والتي تعكسها عمليتا التأليف والقراءة معا وتفيد تجاور المتكلم مع كلامه، وهو «تجاور مادي بالدرجة الأولى، تفرضه آلية التواصل والتخاطب، وهو ملازم من حيث المبدأ لكل عملية قول أو كلام»⁽⁴⁴⁾. وهذا المفهوم يلتقي بتحليل باختين لبعدي الزمان والمكان في العمل الأدبي عامة والروائي خاصة فهو «يضع دائماً المؤلف والقارئ في زمان واحد، على المسافات الزمنية التي قد تفصل بينهما، وهذا الزمان هو خارج كل الزمكانات المصوّرة فيه، وما يحتويها كلّها»⁽⁴⁵⁾.

لا يقتصر هذا الإفصاح اللساني على حاشية النص، التي صرّح فيها السارد بكل ما جاء في المقامة والهدف من وراء تأليفها، يقول: «وقد أنشأت هذه المقامة... وخدمت بها السنة الشريفة المصطفوية... وقد رجوت بها الفوز بجنات النعيم وتوسلت إلى مرضاة هذا النبي الكريم... أتحتفت بها كل ذي ذهن قويم... وفوق كل ذي علم عليم»⁽⁴⁶⁾، بل يتعدى هذا التصريح إلى متن النص، وذلك باستعماله علامات لغوية تحيل إليه، وهي ضمير المتكلم المفرد في قوله «ولقد وصل إليّ عن رجل من أهل الحديث... فقلت للناقل...»⁽⁴⁷⁾، وضمير المتكلم الجمع الذي يجمع بينه وبين القارئ في قوله «... ونعود إلى ما نحن فيه...»⁽⁴⁸⁾، هذه العلامات التي تُحيل إلى المتكلم وزمان كلامه ومكانه، يسميها بنفست علامات فارغة، وهي فكرة انتقدتها أوركيوني إذ تقول: «يمكن للضمير ألا يكون له موضوع، ولكنه يستحيل ألا يكون له مفهوم، فلولا تعذرت الترجمة من لغة لأخرى»⁽⁴⁹⁾.

والبناء التخاطبي لهذه المقامة له دلالاته في النص، فهو مرتبط بالأسلوب الاستدلالي المعتمد فيها، القائم على الجدل والمناظرة، وقد صرح به في قوله « ولقد وصل إلي من رجل من أهل الحديث أنه ذكر ما قُلتَه فصاح، وأعرض بوجهه وأشاح، وأجرى من فمه سيلاً... ليت شعري ما الذي أنكره عليّ؟ وفوق بسببه سهامه إليّ؟ »⁽⁵⁰⁾. ولكون «الفلج على الخصوم لا يكون مستورا، بل يكون له صفة الشياخ بين الناس»⁽⁵¹⁾ ترابط هذا الشياخ مع إفصاح السارد عن العلاقة التخاطبية التي تجمع بينه وبين القارئ لأنّ التوجّه في الرد على الاعتراض لم يكن يُقصد به المعترض، وإنما كان يُقصد به القارئ، ولهذا التوجه أهميته في تأويل النص، إذ تحيلنا هذه النقطة إلى ضوابط العلاقة التخاطبية في مبدأ التصديق الإسلامي، واختلافها الجوهرى عن ضوابط العلاقة التخاطبية في تصوّر اللسانيين في العصر الحديث، ويبرز هنا تحديداً، اختلافها في قاعدة القصد⁽⁵²⁾. فالقصد في العلاقة التخاطبية وفق تصوّر اللسانيين في العصر الحديث، يتفرع من الجانب التبليغي، وينقسم إلى:

- قصد التوجّه.

- قصد الإفهام.

أما قاعدة القصد في مبدأ التصديق الإسلامي، فإنّها تتفرع من الجانب التعاملى ويترتب عليها أمران:

- وصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة.

- إمكان الخروج عن الدلالة الظاهرة للقول.

وإذا تفقدنا استراتيجية السارد في تقديم بنيته الحجاجية، أمكن لنا تبين قصديته من خلال النص، دون أن نتكلّم نيابة عنه، إذ لا نملك القدرة على الحكم بدون أدلة يمنحها النص أولاً.

مهد السارد لهذه البنية الحجاجية بمقدمة استدلالية، رغم طولها النسبي، تنظمها قضية صغرى واحدة، فكل ما ذكر من خصائصه p يأتي هنا لخدمة المحور العام للنص، وهو نجاة والدي رسول الله من النار، ولم يشأ الدخول من أول وهلة في صراع مع المعترض، أو الرد عليه كما كان مفترضا، لسبب يبدو لنا جلياً، وهو أنّ هذا الغرض لا

يدخل في مقصديته التواصلية. فلم يكن القصد من الرد على الاعتراض الدخول في علاقة تخاطبية مع المعارض لإفحامه وإبطال اعتراضه، فهذه العلاقة انقطعت لعدم توفر الجانب التعاملى فيها، وهنا نؤكد على أهمية هذا الجانب في استمرار العلاقة التخاطبية، يقول في ذلك: « ولقد وصل إليّ عن رجل من أهل الحديث ... أنه ذكر ما قلته فصاح،... وقال فُحْتًا وهجر،... ولو أنه اقتصر على ذكر المنقول من غير سفه لم يكن عليه من باس، [إنما السبيلُ على الذين يظلمون الناس] الشورى 42 أفرحا بالعلو،... أم إعظاما لنفسه واستكبارا، واحتقارا لغيره واستصغارا؟»⁽⁵³⁾.

كما يظهر كذلك من خلال توظيفه لضمائر الشخص، فحين يتوجه إلى المعارض عبر تقنية النقل المباشر، يستعمل ضمير الغائب، كما يتضح من المقطع السابق، أما حين يروم عرض استدلاله على نجاة والدي الرسول p، فقد كان يحرص على تأكيد توجيهه إلى القارئ، فيوظف ضمير المتكلم الجمع، فيقول: «ونعود إلى ما نحن فيه ليت شعري ما الذي أنكره عليّ؟...»⁽⁵⁴⁾.

إذن فقصد السارد ليس الدفاع عن الذات وردّ الاعتراض، إنما الدفاع عن السنة وتبيين الحقيقة للقارئ، يقول: «إنما الدفاع عن السنة الشريفة المصطفوية الطاهرة،... ورجوت بها الفوز بجنت النعيم»⁽⁵⁵⁾.

هذا القصد أثمر عنده مسؤوليته التهذيبية، أولاً تجاه رسول الله p وثانياً تجاه القارئ، لأنّ الحديث عن رسول الله في الثقافة الإسلامية تضبطه آداب، واختراقها يحبط أعمال الشخص يقول الله تعالى: [يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ]⁽⁵⁶⁾، وهو ما يظهر في قول السارد: «أم أنكر عليّ السكوت عن القول الآخر،... فلأن العلماء أُرشدوا في مثل هذا إلى الصمت، وعدوه من حسن الأدب والهدى والسمت»⁽⁵⁷⁾.

أما مسؤوليته التهذيبية تجاه القارئ فتظهر من خلال قوله: «لأنّ السائل عن ذلك ممن يقرأ المعاد،... ويحضر عليه النساء والعوام، ومن هم بعيدو الأفهام، ومن هم حديثو عهد بالإسلام، أفأكون سببا في وصول ذلك إلى أسماعهم...»⁽⁵⁸⁾.

فمراعاة السارد تفاوت المدارك في الفهم، صان لسان المخاطب مما يجلب له الضرر دون أن يكون واعياً بذلك. كما أن التهذيب يشترط "العقلانية العملية"، فوازن بين مختلف المسالك والوسائل الكفيلة بتحقيق مقاصده، وتخير منها أفضلها تحقيقاً لهذه المقاصد، ومنه تحددت وظيفته التبليغية فلم ير حاجة إلى ذكر الأدلة القائلة بعدم النجاة ما دام ذلك لا يتعارض مع « أصل من أصول الدين يخشى من السكوت عنه ضياع أو زلل، أم عبادة فيحصل بالصمت عنه فساد فيها أو خلل؟ ... كلاب الأدب مطلوب ... والصمت عن كثير من الأشياء واجب أو مندوب »⁽⁵⁹⁾.

وبهذا « يتضح أن قاعدة القصد تأخذ بعنصر العمل من الجانب التهذيبي، سواء من جهة المتكلم أو من جهة المخاطب، فتكون بذلك متميزة عن مبدأ التأدب لـ "لاكوف"، هذا المبدأ ... الذي صار بموجب نزعته التجريدية إلى إسقاط عنصر العمل الحي منه »⁽⁶⁰⁾.

لقد اتضح لنا من خلال هذا النموذج من العلاقة التخاطبية، مميزات قاعدة القصد في مبدأ التصديق الإسلامي، واختلافها الجوهرية عن قاعدة القصد في تصور اللسانيين في العصر الحديث، فهي تنفرع من الجانب التعاملي، وتصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة، ثم إنها تأخذ بعنصر العمل فيها، فمن المعلوم أن «التهذيب يبنني أساساً على مفهوم العمل، إذ هو تقويم للسلوك وتوجيهه إلى محاسن الأخلاق، أو قل بإيجاز إن التهذيب أصلاً عمل إصلاحى»⁽⁶¹⁾.

ينقض السارد في ختام المقامة دعوى المعارض، وفي هذا المستوى يتجه إلى «إبطال دليل المدعي بأساليب مختلفة، كأن يبين أنه لا يستلزم غيرها، أو أنه يستلزم التسلسل أو الدور، وما يذكره لبيان وجوه الفساد هذه يعرف بـ "الشواهد"»⁽⁶²⁾. فكان مضمون دعوى المعارض، أن المقصود بقوله تعالى: [إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَلَا تُسْأَلُ عَنْ أَصْحَابِ الْجَحِيمِ] هما والدا رسول الله، ولإبطالها تدرج السارد من شواهد عقلية في قوله « فإن احتج في التعذيب بضعيف، فأحاديث النجاة مع كونها أمثل منه أولى بالقبول »⁽⁶³⁾ إلى شواهد عقلية، تفرّعت إلى شواهد نصية وشواهد مقامية، وأخيراً منطقية.

أما الشواهد النصية، فقد رجع فيه إلى المعنى المعجمي لكلمة "الجحيم"، حيث قال « أخرج ابن أبي حاتم عن أبي مالك أحد التابعين الأبرار في قوله تعالى : [أصحاب الجحيم] البقرة: 119، قال الجحيم: ما عظم من النار،...فالاتق بهذه المنزلة من عظم كفره، واشتد وزره وعاند عن علم ويقين،... ولا يليق ذلك بأهل فترة لا علم عندهم ولا كتاب ولا عناد...»⁽⁶⁴⁾.

ومنها أيضا تحديده ما يحيل إليه "أصحاب الجحيم" في النص في قوله: « ذلك أن الآيات من قبل ومن بعد كلها في أهل الكتاب، ومن قوله: [يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ] آية 40 أولا إلى قوله: [يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ] المتلوة بقوله: [وَإِذِ ابْتَلَى] البقرة: 124.

ولهذا ختمت القصة بمثل ما صدرت. وكرر نداء بني إسرائيل إيدانا بالختم لطولها حين تقرر، فدلّ أن المراد بأصحاب الجحيم كفار أهل الكتاب، الحائدون عن الإنابة والمثاب⁽⁶⁵⁾.

يبدو السارد من خلال هذا الاستدلال واعيا بالدور الذي تلعبه الإحالة في اتساق النص، ومساعدة القارئ في قراءة النصوص الطويلة، لأنّ « قراءة نص ذي طول تتطلب وقتا وهذا الوقت ليس مستمرا، وإذا لم تكن هناك عناصر تساعد على الاحتفاظ بما قرأ، فإنه لا يستطيع أن يعطينا ملخصات عما قرأ»⁽⁶⁶⁾. كما يبدو السارد واعيا بأهمية السياق الخارجي في إضاءة النص وانسجام التأويل، ودوره في تخصيص الدلالة اللغوية، فمن مظاهر تأثير السياق في تفسير الخطاب وتأويله:

« 1 - تخصيص الدلالة اللغوية للتعبير المستخدم من قبل المخاطب.

2 - تعميم الدلالة.

3 - تغيير الدلالة: حيث تدل من الناحية اللغوية المحضة على الاستفهام مثلا

وباعتبار مراعاة السياق على النفي»⁽⁶⁷⁾.

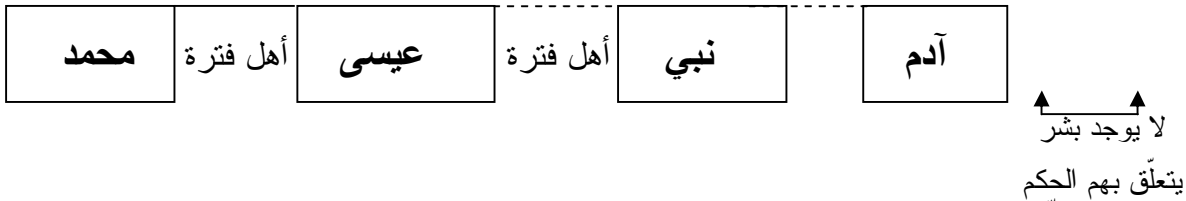
وهكذا، تمكّن من تخصيص الإحالة النصية وتحديدها مقاميا، في قوله: « ويؤكد ذلك، أن السورة مدنية، خوطب فيها بنو إسرائيل الذرية، وأكثر ما خوطب فيها اليهود، الناقضون ما في التوراة من العهود، ويشهد له من المنقول ما أخرجه الفريابي، وعبد

بن حميد عن مجاهد أحد أئمة التنزيل قال: "من أربعين آية من سورة البقرة إلى عشرين ومائة في بني إسرائيل" (68) يتوافق هذا الاستدلال مع الدراسات الحديثة في تمييزها بين الإحالة النصية والإحالة المقامية، وضرورة تحديد ما تشير إليه من أجل تأويلها «فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها» (69).

هذه النقطة تدعونا إلى تمييز الإحالة من المشار إليه، فكثيرا ما يتداخل المصطلحان رغم اختلافهما. فدلالة المشار إليه دلالة عامة مقيدة بسياق القول، في حين أنّ الإحالة هي «ما يتوصل إليه عن طريق تعبيرات اللغة ومقتضياتها بحكم الوضع بصرف النظر عن السياقات المخصصة والمعنية» (70). وبتعبير آخر، نقول إنّ الإحالة ترتبط بالجملة أو التعبير اللغوي، أما المشار إليه فيرتبط بالقول.

أمّا ما أورد من استدلال منطقي، فكان لإبطال دعوى أنّ والدي رسول الله ليسا من أهل فترة، لتقدم دعوة عيسى عليه السلام، فأثبت منطقيا أنّ هذه الدعوى تستلزم غيرها، فلو كان تقدم دعوة عيسى عليه السلام يمنع أن يكونا من أهل الفترة لاستلزم ذلك «أن لا يوجد في الدنيا أهل فترة في زمان محرر، فإن الأنبياء قبل عيسى مبعوثون في أقطار العالم، وما من فترة متقدمة إلا وقبلها نبي إلى آدم، وليس قبل آدم بشر يتعلق بهم أحكام... فإن اعتبرنا تقدم بعثة ما... استحالت أحاديث أهل الفترة، إذ لم يوجد بهذا الوصف قوم يحكم بها عليهم» (71).

ولتوضيح هذا الاستدلال نستعين بالشكل التالي:



بعد كل ما تقدم، غني عن البيان أنّ السارد من المتمرسين على أساليب المناظرة وأثبت من خلال تنويعه في أساليب الاستدلال، أنّه يمتلك كفاءة حاجية عالية، وأنّه متمرس على تأويل النصوص القرآنية، واعتماده في ذلك على المعنى الحرفي والسياق بمفهومه الواسع، أي سياق النص، والسياق الخارجي الذي يشمل كلّ ملابسات القول.

- تعالق خطاب المقامات

لمسنا بوضوح في ثنايا التحليل، مقومات الانسجام في المقامات ، بحيث يمكن اعتبارها خطابا واحدا، وهذا يقوم دليلا على أنّ انسجام الخطاب ليس شيئا معطى، إنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات فالمقامات تبدو للوهلة الأولى، كل واحدة منها شذرة متوقعة حول ذاتها، لكنها وإن تباينت مع السياق الموضوعاتي الذي تتدرج فيه، فإنّ حركتها السردية تجعل تلافي تشتتها يجري في الاختيار الافتتاحي للمقامات، إنّهُ طريق مختزل إلى ما سوف يتطور لاحقا في النص، وإنّ لموقعه في النص مهامّ تداولية تجعل منه المدخل الأساس للنص وبوابته الأصلية التي يتم من خلالها إدراكه والقبض على أبعاده الدلالية.

من هنا فهو يمارس على المتلقي آثارا لا يمكنه تجاوزها، إنّهُ أداة مساعدة له تمنحه معنى قبليا محددا، وترغمه بعد ذلك على الدخول في رحاب الخطاب وتتبع دلالاته.

إنّ دلالة الخطاب مادة مبعثرة ضمن تمفصلات استراتيجية السارد، « **الذي خطط لها بطريقة مخصصة، وعلينا كمتلقين لملمة هذه المادة الدلالية المبعثرة داخلها** »⁽⁷²⁾. فننقطن إلى تواترها، ونصبح كقراء متمرسين قادرين على الاحتفاظ بخطوطها العريضة، من خلال ما تراكم لدينا من معارف للنصوص التي قرأناها سابقا. فالمواضيع المتنوعة تتوحد لتشكل نماذج تطبيقية من المشاكل الاجتماعية تمّ تحليلها في رسالة شخصيات الخطاب، التي قامت بلملمة دلالاتها المشتركة، وهذه الدلالة تمت البرهنة عليها بأساليب استدلالية متنوعة تتوحد بدورها، أي هذه الأساليب، في انبثاقها عن مصدر مركزي، يعتمد محور الترتيب السلمي الذي يبدأ من الأدلة النقلية إلى الأدلة العقلية.

ومن نافلة القول أن نذكر أن هذه البنية الاستدلالية تستهدف بالضرورة المتلقي الذي حظي باهتمام كبير في الخطاب، وترتب عن ذلك الاهتمام بنسق يمتلكه.

ولقد شكل الخطاب قالبا للعديد من الأنساق. والنسق هو « **مجموعة من العلاقات تنتج داخل نص معين، ومن نص لآخر قد نسرد العناصر التي يتكون منها: الأغراض البلاغية، الأدب، الوظيفة الاجتماعية للنص، الأفق الثقافي ... لكننا لن نفعل شيئا إذا لم نبرز النظام الذي يجمع هذه العناصر ويكوّن منها وحدة لا تتجزأ** »⁽⁷³⁾.

وفي ثانيا هذه التعددية نجد الجملة البلاغية المتوهجة، وصوت الثقافة المتمثل في معارف عامة في الطب والتاريخ والاستشهاد بالقرآن والسنة وأقوال السلف الصالح والاستشهاد بالشعر...، كل هذا يعطينا تصورا لمجتمع منفتح على معارف كثيرة ولمنهجه في اقتنائها، الذي يعتمد على وفرة الاستشهادات وتنوعها. ولقد اعتنى النقاد العرب بهذه المسألة وميّزوا بين أشكال الاستشهادات التالية:

- «- الاقتباس: وهو التمثيل بنص قرآني أو حديث نبوي.
 - التضمين: وهو الاستشهاد ببيت أو عدة أبيات من الشعر.
 - الحل: وهو نشر بيت من الشعر.
 - العقد: وهو عكس الحل.
 - التلميح: ويعني الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف.
- فنوع الاستشهاد يشير إلى انتماء المؤلف، وتنوعه ينبئ عن انتمائه إلى الخاصة والمنهج المعتمد في الاستشهاد يشير إلى انتساب المؤلف إلى مدرسة فقهية تعتمد على الكتاب والسنة المصدرين الرئيسيين للتشريع. ⁽⁷⁴⁾»
- هكذا فهما الخطوط العريضة التي تجمع بين المقامات، حيث قامت إيقاعات السرد بدور حاسم فيها، واعتمدت استراتيجية محكمة الصنعة.
- إن أدوات التحليل التي اعتمدناها في تحليل هذه النصوص كانت ضرورية لإنجاح عملية التأويل، فلقد مكنتنا من استكناه خاصية انتظام النصوص الذي يختفي وراء التشتت والانقطاع، فمن خلالها توصلنا إلى انسجام المقامات، بحيث يمكن اعتبارها خطابا واحدا يربط بينها مسار سردي يصل القراءة.

الهوامش:

- 1- مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، نظم النص التخاطبي الإحالي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 87.
- 2 - جلال الدين السيوطي، مقامات السيوطي الأدبية والطبية، تعليق وتحقيق، محمد إبراهيم سليم، د.ط، دار الهدى عين ميلة، الجزائر، د.ت، ص 152.
- 3 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط 8، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1983، ص 11.
- 4 - مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، ص 278.
- 5 - أبو حامد الغزالي، إجماع العوام عن علم الكلام، تصحيح وتعليق محمد المعتصم بالله البغدادي، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1985 م، ص 81.
- 6 - ابن رشد، فصل المقام، نقلا عن محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري تطبيقي لدراسة الخطابة العربية، القرن الأول نموذجاً، ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986، ص 31 - 32.
- 7 - الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، القرآن، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص 368.
- 8 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1983، ص 75، 165، 167.
- 9- أبو زهرة، المعجزة الكبرى، القرآن، ص 346، 356.
- * - اعتمدنا في تصنيف هذه الاستدلالات داخل المقامات على كتاب الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 347، 351، 357.
- 10- أبو زهرة، المعجزة الكبرى، القرآن، ص 7، 34.
- 11 - الآيات 12-13 من سورة المؤمنون.
- 12 - المقامات، ص 152.
- 13- م ن، ص 156.
- 14- المقامات، ص 156، 157.
- 15 - م.ن، ص 157، 159.
- 16- م ن، ص 218.
- 17- المقامات، ص 219.
- 18 - م.ن، ص 223.
- 19- الإمام أبو زهرة، تاريخ الجدل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 65، 66.
- 20- المقامات، ص 225، 226.
- 21 - الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 372.
- 22 - المقامات، ص 230.
- 23- م.ن، ص 230.
- 24- م.ن، ص 236.
- 25- أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، د. ط، دار القلم، بيروت، د.ت، ص 228، 229.

* - استعرنا هذه الخطاطة من رولان بارت، الأبحاث البلاغية، نقلا عن محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري تطبيقي لدراسة الخطابة، الخطابة في القرن الأول نموذجاً، د.ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص129.

* - لقد استنبط الغزالي من القرآن الكريم خمسة أشكال من الاستدلال منها ميزان التلازم قال: «لأن أحد الأصليين يشتمل على جزئين أحدهما لازم والآخر ملزوم كقوله تعالى "لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا" فإن قوله تعالى: لفسدتا لازم، والملزوم قوله تعالى "لو كان فيهما آلهة"، ولزمت النتيجة من نفي اللازم". نقلاً عن: الإمام أبو زهرة، تاريخ الجدل، ص75.

26- المقامات، ص 195.

27- م ن، ص 162.

28- فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني د.ط، افريقيا الشرق، 2000 ص151.

29- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 58.

30- المقامات، ص 195.

31 - ترفيطان تودوروف، مفاهيم السردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005، ص 76.

32- المقامات، ص 201.

33- م ن، ص 205.

34- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته، ص 156.

35- المقامات، ص 176.

36- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص 93.

37- م س، ص 167، 168.

38- المقامات، ص 167.

39- م ن، ص 212.

40- المقامات، ص 159.

41 - م ن، ص 182.

42 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 110، 111.

43- الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 351.

44- مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، ص 68.

45- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، د.ط، منشورات وزارة

الثقافة دمشق، 1975، ص 5.

46- المقامات، ص 271.

47- م ن، ص 258.

48- المقامات، ص 262.

49 - Orecchioni (C.K) : op. cit, p 220.

- 50- المقامات، ص 258، 262.
- 51 - أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 365.
- 52 - يراجع طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1989، ص 238 إلى 253.
- 53- المقامات، ص 258، 259.
- 54- م ن، ص 262.
- 55-م. ن، ص 271.
- 56- الحجرات، الآلية 2.
- 57- المقامات، ص 263.
- 58- المقامات، ص 263.
- 59- م ن، ص 263، 264.
- 60- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 251.
- 61 - المقامات، ص 242.
- 62 - طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 2000، ص 81.
- 63- المقامات، ص 264.
- 64- م. ن، ص 265.
- 65- م. ن، ص 264.
- 66- مفتاح بن عروس، "حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية"، مقاربة لسانية، مجلة اللغة والأدب، ع12، دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر، 2004، ص 440.
- 67- محمد محمد يوسف علي، وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء الدلالة المركزية، دراسة حول المعنى وظلال المعنى، د. ط، منشورات جامعة الفاتح، دب، 1993، ص 143.
- 68- المقامات، ص 265.
- 69- محمد خطابي، لسانيات النص، ص 16، 17.
- 70- محمد محمد يوسف علي، وصف اللغة العربية دلاليا، ص 89.
- 71 - المقامات، ص 267.
- 72- صالح خديش، "استراتيجية الإدلال في القصة"، مجلة السرديات، السرد العربي، ع1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، جانفي. 2004.
- 73- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص 76.
- 74- م ن، ص ن.

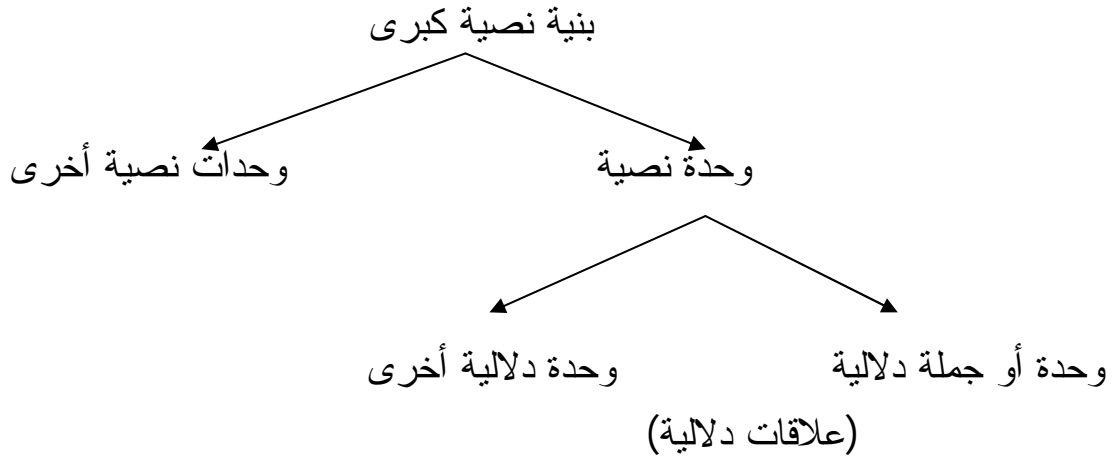
الحدث وتغير المسار السردى في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض - مقارنة تداولية نصية -

أ. كاهنة دحمون

جامعة البويرة

تمهيد:

كل نص هو عبارة عن عدد ما من الوحدات الدلالية التي يسميها ترفيتان تودوروف T. Todorov "المتتاليات"⁽¹⁾ تقوم بينها علاقات دلالية، تساهم في بناء وحدة النص. فالدلالة النصية، بنية كبرى Macro-Structure تسهم في بنائها العديد من الجمل الدلالية. ويعطي سعيد يقطين تعريفا واضحا للبنية النصية أو للبنية الدلالية الكبرى، أي للدلالة الشاملة للنص، في قوله: «إن النص كبنية دلالية كبرى هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية/نحوية) يتم إنتاجها ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض. وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء.»⁽²⁾ فيها حذف وإضافة، اختصار وتوسيع، تكرار وإسناد، وغيرها، مما يصبح طريقة لتأسيس العمل على قاعدة المحاكاة والتحويل. كما أننا نلاحظ من خلال هذا التعريف، أنه فضلا عن وجود التماسك الدلالي الذي تشير إلى الوحدة، فإن بروز البنية شرط أساسي لتكوين النص، لنتمكن من بناءه كالتالي:



وكما يطلق مصطلح الأبنية الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة للنص، فإن صلاح فضل يقترح إطلاق مصطلح الأبنية الصغرى Micro-Structure على «أبنية المتتاليات

والأجزاء للتمييز بينها وبين الأبنية النصية الكبرى.⁽³⁾، فنستطيع أن نصف بهذا الجمل التركيبية بالنصية لوجود نظام من العلاقات يحكم ترابط مكوناتها فتشكل لنا كلا متحداً، وتكون وحدة دلالية لها معنى ووظيفة في سياق، وباعتبارها نتاج متكلم أو كاتب. تتفاعل وتتداخل مع وحدات نصية أخرى، بوضعها داخل مجموع النصوص الأخرى، لتشكيل الحدث الذي له دور في بناء الخطاب ووحدته. وهذا ما يؤيد قول جينيت بأن البحث عن الأدبية هو بحث في هذه النصوص في كليتها فموضوع الشعرية عنده ليس النص إنما هو جامع النصية⁽⁴⁾، الذي تتحدد به أنواع أخرى من النصوص، لها وظائف تؤديها لتعميق الدلالة والتأثير على القارئ وتقريبها أكثر منه، ويحدد أفق قراءاته. لتأخذ بذلك طابع الميتانصية بالشرح والتفسير والوصف، كما تحيل إلى نصوص أخرى تؤدي بها وظيفة التناص، التي تستند فيها على القواعد الشكلية والخصائص البنيوية لنصوص سابقة لها غاية في الأداء إضافة إلى المقام والمعرفة الثقافية المشتركة. والتي تساعد في الوصول إلى الدلالة وفهم تحولاتها.

ويعرف كل من رقية حسن وهاليداي النص بأنه أي مقطع منطوق أو مكتوب يشكل كلا متحداً حيث يؤدي في تماسكه النحوي والدلالي والتداولي إلى تحقيق النصية أي ما يصير به الملفوظ نصاً⁽⁵⁾. ويعتبران أنه، إذا كانت الجملة وحدة نحوية، فإن النص ليس وحدة نحوية أوسع أو مجرد مجموع جمل أو جملة كبرى، وإنما هو وحدة من نوع مختلف، وحدة دلالية Semantic unit الوحدة التي لها معنى meaning في سياق context . ولقد أوليا للربط النحوي وللتماسك الدلالي أهمية كبيرة، باعتبارهما من معايير النصية وتحقيقها، بالاعتماد على فهم مكونات النص في علاقاته الدلالية وتماسكه الذي يتم في البنية العميقة أي فيما يشكل عالم النص، من أحداث وحالات وتحولات.

وفي الرواية، فإن من عوامل تماسك النص هو وحدة الموضوع ووحدة الحدث. والحدث هو مضمون النص، أي ما يرويّه عبد الملك مرتاض عن الشيخ الأغبر الأبر وعلاقته بعالية بنت منصور وأهالي الرّبى السبع، الذين تضمّنّتهم الرواية عن طريق الإحالة بالحديث عنهم في قطع فيه شرح ووصف وتعليق ما يرويّه، وهذا ما يسميه بارت بـ"التفسير التركيبي"⁽⁶⁾ في السرد، بين المقاطع السردية القائم على مبدأ الاتصال

والانفصال ويشكل معلومات على محور النص المقطوع الذي جاءت فيه (والمحور وظيفة تداولية تسند إلى العنصر الدال على ما يشكل محطّ الحديث) باعتبارها شخصيات تدور حولها أحداث الرواية.

وللحديث عن الموضوع، تجدر الإشارة إلى أن هذا المصطلح يدل على مجال الخطاب (وظيفة المبتدأ تداولياً) والذي يتجلى لنا في العنوان: "مرايا متشظية" حيث نجح الكاتب بتوجيه القارئ إلى خطابه، إذ يعتبر نقطة لتأويل النص. وهذا ما يتجلى في الرواية فهي نصوص متشظية، تعكس لنا أحداثاً على مرايا متشظية في نصوص متداخلة ونصوص مستقلة بذاتها بما يتناسب الحدث، وهو امتلاك قصر عالية بنت منصور وتسابق الروابي السبع للحصول عليها. على أن حبكة الرواية الرئيسية، لا تتعدى رواية حدث تاريخي لا تكاد تمتد لسنوات عديدة، بقلب روائي كان بالإمكان اختصاره في الرواية. لكن الكاتب شتتها في كل مكان، تاركا للقارئ المجال لاستخلاصها وفهمها؛ فهي عوالم متشابكة وفهمها لا يتأتى إلا في القراءة المسترسلة، والاستغراق بوحدة الحدث، ففيها كل الناس، نماذج بشرية متنوعة، كلها تعيش في العالم واللاعالم. وأثناء ذلك نجد تعليقات وشروحا تقوم بقطع الحدث والمسار السردى فتؤدي وظائف تحقق التفاعل النصي:

1 - الوظيفة الميتانصية:

يعرف سعيد يقطين الميتانص، على أنه « نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية طارئة مع بنية نصية أصل. لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد "التفاعل النصي" أولا على أنه "مناص"، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننقل إلى اعتباره "ميتانصا" ثانيا. »⁽⁷⁾ يأتي كاملا وبنية قائمة بذاتها. ويقوم على النقد، أي أن الميتانص يأتي نقدا للنص، في تفاعله مع بنية نصية أخرى « ويجيء بنية نصية مستقلة ومتكاملة، سواء جاءت بعد البنية النصية الأصل...، أم عن طريق العرض الذي نتحدث من خلاله شخصية من الشخصيات، أي أنه يأتي متخللا كلام شخصية أخرى. »⁽⁸⁾ ليعتبر بذلك إعادة صياغة أو طرح بديل دلالي لفكرة طرحنا سابقا.

ونجد في الرواية ذاتين متباينتين الراوي والكاتب. والراوي يشكل ذاتا من ورق وهو الشيخ، الذي أسندت له عملية السرد، بصوته المتهدج الذي يضطلع بعملية رواية

الأحداث والوصف. في حين أن الكاتب هو الشخص المؤلف للنص (عبد الملك مرتاض). وهو عالم بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة بين القيل والقال، يضع شخصياته في الموقف ويختار لهم ما يقولون وما يفعلون، ومتى يتدخلون، ويكرر ويزيد ما يحلو له. وليس للقارئ إلا أن ينقاد خلفه حتى آخر سطر في الرواية. ويتدخل أيضا ليعلق على الأحداث المروية أو الأماكن الموصوفة أو تصرفات الشخصيات. وحين يعلق الكاتب فإنه يدخل في حوار مع القارئ فيسأله أو يخبره أو يمدّه بمعلومة. كما أنه بالانتقال من الراوي إلى الكاتب يتم الانتقال من الخطاب الموضوعي إلى الخطاب الذاتي⁽⁹⁾ ويتحقق ذلك فيما يلي:

- التمهيد للسرد:

مهّد الكاتب الرواية بالراوي خارج حكاية، الذي أسند لشيخ رواية وسرد أحداث الرواية. بغرض خلق عناصر تجعل من القارئ مشوشا إلى نهاية الرواية، لأن السند مرتبط بشيخ قد ينسى، يحمل فيه وصفا له، يمحي فيها علاقة الرواية بالواقع. فكما أن العنوان يؤثر في النص فالجملة الأولى أيضا، يقول الراوي: «الشيخ يتهدج صوته. تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل وكأنّه يهمس:...»⁽¹⁰⁾.

- الإبلاغ عن المتكلم:

وهذا بوقف السرد والإعلان عن الراوي الذي يتدخل بطريقة مباشرة، في "قال الراوي" والذي يقدم معلومات حول الشيخ وما يرويه في سرده للحكاية، يقول «قال الراوي الذي كان يحضر المشهد: حين وصل السارد إلى أمر أهل الربوة السوداء اضطرب عليه الأمر. وتوقف عن الكلام... ولم يستطع أن يتم حكايته لنسيانه بعض الأحداث المهمة التي لا يمكن للعمل السردى أن يقوم إلا عليها»⁽¹¹⁾. وهذا كشف واضح لآلية السرد، التي اتبعتها عبد الملك مرتاض لتقريب القارئ أكثر إلى فهم اللعبة السردية وتحولاتها. وهذا ما نلاحظه أيضا في تدخله للكشف عن الراوي الذي ينقل الرواية وبطريقة غير مباشرة، في «وهنا سكّ الراوي. الشيخ العجوز. يبدو أن ذاكرته ضعفت فبدأت تخونه»⁽¹²⁾. كما يقدم المعلومات والروايات المتعددة والغريبة التي ذكرت عن عالية بنت منصور، بقطع السرد (سرد عالية) وتغيير الراوي: «... وهناك وضعني في قصر بديع عجيب...»

قال الراوي:

شاع في بعض الروايات الضعيفة أن عالية بنت منصور كانت زُفّت لأمير من أبناء الملوك الكبار. فكان جرجيس يعشقها. لذلك اختطفها ليلة زفافها قبل أن يدخل عليها زوجها... وهذه الرواية مكذوبة ومقطوعة السند...

ويذهب بعض الرواة الذين يتزيدون في أخبار الناس إلى أن عالية بنت منصور كانت تقيم بعين وبار. وكان شمهروش ملك الجان يقيم عليها حراسة مشددة... كان شمهروش يضاجع عالية حين كانت تأتي ليلتها. كان لشمهروش ثلاثمائة وخمس وستون صبيّة. فكان يضاجع كل واحدة منهن ليلة واحدة في العام...

لكن هذه الرواية أيضا أضعف من الأولى...

بل الصحيح أن عالية بنت منصور أنقى من ذلك وأظهر. لم تكن بالكائن الذي يفعل به الرجال ما يفعلون بالنساء. إذ لا هي امرأة حقيقية. ولا هي رجل حقيقي. ولا هي حيوان حقيقي. ولا هي شيء من الأشياء. ولكنها كائن طاهر رفيع الشأن. يجمع بين كل مواصفات الحياة. ومواصفات الجمال العظيم. دون أن تكون ذكرا أو أنثى. أو جنيا أو ملاكا...

أنا عالية بنت منصور... كما تراني الآن...» (13).

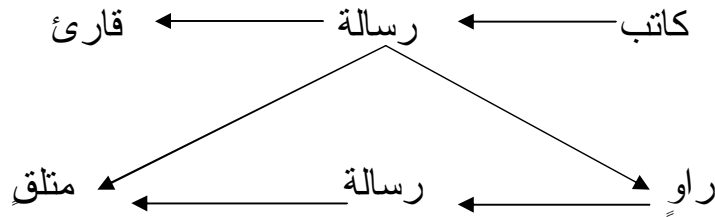
وعن الصبيّة النورانيّة « ومع ما يعلم أنها ليست له. ولم تخلق من أجله. وأن أمّها لم يضاجعها رجل من الرجال... كانت أمّها تسبح في العين العطريّة... وإن هي لتلعب بالماء... وإذا رجل تجده على ضفة العين العطرية... وهو يحقّق ببصره إليها. كأنه يريد أن يلتهمها... ولكن دون أن يباشرها. ثم اختفى فجأة. فلم تره من بعد ذلك اليوم قطّ. لكنها أحسّت بعد زمن أنها ليست طبيعية... وأنّ هناك شيء ما في بطنها... وإلى أن أصبحت تلك الصبيّة النورانيّة العجيبة التي أراد اليوم شيخ بني بيضان ان يغافصها بالمضاجعة المباشرة...

قال الراوي:

وهذه الرواية المحكيّة عن أصل هذه الصبيّة تنفي الرواية الأولى التي تذهب على أنها ابنة عالية بنت منصور وجرجيس...» (14).

أما الراوي فإنه يتوقف في سرد الحدث بالتوقف والقطع يمكن له أن يطول أو يقصر في نص تكون وظيفته ما يلي:

- السرد الاستذكاري Analepses، والغرض منه إيراد وقائع سابقة تسهم في شرح أو تعليل الموضوع المحدث عنه أثناء السرد.
- الوصف والتعليق والانتقال من حدث إلى حدث بتغيير الفقرة، حيث تخصص للحدث المنتقل إليه فقرة جديدة. وتتسم هذه القطع الوصفية الفاصلة بالتكرار. ونمثل لهما كما يلي:



وهناك بُنى نصية مستقلة، ترد شرحا وتعليقا ووصفا، تعتبر مitanصا صريحا. وتأتي على شكل حكايا مضمنة في الرواية. تشكل وجهة نظر الكاتب، وهي ذات بعد حكائي سردي. وهي تمهيد لواقعة وحكاية. ليتفاعل مع النص يقول سعيد يقطين: « المitanص يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه وانتقاده إياه وعبر هذا التفاعل يكون النص، وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا. »⁽¹⁵⁾. فالرواية تعيد نفسها وتصبح استشهادا للزمن والوقائع التي تشبهها. وهو قريب من المناصة Paratextualite، إذ تأتي مجاورة للنص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل⁽¹⁶⁾. وتأتي خاصة في ذيل الكلام. وعادة ما يأتي الشرح والتعليق بعد النص المراد تفسيره، إلا أن عبد الملك مرتاض يعكس هذه العملية، في قوله:

«... لم يخبر بذلك إلا عقلاء القبيلة وشيوخها وعلمائها قبل زمن الاغتيال... فكان يخرج كل ليلة إلى جذع الشجرة التي كان انطلق منها بغيره إلى عين وبار وينتظر هناك طويلا لعل ذلك البعير العجيب أن يعود إليه فيذهب به إلى تلك العين المباركة... لكن البعير لم يعد إليه قط...»

«قال الليث: وبار، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن. فلما هلك عاد أوث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس... وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرا، وأخصبها ضياعا، وأكثرها مياها وشجرا وتمرا. فكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم. وعظمت أموالهم. فأشروا وبطروا وطغوا. وكانوا قوما جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى. فبدل الله خلقهم. وجعلهم نسانا للرجل والمرأة منهم نصف رأس، ونصف وجه، وعين واحدة، ويد واحدة، ورجل واحدة. فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم. وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم. تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه. ويقال: إن ذي القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلست النمل جماعة من أصحابه...

وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى إبلة ذات يوم فحلا كأنه كوكب بياضا وحسنا فأقره فيها حتى ضربها. فلما ألقها ذهب ولم يره. حتى كان في العام المقبل فإنه جاء وقد نتج الرجل إبلة وتحركت أولاده فيها. فلم يزل فيها حتى ألحقها. ثم انصرف. وفعل ذلك ثلاث سنين. فلما كان في الثالثة وأراد الانصراف هدر فأتبعه سائر ولده. ومضى. فتابعه الرجل حتى وصل إلى وبار. وصار إلى عين عظيمة. وصادف حولها إبلا حوشية وحميرا وبقرا وضباء وغير ذلك من الحيوانات التي لا تحصى كثرة. وبعضه أنس ببعض. ورأى نخلا كثيرة حاملا وغير حامل. والتمر ملقى حول النخل قديما وحديثا بعضه على بعض. ولم ير أحدا.

فبينما هو واقف يفكر إذ أتاه رجل من الجن فقال له: ما وقوفك هاهنا؟ فقص عليه قصة الإبل. فقال: لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك، ولكن اذهب وإياك المعاودة فإن هذا جمل من إبلنا عمد إلى أولاده فجاء بها. ثم أعطاه جملا وقال له: انج بنفسك. وهذا الجمل لك. فيقال: إن النجائب المهرية من نسل ذلك الجمل.

ثم جاء الرجل وحدث بعض ملوك كندة بذلك. فسار يطلب الموضع فأقام مدة فلم يقدر عليه. وكانت العين عين وبار.»⁽¹⁷⁾.

فهذه القصة هي تعليق وشرح على ما ورد لدى الرواة ونقله الأخبار، بأن ما لشيخ بني خضران من معارف وحكم والتي لا يضاهيها فيه أحد، والتي كان قد تعلم فيها كل

علم في سبع ليال وأن الفتح الذي أصابه بزواجه من الصبية الحسناء، يعود الفضل في ذلك إلى الجن التي علمته في عين وبار العجيبة، حين دفع إليها في أحد الليالي المظلّمة، وقد ركب بعيره الذي كان في حقيقته بعيرا عجائبيا- كما ورد في الرواية-، وأن قصته تشبه ما ورد في معجم البلدان. إذ قام الكاتب بقطع السرد بقصد التعريف بهذا المكان الذي لا يعرفه القارئ، فجاء به كمعلومة جديدة لما سبق إخباره وتصحيحا له «... فمنهم من ذهب إلى أنها أزلية يعود عهدها إلى عصر الدينصور الأول. ومنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحمئة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما...»⁽¹⁸⁾، لإزالة بعض الغموض والشك حيث أنه يعتبر أنقاض مدينة عاد التي أورثها الله للجن. وكتمهيد لما سيتم الإخبار عنه، من أعاجيب سببها عين وبار كفرض فترة الاستيقاظ في الليل والنوم في النهار، بسبب أن الزوجة الجنية لو رأت الشمس سوف تطير حالا إلى أهلها ببلاد الجن ولسهولة التعامل بين الروابي عند ممارسة الاغتيلات. والتي يبقى سر الوصول إليها (إلى العين) غامضا، ليحمل بذلك بعدا عجائبيا وأسطوريا.

وفي ذيل الكلام عن شيخ بني خضران، وأعاجيب زوجته. يمهد الراوي للحديث عن أهل الربوة البيضاء، لينتقل بذلك إلى موضوع آخر «الشيخ الأغر الأبر شيخ بني خضران. صاحب الهمة والشأن. في جميع الأزمان. يريد بنو بيضان أن يساؤوا بينه وبين شيخهم الجاهل الخامل العاجز وهم لا يستحون؟...»⁽¹⁹⁾.

ونفس القطعة نجدها مكررة في الرواية لكن هذه المرة في مقام آخر وعلى لسان الراوي⁽²⁰⁾ في الحديث عن انتشار الاغتيلات كثقافة والتي نسبت إلى الجني جرجريس والتعليق على ذلك «...ويحكى أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله... وكانت العين عين وبار...» وجاء في الأخبار الموثوقة تعليقا على هذا الخبر الذي صح عند جميع الشيوخ. إلا شيخ بني زرقان أن الجن ليست هي التي تغتال الناس في الروابي السبع. لأن سلوك هذا الجان مع الرجل الذي دفع إلى عين وبار كان سلوكا عادلا... فهذه الحكاية العجيبة تثبت براءة الجن من الاغتيل. وتثبت التهمة على رجال من شرار الناس...⁽²¹⁾.

ونلتقي بقصة أخرى تعتبر انتقالا إلى حكاية أخرى، وتمهيدا وشرحا لها، لما بينهما من مماثلة كبيرة اعتمدها الراوي بادماجها في قص حكاية شيخ بني بيضان وزواجه من الأميرة دنانتا يقول: «...انصرف الهدهاد ملك اليمن يريد عساكره. فسار حتى بلغ إلى

شرف العالية...العالية بنت منصور... في يوم قائن طویل... فنظر الهدهاد إلى أفعوان أسود عظیم هارب. وفي طلبه افعوان رقيق أبيض. فأدركه فاقتتلا حتى تعبوا. ثم افترقا. ثم أقبل الأفعوان الأبيض إلى الهدهاد فتنشبت مع ذراع ناقتة حتى بلغ رأسه إلى كتفه. ففتح فمه كالمستغيث فرد يده الهدهاد إلى سقائه فصب الماء في فمه حتى روي. ثم عطف في طلب الأسود فأدركه فاقتتلا طويلا حتى تعبوا فافترقا. وأقبل الأبيض إلى الهدهاد كما فعل أولا كالمستغيث فصب الهدهاد الماء في فمه حتى روي. ثم أقبل على الأسود وأخذخ. فلم يزل الأبيض حتى قتل الأسود. ثم مضى على وجهه حتى غاب عنه...

ومضى الهدهاد على شعب عظیم. فاختنق فيهِ. فبينما هو مستتر بشجر أراك إذ سمع كلاما فراعهِ. فسل سيفه. فاقبل إليه نفر من جان حسان الوجوه. عليهم زي حسن فدنا منه فقالوا:

- عم صباحا يا هدهاد. لا بأس عليك.

وجلسوا وجلس. فقالوا:

- أتدري من نحن؟

- لا.

- نحن من الجن. ولك عندنا يد عظيمة.

- وما هي؟

- هذا الفتى اخونا من أبناء ملوكنا. هرب له غلام أسود فطلبه. فأدركه بين يديك.

فكان ما رأيت وفعلت. فنظر الهدهاد على شاب أبيض أكحل في وجهه آثار خدش. فقال له الهدهاد:

- أنت هو؟ قال: نعم. قالوا له: ما جزاؤك عندنا يا هدهاد إلا أخته نزوجها منك.

وهي رواحة بنت سکن. وقيل ريحانة بنت السکن.

فزوجه إياها. وقالوا له: لها عليك شرط لا تسألها عن شيء تفعله مما تستنكر منها.

فإن سألتها فهو فراقها... قال نعم...»⁽²²⁾. وهذا لتمكين القارئ من تفسير ما جرى من عجائب الأحداث.

كما قد يأتي المیتانص على شكل موقف أو كلام يتخلل السرد. ليبين وجهات أو زوايا نظر وآراء الكاتب، على لسان الراوي أو أحد من شخصياته، تشكل موقفا في بدائل دلالية عما ذكر من أحداث. فالراوي يعلق في ذيل الكلام عن أعمال أهالي الربوة

الخضراء، التي فسر بها تلقبهم بالظلام « ولأنّ الظّلام يلفّكم بردائه الصّفيق؛ ولأنّه يسمّيكم الظّلام... فأنتم الظّلام والنّور الذي يسميكم الظّلام. وتسمّون أنتم النّور الظّلام... لا تحبّون إلّا النّوم اللّذيذ. الكسل أحلى ألف مرّة من العمل... »

- نحن نعمل؟ نحن نتعب، ونكد؟ أي منكر؟ العياذ بالله من العمل. ولا بارك الله إلّا في الكسل... نحن نحب الرّيح الكثير، بالعمل القليل. والله على كل شيء قدير... ولعلّ من أجل كل ذلك يسميكم الظّلام، الظّلام...»⁽²³⁾.

ونجد رأي المنادي المسائي في أهل الربوة الخضراء يقطع السرد في قوله: « يقول لكم الشيخ الأغر الأبر... أنا لا أقول لكم إلّا ما يقول شيخكم عنكم. فالعذر لكم مما يقول عنكم، ويغلظ لكم... وهو يقول لكم... »⁽²⁴⁾، وهذا شرح منه وتعليق على الألقاب التي كان يناديهم بها شيخهم الأغر الأبر، التي يلخصها في جملة قبل أن يبلغهم أقوال الشيخ في بداية فقرة جديدة ومكملة، تعترض بينهما: « يقول لكم، يا عامة اسمعوا أو لا تسمعوا، ووعوا أو لا تعوا... »⁽²⁵⁾، وأيضا نجده في الحوار الذي دار بينه وبين الحضار، في قوله:

- يقول لكم شيخكم الأغر الأبر...

- ماذا يقول، حفظه الله، أو لا حفظه...

- يقول... ماذا عساه أن يقول؟

- ليقل ما يقول. فما قوله فهو قول.

يقول لكم حفظه الله... أنتم الغوغاء. وأنتم الدهماء. وأنتم السّوقة وسفلة السّوقة. والعامة أرقى منكم... »⁽²⁶⁾.

وتقطعه أيضا عالية بنت منصور، لسرد حكايتها والتعريف بنفسها، أو ما يسمى بالسرد الاستذكاري، في «...فأنا خالدة الشباب، أبدية الفتاء. بفضل شربي من عين الحياة...كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي تقع عليها عيناى.»⁽²⁷⁾ وتقطع وصفها وحالتها بتوجيه الكلام إلى مخاطبها، تقول:

« وحانت مني التفاتة. فرأيت نهرا آخر. فاشتيت أن أشرب منه. فأنزّلني الطائر المركوب. فشربت من عسله المصفى...إلى أن حانت مني نظرة إلى نهر بديع. له خريز كالغناء الجميل. أنزّلني الطائر. فشربت من خمره اللّذيذ حتّى رويت... اشتيت البقاء هناك على ضفاف ذلك النّهر النّورانيّ العظيم. أتمتّع بجمال تلك الكائنات. وأسبح الله وأقدّسه... »

وما كان أسعدني بذلك. يا شيخ بني بيضان...

وبينما أنا كذلك إذ أحسست بكائن غريب... كان كائنا عملاقا. مكتنزاً. كأنه جسم مصنوع من قضبان الفولاذ... بدأ يحدّق إليّ ببصره. ويحدّق...»⁽²⁸⁾. لتواصل حكايتها مع ظهور جرجريس ووصف غرابته:

« لم يمهلني جرجريس حتى أفكر... احتملني... خلق بي في أعالي الفضاء السحيقة. في سرعة مذهلة. جعلتني أفقد وعيي في بعض الأطوار. إلى أن كان من أمري ما كان... وجرجريس بعد كائن طيار سباح...»

كان كمن لي لعنه الله في بعض الرياض... طار بي في أعالي السماء... ثم غاص بي في أعماق الأرض. وهناك وضعني في قصر بديع عجيب...»⁽²⁹⁾. ونجدها أيضا تتدخل لتكسر بنية الحدث بالشرح والتعليق على شيخ بني بيضان، لتكون جنبا لجنب مع الراوي، لشرح علاقته بالصبيبة النورانية في:

«... وأنت لا تفتأ تحاول وتحاول. بعد أن استرجعت نفسك قليلاً. تحاول الإمساك بشعرها لتبدده عن جسدها... لولا وصول عالية بنت منصور في هذه اللحظة الهائلة. كانت كأنها أحسّت بما كنت تريد فعله من الأفعال الآثمة. في قصرها فجاءت ليقع ما يقع. ويضيع منك ما يضيع. وربما إلى الأبد... ما أشقاك يا شيخ بني بيضان...»

«... وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكمه والبرص والعرج. أعدت له نضارة الشباب. أمنتّه على صبيتي. آثرته بها لتطوف به في أرجاء قصري. آثرته بها إكراماً لتقاليد الضيافة. وتقديراً لمكانته في قبيلته. في ربه. كان ممكناً أن أكلّف أحد غلماني الأشداء بالتجوال به. خفت أن يؤوّل ذلك تأويلاً سيئاً. يُشيع عني بين شيوخ القبائل حين يعود إلى ربوته إن عاد أنّ عالية لم تكرم ضيافته. لم تحسن استقباله. لم تحتف بمقدمه كما يجب أن يُحتفَى بمقدم الكرام العظام. بعد كلّ ذلك يتحول هذا الشيخ الضالّ إلى فحل شرّس شبق. يراود صبيتي عن نفسها ليفسدها عليّ. أو ليحبّلها فيُسبّب لي مشكلة لا حلّ لها لديّ...»⁽³⁰⁾. وفي «لولا أنّي وصلت في الوقت المناسب... وإلا لكانت الصبيبة حبّلت من شيخ بني بيضان. فيكون ولدها مختلط الدم. دم مدنس ودم نوراني... وكيف يمكن أن يضاجع فان خالدة وخالدة فان؟»⁽³¹⁾. وهذا لأن العلاقة بينهما، ليتم التواصل، غير متكافئة، لهذا فهو مستحيل. وهذه المقاطع الاستذكارية هي تقرير

وتوضيح لأحداث مضت، فيها معلومات وافية تسد ثغرات الغموض التي يمكن أن يحس بها القارئ، حتى يتمكن من فهم موقعها بالنسبة للحدث الأساسي وهو امتلاك عالية بنت منصور والتناحر القائم بين الروابي السبع، وفي محاولة لدمجه في مسار الحكاية. وهذه الميئانصات، التي لا تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، إنما جاءت لتحقيق الأبعاد التالية:

- **المماثلة:** أو التشبيه وهذا ما نلاحظه في المثال الأول. فما روي عن الشيخ الأغر الأبر تشبه قصة الأعرابي في القصة التي وردت على لسان الليث، وما حدث للهدهاد.
 - **المعارضة:** وهذا بنقد ما قيل في القصة ومعارضتها في قبيلة بني زرقان. والإعلان عن اللاتواصل الإنساني في تدخلات عالية بنت منصور، بمحاولة تقليد أساليب القص الخرافي والشعبي.
 - **التجاوز:** بالبحث عن الجمالية، بتعميق الدلالة، باستخدام التشبيه، التي يتم فيها حضور الكاتب إلى جانب الراوي. والإيجاز أو الاختصار، في «والريح والدماء والظلام...»⁽³²⁾ الذي هو تضمين لأبعاد رمزية.
- وبإسناد عملية السرد إلى شخصية، والتي تعرف أشياء وتغيب عنها أشياء، فإنه يستعمل هذه التقنية لخلق تشويش على القارئ وتشويق له.

2- الوظيفة التناصية:

التناص هو الحضور الفعلي لنص في نص آخر، ولقد عرفه جينيت في قوله: « كل نص ينحدر من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو تحويل غير مباشر. »⁽³³⁾، نفهم من خلال هذا التعريف أن هناك تفاعلا وعلاقة متبادلة بين النصوص، أي أن التناص يستلزم وجود نص سابق ونص لاحق وعلاقة تأثر وتأثير بينهما. فيقوم النص اللاحق بعملية إنتاج وإعادة إنتاج نص سابق بفتح علاقة وحوار معه، بعدة طرق كالاستشهاد والسرقة والإيحاء، ليتم التداخل بينهما بشكل صريح أو ضمني كما لاحظناه في الميئانص الذي يتحول إلى تناص في الروايتين المدمجتين عن عين وبار من معجم البلدان وقصة الهدهاد عن كتاب التيجان وملوك الحمير. ليتحول بذلك النص الموضوع إلى نص مفتوح على نصوص ثقافية أخرى متباعدة معه في الزمان والمكان. ويكون بذلك الوسيلة في انتقال نص من ثقافة لأخرى ومن عصر لآخر، حتى لو كان على مستوى كلمة، فكل نص أدبي هو «خلاصة

تأليف لعدد من الكلمات والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر. وهي بذلك تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب.⁽³⁴⁾، ليكون المفهوم واحدا والكلمات متعددة ولتولد لديها دلالات جديدة استكشافها مرتبط بمرجعية القارئ الثقافية التي يجب أن تكون مرتبطة مع مرجعية الكاتب ليتحقق التواصل بينهما.

والتعريف أيضا يشير إلى شرح كيفية التناص، والتي تتمثل أساسا في عملية التحويل La transformation التي تعد إحدى عمليات إنتاج النصوص، التي جاءت بها جوليا كريستيفا على أن التناص تقاطع تحويلي مشترك للوحدات المنتمية إلى نصوص مختلفة⁽³⁵⁾ بحيث أن النص اللاحق لا يتحدث عن النص السابق، أي أنه نتج عنه بواسطة هذه العملية، دون أن يذكره أو يصرح به بالضرورة⁽³⁶⁾. فتتم عملية التحويل أو إعادة النصوص على مستويين: 1- تحويل مباشر: بعزل النص السابق عن سياقه الأصلي وتضمينه في سياق نصي جديد.

2- تحويل غير مباشر: يتمثل في المحاكاة أو التقليد Imitation، في النص اللاحق، والتي تستلزم تمكنا لتقليد النص السابق، بالمحافظة ولو بالقدر القليل من دلالاته التي وضعت له في سياقها الأصلي، ومرجعية القارئ هنا ضرورية ليتم التواصل. وبعملية التحويل، فالاعتراض يمثل شكلا من أشكال التناص، وهذا بكيفيتين: - تضمين النص السابق في مساحة جديدة.

- إعطاؤه دلالة جديدة، مع الحفاظ على الدلالة القديمة كي يتمكن القارئ من فهمها، بموافقتها مرجعيته الثقافية.

ولقد أورد عبد الملك مرتاض في روايته حكاية "رحلة شيخ بني بيسان إلى قصر عالية بنت منصور" والمصاعب التي واجهته أثناء ذلك فأعطى له أوصافا وأحداثا غريبة، وفي سرده لها أخذ من نص سابق دون أن يصرح به، أي بتضمينه ودمجه في النص، أو ما يسمى بالإيحاء Allusion وهو يعني «ملفوظا يفترض فهمه التام إدراك علاقة بينه وبين ملفوظ آخر تحيل تغيراته عليه بالضرورة، بحيث لا يمكن تلقيه دونها». ⁽³⁷⁾ ففي هذه الرحلة يضمن قصة «عصا موسى» المستوحاة من القرآن الكريم، يقول: «لا تزال رائحة النتونة التي كنت تجدها في أنفك وأنت تنهب الطريق إلى عالية بنت منصور. سيّدة

نساء الوجود. وأنت تتكئ على عصاك التي قيل لك إنها ربما ستصل في آخر الزمان إلى أحد الأنبياء المرسلين فيهش بها على غنمه. وبياري بها عصابات السحرة المكرة على ضفة الوادي... فيغلبهم ويدحض حججهم ويفضح افتراءاتهم... لقد ورد في بعض كتب حكماء الربوة أن هذه العصا عصاك هي التي سيرثها بعض الأنبياء في آخر الزمان... وسيهش بها على غنمه حين يرعى الغنم ثمانية أعوام. وقيل عشرة أعوام مهراً لفتاة حيية طاهرة يتزوجها بعد أن كان سقى لها الماء من البئر التي كان أهل تلك الربوة يضعون عليها حجراً عظيماً بعد الاستقاء لا يحركه إلا أربعون نفراً وأنت حركته وحدك فسقيت لها الماء. بعد أن تركها أهل القرية وحدها وأبوها شيخ كبير... فهل هذه العصا هي التي تزعم حکماؤکم أنها ستؤول إلى الرجل القوي الأمين...

وأنت تنهب الطريق. وذلك كان حين كنت تنهبه. أو قيل: إنه حين كنت تنوي أن تنهبه في آخر الزمان زمان الأنبياء والحكماء الذين بعثهم الله في آخر الزمان الذي أنت الآن في أوله...

... وعصاك التي كنت تتكئ عليها التي وهبك الله إياها منذ الأزل...» (38).

فقد استعار الكاتب قصة عصا موسى من التصوير القرآني، الذي ذكره في مواضع كثيرة ومتفرقة وغير مطوّلة، حتّى أنّه جعلها العصا التي سيرثها موسى عليه السلام، وهي التي توكأ عليها وهش بها الغنم، ليقدمه مهراً للفتاة التي سيتزوجها، يقول تعالى في كتابه الحكيم: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى﴾ (39). ويقول تعالى: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءَ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ * فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ * فَجَاءَهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ * قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ * قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ أُنْكِحَكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ثَمَانِي حَجَّجَ فَإِنْ أَتَمَمْتَ عَشْرًا فَمِنْ عِنْدِكَ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أَشُقَّ عَلَيْكَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ * قَالَ ذَلِكَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَيَّمَا الْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَانَ عَلَيَّ وَاللَّهُ عَلَى مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾ (40). وذلك أن الرعاء كانوا إذا فرغوا من

وردهم، وضعوا على فم البئر صخرة عظيمة وكان لا يرفعه إلا عشرة، وهنا في الرواية تضاعف العدد إلى الأربعين، فلما كان ذلك اليوم جاء موسى فرفع تلك الصخرة وحده. وهي العصا التي بارى بها أيضا السحرة المكرة بما لديهم من خدع قال تعالى: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ * فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ * فَعُلِبُوا هُنَالِكَ وَانْقَلَبُوا صَاغِرِينَ * وَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ * قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ الْعَالَمِينَ * رَبِّ مُوسَىٰ وَهَارُونَ ﴾ (41).

وهذا محاولة منه لأن يكشف عن قلوبهم غشاوة الغفلة والسذاجة، فاليد والعصا هما مقام إظهار الخوارق وإبهار العقول والأبصار، عسى أن تكون هذه الطريقة موصلة إلى المقصود. ليمتزج بذلك الخيال بالواقع، في صورة خرافية تقترب إلى التفكير الشعبي الساذج، خلق بها نصا جديدا في سياق جديد، ينطلق منه القارئ لتشكيل فهمه وتفسيره لأنها استدعاء للذاكرة والمخزون أو المرجعية الثقافية المشتركة، التي تستعين بالخيال والتوقعات المحتملة.

- الدلالات المقامية:

وتعتبر اللغة أداة تواصل في سياق معين، للتعبير عن معانٍ وتحقيق مقاصد « فإذا قصد النحوي المهتم بالجملة أن يقدم أحكاما بشأن مدى "نحوية" جملة من الجمل، فإنّه يعتمد ضمنا على اعتبارات ذات علاقة بالسياق. »⁽⁴²⁾، أي معرفة الظرف أو السياق الزماني والمكاني للحدث إضافة إلى الموقف أو المقام والإحالة، ما يحقق فهمها بإزالة الإبهام في كثير من الكلمات في مواقعها. ومع مراعاة التفاعل بين دور الفرد في الأداء وغاية الأداء، يمكن أن نصل إلى فهم المقام. فإذا تلقينا الجمل والنصوص دون معرفة بموقعها ومعناها وغاياتها، فسوف نتلقاها باستفهام استتكري لذا يجب أن تكون لدينا معلومات كافية عنها، ليتم تكييف الموقف بين ما نتلقاه والمعلومات المشتركة والمخزونة.

يرتبط مفهوم كلمة "تداولية" في الدراسات، بالتمييز بين المعنى المباشر Denotation (الحرفي) والمعنى غير المباشر Connotation (التلميحي) للغة. وهذا ما يدخل في تداولية الدرجة الثانية، التي هي « دراسة للطريقة التي ترتبط بها القضية بالجملة المعبر عنها. إذ على القضية المعبر عنها، في كل الحالات أن تتميز عن الدلالة الحرفية للجملة. »⁽⁴³⁾.

يخرج معنى الجمل المستعملة إلى دلالات كثيرة، يقتضيها المقام الذي استعملت فيه، كما نلاحظ ذلك في الأغراض والمقاصد التي جاءت فيها، وفي استخدامها في عدة أنظمة، التي تكون دالة على الإخبار أو الإنشاء في معانيها المختلفة. وفي اللغة العربية نجد أن بعض الجمل المستخدمة أثناء التواصل هي **جمل محفوظة أي تناصت**، لها من المزايا ما يجعلها تستعمل في نفس المواقف تقريبا تحمل دلالات متداولة في الاستعمال. أي أنها مرتبطة بالمتكلم والمقاصد من قوله وما يتوقع من آثاره على المخاطب « إن من المقال ما يتصف بصفات معينة... تجعله صالحا للاستحضار في المقامات التي تشبه مقامه الأصلي الذي قيل فيه، فيصبح المقال القديم جزءا من المقام الجديد في تحليل هذا المقام الجديد. »⁽⁴⁴⁾.

إذ يمكن لكلام متداول قيل في مناسبة ما أن يؤثر في مقام جديد، منها الجمل التي غرضها الدعاء، فهي تجري على الألسن في مواقف يريد فيها المتكلم الخير أو إبعاد الشر عن المخاطب والتعزية أو إلى ما باعته ارتياح أو اكتراث.

ونجد من أمثلة العبارات الشهيرة والمحفوظة المتداولة عبارة "صلوا على النبي المختار"، في: «اسمعوا يا حضار»؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار...؛ اسمعوا وعوا، وصلوا على النبي المختار (ص)...⁽⁴⁵⁾ التي تذكر عند بدء الكلام أو عند سرد حكاية والدعوة للسمع، كما هو متمثل في الرواية أو الرجاء. أو التي تقال أيضا في مقامات أخرى، كأن تقال لمن⁽⁴⁶⁾:

- يأخذه الغضب منه مأخذه، فيكون المعنى المراد: اهدأ.
- يريدون استوقافه عن الكلام، فيكون المعنى المراد: كف عن الكلام.
- في مخاطبة من يتسرع في القول أو الفعل، فيكون المعنى: تمهل.
- لمن يستكثر الأشياء أو الخير أو المال أو النعمة عند الناس، فيكون المعنى: لا تحسد على الناس.
- لمن يقع في أعراض الناس أو ينال منهم، فيكون المعنى: لا تقع في أعراض الناس.
- لمن يخاطب الناس بشيء من الجفوة، فيكون المعنى: تلطف.

- لمن يستضعف نفسه أو يتردد عن أداء فعل ما، فيكون المعنى: لا تخف أو لا تتردد.

وأيضاً نجد قبلها، العبارة الشهيرة المتداولة منذ الجاهلية «اسمعوا وعوا» التي وردت في خطبة قس بن ساعدة المسجوعة في سوق عكاظ يجمع الناس بأعلى صوته لينذرهم ويوقظهم «أيها الناس اجتمعوا واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت». والتي استعملها أيضاً الحجاج بن يوسف الثقفي في قوله: «أيها الناس اسمعوا وعوا إني أرى فيكم رؤوساً قد أينعت وحان وقت قطافها» عند ولايته على العراق.

فكما نلاحظ، فبالإمكان أن نوافق بين كلام متداول بين الناس وضع لمقام معين وبين مقام آخر وجد المتكلم نفسه يستخدم نفس العبارة في مواقف مختلفة تحمل فيها معنى مغايراً عن المعنى الأصلي الذي وضعت له، وكل معنى يتوقف على ما يريد المتكلم أن يبلغه للمخاطب، أو أن يحقق به التواصل، ليتناسب المقال والمقام. فهي مبنية على دلالة خاصة يمنحها المقام للعبارة، ولا تدل ألفاظها ولا تراكيبها على ذلك فمضمونها مختلف عن ظاهرها. ليحدث هناك اتساع في الدلالة التي تحملها، لتشمل عدة معانٍ أخرى. وهذا ما يدخل في إطار دراسة التطور الدلالي، وبالتحديد في قضية التضييق والتوسيع الدلالي، والذي يتأتى حسب إبراهيم أنيس من عاملي⁽⁴⁷⁾:

- الاستعمال: فالتطور الدلالي، هو نتيجة الاستعمال. فهناك دلالة قديمة، ثم استحدثت لها دلالة جديدة.

- الحاجة: إلى التطور الدلالي. بإحياء الدلالة القديمة، مما تدعو الحاجة إليه. وهذا ما نلاحظه في بعض الجمل التي استخدمت في غير المعنى الذي وضعت له أصلاً قصداً، وهذا نتيجة السياق الذي استعملت فيه. إذ ليس لها نفس المدلولات المرجعية التي كانت لها في الواقع قبل الدخول في النص، بل نراه يمتلك معاني أخرى يحددها السياق الداخلي المؤلف من الوحدات الدلالية المغايرة⁽⁴⁸⁾. لنستدعي بذلك:

- الأصل اللغوي.

- السياق المغاير الذي ترد فيه.

فمثلاً، إذا بحثنا في المعاني الحرفية وأصل الوضع اللغوي في يا غوغاء، سنجد بأن: (يا) حرف نداء و(غوغاء) هو الجراد حين يخف للطيران، وهو الصوت والجلبة⁽⁴⁹⁾ ثم

استعير للسفلة من الناس والمتسرعين إلى الشر، وهنا الراوي ينادي قبيلة بني خضران. ولكنها أيضا صالحة لأن تدخل في مقامات أخرى، و في معاني أخرى يحددها المكان و وضع استعمالها بين المتكلم والمخاطب. فالمعنى الأول مدلول له بصيغة العبارة مباشرة، في حين أن المعنى الثاني يتولد عن الأول وفقا لمقتضيات المقام و الحاجة، ويكتسب في الاستعمال. يتضافر فيه المعنى الوظيفي والمعجمي إضافة إلى المقام في غاياته، كالتعبير أو الإفصاح عن الرضى وعدمه بالدعاء والتمني والترجي وغيرها.

« يقول لكم شيخكم الأغر الأبر... يا همجُ يا رعا...ويا غوغاءُ... أمر النساء نُرجئه إلى حين من الدهر...»⁽⁵⁰⁾ والهمج لغة جمع همجة: وهي ذباب صغير كالبعوض يسقط على وجوه الغنم والحمير وأعينها، ويقال لرذال الناس: همج هامج وهم الرعاع من الناس، الهمل الذي لا نظام له⁽⁵¹⁾. والهمج أيضا هو الجوع: وبه سمي البعوض لأنه إذا جاع عاش وإذا شبع مات، قال الراجز:

قد هلكت جارتنا من الهمج،
وإن تجع تأكل عتودا أو بدَح⁽⁵²⁾.

ولقد استخدمها الكاتب ليكني بها على أهل الروابي، ويشبههم بها ليخبرنا عن حالهم ويصفهم في بدائل دلالية تختصرهم، رغبة منه في تقريب صورتهم في الفكر أكثر. فالكلام على ضربين، ضرب يمكن أن نصل إليه ونفهمه بمعنى اللفظ وظاهره وحده دون واسطة. وضرب يكون فيه للمعنى الأول دلالة ثانية نصل بها إلى معنى آخر بالتأويل، وهو الغرض والقصد. يقول: «... إنك لا تفيد غرضك الذي تعني به مجرد اللفظ. ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا، هو غرضك.»⁽⁵³⁾. أي هناك المعنى ومعنى المعنى يحدده المقام الذي أحاط بالصياغة والاستعمال، فيكون وصفا أو تمثيلا لفكرة منسوبة إلى الوضع يترتب عنها معان أخرى في النظم يريد بها الكاتب لسبب وغاية.

وهذه الغاية هي التي تحدد معنى العبارات في المقام الذي استعملت فيه، ولعلّ العرب حين تحدثوا عن "المقام ومقتضى الحال"، كانوا يقصدون به ما أطلق عليه تمام حسان "غاية الأداء"⁽⁵⁴⁾ ليكون جزءا من المقام. فغاية الأداء لديه، تمثلها تراكيب معيارية

"لكل مقام مقال"، قد تنتقل أو تتحول من غايات محددة إلى غايات أخرى، حسب مطالب الاستعمال ومناسبة المقام. ومن خلال ماسبق نستنتج نقطتين مهمتين هما:

1- الجمل والنصوص لا تؤدي فقط الوظيفة التخاطبية والمرجعية، بل تؤدي وظيفة تداولية تتفاوت بحسب المقاصد والأهداف التي من أجلها يستعملها المتكلم في خطابه، وبربطها بعناصر السياق التي تسهم في تحديد الدلالة والقصد في المقامات المختلفة.

ونلاحظ أن الكاتب يستعمل نصوصا مكتوبة قد قيلت من قبل وأعدت ووضعت لمقامات مختلفة، ولها معان موجودة سلفا ومشحونة بدلالات مسبقا. ومن أجل نجاح عملية التواصل، فإنه لا بد من قسط مشترك من التقاليد اللغوية والأدبية بين المتخاطبين⁽⁵⁵⁾، يختار منها ما يمكن دمجها في بنية الخطاب والدلالة التي تتوزع على مساحته، وما هو موافق للمقاصد والأهداف المراد إبلاغها. فبالانتقال من النص إلى الميئانص فالتناص، فإننا ننتقل من استعمال لآخر ومن زمن لآخر ومن دلالة لأخرى. فالتناص يمثل المظهر الذي تتفاعل به النصوص المختلفة وأساليب متنوعة في النص الواحد. كما أنه يحمل معلومات مضمرة في معلومات أخرى، تكون مستنتجة من استعمال بعض أفعال الكلام (صلوا على النبي المختار) للتعبير عن مقاصد. إذ تستعمل من أجل تنفيذ فعل إنجازي معين. تتحقق في أنواع نصية، يتحقق بها التواصل مع الآخر.

ليتأتى تحول المعنى المرتبط بالمقام الذي يجري فيه، والذي يسود ساعة الأداء، مما يساعد على توسيع المعنى. كما قد تأتي لأغراض أخرى يفرضها النص، فكل زيادة في المبني هي زيادة في المعنى. وعملية الفهم ملقاة على القارئ أو المتلقي، فزيادة عن المعنى الحرفي هناك تأويلات تعطى لها في سياق استعمالها، تكون مرتبطة بالسياق وعملية التواصل لتحمل النصوص وظيفة بالانتقال من:

- محور السياق: الدلالة الخاصة بها في السياق الذي ترد فيه.

- محور الوظيفة: الدلالة الخاصة بها كميئانص أو كتناص.

2- التناص والميئانص هي معلومات متضمنة ومضمرة ضرورية لتأويل ما يعقب من جمل، وهي جزء مما يقتضيه الخطاب. فهي تعبر بوجه صريح عن جمل سبق ذكرها واستعمالها، وقد تحمل معلومات أخرى ضمنية يتطلبها السياق التواصل. فالتعليق

والوصف والشرح والتفسير والدعاء وقفات ضرورية، تستدعي الذاكرة وتمكن من الاقتراب أكثر بالقارئ، للنظر في الدلالات وربط النص السابق باللاحق والعكس. وهذا بصياغة تعبيرات لغوية مختلفة باتجاه متلق ينجز عليه فعله. وفهم النص يتضمن مكونات خاصة بتداوليته، أي في الشروط التي تستخدم فيها التعبيرات وفق مواضع ومقاصد.

الهوامش:

- 1- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987، ص58.
- 2- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 2001، ص33.
- 3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص255.
- 4 -Gérard Genette : Palimpsestes, La littérature au second degré, Ed. Du Seuil, Paris, 1982, p 07.
- 5- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، ص13.
- 6- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضري، بيروت، ص30.
- 7 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص99.
- 8- نفسه، ص 120.
- 9- أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ط1، دار الهلال العربية، الرباط، ص 142.
- 10- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص03.
- 11- نفسه، ص 87.
- 12- م.ن، ص95.
- 13- الرواية، ص67-68.
- 14- نفسه، ص142-143.
- 15- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص120.
- 16 - نفسه، ص111.
- 17 - الرواية، ص114-115.
- 18 - نفسه، ص113.
- 19- م.ن، ص117.
- 20- م.ن، ص 151-152.
- 21- م.ن، ص152.
- 22- م.ن، ص180-181.
- 23- م.ن، ص 22.
- 24- م.ن، ص25.
- 25- م.ن، ص86.
- 26- م.ن، ص62-63.
- 27- م.ن، ص65.
- 28- م.ن، ص67.
- 29- م.ن، ص 142.
- 30- م.ن، ص64-65.

- 31- م.ن، ص144.
- 32- م.ن، ص04.
- 33 - G. Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Ed. Du Seuil, Paris, 1982, p16.
- 34- محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص55 .
- 35- عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص301
- 36 - G. Genette : Palimpsestes, p13
- 37 - Ibid. p16
- 38 - الرواية، ص128-130.
- 39- سورة طه: الآية 18.
- 40- القصص، 23-28.
- 41- الأعراف، 117 - 122.
- 42- خليل أحمد عمارة: المسافة بين التنظير النحوي و التطبيق اللغوي، ط1، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان 2004، ص 355.
- 43- فرنسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علواش، مركز الإنماء القومي، ص51.
- 44- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1979، ص 340.
- 45- الرواية، ص03.
- 46- سمير شريف أستيتيه: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2005، ص289.
- 47- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلومصرية، 1976، ص 138.
- 48- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، د. ط، المركز الثقافي العربي ص 116.
- 49- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، ص 444.
- 50- الرواية، ص 25.
- 51- لسان العرب، ص392.
- 52- نفسه، ص392.
- 53- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص203.
- 54- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص370.
- 55- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص135.

استراتيجيات التخاطب ومقاصد الخطاب في "كليلة ودمنة" لابن المقفع

د. عمر بلخير

مقدمة

يمكننا أن نصرح في بداية هذا البحث أن نص كليلة ودمنة يحتوي على نمطين تواصلين متطابقين يلتقيان في رغبة **ابن المقفع** في تبني فلسفة الفيلسوف **بيدبا** ومقتضيات خطابه، نظرا لما وجد فيه من حكمة هو بحاجة إليها لتقويض الوضع السائد في زمانه والناج عن فساد في الحكم، "لقد كان **ابن المقفع** صاحب عقل وأدب، تم نضجه الفكري في زمن الخليفة أبي جعفر المنصور، وكان **ابن المقفع** من بين الأدباء الذين اشتغلوا عنده بالكتابة والترجمة والتأليف، وكان يدرك من حقيقة جبروت المنصور ما لا يدركه غيره وقد صعبت عليه مواجهة المنصور بالحقيقة ونقده نقدا صريحا لا تلميحيا. فاختار معه موقف "بيدبا الفيلسوف مع دبشليم الملك" فألف له كتابا سماه كليلة ودمنة على ألسن البهائم والسباع والوحش والطير، ظاهره لهو للعامة وباطنه سياسة للخاصة وهو موجه إلى الملوك والوزراء يرمي إلى تأديبهم حتى لا ينحرفوا عن الحق والعدل والاستقامة... لأن حياة الملوك في البلاط مليئة بالمكاييد والسعيات وهم مغرمون في تقريب الناس إليهم وقلة تبصرهم في الإصغاء لوشاية المحتالين وما ينتج عن ذلك من ظلم وجرائم"¹

هذا الاقتباس الذي وضعه الباحث عمر عروة، في إحدى مقدمات كتاب كليلة ودمنة، يعكس لنا فيها من جهة النمطين التواصلين اللذين تحدثنا عنهما سابقا، ومن جهة أخرى، يعطينا فكرة عن النقطتين اللتين سنبنى عليهما هيكل هذا البحث وهما: المقاصد الذي دفعت **بيدبا** إلى وضع هذا الكتاب، و**ابن المقفع** إلى ترجمته، واستراتيجيات **بيدبا** في الوصول إلى اقناع الملك **دبشليم** بحكمته، وتبني **ابن المقفع** لهذه الاستراتيجيات، ضمنا وتصريحا، سعيا منه إلى اقناع الخليفة وحاشيته من وزراء ومقربين، بصحة و حكمة **بيدبا** أحقيتها، وبصفة ضمنية حكمته هو باعتباره متبنيها كلية.

ونص كليلة ودمنة، يعتبر في نظرنا خطابا مزدوجا إذ تتداخل فيه أقوال **بيدبا** الفيلسوف بأقوال **ابن المقفع**، وتتشابك فيه مقاصد **ابن المقفع** بمقاصد الفيلسوف، وتتشابه في الغاية التي يسعيان فيها إلى تغيير نمط السياسة والحكم. وهذا التشابه في المقاصد

يعكس تشابها آخر في الاستراتيجيات، حيث "يرتكز دور المقاصد، بوجه عام، على بلورة المعنى كما هو عند المرسل إذ يستلزم منه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتخاب الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى"² فبمجرد أن ترجم ابن المقفع هذا الكتاب بالذات، يكون قد تبنى الاستراتيجية الخطابية للفيلسوف، مع العلم أنه رغم اتفاقهما في المقاصد، وهو تغيير حال السياسة والساسة، إلا أنهما يختلفان في المبررات، فمبرر وضع الكتاب عند بيدبا هو طلب الملك دبشليم منه أن يضع كتابا "ينسب إليه وتذكر فيه أيامه كما ذكر آباؤه وأجداده من قبله"³. أما مبرر ابن المقفع فيمكن في "معاناة أبناء عصره من ناحيته، وما شاهده من صعاليك زمانه وملوك من ناحية أخرى"⁴، وعليه يصعب علينا أن نتكهن بنفس النتائج إذا تبنى الاثنان الإستراتيجية نفسها، فقد حظي الفيلسوف بيدبا بالشرف والكرم نتيجة إستراتيجيته الخطابية العامة، وقتل ابن المقفع ومُثلَّ به نتيجة الإستراتيجية العامة اتجاه مخاطبيه، وذلك يعكس الدور الخطير للسياق العام الذي ينجز فيه الخطاب: "ورغم احتياط ابن المقفع الكبير في تعبيره عن حاجة المجتمع بالنقد الاجتماعي والسياسي بلسان الحيوان، فإنه لم ينج من العقاب"⁵.

مقاصد بيدبا الفيلسوف في تأليفه لـ "كلیلة ودمنة"

مهما تعددت الدراسات التي أنجزها الباحثون حول كتاب كلیلة ودمنة، فإن المقاصد والدواعي التي ألف لأجلها الكتاب "تتجلى بوضوح في خطاب بيدبا، ونكاد لا نجد أثرا لمقاصد ابن المقفع في النص ذاته، ويجمع النقاد والمؤرخون على أن مقاصد ابن المقفع يستحيل التصريح بها نظرا لمرتبته ووضعه الذي لا يحسد عليه في عصر الخليفة أبي جعفر المنصور، وإن اختلاف ظروف بيئة الفيلسوف هي التي جعلته يصرح عن مقاصده وينجز إستراتيجيته تلك، فيعلن بيدبا عن مقصده ويبنى إستراتيجيته انطلاقا من ذلك، ويتبنى ابن المقفع إستراتيجية الفيلسوف دون أن يعلن صراحة عن مقاصده، وقد وجدنا ما يدعم قولنا هذا عند عبد الهادي بن ظافر الشهري حين يقول: "... وفريق آخر يرى أن العبرة هي بالقصد الظاهر من صيغة العقد، أي ما يتلفظ به المرسل، حتى لو لم تتفق مع قصده الباطن، لأنه يصعب التأكد من المقاصد عند مخالفتها لمقتضى الألفاظ..."⁶. فقد كان ابن المقفع بتبنيه لحكمة الهنود القديمة في الحياة، يدرك طبيعة العصر الذي عاش فيه،

وهو عصر يحتاج إلى ثورة في العمق من أجل أن يتغير، مع إدراكه أيضا أنه قد يصاب بما أصاب بيدبا أو بأشد منه حينما هرع إلى دبشليم ليسدي له النصيحة. فقد قصد بيدبا النصح للملك صراحة، ولم يصرح ابن المقفع بهذا الفعل نفسه عند ترجمته لخطاب بيدبا. وعليه، فإن دراسة خطاب الفيلسوف بيدبا، قد يساعدنا في استكشاف مقاصد ابن المقفع لفهم الغاية التي من أجلها تبنى نفس الاستراتيجيات الخطابية.

فقد صرح بيدبا لتلاميذه بمقصده في التصدي لطغيان الملك دبشليم بقوله: "إعلموا أنني أطلت الفكرة في دبشليم وما هو عليه من الخروج عن العدل ولزوم الشر ورداءة السيرة وسوء العشرة مع الرعية..." (ص 08)، وقد بنى الفيلسوف فكرته هذه على سنن الكون في الشعوب والمجتمعات التي تقضي بأن فساد الحكام سيُطال جميع فئات المجتمع بدون أي استثناء بما فيهم العلماء إذا سكت هؤلاء عن هذا الفساد. وقد أثبت لنا الكتاب من بدايته إلى نهايته أن العلم والمعرفة هما مصدرا الفضيلة والسؤدد، وجاء ذلك واضحا على لسان الشخصيات البشرية والحيوانية في الكتاب، فالضمير "نحن"، في عبارة "إلا لنردهم (الضمير "هم يعود على الملوك المتجبرين) إلى فعل الخير ولزوم العدل ومتى أغفلنا ذلك لزمنا من وقوع المكروه بنا وبلوغ المحذورات إلينا..." (ص 08) يعود على الفيلسوف وتلاميذه (بالمعنى القريب)، ويشمل (بالمعنى البعيد) كل الأشخاص الذين هم في مرتبة علم الفيلسوف في كل زمان ومكان. هذا الموقف يتبناه ابن المقفع بقوله: "ولم تزل العلماء من أهل كل ملة يلتمسون أن يعقل عنهم ويحتالون في ذلك بصنوف الحيل ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل..." أما ما جاء على لسان الحيوان، فقد كثرت فيه عبارة: "فقد قالت العلماء.." "فالعلماء قالوا..." "إن العلماء قد كتبوا..." ويقول رشيد بن مالك: إن بيدبا يثمن، على مستوى المعارف، القوة العقلية المجسدة في الحيلة والتي تفهم في هذا المساق على أنها الحذق وجودة النظر والقدرة على دقة التصرف في الأمور"⁷.

نجد بيدبا إذن يصرح بمقاصده لتلاميذه، وينكرها عليه هؤلاء لما عرفوه من بطش الملك وجبروته، ولخوفهم من فقدان معلمهم: "أيها الفيلسوف الفاضل والحكيم العادل أنت المقدم فينا والفاضل علينا، وما عسى أن يكون مبلغ رأينا عند رأيك وفهمنا عند فهمك، غير أننا نعلم أن السباحة في الماء مع التماسح تغرير والذنب فيه لمن يدخل عليه في

موضعه. والذي يستخرج السم من ناب الحية فيبتلعه ليجربه على نفسه، فليس الذنب للحية ومن دخل على الأسد في غابته لم يأمن وثبته، وهذا الملك لم تفرعه النوائب ولم تؤدبه التجارب، ولسنا نأمن عليك من صورته ومبادرته بسوء إذا لقيته بغير ما يجب" (ص11). فقد علمتهم التجربة أن الملوك الجبابرة سيستكرون بشدة مقاصد الأشخاص وأفعالهم حينما تتحو في سبيل غير السبيل الذي انتهجوه، ومعرفتهم لمعلمهم جعلهم يستنتجون أنه سيصرح بما يختلج في قلبه من مقاصد للملك الجبار الذي سيقوم بعقابه. وما تعنت بيدبا في مشروعه إلا لمعرفة بالسنن الكونية للإنسان، وقلة تجربة تلاميذه لمعرفة هذه السنن، فهو يدرك ما للفلاسفة والحكماء من احترام في قلوب الملوك مهما بلغوا في جبروتهم من شدة، وهو ما يعكسه قول دبشليم حينما دخل بيدبا إلى بلاطه، إذا كان للملوك فضل في مملكتها فإن للحكماء فضلا في حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم وليس الملوك بأغنياء عن الحكماء بالملك... " (ص12) إلا أن الملك لم يكن صادقا فيما قاله للفيلسوف، ويعود السبب في ذلك إلى أنه لم يدرك تماما مقاصد بيدبا رغم معرفته من قبل، وذلك حينما أعلن عند حضوره إلى القصر، أن بيدبا كان يبغى نصيح الملك، لذلك ألفناه يقول حينما أعلن عن حضوره ومعه للملك نصيحة: "وسكت وفكر دبشليم في سكوته وقال: إن هذا لم يقصدنا إلا لأمرين، إما أن يلتبس منا شيئا يصلح به حاله، أو لأمر لحقه فلم يكن له به طاقة... " (ص12).

ونحن بإعلاننا ذلك، نشاطر الأستاذ رشيد بن مالك فيما ذهب إليه حينما يقول إن النصيحة (التي تشكل على حد تعبيره النص الإطار لحكايات كليلة ودمنة) تغذي دلاليات الحكايات التي رويت على لسان الحيوان، والنصيحة ستجعل بيدبا يسخر مجموعة من القيم لصناعة عالم دلالي تشيد عليه الحكايات.

ويقول عبد الهادي بن ظافر الشهري: "وما الاستراتيجية التي يستعملها المرسل في الخطاب إلى وسيلة تتجسد باللغة لتحقيق المقاصد"⁸

وعند انتهاء بيدبا من كلامه للملك، مسديا له النصيحة، قال، مصرحا عما دفعه إلى حضوره إلى قصره، وهو بذلك يقوم بتصحيح الملك فيما يتعلق بما اعتقده في قضية حضور بيدبا: "فلم أتكلم بهذا ابتغاء غرض تجازيني به ولا التماس معروف تسوقه إليا،

ولكن أتيتك ناصحا مشفقا عليك" (ص17). وتصريح بيدبا هذا فيما يتعلق بمقاصده الخطابية هو الذي جعل رد فعل دبشليم فظا وغلظا، مما جعله يأمر بقتله وصلبه... يبدو أن الملك لم يفهم ما صرح به بيدبا حينما جاء إليه لإسداء النصيحة، وقد حمّله على ذلك قوته وجبروته من جهة، وطبيعة المستبدين الذين لا يقبلون النقد والمشاركة في السلطة، من جهة أخرى. ويبدو أنه حينما تذكر ما للعلم والعلماء من قوة على أمور الدنيا وقضاياها، وقد تجلّى ذلك فيما قاله لنفسه حينما فكر فيما فعله في الفيلسوف الذي جاء قاصدا إصلاحه ورشده: "لقد أسأت فيما صنعت بهذا الفيلسوف وضيعت واجب حقه، وحملني على ذلك سرعة الغضب وقد قالت العلماء أربعة لا ينبغي أن تكون في الملوك الغضب... والبخل... والكذب... والعنف في المحاورة..." (ص18).

وبعدها أمر الملك بإحضار بيدبا فعفا عنه ورفع من مقامه وعاد التلاميذ فرحين إلى معلمهم، فوجدنا هذا الأخير يعيب عليهم تشكيكهم فيما قصده حينما شاورهم حتى يذهب إلى الملك، "لست أشك في أنه وقع في نفوسكم وقت دخولي على الملك أن قلتم إن بيدبا قد ضاعت حكمته وبطلت فكرته إذ عزم على الدخول على هذا الجبار الطاعي، فقد علمتم نتيجة رأيي وصحة فكري وإني لم آت لأني (...). أسمع من الحكماء من قبلي تقول إن الملوك لها سكرة كسكرة الشراب، فالملوك لا تفيق من السكرة إلا بمواعظ العلماء وآداب الحكماء..." (ص20).

إلى أن يصل إلى قول نعتبره أشد درجات العتاب: "...فحملتها على التغرير وكان على ذلك ما أنتم معاينوه، فإنه يقال (وهو خطاب موجه مباشرة إلى التلاميذ) في بعض الأمثال إنه لم يبلغ أحد مرتبة إلا بإحدى ثلاث: إما بمشقة تناله في نفسه وإما بوضعية في ماله أو وكس في دينه، ومن لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب" (ص21).

إن عملية التشكيك هذه، مردّها إلى عدم بلوغ التلاميذ الدرجة التي تسمح للغير باعتبارهم علماء، نظرا لعدم توفرهم على الخصال التي ذكرها لهم بيدبا، والتي حملته على مواجهة الملك الجبار.

عموما يمكن القول إن ابن المقفع يشاطر بيدبا في كل ما ذهب إليه، على اعتبار أن الظروف السياسية والاجتماعية لابن المقفع وبيدبا متشابهة، وعليه كان يشاطره في

مقاصده، لأن الاستراتيجية التي تبناها لمواجهة الخليفة ومقربيه، هي نفسها التي واجه بها بيدبا الملك دبشليم. وقد تأكدنا من أن ابن المقفع قد قام بتكييف ترجمته لكليلة ودمنة لتتناسب مع عقلية العربي في زمانه، وإلا لما أصابه ما أصابه جراء موافقه السياسية وخطاباته النقدية للسياسة والساسة، ودليلنا على ذلك ما جاء على لسان ابن المقفع حينما صرح: "وكذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه ولا يظن أن نتيجته الاخبار عن حيلة بهيمتين أو محاوره سبع وثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود" (ص55).

الاستراتيجيات التخاطبية

أشرنا في الصفحات السابقة، إلى الارتباط الوثيق لمقاصد المتكلمين بالاستراتيجيات التي يتبناها المتخاطبون من أجل تحقيق مقاصدهم. فالاستراتيجيات هي وسيلة تحقيق المقاصد، وقد أدركت اللسانيات الحديثة وبخاصة التداولية- أنه يستحيل فهم دلالات الخطاب الصريحة منها والضمنية، ما لم نفهم المقاصد التي وُجدت وراء انتاجه. وقد توصل علماء الأصول والفقه وعلماء البلاغة العرب القدامى إلى ربط الخطاب بمقاصد المتكلمين وقد رأينا في عمل سابق كيف ينتقل المعنى الصريح إلى معنى آخر غير مصرح به⁹، وقوفاً على السياق ومقصد المتكلم، وحصر ما نخونو وشارودو مفهوم الاستراتيجية التخاطبية في فضائين: فضاء من العقاب يحتوي على معطيات دنيا لا بد أن تتوفر ليكون الفعل اللغوي متحققاً، ثم هناك فضاء الاستراتيجيات الذي يحيل على الخيارات الممكنة للمتخاطبين أثناء مشهدة الأفعال اللغوية¹⁰. ولا تتحقق العملية التخاطبية إذا لم يتوفر هناك عامل العقد الذي يضمن الاستقرار والقابلية على توقع السلوكات بصفة تمكن الذات المتكلمة من اللعب بمعطيات العقد أو داخل هذه المعطيات، وإن تحديد الاستراتيجيات اللغوية يتمحور حول عدد من الرهانات، منها رهان إضفاء الشرعية الذي يحدد وضعية سلطة المتكلم، ورهان الصدق الذي سعى إلى تحديد وضعية صدق المتكلم، ورهان الإثارة الذي تكمن الغاية منه في حمل الآخر على المشاركة في العملية التبليغية، انطلاقاً مما يدور في خلد المتكلم.

لقد انطلق **بيدبا** في فعل النصح للملك من حقائق متعارف عليها متوقفة على مجموعة من العقود التي تربط الملوك بالفلاسفة والعلماء، فقد كان مدركا، ضمنا، قيمة العلم والعلماء عند الملك، رغم استبداده وتجبره، ويعرف أيضا أن النفس الإنسانية رغم زوغانها وانحرافها على الحكمة والرشاد، إلا أنها ما تلبث أن تعيد صاحبها إلى الحق والسبيل القويم، هذه الحقيقة كان ابن المقفع يدركها، نظرا لعلمه الغزير واطلاعه الواسع على مختلف المعارف والتجارب الإنسانية السابقة كونه فارسي الأصل واللغة والثقافة والمنشأ، ونحن ندرك بحق ما للحضارة الفارسية القديمة من عظمة، وهذا قد يفسر سبب لجوء **ابن المقفع** إلى ترجمة هذا الكتاب التي نعتبرها تبنيًا لاستراتيجية **بيدبا** في الإقناع والتأثير على أفكار الآخرين ومعتقداتهم، فقد جاءت قيمة تقديس العلم والعلماء من بين أهم القيم التي تبناها الفيلسوف **بيدبا** كأرضية للحجاج مع الملك، بل هي القيمة المحورية للكتاب، لذلك ما تلبث شخصيات الكتاب الحيوانية والإنسانية، أن تعود إلى هذه القيمة كلما لزم الأمر ذلك؛ إن دمنة في مرافعه للدفاع على نفسه حينما ألصقت به تهمة تحريض الأسد على قتل الثور، حاول أن يستشهد بأقوال العلماء وحكمهم وتجاربهم، وقد تناثرت عبارات من قبيل قالت العلماء... فالعلماء قالوا... والعلماء كتبوا... كقيمة مطلقة على جل قصص الكتاب. فقد اعتمد **بيدبا** على العديد من الظواهر الخطابية والحجاجية، تدخل فيما يتجلى عند بيرلمان في الآراء الشائعة والقيم المشتركة والقيم وهذه التقنيات التي لم يبخل **بيدبا** و**ابن المقفع**، في توظيفها ضمن الاستراتيجيات الخطابية، قد أنت ثمارها لدى **بيدبا**، حيث نجح في إقناع الملك بتغيير نهجه في سياسة رعيته. فقد عرفنا¹¹ الرأي الشائع باعتباره مجموع الأفكار التي شاعت في مجتمع معين وتقدمت في الزمن، وصار الرجوع إليها ضرورة حجاجية، مثل الأمثال والحكم وعبقريّة الشعوب، فمن بين الآراء الشائعة التي جاءت على لسان **بيدبا** "فإن الحكماء لا يشيرون إلا بالخير، والجهال يشيرون بضده"، أو ما قاله **بيدبا** لتلاميذه، وقد أوردناه سابقا، في أن "من لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب".

أما مقدمة **بيدبا** في محاولة إقناع **دبشليم** بالعدول عن جبروته، فقد ضمنها مجموعة من القيم التي يتعين على أي شخص في مرتبة الملك أن يتصف بها ليكون حكمه راشدا

وعادلاً ومستمراً في الوجود، فمن هذه القيم ما جاء في قوله: "إني وجدت الأمور التي اختص بها الإنسان من دون سائر الحيوان أربعة أشياء وهي جَماع ما في العالم وهي الحكمة والعفة والعقل والعدل، والعلم والأدب والروية داخلة في باب الحكمة، والحلم والصبر والوقار داخلة في باب العقل، والحياء والكرم داخلة في باب العفة، والصدق والإحسان والمراقبة وحسن الخلق داخلة في باب العدل، وهذه هي المحاسن، وأضدادها هي المساوئ" (ص14).

وتمثل القيم سنداً أساساً لتطوير أي حجاج والسير به نحو نتائج مقبولة، إن التذكير بها في ذاته يعتبر حجة¹²؛ وهو الأمر الذي يجعلنا نفهم إستراتيجية مقدمات **بيدبا**، فهو يذكر الملك بهذه القيم بغرض إفهامه بأنها قيم مفقودة فيه بسبب تجبره على الناس وظلمه لهم، وهي قيم موجودة ليتصف بها كل الناس (العالم والملك)، وهناك قيم خاصة بالملوك، أوردها **بيدبا** على ألسنة العلماء (لم يذكرهم في هذا السياق) تارة، وعلى ألسنة الملوك (وقد تم ذكر هؤلاء) تارة أخرى، فالقيم التي جاءت على ألسنة العلماء، وردت كما يلي: "وحكي أن أربعة من العلماء ضمهم مجلس ملك فقال لهم: ليتكلم كل منكم بكلام يكون أصلاً للأدب، فقال أحدهم: أفضل خلة العلماء السكوت، وقال الثاني: إن من أنفع الأشياء للإنسان أن يعرف قدر منزلته من عقله، وقال الثالث أنفع الأشياء للإنسان أن لا يتكلم بما لا يعنيه، وقال الرابع أروح الأمور للإنسان التسليم للمقادير" (ص15). والدليل على أن هذه القيم خاصة بالملوك حتى وإن ظهرت على أنها للعلماء ولغيرهم من الناس، ما تبع هذا الكلام من استشهاد بأقوال ملوك أكبر البلدان وأعظمها في ذلك الزمان، وهي ملوك الصين والهند وفارس. وقد تقوّت حجج **بيدبا** حينما ذكره أن آباءه وأجداده قد دام لهم الحكم، لأنه لو لم يكن الوضع كذلك لما وصل إليه، "وأسسوا الملك وشيدوه وبنوا القلاع والحصون ومهدوا البلاد وقادوا الجيوش واستجاشوا العدة وطالت لهم المدة واستكثروا في السلاح والكرام وعاشوا الدهور في الغبطة والسرور..." (ص16). وهذا يعني، إذا وقفنا على مقدمات **بيدبا**، أن هذا الملك لن يطول حكمه وسيتهدم كل ما بناه آباؤه وأجداده بشق الأنفس، إذ لم يتحل بهذه القيم التي ذكرها له، وهي استراتيجية اقناعية ذكية، أتت ثمارها. ولم يسلم خطاب **بيدبا** من استخدام استراتيجية تعدد الأصوات فهو كان يعرف مسبقاً أن

الملك يرفض النقد والإرشاد في أمور السياسة، ولا يتقبل الرأي الآخر، وخاصة إذا جاء من شخص فريد وحيد مثل شخص بيدبا، وهو الأمر الذي دعاه إلى الاستعانة بأصوات شخصيات معروفة (مذكورة) وغير معروفة، ختمت بعمق على الحكمة الإنسانية وتجربتها. فقد استشهد، بصفة مباشرة تارة، وغير مباشرة تارة أخرى، بأقوال العلماء والحكماء الذين يدرك الملك قيمتهم وقيمة علمهم وحكمتهم، واستشهد تارة أخرى بأشهر حكام زمانه من حكام الهند والصين وفارس، كما استشهد أيضا بما فعله وقام به أبائهم وأجداده بصفاتهم وقيمهم، ففي هذا السياق يعتبر فيليب بروتون الكفاءة (كفاءة آبائه وأجداده على بناء دولة عادلة ودائمة) والشهادة والتجربة (شهادة العلماء وحكام الهند والصين وفارس وتجربتهم) أنواع من حجج تضيي على الخبر بعد الثقة.

فالفعل الكلامي الرئيس (الذي تعتبره في هذا الكتاب فعلا جامعا) الذي هو إساءة النصيحة، لم يكتب له النجاح لو لم ينبه على أساس استراتيجية محكمة تخلصها تقديم الحجج التي لا يمكن دحضها، وهي مصوغة في مجموعة من المقدمات، مكنت الملك من فهم الدلالات الضمنية لأقوال الفيلسوف، دون أن يصرح بها، لأنه يدرك أن التصريح ضمن هذه المواقف نهايته الهلاك؛ فهو لم يقل له إنك حاكم مستبد ومتجبر وصفاتك لا ترقى إلى مستوى صفات الملوك الأقوياء والعدول، وأن حكمك لن يدوم طويلا لأنك لم تلتزم بسنن وأخلاق الملوك والأمراء العدول؛ فالملك فهم عنه ذلك بجدارة، الأمر الذي أغضبه مما حمله على الأمر بقتله وصلبه. ولكون الأسلوب الذي جاءت عليه نصيحة بيدبا قد أعطى ثماره في مرحلة لاحقة، فقد فكر مليا فيما فعل، وأمر بإطلاق سراحه وأكرمه ورفع من قيمته ودرجته، بل وذهب إلى أبعد من ذلك حينما أمره بوضع كتاب "مشروع ينسب إليه وتذكر فيه أيامه كما ذكر آبائه وأجداده من قبله" (ص21).

فقد جاء في آخر كلام بيدبا: "فلم أتكلم بهذا ابتغاء غرض تجازيني به ولا التماس معروف تسوقه إلي ولكن أتيتك ناصحا مشفقا عليك" (ص18)، وهذا يعكس صدقه فيما جاء به إليه، وهذا لا يبرر استخدام الحيلة بقدر ما يستدعي استخدام استراتيجية ملائمة يحترم فيها "الطقوس" والعقود التي تتبني عليها هذه المواقف والمحادثات فمن بين هذه "الطقوس" على حد تعبير الأستاذ رشيد بن مالك احترام بيدبا لمقامه كفيلسوف ولمقام

دبشليم باعتبارها ملكا. فبيدبا لم ينس أنه في مكان يلزمه باحترام قواعده وأعرافه وطقوسه، أي أن يكون خطابه مناسباً لمقتضى الحال، فحينما طلب منه ما حاجته عند الملك، قال: "إني رجل قصدت الملك في نصيحة" (ص11) وهو في نظرنا ضرب من الاحترام والتواضع، لأنه كان بإمكانه أن يقول بدل "إني رجل"، إني فيلسوف... وعندما دخل إلى مجلس الملك "وقف بين يديه وكفر وسجد له واستوى قائماً وسكت" (ص12). لم يكن هذا السكوت، في رأينا، نتيجة لخشيته من الملك، فلو كان الأمر كذلك لما انتقل إليه لينتقده في وجهه، بل إنه يدرك أن المقام الذي هو فيه (مجلس الملك) يلزمه على أن لا يتلفظ بكلمة قبل أن يأذن له الملك. وفعلاً هذا ما حدث فلم يقل شيئاً إلا بعدما أذن له الملك بقوله: "وأنا قد فسحت لك في الكلام" (ص13)، يقول الأستاذ بن مالك: "ومن هذه المنطقات، يمكن أن يدرك القارئ أن الامتناع عن الكلام في مقام يقتضي الكلام هو كلام في حد ذاته و(استراتيجية حيلة) سخرها بيدبا لجس نبض الملك أولاً، وحمله من دون أن يشعر على قبول الحوار ثانياً، ومن ثم جره إلى تنازلات كان مستحيلاً أن يقوم بها قبل عزمه على الذهاب إليه ورفع التحدي بمواجهته"¹⁴. وخضع كلامه في بدايته إلى "طقس" آخر يتعلق بآداب الحديث إلى الملوك، ويتمثل في الدعوة له ببقاء الملك ودوامه نظراً لتشريفه إياه بسماعه لنصيحته: "أول ما أقول إني أسأل الله تعالى بقاء الملك على الأبد ودوام ملكه على الأمد، لأن الملك قد منحني في مقامي هذا محلاً جعله شرفاً لي على جميع من بعدي من العلماء وذكرى باقياً على الدهر عند الحكماء" (ص13). ويقصد بيدبا بهذا الأسلوب (أو الطقس) تحضير الملك من الناحية النفسية ليتقبل ما سيجيء به من خطاب قد يفشل في إنجازه إذا دخل مباشرة في مضمونه، لأن منطق بيدبا الفيلسوف يقتضي أن دوام الملك وبقائه ليس رهيناً بسماع الملك لأن يجلسه في مجلسه ويسمع منه النصيحة، فهذه العملية تحتاج إلى أمور وخصائص أخرى ذكرها بيدبا في كلامه المسهب مع الملك.

وقد فرض المقام على الفيلسوف أن لا يذكر بعض الكلمات والتعابير التي تشير صراحة إلى فساد سياسة الملك وتجبره على الناس، إنما اكتفى بوضع أفكاره تلك في شكل اقتضاءات نصفها بالتداولية نظراً للأثر الذي أحدثته في نفس الملك.

وعند شروعه في فعل النصيحة، لم يشر مباشرة إلى أخلاق الملك وأفعاله وصفاته، بل تحدث بصفة عامة عن الأخلاق والصفات التي يتوجب على الإنسان التحلي بها لتكون أعماله راشدة وخيرة وصالحة للناس، معتبرا حديثه هذا واجبا من واجبات العلماء والفلاسفة اتجاه الحكام، فهذا الأسلوب لا يمكن له إلا أن يجعل الملك يفهم حقيقة معاني الفيلسوف ودلالاته حينما حضر بين يديه، رغم مخاطبته إياه بأسلوب يتجنب فيه (وهو ما يقتضيه المقام) الاستخدام المتواتر للضمير أنت: "إني أسأل الله تعالى بقاء الملك"، "لأن الملك قد منحني..."، "قد عطف علي الملك..."، "والأمر الذي دفعني إلى الدخول على الملك..." (ص13)، فهو في مقام يخاطب فيه شخصا أرفع منه درجة اجتماعية، تقتضي مخاطبته استخدام أسلوب يليق بمقامه.

إن لمعرفة بيدبا آداب الحديث وأخلاق الحوار، الأثر الإيجابي على الملك ويتمثل أولا: في إعادة النظر في قراره الذي تمثل في قتل بيدبا وصلبه، ثم سجنه فقط، وبعدها إخراجه من السجن وتكريمه إياه، وثانيا، في طلبه أن يضع له كتابا يخلد اسمه على غرار آبائه وأجداده، وهذا كله بسبب حجج بيدبا التي لا تقبل الرد والدحض نتيجة ابنائها على ما هو مشترك بين العام والخاص، من جهة، وقدرته على إرسال خطابه باحترام القواعد التي تحكم الإنسان في ذلك المقام، من جهة أخرى.

ويمكن القول، انطلاقا من نظرية افعال الكلام، إن الفعل الكلامي الجامع الذي طغى على كتاب كليله ودمنة، هو فعل النصيح، وذلك نظرا لطبيعة الموضوع ولمقاصد بيدبا في وضعه وابن المقفع، لاحقا، في ترجمته، والنصح في هذا المقام غايته إصلاح وضع سياسي واجتماعي سائد؛ غير أن هذا الفعل الكلامي الجامع تتخلله أفعال كلامية جزئية تقوم كلها بخدمته، معنى ذلك أن اختيار الكاتب الأفعال الكلامية الجزئية، لا يكون إلا لتدعيم الفعل الكلامي الجامع وتشكيله، وبأسلوب آخر، وكل الأفعال الكلامية الجزئية تخدم الغرض الذي من أجله صيغت في ذلك الخطاب.

ومن يقرأ كتاب كليله ودمنة، يشده فعل كلامي آخر يصعب تصنيفه ضمن الأفعال الكلامية الجامعة، تماما أو الأفعال الكلامية الجزئية، إنه الاستعارة، فهي من حيث الصيغة لا يمكن لنا أن نأتي بها في عبارة أو جملة كأن نقول زيد أسد ولكن من حيث كثرتها

ودلالاتها في نص كليلية ودمنة وفي وضعها أساسا، فهي فعل كلامي جامع، فنص كليلية ودمنة نص استعاري بالنسبة لوضعه بيدا، لأنه قصد منه استعارة دلالات جاءت على السنة الحيوانات تشبه دلالات وعوالم خاصة بعالم البشر، فنقول إن كليلية ودمنة هو استعارة الحكم الراشد والأخلاق الحسنة والسياسية السليمة.

هذا هو إذن السبب الذي جعلنا نتحدث عن الاستعارة باعتبارها فعلا كلاميا جامعاً. ولا أدل على ذلك من إقدام ابن المقفع على ترجمتها، مبينا معانيها ودلالاتها، رغبة منه في تغيير وضعية حكماء الفاسدة، كما فعل بيدا قبل ذلك بقرون، فإذا كانت الاستعارة تتشكل على نحو زيد ثعلب (للدلالة على مكر زيد وخبثه)، وهي فعل كلامي جزئي، فإن قولنا كتاب كليلية ودمنة هي الحكم الراشد وحسن أخلاق الحكام والعلماء، هي الفعل الكلامي الجامع.

وقد أثبتت التداولية في العديد من الدراسات التي أجريت على الاستعارة أن الغاية من وضع الخطاب الاستعاري هي التأثير في المستمعين¹⁵. لذلك اعتبرنا الاستعارة فعلا كلاميا، والعلاقة الاستعارية على حد تعبير الفيلسوف طه عبد الرحمن، هي أدل ضروب المجاز على ماهية الحجاج.

عليه سنستعرض في هذا المقام بعض العلاقات التي تخللت كتاب كليلية ودمنة، فهناك ما أسميناه استعارة السفينة التي جاءت للدلالة على حسن تسيير الملك وتدبيره لشؤون مملكته: "أرى السفينة لا تجري في البحر إلا لملاحين لأنهم يعدلون، وإنها تسلك اللجة بمديرها الذي تقرد بإمرتها ومتى شحنت بالركاب الكثيرين وكثر ملاحوها لم يؤمن عليها من الغرق" (ص23).

ثم هناك ما أسميناه استعارة الشخص الجامع للعلوم (وليس العالم) "من غير إعمال الروية فيما يقرؤه كان خليقا أن يصيبه ما أصاب الرجل الذي زعمت العلماء أنه اجتاز بعض المفاوز فظهر له بوضع آثار الكنوز، فجعل يحفر ويطلب فوق على شيء من عين وورق فقال في نفسه، لئن أنا أخذت في نقل هذا المال قليلا طال علي وطمعتني الاشتغال بنقله وإحرازه عن اللذة بما أصبت منه... ثم جاء بالحمالين فجعل يحمل كل واحد منهم ما يطيق وينطلق به إلى منزله فيفوز به حتى إذ لم يبق من الكنز شيء انطلق خلفهم إلى

منزله فلم يجد فيه من المال شيئاً لا قليلاً ولا كثيراً، وإذا كل واحد من الحمالين قد فاز بما حمله لنفسه ولم يكن له من ذلك إلا العناء والتعب لأنه لم يفكر في آخر أمره" (ص 46).
والنص هو استعارة عن سوء جمع الشخص للعلوم وقراءة الكتب دون أن يعي ما يقرأ ويستفيد منه.

أما الاستعارة الثالثة فقد أسميتها "استعارة السارق"، التي تنطبق على الإنسان الذي يعرف مضامين كتاب كليله ودمنة ولم ينتفع منه "وإن لم يفعل ذلك كان مثله كالرجل الذي زعموا أن سارقاً تسور عليه وهو نائم في منامه فعلم به فقال: والله لأستكن حتى أنظر ما يصنع ولا أذعره ولا أعلمه أني قد علمت به، فإذا بلغ مراده قمت إليه ونغصت ذلك عليه، ثم إنه أمسك عنه وجعل السارق يتردد وطال ترده في جمع ما يجده، فغلب الرجل النعاس فنام وفرغ اللص مما أراد وأمكنه الذهاب، واستيقظ الرجل فوجد اللص قد أخذ المتاع وفاز به، فاقبل على نفسه يلومها وعرف أنه لم ينتفع بعلمه باللص إذ لم يستعمل في أمره ما يجب" (ص 48)، هذه الاستعارة نعتبرها تحريضا من قبل ابن المقفع للقارئ الافتراضي أو الواقعي الموجود في عصره على الثوران على النظام السياسي الفاسد، وفي الوقت نفسه تحذيرا من عدم فعل ذلك.

فقد جاءت الاستعارات في هذا الكتاب كحجج لتدعيم المزاعم والأفكار التي يعلن عنها السارد، ونقصد ببدا أثناء مخاطبته القارئ الافتراضي أو الواقعي، ونقصد به أيضا ابن المقفع بمخاطبته القارئ الواقعي في عصره.

خاتمة

بعد هذه الجولة القصيرة في عالم كليله ودمنة، استطعنا أن نفهم الازدواجية التي احتواها كلام بيدبا التي تبناها ابن المقفع بجدارة، وضمن اقتضائه فيها لتخدم مقاصده التي تلتقي في عدد من النقاط مع مقاصد بيدبا، سواء أكان ذلك في خطابه مع دبشليم المتلفظ له الواقعي، أو القارئ الافتراضي في الحكايات على ألسنة الحيوانات. ويبدو أن ابن المقفع قد تبنى بأسلوب شبه كلي الإستراتيجية التخاطبية لبیدبا، ويتجلى ذلك من خلال نقطتين أساسيتين: تكمن الأولى في أن النص تمت ترجمته، فكان من الطبيعي إذن أن تتجلى هذه الاستراتيجيات كما هي في النص الأصلي. أما الثانية، فباعتبارها أن المترجم خائن، حسب تعبير المقولة

الإيطالية القديمة، فإن ابن المقفع قد استغل هذه الحقيقة لكي يضمن اقتضاءاته وايدولوجيته وفلسفته في هذا النص لكي يصير النص، في اللاوعي، نصه واقتضاءات النص اقتضاءاته. فقد استطاع أن يحترم القيم العربية الإسلامية للخطاب العربي بترجمته لنص ينتمي إلى ما أسماه الدكتور طه عبد الرحمن "المجال التداولي" الهندي الوثني.

ملخص المقال

يتناول هذا المقال بعدين خطابيين لنص ابن المقفع، يتجلىان في المستويات الدلالية والتداولية لخطاب ابن المقفع من جهة، وخطاب شخصيات القصص من جهة أخرى. فقد تداخلت خطابات كل هؤلاء إلى درجة صعوبة معرفة المتكلم الحقيقي، ولم ينج واضعو هذه القصص من هذا التداخل. وعليه جاءت هذه الدراسة مؤسسة على معرفة المقاصد الخطابية للمتخاطبين والأساليب التي تتجلى عليها هذه المقاصد في شكل استراتيجيات مختلفة.

الهوامش

- 1- عبد الله ابن المقفع (2000)، كليلة ودمنة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، تقديم: د. عمر عروة، ص 4.
- 2- عبد الهادي بن ظافر الشهري (2004)، استراتيجيات الخطاب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ص 180.
- 3- كليلة ودمنة، ص 21.
- 4- مقدمة الدكتور عمر عروة (طبعة 2000).
- 5- استراتيجيات الخطاب، ص 186.
- 6- رشيد بن مالك (2006)، قراءة سيميائية في كليلة ودمنة لعبد الله ابن المقفع، مجلة "بحوث سيميائية" مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان - ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية الجزائر.
- 7- عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 187.
- 8- بلخير، عمر (2003)، تحليل الخطاب المسرحي في منظور النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- 9- D. Maingueneau, P. Charaudeau (2002), dictionnaire d'analyse du discours, paris, seuil, p549
- 10- عمر بلخير (2006): معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب ما بين 1988 و 2000، رسالة أعدت لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر، ص 232.
- 11- نفسه، الصفحة نفسها.
- 12- P. Breton (1996), l'argumentation dans la communication, paris, la découverte, p.p 51-53
- 13- رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص 35.
- 14- المرجع نفسه، ص 37.
- 15- أنظر في ذلك: طه عبد الرحمن (1998)، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الفصل الرابع من الباب الثاني.
أنظر أيضا:
- G. Golder (1996), le développement du discours augmentatif, Lausanne-Delachaux et Niestle.

القيمة الحجاجية لأسلوب القصر في اللغة العربية

أ. محمود طلحة

جامعة الأغواط

ارتبط إدراك مفهوم اللغة منذ القديم بمفهوم مزاج لها هو وظيفتها التواصلية والتبليغية حتى غدا ذلك المفهوم قريباً لها، أينما ذُكرت ذُكر معها، وهو إدراك كان له وجود في التراث اللغوي العربي منذ نشأته عبّر عنه علماء العربية ممن خلفوا تراثاً زاخراً بالمفاهيم والتصورات، ونذكر من بين النصوص المهمة التي أناطت باللغة وظيفة التواصل والتبليغ ما ذكره أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ) في كتابه "البيان والتبيين" بقوله « والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يغضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هي الفهم والإفهام»¹ ومعلوم أن القائل والسامع خاضعان لنواميس اللغة وقواعدها فالكلام لا يكون إلا على سمتها وتبعاً لقوانينها لذا ربط الجاحظ ربطاً أساسياً بين الدلالة وبين التواصل المبني على الفهم والإفهام، وقد عبّر أبو الفتح بن جني (ت392هـ) عن مفهوم اللغة أصدق تعبير باستيفائه لخاصيتين من خصائصها إذ يقول في كتاب "الخصائص" في حد اللغة: «أما حدّها فهي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»² فاللغة مؤسسة اجتماعية أولاً وهي تتولى وظيفة التواصل بين أفراد المجتمع ثانياً.

إن هذا الإدراك لارتباط اللغة بأداء وظيفة أساسية أولاه الفكر اللساني الحديث اهتماماً بالغاً تجلّى في ظهور نظريات غايتها إبراز مظاهر الوظيفة التواصلية في مستويات التحليل اللساني³، وقد توازى الاهتمام اللساني بوظيفة اللغة مع اهتمام الفلاسفة كذلك بها، وربط مفهوم اللغة بمباحث الفلسفة الحديثة مما أوجد تحولا جذريا في البحث اللساني تجلّى في نشأة الدراسات اللسانية التداولية من رحم الفلسفة التحليلية⁴، فانتقل الاهتمام في الدراسات اللسانية من الوصف البنيوي إلى بحث أساليب الاستعمال ومقاماته بما يضع الأولوية لمقاصد المتكلمين وأغراضهم التواصلية.

وقد تنبّه بعض الباحثين التداوليين إلى وظيفة أخرى تقوم بها اللغة عدا التبليغ والتواصل بين المتخاطبين هي وظيفة الفعل واقترح على هذا الأساس نظرية تعرفُ بنظرية الأفعال الكلامية (theory of speech acts)⁵، حاول من خلالها توضيح جانبٍ آخرَ من جوانب العملية التواصلية في اللغة ألا وهو الفعل، فاللغة من هذا المنظور لا تصف ولا تقول فقط وإنما تفعل كذلك. والفعل المنوط باللغة على هذا الأساس متعدّد متوّع لذلك حاول "ج. أوستين" اقتراح تصنيف يسعى إلى جمع أهم الأفعال الكلامية، وانطلق في ذلك من تقسيم أساسي للفعل الكلامي الكامل إلى ثلاثة أفعال هي:

1- فعل القول وهو التلفظ بجملة مفيدة في بناء نحوي سليم ذي دلالة.

2- الفعل المتضمن في القول وهو الفعل المقصود به إنجاز عمل ما من خلال التلفظ بالجملة، مثل الاستفهام المتضمن في جملة خبرية أو إنشائية.

3- الفعل الناتج عن القول وهو الفعل الذي يخلفه التلفظ بالجملة الاستفهامية مثل الإرشاد أو الإنكار أو الإقناع⁶. ويتعلق التصنيف المقترح في النظرية أساساً بالفعل الثاني أي المتضمن في القول، وأهم الأنواع التي رأى أوستين أنها تتدرج ضمنه هي: الحكميات والأمريات والوعديات والسلوكيات والتبينيّات⁷، وقد استدرك تلميذ "أوستين" الفيلسوف "جون سيرل" على أستاذه في هذا التصنيف وقام باقتراح تصنيف آخر وفق معايير وشروط متعددة، خلّص منها إلى أنواع الأفعال التالية: التقريريات والوعديات والأمريات والإيقاعيات والبوحيات⁸. فللتمثيل على التقريريات مثلاً نرى أن "سيرل" يعرفها بأنها الأفعال التي يكون الغرض منها التقرير، سواءً أكان هذا التقرير في جملة خبرية أو في جملة إنشائية مثل قوله تعالى:

(1) أَفِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ.

فهذه جملة استفهامية تفيد التقرير.

ومن رحم نظرية أفعال الكلام ومن خلال هذا التصنيف ظهر توجه آخر يرى أن من أهم أفعال اللغة فعلُ الحجاج والإقناع، بل ليس الإقناع قيمة مضافةً إلى وظيفة اللغة في نظر هذا التوجه، وإنما هو وظيفة أساسية يقوم بها المتخاطبون في استعمالاتهم اليومية للغة، وتتداخل مصادر الاهتمام بالحجاج بين مصادر لسانية محضة وبين اهتمامات فلسفية ومنطقية. على أنه قد وُجدت نظرية تهتم بالحجاج في اللغة أساساً تكفل بطرح أهم مفاهيمها

اللساني الفرنسي "أوزوالد ديكر"، وحتى نعطي لهذه النظرية بُعداً المقصود منها سنخرج فيما يلي على أهم اقتراحات "ديكر" قبل النظر في الاستعمال الحجاجي الذي نود تحليله من خلال هذا المقال.

1- الحجاج في اللغة:

تقوم نظرية "ديكر" في أول خطوة على تفريق هام بين الحجاج والاستدلال، فإذا كان الاستدلال يحيلنا على نوع من العمليات المنطقية المدروسة في المنطق الأرسطي، فإن الحجاج على قربه الشديد من عمليات الاستدلال إلا أنه يمتاز بخصائص تبدو أقرب إلى اللغة منها إلى المنطق، وللتفريق بين العمليتين نضرب المثالين التاليين:

(2) كل المعادن تتمدد بالحرارة، الذهب معدن، إذن فالذهب يتمدد بالحرارة.

(3) يبدو الجو جميلاً، سنخرج في نزهة.

تبدو العلاقة الاستدلالية واضحة في العبارة (2)، بينما العلاقة بين جزئي العبارة (3) لا تتضح إلا من خلال معرفة السياق الذي تم التلطف بها فيه، فالتلطف بإرادة الخروج في نزهة يستدعي النظر إلى السياق الذي قيلت فيه هذه العبارة وفيها تُلَفَّظ المتكلم بحجة قادتنا إلى التسليم بإمكانية الخروج في النزهة، ألا وهي حالة الجو التي تبرر ذاك الخروج، إذن فنحن أمام علاقة تتميز بقيمة حجاجية يسعى فيها متكلم إلى إقناع المخاطب أو تعديل قناعاته، غير أننا لا نتصور النتائج التي يمكن أن يعطيها لنا ملفوظ حجاجي إلا بتصور السياق الذي وردت فيه وعلى هذا فالمتغيرات التي تدخل في العلاقات الحجاجية أكثر من جملة المتغيرات التي يمكنها الدخول في العلاقات الاستدلالية كما أن النتيجة في الحجاج يمكن أن تكون ظاهرة ويمكن أن تكون مضمرة، وقديماً فرّق المناطق بين أنواع الحجج لذا نستطيع القول بأن العلاقات الحجاجية بين العبارات تعتمد أساساً على الحجج الجدلية والخطابية والشعرية⁹ والصفة الأساسية لهذه الحجج هو أنها غير يقينية أي أنها تعتمد أساساً على التسليم أو الاتفاق، لذلك فهي أكثر ارتباطاً باللغة التي تحتفظ بصفة الوضعية والاتفاق الاجتماعي.

ولتبيان الخاصية الأساسية للعلاقة الحجاجية يحاول ديكر استلهاً نظرية الأفعال الكلامية ليُجعل من فعل الحجاج فعلاً كلامياً أيضاً، لذلك فقد ذهب أولاً إلى التفريق بين

مكونين اثنين لمعنى أي جملة أو أي ملفوظ: المكون اللساني وهو الملفوظ منظوراً إليه من وجهة النظر النحوية وفق القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية للغة، والمكون الثاني هو استعمال هذا الملفوظ في سياق تواصل معين، وهذا ما يسميه "ديكرو" بالمكون البلاغي¹⁰، والانطلاق من خلال هذه الثنائية قاد "ديكرو" إلى تمييز بعض الظواهر اللغوية عن الاستدلال، وهذا في إطار طرحه لقضايا الافتراض المسبق (La présupposition) وقوانين الخطاب (Les lois du discours) ثم مفهوم الحجاج. والذي ظهر لنا أن من أهم خصائص العلاقة الحجاجية بالنظر إلى مشروع "ديكرو" ما نوجزه في النقاط التالية:

- تقوم العلاقة الحجاجية بين ملفوظين (م1) و (م2) إذا كان الملفوظ (م1) مقدمةً للتسليم بالملفوظ (م2). فالملفوظ (م1) حجة والملفوظ (م2) نتيجة لتلك الحجة، ومن الممكن أن تكون النتيجة صريحةً ومتلفظاً بها كما أنه من الممكن أن تكون ضمنية.
- إن العلاقة الحجاجية هي علاقة نسبية ترتبط أساساً بالمقام الذي تم التلفظ بها فيه، وقد تكون مندرجة ضمن السياق اللغوي الملفوظ. وترتبط بالمعارف العامة والمسلّمات البديهية المتعارف عليها في المجتمع وخاصة منها الأعراف اللغوية.
- ليس الحجاج قيمة مضافة إلى الملفوظات اللغوية بل هو وظيفة أساسية ملازمة لنشاط التلفظ، و"القيمة الحجاجية لملفوظ ما ليست نتيجة المعلومات المتضمنة فيه فقط، بل إنه قد توجد في الجملة مورفيمات أو تعابير أو صيغ تعطي للملفوظ توجّهاً حجاجياً يقود المخاطب إلى ذاك الاتجاه أو ذاك، بغض النظر عن حملتها الإخبارية"¹¹.
- يسعى المتكلم من خلال العلاقة الحجاجية بين الملفوظات إلى إقناع المخاطب بوجهة نظره وباعتبار الإقناع فعلاً ناتجاً عن الحجاج فإننا نعدّ الملفوظات الحجاجية بهذا نوعاً من الأفعال الكلامية، وهذا يعني أن الحجاج يتميز بخصائص الفعل الكلامي وهي على التوالي: القصدية والتواضع والعرفية.
- تتسم العلاقات الحجاجية باعتمادها الأساسي على عنصرين اثنين هما الترابط والتراتب، والمقصود بالترابط وجود روابط حجاجية بين الحجة والنتيجة، وقد تتعدد هذه الروابط حسب المقامات والمقاصد كما تتعدد في اللغة الواحدة حسب الأشكال اللغوية المتاحة فيها ويمكن التمثيل عليها بأدوات الشرط في اللغة العربية إذ تؤدي هذه الأدوات وظيفة الربط بين الملفوظات وتكون في أغلب استعمالاتها حجاجية، أما الترتاب

فهو خاصية تابعة لخاصية العرفية التي تميز المؤسسة اللغوية، إذ تستعمل في الملفوظات الحجاجية بعض التعبيرات والكلمات الدالة على القوة أو الضعف في الحجج والتي يمكننا ترتيب هذه الملفوظات حسبها، وتدخل عند "ديكرو" تحت مسمى "السلم الحجاجي" (L'échelle argumentative). وسنرجئ الحديث عن التمثيل لها لحين دراسة الاستعمال الحجاجي المقصود بهذا المقال.

تبدو لنا هذه الخصائص إطاراً نظرياً يمكن من خلاله دراسة بعض الاستعمالات الحجاجية في اللغة العربية وقد اخترنا من بين أهم هذه الاستعمالات أسلوب القصر بما يبين عن نظرة جديدة لأساليب البلاغة العربية.

2- سياق الاستدلال في العربية:

إن الانطلاق في دراسة أساليب البلاغة العربية من وجهات النظر الحديثة التي تمثلها النظريات الأسلوبية والتداولية وتحليل الخطاب يمكن أن يثري البحث-بدون شك- في اللسانيات العربية، غير أن الرجوع إلى التراث يمكن أن يجنبنا عدة عقبات محتملة، لذلك ارتأينا قبل النظر في دراسة أسلوب القصر محاولة صياغة الأساس النظري الذي يمكن أن تقوم عليه -في رأينا- أي نظرية للحجاج في اللغة العربية، وهذا الأساس النظري يمكن أن يتمثل في التراث البلاغي الذي خلفه الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت474هـ) والذي نتعامل معه اليوم على أنه إحدى أهم الركائز في البحث اللساني العربي، وننطلق أساساً من نص معروف لدى الباحثين العرب يعبر فيه عبد القاهر عن تصور للعلاقات بين المعاني في التراكيب إذ يقول: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت "خرج زيد" وبالانطلاق عن "عمرو" فقلت: "عمرو منطلق"، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل... وإذ قد عرفت هذه الجملة فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"¹². إن هذا التفريق بين الدالتين-بالمفهوم

الحديث - والذي استقطب أنظار الباحثين في عصرنا لم يكن تفريقاً بسيطاً بين طريقتين في القول فقط، بل هو نتيجة نظرية لتفريق آخر في استعمال مصطلحي "اللفظ والمعنى" لم يتنبه له من الباحثين المحدثين إلا ثلة قليلة¹³، ومن هؤلاء الباحثين الأستاذ شكري المبخوت في دراسته "الاستدلال البلاغي".

على أنه من المهم في رأينا قبل النظر في طرافة النظرية التي يذهب إليها الأستاذ شكري المبخوت الاستعانة بالنصوص التي يفرق فيها عبد القاهر الجرجاني بين استعمالات مصطلحي اللفظ والمعنى، وهذا في إطار نظرية النظم إذ لا ارتباط بين الألفاظ ولا تفاضل بينها إلا في سياق النظم" فقد اتضح إذن اتضحاً لا يدع للشك مجاًلاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة من معانيها ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"¹⁴، ويضيف عبد القاهر في سياق ردّه على المخطئين في استعمال المصطلحين وفهمهما "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتهما، فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنين، قيل لك: إن قولنا "المعنى" في مثل هذا يراؤ به الغرض والذي أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول: زيد كالأسد، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول: كأن زيدا الأسد، فتفيد تشبيهه أيضاً بالأسد إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول"¹⁵، وكأن الفرق بين الداليتين عند عبد القاهر شبيه باختيار منهجي في استعمال الوصف الدلالي كما لاحظناه عند "ديكرو"، بل إن الأمر أشبه ما يكون بتفريق بين المحتوى الدلالي الأول للملفوظات وبين المعاني الإضافية التي تكتسبها تلك الملفوظات؛ أولاً عبر السياق الذي قيلت فيه، وثانياً عبر الأغراض التي يريدونها المتلفظون، لذلك لا نعجب إن ربط عبد القاهر بين هذه الظاهرة وبين التفاضل في الأقوال واكتساب المزية، والمحتوى الدلالي الأول هو الذي عبّر عنه عبد القاهر بـ "أصل المعنى" إذ يقول في نص آخر مهم أيضاً: "واعلم أن السبب في أن أحوالوا في أشباه هذه المحاسن التي ذكرتها لك على اللفظ، أنها ليست بأنفس المعاني، بل هي زيادات فيها وخصائص، ألا ترى أن ليست المزية التي تجدها لقولك "كأن زيدا الأسد" على قولك "زيد كالأسد"، لشيء خارج عن التشبيه الذي هو أصل

المعنى، وإنما هو زيادة فيه وفي حكم الخصوصية في الشكل، نحو أن يصاغ خاتم على وجه وآخر على وجه آخر تجمعهما صورة الخاتم ويفترقان بخاصة وشيء يعلم إلا أنه لا يُعلم منفرداً. ولما كان الأمر كذلك لم يمكنهم أن يطلقوا اسم المعاني على هذه الخصائص، إذ كان لا يفرق الحال حينئذٍ بين أصل المعنى وبين ما هو زيادة في المعنى وكيفية له وخصوصية فيه، فلما امتنع ذلك توصلوا إلى الدلالة عليها بأن وصفوا اللفظ في ذلك بأوصاف يُعلم أنها لا تكون أوصافاً له من حيث هو لفظٌ كنحو وصفهم له بأنه لفظ شريف وأنه قد زان المعنى وأن له ديباجة وأن عليه طلاوة وأن المعنى منه في مثل الوشي وأنه عليه كالحلي، إلى أشباه ذلك مما يعلم ضرورة أنه لا يعنى بمثله الصوت والحرف¹⁶.

وعلى هذا التفريق تتضح لدينا صحة المسئلة التي ينطلق منها الأستاذ شكري المبخوت والتي أعاد من خلالها صياغة الفرق بين المعنى ومعنى المعنى في المقولتين التاليتين:

1- يتولد **المعنى** عن توخي **المعاني النحوية** في **معاني الألفاظ** ليعبر المتكلم عن الحكم الذي هو غرضه تعبيراً يختلف عن تعبير آخر يشترك معه في أصل **المعنى**.

2- يتولد **معنى المعنى** عن توخي **المعاني النحوية** في **المعاني الأول** للألفاظ التي تدل على معنى ثانٍ دلالة استدلالية ليعبر المتكلم عن الحكم الذي هو غرضه تعبيراً يختلف عن تعبير آخر يشترك معه في أصل **المعنى**.¹⁷

والمقصود طبعاً بالمعاني النحوية ما أسماه عبد القاهر بالوجوه والفروق من قبيل التقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتكثير وغيرها من المعاني التي تعود إلى القواعد اللغوية والوضعية التي يخضع لها الاستعمال، ويقول الأستاذ "سليمان بن علي": "وبهذا لا تكون هذه الوجوه إلا بدائل أو هيئات مختلفة لمعنى واحد من معاني النحو، بحيث يكون لكل وجه أو هيئة معنى دلالي خاص، لا يكون في غيره من الوجوه أو الهيئات بعد أن تكون حقيقة المعنى-أو أصله-في جميعها واحدة، ومن ثم تكون (الفروق) عبارة عن خواصٍّ معانٍ تظهر في كل وجه دون غيره من الوجوه الأخرى، وعلى الناظم أو منشئ الكلام في هذه الحال أن يتخير البديل الأمثل-أو الوجه الأصلح- للتعبير بدقة عما يريد إبلاغ السامع به"¹⁸. نحن إذن أمام ثنائية ذات شأن خطير في فتح الدرس البلاغي على آفاق حديثة من بينها نظرية الحجاج.

لذلك ننطلق ههنا من مسلمة صاغها الأستاذ المبخوت عن الثنائية التي تكلمنا عنها من قبل وهي المعنى ومعنى المعنى وهي مسلمة تقضي بعدم قصر الثنائية الدلالية السابقة على الكناية والاستعارة والتمثيل، إذن فنحن نستطيع -ببساطة- الكلام عن ثنائية تشمل كل الظواهر الدلالية الممكنة، إذ من الممكن أن "يقبل تقسيم الجرجاني لضربي الكلام صوراً أخرى من الفهم كما يقبل أن تولّد منه مفاهيم عديدة لتفسير الظواهر البلاغية تفسيراً يخضع لمنوال واحد"¹⁹. والذي يدعوننا إلى الأخذ بهذه المسلمة إنما هو النظر في نصوص عبد القاهر كذلك، كما أنه قد صار مجال البحث في الحجاج واضحاً لدينا من خلال هذه العلاقة الاستدلالية التي تربط بين المعنى الأول والمعنى الثاني، ولشرح هذه العلاقة الاستدلالية نحاول صياغة المقولات النظرية السابقة في هذه النقاط:

• تشترك العبارات المتفاضلة في أصل واحد هو المسمى بالمعنى والذي يتجسد في المحتوى الدلالي لكل ملفوظ، بينما يقع التفاضل بين هذه الملفوظات في خصائص المعاني أو مواضع الاستعمال وهي المسماة بمعنى المعنى.

• تتسم العلاقة بين أصل المعنى وخصائص المعاني بعلاقة شبيهة بالعلاقة الاستدلالية، إذ تقوم الزيادات الموجودة في الملفوظات بتوجيه المتلقي أو المخاطب إلى فهم المقصود من الخطاب حسب المقام الذي تم التلفظ بها فيه، وذلك بضرب من الاستدلال الطبيعي.

• يرتبط الاستدلال على الدلالة المقصودة بالمقامات والأحوال والمقاصد التي يريدها المتكلمون من خطابهم.

وللتمثيل لهذه العلاقة الاستدلالية نحيل القارئ على الرواية التي تناقلها العلماء عن التفريق بين أضرب الخبر في سؤال الكندي الفيلسوف لأبي العباس المبرد والتي نقلها عبد القاهر في الدلائل أيضاً لإثبات نظرية الوجوه والفروق بصريح نصه، وثنائية المعنى ومعنى المعنى بمفهوم النص. يقول عبد القاهر "روي عن ابن الأنباري أنه قال: ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس وقال له: إني لأجد في كلام العرب حشواً فقال له أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون "عبد الله قائم"، ثم يقولون "إن عبد الله قائم"، ثم يقولون "إن عبد الله قائم"، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد، فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم "عبد الله قائم" إخبار عن قيامه، وقولهم "إن عبد الله

قائم "جواب عن سؤال سائل، وقوله "إن عبد الله لقائم" جواب عن إنكار منكر قيامه، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني"²⁰، إذن فالجمل الثلاث رغم أنها تفيد نفس الدلالة المتعلقة بقيام عبد الله إلا أنها تختلف فيما بينها اختلافاً لا يظهر إلا من خلال تصور المقام الذي اقتضى صورة وهيئة في التركيب خاصة، وهذا ما فهمه المبرد من خلال الفروق والزيادات في الجمل، لذلك تبدو لنا نظرة عبد القاهر إلى اللغة نظرة فاحصة ودقيقة إذ لا ترادف في التراكيب المختلفة لديه بل إن كل تغيير في اللفظ يستلزم حدوث تغيير في المعنى، ونستطيع بالاستعانة بنص سابق لعبد القاهر الكلام عن معنيين اثنين أو دلالتين اثنتين لكل ملفوظ سواءً نظرنا لهذا الملفوظ نظرة معنوية (نسبة إلى علم المعاني) أو نظرة بيانية (نسبة إلى علم البيان)، مع العلم بأن عبد القاهر لم يفصل بين العلمين مطلقاً إذ يخضعان لنظرية النظم ومفهوم الوجوه والفروق. الدلالة الأولى من هذين الدلالتين هي الدلالة على أصل المعنى أو ما يسمى بالغرض، والدلالة الثانية هي الدلالة المستلزمة من الملفوظ، مما يجعلنا في صلب الكلام عن الملازمات بين المعاني أو متضمنات القول. يقول عبد القاهر: "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها، فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنين، قيل لك: إن قولنا "المعنى" في مثل هذا يرادُ به الغرض والذي أراد المتكلم أن يثبتته أو ينفيه نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول: زيد كالأسد، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول: كأن زيدا الأسد، فتفيد تشبيهه أيضاً بالأسد إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول"²¹، إن المفارقة التي يحثنا عبد القاهر على ملاحظتها هي وجود فروق في التراكيب، وليس ذلك فقط لأن هناك فروقاً في ألفاظها بل لأنه يوجد اختلاف سياقي أولاً واختلاف في المقصد ثانياً، ومن بين أمثلة التراكيب المختلفة الإخبارات السابقة التي فرق المبرد بين مقاماتها، ولعل في تصور المبرد للمقامات التي ترتبط بها هذه الجمل ما يمكن أن نعدّه مقاماً حجاجياً صرفاً ألا وهو مقام الإنكار، والاعتراف بوجود هذا المقام هو الذي أفضى بنا إلى تعقب تصور عبد القاهر له في أحد أساليب البلاغة العربية أي أسلوب القصر.

إذن فقد قادنا الكلام عن أسس الاستدلال بين معاني الملفوظات إلى تمييز وجود سياقات تحمل الملفوظات قيمة حجاجية، لذا فنحن ننطلق من مقدمة مفادها أنه إذا كان لكل

ملفوظٍ استدلالي نتيجة مترتبة عنه فإن القيمة الحجاجية لهذا الملفوظ إنما يكتسبها من السياق أولاً، ثم من المقصد ثانياً. على أنه من المهم أيضاً ربط الملفوظات الاستدلالية أيضاً بمفهوم الخطاب، أي الكلام الموجه إلى الغير، ونستلهم ههنا تعريف الحجاج عند الأستاذ طه عبد الرحمن إذ يقول: "أنه كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"²²، والأستاذ عبد الرحمن بهذا يحاول أن يثبت أن الخاصية الاستدلالية خاصية لا تتفك عنها العلاقات التخاطبية، وهذا ما سنحاول إثباته في بعض استعمالات أسلوب القصر.

3- القصر في سياق الحجاج:

يمثل القصر²³ في البلاغة العربية صورة من صور التراكيب التي تأتي للإثبات، ويزيد القصر على قيمة الإثبات بالتخصيص، أي إنه يخصص صفة معينة بموصوف معين، يقول أبو البقاء الكفوي: "والقصر في الاصطلاح جعل أحد طرفي النسبة في الكلام سواء كانت إسنادية أو غيرها مخصوصاً بالآخر بحيث لا يتجاوزه، إما على الإطلاق أو بالإضافة بطرق معهودة"²⁴، وللتمثيل على أسلوب القصر لا يصطنع البلاغيون العرب أمثلة من أذهانهم بالنظر أولاً إلى تأثيرهم بالتراث النقدي المتمثل في أنظار العلماء والنقاد في الإنتاج الشعري، وثانياً لأن الاستقراء في الدرس البلاغي سمة من سماته وخاصية من خصائصه إذ تغدو الأمثلة الموجودة فيه أمثلة من خطاب متحقق لا ينفك البلاغي عن الإشارة إلى مقامه أو مقصد المتكلم منه²⁵، لذلك لا نعجب كثيراً إن كان التمثيل في أسلوب القصر أو في غيره من أبواب علوم البلاغة العربية أمثلة مستمدة أساساً من القرآن الكريم أو من قصائد معروفة ومتداولة. ويبدو أن مباحث هذا الأسلوب قد تم التفصيل فيها بشكل كبير مع تقدّم الزمن إذ لو قارنا بين المباحث المتعلقة به في "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر وبين أحد شروح التلخيص لوجدنا الفرق كبيراً، فقد تضخم التصنيف في الشروح بشكل لافت للنظر وهو تقسيم -على تبرم الباحثين المحدثين منه- ذو فائدة كبيرة فيما نحن بصددّه. ونحن إذا حاولنا إجراء مقارنة نصية لمباحث القصر ابتداءً بعبد القاهر الجرجاني إلى أبحاث البلاغيين المتأخرين ومن بينهم شراح التلخيص لربما أعاننا هذا الإجراء في بيان وجه الاستدلال الذي يحكم أسلوب القصر في سياق الحجاج. وقد وجدنا عبد القاهر ينطلق أساساً من محاولته تخريج كلام النحويين في الفرق بين الاستعمالين لهذا الأسلوب

في النحو العربي-أي القصر بإنما وأسلوب النفي والاستثناء بما وإلا-إذ يقول: "قال الشيخ أبو علي في الشيرازيات: يقول ناس من النحويين في نحو قوله تعالى "قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّي الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَّنَ " أن المعنى ما حرم ربي إلا الفواحش قال: وأصبت ما يدل على صحة قولهم في هذا وهو قول الفرزدق:

أنا الذائدُ الحامي الذمارَ وإنما يدافعُ عن أحسابهم أنا أو مثلي

فليس يخلو هذا الكلام من أن يكون موجبا أو منفيا فلو كان المراد به الإيجاب لم يستقم، ألا ترى أنك لا تقول: يدافع أنا ولا يقاتل أنا، وإنما تقول أدافع وأقاتل، إلا أن المعنى لما كان ما يدافع إلا أنا فصلت الضمير كما تفصله مع النفي إذا ألحقت معه "إلا" حملا على المعنى...، اعلم أنهم وإن كانوا قد قالوا هذا الذي كتبته لك فإنهم لم يعنوا بذلك أن المعنى في هذا هو المعنى في ذلك بعينه وأن سبيلهما سبيل اللفظين يوضعان لمعنى واحد، وفرق بين أن يكون في الشيء معنى الشيء وبين أن يكون الشيء الشيء على الإطلاق، يبين لك أنهما لا يكونان سواء أنه ليس كل كلام يصلح فيه "ما وإلا" يصلح فيه "إنما" ألا ترى أنها لا تصلح في مثل قوله تعالى "وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ" ولا في نحو قولنا "ما أحدٌ إلا وهو يقول ذاك" إذ لو قلت: إنما من إله الله وإنما أحد إلا وهو يقول ذاك قلت ما لا يكون له معنى²⁶، بعد هذا الاستدلال على وجود فرق بين الاستعمالين قادننا عبد القاهر إلى ملاحظة هذا الفرق والتدقيق في وجوده إذ يقول: "اعلم أن موضوع "إنما" على أن تجيء لخبر لا يجله المخاطب ولا يدفع صحته، أو لما ينزل هذه المنزلة، تفسير ذلك أنك تقول للرجل: إنما هو أخوك، وإنما هو صاحبك القديم، لا تقوله لمن يجهل ذلك ويدفع صحته ولكن لمن يعلمه ويقرّ به، إلا أنك تريد أن تنبهه للذي يجب عليه من حق الأخ وحرمة صاحب، ومثله قوله (المتنبى):

إنما أنت والد، والأب القا طع أحنى من واصل الأولاد

لم يرد أن يعلم كافورا أنه والد، ولا ذاك مما يحتاج فيه إلى الإعلام، ولكنه أراد أن يذكره منه بالأمر المعلوم ليبني عليه استدعاء ما يوجبه كونه بمنزلة الوالد...، وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو "ما هذا إلا كذا"، وإن هو إلا كذا، فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه فإذا قلت "ما هو إلا مصيب" أو "ما هو إلا مخطئ" قلته لمن يدفع أن يكون الأمر على ما قلت وإذا رأيت شخصا من بعيد فقلت "ما هو إلا زيد" لم تقله إلا وصاحبك يتوهم أنه

ليس بزيد وأنه إنسان آخر ويجدّ في الإنكار أن يكون زيدا²⁷. والذي ظهر لنا من الفرق بين الاستعمالين هو وجود مقامين أو سياقين مختلفين يقتضيان هذا الفرق، ويبدو أن هذا الاختلاف بين المقامين ليس اختلافاً متعلقاً بمكونات المقام من ظروف وملابسات وإنما هو اختلاف في معارف المتخاطبين، إذ هما يشتركان في معرفة بعض الملابسات ولكنهما يختلفان في معرفة بعضها الآخر، وللتمثيل نلاحظ هاتين العبارتين الشهيرتين:

(4) إنما المتنبي شاعرٌ

(5) ما المتنبي إلا شاعرٌ

كلا العبارتين من نوع قصر الموصوف على الصفة إذن فأصل المعنى فيهما -استعانةً بالثنائية المصوغة في المبحث السابق- كون المتنبي شاعراً وحسب، إلا أن الاختلاف بينهما يقودنا إلى تصور مقامين اثنين تغدو الزيادات فيهما دالاً ثانياً على معنى إضافي أو معنى آخر، ففي العبارة (4) نتصور أن المتكلم والمخاطب يعلمان كون المتنبي شاعراً ولكن المتكلم يريد تنبيه المخاطب إلى هذا الأمر وتأكيد في نفسه أثناء المحاوره، ربما منعاً له عن تصور المتنبي فيلسوفاً أو حكيماً أو نحوياً أو فقيهاً أو غير ذلك، والأغراض والمقاصد التي يمكننا استخراجها من العبارة (4) متعددة تعدد اللوازم الممكنة فيها، بينما في العبارة (5) نحن نتصور أن المتكلم والمخاطب في سياق تحاور وجدال ويظهر لنا من خلاله أولاً إنكار المخاطب كون المتنبي شاعراً و ثانياً محاولة المتكلم إقناعه في استعمال أسلوب القصر أن المتنبي شاعر، ففي هذا المقام يكون استعمال القصر مفيداً لعدد من اللوازم الممكنة أيضاً والتي يقتضيها السياق، والملاحظة الجديرة بالاهتمام في رأينا أن اللوازم الممكنة لأي ملفوظ في سياق تواصل لا يمكن أن تكون متعددة بالنسبة للمتلقى إذ "إنه لا يفتأ يلجأ إلى القيود السياقية والمقتضيات المقامية والمبادئ الخطابية من أجل استخلاص اللوازم التي تخدم إدراك الفائدة الإخبارية والغرض التواصلية من هذا القول"²⁸، إذن فالتعدد الذي نفترض وجوده ناشئ عن مبدأ محدودية إدراك السياقات الممكنة، والذي نخلص إليه من خلال ملاحظة العبارتين السابقتين أن كلتيهما ذات قيمة حجاجية، فإذا كانت العبارة (5) واضحة القيمة الحجاجية من خلال اندراجها في سياق حجاجي يمثله إنكار المخاطب وإقناع المتكلم، فإن العبارة (4) ذات قيمة حجاجية أقل من حيث كون المتكلم فيها يسعى إلى تنبيه المخاطب بمعارفه السابقة وتأكيد في نفسه مما

يندرج ضمن مبدأ الإقناع عموماً، وعلى هذا تظهر النتيجة الحجاجية من العبارتين نتيجةً متضمنة وغير صريحة يدل عليها كما أسلفنا الاستعمال الذي يختلف حسب السياق.

ويمكننا بالاعتماد على تقسيمات البلاغيين التي أعقبت عبد القاهر الكلام عن تدرّج سلميّ للقيم الحجاجية في استعمال أسلوب القصر، فالتراتب المفترض بين الاستعمالات المتعددة لهذا الأسلوب هو تراتبٌ في القيم شبيه بالسلم الحجاجي "لديكرو" غير أن الميزة الأساسية فيه تستند إلى الوضع اللغوي، كما يمكننا أن نلخص أهم هذه الاستعمالات من خلال الأمثلة المقدّمة ببيان تراتبية قيمتها الحجاجية.

يحاول البلاغيون تحليل أمثلة من استعمال أسلوب القصر بوضعها في سياقها اللغوي ومقامها التواصل، ومن خلال ذلك أيضاً يحاولون تبرير الأسلوب المستعمل كما لاحظنا عند عبد القاهر في تحليله للأمثلة التي حاول أن يؤسس من خلالها للفرق بين استعمالات الأسلوب، ومن بين تلك الأمثلة نظرهم في قوله تعالى:

(6) وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ

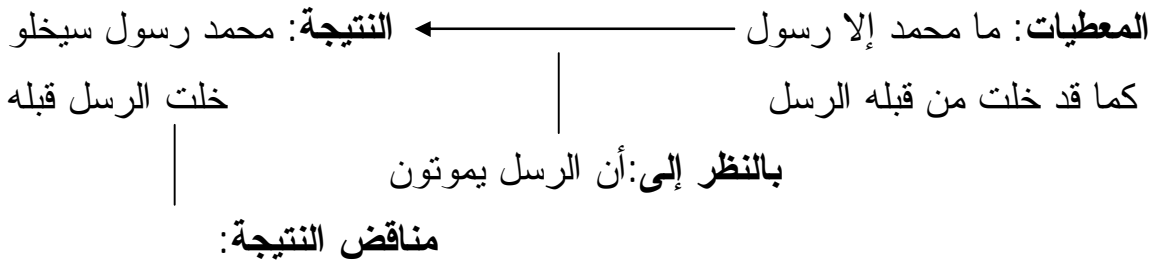
ففي هذه العبارة يكون المعنى الأصلي هو أن محمداً صلى الله عليه وسلم رسولٌ، وهي من باب قصر الموصوف على الصفة من نوع القصر الإضافي وهو في عرف البلاغيين قصرٌ بالإضافة إلى شيء معين لا إلى ما عدا المقصور عليه²⁹، ولأن الرسالة ليست مختصة به وحده صلى الله عليه وسلم فإننا لا نسمي هذا القصر حقيقياً مثل الذي نجده في قولنا:

(7) لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ

فالعبرة (7) من قبيل القصر الحقيقي أي بالنظر إلى القيمة الواقعية لهذا التخصيص فإن الإله المعبود بحق والحقيق بالتعبد له هو الله، على أننا بالتأمل في بعض نصوص البلاغيين التي تؤسس لهذا الفرق بين النوعين من القصر وجدنا أن إدخال القيمة الواقعية في الفرق بينهما هو اعتبار لمعايير الصحة والصدق المنطقيين، وقد لاحظنا في العبارة (6) وجود تراكب في دلالتها يجعلها موهلة في الحجاج، إذ يتعدى الأمر فيها مجرد النظر إلى الصيغة التي تكلمنا عنها سابقاً أي صيغة النفي مع الاستثناء والتي أثبتنا قيمتها الحجاجية، بل إن السياق الذي وردت فيه الآية أيضاً يساهم في تأكيد هذه القيمة، فالمقام فيها مقام إنكار لموقف المسلمين في غزوة أحد من نبأ مقتل الرسول الذي أشاعه

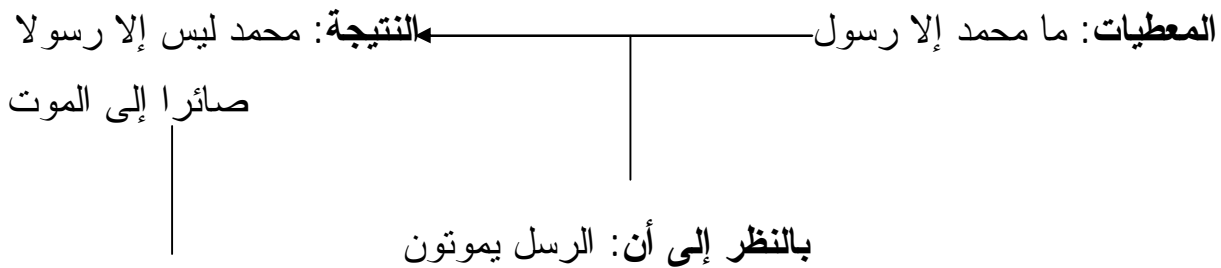
المشركون، أي إن الآية الكريمة تتكرر عليهم اعتقادهم الخاطئ وقد نزلوا فيها منزلة من يعتقد أن الرسول لا يموت ولا يقتل، وعلى هذا نرى في الجملة الواصفة "قد خلت من قبله الرسل" جملة تعين التوجه الحجاجي للآية، يقول الشيخ الإمام محمد الطاهر بن عاشور: "والظاهر أن جملة"قد خلت من قبله الرسل"صفة لرسول فتكون هي محط القصر، أي ما هو إلا رسول موصوف بخلو الرسل قبله أي انقراضهم، وهذا الكلام مسوق لرد اعتقاد من يعتقد انتفاء خلو الرسل من قبله، وهذا الاعتقاد وإن لم يكن حاصلًا لأحد من المخاطبين إلا أنهم لما صدر عنهم ما من شأنه أن يكون أثراً لهذا الاعتقاد وهو عزمهم على ترك نصره الدين والاستسلام للعدو كانوا أحرىء بأن ينزلوا منزلة من يعتقد انتفاء خلو الرسل من قبله، حيث يجدون أتباعهم ثابتين على ملهم حتى الآن فكان حال المخاطبين حال من يتوهم التلازم بين دوام الملة وبقاء رسولها، فيستدل بدوام الملة على دوام رسولها، فإذا هلك رسول ملة ظنوا انتهاء شرعه وإبطال اتباعه، فالقصر على هذا الوجه قصر قلب، وهو قلب اعتقادهم لوازم ضد الصفة المقصور عليها، وهي خلو الرسل قبله، وتلك اللوازم هي الوهن والتردد في الاستمرار على نشر دعوة الإسلام...³⁰. وهذا الرأي الذي ذهب إليه الشيخ ابن عاشور هو غير الرأي الذي ذهب إليه أبو يعقوب السكاكي مثلاً في كون المقصور عليه هو وصف الرسالة فقط فيكون القصر من قبيل قصر الأفراد الذي ينزل فيه المخاطبون منزلة من اعتقد وصف النبي بالرسالة مع التنزه عن الهلاك لذلك يكون معناه "محمد مقصور على الرسالة، لا يتجاوزها إلى البعد عن الهلاك، نزل المخاطبون لاستعظامهم أن لا يبقى لهم منزل المبعدين لهلاكه، وهو من إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر"³¹. ويبدو أن المقصود بالآية هو تأكيد وصف النبي صلى الله عليه وسلم بالرسالة، وذلك بقصره عليها قصرًا إضافيًا بحيث يكون في الإمكان وصفه بغيرها من الصفات مثل الأمانة والإنذار لكن مع اعتبار ما يتعلق بهذا القصر من انتفاء الخلود مثلاً وهو ما يوضحه سياق ورود الآية، والأفراد أو القلب الذين تكلم عنهما البلاغيون هما نوعان للقصر الإضافي باعتبار حال المخاطب أيضاً³²، ولكن توجيه البلاغيين والمفسرين للآية من خلال هذين النوعين من أسلوب القصر يمكننا من إثبات دخول العملية الاستدلالية في فهم الآية فالمخاطب سواء أكان اعتقاده في النوع الأول أو كان في النوع الثاني فإنه يقوم بعملية استدلالية يخلص بها إلى النتيجة المقصودة من الآية

على اعتبار أن الآية في هذا المقام حجةٌ. وللتوضيح نستعين ههنا بمخطط "تولمين Toulmin" الحجاجي³³، وهو مخطط يتكون من ستة أجزاء نستطيع تصور العبارة (6) من خلاله في ضوء تخريج الشيخ ابن عاشور أي باعتبار الأسلوب فيها أسلوب قصر بالقلب فينتج لدينا الشكل التالي:



موت الرسول سبب في موت الملة بعده

ورغم أن النتيجة في هذا الاستدلال تعتمد أساساً على اعتقاد المخاطب الذي مثّلنا له بمناقض النتيجة، إلا أنها لا بد أن تقودنا إلى نتيجة أخرى هي التي أشار إليها الشيخ ابن عاشور في النص السابق وهي ترك نصرّة الدين بسبب موت الرسول، وإذا نحن حاولنا تصور المخطط في الحالة الثانية أي باعتبار الأسلوب قصر أفراد فإنه سيكون على الشكل التالي:



مناقض النتيجة: الرسل لا يموتون وهم

بعيدون عن الهلاك

إن عدم اعتبار الجملة "قد خلت من قبله الرسل" من مكونات القصر في العبارة (6) أدى إلى تحوير في التوجه الحجاجي للعبارة لها بجعلها مقصورة على تخصيص النبي بكونه رسولا، غير أنها بالنظر إلى اعتقاد المخاطب تكتسب قيمة حجاجية تتمثل في النتيجة التي تقود إليها لأن من شرط أسلوب القصر بالافراد أن يعتقد المخاطب اشتراك صفتين فتأتي الحجة لنفي هذا الاشتراك ومعلوم أن المخاطبين هنا نزلوا منزلة من يعتقد

اشترك الرسالة مع البعد عن الهلاك، وإذا كنا قد تكلمنا فيما سبق عن كون النتيجة في الحجاج إما نتيجة صريحة وإما مضمرة فإن من علماء التراث من تنبّه إلى هذه الفكرة ولكن بجهاز مفهومي مختلف يبدو أن الأصل فيه هو طرح مفهوم القصر أو الحصر باعتباره قسماً من أقسام مفهوم المخالفة عند الأصوليين³⁴ لذلك وجدنا ابن السبكي (ت773 هـ) يقول في كتابه "عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح" في مناقشة كون القصر بطرقه أ منطوق هو أم مفهوم: "فالتحقيق أن القصر لا يسمى منطوقاً ولا مفهوماً، بل تارة يكون كله منطوقاً مثل: زيد قائم لا قاعد، وتارة يكون بعضه منطوقاً وبعضه مفهوماً، فإن كان بإنما فهو إثبات للمذكور بالمنطوق ونفي لغيره بالمفهوم، وإن كان بإلا والاستثناء تام فحكم المستثنى منه ثابت بالمنطوق وحكم المستثنى بالمفهوم، سواء كان نفياً نحو: ما قام أحد إلا زيد، أم إثباتاً نحو: قام الناس إلا زيداً، وإن كان الاستثناء مفرغاً نحو: ما قام إلا زيد فيظهر أن المستثنى منه ثابت بالمنطوق..."³⁵، أما دلالة القصر بمفهوم المخالفة فهو ثبوت نقيض الحكم لغير المقصور عليه وقد ناقش الكثير من الأصوليين هذه المسألة ويكفي هنا الإشارة إلى أن طرح الأصوليين لهذه القضية يتميز بالمفهوم الاستدلالي لها، أي على اعتبارها استدلالاً تنتج منه مدلولات عبر ما يسمى بالمفهوم، ومفهوم المخالفة لديهم عموماً هو أن يثبت الحكم في المسكوت عنه على خلاف ما ثبت في المنطوق³⁶، فدلالة العبارة التالية:

(8) لا عالم إلا زيد

هي أن العلم محصور في زيد فيقتضي هذا أن ينتفي العلم عن غير زيد من الناس وهذا المقصود بقولهم إنها من المفهوم، ويبدو أنهم اختلفوا في إفادة هذا الأسلوب للقصر حتى أنكره بعضهم وخاصة بواسطة "إنما"، لذلك يظهر تضارب في طرح المسألة بين إفادة إنما للقصر عموماً وبين الأخذ بمفهوم المخالفة في الأسلوب، إذ الكلام عندهم مترجح بين بحث المسألتين وإن كنا نظن أن الباحثين في علم المعاني من الأصوليين قد أشاروا إلى مواضعها في كتبهم³⁷، إلا أن الجدير بالملاحظة في كتب الأصوليين هو ترتيبهم لقيمة طرق القصر في الدلالة على المفهوم مما له علاقة في ظننا بقيمتها الحجاجية فهم يجعلون أسلوب النفي مع الاستثناء أعلاها درجة، ثم يليه القصر بإنما ثم القصر بالعطف ثم القصر

بالتقديم وإن كان آخرها ترتيباً أوغلبها في الاستدلال لأنه دال بالفحوى كما نبه إليه البلاغيون³⁸.

لا شك إذن أن الدراسة التي قدّمها البلاغيون والنحاة والأصوليون في أسلوب القصر عموماً تفتح مجالاً خصباً كما رأينا لمباحث الحجاج في اللغة العربية وخاصة أننا لاحظنا علاقتها الوثيقة بمفهوم الاستدلال، ولا يمتنع في نظرنا أن تُدرس الكثير من الأساليب العربية من وجهة النظر التداولية بما يفتح الآفاق لتأسيس درس لساني عربي أصيل، والحق أن أهم النتائج التي خرج بها بحثنا هذا تتلخص في النقاط التالية:

1- يندرج أسلوب القصر عموماً ضمن سياق استدلالى يمكن اعتباره حجة تقود إلى نتيجة يريد المتكلم من المخاطب التسليم بها.

2- يقتضي استعمال الأسلوب بطرقه المعروفة وجود سياق تواصلى وقصد من المتكلم إلى الحجاج والإقناع، ويمكن إدراج الأسلوب ضمن الأفعال الكلامية التقريرية التي يكون الفعل الناتج من القول فيها هو الاقتناع والتسليم.

3- يوجد تراتب في قيم طرق الأسلوب ودلالاتها الحجاجية إذ تقتضي مقامات الإنكار والتردد مثلاً استعمال أقوى المراتب المتمثلة في أسلوب النفي مع الاستثناء مع قصر الصفة على الموصوف. وقد أشار البلاغيون والأصوليون إلى مثل هذا الترتيب.

4- تقتضي بعض المقامات في استعمال الأسلوب البليغ تنزيل المخاطبين على غير منازلهم اعتماداً على مفهوم الالتزام، ويقتضي هذا تغيير طريق الأسلوب من الأقوى إلى الأضعف أو من الأضعف إلى الأقوى.

- 1 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج1/76.
 - 2- أبو الفتح بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ج1/33.
 - 3 - تجلّى هذا الارتباط بين اللغة وأداء وظيفتها مبكراً مع نشأة اللسانيات الحديثة على يد اللساني السويسري "فرديناند دي سوسير" ثم تأثر به لسانيو حلقة براغ وعلى رأسهم رومان جاكبسون الذي عبر عن ذلك فيما بعد بصياغته النظرية لوظائف اللغة من خلال المخطط التواصلية. انظر: Christian Baylon et Paul Fabre, Initiation à la linguistique, Nathan, Paris, 2ed, 1990, p64.
 - 4 - في أصول الفلسفة التحليلية والقضايا اللغوية التي ترتبط بها انظر: محمود فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1405 / 1985، ومسعود صحرأوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005، ص18 وما بعدها.
 - 5 - الكتاب الذي يتضمن الأصول الأولى لهذه النظرية هو كتاب (How to do things with words) للفيلسوف الإنجليزي "جون أوستين" وقد ترجمه إلى العربية الأستاذ عبد القادر قنيني بعنوان: نظرية أفعال الكلام العامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
 - 6 - انظر: مسعود صحرأوي، التداولية عند العلماء العرب، ص41-42.
 - 7 - انظر عرضاً لتصنيف أوستين في:
 - C.Kerbrat-Orechioni, Les actes de langage dans le discours, Nathan.Paris, 1ed.2001, p15.
 - 8 - انظر على الخصوص الفصل الذي طرح فيه سيرل اقتراحاته الجديدة في:
 - J.Searle, Sens et expression, traduction française : Joëlle Proust, Edit Minuit, Paris. 1982, p39.
 - 9 - انظر في أنواع الحجج المنطقية: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، ط6، 2002/1423، 297 وما بعدها.
 - 10 - يحاول "ديكرو" من خلال هذا الاقتراح أن يلفت انتباهنا إلى كون الوصف الدلالي الذي يعطيه اللساني للجملة دون النظر إليها في سياق معين هو إجراء افتراضي يقوم به اللساني لتسهيل عملية الوصف والتصنيف، لذا فكل باحث لساني يحاول أن ينشئ لغة فوقية (metalangage) يصف من خلالها معاني التراكيب والملفوظات، ومن أهم تلك اللغات مصطلحات علم التراكيب، لذا فهو يميز تمييزاً دقيقاً بين المبادئ البنوية السوسيرية وبين المقتضيات الجديدة التي تطرحها بعض القضايا التداولية. انظر: O.Ducrot, Dire et ne pas dire, Herman, Paris, 1972, p106-111.
 - 11- O.Ducrot, Les échelles argumentatives, ed Minuit, Paris, 1980, p19.
- وقد انتقد الأستاذ "شكري المبخوت" دعوى "ديكرو" بحجاجة الملفوظات واعتبار الحجاج جزءاً من البنية اللغوية ووظيفة ملازمة لها، لذلك فهو يعتبر أن المحاجة ليست إلا مقاماً من المقامات الممكنة عند

- التخاطب، انظر: شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، دار المعرفة للنشر وكتبة الآداب منوبة، تونس، ط1، 2006، ص174.
- 12 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني القاهرة ودار المدني جدة، ط3، 1992/1413، ص262-263. والإظهار من عندي.
- 13 - نذكر من بين هؤلاء إلى جانب الأستاذ شكري المبخوت في المرجع السابق، الأستاذ محمد العمري في: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1999. وأستاذنا "سليمان بن علي" في رسالته للماجستير وعنوانها "صلة النحو بعلم المعاني لدى الإمام عبد القاهر الجرجاني من خلال مصطلح الوجوه والفروق في دلائل الإعجاز"، جامعة باتنة، السنة الجامعية 2000/2001، الجزائر. ويقوم الفرق بين مصطلح المعنى ومصطلح اللفظ عند الجرجاني على أصل استعماله يقره استخدامهما لدى النقاد قبله، وهذا ما تفيد ملاحظة مواضع هذا التفريق في دلائل الإعجاز مثلاً. كما يدل على الارتباط الوثيق بين التفريق بين استعمال المصطلحين وبين التفريق بين الداليتين إتيانهما في سياق واحد لا تفصل بينهما أي أبواب أو فصول.
- 14 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص46.
- 15 - المصدر نفسه، ص258. الإظهار من عندي.
- 16 - المصدر نفسه، ص266، والإظهار من عندي.
- 17 - شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص50. الإظهار من استعمال الأستاذ.
- 18 - سليمان بن علي، صلة النحو بعلم المعاني، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2001/2000، ص38.
- 19 - المرجع نفسه، ص55. لذلك تنبه كل من الأستاذ المبخوت والأستاذ سليمان بن علي إلى وجه ارتباط هذه الثنائية والمفاهيم المطروحة في دلائل الإعجاز بالمناظرة بين النحو ممثلاً في أبي سعيد السيرافي والمنطق اليوناني ممثلاً في متى بن يونس وهي المناظرة التي نقلها أبو حيان التوحيدي، وربما تعلقت أساساً بالفرق بين نحو اللغة الطبيعية والنحو الصوري المتمثل في المنطق الأرسطي. انظر: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، دت، ج1، ص107 وما بعدها.
- 20 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص315.
- 21 - المصدر نفسه، ص258. والإظهار من عندي.
- 22 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1998، ص226.
- 23 - آثرنا استعمال مصطلح "القصر" لا لتمييزه عن مصطلح "الحصر" إذ يؤيدان المعنى نفسه في الاصطلاح البلاغي، بل لاستعمال عبد القاهر الجرجاني له في "دلائل الإعجاز". ثم من تبعه من البلاغيين.
- 24 - أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998/1419، ص716-717.

- 25 - لا تتعدى حالات اصطناع الأمثلة (المثال هو الشبيه والنظير) في البلاغة العربية إلا بعض الاستعمالات ذات الطابع التعليمي والذي صبغ به الدرس البلاغي منذ نشأته.
- 26 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص328-329.
- 27 - المصدر نفسه، ص330-332.
- 28 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص90.
- 29 - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2000، ص469. وانظر أيضا: عبد الرحمن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996/1416، ص523/1-524.
- 30 - الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر، تونس، 1997. ص110/4-111.
- 31 - السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987/1407. ص289.
- 32 - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص469.
- 33 - انظر: Dominique Maingueneau & Patrique Charaudeau, Dictionnaire d'analyse du discours, éditions de Seuil, Paris, 2002, p69.
- 34 - انظر مثلا: الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تحقيق أحمد عزو عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 2003/1424. ص46/2.
- 35 - بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001/1422، ص500/1.
- 36 - أبو البقاء الكفوي، الكليات، ص860.
- 37 - نذكر من بينهم سعد الدين التفتازاني في: شرح العضد الإيجي على مختصر المنتهى الأصولي لابن الحاجب، وحواشي التفتازاني والشريف الجرجاني، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، ط1، 1424/2004، ص196/3.
- 38 - أبو العباس ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003/1424. ص437/1. وانظر مثلا: ابن النجار الفتوح، شرح الكوكب المنير، تحقيق: محمد الزحيلي ونزيه حماد، مكتبة العبيكان، الرياض، 1993/1413، ص524/3.

دراسات في التلقي والشعر

القارئ وتجربة النص

أ. مليكة دحامنية

المركز الجامعي - البويرة -

1 - تمهيد:

مع نهاية فترة الستينيات أصبحت هناك نظرة جديدة إلى العالم انعكست على كل المستويات: السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية. ففي المجال الثقافي أصبح هناك جدل كبير حول الفن المعاصر ومدى اختلافه عن الفن الكلاسيكي. فما يميز التقاليد الكلاسيكية في تفسيرها للنصوص أنها كانت تبحث عن المعنى الحرفي، الأصلي والنهائي للنص، لكن الأمر أصبح مختلفا مع الفن المعاصر بحيث تغيرت نظرة الطلبة - وخاصة منهم الألمان - إلى الفن بصورة عامة، والأدب بصورة خاصة.

لقد ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة طمحت إلى تجاوز ما وصلت إليه المدارس التقليدية التي بدت قاصرة في دراسة الظواهر الأدبية. فحاولت الخروج بهذه الدراسات من الانطباعات الشخصية والتفسيرات الأحادية، أو مجرد التأريخ الذي تحكمه فكرة العلية أحيانا أو مبدأ التطور أخرى، أو تلك التي اقتصررت في دراسة الأدب في حدود النصية قاطعة بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية.

لم يكن بوسع تلك المناهج أن تضع اليد على السر الذي يجعل آثارا أدبية تستمر حية بعد أن تفنى الظروف الاجتماعية التي أنشأتها. «من هنا اعتقد الكثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب انطلاقا من أوضاع اجتماعية وتأثرا بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط، بل وتكتب على وجه الخصوص لقارئ ولجمهور يتجه بها أصحابها إليه»⁽¹⁾.

يعطي "كاريل كوزيك" Karel Kosik تعريفا خاصا للفن عن طريق إدخال مفهوم التاريخية - تاريخية الأعمال الأدبية - ومن ثم تأسيس وحدة جدلية بين الطبيعة والفن، أو العمل والتأثير الذي ينتجه.

من هنا ندرك أنّ كلّ عمل فني يحمل طابعا مزدوجا. فهو يعبر عن الواقع من جهة، ومن جهة أخرى، يعبر عن واقع آخر أو حقيقة أخرى لا تتبع إلا من داخل العمل الفني، ومن داخله فقط⁽²⁾. إن العمل الأدبي يحيا عندما يكون فعالا، والجمهور القارئ بصفة عامة هو الذي يقوم بهذا التفعيل الذي من شأنه أن يجعل من العمل الأدبي عملا حيا ومستمرا. لقد حاول ياكوس في مؤلفه: "من أجل جمالية للاستقبال"^(*) رد الاعتبار للجمهور القارئ الذي أهمل كثيرا الدراسات الأدبية، بحيث يؤكد أن ما يضمن استمرارية الأعمال الفنية والأدبية هو استقبالها من طرف قراء وقراءتها من جديد في ضوء معطيات جديدة. الاستقبال بهذا المعنى هو فعل إيجابي، يتم من خلال التفتح على النص ومحاورته ومن ثم الدخول معه في علاقة حميمة. يعيد ياكوس تأسيس تاريخ الأدب أخذا بعين الاعتبار النص الأدبي، منتج النص، ومتلقي النص، أي الرسالة والمرسل والمرسل إليه بلغة نظرية التخاطب.

* - من بين أكثر النظريات اهتماما بالقارئ نظرية الاستقبال التي عرفت منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى كبيرا وأثارت حولها نقاشا ثريا. ويعتبر ياكوس من أبرز ممثلي هذه النظرية، اهتم كثيرا بدراسة التاريخ - تاريخ الأدب - . وألح أيضا على دراسة التفاعل بين الجمهور والنصوص وهذا ما عالجه في كتابه "من أجل جمالية للاستقبال" حيث أخذ على عاتقه الرد على العديد من المناهج كالتاريخية والوضعية والماركسية والشكلانية التي بدا بعضها قاصرا في دراسة الأدب والبعض الآخر يحتاج إلى تطوير. من هذه المناهج ما يركز أساسا على النص بوصفه موضوعا مستقلا، ومنها ما يركز على إنتاج الأديب أو المبدع. وفي المقابل أهمل طرف أساسي في المعادلة والمقصود به القارئ وما يشعره في نفسه من أثر أثناء عملية القراءة وبعدها.

لقد صبب التاريخ الأدبي - في نظر ياكوس - ولمدة طويلة مجمل اهتمامه على المؤلف والعمل وضرب صفحا عن القارئ، المستمع والمتفرج الذي يعتبر أساسيا في عملية القراءة. إنّ الجدل الذي يقيمه ياكوس في هذا الكتاب هو ضد كل ما يحول الحقيقة إلى جوهر وهمي أو ماهية أبدية. يقول بأننا وضعنا كليات وجواهر هناك حيث كان من الضروري أن نرجح العلاقات الوظيفية والديناميكية، وبذلك أهملنا مسألة العلاقة وألويتهما على كل العناصر الأخرى. لقد حصرنا بشكل كبير النظام العلائقي عندما جعلنا محور اهتمامنا في الدراسات الأدبية، العمل ومؤلفه وأهملنا الجمهور المتلقي الذي توجه إليه الرسالة. إنها دعوة من ياكوس إلى أن نهتم أكثر بالمتلقي وبذلك تكون نظرية الاستقبال قد ألهمت المناقشة حول موضوع طال إهماله.

إننا نقرّ أنّ تاريخية العمل الفني لا تكمن في الوظيفة التصويرية فقط، ونعني بذلك تصوير الواقع، ولا تكمن أيضا في الوظيفة التعبيرية، بل وتكمن أيضا في الأثر الذي تنتجه أو تحدثه من خلال تفعيل القارئ للنص⁽³⁾.

في هذا الصدد يتحدث "فولفغانغ إيزر" صاحب كتاب "نظرية التأثير والاتصال"⁽⁴⁾ في كتابه "فعل القراءة" عما يسمى بالأثر الاستيطيقي أو الجمالي "L'effet esthétique" الذي يحدثه النص. هذا الأثر يثير ويحرك قدرات القارئ على التمثل والاستيعاب.

إنّ لرد فعل القارئ أو المستقبل دوره الاستراتيجي في مسألة استمرارية النصوص وبقائها. فما يجعل من العمل الأدبي عملا حيا هو إمكانية محاورته من طرف القارئ إثر انغماسه الشعوري والفكري فيما يبدو أنه مشكلة. فكل نص يدعونا إلى أن نؤوله وأن نستخرج دلالاته ومعانيه المختلفة والمتباينة، من خلال تجربة القارئ المتطورة مع تطور النص، لأنه بدون مشاركة القارئ الفردي لا يمكن أن يكون هناك أي إنجاز.

في الجزء الأول من كتاب "فعل القراءة" يتحدث إيزر عن المناهج التقليدية التي كانت تهدف إلى البحث عن الدلالات والمعاني الجاهزة الموجودة في النص. المعنى من جهة هؤلاء موجود داخل النص، وما على الناقد إلا أن يكشف عنه ويخرجه إلى حيز الوجود.

عندما نصل إلى استخراج هذا المعنى الذي يشكل النواة، حينئذ فقط نكون قد استهلكنا النص. وماذا يعني استهلاك النص إن لم يكن يعني انتهاء تأويله؟!

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل هناك حدود يقف على أعتابها التأويل؟ وهل يمكننا الزعم أننا قد توصلنا إلى المعنى النهائي للنص؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فما هي الآليات التي استخدمناها حتى أمكننا الجزم بمثل هذه النتيجة؟ ذلك أن الإقرار بمثل هذا الأمر - أي بوجود تأويل نهائي - يعني بالضرورة أننا سنترك النص بمثابة القوقعة الفارغة من كل محتوى⁽⁵⁾.

هذا المنحى وهذا التوجه في طريقة تأويل النصوص يرفضه الكاتب، وينتقد في الوقت نفسه الناقد الذي يبحث عن الصرامة والدقة في معالجة النصوص، الناقد الذي يقبض على معنى ما في النص ويقدمه على أنه المعنى الأصلي والنهائي. فإذا كان هذا كل هدفه، فإنه بالضرورة لن يتحصل على شيء ذي بال. غير أنه وجد في الجهة المقابلة

من يقول بأن المعنى لا يمكن إدراكه إلا باعتباره "صورة" تسكن حنايا النص. الصورة المتمثلة تعني أنّ هناك معنى ضمناً في النص، بعكس الناقد الذي يقول بوجود معنى منطقي استدلالى.

ولكن ماذا يعني القول بوجود معنى منطقي استدلالى؟

إنّ القول بوجود معنى منطقي استدلالى يعني غياب عنصر الذاتية في تأويل النصوص⁽⁶⁾. هذه الاستقلالية بالقياس إلى الذات هي بمثابة مقياس للحقيقة. غير أنه يحق لنا أن نتساءل: إذا كان المعنى يحمل طابع الصورة، فإنّ الذات، في هذه الحالة، لا يمكن أن تكون غائبة. إذا قلنا إن المعنى هو صورة موجودة في النص، فإننا نقول بالضرورة بوجود ذات تؤول هذه الصورة، بعكس الوضعية التي نقول فيها بوجود معنى منطقي استدلالى، فإنها لا تستدعي وجود ذات لأنّ المعنى الذي نتحصل عليه في هذه الحالة هو معنى موضوعي.

إذاً، إذا كانت الصورة تثير معنى صريحاً في النص، فهي تظهر باعتبارها نتاجاً للتفاعل بين رموز النص وإشاراته وفعل فهم القارئ الذي يحدث الأثر، نظراً لما يمارسه من تأثير على النص. في هذه الحالة، لا يمكن أن نفصل بين الذات والموضوع، فالمعنى لا يحتاج إلى من يشرحه، بل يحتاج إلى من يعيشه⁽⁷⁾.

يتعلق الأمر بالإحساس بالأثر أو بالشعور من خلال المساءلة والمشاركة والتبادل، من خلال فاعلية الأخذ المتبادلة بين النص والقارئ.

ما الذي فعله النقد الأدبي سوى أنه حصر مهمته في تفسير المعنى وتحليله بصورة منطقية، من وجهة نظر العصر السائد ووفقاً للمناهج القائمة؟

إنّ قدرات النص اللامتناهية تأبى أن يحصر النص في جملة من الأدوات المنهجية التي ترهقه وتكبله وتجعل منه مرآة لواقع اجتماعي معين، أو مجرد عن الحياة النفسية والروحية لمؤلفه. فما يميز الجدل المعاصر في الفن والأدب هو رفض تلك الأنظمة الكلاسيكية التي تتميز بالانسجام والتوافق ومبدأ عدم التناقض إزاء فن يعتبر التجزؤ والتجزؤ والتجريد والانتماء أهم عناصره⁽⁸⁾.

ما أصبح يهم مع الفن المعاصر هو تفاعل النص مع جملة من المعايير الاجتماعية والتاريخية والسياسية، وكذا القارئ الذي يعتبر طرفاً أساسياً في عملية القراءة. هناك عناصر جديدة لم تتمكن الهرمنوطيقا الكلاسيكية، وكذا المناهج النقدية المختلفة من إدراكها، ومن أهم هذه العناصر القارئ أو ما يسمى بالمرسل إليه.

نحاول في هذا المقام تحليل الموقف الجمالي وكيفية تأثيره انطلاقاً من ثلاث لحظات جدلية كبرى، ونعني بها: النص، القارئ والتفاعل القائم بينهما. وهي النقاط الأساسية التي ركز عليها "إيزر" بالخصوص في كتابه "فعل القراءة". لكن قبل هذا يجدر بنا أن نطرح سؤالاً جوهرياً: ما هي القراءة؟

يصف إيزر القراءة بأنها تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص. هذه العلاقة لا ينظر إليها بوصفها تسير في اتجاه أحادي الجانب من النص إلى القارئ، بل تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص. والقراءة التي تتخذ هذا المنحى وهذا الأسلوب هي القراءة الفعالة والمنتجة، ويسمى إيزر أيضاً بالقراءة الفينومينولوجية.

لقد فهمت القراءة الفينومينولوجية بأنها وسيلة لوصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضراً في النص من خلال منظوراته المختلفة. «وتتحرك عملية القراءة على مستويات مختلفة من الواقع، واقع الحياة، واقع النص، واقع القارئ، ثم أخيراً من خلال واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ. عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث إنّ النص قد استقبل، بل من حيث إنه أثر في القارئ»⁽⁹⁾. ولكن متى يحدث الأثر؟

يحدث الأثر حينما يبدأ القارئ في التعرف على ما يعرفه، حينما يسלט الضوء على ما لم يقدر المؤلف أو لم يشأ قوله. حينئذ تصبح القراءة بحق الأداة التي من خلالها يحقق الوعي ذاته. والمقصود بالوعي في هذا المقام وعي الذات والمفكرة أو الذات القارئة التي تستجيب لنداء النص، وبذلك تتحقق عملية القراءة بكل أبعادها.

2 - معالجة النص:

من الأهمية بمكان أن ندرس كيف يصنع وكيف تكون كل قراءة له إبانة محضة عن مسار تكوين بنيته؟

يتطلب النص من القارئ بذل جهد كبير لكي يملأ "الفراغات" "ما قيل" و"ما لم يقل". غير أن هذا لا يعني أن كل مهمة القراءة هي إكمال أو ملء الفراغات وكفى، بالعكس، تسمح القراءة بالتبادل بين القارئ والنص، على أساس من الجدلية المستمرة بينهما. إن قراءة النص تمثل شرطاً ضرورياً للتأويل أيًا كان نوعه، فمن الضروري أن نقرأ النص أولاً قبل أن نؤوله، ليس هناك محتوى محدد بصورة قبلية، بل يتأسس المعنى ويتشكل أثناء عملية الاستقبال ذاتها، أي في اللحظة التي يدرك فيها القارئ الرسالة - النص - ويتفاعل معها من خلال نشاطه التركيبي لعلامات النص ودلالاته وهذا استناداً إلى الفلسفة الفينومينولوجية التي تشترط أن تكون كل العبارات والمفاهيم مستمدة من عالم التجربة - عالم النص - المتحول والمتطور باستمرار⁽¹⁰⁾.

أما فيما يخص الشروط التي تمكن من إحداث التفاعل بين النص والقارئ فإنها تكمن في بنيات النص ذاتها، إذ «حتى وإن كانت هذه البنيات تنتمي إلى النص، فإنها لا تؤدي وظيفتها على مستوى النص، بل تؤدي وظيفتها على مستوى حساسية القارئ»⁽¹¹⁾. والقارئ الذكي هو الذي يخلق المعنى من خلال تفاعله مع بنيات النص السطحية والعميقة. إننا بقدر ما نرتبط بالنص بقدر ما يزداد المعنى في التبلور والكثافة على مستويات معرفية متعددة، وهذا ما يؤدي بنا إلى القول بأن دور القارئ هو دور أساسي في عملية الفهم والإدراك والتخيل. ومن هنا تأتي ضرورة طرح مفهوم القراءة "كمشاركة" من خلال اندماج القارئ في بنيات النص التي يعدلها في ضوء المعطيات الجديدة التي تتاح له في كل مرة.

إن السؤال عما يمكن أن يعنيه نص ما، أو قصيدة ما قد استبدل بالسؤال: ما الذي يحس به القارئ وهو يقرأ هذا التأثير؟ ما هي أحاسيسه وانفعالاته وإدراكاته؟ بهذا يصبح المعنى بمثابة "حدث" (Événement) حي يعيشه القارئ، يصبح المعنى بمثابة تجربة معيشة يتفاعل من خلالها القارئ مع النص.

إنّ وجود النص يتوقف على مدى إحساس القارئ به، أي على مدى ما يحدثه فيه من تأثير، ولا يتوقف أبداً على مدى إدراكنا لمعنى مجسد في النص بصورة قبلية، كما يقول بذلك أصحاب التأويل التقليدي⁽¹²⁾.

ولكن من هو هذا القارئ المنشود؟ ما هي هويته؟ وما مدى قدراته على فكّ شفرات النص؟

يحدد إيزر قبل كل شيء نقطة جوهرية مفادها أنّ الآراء التي وضعها في كتابه "فعل القراءة" ليست رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة، ولكنها بالأحرى ردّ فعل لشيء أهمل حتى الآن في الدراسات الأدبية، ويعني به القارئ⁽¹³⁾. وفكرة القارئ ترتبط بأوثق الوشائج بالفيونولوجيا وعلم التأويل الذي يعطي الأولوية للذات الملاحظة أو الذات القارئة، ونعني بها الذات المفسرة التي تواجه العمل.

لقد عرف النقد الأدبي سلسلة من القراء النموذجيين، في كل مرة تعلق الأمر بمسألة التأثير والاستقبال الأدبي. هناك القارئ الواقعي أو الاختباري، وفي نفس الوقت هناك القارئ النموذجي والقارئ المثالي. القارئ المثالي، وبخلاف النماذج الأخرى للقراء هو قارئ خيالي، بمعنى أن ليس له أي أساس من الواقع وهنا يكمن دوره الأساسي. كيف ذلك؟ بإمكان القارئ - باعتباره قارئاً خيالياً - أن يتصرف حسب الوضعية التي يكون عليها النص، فهو يخلق جواً من التأويل يتناسب مع الفراغات الموجودة في النص.

القارئ المثالي، إذن، هو القارئ الذي يمتلك قدرات خيالية تمكنه من تسيير حركية النص باحثاً عن بنائه ومركز القوى فيه، ومن ثم يمكنه إضفاء الدلالات التي يراها توافق النص وكذا ملء الفراغات الجدلية فيه بحسب الإشكالية المطروحة مستجيباً بذلك لنداء النص والإشارات الجمالية التي يثيرها بداخله.

وإذاً، من هو قارئ إيزر؟ وأين موقعه من النص؟

قارئ إيزر هو قارئ مثالي: «منغمس في النص، يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها»⁽¹⁴⁾، وكلما أدرك الأساليب اللغوية والنحوية والجمالية للنص، كلما تحققت عملية القراءة. معنى هذا أن الأنا المفكرة - أنا القارئ - لا تتحقق إلا عندما تدخل دخولا فعلياً في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها. يقول إيزر بأنه لا يمكن لأي

نظرية للنصوص الأدبية أن تستغني عن القارئ، إنه بمثابة "نظام مرجعي" (système de référence) للنص، وهو الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق للنص معناه⁽¹⁵⁾.

ولكن من هو بالضبط هذا القارئ المفترض؟

إنّ القارئ الذي سنتحدث عنه - مركزين في ذلك على آراء إيزر على الخصوص - هو القارئ المتضمن في النص. فبخلاف القراء الآخرين، القارئ الضمني ليس له أي وجود حقيقي، وإنما يتحقق هذا الوجود من خلال النص فقط⁽¹⁶⁾. ونقصد بتحقيق الوجود اكتشاف الذات العارفة لنفسها على نحو جديد من خلال معاشة تجربة النص والدخول معها في علاقات فعلية من خلال الإصغاء والتساؤل. عندما ينتهي القارئ من قراءة النص بهذه الطريقة، يكون قد حقق ما تتطلبه القراءة الفينومينولوجية.

إنّ التقاء النص والقارئ هو الذي يخرج النص الأدبي إلى الوجود، وهذا يعني أنّ القارئ يضيف على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص. غير أنّه لا يمكن تحديد هذا التلاقي على وجه الدقة بحيث يظل تقديريا دائما. أوليست نظرية إيزر متجذرة الأصول في الفلسفة الفينومينولوجية التي جاءت كرد فعل على الفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة؟! فالحقيقة وفقا للفلسفة الفينومينولوجية نسبية وهي لا تكون إلا في حال انخراط الإنسان في علاقات حميمة مع الأشياء أو الموضوعات⁽¹⁷⁾.

لا يمكن للقارئ إلا أن يكون تاريخيا، بمعنى أنه يتعلم من تجارب الحياة المستمرة والمتواصلة، وتجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة، بل إنها عرضة للتغير والتبدل والتطور المستمر.

إنّ مفهوم القارئ الضمني هو نموذج متعال يسمح لنا أن نشرح كيف يحدث التأثير، وكيف يكتسب المعنى. ويشيد إيزر في هذا الصدد بآراء نورمان هولاند (Norman Holland) التي تعتبر امتدادا لنظريته وأتباعه من أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي. فنورمان هولاند يرى - شأنه في ذلك شأن هؤلاء الفينومينولوجيين - «أنّ القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي»⁽¹⁸⁾. فالقارئ يجعل العمل يتحرك بقدر ما يحدثه فيه من تأثير، وبقدر ما يثير في نفسه من اهتمامات وانشغالات ومن ثم يحدث التجاوب. يحدث هذا خاصة إذا ما عرفنا أنّ النص الأدبي هو نص خيالي بحيث يحتوي

على جملة من الإشارات الاصطلاحية، بإمكان هذه الإشارات أن تحدث نوعاً من "التواطؤ" بين النص والقارئ، أو لنقل إنها تقرب القارئ من النص حتى تتم عملية الفهم. هذه الإشارات تنتظر دائماً إثراء القارئ لها وتبقى على الدوام محل نقاش ومراجعة.

لا يمكن تثبيت المعنى في النص، هناك دائماً احتمالات وإمكانات في النص تجعل من الدلالة دلالة مفتوحة. هذه الإمكانيات هي بالضبط ما يحرك التفاعل بين النص والقارئ. « ليس من معنى حقيق لنص ما»، عبارة قالها بول فاليري Paul Valery. هذه العبارة تتيح المجال لقراءتين: الأولى أن بإمكان القارئ أن يتصرف بنص ما على نحو ما يحلو له. أما الثانية فهي تخول له إمكانية أن يمنح لهذا النص تأويلات لا متناهية.

ولكن ألا يعني هذا غياب مرجعية النص؟ غياب الوضعية التأويلية التي تعتبر الأساس الذي ينطلق منه التأويل؟ ألا يؤدي بنا إلى القول باعتباطية التأويل؟

ليس من شك أن ما يجعل خطاباً ما خطاباً ناجحاً يتوقف على مدى ملاءمته للوضعية المطلوبة في ذلك الموقف. النص الأدبي هو نص خيالي، غير أنه لا ينبغي النظر إليه على أنه يتعارض مع الواقع، بالعكس هو «وسيلة لإعلامنا بشيء ما عن الواقع»⁽¹⁹⁾.

إن الخطاب الخيالي ليست له وضعية محددة، بل إن القارئ هو الذي يحدد هذه الوضعية من خلال قراءته لما هو مرسوم في النص، وهو الذي يصنع الموقف أيضاً من خلال ملاحظته لتلك الفراغات الجدلية التي تتيح له إمكانية إعادة خلق المعنى من جديد.

2 - 1 - النص والقارئ:

كيف يتم استقبال النصوص الأدبية؟ ومن الذي يقوم بعملية التلقي هذه؟ من الذي يحكم على قيمة النص بصفة عامة ويمنحه دلالات مخالفة أو مناقضة لمظهره الخارجي؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة لا يختلف فيها اثنان «فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله»⁽²⁰⁾. وفي هذا السياق يتحدث جورج بوليه عن أفكار هامة في ما يخص إشكالية القراءة والفهم، ويعطي أهمية قصوى للقارئ، بالنسبة له لا قيمة لعمل فني ما إذا لم يقرأه قارئ ويفصح عن معانيه⁽²¹⁾.

النص عبارة عن نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن بينه - المؤلف أو المرسل - يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: أولهما أن النص يحيا من قيمة المعنى الذي يكون القارئ قد أدخله على النص. وثانيهما أن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ إمكانية المبادرة التأويلية. لمن يُبثّ النص إن لم يكن إلى امرئ جدير بتفعيله، كما يؤكد ذلك أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي. والقارئ المتلقي هو الذي يوجه نشاط القراءة بحسب ما هو موجود، أو لنقل ما يخيّل للقارئ أنه موجود. النص الأدبي لا وجود له في الواقع حيث إنه صنعة خيالية أولاً وأخيراً، وهو بذلك مفتوح إزاء ألف قراءة ممكنة.

2 - 1-1 - الفراغات في النص:

ما الذي يعنيه إيزر بمصطلح الفراغات؟ ما الذي يعنيه ملء هذه الفراغات بالنسبة للقارئ ولعملية القراءة على السواء؟ يؤكد إيزر أنه أثناء قيام العلاقة الحوارية بين النص والقارئ، تلعب الفراغات دوراً أساسياً في دفع القارئ وتحريكه. إنها بمثابة الشروط التي تتم من خلالها عملية الفهم. كيف ذلك؟

نحن نتحدث عن فراغات، عن فجوات موضوعة في النص، من شأنها أن تربك مسار القراءة من جهة، ونتحدث عن إمكانية إحداث هذه الفراغات تقارباً بين النص والقارئ، إمكانية تحريك قدراته من جهة أخرى. ألا يعد هذا تناقضاً؟ صحيح أن الفراغات عند إيزر تعيق تماسك النص، ولكنه يؤكد في الآن ذاته أن الاتصال بين النص والقارئ، إنما يتحقق من تلك الحالة الطارئة، من تلك الوضعية السالبة بينهما، وليس من الحالة المشتركة لكليهما. من هذا المنظور تتحول الفراغات في نظر إيزر إلى حوافز لخلق الأفكار. فملء الفجوات يعني أن القارئ يقيم حالة من الاستمرارية أثناء عملية القراءة. وهو مطالب بملء الفراغات، كي يكمل المواضيع بالشكل الذي يرضيه، وأيضاً بالشكل الذي يتوافق مع مخططات النص، وبذلك يحولها إلى نتاج ملموس.

لا توجد حقائق بالنسبة للنص الأدبي بل توجد مجموعة من الخطط لها وظيفة تحفيز القارئ ليحدد لنفسه الحقائق. هناك طرق وأساليب شتى لتناول النص، يستطيع القارئ أن يحدد من خلالها منظورات مختلفة للنص. إنّ كلية النص لا تتحقق دفعة واحدة، بل عبر مراحل، وإننا بفضل هذا التنوع في الرؤى والأساليب التي نتناول بها النص نضمن له الغنى التجدد والاستمرار.

كلّ النص يخلق طريقته أو أسلوبه الخاص، ولا يمكن أن نخضعه لمنهج محدد سلفاً، بل يتبلور المنهج من خلال عملية الفهم نفسها، أي أنه يظهر جزئياً أثناء تناول النص. لا يمكن القول بوجود وضعية محددة سلفاً مع النصوص الأدبية، ولا يمكننا الحديث أيضاً عن سيطرة ذات على موضوع، ذلك أنّ الوضعية في هذه النصوص "تبنى" شيئاً فشيئاً من خلال تعاطف حقيقي مع النص.

إننا نريد من المعرفة العلمية السيطرة والفائدة، لكننا في مجال العلوم الإنسانية القائمة على الفهم نبحث "عن لقاء ثانٍ" بين الإنسان والعالم، بين القارئ والنص.

2-1-2- الاستراتيجيات النصية:

علاوة عن كون النص يحتوي على جملة من الفراغات والفجوات، يؤدي النص وظيفته بوصفه مجموعة من "التعليمات" أيضاً، فهو إما أن يزود القارئ بمعلومات معينة أو يهيب بتجربة بعينها لقارئ ما، وهذا التزويد بالمعلومات أو استحضار التجربة يخضعان لتركيبات وتعديلات بواسطة الاستراتيجيات التي يكشف عنها النص.

ما هي هذه الاستراتيجيات التي يكشف عنها النص؟ أين تكمن مهمتها؟ وما هو موقعها من النص نفسه؟

توجد في النص تخطيطات بيانية وإحالات مرجعية تساعد القارئ على تجسيد ما هو موجود في النص، وتوجهه أثناء عملية القراءة. هذه التخطيطات والهيكل هي بالضبط ما يسمى الاستراتيجيات النصية.

تشكل القراءة القاعدة الأساسية لتركيب وتنظيم هذه الاستراتيجيات التي تكمن مهمتها في كونها تقوم بإدراج الذات القارئة في النص. إنها تبحث عن إقامة نوع من التكافؤ بين النص والقارئ حتى يتم الاتصال ويتم الحوار⁽²²⁾. إنّها تتيح أيضاً لبنيات وتقنيات النص

أن تحدث تأثيراً في القارئ. معنى ذلك أن هذه الاستراتيجيات عبارة عن بنيات تكمن وراء تقنيات النص السطحية والعميقة وبالتالي تمكنها من إحداث التأثير⁽²³⁾. ولكن كيف نصل بفضل هذه الاستراتيجيات إلى تجميع شمل المعنى الذي يضمن لنا تمرير عملية الاتصال بين النص والقارئ والجمهور؟

الواقع أن على هذه الاستراتيجيات أن تكشف عن العنصر غير المتوقع في النص داخل المعهود والمتعارف عليه⁽²⁴⁾. على القارئ أن يُفعل النص من خلال هذه الاستراتيجيات "ما لم يقله النص" من خلال "ما يقوله". ذلك أن لكل نص مكونتين اثنتين: المعلومة التي يوفرها المؤلف، وتلك التي يضيفها القارئ المثالي، علماً أن هذه المعلومة الأخيرة تكون محددة من قبل الأولى وموجهة منها.

لقد ترك النص للقارئ إمكانية استكمال جزء من عمله، وهذا الاستكمال يتم عندما يدرك القارئ تلك الاستراتيجيات النصية ولكن هل يمكن أن نضبط الفهم ضبطاً صارماً فيما يخص النص الأدبي باعتباره صناعة خيالية؟

لا يوجد هناك وصف دقيق في حالة النص الأدبي، مثلما هو الحال مع النص العلمي. إنَّ جلَّ ما في وسعنا هو رسم تخطيط يعين القارئ أثناء عملية القراءة. هذه البيانات والتخطيطات تحفز مخيلته وتثير ذهنه وتقويه. تضعف المخيلة كلما تعلق الأمر بالنص العلمي، لأنَّ كل شيء محدد بشكل صارم ودقيق، أما في حالة النص الأدبي، فالأمر كله مبني على افتراضات وإمكانيات، مما يفتح المجال واسعاً لإمكانية التأويل، وإن كان التأويل الذي يقصده إيزر في هذا المقام هو تأويل موجه من طرف العناصر المشكلة للنص. الاستراتيجيات النصية مطالبة أيضاً بتنظيم العلاقات الداخلية للنص، هذه العلاقات تشكّل الموضوع الأدبي الذي يسعى القارئ إلى بنائه أثناء عملية القراءة.

تتم عملية البناء هذه من خلال إدراج عنصر الانتقاء (Choix)، إذ ينتقي القارئ العناصر الدالة التي تؤدي المعنى المطلوب أكثر من غيرها، ويحملنا الانتقاء إلى إدراك النص ومن ثم إدخاله ووضع في سياقه الذي يلائمه.

النص هو النافذة التي نطل من خلالها على العالم، فهو موجه دائماً وجهة معينة، هناك وعي، وهناك قصد سواء عند المؤلف أو القارئ.

إنّ هدف العمل الأدبي هو جعل قارئ النص منتجا له لا مستهلكا فقط، باعتباره فردا له واقعه الخاص وتجاربه الخاصة، وهذا ما يجعل النص مدخلا إلى شبكة لا تحصى من المعاني تتبدل أفاقها باستمرار.

2-1-3- جدلية الموضوع والأفق:

هناك منظورات عدة ننفذ من خلالها إلى عالم النص. تختلف المنظورات باختلاف القراء، وباختلاف رؤاهم وتوجهاتهم أيضا. هناك من يبحث عن فهم للنص من خلال وضعية الراوي، وهناك من يبحث عن فهم انطلاقا من الشخصيات... وهكذا. من هنا يأتي الحديث عما يسمى بجدلية الموضوع والأفق⁽²⁵⁾.

تقوم هذه الجدلية بمهمة توجيه القارئ، إذ يستحيل عليه أن يحيط بالنص من كل الجوانب في اللحظة ذاتها. إنه ينتقل من ناحية إلى أخرى أثناء القراءة، وهذا الانتقال بين جنبات النص هو الذي يمكنه من امتلاك ناصية الموضوع الذي هو بصدده. هناك وجهة نظر متحركة داخل النص تسمح للقارئ بالفهم التدريجي، ونقصد بالفهم التدريجي الفهم الذي يتم عبر مراحل متواصلة من خلال عملية تركيب مستمرة.

كلّ ما يشدّ القارئ في النص يدخل في إطار تشكيل الموضوع. ففي كلّ مرة ينظر القارئ إلى النص من زاوية معينة ويجد فيها ما يشد انتباهه ويحثه على أعمال الفكر، فإنّ ذلك سيدخل لا محالة في إطار تشكيل الموضوع. وهكذا تمتد هذه الرؤية حتى تشمل كل المنظورات فيتكون ما يسمى بأفق النص. والمقصود بأفق النص كلّ ما يتبدى لنا من زاوية معينة.

هذا الأفق المتعلق بالأفكار الرئيسية ليس صدفة وليد الصدفة، بمعنى أنه لم ينشأ بطريقة عشوائية، بل هو نتاج جهد متواصل من طرف القارئ الذي اجتهد في فهم النص من منظوراته الأساسية، فإذا جعل القارئ من البطل - على سبيل المثال - موضوعه الرئيسي، فإنه في هذه الحالة سيهتم لا محالة بأفق وجهات النظر المتعددة للأشخاص الثانويين التي يمتلكونها عن ذلك البطل، وبذلك فالأفق مشروط بظروف محددة ودقيقة، ولا يمكن أن يكون اعتباطيا بحال من الأحوال. بهذه الطريقة ينتج التفاعل بين الموضوع والأفق في ذهن القارئ⁽²⁶⁾. إنّ وجهة نظر القارئ لا تنتهي تتغير وتتبدل في كل مرة يعالج فيها النص من منظور معين. ما يميز هذه العملية هو الاستمرار والسيرورة. أثناء عملية القراءة يتوسع أفق القارئ ويتعدل باستمرار من خلال ما يكتشفه في النص، فيتغير ويتبدل ويحور بطريقة دائمة ومستمرة، وذلك هو البناء المنتج، البناء الحقيقي.

في هذه المرحلة بالذات تأتي ضرورة طرح مفهوم أفق الانتظار كما هو وارد عند هانس روبرت ياكس في مؤلفه "من أجل جمالية للاستقبال". لقد تأثر ياكس كثيرا بفلاسفة التأويل ومنهم هانس جورج جادامر على الخصوص وعنه أخذ فكرة "أفق التوقعات"، بعد أن أحدث فيه شيئا من التعديل يتناسب ونظريته في التلقي. أما المقصود بأفق الانتظار من وجهة نظر ياكس، فيعني به نظام الإحالات المرجعية المصوغة بطريقة موضوعية⁽²⁷⁾. أو لنقل إنه مجمل التوقعات والتخمينات التي يتزود بها القارئ عن النص قبل أن يشرع في ممارسة فعل القراءة. ذلك أنّ القراءات لا تتم في فراغ، بل تتم انطلاقا من نص فيه جملة من الإشارات المتواضع عليها، والتي تساهم في عملية القراءة وتدعمها. من هنا نقول إنّ عملية القراءة ليست ذاتية محضة، ولا موضوعية محضة، بل تتأرجح بين هذين القطبين.

لا يمكن لعمل أدبي ما أن يكون جديدا كلّ الجدة، ذلك أنّ كلّ عمل يذكرنا بعمل آخر قرأناه سابقا، إن ضمنيا أو بشكل صريح: « نظرا لأنّ سنن النصوص ونوعيتها وتقاليدها القراءة كلها عوامل تساهم بشكل غير واع في مد القارئ بتصورات أولية عن محتوى وشكل العمل الفني»⁽²⁸⁾. يكون الجمهور مهيا على نحو ما للاستقبال، بحيث يتصور بشكل أو بآخر ما الذي سيحدث، وكيف ستكون النهاية، استنادا إلى تجارب سابقة تتحكم في عملية القراءة بقصد أو بغير قصد. يعدل هذا الأفق مع القراءة المتتالية والمستمرة، فيعتبره التغير والتحول والتحوير، بحسب الوضعية التأويلية ووفقا لقواعد اللعبة الموجودة في النص⁽²⁹⁾.

إن القارئ هو الذي يمنح الواقعة الأدبية قيمتها بالنظر إلى سلسلة الاستقبالات، أي بالنظر إلى سلسلة القراءات السابقة. غير أن هذا لا يعني أن القارئ يعيد إنتاج القواعد القديمة، بل ويمكن أيضا أن يؤسس لأفق انتظار جديد. ولكن كيف يتغير أفق الانتظار؟ وكيف يتسنى لنا إعادة بنائه من جديد؟

يتغير أفق الانتظار بتغير الوضعية التأويلية التي يكون عليها المستقبل، ذلك أن كلّ تأويل يكون انطلاقا من وضعية محددة واهتمامات خاصة تطبع فكرة المستقبل. فهو يطرح أسئلة على النص تكون مغايرة تلك التي طرحت في عصر آخر، نظرا لبعد المسافة الزمنية وكذا

اختلاف المفاهيم والتصورات، ولأنه صاحب تجربة سابقة أيضاً، فكل ذلك يساهم في تغيير أفق انتظاره وإعادة تشكيله من جديد.

تسمح لنا إعادة بناء أفق الانتظار بتجديد الأسئلة القديمة التي طرحها القارئ أثناء صدور العمل أول مرة، وبإضافة أسئلة جديدة مواكبة للعصر الذي يعيشه القارئ. هناك أفقان: الأفق القديم والأفق الجديد، وهناك تأويلان: التأويل القديم والتأويل الجديد، وانطلاقاً من المقارنة بينهما يتضح الفرق وتظهر الإضافة الجديدة التي أتى بها القارئ من خلال ربط سلسلة الاستقبالات الماضية بالاستقبالات الحاضرة، ومن ثم دحض المقولة التي تزعم بوجود آثار أدبية خالدة. يقول يابوس ليس هناك جوهر مطلق في النص، بل هناك تجديد مستمر في محتوى النصوص⁽³⁰⁾.

من هنا نستنتج أنّ أدبية النص تبقى كاحتمال مشرع على أشكال من العلاقات الممكنة لقراء مختلفين مع هذا النص.

يعيد القارئ تشكيل جزئيات النص من خلال عملية القراءة، فتراه يحلّل ويوازن ويقارن بينها مما يكسبها أبعاداً جديدة ودلالات لم تكن من قبل. تلتحم تلك الدلالات مع بعضها، وتشكل معنى أساسياً واحداً بعد أن كانت معزولة ومتفرقة، يتجلى كل ذلك من خلال عملية البناء والإنتاج.

كلّ وجهة نظر تتحول وتتبدل عندما نضعها في علاقة مع وجهة نظر أخرى، فينتج معنى جديد، وبذلك يغتني النص ويتطور. من خلال هذه الشبكة من العلاقات تتأسس الوحدة النصية، ونعني بالوحدة النصية، الموضوع الجمالي⁽³¹⁾. هذه الوحدة النصية هي نتاج التغيرات والتبدلات المستمرة لوجهات النظر القائمة في النص.

2-2- التفاعل بين النص والقارئ:

ترسم الاستراتيجيات الخطوط الأولى للنص، وتنظم الإمكانيات والاحتمالات الكامنة فيه، غير أنّ القارئ هو الوحيد الذي بإمكانه تحقيق هذه الإمكانيات، أي أنه الوحيد القادر على تفكيدها، ومن ثم ترجمتها إلى واقع حي. متى يحصل الاتصال بين النص والقارئ؟

يحدث ذلك عندما يصبح النص "متضائفا"⁽³²⁾ مع وعي القارئ، أي عندما يتحول النص إلى القارئ، ويصبح هناك شعور يربط بينهما، ذلك أن النص في حاجة إلى من يخاطبه ويدخل معه في حلقة تواصلية. ولكن كيف تتم عملية الاتصال؟ هل تتم في اتجاه أحادي الجانب، من النص إلى القارئ فيكون القارئ بذلك مفعولا به عوضا أن يكون فاعلا؟ أم تتم في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص؟

إن القراءة في جوهرها تفاعل ديناميكي بين النص والقارئ، وكل محاولة لإرجاع نص متعدد المعنى إلى تفسير أحادي المعنى سيحكم عليها لا محالة بالفشل، ذلك أن تناقضات النص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدى المؤلف بحثا وهميا.

النص الأدبي له مآزقه وتناقضاته، وهو متعدد المعاني أيضا ما يتطلب من القارئ الفطنة والذكاء، والقراءة التي تتم في اتجاه واحد هي أبعد من أن تحقق هذه الغاية. إن أفضل النصوص هي تلك التي تترك للقارئ مجالا لاستخدام مخيلته وخبرته ومعارفه، أفضل النصوص هي تلك التي تترك له فسحة للقول. هناك دائما ما يقال عن النص. هناك فجوات على القارئ أن ينفذ من خلالها إلى قلب العمل ويتعمق في وجوده، أما إذا كان النص واضحا كل الوضوح، ولا يوحي للقارئ بأي شيء، أو يوحي له بالشيء اليسير فقط، فلا مناص حينئذ من أن يتسلل الملل إلى قلب القارئ، فيغيب بذلك عنصر التشويق، وتغيب المتعة كذلك.

الكتابة تستدعي القراءة، ولا قيمة لما يكتبه المؤلف إذا لم تكن هناك ذات تقرأه وتدقق البحث فيه. إننا لا نكتب إلا للآخرين وعبر الآخرين.

إذا، الضرورة تستدعي أن يكون هناك آخر يقرأ النص ويؤوله أيضا. ولكن كيف يتم إدراك النص؟ هل يتم ذلك دفعة واحدة أم يدرك عبر مراحل متتالية؟

تؤكد فينومينولوجية القراءة أنه من غير الممكن أن يدرك القارئ النص دفعة واحدة، بل يتم ذلك على مراحل. ذلك أنه من غير الممكن أن يحيط القارئ بالنص دفعة واحدة إحاطة شاملة وكلية. يشبه النص المكعب من حيث توالي الوجوه، في كل مرة ينظر القارئ إلى النص من جانب محدد إلا ويكتشف شيئا ما، وكلما توالى الوجوه، توالى الفهم واختلف وتعدد.

ما هي القراءة؟! إن هي إلا لحظة تفاعل بين الماضي والحاضر. الماضي هو ما كتبه المؤلف، هو النص. أما الحاضر فهو القارئ من حيث إنه كائن تاريخي له أفقه الخاص، وله خبرته ومعارفه التي تميزه عن غيره، وتطبع عملية القراءة بطابعه الخاص. بفضل القراءة، وبفضل أفق القارئ، يصبح هناك اندماج للآفاق، الآفاق الماضية والحاضرة معا. هناك تشابك وتداخل بين أفق المفسر وأفق النص، ذلك أن النص من حيث إن له أفقا، ومن حيث إنه "معطى"، يحيل من تلقاء ذاته إلى قدرة المفسر على تأويله. فالنص يمتلك شرعية وصلاحيّة تخول للمفسر أن يفهمه على نحو معين دون غيره. بإمكان المفسر أن يحدد أشياء وأشياء وأن يظهر أنواعا من المتناقضات، إنه قادر أيضا، وباستمرار في إطار وحدة النص على تصحيح أفكاره وتجاربه في كل مرة، وإضفاء التجانس والاتفاق عليها. صحيح أنه من غير الممكن أن يقدم المفسر تجانسا نهائيا للنص، أو معنى يقينيا، لأن الحقيقة في العلوم الإنسانية لا يمكن إلا أن تكون نسبية، إذ من غير الممكن من المفسر أن يتعرف على عالم النص معرفة كاملة، وليس بإمكانه أن يحدده تحديدا كاملا، ولكنه باستطاعته أن يكتشف شيئا جديدا.

هناك منظورات عدة للنص، وكلما توالى هذه المنظورات كلما تكشف المعنى، واختلفت الرؤى وتعددت. وفي اختلاف الرؤى يتضح النص أكثر وتبرز معالمه إلى الوجود. إن النص يعبر عن تجربة، وهذه التجربة قابلة للفحص والتعديل، قابلة للتصحيح ولا يكون ذلك إلا من خلال فعل القراءة ومن خلال قدرة المؤول وفطنته أيضا.

توجد في النص معطيات أولية يجعلها المؤول موضوعا للبحث، يجعلها نقطة انطلاقه في تفسير النص. والفلسفة الفينومينولوجية تركز أساسا على ما يسمى بالرؤية أو الإبصار، النص في مواجهة المؤول، إذ يستمد النص ملامحه في أوجه نشاط المؤول وفاعليته، ومن مختلف الأحوال والأمزجة التي تعرض له.

الوضعية التأويلية أو الموقف التأويلي هو جزء من التاريخ، لقد نشأ وتطور ابتداء من ماضٍ، كما أنه يحيل في ذاته إلى مستقبل. وفي هذا الموقف تكون للقارئ مقاصد معينة وغايات يحققها بواسطة العمل، والمقصود بالعمل هنا فعل القراءة الذي يقوم به القارئ أو المفسر. الموقف في النهاية، وضع حاضر في التاريخ.

من الطبيعي أن يؤدي بنا هذا إلى السؤال التالي: ما الذي نسميه تاريخاً؟ وكيف ينبغي؟

التاريخ الذي نقصده هو تاريخ النص - تجربة النص -، فالقصة أو الحكاية المروية هي ما نعني به التاريخ في هذه الحالة وذلك حتى لا تثير هذه الكلمة أي التباس في المعنى.

كل نص يثير من الوهلة الأولى جملة من الانتظارات، فهو عبارة عن تجربة، وللقارئ تجربته أيضاً، ومن خلال عملية القراءة تتفاعل التجربتان.

بإمكان القارئ أن ينظر إلى النص على أنه حدث معيش، في هذا الحدث يكون هناك تقارب وتباعد وتجاذب وتتأفر بين علامات النص ودلالاته. في هذا الحدث يتكشف النص ويتجلى على كل الاحتمالات، ذلك أن النص الذي يطرحه المؤلف هو نص خيالي، يمثل هذا النص تركيبية لغوية تعج بالكسور والفجوات، وهذا ما يجعله قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا حصر لها. إلا أن معنى النص لا يكمن في تلك الانتظارات التي نرجوها منه والتي نأمل أن تتحقق ولا في تلك الانتظارات التي تخيب آفاقنا، بل يكمن في ردة فعلنا إزاء ما يتجلى في النص، فكل ما يدخل في ردة الفعل هذه من معاناة وترجرج وخلخلة وإرباك للقارئ هو بالضبط ما يجعله "يعيش" تجربة النص باعتبارها حدثاً حقيقياً⁽³³⁾.

ليس النص مجرد موضوع محدد سلفاً، وليس أيضاً مجرد موضوع يرصد وقائع محددة بل هو تعبير عن تجربة حية تتفاعل مع تجربة القارئ، وتتجدد مع كل عملية قراءة، أما القارئ فهو "متورط"، في هذه التجربة من البداية إلى النهاية. إنه حينما يعيش تجربة النص من خلال عملية القراءة، يقع لا محالة في شراك اللغة، وعندما يقع في شراك اللغة ويعيش تجربة النص، فهذا يعني بالضرورة أن النص حاضر بداخله، وهو حاضر بداخل النص أيضاً. فكلاهما حاضر في الآخر. من هنا يأتي مفهوم التورط (Implication) إذ كلما كان هناك حضور، كلما كان هناك تورط بالضرورة⁽³⁴⁾.

من هنا نستخلص النتيجة التالية: وهي أن عملية الفهم والتفسير ليست عملية حيادية. توجد في النص أطر وافتراضات وأفكار تشكل رؤية القارئ للعالم، عالم النص، من

خلالها يؤسس آراء ويهدم آراء أخرى، وعبر هذه الجدلية، جدلية البناء والهدم والتقويض يكون حضوره الحي والفعال.

إنّ قراءة أي نص تتضمن مواجهة بين صورة العالم لدى القارئ وصورة العالم كما يصورها النص، تتقابل الصورتان وتدخلان في صراع، هذا الصراع هو ما يشكل لبّ عملية الفهم والتأويل. وأكثر ما نجد صوراً لهذا الصراع في النصوص الأدبية المعاصرة التي غالباً ما تستعمل اللغة استعمالاً استعارياً ينمّ عن شفافية مفرطة واستخدام بليغ.

عندما يلج القارئ تجربة النص، فهو لا يدري ما الذي ينتظره، ما الذي سيحدث له، بحيث يحصل له انقلاب في عالمه، وتشوش في أفكاره وقلق في آرائه، من خلال التفاعل الذي ينتج من امتزاج تجربته بتجربة النص. إنه يفهم شيئاً وفي نفس الوقت يحس أنه ضيع أشياء أخرى، وهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون بناء إلا إذا كان هناك هدم⁽³⁵⁾.

النتيجة التي نستخلصها هي أنّ تجربة القراءة تؤثر في جملة التجارب التي عشناها إلى تلك اللحظة إذ من غير الممكن أن تبقى هذه التجارب على حالها لأنّ المفسّر أو القارئ كائن تاريخي يعيش أوضاعاً وظروفاً تتطور في كل آن. من هنا يمكن القول إنّ تجربة القراءة تعبر عن فعل إيجابي.

يقوم القارئ بعملية تمثيل للنص، حيث يقوم بتمثيل المعنى الغائب أو المسكوت عنه في النص، هذا المعنى يبقى مرتبطاً دائماً بما يقوله النص ولا يكون نتاجاً خالصاً لمخيلة القارئ. ومع ذلك فإنّنا من غير الممكن أن نحوز على هذا المعنى ما لم نتمثله أو نتصوره⁽³⁶⁾.

تبقى عملية البناء إذاً مشروطة بما هو موجود. بإمكان القارئ أن يختار وجهة نظر معينة ولكنها وجهة نظر مشروعة بما يوجد في النص. فتجربة القارئ هي تجربة موجهة من خلال الآليات والأدوات الموجودة في النص.

إنّ المعنى الذي يتحصل عليه القارئ له طابع خاص، إنه معنى يخلقه القارئ، ولكنه ليس خلقاً من عدم، بل هو خلق من شيء موجود بصورة سابقة. هذا يعني أن مخططات النص وآلياته لا تحمل سوى ظلال لذلك المعنى الذي من واجب القارئ جلبه إلى النور وإبرازه إلى حيز الوجود. لا يمكن للقارئ أن يعيد بناء النص تماماً كما أراده المؤلف، لأنّ

القراءة تختلف باختلاف الوضعيات التاريخية التي يكون عليها القارئ، فلا وجود لقراءات متطابقة أبداً⁽³⁷⁾. من هنا لا يمكن القول بوجود ذات بمقابل موضوع، إذ لا يمكن أن نفصل بينهما، فذاتية القارئ منشغلة بأفكار المؤلف، هذه الأفكار التي يقلبها ويعيد قراءتها من جديد في ضوء معطيات جديدة، وفي إطار وضعيات تاريخية مختلفة. هذا ما يؤدي بنا إلى القول "باللاتماثل بين النص والقارئ"، فتجربة النص تختلف عن تجربة القارئ، وما يميزها هو المغايرة التي قد تصل حد التناقض، وهنا تكمن أهمية التأويل ومن ثم غناه.

ينفصل القارئ عن اللحظة التي يعيشها لكي، يعيش تجربة النص. معنى هذا أنه ينتقل من تجربة إلى تجربة أخرى إنه يتحول عن عالمه لكي يعيش عالماً آخر خيالياً. يقول "هنري جيمس" ⁽³⁸⁾ H.James إنها تجربته وأحاسيسه، بحيث تصبح "الأنا أنت" و "الأنت أنا"، فتلتحم بذلك الذات والموضوع وتمتزجان.

إذاً من خلال عملية القراءة، يحدث تعارفاً بين النص والقارئ، ويتولد عن هذا التعارف اكتشاف القارئ لذاته من جديد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتفتح النص على عوالم أخرى بفضل القارئ الذي يكشف عن إمكانياته، ويسبر أغوار قيمه المتوارية «فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضاً»⁽³⁹⁾.

الهوامش:

1. حسين الواد، « من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" » مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ديسمبر 1984، ص 114.
2. Hans Robert Jaus, "Pour une esthétique de la réception", Trad. De l'allemand par Claude Maillard, Editions Gallimard, Paris 1978, p. 38.
- من بين أكثر النظريات اهتماما بالقارئ نظرية الاستقبال التي عرفت منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى كبيرا وأثارت حولها نقاشا ثريا. ويعتبر ياكوس من أبرز ممثلي هذه النظرية. وأولويتها إنها دعوة من ياكوس إلى أن نهتم أكثر بالمتلقي وبذلك تكون نظرية الاستقبال قد ألهمت المناقشة حول موضوع طال إهماله.
3. Ibid, p. 40.
• - تسمى نظرية إيزر "نظرية التأثير والاتصال" وهي تهتم بعملية القراءة بالدرجة الأولى دون الاهتمام بمنهج مسبق. المعنى من وجهة نظر أصحاب هذه النظرية يتشكل أثناء عملية الاستقبال ذاتها وليس بصورة قبلية.
4. Wolfgang Iser, "L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique", Trad. De l'allemand par Evelyne Szner, Bruxelles: P. Mardaga, 1985, p. 23.
5. Ibid, p. 31.
6. Ibid.
7. Ibid, p. 8.
8. نبيلة إبراهيم، "القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر نوفمبر، ديسمبر، ديسمبر 1984، ص 102.
9. جيرد براند: "العالم والتاريخ والأسطورة"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل، ماي، جوان 1985، ص 107.
10. Wolfgang Iser, op. cit., p. 50.
11. Ibid., pp. 52 et 53.
12. استجواب إيزر، انظر المقال: "القارئ في نظرية التأثير والاتصال"، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ديسمبر 1984، ص 105.
13. نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 103.
14. Wolfgang Iser, op.cit., p. 69.
15. Ibid, p. 70.
16. نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 102.
17. وليم راي، "المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية"، ترجمة يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد الطبعة الأولى، 1987، ص 73.
18. روبرت هولب، مرجع سابق، ص 206.
19. نبيلة إبراهيم، مرجع سابق.
20. وليم راي، مرجع سابق. ص .

21. Wolfgang Iser, op.cit., p. 162.
22. روبرت هولب، مرجع سابق، ص 211.
23. Wolfgang Iser, op.cit., p. 163.
24. Ibid, p. 182.
25. Ibid.
26. Hans Robert Jaus, op.cit., p. 51.
27. محمد محمود، "تدريس الأدب، استراتيجيات القراءة والإقراء"، دار الخطابي للطباعة والنشر،
الدار البيضاء، 1993، ص 23.
28. Hans Robert Jaus, op.cit., p. 51.
29. Ibid, p. 58.
30. Wolfgang Iser, op.cit., p. 184.
31. Ibid, p. 197.
32. Ibid, p. 197.
33. Ibid, p. 237.
34. Ibid, p. 239.
35. Ibid., p. 257.
36. Ibid, p. 268.
37. Ibid., p. 281.
38. علي حرب، "التأويل والحقيقة"، ص 9.

الرؤيا و التأويل عند ابن سيرين

أ. بشير بحري

جامعة المسيلة

أخذ تفسير الأحلام مكانة كبيرة لدى الأمم، لما له من علاقة وطيدة بحياة البشر وطرق تفكيرهم فقد عرف المصريون واليونانيون والرومانيون تفسير الأحلام منذ القدم واهتم الأطباء والفلاسفة وغيرهم بالحلم، حتى أن أبقراط أوصى تلاميذه بأن يكونوا مفسرين جيدين للأحلام. وفي العصر الحديث وجد هذا الميدان اهتماما كبيرا وتناولته دراسات علمية كثيرة، وكان أشهرها الدراسات النفسية للأحلام لفرويد Freud ويونغ Jung ومن جاء بعدهم في مدرسة التحليل النفسي.

ولقد كان المسلمون من الأمم التي عرفت بتميزها في تفسير الأحلام إلى حد أنهم وضعوا له علما سمي بعلم تعبیر الرؤيا، كان له منهاج دقيق لتأويل الرؤيا وفك رموزها، ومن أبرز المؤولين للرؤيا عندهم محمد ابن سيرين، وعرف بكتابه الموسوم بـ "تفسير الأحلام الكبير" وهو عبارة عن قاموس فريد للرموز التي يجدها الرائي في رؤياه، وتأويلاته للرؤى التي نقلت عنه تدل على قدرة فائقة في التعامل مع الرموز.

لقد تفرد ابن سيرين في تأويله بطريقة كانت مصدرا لعلم تعبیر الرؤيا عند المسلمين في وضع الأسس والقواعد التي تحكمه، فقد اعتمد على نسق سيميولوجي في عملية تأويل الرؤى، مع توظيف المرجعية الثقافية للمجتمع للوصول إلى المدلولات الإيحائية، فتعامله مع الرؤيا كعلامة تستمد مدلولاتها من حيث العلاقة مع بقية العلامات، وعلاقتها مع الرائي وثقافة المجتمع الذي يعيش فيه. وللوصول إلى هذه المدلولات وظف ابن سيرين الكفاءة الموسوعية التي يمتلكها.

أ- الرؤيا العلامة:

عرف مصطلح العلامة تعريفين كان لهما التأثير في جميع الدراسات السيميائية بعد ذلك، وهما تعريف دوسويسير De saussure وبورس Peirce، رغم اختلاف منطلق كل واحد منهما في تعريفه للعلامة، فدوسويسير كانت منطلقاته لسانية أما بورس فكانت فلسفية منطقية، فالعلامة عند دوسويسير ثنائية ويعرفها بأنها "وحدة نفسية ذات وجهين...وهذان

العنصران مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ويتطلب أحدهما الآخر... ونطلق على التأليف بين التصور Concept والصورة السمعية Image acoustique العلامة... ونقترح الاحتفاظ بكلمة (العلامة) لتعيين المجموع وتعويض التصور والصور السمعية، على التوالي بمدلول ودال¹. ورغم الحديث عن الدال والمدلول كعنصرين منفصلين، "فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة اللغوية"². أما العلامة عند بورس فيصعب فهمها ودراستها لأنها جاءت في سياق منطقي يعتمد على كثرة التفريعات والتصنيفات³، ولا يتسع المقام هنا للتطرق لهذه التفريعات والتصنيفات، فهو يعرف العلامة "على أنها عبارة عن شيء ما يعوض شيئاً معيناً بالنسبة لشخص معين وفق علاقة معينة أو صفة معينة، موجه إلى شخص معين أي أن يخلق في ذهن هذا الشخص دليلاً (علامة) معادلاً أو دليلاً (علامة) أكثر تطوراً يسميه بورس مؤولاً Interpretent للدليل (العلامة) الأولى، ويعوض هذه الدليل (العلامة) شيئاً معيناً يسميه بورس بموضوع Objet الدليل (علامة)"⁴، ثم جاء بعد هذين العلمين باحثون آخرون وظفوا هذين التعريفين في دراساتهم السيميائية فرولان بارت R. Barthes مثلاً انطلق من تعريف دي سويسر وأضاف تفريعات للدال والمدلول⁵ أما أمبيرتو إيكو فقد كان لبورس الأثر الكبير في دراساته السيميائية ومن الأشياء الجديدة التي أتت بها إيكو تحديد تسعة معايير لتصنيف العلامة وهي⁶:

- 1- باعتبار مصدر العلامة.
 - 2- باعتبار الدلالة و المرجعية.
 - 3- باعتبار العلامات ذات المظهر السيميويطقي.
 - 4- باعتبار قصد المرسل ووعيه.
 - 5- باعتبار قنوات تلقي العلامة.
 - 6- باعتبار علاقة الدال بالمدلول.
 - 7- باعتبار إنتاجية الدال.
 - 8- باعتبار نمط الربط المفترض بين علامة ومرجعها.
 - 9- باعتبار الأثر التي تحدثه العلامة على المتلقي.
- سننتظر إلى بعض المفاهيم والمعايير السابقة خلال حديثنا عن الرؤيا كعلامة، فابن سيرين أخذ مصطلح الرؤيا ليدل على مفهومين:

- المفهوم الأول: علامة مفردة (اليد، الشمس...) عند التأويل، وهذا ما نجده الغالب في كتابه " تفسير الأحلام الكبير".

- المفهوم الثاني: نص يتكون من عدة علامات تقص على المؤول وفي هذه الحال يصبح النص علامة كبرى أو نسقا دالا.

ويعطي تميزا من حيث قناة تلقي العلامة بين الرؤيا كنص لغوي والذي يتعامل معه المؤول، والرؤيا كمرئي ويختص بها الرائي، وهنا نتوقف عند الحالة الثانية لنطرح سؤالا هل يمكن اعتبار الرؤيا علامة بصرية؟ فرغم أن الرؤيا تتكون من صور، لا يمكن تصنيفها بأنها علامة بصرية؛ لأن تصنيفها كان على أساس قناة تلقي العلامة، فقناة تلقي العلامة البصرية هي البصر، وهذا ما لا نجده في الرؤيا التي يدركها الرائي عند اليقظة من خلال التذكر أي الذاكرة، والتي تشكل الواسطة بين اللاوعي والوعي أو بين حالة سبات الحواس الخمس التي تعتبر مداخل الإدراك وبين يقظتها، ويمكن أن نسمي الرؤيا بالعلامة المرئية، وهذا لأن الرؤية مفهوم واسع لا يُختصر في حاسة البصر، وكذلك محاولة ربطها بالاسم الذي اتفق عليه علماء التعبير وهو الرؤيا.

إن قص الرؤيا على المتلقي هو نقلها من علامة مرئية إلى علامة لغوية (نص) وعند هذا التحول يجب مراعاة عدة أمور منها: إن الصورة تتميز بالغموض كما تحمل معاني متعددة يضاف إلى ذلك أن الرسالة التي تنتقلها لا يمكن فكها بسهولة فأى جزء لا يذكر في النص اللغوي يغير من الصورة، فالأحلام بصفة عامة حسب فرويد تمتاز بخاصية التكثيف وهي وجود فارق بين شكل ومحتوى الحلم" إذ يبدو شكل الحلم وكأنه يضيق بغزارة المعاني التي يحتوي عليها.⁷ فهذه الخاصية هي التي جعلت ابن سيرين حذرا عند التعامل مع الرؤيا(النص) فأى خلل فيها قد يغير في تأويلها أو يجعل المؤول يتوقف حائرا أمام بنية الرؤيا.

وتتميز الرؤيا(علامة لغوية) بأنها مادة شفوية في العموم، والمادة الشفوية - حسب أبحاث معملية - يتمثلها الفرد بمعناها وليس بالنطق والشكل، فعند قراءة نص يتم تلخيص الكلمات إلى أفكار ويحتفظ بها فإذا أريد إعادة صياغتها لا يمكن تذكر الكلمات والجمل التي صيغت بها أول مرة⁸. واسترجاع المادة المرئية(الرؤيا) وصياغتها في قالب لغوي أعقد وأصعب، فالذاكرة هنا تلعب دورا كبيرا في المقاربة بين النص اللغوي والمرئي

(الرؤيا). ونجد ابن سيرين قد وضع قواعد صارمة لنقل الرؤيا من علامة مرئية إلى علامة لغوية (قواعد الرواية)، وبالنسبة للمؤول اشترط الكفاءة اللغوية لأنه يتعامل مع علامة لغوية مترجمة ومفسرة للعلامة المرئية. فعلاقة اللغة بعالم الرؤى علاقة حساسة ودقيقة، إنها علاقة ترجمة وتفسير وهي العلاقة الموجودة بين الأنظمة السيميوطيقية حسب بنفنيست "علاقة نظام مفسر ونظام مفسر"⁹. فباللغة وصف عالم الرؤى، وبها يمسك مدلولاتها فلا معنى خارج نطاق اللغة.

كذلك من الأمور التي تلاحظ في تعامله مع الرؤيا أنه أخذ عند التأويل مبدأ المشابهة والتعليل

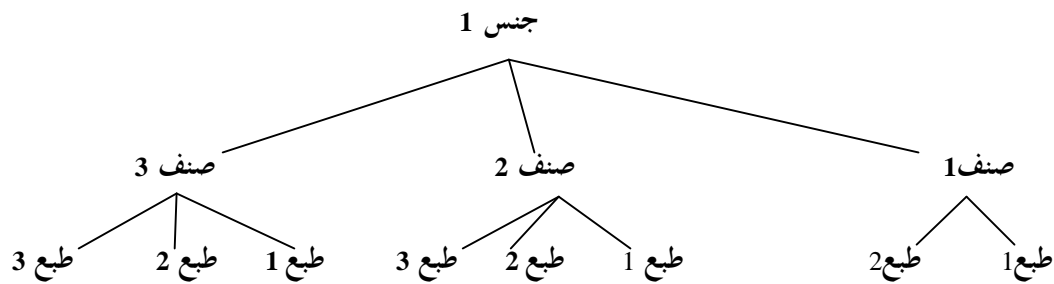
وليس الاعتبارية، وهذان المبدأان من النقاط التي أثير حولهما نقاش واسع في ميدان السيميائيات¹⁰، فالعلامة اللغوية تقوم على الاعتبار والمواضعة، في حين أن الصورة تقوم على التعليل والمثابهة وابن سيرين وضع قواعد لمدلولات الرؤيا، حيث لا يتم التعامل مع الدوال التقريرية للرؤيا، وإنما يبحث عن المدلولات الإيحائية لهذه الدوال، وهذه القواعد عبارة عن ثلاثة مستويات ينتقل المؤول بدال العلامة (الرؤيا) من مستوى إلى آخر للوصول إلى المدلولات الإيحائية، فهذه العملية تجعل بين الدال والمدلول علاقة مزدوجة تقوم على التعليل والمثابهة.

إن هذه المستويات هي: الجنس والصنف والطبع، والانتقال يكون من المستوى العام (الجنس) ثم تتفرع عنه عدة أصناف، وكل صنف يتفرع عنه عدة طباع، فعلى المؤول أن يكون متمكنا من هذه المستويات الثلاث، للوصول إلى مدلول الرؤيا ذلك أن أصل الرؤيا كما يسميه ابن سيرين "جنس وصنف وطبع، فالجنس كالشجر والسباع والطير كله الأغلب عليه أنه رجال"¹¹ ويقصد هنا بالرجال الإنسان بصفة عامة كما سيتبين فيما يأتي. فالأصل والذي هو الجنس هو أصل عام، يحدد لنا المدلول بصفة عامة فالشجر والسباع والطير مدلولها في الرؤيا الإنسان، والمثابهة التي تقع بين هاته الدوال والمدلول هي أنها كلها من الكائنات الحية.

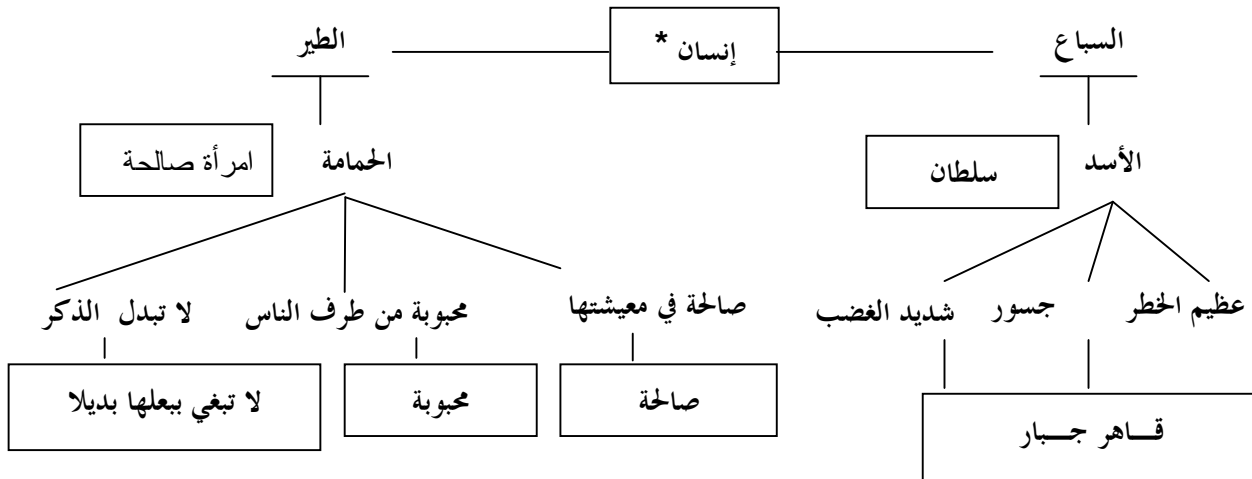
المستوى الثاني هو تفرع عن المستوى الأول (الجنس) "والصنف أن يعلم تلك الشجرة من الشجر وذلك السبع من السباع وذلك الطائر من الطيور."¹² في هذا المستوى يكون هناك تحديد أكثر للمدلول ويكون التمييز أكبر بين الرؤى، فتكون لهذا المستوى

(الصنف) وظيفية اختلافية" فإن كانت الشجرة نخلة كان ذلك الرجل من العرب؛ لأن منابت أكثر النخيل بلاد العرب، وإن كان الطائر طاووسا كان رجلا أعجميا، وإن كان ظليما كان بدويا من العرب.¹³ وإن كان السبع أسدا كان الرجل سلطانا¹⁴، ثم يتم الانتقال إلى المستوى الثالث (الطبع) وهو عبارة عن تفريع للمستوى الثاني، ويشكل السمات الغالبة على كل صنف من الأصناف ثم إسقاطها على المستويات العليا لتكون لهذا المستوى وظيفية اختلافية أكبر من المستوى السابق" والطبع أن تتظر ما طبع تلك الشجرة فتقضي على الرجل بطبعها، فإن كانت الشجرة جوزا قضيت على الرجل بطبعها بالعسر في المعاملة والخصومة عند المناظرة، وإن كانت نخلة قضيت عليها بأنها رجل نفاع بالخير مخصب سهل... وإن كان طائرا علمت أنه رجل ذو أسفار كحال الطير ثم نظرت ما طبعه فإن كان طاووسا كان رجلا أعجميا ذا جمال ومال¹⁵ وإن كان أسدا فيدل على أن الرجل "سلطان قاهر جبار لعظم خطره وشدة جسارته وفظاعة خلقته وقوة غضبه"¹⁶ إن السمات الغالبة والتي يتم تحديدها انطلاقا من ثقافة المجتمع ونظرته إلى كل صنف تنتقل إلى مدلول الجنس والصنف لتشكل في الأخير المدلولات الإيحائية لكل رؤيا.

ويضيف ابن سيرين أمرا آخر وهو أنه كل ما يحدث للجنس أو الصنف أو الطبع من تغير يحدث لمدلول الرؤيا مثله، وهذا ما نستخلصه من قوله عن جنس الشجر "المعروف عددها هم الرجال وحالهم في الرجال بقدر الشجرة في الأشجار. فإن رأى أنه زاول منها شيئا فإنه يزاول رجلا بقدر جوهر الشجرة في الأشجار¹⁷" فالتغير في عدد وحالة الجنس يقابله نفس التغير في الرجال. ويمكن تمثيل المستويات الثلاث وكيفية الوصول إلى المدلولات الإيحائية على النحو التالي:



ولتوضيح أكثر نأخذ مثالا وهو جنسي السباع والطير وتحت هذا النوع من الجنس، وتحتهما نأخذ صنفى الأسد والحمامة فمن طباع الأسد التي ذكرها هي عظمة الخطر والجسارة وشدة الغضب، فإذا أسقطت على الإنسان دلت على السلطان العظيم القاهر الجبار، ومن طباع الحمامة أنها: أليفة، صالحة، محبوبة، تعيش مع ذكر حمام واحد في حياتها، فإذا أسقطت على الإنسان دلت الحمامة على " المرأة الصالحة المحبوبة التي لا تبغي ببعلها بديلا¹⁸" ونمثل تحديد المدلولات في كليهما انطلاقا من المستويات الثلاثة على النحو التالي:



إن الطباع (السمات) الغالبة على الصنف إيجابية كانت أو سلبية تنتقل بهذه الطريقة إلى الإنسان ونستطيع أن نسمي هذا النقل أو الإسقاط بعملية أنسنة هذه الطباع. إن تعامل ابن سيرين مع الرؤيا كعلامة (دال ومدلول) ووصفه طريقة تحديد مدلولاتها عبر المستويات الثلاثة، يدل على أنه تعامل مع الرؤى كلغة "ولكنها ليست لغة شفوية ولا لغة تحريرية وإنما لغة علامات"¹⁹، لغة تدخل في نطاق الأنظمة السيميولوجية؛ لأن لها سمة تُكسب أي نظام صفة السيميولوجي و"هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها signifiante وتكونها من وحدات دلالية أو علامات"²⁰.

يلاحظ أيضا أن ابن سيرين تعامل مع مدلول العلامة (الرؤيا) كوحدة ثقافية تحدد حسب الثقافة السائدة للمجتمع، وأي تغير يحدث في ثقافة المجتمع سيؤدي بالضرورة إلى حدوث تغير على مستوى مدلول الرؤيا؛ حيث يقول "واعلم أنه لم يتغير من أصول الرؤيا القديمة شيئا ولكن تغيرت حالات الناس في همهم وآدابهم وإبثارهم أمر دنياهم على أمر آخرتهم فلذلك صار الأصل الذي كان تأويله همة الرجل وبغيته وكانت تلك الهمة دينه

خاصة دنياه فتحوّلت تلك الهمة عن دينه وإيثاره إياه فصارت في دنياه وفي متاعها وغضارتها وهي أقوى الهمتين عند الناس اليوم إلا أهل الدين والزهد في الدنيا²¹ لقد أخذ بشكل واضح دور الثقافة في تشكيل كينونة الإنسان. فعمل "الثقافة الأساسي... هو تنظيم العالم حول البشر بنائياً. والثقافة تلد فعل البناء وحركته، وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطاً اجتماعياً حول البشر، وهذا المحيط الاجتماعي مثل المحيط البيولوجي، هو الذي يجعل الحياة ممكنة²²" وتحدد من خلال الثقافة نظرة الإنسان إلى ذاته والعالم من حوله. فأى تغيير يحدث في الثقافة السائدة له تأثير على هذه النظرة.

ولتوضيح مدى ارتباط مدلول الرؤيا بالتغير الثقافي، نأخذ المثال الذي ذكره ابن سيرين وهو التمر، وتغير مدلوله بين عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والعهد الذي عاش فيه ابن سيرين لتغير الثقافة السائدة بينهما، فأصحاب الرسول كانوا "يرون التمر فيتأولونه حلاوة دينهم ويرون العسل فيتأولونه قراءة القرآن والعلم والبر، وحلاوة ذلك في قلوبهم فصارت تلك الحلاوة اليوم والهمة في عامة الناس في دنياهم وغضارتها إلى القليل ممن وصفت²³ فمدلول التمر في عهد الرسول ارتبط بالثقافة الدينية السائدة في ذلك الحين، والتي جعلت أصحاب الرسول مرتبطين بالآخرة فاجتهدوا في العبادات والطاعات وتنافسوا في طلب العلم وقراءة القرآن وفعل الخيرات، أما في عهد ابن سيرين فقد غلبت الثقافة المادية وحب الدنيا وجمع الأموال بلا تمييز بين حلال وحرام فأصبح مدلول رؤيا التمر يتماشى مع هذه الثقافة فأصبح يدل على أمور دنيوية بحتة.

إن الربط بين المدلول والثقافة نجده عند تيار واسع من السيميائيين وخاصة أمبيرتو إيكو الذي يعتبر المدلول "من منظور سيميائي لا يمكن أن يكون إلا وحدة ثقافية"²⁴. فالمدلول يتشكل داخل الثقافة، ويوجد من يعتبر أن الثقافة نظام من العلامات، بل يعطي لوتمان Lotman وأوسبنسكي Uspensky - وهما من رواد سيميولوجيا الثقافة - أهمية أكبر للعلاقة بين العلامة والثقافة عند الحديث عن الدراسة السيميوطيقية للثقافة "فمن المهم التأكيد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحداً من المقومات النمطية الأساسية في الثقافة"²⁵ إن ربط مدلول الرؤيا بالثقافة وجعله كوحدة ثقافية تتغير مع التغير الثقافي جعل مدلول الرؤيا أوسع وأصبح التأويل "عملية دينامية تسمح بأن تكون هناك تعددية في تأويل الرموز والمشاهد الحلمية (الرؤيا)²⁶"، وعدم حصره في الجانب

النفسى فيحمل بذلك مدلول الرؤيا الصبغة النفسية البحتة مثلما تعامل فرويد ويونغ وغيرهما من علماء النفس مع الأحلام.

ولما كانت الرؤيا عند علماء المسلمين صنفا من أصناف ثلاثة جعلوا لها علامات يمكن للمؤول أن يميز بها الرؤيا عن الأحلام وأضغاث الأحلام، ولقد تعددت علامات الرؤيا واختلف فيها، ويلخص د. عبد الله الطيار علامات الرؤيا في أربع نقاط²⁷:

- 1- أن تكون خالية من الأضغاث والأوهام المفزعة.
 - 2- أن تكون مما يصلح إدراكه في اليقظة.
 - 3- ألا يكون الإنسان نائما وباله مشغول بأمر ما، فإن الغالب على مثل هذه الرؤيا أن تكون رؤيا تحديث الإنسان بما وقع في نفسه، كأن يكون عطشانا فيرى في المنام أنه يشرب، أو جوعانا فيرى أنه يأكل.
 - 4- أن تكون هذه الرؤيا قابلة للتأويل؛ لأن كون الرؤيا صالحة لابد من تناسقها وترتيبها على الوجه الذي يمكن تأويلها به.
- هذه العلامات يمكن للمؤول أن يستخرجها من خلال النظر في بنية الرؤيا وترابط عناصرها وسؤال صاحب الرؤيا. ويضيف البعض علامات أخرى منها سرعة انتباه الرائي عندما يدرك الرؤيا، ومنها ثبوت ذلك الإدراك والقدرة على تذكر التفاصيل.
- أما من ناحية الضوابط الشرعية للتعامل مع الرؤيا (النص) عند التأويل فهي كثيرة ومنها:

- لا يجزم في نوعيتها كرؤيا.
 - لا يجوز الجزم بتفسير معين فيها؛ لأن تفسير الرؤيا ظن.
 - لا يجوز اعتبار تفسيرها فتوى.
 - لا يبنى عليها مواقف وسلوكات.
 - لا يؤخذ منها أحكام.
- فهذه الضوابط الشرعية تنزع مبدأ السلطة على نص الرؤية، وتجعل مبدأ الظنية ملازما للتأويل.

- الرؤيا والزمن:

يلعب الزمن دورا مهما في عملية التأويل، فالرؤيا تتعلق عند ابن سيرين ومن جاء بعده بثلاثة أزمنة وهي:

- زمن التلقي.

- زمن التحقق.

- زمن القص والتأويل.

وهذا ما يضيفي على الزمن المتعلق بالرؤيا بعدا سيميوطيقيا، فإذا أخذنا برأي سيزا قاسم والتي تقول "بأن آليات العملية السيميوطيقية تتلخص في تحويل الظواهر الطبيعية إلى ظواهر ثقافية من خلال إضفاء المعنى عليها"²⁸. وحاولنا تطبيقه على الزمن المتعلق بالرؤيا، فإننا نجد الزمن له معنى عند التلقي والتحقق والتأويل، وهذا ما اكسبه البعد السيميوطيقي، وهذا ما سيتضح عند تبیین هذه الأزمنة الثلاثة:

- **زمن التلقي:** إن متلقي الرؤيا يرتبط بزمنين مختلفين يؤثر كل واحد منهما في

تأويل الرؤيا وهما الزمن اليومي والزمن الفصلي، فبالنسبة للأول يوجد من يجعل رؤيا الليل أقوى من رؤيا النهار ويجعل أصدق الرؤيا بالأسحار ومنهم من يضعف هذا القول الذي يعتمد على حديث "أصدق الرؤيا بالأسحار"²⁹ لأن هذا الحديث ضعيف. والزمن الثاني يجعل نفس الرؤيا تحمل دلالات مختلفة إذا كان تلقيها في أوقات وفصول مختلفة "فإذا كانت الشجر عند حملها ثمارها، فإن الرؤيا في ذلك الوقت مرجوة قوية فيها ببطء قليل وإذا كانت الرؤيا عند إدراك ثمر الشجر ومنافعها واجتماع أمرها فإن الرؤيا عند ذلك أبلغ وأنقذ وأصح وأرفق، وإذا وأورقت الشجر ولم يطلق ثمارها فإن الرؤيا عند ذلك دون ما وصفت في القوة والبقاء دون الغاية، وإذا سقط ورقها وذهب ثمرها، الرؤيا عند تلك أضعف والأضغاث والأحلام فيها عند ذلك أكثر"³⁰. والملاحظ أن الزمن الفصلي ربطه ابن سيرين بالمراحل التي تمر بها الشجرة خلال السنة. وهذا تماشيا مع الصفة السائدة للمجتمع الذي عاصره ابن سيرين وهي الصفة الرعوية والفلاحية.

- **زمن التحقق:** ومن العناصر التي تختلف فيها الرؤيا عن الأحلام أنها قابلة

للتحقق، "وتأتي الرؤيا على ما مضى وخلا وفرط وانقضى فتذكر عنه بغفلة عن شكر قد سلفت...أوبتوبة منه قد تأخرت، وقد تأتي عما الإنسان فيه وقد تأتي عن المستقبل"³¹،

ففاعل التحقق يرتبط بالأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ويمكن أن يتعدد زمن التحقق في الرؤيا الواحدة. والمعلم الذي يتحدد به حاضر وماضي ومستقبل التحقق هو زمن التلقي.



ولإعطاء نماذج عن أزمنة التحقق نأخذ نماذج لرؤيا أولها ابن سيرين:

الماضي: حكى أن امرأة أتت ابن سيرين، فقالت: رأيت كأن سدره في داري سقطت فالتقطت من نبقها دوختين. فقال: ألك زوج غائب؟ قالت: نعم قال: فإنه قد مات وترثين منه ألفين³².

الحاضر: جاء رجل لابن سيرين فقال "رأيت في يدي رقاقتين أكل من هذه ومن هذه" فقال "أنت رجل تجمع بين الأختين".³³

المستقبل: روي أن عاتكة بنت الفرات بن معاوية رأت في المنام كأنها كسرت ثلاثة ألوية على صدرها فانطلقت أمها الملاء بنت زرار بن أوفى الحديشية إلى ابن سيرين فقصة رؤياها عليه فقال: إن صدقت رؤياها تزوجت ثلاثة أملاك أشرف كلهم يقتل عنها، فتزوجها يزيد بن المهلب فقتل ثم تزوجها عمير بن يزيد بن عمير فقتل، ثم خلف عليها الحسن بن عثمان الزهدي وكان من أهل المدينة فجرى بينه وبينها كلام فقالت: والله لتقتلن، فقال: ولم ذاك؟ فأخبرته بالخبر، فقال: أنت طالق ثلاثا لا رجعة فيها، أفترينني أقتل؟ فضرب وجهها وصاحت، ثم تزوجها الموج وهو العباس بن عبيد الله فقتل بين الحيرة والكوفة قتله مواليه³⁴.

الملاحظ من هذه الأمثلة أن معرفة زمن التحقق وتحديد جزء من عملية التأويل يستتبطه المؤول من خلال بنية نص الرؤيا أو من خلال استفساراته لصاحب الرؤيا.

- **زمن القص والتأويل:** في معظم الأحيان يكون بين القص والتأويل تتابع زمني فصاحب الرؤيا يقص رؤياه وينتظر التأويل مباشرة؛ ولهذا جعل زمن القص هو نفسه زمن التأويل وهو الغداة، ويرتبط هذا الزمن بالحالة الذهنية والنفسية للإنسان؛ لأنه يكون في هذا الوقت أكثر انتباها وأكثر استظهارا لتفاصيل الرؤيا "وأن عبارة الرؤيا بالغدوات

أحسن لحضور فهم عابرها وتذكر رأيها؛ لأن الفهم أوجد ما يكون عند الغدوات من قبل افتراقه في همومه ومطالبه³⁵.

ب - التأويل:

قبل الوصول إلى تعريف تأويل الرؤيا عند المسلمين، نلقي لمحة عن عملية تطور التأويل عند علماء الإسلام؛ حيث ارتبط التأويل والتفسير ارتباطا كبيرا بالقرآن الكريم فالتفسير في اللغة يعني الكشف والإظهار، ويستعمل في الكشف الحسي وفي كشف المعاني المعقولة وقال الجرجاني في تعريفاته: "التأويل في الأصل الترجيح، وفي الشرع: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا بالكتاب والسنة، مثل قوله تعالى (يخرج الحي من الميت³⁶) إذا أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا، وإن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلا³⁷" وقال بعض العلماء: التفسير ما يتعلق بالرواية، والتأويل متعلق بالدراية، وعرف التأويل عند المسلمين تطورا وازدهارا.

مر التأويل منذ ظهوره بمرحلتين مرحلة أولى دار فيها مع التفسير كشفا وفهما لمعاني النص الديني ومرحلة أخيرة تأثر فيها بالاتجاه العقلي وأصبح مصطلحا مستقلا له أهمية وفطرة³⁸ هذا التطور الذي تعددت فيه صور التأويل جعل علماء المسلمين يضعون له قواعد ومناهج اختلفت بحسب تخصص العلماء (مفسرون وفقهاء وأصوليون...) ودونت في ذلك كتب كثيرة، ولقد امتد مفهوم التأويل وتوسع إلى معارف وعلوم كثيرة عند المسلمين، وكان له التأثير الواضح في تطور هاته العلوم، ومن هذه العلوم علم تعبير الرؤيا.

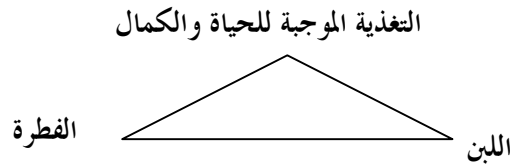
يعرفه ابن خلدون قائلا "إن علم التعبير علم بقوانين كلية يبني عليها المعبر عبارة ما يقص عليه، وتأويله كما يقولون "البحر يدل على السلطان" وفي موضع آخر يقولون "البحر يدل على الغيظ" وفي موضع آخر يقولون "البحر يدل على الهم والأمر الفارح" وأمثال ذلك فيحفظ المعبر هذه القوانين الكلية ويعبر في كل موضع بما تقتضيه القرائن التي تعين من هذه القوانين ما هو أليف في الرؤيا وتلك في القرائن منها في اليقظة ومنها في النوم ومنها ما يتقدم في نفس المعبر بالخاصية التي خلقت فيه، وكل ما يسر لما خلق له³⁹.

لقد جعل هذا العلم من العلوم الشرعية واهتم به علماء المسلمين اهتماما بالغا وصنفت فيه وفي قوانينه العديد من الكتب والمصنفات التي تعتبر إلى حد الآن مراجع

وعلى رأس هؤلاء العلماء محمد ابن سيرين الذي كانت طريقته وتجربته في التأويل محط إلهام لكثير من العلماء، الذين أتوا من بعده في صياغة قوانين ومنهج هذا العلم، يقول ابن خلدون "و كان محمد ابن سيرين من أشهر العلماء وكتبت عنه في ذلك قوانين، وتناقلها الناس لهذا العهد. وألف الكرمانى فيه من بعده ثم ألف المتكلمون المتأخرون وأكثروا"⁴⁰. لقد عرف علم تعبير الرؤيا تطورا كبيرا عند المسلمين في المناهج والطرق، وكانت أشهر طريقتين في تأويل الرؤيا عند المسلمين طريقة ابن القيم وطريقة ابن سيرين وهما يمثلان مدرستين متميزتين في تأويل الرؤيا.

تعتمد طريقة ابن القيم على استعمال ألفاظ وصور الأمثال، واستند بذلك على ضرب الله الأمثال في القرآن للناس "قالوا ضرب الله سبحانه الأمثال وصرفها قدرا وشرعا ويقظة ومناما، ودل عبارة على الاعتبار بذلك، وعبورهم من الشيء إلى نظيره واستدلالهم بالنظير على النظير، بل هذا أصل القياس والتمثيل واعتبار المعقول بالمحسوس"⁴¹. ويعطي ابن القيم أمثلة عديدة على ذلك منها :

- تأويل اللين: يقول ابن القيم في تأويله للين "ومن هذا تأويل اللين بالفطرة لما في كل منهما من التغذية الموجبة للحياة وكمال النشأة. وأن الطفل إذا خلى وفطرته لم يعدل عن اللين فهو مفطور على إثارة على ما سواه. "وكذلك فطرة الإسلام التي فطر الله عليها الناس"⁴². ويمكن تمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:



- تأويل الخشب المقطوع: يؤول ابن القيم الخشب المقطوع أي الميت بالمنافقين "والجامع بينهما أن المنافق لا روح فيه ولا ظل ولا ثمر، فهو بمنزلة الخشب الذي هو كذلك؛ ولهذا شبه الله تعالى المنافقين بالخشب المسندة؛ لأنها أجسام خالية من الإيمان والخير وفي كونها مسندة فكنية أخرى وهي أن الخشب إذا انتفع به جعل في سقف أو جدار أو غيرهما من مظاهر الانتفاع، وما دام متروكا فارغا غير منتفع به جعل مسندا بعضه إلى بعض، فشبه المنافقين بالخشب في الحالة التي لا ينتفع فيها بها"⁴³ ويمكن تمثيل هذه التأويل على النحو التالي:

إن تماثل الرؤيا مع تأويلها يقع في سمة غالبية، فالنار تأويلها الفتنة لأنهما يشتركان في سمة الإفساد، والغيث تأويله الرحمة والعلم والقرآن لأن السمة المشتركة بين الغيث وتأويلاته هي الفائدة.

من خلال الأمثلة السابقة نستنتج أن طريقة ابن القيم- والتي تعتمد على طريق القياس باستعمال الألفاظ وصور الأمثال في القرآن الكريم- جد محدودة عند الاستعمال ولا يمكن أن تمنح للمؤول الفاعلية الكبيرة عند تأويله لرؤى مختلفة ومتنوعة، فهذه الطريقة تعتمد على أحد الجوانب اللغوية.

أما طريقة ابن سيرين فتعتمد على عدة مصادر مع اختلاف في مستويات الأخذ منها وتوظيفها، فهو لا يعتمد على الأمثال فقط وإنما على ما جاء في القرآن الكريم والسنة وأخبار الأنبياء والحكماء والشعر والرجز والأمثال والألفاظ ومعانيها وكذلك كل ما يتعلق بالرائي والبيئة التي يعيش فيها، وكل ما يتعلق بالمجتمع من الناحية الثقافية والاجتماعية وغيرها، يقول ابن سيرين "فلذلك يحتاج العابر إلى أن يكون...عارفا بحالات الناس وشمائهم وأقدارهم وهيئاتهم، يراعي ما تبدل مرآئيه وتتغير فيه عبارته عند الشتاء إذا ارتحل ومع الصيف إذا دخل، عارفا بالأزمنة وأمطارها ونفعها ومضارها وبأوقات ركوب البحار وأوقات ارتجاجها، وعادة البلدان وأهلها وخواصها وما يناسب كل بلده منها"⁴⁴. فهو هنا يجعل من المؤول عارفا بعدة علوم منفتحا عن أحوال الناس ومدركا لأدق تفاصيل حياتهم، إضافة إلى معرفته بالجغرافيا وأحوال المناخ. هذه المصادر تمنح للمؤول مخزون معرفي واسع يوفر للمؤول استخدامات عديدة ومتنوعة للعلامة(الرؤيا)، أو كما يسميها أمبيرتو إيكو بالانتخابات التناسية الظرفية، فلا يمكن تمثيل أي علامة(لغوية أو غير لغوية) تمثيلا موسوعيا دون الرجوع إلى الاستخدامات التي كانت صيغت من العلامة الآنفة في نصوص سابقة⁴⁵.

أما من ناحية نوعية التأويل فإنه يتوسع - وبعكس ابن القيم- إلى عدة أنواع للتأويل مثل: التأويل بالمعنى، والتأويل بالضد والمقلوب، والتأويل بالزيادة والنقصان والتأويل

بالوقت، وغيرها ووظفها بشكل جيد في تأويلاته بل كان له السبق في استعمال بعضها، وكان مدرسة متميزة، فقد وضعت أهم أسس وقواعد علم تعبیر الرؤيا استنادا إلى طريقته في التأويل وأعماله، خاصة كتابه المعروف باسم "تفسير الأحلام الكبير".

ولقد وضع ابن سيرين للشخص الذي يريد أن يمارس تأويل الرؤيا، ثلاثة شروط أساسية يجب أن تتوفر فيه، هذه الشروط تجعل للشخص كفاءة تأويل الرؤى والقدرة على قراءة نصوصها قراءة تأويلية أو قراءة تشخيصية كما يسميها الجابري والتي تقابلها القراءة الإستنتاجية والتي تقف عند حدود التلقي⁴⁶. وهذه الشروط تتعلق بمستويات ثلاثة في التعامل مع الرؤيا ويسميها ابن سيرين أصنافا ثلاثة من العلم يقول: "إن نفاذك في علم الرؤيا بثلاث أصناف من العلم لا بد منها"⁴⁷.

- إن أول صنف من الأصناف الثلاثة تتعلق بالمعجم وكيفية التعامل معه "وهو حفظ الأصول ووجوهها واختلاف وقتها وضعفها في الخير أم في الشر لتعرف وزن كلام التأويل ووزن الأصول في الخفة والرجحان والوثوق فيما يرد عليك من المسائل. فإن تكن مسألة يدل بعضها على الشر وبعضها على الخير، زن الأمرين والأصلين في نفسك وزنا على قوة كل أصل منهما في أصول التأويل، ثم خذ بأرجحهما وأقواهما في تلك الأصول."⁴⁸ ومعرفة الأصول في لغة الرؤى، تمثل المستوى الأول من المعنى والذي يسميه إيكو⁴⁹ المعنى الحرفي "وهو ذلك المعنى الذي تقدمه المعاجم في بدء شرحها في كل مفردة"⁵⁰.

فأصل الرؤيا هو المدلولات المتعارف والمتفق عليها في معاجم لغة الرؤى فيجب على المؤول أن يكون متمكنا من هذا المعجم، ويجب أن يكون ملما بالتأويلات العديدة داخله والاختلافات التي تكون بينها من حيث الوقت، ومن حيث القوة والضعف في المحورين الأساسيين في جميع التأويلات وهما الخير والشر، فالحجامة مثلا لها عدة تأويلات عند ابن سيرين يأخذ بها، منها أن "الحجامة ذهاب المرض، وقالوا نقص المال...وقيل أن الحجامة إصابة السنة، وقيل هي نجاة من كربة"⁵¹. فإذا وزعنا هذه التأويلات على محوري الخير والشر، نجد أن محور الخير يضم ثلاثة تأويلات (ذهاب المرض - إصابة السنة - نجاة من كربة) وفي محور الشر تأويل واحد (نقص المال).

فعلى مؤول رؤيا الحجابة أن يأخذ جانب قوتها في محور الخير ويأخذ بالتأويلات الإيجابية فيأخذ بالتأويل الأرجح والأقوى عنده.

يعطي ابن سيرين مثالا يبين قوة محور الخير وضعف محور الشر عند تأويل الحجابة فيقول: "وحكي أن يزيد بن المهلب كان في حبس الحجاج فرأى في منامه أنه يحتجم فنجا من الحبس"⁵²، هنا لم يذكر ابن سيرين تأويل رؤى الحجابة وإنما يفهم من خلال ما آل إليه مصير يزيد بن المهلب وهو النجاة من الحبس (التحقق)، وهذا الذي يتناسب مع التأويل الثالث في محور الخير وهو النجاة من كربة وفي بعض الأحيان نجد لرؤيا معينة تأويلات كلها تنتمي إلى محور الخير، فيأخذ بالتأويل الأقوى والأرجح في هذا المحور ومن هذه الرؤى الصلاة، فالأصل "في رؤيا الصلاة في المنام أنها محمودة دينا ودنيا، وتدل على إدراك ولاية ونيل رسالة أو قضاء دين أو أداء أمانة أو إقامة فريضة من فرائض الله تعالى، ثم هي على ثلاثة أضرب: فريضة وسنة وتطوع، فالفريضة منها تدل على ما قلنا وأن صاحبها يرزق الحج ويجتنب الفواحش...والسنة تدل على طهارة صاحبها وصبره على المكاره وظهور اسم حسن له...والتطوع يقتضي كمال المروءة وزوال الهموم"⁵³. فكل تأويلات الصلاة هنا تنتمي إلى محور الخير وعلى مؤول رؤيا الصلاة أن يأخذ بالأقوى داخل هذا المحور ويرجحه وأحيانا أخرى نجد للرؤيا تأويلات كلها تنتمي إلى محور الشر. ومن هذه الرؤى رؤيا الفأرة فهي تدل على "امرأة فاسقة أو سارقة أو لها سريرة فاسدة"⁵⁴، فتعددت تأويلات الفأرة من المرأة الفاسقة إلى المرأة السارقة إلى المرأة التي لها سريرة فاسدة...كل هذه التأويلات تحمل مدلولات سلبية تجعلها في محور الشر، وعلى المؤول أن يميز داخل هذا المحور بين هذه التأويلات، فيأخذ بالأقوى ويرجحه. وتحدد قوة وضعف التأويل في محوري الخير والشر حسب كل نص رؤيا وتعالق كل جزء مع بقية الأجزاء، وسياقها العام، ففي إحدى تأويلات ابن سيرين لرؤيا الفأرة يرجح تأويل المرأة الفاسقة، ويبني عليه بقية التأويل، وهذا عندما جاءه رجل، "فقال: رأيت كأني وطئت فأرة خرجت من أستها ثمرة. فقال: ألك امرأة فاسقة؟ قال: نعم. قال: تلد لك ولدا صالحا"⁵⁵.

يتضح جليا من خلال هذا الصنف الأول أن ابن سيرين تعامل مع الرؤى كلغة (سيمبوتيقية) لها معجمها ونحوها بواسطتهما أمكنه القيام بعملية التأويل⁵⁶.

- الصنف الثاني الذي يجب توفره في المؤول هو القدرة على تأليف التأويل الصحيح للرؤيا "تأليف الأصول بعضها إلى بعض حتى تخلصها كلاما صحيحا على جوهر أصول التأويل وقوتها وضعفها، وتطرح عنها الأضغاث والتمني وأحزان الشيطان وغيرها مما وصفت لك، أو يستقر عندك أنها ليست رؤيا ولا يلتئم تأويلها فلا تقبلها"⁵⁷. إن الرؤيا (النص) تتشكل من عدة رؤى (علامات) مترابطة فيما بينها، لتشكل البنية الكلية للرؤيا (النص) فعلى المؤول أن تكون له القدرة على التأليف بين تأويلات كل العناصر الداخلية للرؤيا (النص)، بما يتناسب مع أصول التأويل من حيث القوة والضعف، بل يجب عليه أن يفرز داخل بنية الرؤيا (النص) العناصر التي تنتمي إلى الأضغاث والتمنيات وأحزان الشيطان. فيقصيها من بين العناصر الأساسية لنص الرؤيا ومن عملية التأويل وأحيانا عند بدء عملية الفرز يجد المؤول نفسه أمام نوع واحد من العناصر وهي غير قابلة للتأويل فيستقر رأيه على أن هذا المرئي ليس رؤيا. ومنه فإن المؤول في هذا الصنف يجد نفسه أمام مستوى من التحليل المحايت والذي ينظر فيه إلى النص "في حد ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه"⁵⁸ فيجب أن تكون له القدرة على تميز عناصر الرؤيا وترابطها وإرجاعها إلى أصولها.

من بين تأويلات الرؤيا التي يتبين فيها توفر هذا الصنف في ابن سيرين هي رؤيا عرضها عليه رجل "فقال: رأيت كأن بين يدي إناعين في إحداهما نبيذ وفي الآخر لبن فقال: اللبن عدل والنبيذ عزل فلم يلبث أن عزل وكان واليا"⁵⁹. فابن سيرين هنا ألف بين تأويل رؤيا اللبن وتأويل رؤيا النبيذ. فجاء تحقق هذه الرؤيا دليلا على حسن التأليف، وفي تأويل آخر تظهر القدرة الفائقة لابن سيرين على التأليف بين الأصول للخروج بتأويل للرؤيا. وهذا لما جاءه رجل. فقال: رأيت كأن بيدي سقاء وفيه تمر وقد غمست فيه رأسي ووجهي وأنا أكل منه وأقول ما أشد حموضته. فقال ابن سيرين: إنك رجل قد انغمست في كسب مال يمينا وشمالا ولا تبالي أمن حرام كان أم من حلال غير أنه حرام فكان كذلك"⁶⁰.

يمكن تحليل مدلولات العناصر المكونة لنص الرؤيا، والتأليف بينها لنخرج بتأويل ابن سيرين، والذي دل على صحته التحقق. فانغماس الرجل في سقاء فيه تمر هو انغماسه في كسب المال، ولما كان الانغماس بالرأس والوجه، فإنه يدل على عدم التمييز في هذا

الكسب بين الحلال والحرام، أما تساؤله عن شدة حموضة التمر فهي عدم مبالاته من طريقة الكسب، ومن حموضة التمر عرف ابن سيرين أن المكسب كان حراما.

- الصنف الأخير الذي يجب توفره في المؤول، هو شدة الفحص والتثبت في المسألة فيربط الرؤيا بسياقها. "وتستدل من سوى الأصول بكلام صاحب الرؤيا ومخارجه ومواضعه على تلخيصها وتحقيقها، وذلك من أشد علم تأويل الرؤيا كما يزعمون، وفي ذلك ما يكون من العلم بالأصول، وبذلك يستخرج ويتوصل العابر وإلا الاقتداء بالماضين من الأنبياء والرسل والحكماء في ذلك أقرب إلى الصواب إن شاء الله⁶¹ إن من خصائص الرؤيا شدة الكثافة وأبسط التفاصيل فيها له معنى، ويلعب دورا في تشكيل تأويل الرؤيا، ويمكن أن يؤدي تغيب أحد التفاصيل إلى انحراف التأويل ولهذا يجب على المؤول أن يكون شديد الفحص والتثبت في المسألة حتى تستكمل معرفة الرؤيا حق المعرفة، وأن يستدل بكلام صاحب الرؤيا. وهذا الصنف الأخير يعتبر أشد الأصناف؛ لأن فيه يقوم المؤول بجمع المعطيات وتحليلها وهي من أصعب مراحل التعامل مع الرؤيا وتأويلها. إلى جانب الاعتماد على أحد قواعد الممارسة التأويلية التي وضعها إميلييو بيتي -أحد فلاسفة التأويل في إيطاليا- وهو "مبدأ الانسجام والذي يتمثل في تأويل كلية الموضوع بإدراك أجزائه التي تتضمن وحدة وانسجام هذا الموضوع"⁶².

إن هذه الأصناف الثلاثة التي تشكل كفاءة التأويل عند ابن سيرين، تجعل المؤول يمر بنوعين من الفهم حسب تصنيف ماكس فيبرك F.Max⁶³ الفهم التنسيقي وهو فهم العبارة أو السلوك وهنا يتمثل في فهم نص الرؤيا والفهم السياقي وهو إدراك سياق الرؤيا وكذلك تحديد وجهة التأويل فتجعله مضبوطا، وليس فعلا حرا لا يخضع لأية ضوابط أو قواعد فتمكن المؤول من توليد واختيار التأويل المناسب للرؤيا من تأويلات عديدة وتجنبه التوالد اللانهائي للتأويلات أو كما يسميه إيكو بالتوالد السرطاني للدلالة⁶⁴. إن هذا التأويل المناسب ترتبط صحته عند ابن سيرين بشرط التحقق، فمدلول كل نص "حسب التصور التداولي ليس شيئا آخر سوى الإمكانيات العملية التي يستدعيها تحققه"⁶⁵؛ ولهذا نجد عبارات كثيرة في النصوص التي نتحدث عن تأويلاته تدل على التحقق مثل: "صدقت"، "فكان كذلك".

لقد تعامل ابن سيرين مع الرؤيا كعلامة لها دال ينفرد به الرائي كصورة، ومدلول يحمل مفهوم الوحدة الثقافية. وبهذا المفهوم للمدلول لم يجعل عملية التأويل مقتصرة على نص الرؤيا بل تعداه إلى ما هو خارج النص (الذات المتلقية والمجتمع...) كذلك لم تكن العلامة عنده تحمل صفة الاعتباطية، وإنما تقوم على أساس المشابهة والتعليل وذلك بوضعه المستويات الثلاثة لتحديد مدلول الرؤيا (العلامة)، وبهذا يكون ابن سيرين قد تعامل مع الرؤى كلغة سيميوطيقية لامتلاكها قدرة الدلالة وتكونها من علامات. أما اللغة فلم تكن النسق المترجم والمُفسر لهذا النسق السيميوطيقي (الرؤى) فقط، وإنما كانت النسق السيميوطيقي النموذجي الذي استمد منها مجموعة من القواعد والقوانين التي تحكمها في حد ذاتها كنظام أو في جانبها التداولي، وخاصة عند تعامله مع عملية التأويل أو وضع أنواعه الذي ارتبطت بالمستويات اللغوية (الكلمة والنص وخارج النص).

- 1 - Fernand de Saussure : Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1978, P. 99
- 2 - جوناثان كللر: فرديناد دي سويسر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص. 72.
- 3 - ينظر أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة (مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2005، الفصل الخامس.
- 4 - نقلا: مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص. 45.
- 5 - ينظر: Roland Barthes: Eléments de sémiologie, Communication N°4, ED:Seuil, 1964, P 107,108
- 6 - ينظر: Umberto Eco: Le Signe. Coll, Biblio/Essais, Le livre de poche, Paris, 1988
- 7 - سيقموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، ط2، 1969، ص. 292.
- 8 - بتصرف: صلاح فضل: بلاغة الخطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص.34.
- 9 - إميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، تحت إشراف: سيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص. 181.
- 10 - ينظر: أحمد يوسف: السيميائيات الوصفة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص.82، 85.
- 11 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، إشراف مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر، الطبعة الأولى بيروت، 2004، ص. 11.
- 12 - نفسه، ص. 11.
- 13 - نفسه، ص. 11.
- 14 - ينظر: نفسه، ص. 157.
- 15 نفسه ، ص. 11.
- 16 نفسه، ص. 157.
- 17 نفسه ، ص. 250.
- 18 محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 167.
- * الإطار = المدلول
- 19 - فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا)، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص. 11.
- 20 - إميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة، ص 178.

-
- 21 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 14.
- 22 - لوري لوتمان، بوريس أوسينسكي: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم تليمة، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص، 297.
- 23 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص، 14.
- 24 - Eco Umberto: la structure absente, traduit par U.E.Torrigiano, Mercure de France, Paris 1972, P, 64
- 25 - لوري لوتمان : حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ص. 301.
- 26 - حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص. 145.
- 27 - عبد الله الطيار: ضوابط تعبير الرؤيا. <http://www.saaaid.net/book/open.php?cat=8&book=1731>
- 28 - سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص. 67.
- 29 - رواء البخاري.
- 30 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 12، 13.
- 31 - نفسه، ص. 5.
- 32 - نفسه، ص. 257.
- 33 - نفسه، ص. 257.
- 34 - أحمد فريد : غاية السقيا في تعبير الرؤيا، دار الإيمان، الإسكندرية، مصر، 2004، ص. 257.
- 35 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 3، 4.
- 36 - سورة البقرة، الآية 65.
- 37 - علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985، ص. 72.
- 38 - ينظر: أحمد عبد الغفار السيد: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص. 195.
- 39 - ابن خلدون عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004. ص. 475
- 40 - نفسه، ص. 475.
- 41 - ابن قيم الجوزية شمس الدين أبو عبد الله: إعلام الموقعين عن رب العالمين، ضبط: محمد المعتصم بالله البغدادي دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1989، ص. 182.
- 42 - نفسه، ص. 182.
- 43 - نفسه، ص. 182، 183.
- 1 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 14.

- 45 - ينظر: أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996. ص. 98،99.
- 1 - محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص. 98.
- 47 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 13.
- 48 - نفسه، ص. 13.
- 49 - Eco Umberto: les limites de l'interprétation, trad: par Myriem Bouzeher, édit Grasset, Paris, 1992, P 153.
- 50 - رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص. 29.
- 51 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 100.
- 52 - نفسه، ص. 100.
- 53 - نفسه، ص. 41، 42.
- 54 - نفسه، ص. 173.
- 55 - نفسه، ص. 173.
- 56 - ينظر: فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) ، ص.11.
- 57 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 13.
- 58 - سعيد بنكراد: معجم السيميائيات: [www. saidbengrad. com/dic/index. htm](http://www.saidbengrad.com/dic/index.htm)
- 59 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 111.
- 60 - نفسه، ص. 108، 109.
- 61 - محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 13.
- 62 - محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1 2002، ص. 36.
- 63 - ينظر: نفسه، ص. 37.
- 64 - ينظر: أمبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص. 123.
- 65 - نفسه، ص. 134.

الرمز في الشعر الجزائري المعاصر

أ. فريد تابت

جامعة بجاية

لغة الشعر لغة إحالية، تحاول أن تتعد قدر المستطاع عن اللغة المعجمية التي حرص واضعو المعاجم والقواميس على الحفاظ عليها من حيث هي الخيط الرابط بين كل أبناء الأمة.

اللغة تجاوز مستمر، وتخط دائم لهذه الدلالة، والشعراء - أكثر من سواهم - يؤكدون ان اللغة تعجز في أحيان كثيرة عن التعبير عما يعتل في النفس من انفعالات، وهم الذيم ملكوا زمام أمور اللغة، يوجهونها حيث شاؤوا، ولهذا، ففي هذه اللحظة الحرجة من رحلة ميلاد القصيدة، يأتي الرمز باعتباره المخرج الوحيد من ورطة الصمت المطبق، ومن هنا "فلغة الرمز... تعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة، الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر"⁽¹⁾، فهو عندما "لا يجد وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء موقف معين يختار شكلا حسيا يكون قادرا على التعبير عن الحالة أو نقلها من الداخل إلى الخارج، أو خلق بديل موضوعي يعادلها"⁽²⁾.

ينطلق الرمز من لحظة السكوت المفروض بفعل الصدمة / الاندهاش، أو الدلالة الأحادية المعوّقة إلى الدلالة المشعة التي لاتعرف الحدود، يقتل الشاعر من خلالها كل شيء بكلمة / ومضة خاطفة؛ تنتهي الكلمة صوتا، وتستمر إحياء.

تستحضر الماضي بأشكاله، فاتحة له ابةاب المستقبل على مصاريعها مجسدة فعل التخطي والحياة، فيتحول العجز إلى قدرة، والسكون إلى حركة، والصمت إلى كلام لا يعرف الانقطاع؛ فالرمز إذن "تعبير عما لا يمكن التعبير عنه في الحياة الداخلية، في الذكرى، في الانفعالات وانعكاساتها"⁽³⁾، على حد تعبير مرسيل بروس.

وتقوم بين الرمز والمرموز علاقة حميمية قد تكون هي علاقة الاسم بالمسمى غند البعض، أو علاقة تتمسك بالاسم متجاوزة المسمى، أو بالعكس، متمسكة بالمسمى باحثه له عن اسم جديد. ولهذا يقول جان كوين في معرض حديثه عن لغة الشعر، بأنه "لا ينبغي أن

يفهم منها كل ما هو قادر على الإيحاء أو التعبير، ولكن ينبغي أن يفهم منها كل ما هو قادر على "الإحالة إلى" وهو يتضمن تصاعد المحتوى، أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل إشاري"⁽⁴⁾.

ومهما تحددت العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فإنها تتجاوز العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، من حيث كونه هذا الأخير محدد الملامح لدى كل أبناء الجماعة اللغوية الواحدة: تواضعوا عليه، وأسندوا له مهمة التواصل.

الرمز يهدف بطبعه إلى أكثر من التواصل، أو بالأحرى، هو يهدف إلى تواصل من نوع آخر، أعلى، وأغنى، يتعاون كل من الذهن والذوق والذاكرة لبنائه عند الشاعر، أو لاستقباله عند المتلقي. الرمز صرب من التعبير يعتمد اللغة وسيلة، ولكنه يخلقها من جديد، يرسم خط مساره بمحاذاة لغة التواصل؛ قد يقاطعها أحيانا، ولكنه لا يطبقها، وفي أثناء ذلك يبتكر لنفسه ملامح خاصة - مرتبطة بالرؤيا الخاصة المفقودة فيما عداه - ودلالة أكثر خصوصية تعجز اللغة العادية عن أدائها بمثل أدائه.

إن التقطع الذي يصيب خط لغة الرمز يسمح للشاعر بأن يعود بالمتلقي بين الحين والحين إلى خط لغة التواصل العادي، حتى لا تستمر الهوة / الفراغ، فيصبح النص طلاس مبهم غير دالة، يهدف الرمز إذن إلى "الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء"⁽⁵⁾، وتجاوز للعلاقات القديمة القائمة، ليصعب مهمة القارئ الذي "يرافق الشاعر في رحلته الطويلة الشاقة في أرض لم تطأها قدم، ولم ترها من قبل عين، يرحل معه في مسالك وعرة مظلمة لا نهاية لها"⁽⁶⁾.

الرمز - كما سبق القول - ينطلق من الواقع، متجاوزا إياه، ومعيدا تشكيله ليصبح وجهه الفني الجديد، تقول فيه الذات كلمتها، وفي الذات "تتهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية لتقوم على انقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر"⁽⁷⁾، وهذا يجسد علاقة الرمز بالمعاناة. الشاعر لا يأخذ الواقع على علاته؛ ثم غن الشعر يرتبط بالخلط والتشكيل، ومهمته تتجاوز مجرد التصوير، الشاعر ينفعل بالواقع ويتفاعل معه، ثم يكتب ليلخص في لحظة واحدة، وبرمز واحد، التجربة الإنسانية كلها، وهذا ما جعل الرمز وليد "المعاناة الذاتية التي تصور رؤية ابن سينا، عندما قال:

أترغم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر"⁽⁸⁾

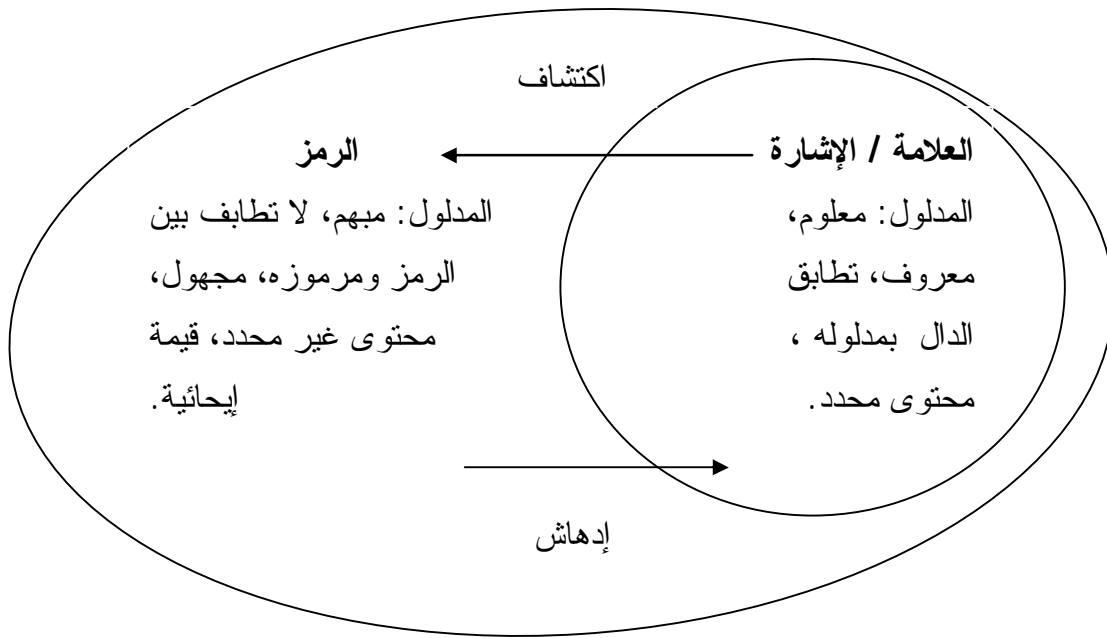
ما زالت رحلة الشاعر مستمرة في البحث عن لغة قادرة على احتواء العالم بلمحة أو إشارة، وليس ظهور (القصيدة الومضة) حديثاً إلا محاولة لتجسيد هذه الغاية، لقد ولى زمان المعلقات والأراجيز والملاحم، لتصبح الإشارة الخاطفة وحدها قادرة على تحمل الدلالة، والشعر أثناء ذلك يؤكد تعامله الخاص مع الواقع، ففي الوقت الذي أصبح العالم أكثر تعقيداً، وأكثر تأزماً بفعل تأليه المادة وتقزيم الروح، يحاول الشاعر خلق الكلمة المعجزة، ولقد "زعم رامبو في طموحجزئي أنه "اخترع فعلاً شعرياً سيكون نيوما قابلاً لجميع المعاني"، وأنه دوّن "ما يعجز القلم عن وصفه"⁽⁹⁾. وما الفعل الذي اخترعه رامبو سوى تعبير يخر عن هذه الكلمة المعجزة التي عبر عنها ابن سينا بشكل آخر أيضاً في قوله السابق. طموح الشاعر اليوم لا يبدأ من التعبير ليتوق فعنده، إنه تعبير يرتبط بتعامل خاص مع الموجودات في العالم، بحيث يحاول أن يعطي وجهاً (جديداً تماماً) للحياة، "لا بخلق مظهر جديد للأشياء وحسب، بل بخلق عالم جديد"⁽¹⁰⁾.

قد يشبه الرمز الإشارة أو العلامة عند البعض، ولكن المصطلحات مختلفة فيما بينها بحيث إن لكل منها مدلولاً خاصاً بها، الإشارة محددة المعنى، أما الرمز فمبهم. الإشارة تعبر عن محتوى معروف ومحدد في ذهن المتلقي مسبقاً، بينما الرمز يعبر عن معنى غير مغلوم مسبقاً؛ مجهول عند المتلقي. الإشاعة ترتبط بمثل "تلك الملابس التي يرتديها موظفو القطارات تمييزاً لهم عن سواهم، فالعلم بوضع هذا الزي لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الإشارة، أما الرمز فهو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة"⁽¹¹⁾.

ثم تأتي العلامة باعتبارها ترتبط بمدلول خاص بدورها، وقد تكون قريبة المدلول من الإشارة، ولكنها تبتعد عن مفهوم الرمز الشعري الذي نحن بصدد الحديث عنه، فالعلامة "هي الشيء الذي يُتخذُ مشيراً يدل على وجود شيء سواه يقوم مقامه أو يحل محله، إما لن الشئيين قد وجدناهما مرتبطتين كالدخان ودلالته على النار... وإما لأن الناس قد اتفقوا على أن يكون أحد الشئيين دالاً على الآخر كالنور الأحمر والسهم وإشارة المرور"⁽¹²⁾. ومن هنا، فإن الإشارة والعلامة مرتبطتان بالتواضع / الاتفاق / وضوح الدلالة، بينما الرمز يرتبط بالتفرد / الابتكار / انبهاام الدلالة.

يحقق الرمز من هذا المنطلق عنصر الإدهاش الذي يبحث عنه الشاعر المعاصر. إنه يريد من نصه أن يحدث في المتلقي زلزلة تبدأ مع بداية فعل القراءة. النص الذي يعجز عن تحقيق ذلك لا يستحق أن يُقرأ، لذلك جاء الرمز لكي يساهم في هذا الأثر باعتباره ينطلق من المبهم، والمجهول، والمطلق، ولهذا، فبقدر ما يقترب الرمز من الشعر، تبتعد الإشارة والعلامة بمدلوليهما السابقين عنه.

إن "قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح، فالرمز... رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل، وما قُرّر، وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل وما لم يمكن قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف" (13).



يبين لنا الشكل السابق مجالي وعي وإدراك الشاعر والمتلقي كليهما، مجال الثاني مُتضمن في مجال الأول. الشاعر أوسع وأخصب مجالا من المتلقي - أو هذا ما يُفترض وجوده - وبالتالي فالشاعر يدفع بالمتلقي رغما عنه إلى البحث ليمنحه محاولة الاكتشاف، هذا في مجال الرمز.

أما في مجال العلامة أو الإشارة، فهناك تطابق في الإدراك بين الشاعر والمتلقي، باعتبار أن مدلوليهما معروفان، معلومان، بهما يصبح الفعل الشعري فعلا أخرس.

التقارب الدلالي بين هذه المصطلحات يوقع الدارس في أحيان كثيرة في تيه تختلط بموجبه الدلالات، فتختلط بذلك الحدود الفاصلة بين مصطلحاتها. الرمز لا يعرف الحدود. جموح عن الثبات، ثائر على التفوق والسكون، وبالتالي، فلا يمكن أن يتجه الوجهة أ، أو ب، أو... دون الوجهة الأخرى بالضرورة. والمتلقي في عملية تفكيكه للرمز غير ملزم بمدلول ما، دون غيره، حتى وإن كان هو المدلول الذي أراده الشاعر. المتلقي مطالب بأن يبحث ثم يبحث، وجزاؤه في ذلك ما يمنحه إياه هذا البحث من متعة فنية، هذا ما جعل النص الأدبي عامة يجنح إلى الأدبية كلما كان متجددا، يولد مع كل قراءة جديدة، فلا تنتهي فيه رحلة القراءة إلا لتهيئه لميلاد جديد.

الإشارة والعلامة في مقابل ذلك يمنعان المتلقي من الحركة، وفي أحسن الأحوال فهما يحددان له المجال الدلالي الذي لا يمكنه الخروج منه، وهنا تصبح قراءته فعلا يهيء النص المقروء إلى تقبل نهايته المحتومة، لأنه فس هذه الحالة لم يتجاوز كونه رسالة تفقد مبرر العيش بمجرد أن تصل إلى المتلقي، وبالتالي، فحينما يربط الدارس دالا ما بدلالة ما، ويسمي ذلك رمزا، فإنه يكو نقد منح كلمة الرمز دلالة الإشارة، أو العلامة، و"الشعر... يجب ألا يكون وصفيا ولا روائيا، بل إيحائيا، وأن يتكلم المرء كشاعر هو أن "يكتفي بالتلميح" عن الأشياء، أو "يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما". وليس للقارئ أن يقاد بيده على موطن فكرة الشاعر الدقيقة، بل عليه أن يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي، وأن تقود علامة لا تدرك إلى أحد الأمكنة، حيث تختبئ أو تنفتح فكرة هي غامضة لأنها مركبة"⁽¹⁴⁾.

حاول أدونيس أن يعرف بالرمز انطلاقا من نظرتة الحداثية للشعر، النظرة التي تحاول قدر الإمكان بلوغ جوهر الأشياء، متجاوزة النظرة الكسيحة السائدة التي لا تتجاوز المظاهر والأشكال، قال: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"⁽¹⁵⁾.

من خلال ما تقدم، يصبح النص في حضرة الرمز مجرد معبر نحو نص آخر لم يقله الشاعر. ويصبح النص المقصود هو ذلك النص الغائب الخفي وراء النص القائم الظاهر.

وتصبح لغة النص بدورها مجرد لغة تقود إلى لغة أخرى لم يقلها الشاعر. الرمز ومضة خاطفة في وجود غائم يتضمن (الجوهر)؛ مرفأ الشاعر والمتلقي كليهما.

الرمز عند أدونيس إذن لا يعرف التواصل والاتفاق. غنه التخفي، والإيحاء، والميلاد، والاتساع، والعتمة، والجوهر. يأتي الرمز بهذا المعنى ليتعدى اللغة الاصطلاحية المعجمية التي تهدف أساسا إلى الوضوح والكشف المباشر لتحقيق عنصر التواصل. الدال في اللغة المعجمية يحيل على مدلول بعينه: أ - - - ب، ج - - - د، ...، العلاقة بين هذا الدال ومدلوله علاقة تواضعية بين المرسل والمالقي، فنتصف الرسالة بينهما بالوضوح.

الرمز ليس وضوحا لأن العلاقة بينه - باعتباره دالا - وبين مدلوله ليست تواضعية؛ قد يصبح رمزا بعينه يحيل إلى مدلول بعينه بفعل التكرار، فيفقد قيمته الفنية بفعل التكرار ويصبح دالا لغويا عاديا، يصبح مرتبطا بمدلوله بالتقادم، ولهذا فعندما يصبح المتلقي يعرف مسبقا دلالة (الرمز) لا يصبح ذلك رمزا.

يأتي الرمز منقذا الشاعر من عجزه، حين تفقد اللغة دلالتها المعهودة، وبالتالي "فالشعراء الرمزيون المرهفون يريدون بالفعل أن يعبروا عما تعجز اللغة عن التعبير عنه" (16).

ولكن ما دامت لغة الرمز تختلف عن اللغة المعجمية المتداولة التي تهدف إلى التوصيل، فهل الرمز قادر على أن يمنح لنفسه شرعية ما؟، أو بالأحرى، ما هي وظيفة الرمز؟ لقد طرح نعيم اليافي السؤال وأجاب عنه، حينما قال: "والسؤال فيما إذا كان الرمز... يستطيع أن يضع الفنان والمتلقي على المستوى نفسه بحيث يكون التوصيل بينهما كاملا؟ يبدو أن الإجابة سلبية لأن الرمز لا يوصل ولا يمكن له أن يوصل إذا أردنا الدالة المباشرة الحرفية للكلمة، وقد يكون من الفضل في هذه الحالة لا أن نتحدث عن معرفة رمزية قابلة للنقل، وإنما نتحدث عن رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة" (17).

وظيفته إذن ما تكون عن (معرفة رمزية قابلة للنقل)، إنما هي تلك القدرة القادرة على الإثارة الرمز يمد المتلقي بقدرة تمكنه من البحث في ذلك الوجود المعتم - بتعبير أدونيس - ولا تكشفه له إنها تحقق له مشقة البحث التي تقترن بمحاولة الاكتشاف الشاعر في هذه الحالة، وبواسطة الرمز يرسم للمتلقي بغض ملامح الطريق، ليكتشف هو بدوره

بعض الملامح الأخرى الغامضة اللغة العادية في المقابل نوع من الخمول الذهني، تتجول بالمتلقي من محطة دلالية إلى أخرى، ولكنها تحرمه من متعة التأمل والاكتشاف، ويغدو معها فعل التلقي آليا يسيّرُه قانون التنبيه الاستجابية لهذا كان الرمز أكبر بكثير الدال في اغلب الأحيان أصغر من أن يحتوي الإنسان ومعاناته، ولهذا فقد أدرك "الشاعر المعاني أنه رمز للإنسان الكلي وحجمه الصغير، يضيق عن التعبير الكلي، إذا استخدم استخداما حرفيا... لذلك يستخدمه استخداما رمزيا... مجازيا..."⁽¹⁹⁾، ولهذا يؤكد جيروود على انه يوجد "فرق كبير بين اللغة الأدبية المؤلفة من الإشارات، وبين اللغة العادية المؤلفة من الدلالات"⁽¹⁹⁾.

— المستوى فوق العادي (الخاص) ↔ اللغة الأدبية (إشارات).

— المستوى العادي (العام) ↔ اللغة العادية (دلالات).

كما أن "في ابتدائية اللغة الشعرية تغدو اللفظة بما يشبه الأسطورة في قدرتها على بثّ الانفعالات التي لا تعد ولا تحصى"⁽²⁰⁾، وبالتالي يمكن للرمز الواحد أن يصبح بما يحيل إليه من دلالات معجما قائما بذاته.

ومن الخطأ الكبير تكرار الرمز الواحد في سياقات متعددة، وربطه بنفس الدلالة. الرمز تجدد وانبعث، وتقبيده قتل وتحنيط، ويأتي السياق باعتباره فضاء تعبيريا فسيحا ليمنح الرمز الكثير من مقومات ابتكاريته وجدته وحياته. ولهذا يصبح تغيير سياق الرمز الواحد تغييرا للرمز نفسه وتغييرا لدلالته، "قالواقع أنم الرمز إذا كان له مغزى فإن هذا المغزى يختلف - نوعا من الاختلاف - من سياق إلى آخر؛ لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة"⁽²¹⁾.

والسياق مجال خصب وحي لخلق الرموز، لأن لكل سياق رمزه الخاص به، ومهما تكن أهمية الرمز، فإنه مدين فيها للسياق، وهكذا، فقد يكون الرمز رمزا في سياق ما، ولكنه لن يكون كذلك في سياق آخر، بل إن الكلمة العادية التي لم تكتسب قيمة الرمز هنا، قد تصبح رمزا فنيا إذا عرف الشاعر كيف يستغل فضاء السياق لصالحها، "الشعراء يستطيعون أن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة، بعد أن يضعوها في سياق شعري خاص"⁽²²⁾.

ومن خلال ما تقدم، يظهر لنا أن الرمز الواحد ليس ملكا جماعيا يوظفه الجميع لإرادة المدلول الرمزي نفسه، إنه ملك خاص وتعامل خاص أيضا، يختلف من نص إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، ومن سياق إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، فإن لم يتحقق هذا التغير اقترب من مفهوم العلامة أو الإشارة، وفقد قيمته الفنية التي لا يعيش خارجها. إن الشعراء الكبار عادة هم الذين يبحثون عن التفرد، فيولدون - فنيا - في كل سياق، في كل سطر، وفي كل نص، فيكون النهج الذي انتهجه كل منهم نهجا خاصا به وحده، فإذا ما ذكر رمز من رموزه، نسب إليه لأنه هو خالقه.

إن شيوع رمز ما عند الشعراء بنفس المدلول علامة على الاجترار الذي لا طائل منه، "وطبيعي أن الرمز إذا ما تجمد عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية، ومن ثمّ كان دور الرمز المعين في كل قصيدة يختلف نوعا من الاختلاف عن دوره في قصيدة أخرى، سواء أكان للشاعر نفسه أو لشاعر غيره"⁽²³⁾، وسبب هذا الاختلاف هو شحن الرمز في كل مرة بمدلول شعري خاص هو ابن لحظته، بكل ما تحمله كلمة (شعوري) من خصوصية.

ومن جهة أخرى تظهر خصوصية الرمز في كون الشاعر مثل الحالم "يترجم اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر إنسانية ومتعة له وللآخرين"⁽²⁴⁾.

وما دامت الحالات النفسية، الشعورية واللاشعورية خاصة جدا، فإن التعبير الرمزي عنها خاص جدا بدوره. صحيح أن التجربة الإنسانية عامة وواحدة، وصحيح أن الشاعر يتعامل مع التجربة الإنسانية، ولكن هذا التعامل خاص ومتفرد، نحن لسنا بحاجة في هذا المجال إلى شاعر واحد يتكرر بعدد الشعراء الموجودين، نحن بحاجة إلى أن يكون الشعراء الموجودون شعراء غير متكررين، يختلف عندهم التعبير عن التجربة والهم الإنسانيين. التعبير خاص ومتفرد لأنه مرتبط بالرؤيا الحاضرة والمستقبلية، وبوعي العالم. وهنا فقط يمنح الشاعر الفرصة للرمز ليعبر عن نفسه، لهذا يؤكد أدونيس أن "التجربة الشعرية الناضجة المكتملة هي التجربة الإنسانية من المستوى الراقى، والشعر الباقي هو الذي يخترق الحدث محوّا إياه إلى رمز"⁽²⁵⁾.

لقد بقيت الرموز الشعرية التي عرفها الشعر الجزائري قبل 1980 محافظة على مكانتها عند الشاعر الجزائري بعد هذا التاريخ، ولكن، في هذه المرحلة الثانية حاول الشاعر الجزائري أن يدخل ميدان التجريب في الرمز مثل باقي العناصر الشعرية الأخرى، وبذلك يكون قد جسد شوقه على الإبداع والابتكار. هو لم يقف مكتوف الأيدي أمام رموز احتلت النص الأدبي الشعري منذ الثورة وما قبلها، حتى عند الشعراء في الأقطار العربية الأخرى، انطلق من تلك الرموز محاولاً منحها حياة جديدة تنتفسها في كل نص جديد، ويأتي "الأوراس" على رأس هذه الرموز، من حيث كونه شاهداً على تاريخ أمة، بل محور مجرى هذا التاريخ، فجعل الجزائر أم البطولة والبطال، وقبله الأحرار في عالم عانى وما زال يعاني من الظلم والاستبداد.

"أوراس" الزمان والمكان، التجربة والمخاض، الوطن والحرية، الأرض المقدسة التي باركت الأحرار فباركوها. لقد بلغ عشق الشعراء للأوراس درجة العبادة، وقد كتب عز الدين ميهوبي في مقدمة ديوانه "في البدء... كان أوراس":

"لماذا الأوراس؟.."

لماذا أنطلق من الأوراس؟..

لأنني أرفض رموز الزمن "الفرعوني والإغريقي وأزمة الألوان - الموبوءة - التي لا تتبعث منها رائحة التراب.

لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم... ما عدا طقوس الوطن والشهداء... وأولئك الذين يحملون الكلمة بين ضلوع وأفئدة تنبض أصالة... وأصالة.

أرفض كل ذلك... لا شيء إلا لأنني أمتلك رمزا أكبر وأعمق... هو الأوراس.

وما أجمل القصيدة حين يكون الرمز فيها وطننا... وبقايا حلم أوراسي⁽²⁶⁾.

"قالأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى.. إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة"⁽²⁷⁾.

"أوراس يا لغة الزمان ويا فما متفجرا"⁽²⁸⁾.

أوراس الفم واللغة، عندما نطق أوراس أخرس المتكلمين ساسة وأدباء، لغته المدفع والرشاش، ولغتهم الكلمة، لغته أقضت مضجع الغرب الاستعماري، ولغتهم لم تثمر.

ليس العيب في الكلمة، "لأن صرخة شاعر، لا تبعث الروح الطليقة في الرفات"، كما قال شاعر، ولكن الفضل، كل الفضل لأوراس الذي أيقظ الأموات في قبورهم، ونفخ في قلوبهم العشق حتى الجنون، أوراس اللغة التي لا تحدها الحدود، ولا تحتاج إلى ترجمان، والفم الذي لم يخنقه الذل ولا المسكنة.

أوراس شقّ من المواجه أضلعي فنفتحت من روحي وبان الموسم⁽²⁹⁾

أوراس عند ميهوبي من خلال هذا البيت هو تلك القوة الغيبية الجبارة والخيرة التي شقّت أضلعه. إن أوراس هنا، وبكل ما يحمله من دلالات يقوم على رمز آخر تبعثه من أعماق الذاكرة عبارة (شق من المواجه أضلعي)، فتحيلنا إلى حادثة شق الصدر التي تذكرها السيرة النبوية، وبذلك يجرد أوراس من طبيعته الجامدة، اللاعاقلة ليلحقه بعالم الملائكة، حين أسند إليه فعل الشق، لقد جعله ملاكا يشق صدره ليظهره من أدران البشر وخطاياهم.

ويتحول أوراس عند ميهوبي في النص نفسه إلى إحدى عرائس كولومب، تلهمه الشعر:

أوراس، فجرني هواك وما درت هذي الضلوع بأن جمرك ملهم⁽³⁰⁾

أوراس منا يرتبط بالجمر الذي هو مصدر الإلهام. أوراس الثورة والتمرد والإباء والنار والجمر. منظر النار والجمر والصخور رهيب ومرعب، ولكنها الرهبة التي تحبل بالنقيض فتلد على لسان ميهوبي أغاني الثورة والبطولة. أوراس إذن هو مجتمع النقائص: الجمال (ملهم)، والرهبة (جمرك)، الرقة (الشعر)، والعنف (فجرني)، وهكذا، يغدو أوراس هو "دلالة الزمن الثوري، الذي وُلدت معه الجزائر من جديد ودلالة الزمن الشعري، بما هو التجربة الأولى، التي فجرت مكامن الإبداع في نفس الشاعر"⁽³¹⁾.

وستمر أوراس في الخط نفسه عند محمد شايطة، فيقدر ما وهب الموت للمعتدين، فهو دائما في حالة مخاض يُعد نفسه للولادة، فيهب الأبطال بلا حساب:

وغدا ستأتي ألف أخرى مثله أوراس ما زال الولود الأكرما⁽³²⁾

ويرتبط الأوراس عند يحيى برموز عربية أخرى تنبض في عروقها نفس الدماء، وتتعالى فيها نفس الرايات، وتصيح في سمائها نفس الحناجر؛ يافا وغزة. "عندما يسألني الأطفال عن يافا

عن الأوراس عن غزة
تصب النار في صوتي
ويغدو الحرف سيافاً⁽³³⁾.

إن الأوراس الذي غذته دماء جزائرية قد هلت وكبرت له قلوب عربية، وأشجاره التي تمتد جذورها في أعماق الجزائر تعانق أغصانها أغصان أرز لبنان في عنان السماء، فتمتد ظلّاتها على يافا وغزة مهددة إياهما كصبيين حالمين، أو كعملاقين جلسا من تعب المسيرة يسترجعان أنفاسهما.

أسئلة الأطفال عن هذه الأماكن هي تأكيد على البطولة الضارية في أعماقها، وإذا كان الأوراس عند الشعراء السابقين جزائري المولد والنشأة، فإنه عند يحيى ممتد الجنبات إلى المشرق؛ منبت العروبة.

والأوراس الرمز في المقطع السابق محاط بمجموعة من الرموز التي ينهل منها فنيته: الأطفال، النار، الحرف، سيافاً... وحينما تتعانق هذه الرموز يتحقق الانعتاق الذي لا مفر منه.

وبعيداً عن الأوراس، يلتقي عند عاشور فني قيس بالمسيح:
"أنا المتيمّ،

والنسيان يصلبني "قيساً" على الباب منذ
البدء يبتهل"⁽³⁴⁾.

يلتقي قيس المحبين العرب بالمسيح، قيس هو المنقذ الذي جاء ليغير العالم، مثلما المسيح كان منقذاً، ولكن العالم لم يرد التغيير، فالتقى معاً في النهاية؛ جمعتهم المأساة. انتهى المسيح على كتفي صليب، وانتهى قيس في حضن التراب حاضناً حزنه. ولكن الرمز يتعانقان معاً وبينهما يقف الشاعر؛ قيس والمسيح، وبذلك يصبح الرمز مجموعة رموز لها منبعان، ومصب واحد.

وأصبحت النافذة كائناً حياً يموج بالحركة، أصبحت ذاكرة الصبا، والشاهد على حب عاش يوماً وراءها.

"ما ضر لو أن كلباً بات ينبحه
أو أن نافذة

قالت له: "رحلوا"⁽³⁵⁾.

النافذة عند عاشور فني تاريخ يحتفظ بالصورة ويقدر المشاعر. وحين يقف قبالتها وجه الحبيب ينتظر إشارة من وراء الستار، تقف هي، الشاهد الأخير، لتقول له: رحلوا. النافذة رمز للحب الطفولي الذي يولد في أحضان البراءة، حيث يقنع الحبيب بإشارة، أو بسمة من خلال الستار. عاشور فني من خلال هذا الرمز يغرف من قاموس الطفولة ومن ذاكرتها، فلم تبقى النافذة عنده أخشابا وزجاجا يغطيها غبار الرحيل، وإنما أصبحت هي الأنيس في رحلة الحب الحزينة التي تنتهي بالحبوبة إلى الرحيل، وبالحبيب إلى استتطاق الأثر. والرمز نفسه نجده عند فني في قصيدة (غناء للنافذة الأولى)⁽³⁶⁾.

وعند يحيائي، يعود (خالد بن الوليد) و(طارق بن زياد) يحركان الذاكرة:

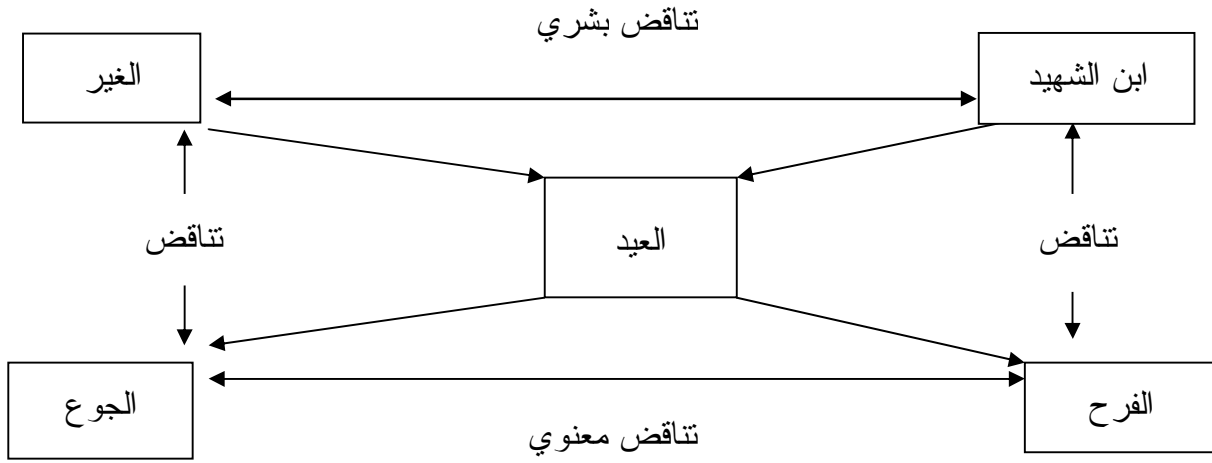
لولاك "خالد" في الجهاد و"طارق" كانت نساء، تشتري وتعار⁽³⁷⁾

هما رمزان يرتبطان بالتاريخ الإسلامي الذي ساهما في صنعه، ولكن مفعول الرمز فيهما غير قادر على أن يتجاوز إحياء الذاكرة / التاريخ. الرمز الشعري أكب بكثير من الرمز التاريخي، هذا الأخير مطالب بالإحالة إلى... في إطار زمان ومكان محددين، بينما الرمز الشعري مطالب بالتجاوز في الدلالة والزمان والمكان. وما دام طارق بن زياد هنا صورة بالأبيض والأسود لذلك القائد البربري المسلم الذي فتح الأندلس بحنكته التي لا يملكها إلا العظماء، فإنه إعادة باهتة لتاريخ مشرق.

ويتكاتف عند يحيائي رمزان في تركيبين متتاليين. الرمزان - منفصلين - لا يسمحان للدلالة باختراق حاجز المؤلف، ولكنهما بالعطف (الواو) يمنحان القدرة على أن تتكثف، ويصبح الرمزان حاملين أكثر مما يوحي به لفظاهما:

وأبحروا يستقبلون العيد والعيدا وابن الشهيد بالطوى ما زال مصفودا⁽³⁸⁾

العيد يرتبط دلاليا بالأطفال، الفرح، الهدايا، الألعاب، وابن الشهيد يحيل على اليتيم. أصبح العيد عند يحيائي موسما آخر ذابت فيه الدلالات السابقة؛ فلا فرح، ولا أطفال، ولا هدايا. لقد أصبح موسما يزداد فيه جوع ابن الشهيد. ولكن، الرمزان لا يتوقفان عند هذا الحد. فابن الشهيد الذي من حقه قبل غيره أن يفرح يوم العيد، هو أبعد الناس عن ذلك: قدّم أباه قربانا للحرية، وجنى مقابل ذلك الجوع يوم العيد، وفي المقابل، يجني غيره الحرية، والفرح، ولذة العيد.



العيد رمز، هو محور الدلالة الرمزية، وهو أحد أوجه غياب العدالة الاجتماعية، ويحمل الشهيد روحه على راحته قربانا للوطن، ويخلف الجوع لابنه، ويصبح فعل الثورة من قبيل الطيش الذي يحسن السكوت عنه.

ويستحضر عاشور فني صورة رعاة البقر، ليوطفها رمزياً:

"...وفي كل جمجمة جرسٌ

وعلى كل مقبرة حرسٌ

وعلى كل زاوية

صورة لرعاة البقر" (39).

ويتمركز رمز (صورة لرعاة البقر) وسط حقل دلالي غني بالرموز، هذا الرمز هنا قد يؤدي دوره كاملاً بمفرده، ولكنه يستمد الكثير من مقوماته من الرموز الأخرى: جمجمة، جرس، مقبرة، حرس، كل زاوية. التلازم بين الرمز المركزي، والرموز الثانوية يستحضر بدوره بيئة وثقافة معينين يحيلان مباشرة إلى راعي البقر الأمريكي Cowboy، الذي يصنع القانون بالمسدس والرصاص، مجسدا قاعدة البقاء للأقوى، ومقتنا ثقافة العنف المعاصرة.

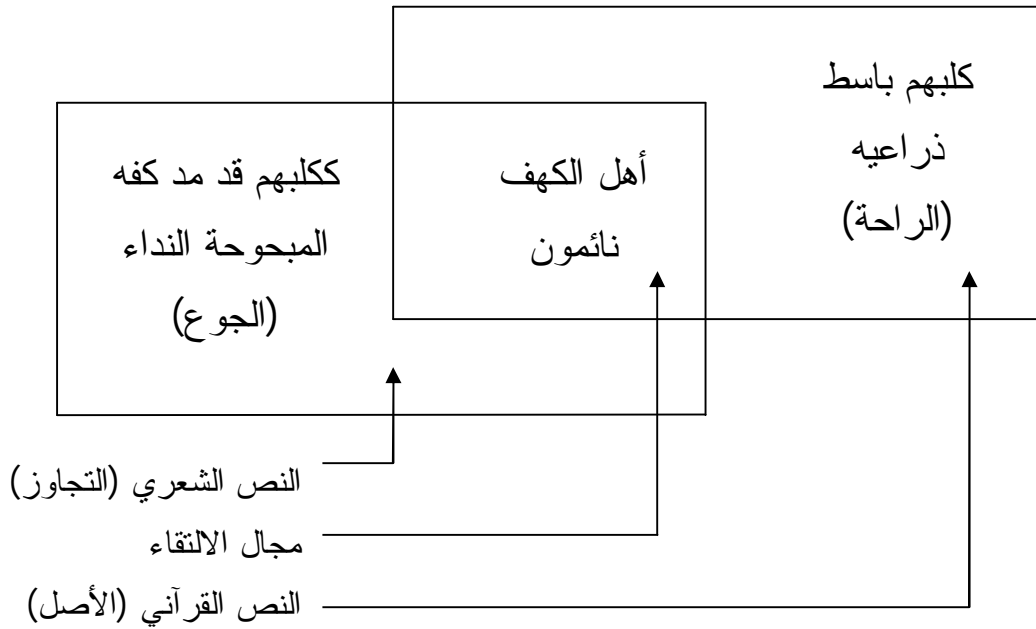
صورة رعاة البقر وجدت مكاناً خصباً لها عندنا فأصبحت معلقة على كل زاوية، صورة رعاة البقر واحدة في الذاكرة. (وعلى كل زاوية) حولنا، حيثما كانت كانوا؛ وكان منطق المسدس والرصاص. وتكمن قيمة هذا الرمز وأهميته عند عاشور فني في كونه أول من استعمله من الشعراء الجزائريين.

وتعود قصة أهل الكهف القرآنية من جديد عند الأخضر فلوس ﴿وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد﴾⁽⁴⁰⁾، ولكن وفق ما تقتضيه طبيعة الشعر الفنية:
"وساكنو الكهف الحزين نائمون..
إلا كلبهم قد مد كفه المبحوحة النداء:
يا نهرنا المسروق هل تعود..
يا شموشنا الخضراء"⁽⁴¹⁾.

الكلب الرفيق لأهل الكهف هنا لم يبسط ذراعيه على باب الكهف، ولم يستغرق في نوم عميق. لقد مد كفه عند الأخضر فلوس أمام مدخل الكهف مناديا (نهرهم المسروق)، و(شموهم الخضراء). والكلب نفسه يحيل إلى دلالة رمزية ارتبطت به عند العرب وعند غيرهم: الوفاء، ولكنه هنا جسد هذه الدلالة بتواجده عند مدخل الكهف، وتجاوزها عندما مد كفه بندائه المبحوح لحلم الفتية النائمين.

تحمل الصورة في هذا المقطع وجهين متناقضين كل التناقض: النهر / الشموس الخضراء كرمزين للخصب والحياة ولكنهما رمزان غائبان حاضرا؛ قد يعودان. والكلب رمز الوفاء، ولكنه هنا رمز لجوع، وهو كرمز، قائم الآن زمانيا؛ هذه الصورة مقابلة بين ماض خصب، وحاضر قاحل، والنداء بحث عن الخصب في زمن القحط.
الجانب الآخر من الصورة هو نوم الفتية، إنه نوم من أجل الراحة التي يريجوها المسافرين (الهارب بدينه) في القصة القرآنية، ولكنه نوم من أجل نسيان الواقع المؤلم، وقتل للوقت، وإسكان لألم الجوع، وبذلك فالنوم أيضا اكتسب بعدا رمزيا آخر.

توظيف (أهل الكهف) عند فلوس في هذا النص فيه الكثير من الابتكار، لأنه لم يكتف بالتكرار الحرف للرمز، وإنما حاول تعبئته بدلالات جديدة ليكسبه خصوصية جديدة، ويمنحه حياة جديدة. ومقابلة بسيطة بين القصتين: في القرآن وفي النص، تبين مواطن التكرار ومواطن الابتكار في النص:



أما السندباد الرمز فيبقى عند الأخضر فلوس المسافر الذي لا يمل من الرحيل، الرحلة مستمرة بكل ما تحمله من مشقة ومتعة، كلما انتهت رحلة، هياً نفسه لأخرى جديدة. والسندباد الذي ركب كل البحار، وصارع أمواجها، سكن مئات النصوص الشعرية، واكتسب في كل نص ملامح جديدة.

"أحبك .. ليس اعترافاً أخيراً

فهل تقبلين سكون البحار على راحتك..

ليبدأ رحلته السندباد؟" (42).

كان شوق السندباد إلى السفر ممتدا لا ينتهي، متعة لا تعادلها متعة أخرى. وكانت مشاق الرحلة وأهوالها لا تلبث أن تذوب وتذوي في حضن الزمن، ليولد جنون الرحيل من جديد في نفس السندباد، ينتظر أن تطيب له الريح، فيرفع مرساته نحو مغامرة جديدة. السندباد عند فلوس راكن إلى الراحة مؤقتاً، خائف من المغامرة؛ فلن يرحل إلا إذا سكنت البحار، ولكن إذا قبلت الحبيبة سكون البحار على راحتها، بدأ رحلته.

سندباد فلوس لا يرحل إلا إذا كانت ظروف الرحلة مهيأة، ولا يعلن بدء السفر إلا إذا تلقى الوعد بالمساعدة من فم حبيبته، وهنا يبدأ الفرق والاختلاف بين السندباد، الأصل وسندباد فلوس.

بحار سندباد فلوس تسكن على راحتي الحبيبة، فتكون هاتان راحتان هما اللتان تحملان البحر والسفينة والربان، وهنا يبدأ الفرق الثاني، وجهة السندباد الأصل البحار والجزر والخلجان والشواطئ الجديدة البعيدة العامرة بكل غريب، فما هي وجهة سندباد فلوس إذا كانت بدايتها من راحتي الحبيبة؟ إنها القلب الذي يمنح السندباد إذن الرحيل وإذن الدخول، حتى إذا بلغه دخله آمنة مطمئناً، وبالتالي فالشاعر هو السندباد، والسندباد هو الشاعر.

وتؤكد الباحثة آمنة بلعلى على أن "قيمة بعض الكلمات الواردة في النص مثل قابيل وهابيل والمسيح، تتبع أساساً من كونها تهيمن على غيرها من المفردات الموجودة في النص، والبروز الذي يفرضه وجودها على انتباه الناقد الملاحظ تطور الشعر العربي من قبل، فهي قد وُجدت، ولكن من حيث إنها دلالات تجربة حضارية، ورؤية معاصرة ذات أبعاد دلالية مهمة"⁽⁴³⁾.

وهذه الرؤية المعاصرة تنطلق أساساً من كون الإنسان الحديث أصبح هيكلًا أجوف مفرغاً من قيمه الروحية التي ردمتها الحضارة المادية الحديثة تحت اطنان من الإسمنت المسلح، فأصبح الإنسان أحقر من ذبابة. التمزق في المجتمع الإنساني بلغ أوجه، ودماء الأخوة والنسب فقت حمرتها، وأصبحت في شرايينها طافحة بكل النفائات، في هذا الجو المتعفن لم يجد الشعراء غير قصة قابيل وهابيل ليحسدوا بها هذا التمزق، ويلخصوا بها الجريمة كلها: جريمة الإنسان الأولى، التي امتدت عبر آلاف السنين لتلبس أقنعة شتى.

"قابيل يمزق هابيلاً"

ويشيعة بعيون دامعة.. وقنوت"⁽⁴⁴⁾.

الجريمة أصبحت جريمتين. القتل تحول تمزيقاً، والوضع صار أكثر مأساوية. ولكن قابيل يدرك خطأ فعله بعد فوات الأوان. وبعد أن تكون يده قد تلوثت بدماء أخيه، فتكون "الدمعة" في عينه هي علامة ندمه.

ويعود الأخضر فلوس مرة أخرى إلى الرموز القديمة من حيث كونها بداية لتاريخ لم تتحدد ملامحه، أو أنها كانت الشاهد على بلوغه سن النضج فبدأ يكرر نفسه، ويتشكل في صور متعددة لخلفية واحدة.

"من "كربلاء" روى التاريخ أسراراً "يزيد" قد مزق الإيمان أشرطة"⁽⁴⁵⁾

في "كربلاء" يرفع التاريخ أصبعه موجهًا التهمة إلى "يزيد"، والجريمة أكبر من أن توصف: تمزيق الإيمان. "كربلاء" الرمز لا تستوفي دلالتها مفردة، إنها تستلزم رموزاً أخرى هي التي تمنحها شرعية الرمز التاريخي، والفني معاً. وبالتالي تقف "كربلاء" المكان، و"يزيد" المجرم، و"الحسين" الضحية، ويكون "يزيد" هو الذي سنّ الجريمة وشرّعها، ويكون "الحسين" حفيد الرسول (ص) هو الذي يختصر قصة الجريمة، وقصة آلاف الضحايا، ويتمزيقه يكون الإيمان قد تمزق أشطارا.

ولكن في نص آخر يتقمص الشاعر شخصية "الحسين"، الضحية، وقبل ذلك يعترف بأنه هو القاتل والضحية في آن واحد:

"يا "كربلاء" دمي يمزق نفسه وأنا الذبيح.. الغارق.. الحيران"()

تبقى الجريمة محتفظة بمكانتها كمحور للرمز، وأطرافها ثلاثة، ويبقى المكان هو نفسه: "كربلاء". ولئن تغير الأشخاص فالجريمة واحدة. ولكن المأساة ازدادت حدة لكون الضحية هي التي قتلت نفسها، وبذلك أصبحت "كربلاء" عند فلوس هي الكلمة التي اختصرت التاريخ عند العرب ومأساتهم منذ البداية.

ويحاول عثمان لوصيف من خلال الفأس والمعابد والآلهة أن يبعث في الأذهان صورة إبراهيم الخليل، النبي المؤمن بالله وحده، الكافر بكل ما عداه، ولكن إبراهيم الخليل في هذا الرمز هو الشاعر الذي أكلت إليه مهمة القضاء على الكفر ورموزه، ومن خلال هذا الرمز تتجسد صورة الشاعر النبي:

"أحمل الفأس

أقتحم اليوم كل المعابد

أهوي بفأسي على الآلهة

فتسقط ميتة

واحدا..

واحدا.."(47).

الشاعر حامل رسالة، والأوطان يستهويها كل ما هو قديم، الشاعر كائن من طينة الأنبياء، إذا أراد أن ينشر رسالته عليه أن يحمل فأسه ويحطم الآلهة والجمود، مثلما حطم

إبراهيم الخليل آلهة قومه. وما دام الشاعر هنا مؤمنا برسالته، وبأن الناس على ضلال، وأنهم يسجدون للأصنام طوعا، فالمواجهة لا مفر منها.

وأوراس ذو ملامح خاصة عند لوصيف أيضا. أوراس الثورة والشموخ والكبرياء والتحدي، هذه الدلالات التي ارتبطت بالأوراس عند كل الشعراء العرب، فأوراس عند لوصيف رمز ثورة سُمعت طلقات البنادق فيها من مشارق الأرض ومغاربها، وبلغ تهليل صانعيها عنان السماء، فباركهم الله، ومنحهم عونه:

"هبطت من الأوراس فارتعدت منها الدنى، وتضامن القدر" (48)

فأوراس هو الجبل الذي ولدت الثورة في أحضانه، ومنه هبطت لتبشر بالنصر كل ربوع الجزائر. لوصيف في هذا الرمز بقي قريبا جدا من التوظيف البسيط للرمز. الدلالة هنا ليست مبتكرة، وبالتالي فالرمز هنا بقي في مجا لدلالاته الثورية الشائعة عند أغلب الشعراء الذين حاولوا الاستفادة منه فنيا.

أما عيسى لحيلج، فلا يكتفي بالبعد الثوري لأوراس الرمز، وإنما يمنحه بعدا آخر، دينيا حينما ربطه برموز انبنى عليها تاريخ الإسلام:

"عاد الصحابة فينا.. عاد معتصم "أوراس" "بدر" يلم الجرح في "أحد" (49)

أوراس الثورة امتداد لبدر الثورة، وانتصارهما هو الكف الحنون التي تحنو على "أحد" الهزيمة فتلم الجرح وتكف الكف الدمع، وتؤكد أن بين النصر والنصر دروسا قاسية، وكؤوسا مرة على المرء أن يتجرعها. عند لحيلج لا يمكن الحديث عن أوراس، معقل الجهاد، دون الحديث عن بدر وأحد معقلي الجهاد بدورهما، وما دام الجهاد هو الخيط الرابط بين هذه الأماكن، فالأوراس لبنة أخرى من لبنات هذا التاريخ الإسلامي الممتد عبر القرون، أوراس هنا هو التواصل والاستمرارية، هو الدين والوطن، هو النصر والكبرياء، وهو قبل كل شيء الجزائر.

ويتفاوت مستوى الرمز عند لحيلج من نص إلى آخر، حتى أنه أحيانا يفقد قيمته الفنية بدخوله في المباشرة، وفقدانه لكل ابتكار، أو لشيوعه عند القراء:

"ذل الصليب هنا.. عز الهلال هنا.."(50).

ارتبط الصليب بالمسيحية، فأصبح رمزا لها. وارتبط الهلال بالإسلام، فأصبح رمزا له. العقل العربي منذ قرون يدرك هذا الرمز ومدلوله، والشاعر في هذا الموقف لم يتجاوز تكرار الواقع كما يفهمه غيره. كما يظهر عند لحيلح في نص آخر هذا النوع من الرمز البسيط الذي يقدم الدلالة جاهزة:

"كيف تُقبل صلاة من توضأ بدم المسيح..
وهشّ وبشّ إذ صُلب المسيح؟" (51).

لقد ارتبط اسم المسيح بالصليب تاريخيا، وصار بذلك يجسد فكرة الفداء والتضحية، ويجسد بنهايته المحزنة تلك، قصة الجهل الإنساني الذي أصبح الإنسان بموجبه يقتل من يقوده إلى الخلاص، مؤكدا إصراره على الخطيئة. ولحيلح في هذا التوظيف الرمزي بقي أسير الدلالة الشائعة.

أما دراجي اسليم فيحاول في نص واحد فقط أن يشكل خراطة من الرموز يختصر بها تاريخ العرب والمسلمين، ولئن كان هذا التاريخ عامرا بالأحداث منذ ميلاده على اليوم، فقد ركز الشاعر على رموز ذات دلالات خاصة: الخزرج، الأوس، ليلى، قيس، سيف الدولة، الروم، الفرس، روما هولبود، باريس، بغداد، لبنان، القدس، إمام، الحبر، القس. هذه الرموز تمتد دلالاتها منذ العصر الجاهلي، إلى عصر هولبود والكاوبوي الأمريكي، مروراً عبر بطولات وانتكاسات استمرت تكرر نفسها رغم تغير أبطالها. هذه الرموز تستهدف وصف الانتحار الجماعي الذي يمارسه العرب:

"الخزرج بالأمس انهزموا

والأوس اليوم

وغدا تنهزم الخزرج والأوس" (52).

إن نشوة الانتصار التي هلّل لها الأوس أمس، قد انقلبت اليوم هزيمة، كذلك استمر تاريخها وتاريخ الخزرج بين الهزيمة والانتصار. ولكن استمرار التناحر والهزائم، السّوس الذي يأكل العظام من الداخل، يولّد (غدا) هزيمة لا انتصار بعدها، هذا الرمز قادر على نقل دلالاته التاريخية، وبالتالي نقل قصة الصراع العربي العربي.

"لا شيء سوى (ليلى) اغتصبت

بعد الجلد، وشاهدها (قيس)

فاختار التصفيق

منذ طلوع الفجر وحتى اختفت الشمس⁽⁵³⁾.

وفي هذا النص يبعث الشاعر قصة العاشقين ليلي وقيس التي غدت أسطورة عند المحبين، وغدا بطلاها مثلاً أعلى يقتدي به المحبون، الرمز هنا في (ليلي) و(قيس). النص لم يعد سرداً للتاريخ لأن ذلك يعد ضرباً من الخيال الذي لا يمت إلى الواقع الراهن بأية صلة.

قصة الانتحار الذاتي، والجماعي التي مارسها العرب (الأوس) و(الخرج) استمرت، بل وتجسدت بكل ما تحمله من مأساوية في (قيس) و(ليلي)، فأصبح قيس - إمام المحبين - يشاهد المغتصبين يجلدون جسد ليلي الحبيبة، ويختار التصفيق. قد يكون التصفيق دلالة إعجاب وارتياح. وقد يكون تشجيعاً للفاعل على التماذي في فعله. ولكنه لن يكون أبداً دليلاً على الرجولة والكبرياء العربيتين. بالأوس كان الانتحار عربياً ذاتياً اختيارياً، واليوم الموت أجنبي، اختياري، وبين الأمس واليوم تستمر المأساة، وتستمر النار، ويستمر الانتحار.

وعند دراجي اسليم، يلبس الأوراس ملامح جديدة تماماً، لم نعهدها فيه من قبل عند الشعراء الآخرين. ينحدر الأوراس من عليائه كرمز للشهامة والبطولة والإباء والتحدي... ليتبوا مكاناً بين أهل العار، أو الخائفين منه:

"ما لي أرى الأوراس محتشماً مثل الذي يخشى من العار"⁽⁵⁴⁾

ما الذي يخشاه الأوراس حتى يقف محتشماً، وهو الذي لم يعرف إلا البطولة والشرف والشهادة؟ دراجس اسليم في هذا النص يستمر في الخط الذي اختاره في نصوص أخرى، باحثاً عما غير التاريخ من الإشراق إلى الذبول، والعرب من الكبرياء إلى الذل، والجزائر من البطولة الوهاجة إلى الاحتشام الذي يصبغ أوجه المجرمين، ولكن الأوراس في هذا الموقف بالذات، ما زال يحيل إلى تلك الرموز التي أصبحت ألصق به من صخوره وأشجاره، والتي أصبحت تطفو على سطح الذاكرة كلما جرى ذكره على الألسنة.

أما عيسى لحيلج فله موقف خاص جدا من الرمز، يقول: "والذي يستعمل رمزا إغريقيا لتوضيح الصورة، فإن ذلك النص لا يعدوفمه ليعود إليه ويخبط على وجهه، لأن رصيد أوديب أو أفروديت وفينيس وعشتار في نفسية شعبنا لا شيء، وبالتالي تكون استجابة الجمهور سلبية تماما تجاه نص يعتمد هذه الرموز، أما عندما يتخذ الشاعر الأنبياء والصحابة وأبطال تاريخنا الحديث وأبطال تاريخ ثورتنا المجيدة فإن نصه سيهز الجماهير هزا لأنه يخاطبهم برموز تمثل شيئا كبيرا في نفسيتهم وثقافتهم الشعبية. واستعمال مثل هذه الرموز لا يتكون كرد فعل، وإنما هذا أمر طبيعي في محله"⁽⁵⁵⁾.

وبغض النظر عن بعد هذا الرأي عن الموضوعية من جهة، وما يحمله من رؤية أحادية قاصرة، لا تخلو من التعصب، فإن الرموز التي جندها قادرة على أن تكتسب قيمة فنية ما.

إن المطلوب من الشاعر ليس (فقط) (هز الجماهير هزا)، وإنما قدرته على أن يمنح تلك الرموز قوة سحرية تشبع العقل والذوق معا، ومهما يكن هذا الرأي، فقد حاول لحيلج تجسيده في نصوصه، فأكثر من توظيف رموز تعود على التاريخ العربي والإسلامي عامة، من مثل: (قريش، أبو لهب، أبو الطيب المتنبي، معاوية، فاتك، أبو المسك، مادر، الطائي، بنو أسد، بدر، أحد، مكة، مسيلمة، سجاح، صلاح الدين...).

- (1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 107.
- (2) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص: 279.
- (3) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 151.
- (4) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: 43، 44.
- (5) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 147.
- (6) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 198.
- (7) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1978، ص: 136، 137.
- (8) أسعد أحمد علي: الشعر الحديث جدا في الوطن العربي والمهجر، دار السؤال للطباعة والنشر، ط3، دمشق، 1985، ص: 141.
- (9)، (10) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت، باريس، 1983، ص: 275.
- (11) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 203.
- (12) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 278.
- (13) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 203.
- (14) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص: 280.
- (15) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 198.
- (16) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 147.
- (17) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 284.
- (18) أسعد أحمد علي: الشعر الحديث جدا في الوطن العربي والمهجر، ص: 141.
- (19) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 146.
- (20) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص: 198.
- (21) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 200.
- (22) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 159.
- (23) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 220.
- (24) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 269.
- (25) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص: 201.
- (26)، (27) عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، ص: 08.
- (28) نفسه، ص: 13.

- (29) نفسه، ص: 21.
- (30) نفسه، ص: 18.
- (31) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، ص: 110.
- (32) محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، ص: 70.
- (33) عياش يحيى: تأمل في وجه الثورة، ص: 31.
- (34) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص: 30.
- (35) نفسه، ص: 31.
- (36) نفسه، ص: 73.
- (37) عياش يحيى: تأمل في وجه الثورة، ص: 48.
- (38) نفسه، ص: 08.
- (39) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص: 84.
- (40) سورة الكهف، آية: 18.
- (41) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص: 93.
- (42) نفسه، ص: 10.
- (43) أمنة بلعل: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 75.
- (44) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص: 27.
- (45) نفسه، ص: 81.
- (46) نفسه، ص: 73.
- (47) عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص: 47.
- (48) نفسه، ص: 87.
- (49)، (50) عيسى لحيلج: وشم على زند قرشي، ص: 46.
- (51) نفسه، ص: 04.
- (52) دراجي اسليم: في انتظار إشارة الإبحار، ص: 55.
- (53) نفسه، ص: 55.
- (54) نفسه، ص: 38.
- (55) جريدة المساء، 23 جانفي 1989.

شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة

د. يوسف وغيلسي

جامعة منتوري - قسنطينة

في البدء كان (أوراس)، وفي المنتهى لا يزال (الأوراس) رمزا ساحرا، يأسر الشعراء ويسكن أشعارهم في هذا الزمن العربي العَصيب... .

فهو الوشم الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية والإنسانية، هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصها، وكعبة الثوار الميامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصامد المكافح، ومعادله الفني الذي حوَّله من مجرد حصن جبليّ منيع إلى فضاء جماليّ أسطوريّ متع... .

كم نحتاج اليوم (أكثر من أيّ وقت مضى) إلى عطر أوراسيّ يُنعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتعبة، يضمخ حواسنا المثقلة بزخم الانكسارات القومية وعفونة النكسات التاريخية... .

لذلك لم تتطفئ جذوة الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة برغم انتهاء العمر الافتراضي للأوراس (1954-1962)؛ لا يزال الأوراس حيا يُرزق في نصوص شعرية عربية مكتوبة في بدايات القرن الحادي والعشرين.

إنّ استحضار الشاعر العربي للماضي الأوراسي الحالم عقداً شعريا ثميناً، مشرقاً متألقاً، معلقاً على صدر القصيدة الثورية، في الواقع العربي المظلم المثقل بالخيبيات والنكسات هو تعويض نفسي رمزي لهذا النقص الرهيب الذي استولى على نفسية الإنسان العربي المهزوم وحوّلها إلى مفازة موحشة لا يعرف فيها غير الخوف والرعب والانكسار... .

فكان الأوراس حلمًا وملاذًا ومُنْعَقًا، وبوساطة الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقق في المتخيّل الشعري ما لم يستطعه في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة تستمد نسجها من تقاسيم الأوراس.

تأسيساً على هذا، نسعى هنا إلى لَمَلَمَةِ الشّتات الأوراسي البديع من نصوص شعرية عربية تتموقع خارج الجهد المشكور الذي قدّمه الدكتور عبد الله ركيبي في كتابه المشهور (الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى) سنة 1982.

وتحاول دراستنا هذه (التي تتقاطع مع موضوع كتاب أستاذنا) أن تحيد عن المنهج المأثور الذي ينتهجه، زيادة على الحياد عن المدونة التي يشتغل عليها. فنحنُ نتمثّل (الأوراس) - في هذا المقام النقدي - حياً لغوياً مأهولاً بالعلامات المختلفة التي تعكس وَهَجَهُ الدلالي وَالْقَهَّ الجمالي، وتنعكس على خارطة النص الشعري في تضاريسها المختلفة، من لغة النص الرئيسي إلى الفضاء النصي الموازي وما يُؤثّثه من ملحقات نصية كالعنوان والعناوين الفرعية والإهداء والتصدير والتقديم والهامش والغلاف وما يتبع ذلك من لوازم تسويق النصوص وتداولها بين أهل النص، عن يقينٍ منهجي بأنّ النص قد ضاق بالأوراس فراح يُسكنه العتبات المحيطة به، وأنّ الأوراس قد تفرّق دمه بين قبائل النص، بحيث يتعذّر التماس حقيقة الكاملة في قبيلة علامية واحدة دون غيرها!...

ويُعَدُّ النص الموازي (Para texte)* رهانا منهجيا سيميائيا راهن عليه جيران جينات في تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصي؛ حيث تتعالى النصوص وتتعلق وتتقاطع وتتعاير عبر خمسة أشكال تعدّ "النصية الموازية" واحدة من تجلياتها، تُعنى بضواحي النص المجاورة له، ويتعلّق هذا المفهوم لدى جينات بـ "عَتَبَة (Seuil)، أو - حسب كلمة بورخيس في معرض تقديم - بهُو (Vestibule) يُتيح لأيّ كان إمكانية الدخول أو الرجوع على عَقْبِهِ، هو منطقة متذبذبة (Zone indécise) تتراوح بين الداخل والخارج"¹ على أنّ "النص الموازي لا يعدو أن يكون مساعداً (Auxiliaire) مكملاً (Accessoire) للنص، وإذا كان النص دون نصّ موازٍ - أحياناً - كالفيل دون فيّال (Cornac) [يسوسه ويوجّهه]، طاقة محدودة، فإنّ النص الموازي دون نصّ هو فيّال دون فيل، استعراض غبيّ..."².

من هنا نفهم لماذا كان جيران جينات يشدّد في آخر جملة من كتابه على ضرورة ألا يقف الناقد عند العتبة النصية لذاتها، بل ينبغي أن يتخذ منها معبراً تأويلياً للولوج إلى

أعماق النص، لأنّ العتبة لم توجدْ إلا للعبور، أو بلُغة جينات: " Il n'est de seuil qu'à franchir"³ وكذلك نحاول أن نفعل.

يسبق النصُّ الموازي نصّه، ويحتلُّ مداخله، تماماً كالأوراس الذي يسمو ويسمق ويشمخ ويشمخر، فِيرْتَادُ المواقع السامقة الشاهقة، ويبرز رايةً عاليةً خفاقة ترفعها جميلة بوحيرد في زمن السقوط، كما في قصيدة السياب (إلى جميلة بوحيرد):

"إنّا سنمضي في طريق الفناء
ولتُرفعي أوراسَ حتّى السّماء"³.

الأوراسُ هو شمس الأسطورية التي أشرقتْ وقتَ الغروب العربي، تماماً كما رُدَّت الشمسُ بعدَ مَغيبيها على النبيّ (يوشع)، بحسب المقاربة الرمزية الطريفة التي ضَمَّنَهَا الجواهري قصيدته العملاقة (الجزائر) عام 1956، مستدلاً بها على التمكن للمستحيل:

" جزائرُ أسطورةٍ حلوةٍ بشمسٍ تردُّ على يوشع
تنبّي بإمكان ما يستحيل على خالقٍ مؤمنٍ مبدع"⁴

وفي قصيدة (أوراس) للشاعر صالح خرفي، كلُّ شيءٍ يُحيل على الرّفعة والسّمو والعُلا؛ 33 بيتاً هو طولُها (أليسَ من المصادفات السعيدة أن يكون المسيح عليه السلام قد سَمَا على المتربّصين به، ورُفِعَ إلى السماء وهو في الثالثة والثلاثين من عمره؟!).

القصيدة تتصدّر الديوان، والإهداء يتصدّرُها مُوجّهاً من قِمّة النص إلى قِمّة الجبل: " إلى الجزائريين الأحرار في قمم الجبال..."، الأوراس مبتدأ القصيدة ومنتهاهَا؛ فهو لا يَرِدُ على امتداد 33 بيتاً سوى مرتّين، واحدة في البداية وأخرى في النهاية، أيّ في موضعيّ البراعة الشعرية (براعة المطلع وبراعة الختام):

" مجدُّ البلادِ تشيده (أوراسُ) والنارُ في نهجِ العُلا نبراسُ
لَهُوَ المقدّرُ أن يكون اليوم أمرك في الحياة مصيره (أوراسُ)"⁵

ويقترّب من هذا الصّنيع عبد القادر السائحي الذي يستحضر الأوراسَ موالاً أو استخباراً شجياً يتصدّر ديوانه (أغنيات أوراسية).⁶

لكن أصداءه المدوية التي تلتقطها صفحة الغلاف سرعان ما تتحول إلى أطياف خافتة لا تحتفي احتفاءً مباشراً بالصورة الأوراسية، في غمرة انشغالها بالنص الغنائي الوجداني وبعض المناسبات الموضوعية (مع استثناء -لابد منه- لقصيدتي "أغنية في عرس نوفمبر" و "تمقاد")، وذلك أنه يريد للأوراس أن يظل قيمةً ثوريةً مترتبةً على قمة طبيعية -لا قيمة لها في وجودها الجغرافي الذاتي- لكنها مركز إشعاعٍ ثوري يُلقى بأنواره على سائر المواقف والمواقع، مع التركيز على المنطلق. من هنا يتمركز الحضور الأوراسي في عتبات الديوان ومداخل النص المحيط: العنوان والصورة المشرقة الملحقة به، والمقدمة التي وسمها بـ (رحلتي مع الشعر)، تلكم الرحلة التي تنطلق من الثورة وتفضي إليها؛ فـ "الشعر كلمة مقاتلة" كما يقول، والأوراس عنده لابد أن يُستعاد "كقيمة ثورية في النضال العربي وليس كقمة شامخة تتباهى بأشجار الأرز وصفاء الثلج وجمال الموقع".

وتتكامل صورتان: المادية الطبيعية والمعنوية الرمزية للأوراس في قصيدة (السنديان على الأوراس)⁷ للشاعر سليمان العيسى؛ حيث يمتدُّ الأوراس "سندياناً" راسخ الجذور في أعماق الشاعر:

"ما غبثَ عني، فلو فُتشتَ حنجرتي
إلّا يا صيحة الثوار لن تجدي
السنديان على الأوراس ما برحتُ
جذوره في دمي خضراء في كبدي"
وحين تُفرّخُ الشجرةُ جبلاً، يكون النضال العربي قد سلك مساره الصحيح، ويغدو الأوراس منطلقاً لاسترداد الكرامة العربية المهدورة:

"يا سنديانة أوراس احبلي جبلاً
ومن جديدٍ ضعينا في الطريق، لذي
لم تعقم الأرضُ، أنت الأرضُ يا فرساً
يجوبُ روعي، يهزّ القبرَ في حرْدِ
لم تعقم الأرضُ، تشرينُ رصاصتهُ
تنام في رحم التاريخ ألفَ غدٍ
دمُ الجرائر يا أسوار غربتنا
هو الطريق إلى يافا، إلى صَدِ
هو الطريق فيا أكفاننا انتفضي
هو الطريق فيا أشلاءنا اتحدي"
أما عبد الله حمادي فيرسم للأوراس صورة مكبرة في ذاكرته تُلهِمُه "بائية" شعرية، "بسيطة" الإيقاع، عمودية المعمار، تكبرُ في أعماقه بمقدار إكباره الأوراس، وهو ما

ينسجم تمامًا مع (التصدير) الذي وَطأَ فيه لنصّه بنصٍّ موازٍ، يستلهم الشعرية من الفضاء، للمتنبّي يقول فيه: "الشعر على قدر البقاع..."، يقول الشاعر:

"أوراس ماذا دهاك اليوم محترق وسافرَ العشق من عينيك والنسب؟
هل تستحي اليوم أن غامت خواطرك تحت الضباب، واشقى زندك الحطب؟
(...) أوراسُ أبحر...! وأبحر دونما تعبٍ إن المسافة تُطوى حين تصطحب
غازل بنجمك في الآفاق ملحمة واسرج خيولك واهزج أيها العجب!
(...) أوراس عجل، ولا تمهل بأغنية إنَّ الحنين إلى الأوتار ينتحب...
(...) مازال يكبر أوراسُ بذاكرتي حتى تفجّر منه الرعبُ والرهبُ
مازلت أوراسُ في عصيانهم قدرًا تستنزل الوحي... تنمو عندك الشهبُ
أوراسُ فجّر... وفجّر نار أغنية خضراء يشرق منها العدلُ والعنبُ⁸

وبين كلّ نصوص المدوّنة الأوراسية التي بين أيدينا تبرز مطوّلة (أوراس)⁹ لأحمد عبد المعطي حجازي، بروزًا استثنائيًا، تلك القصيدة الملحمية العملاقة التي كتبها صاحبها خلال سنوات ثلاث (1956-1959) بعدما ظلّ يكابدها شبحًا أسطوريًا مطاردًا، ووهجًا شعريًا حارقًا خلال ثلاثٍ عجافٍ/ سِمانٍ!!!، جعلن الشاعر ينتمي إلى ما هو أعمق من "الحواليات" وأبعد، وصارت قصيدته نصًّا معنّفاً قديماً متجدّدًا يُغري صاحبه بكتابة غير (أوراس) عن الأوراس، بحسب الاستهلال الممتّع الذي قدّم حجازي به لقصيدته موسومًا بـ (أنا والقصيدة)، وهو العنوان الذي يشي باندماج الذات الشاعرة في موضوعها الثوري: "لقد بدأتُ كتابة أوراس في سبتمبر (أيلول) عام 1956، ولكنّ جوّها ظلّ يطاردني إلى سبتمبر عام 1959، بل لعلّه سيطاردني باستمرار لأكتب غير أوراس عن أوراس... إنها تتجدد في نفسي كل عام كما تتجدد زهور الجبل بعد أن تحترق كل عام، وكما تتجدد الثورة كل يوم... إن أوراس ليست في نظري قصيدة قديمة، لقد منحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وأنّ كل ما هو بطولي في القصيدة يأتيها من الثورة، وكل ما هو فجّ فيها مردّه إلى جوانب في نفسي لم تمتد إليها نار الثورة بعد...".

في (أوراس) نفسٌ ملحمي درامي ظاهر، يستمدّ مقوماته من بعض صور الصراع التاريخي بين المسلمين والروم، وبين المسلمين والإسبان...، يقوم الشاعر باستتصاصها،

فينعكس كل هذا الصراع الدرامي في هذا النفس الطويل الذي لا أدلّ عليه من 375 سطرًا شعريًا (هي طول القصيدة)، تتبني على جملٍ سريعة قصيرة متوثّبة، "خبّية" الإيقاع، تتلاحق فيها الأسباب وتتدافع دون أوتادٍ تستوقفها.

وتبرز كلمة "الأوراس" في (أوراس) بمثابة كلمة/ موضوع تتكرّر تكرارًا لافتًا (11 مرة)، إلى جانب كلمات أخرى تشاطرها الدلالة النضالية ككلمة "الثورة" (ومشتقاتها: ثار، يثور، ثوار) بتواتر قدره 11 مرة أيضًا وكلمة "المغرب" (التي تحدّد الفضاء الثوري تحديدًا عامًا) برصيد 10 مرات، ومثلها كلمة "العرب" (ومعها: الأعراب، عربي) برصيد 08 مرات

وقد رأى الناقد الدكتور جابر عصفور في هذه القصيدة سمات (قصيدة المشروع القومي)؛ تعكس "التمثيل الدال لعصرٍ من الأحلام القومية التي غربت شمسها في هذا الزمان"¹⁰، تقابلها -فنيًا- بعض الخصائص اللازمة بنص المشروع القومي كالتكرار وبعض الصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، إضافة إلى جَهارة الإيقاع

وهي بعض الخصائص التي جعلت ناقدًا آخر يوشك أن يصف قصيدة (أوراس) بأنها سيئة السمعة فنيًا: "... وعموما فإنّ قصيدة (أوراس) لم تكن حسنة السمعة شعريًا، فهي خطاب شتائمي مدائحي متسرّع"¹¹!!!.

وبعيدًا عن (أوراس)، فإنّ مجمل القصائد "الأوراسية" الثورية تشترك في الروح الحماسية الخطابية الصارخة، والإطار العمودي الرّنان، والإيقاع الخارجي المدوّي الذي تستبدّ به بحورٌ معروفة بانتظام موسيقاها وكثرة حضورها في الواقع الشعري المعاصر

وقد أردتُ أن أستدلّ على بعض ذلك، فعجتُ على قصائد كتاب (الثورة الجزائرية في الشعر العراقي) البالغ عددها 257 قصيدة، مستعينا بالإجراء الإحصائي، فألفت منها 190 قصيدة عمودية، و66 قصيدة حرّة، وقصيدة واحدة نثرية (إذ ليس في مستطاع النثر أن يتحمّل وهج الأوراس الحارق ودويّ إيقاعه...)، فكان ما يقارب 74% من القصائد الثورية تأبى إلا أن تكون عمودية

وأن بحرَيْن اثنين يهيمنان على نصف عدد القصائد كلّها، هما: الكامل (88 قصيدة) والرمل (40 قصيدة)، ثم تجيء بحورٌ أخرى كالبيسيط (24)، والمتقارب (21)، والوافر (17) والرجز (17)، والخفيف (16)، ثم السريع (08) والخبب (08)، ثم الطويل (07)، ثم المجثث (04)، ثم المنسرح (01).
وتتنوّع الأوزان في 05 قصائد، وتغيب في واحدة أخرى... .

هوامش الدراسة :

- * - تنقله الدراسات العربية إلى ترجمات كثيرة مختلفة: (عتبات النص، أهداب النص، النص المصاحب، شبه النص، لوازم النص، الملحقات النصية، مرافقات النص، المناصصة، المناص،...).
- للاستزادة في الحدود والمفاهيم، تراجع أطروحتنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2004-2005، ص 353، 354، 394، 395، 396.
- 1- Gérard Genette : Seuils, éd du seuil, 1987, P 07-08.
- 2 - Ibid , P 376.
- 3 - Ibid, P 377.
- 3 - ديوان بدر شاكر السياب: م01، دار العودة، بيروت، 1971، ص 387.
- 4 - محمد مهدي الجواهري: المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد 01، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1968، ص 234.
- 5 - صالح خرفي: أطلس المعجزات، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 11 و 15.
- 6 - محمد الأخضر عبد القادر السائحي: أغنيات أوراسية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1979.
- 7 - سليمان العيسى: ديوان الجزائر، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، الجزائر، 1993، ص 168.
- 8 - عبد الله حمادي: تحزّب العشق يا ليلي، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص 206 - 207 .
- 9 - ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص 394.
- 10 - فصول، القاهرة، م15، ع03، خريف 1996، ص 243.
- 11 - وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق، بيروت، دمشق، 1985، ص 72.
- 12 - أنظر دراستنا / الثورة التحريرية: تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة بالجزائر السنة 20 العدد 108 ماي / جوان 1995 ص(13-32)

جدل النور والظلام في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف

أ. حيطوش كريمة

ينحرف الشعر المعاصر عن حدود الدلالة الخطية أو ما يسمى في النقد التراثي بوحدة المضمون لما ينصهر فيه من عوالم متباينة، فالصراع الذي يعيش المبدع مع محيطه - باعتباره فردا يختلف عن باقي الأفراد - ومع ذاته التي تجتاحها شحن عاطفية متفاوتة وتتنازعها رغبات وأهواء، كل هذا يجعل النص مسرحا تتزاحم فيه أدلة يبدو عليها التنافر واللاتجانس، لكن المبدع يعمل على التآليف بينها حتى تعرض القصيدة في إطار نسق محكم ومنطق جديد يتجاوز ثنائية الصحة والخطأ ويبني منطقاً آخر هو منطق اللغة الشعرية⁽¹⁾ الذي يقوم على التعدد والاختلاف.

وتتجلى قدرة المبدع أيضاً في إضفاء الحركة التي تسم الجانب النفسي على النص، فالمعطيات اللسانية في المتن الشعري لا تدرك كدوال تبحث عن مدلولات، ولا تستدعي فقط القدرات اللغوية من أجل الفهم والتأويل وإنما تعمل هذه المعطيات على اجتياح ساحة الإدراك الحسي، فيتحول الفضاء الشعري إلى فضاء متحرك تتبع منه الأصوات، الروائح، الأضواء والألوان.

سنحاول في هذا المقال تتبع كيفية تشكّل الصور البصرية انطلاقاً من الأنساق اللسانية وذلك من خلال ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف، وهذا الديوان كان مسرحاً لبروز وتناوب النور والظلام. ولن نهتم بالظاهرتين من حيث التجلي والظهور، وإنما من حيث دورهما في البنية الدلالية للخطاب الشعري ومن حيث الدلالات البعيدة لحضور وغياب علامتين، وهذا لن يتم بمعزل عن الخلفية الإيديولوجية للمبدع، فلكل من النور، الظلام والألوان تداعيات ثقافية وفكرية ممّا يسمح لكل صورة بصرية تخطي حدود الإدراك الحسي والدخول إلى مجال الإدراك الذهني والتأويل.

إن قارئ ديوان ولعينيك هذا الفيض، ينتبج الحالات والتحولات التي تعطي على هيئة لوحات بصرية حيث تتناوب ومضات البرق وإشعاعات النور مع الاكتساح الكلي للظلام والغمام. وقد يلتقي النور والظلام في القصيدة الواحدة، ممّا يثير التساؤل حول سبب هذا

الارتباط بين المتناقضين، أي سبب تشاكل النور والظلام وتزامنها رغم استحالة الجمع بينهما خارج بيئة الشعر.

إنّ الضوء في ديوان "عثمان لوصيف" هو المنبّه البصري الذي يواكب تجلي المرأة، والمرأة المخاطبة في هذه المدونة ليست من قبيل الحبيبة البشرية، وإنما هي الرمز الذي يلجأ إليه الشاعر الصوفي في حديثه عن الذات العليا التي يسعى دائماً إلى الاتصال بها، والتعبير عن تعلّقه بها. فالمرأة الإله، أو الإله الذي ألبسه الشاعر قناعاً أنثوياً، لا يتجلى إلاّ في المواقب المنيرة، وبالتالي يتخذ النور أبعاداً دلالية تظهر من خلال بعض النماذج، يقول الشاعر:

حيثما وجّهت شبابتي

ينبلج محياك لي

متلألئاً...طفولياً...شغوباً

تنبلج شلالاتك

وشموسك السّكرى⁽²⁾

تحتل المرأة المخاطبة فضاءً مكانياً ممتدّاً، إذ تطفئ على ساحة الإدراك البصري للشاعر، وإذا كان النور يصاحب تجلي المرأة - في قصائد أخرى من الديوان - فإنّه في هذه القصيدة ينبعث من المرأة، ومن محيّاها الذي يتلألأ وينير ما حوله وهذا تشريف لها لأنّ الوجه المنير سمة من سمات أهل الجنة الذين يعرفون من وجوههم النيرة المشرقة. وبإسناد الشلالات والشموس إلى المرأة، تتراجع صورة الكائن البشري وتبرز معالم ذات خفية لن تكون سوى الذات العليا وذلك استناداً إلى معطيات قصائد أخرى من ديوان "لوصيف".

وقد تظهر المرأة في لحظة انبثاق النور أو عند حلول الظلام يقول الشاعر:

تبرزين لي في كلّ واد

مع سقسقة الفجر

وعند همهمة الغسق⁽³⁾

يقتد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية حضور المرأة بعاملها المكان والزمان فالحيز المكاني محدّد، وهو مقتصر على الوديان، أمّا القرينة الزمنية، فهي متفرعة إلى قسمين وهما الغسق والفجر، وهما الحالتان اللتان يتم فيهما الانقطاع والانسلاخ عن الحالة المعاكسة أو ما يسميه "جاك فونطاني" Jaques Fontanille بالانبثاق الصراعي⁽⁴⁾. ولهذين الزمنين مكانتهما

في الثقافة الإسلامية، فهما يعبران عن وجه من وجوه قدرة الإله - الذي يولج النهار في الليل ويولج الليل في النهار - هذا عن اتحاد القرينتين الزمنيتين ، أمّا في حالة الانفصال ، فلكل قرينة دلالاتها الخاصة - وذلك استنادا إلى الخلفية الدينية المذكورة - فالغسق هو الوقت الذي يستدعي التحوّذ⁽⁵⁾ لما يرافقه من خوف وهلع، أمّا الفجر فهو الوقت الذي يُستجاب فيه الدعاء، يُعطى السائل ويُغفر للمستغفر. فالخوف كشعور مرتبط بصورة بصرية هي الظلام، وبيروز النور تتحقّق الطمأنينة والراحة النفسية. أمّا عن الفضاء المكاني، فإنّ الوادي، بوصفه دالا مشحون بدلالات نستقيها من خلفيتنا الدينية، إذ ورد في قوله تعالى: (وهل أتاك حديث موسى(9) إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعليّ آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى(10) فلما أتاها نودي يا موسى(11) إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى(12)(6). إنّ القرائن الواردة في النص القرآني توحى إلى أنّ موسى وأهله تاهوا عن الطريق وافتقدوا النور أو الضوء، فكان هدف النبيّ من الاقتراب إلى النار هو الاصطلاء أو الهداية، لكن لحظة بلوغ الفضاء المضيء يُخترق أفق توقع موسى إذ تتجلى الذات العليا، فلم يكن النور الذي تراءى للنبيّ في أول الأمر إلّا تهيئة له لاستقبال النور الربّاني ولم يكن الظلام إلّا باعثا للبحث عن الحقائق حسب ما اقتضته القدرة الإلهية والتدبير الربّاني. فإدماج الأفضية (الوادي، الغسق والفجر) عند "لوصيف" ليس لعبا بريئا وإنما هو إحياء للنص الديني واستضافة له إلى جنس جديد هو الشعر.

ويمتزج النور بالظلام مرة أخرى في قول الشاعر:

ها.....أنت قادمة

في هودج من الأنوار

وعليك ظلل من الغمام⁽⁷⁾

تقترن ثنائية النور والظلام في الصورة البصرية التي شكّلها الشاعر، فتجلي المرأة المنتظرة يتخذ صورة موكب يتألأأ من بعيد، لكن هذا النور يحاصر ويتلاشى بسبب الظلمات التي تحيط به، فلا يستحوذ النور لوحده على الأبصار لأن هناك دائما «تنظيم للشدة الضوئية للبقاء دون العتبة»⁽⁸⁾. فالنور الساطع الذي بدأ في الاقتراب استدعى ظلل الغمام التي عملت على تعديل حدّته، حتى يكون قابلا للإدراك. وهذا النص الشعري امتصاص لقوله تعالى: (هل ينظرون إلّا أن يأتيهم الله في ظلل من الغمام والملائكة

وقضي الأمر وإلى الله ترجع الأمور⁽⁹⁾. فالشاعر "لوصيف" استعار هذه القصة حتى يجعل من المرأة المخاطبة في القصيدة تعبيراً عن الحقائق الكونية واستعارة عن الذات العليا، لاقتران تجليها بثنائية النور والظلام. ولكي لا تكون القصيدة نسخة مكررة عن النص القرآني، عمد الشاعر إلى نقل البناء اللغوي للآية إلى مناخ جديد، فبدل انقضاء الأمر الذي يوحي إلى الخوف والهلع، يتميز النور بالظلام في النص الشعري بطريقة مغايرة، وهذا ما يبعثنا إلى أفق جديد مفعم بالهدوء والطمأنينة الناتجين عن تأمل هذا المنظر الجديد، فنلمس عند الشاعر راحة نفسية واستعداداً لملاقاة أمر يدعو إلى السرور. وفي لحظة غياب النور الساطع تسعى الذات إلى البحث عن أدنى درجات الضوء كومضات البرق، يقول الشاعر:

كان الليل الأردوازي
ينوء بكلكله على البيوتات
وكانت الكلاب الضالة
تقضض نيوبها
في مهب الزمهرير
والريح الفولاذية
تعض بعصبية
أعمدة الكهرباء

لكن طفلاً معتوها
لا يزال يغتسل بالسهاد
ويدثر بعهن الكلمات
لا يــــزال
يهزول مثل الحبيج
بين البرق والظلمة
لا يزال هنا...

ينبش في أتربة الديجور
باحثاً عن البذرة المطمورة

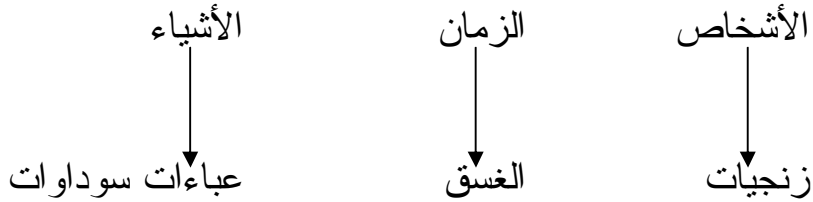
إنّ موضوع السعي يختفي وراء الظلمات، وبهذا يبدو الظلام كعائق يحول دون الاتصال بموضوع القيمة، ومثل هذه المواقف تتطلب من الذات بذل الجهد، من أجل بلوغ الحقائق المطلقة وذلك بهتك الستار الذي يخفيها «أما الإخفاق في الوصول، فهو العجز عن التواصل مع (الذات الإلهية) وبالنتيجة يبقى الحجاب قائماً بين الصوفي وتلك الذات ولا تحصل المشاهدة، وتظهر العذابات من جديد وتظهر معالم الضياع أيضاً»⁽¹¹⁾ أما عن الطريق التي تسلكها الذات فهي تجمع بين النور والظلام وهذا ما تجسده ثنائية (البرق والظلمة)، وبهذا تتنازع الذات المخاوف والآلام الناجمة عن السعي في الظلام إلى جانب بريق الأمل الذي يتراءى من خلال ومضات البرق، وبهذا « يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة...والانبهار...»⁽¹²⁾، أما الظلام فبقدر ما يخفي الحقائق فإنّه الدافع الأول والخفي الذي يحفز الذات حتى تبدأ في السعي نحو النور والحقيقية، وفي بعض الحالات ينفرد النور أو الظلام في القصيدة، فنكون أمام صورة الظلام الحالك، أو أمام النور الباهر، يقول الشاعر:

تتمادى زنجيات الغسق

وهنّ يرفلن

في عباءات سوداوات⁽¹³⁾.

وزّع الشاعر السواد على ثلاثة عناصر نبيّنها من خلال هذا الشكل:



وبتكثيف السواد يزول الضوء المحيط، ولا يمكن للكنه (زنجيات) أن يتجلّى وذلك من جراء بطلان تمييز اللون أو المادة⁽¹⁴⁾، فالقارئ إذن يتساءل عن كيفية إدراك المادة (الزنجيات، والعباءات) في وسط الليل الحالك، لكن الشاعر - دون شك - تمكّن من تجاوز عتبة الإدراك البصري العادية، وتوصّل إلى تمييز هذه الأشياء التي تسبح كلّها في السواد. وفي مقابل صور السواد المكثف، نجد صور النور الباهر، يقول الشاعر:

جارج هذا النور الباهر

برز النور في هذه الأسطر الشعرية بطريقة جلية، ولم تشبه أية شائبة، وإذا سلّمنا برأي "فونطاني" القائل إنّ «أي ضوء ثابت يمنعنا من المعرفة أو يجعلها لا تحتل»⁽¹⁶⁾، فإننا نلمس من خلال قول الشاعر هذا الألم الذي لحق بذاته بسبب شدة النور وهذا ما لم نجده في القصائد حيث يتواكب الضوء مع الظلام.

وبين الضوء والظلام، نجد الحضور الواسع للألوان، وفي هذه الصور البصرية الملونة تبدو المفارقات، وتتشكل الصور الشعرية، وفي هذا الصدد، يرى "جون كوهين" - ذلك عند دراسة الشعر الفرنسي - أنّ الألوان تنقسم إلى قسمين «فهناك الألوان المختلفة عن تلك التي تتصف بها الأشياء في الأصل... وهناك الألوان المسندة إلى أشياء غير ملونة بطبيعتها»⁽¹⁷⁾، وإذا تأملنا قصائد الديوان المدروس، لألفينا الأشياء تتخذ ألوانا تبعدها عن المألوف، حيث نجد: (الغيش البنفسجي، النوارس الخضراء والليل الأزرق). وهذا ما يبين أنّ اللون لا يحيل على نفسه إلا في اللحظة الأولى وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية⁽¹⁸⁾ وبهذه العملية التركيبية، يضيف الشاعر على الأشياء ألوانا خاصة هي من إنتاج مخيلته، فينتج صورة شعرية تدفع بالمتلقي إلى التأويل والبحث عن الأسس النفسية لهذه الصور المستحدثة وليس الشاعر "عثمان لوصيف" بالسباق إلى هذا التلاعب بالألوان، فقد يما نظر "هوميروس" إلى البحر وأسند إليه اللون البنفسجي.

وفي الأخير - ومن خلال دراسة جدل النور والظلام في ديوان "ولعينك هذا الفيض" - يمكن القول:

- إنّ الضوء والظلام متلازمان في الديوان، فلا نكاد نعثر على أحدهما دون الآخر.
- للضوء دلالتان، فهو ملازم لحضور المرأة من جهة، وهو نور خاص يحيط بالحقائق الكونية من جهة ثانية وحضوره (الضوء) ينوب عن أسرار الكون التي لا يمكن إدراكها بطريقة مباشرة.

- إنّ فهم الصور البصرية يستدعي الرجوع إلى الخلفية الفكرية والسنن الثقافي الذي يحيط بالعملية الإبداعية، حتى نمح هذه الأنساق المرئية حقها من التأويل.

- أما من حيث حضور الألوان، فإننا سجّلنا ملاحظتين، أولهما حضور اللون البنفسجي بكثرة، وثانيهما أنّ معظم الألوان مسندة إلى الليل.

- 1- جوليا كريستيفا، علم النص، ط1، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر-المغرب، ص85.
- 2- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دط، دار هومة-الجزائر، 1999، ص79.
- 3- المصدر نفسه، ص41.
- 4- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، دط، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، 2002، ص80.
- 5- سورة الفلق، الآية 3.
- 6- سورة طه، الآيات 11، 10، 9 و12.
- 7- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص38.
- 8- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص78.
- 9- سورة البقرة، الآية 210.
- 10- الديوان، ص18-19.
- 11- ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، دط، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1999، ص188.
- 12- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص74.
- 13- الديوان، ص17.
- 14- ينظر: جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص58.
- 15- الديوان، ص103.
- 16- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص79.
- 17- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر-المغرب، 1986، ص126.
- 18- ينظر: المصدر نفسه، ص206.

خصائص التركيب اللغوي في النصوص الشعرية للمقري

أ. بدرة فرخي

جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة

مدخل نظري

ولد أحمد بن محمد بن أحمد المقرئ والملقب بشهاب الدين المقرئ في تلمسان سنة (986هـ - 1578م)، كما تنقف فيها وقد ظل وفياً لهذا التكوين الأصلي حتى وهو يتمتع بالجاء والحظوة في القاهرة ودمشق، وكانت مصادره تعتمد أساساً على الروايات، ومعارفه كشاهد عيان لما وقع في الأندلس في حياته أو ما أخذ من الجيل الذي سبقه من أهل الأندلس المطرودين..¹

ومن الواضح أن إنتاج المقرئ غزير وحياته خصبة وتأثيره كبير، وكان يذكر محاسن تلمسان وجمالها وهو في المغرب والمشرق وكان يقارنها بفاس ودمشق. وتؤكد بعض الدراسات أن الفتن التي عاشتها الجزائر في بداية العهد العثماني هي السبب في هجرة المقرئ نهائياً من تلمسان إلى فاس.

ومن جملة ما أبدع المقرئ قوله:

بلد الجدار ما أمرّ نواها كلف الفؤاد بحبها وهواها.

يا عاذلي في حبها كن عاذري يكفيك منها ماؤها وهواها.²

نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب مصنف ألفه المقرئ التلمساني، يعد أحد أقدم الكتب الأندلسية ظهوراً للنور، وهو موسوعة تاريخية مهمة في دراسة التاريخ والأدب والجغرافيا الخاصة بالأندلس. وقد صرح المقرئ بمقدمة كتابه أنه ألفه إجابة لطلب الإمام المولى الشاهيني أستاذ المدرسة الجقمقية في دمشق، وقال: «وعزمت على الإجابة لما للمذكور علي من الحقوق، وكيف أقابل بره حفظه الله بالعقوق، فوعدته بالشروع في المطلب عند الوصول إلى القاهرة المعزية». وجعل عنوانه أولاً "عرف الطيب في التعريف بالوزير ابن الخطيب" فلما رأى مادته قد اتسعت لتشمل الأندلس أدباً وتاريخاً، عمد إلى تغيير عنوانه ليصير "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب".

وجاء هذا الكتاب على جزأين، جزء يتحدث عن الأندلس والمدن الأندلسية وسكانها، ووصف مناخها وتوضيح مساحتها وتحديد أراضيها وأول من سكنها، ووصف سكان الأندلس وحبهم للعلم والأدب وسلوكياتهم وخصوصياتهم الاجتماعية، والشأو البعيد الذي بلغوه في مجال العلوم والآداب. والجزء الآخر عن أخبار الوزير ابن الخطيب.

اعتمد المقرئ في كتابه على مصادر لم يصلنا منها سوى القليل كالمغرب لابن سعيد، ومطمح الأنفس لابن خاقان، والمطمح الكبير. انتهى المصنف من الكتاب يوم الأحد 27 رمضان 1038 هـ ثم ألحق به فصولاً أتمها في ذي الحجة سنة 1039 هـ، وكان قد ألف كتابه هذا وهو في القاهرة مغترباً عن بلده تلمسان (في الجزائر اليوم).³

أما فيما يخص عنوان الكتاب الرحلة، وهو رحلة المقرئ إلى المغرب والمشرق، يذكر المحقق في المقدمة أنه لم يعثر على كتاب بهذا العنوان ضمن قائمة مؤلفات المقرئ التي وضعها مترجموه القدامى والمحدثون، كما انعدمت الإشارة إلى أي عنوان في ثنايا الرحلة من طرف المؤلف. ويؤكد هذا الإشكال محقق الرحلة الذي اعتمد نسخة واحدة في التحقيق مبتورة البداية والنهاية، إلا أن ما يمكن الاطمئنان إليه هو أن كتباً أخرى للمؤلف لا تزال في حكم المفقود، وأن بعض عناوينها تبعث على احتمال تطابقها مع محتوى الرحلة مثل كتاب الغث والسمين والرت والثمين، والبداة والنشأة، وغيرهما.

يستفاد من محتوى الكتاب أنه من المؤلفات الأخيرة التي وضعها المقرئ، حيث ذكر أن أحمد ابن شاهين وهو الذي اقترح عليه تأليف كتاب نفح الطيب، قد استدعاه إلى بيته في محرم سنة 1041 هـ حين زار دمشق للمرة الثانية، قبل عودته إلى القاهرة ووفاته بها في جمادى الثانية من السنة نفسها، فالمدة الواقعة بين التاريخ الوارد في الكتاب وبين تاريخ وفاته أقل من خمسة أشهر، ويبدو أن أخبار المقرئ قد انقطعت ابتداء من أواخر ربيع الأول سنة 1041 هـ وهو التاريخ الذي بعث فيه رسالة إلى شيخه محمد الدلائي صاحب الزاوية الدلائية⁴.

يحتوي كتاب الرحلة على معلومات هامة، تتعلق بحياة المقرئ الشخصية في تلمسان والمغرب الأقصى ومصر والشام والحجاز، يعالج في الرحلة الحياة الثقافية والأدبية في عصره، وتتضمن الرحلة معلومات تاريخية عن بلاد المغرب وأرض الحجاز واليمن، وبعض القضايا الفقهية والعقدية وغير ذلك.

وما يلاحظ عموماً هو أن الرحلة لم تكن مجرد مشاهدات سياحية كما هو الشأن في أدب الرحلات، ولم تكن أيضاً صادرة عن حاجة سياسية أو طائفية وإن خالطت الرؤية الذاتية التي اتسعت عبر الرحلة لتغدو معبرة عن السياسة والاجتماع، فالمقري لم يعن كثيراً بوصف ما شاهده من مظاهر العمران في المدن التي زارها في المشرق أو المغرب، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن هذه المظاهر أضحت من الأمور المعروفة لدى الناس؛ فلا تصوير للمؤسسات السياسية أو الاقتصادية، ولا وصف للشوارع والحدائق والساحات العامة، وإنما التفت المقري إلى أعرق من ذلك، إلى مظاهر الحياة العلمية، فوصفها وصفاً ينم عن خبرة وثقافة عاليين لم نلمسهما عند من سبقه من الرحالين⁵ جديد ما يتضمنه كتاب الرحلة :

يتمثل جديد ما يتضمنه كتاب الرحلة في خصوصية المعلومات المتصلة بجانب تتعلق بحياة المؤلف الشخصية، الأمر الذي يجعل طروحات مترجميه في حاجة إلى مراجعة وتدقيق، فقد ذكر مترجموه القدامى والمحدثون، مثلاً، أنه بنى بامرأتين فقط وهما زوجته المغربية التي بنى بها أيام إقامته في فاس وولدت له أنثى سنة 1026هـ كما أخبرنا في هذه الرحلة، وحين رحل إلى المشرق ترك المرأة وابنتها ولم يعد إليهما، وأما الزوجة الثانية فهي مصرية من عائلة السادات الوفايين وقد بنى بها عندما استقر في القاهرة. غير أن نصوص الرحلة تفيد بأنه تزوج بثلاثة نساء وليس اثنتين فقط، فقد بنى قبل المغربية والمصرية بامرأة تلمسانية وهي بنت المفتي محمد بن عبد الرحمن بن جلال التلمساني مفتي تلمسان وفاس، ولم يخبرنا المؤلف فيما إذا كان زواجه منها قد تم بتلمسان أو ي مدينة فاس وتاريخ ذلك.

وأما أولاده فقد أخبرنا مترجموه أن المقري لم يرزق طوال حياته سوى بأنثيين فقط، بنت المغربية والتي عاشت حتى تزوجت، وبنت المصرية التي توفيت صغيرة، وأنه لم ينجب ذكراً، ولكن نصوص الرحلة تثبت العكس، فهي تؤكد أنه رزق بذكر من زوجته المصرية واسمه محمد المكي، وقد وردت الإشارة إلى ذلك في ثلاثة مواطن من الرحلة، وقد مات ولده صغيراً وقد تلقى المقري سبلاً من رسائل التعزية أورد بعضها المتعلق بابنته في نفح الطيب .

أما عن أسباب رحلته من المغرب الأقصى إلى المشرق، فقد اضطربت حولها الآراء، واختلفت الأقوال، وإن كانت في مجملها تتفق على أنها سياسية، ومنها أن سلطان المغرب هو الذي أجبر المقرئ على مغادرة المدينة، وأنه خرج متخفياً، وهو رأي غير سديد بدليل ما ورد في الرحلة من أن المؤلف هو الذي استأذن ملك المغرب صاحب فاس وهو الغالب بالله عبد الله بن المأمون في السماح له بالرحيل. وقد أذن له في ذلك وكتب في شأنه رسالة من إنشاء محمد بن أحمد الفاسي إلى سلطان الحجاز شريف مكة يخبره عن قدوم المؤلف إليه ويبلغه عن علمه وفضله ومكانته ويوصيه به خيراً .

كما أن هناك مسألة هامة تتعلق بنزول المقرئ مدينة الجزائر وتونس وسوسة واتصاله بعلماء هذه المدن وهو في طريق الرحلة من المغرب صوب المشرق. وباستثناء إشارة المقرئ في منظومته فتح المتعال إلى أنه نزل بهذه المدن فإن بقية المصادر لم تشر إلى ذلك قط، لكن نصوص الرحلة تؤكد لنا نزوله بهذه المدن واتصاله بعلمائها وتواريخ ذلك، إذ يخبرنا المقرئ أنه نزل بالجزائر العاصمة يوم الخامس والعشرين من ذي الحجة سنة 1027 هـ، حيث خرج إلى رأس تافورة صحبة جماعة من الأعيان منهم مفتي الحنفية الخطيب محمود بن حسين بن قرمان، والشاعر الأديب محمد بن راس العين الذي تبادل معه نظم الشعر بمناسبة هذا الاجتماع، كما التقى بعالم الجزائر وفقهها الشيخ سعيد قدورة (ت 1066هـ)، الذي كان قد رافقه في الأخذ عن عمه سعيد المقرئ⁶. ومن جملة ما قال المقرئ في مدح مدينة الجزائر المحروسة وعلمائها:

جزائر الغرب لا تطرقك أحزان*

*يا بهجة الجهر طابت منك أزمان

وزادك الله يا أرض الجهاد عُلَى*

*فكم علا فيك إسلام وإيمان

وصانك الله من كيد العدى وغدا*

*للتصر والعز في مغناك إدمان

وزانك الله بالشيخ الذي بهرت*

*علومه أوحد العليا سليمان

فاعذر محباً قصير الباع مغتربا

- الدرس التطبيقي

إن الإشكال الذي تطرحه هذه المداخله هو:

كيف تمثل المقري أشكال التصوير الشعري في عصره ؟

ويتفرع عن هذه الإشكال الأسئلة الفرعية التالية:

1- هل استجاب الوصف اللغوي الشعري عند المقري لتداعيات البنىتين النسقية والسياقية على الترتيب؟.

2- بحكم المرجعية الثقافية للمقري الذي حاول الاستفادة من جميع العلوم التي وجدت في عصره، هل يمكن اعتبار هذه المرجعية مرجعية علمية أكثر منها أدبية جمالية؟.

3_هل يحيل الطرح السابق إلى حقيقة نسقية الدوال في النص الشعري والتي تعني اكتفاء الكتابة الشعرية برؤية واقعية ترفض الخيال وتقهر حضوره؟.

4- ما موقع التأويل السياقي في ضوء النصوص المقترحة؟.

5- هل يمكن أن نؤسس انطلاقا من دراسة النصوص الشعرية لمبدع أحادي البعد كما يقول محمد برادة في وصفه للغة الإعلامية، وبالتالي يكون تصنيفنا للأسلوب في ضوء طرحات المحدثين أمرا لا بد منه؟

يقوم الوصف التركيبي على متابعة الإجراء النحوي في ضوء دراسة نسقية تعتمد مفهوم النظام أساسا لتفسير مفهوم العلامة اللغوية وقيمتها داخل النسيج الذي تنتمي إليه ومحاولة دراسة جزئيات الظاهرة اعتمادا على تقنيات لغوية قاعدية تكشف عن طبيعة العلاقات.

ولما كان النحو هو العلم الذي يكشف عن خبايا المباني اللغوية ومبدأ تعالقاتها بمختلف معانيها ومضامينها فدلالاتها وجب تحديد طبيعتها التجاور والتوزيع اللغوي ومن ثمة تحديد الفئة التي تحدد انطلاقا من النسق.

والمأمل في سيرورة الدراسات الأدبية يجدها تعكس لا محال فكرة النسق؛ إذ تشيع هذه الأخيرة في الدراسات النقدية البنيوية الحديثة، والنسق ظاهرة تتضح من خلال التميز والتكرار، وتتضح هذه النقطة إذا أخذنا مجموعة الأرقام وحاولنا تحديد النسق المتكرر فيها. يبدو جليا أن النسق هنا ينبع من التمايز بين رقم 1 وبقية الأرقام المستخدمة من جهة

ثم من تكرار الرقم 1 في حيزات محددة وعلى مسافة محددة من الأرقام التي تتلوه بالطريقة التالية:

(x....x....x....x) أما إذا حدثت مجموعة الأرقام نفسها بالطريقة التالية فإن الحديث عن تشكل نسق نابع من علاقة الرقم 1 بغيره من الأرقام يصبح مستحيلا ،لان الرقم 1 يطغى بشكل تام على مجموعة الأرقام ويكتسب تكراره صفة لا نهائية لعدم التمايز والتضاد بينه وبين الأرقام بشكل لا يسمح بتشكيل نسق محدد⁸.

فالتشكل والتكرار هما أساس هذا الوجود النسقي الذي طوره رومان جاكبسون تأسيسا على معطيات علم اللغة المعاصر ،وقد تنبه ريتشادز من قبل إلى شمولية هذا النمط واتساعه إذ اتضح له استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع ،وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول ،واتساع مفهوم النسق عند ريتشادز هو الذي دفعه لأن يجعل الشعر شأن التصوير تفضل فيه دائما الوسائل المباشرة على الوسائل غير المباشرة ، وتشكل النسق وانحلاله ينطوي على صفة أساسية في الشعر إذ عن طريق المفاجأة والدهشة ، أو المفاجأة والتوقع ، أو المفاجأة وخيبة الظن تحدث حالة التتويم أو الاستسلام إلى حد الغياب في النص الشعري يتسم بتشكيل النسق وفي هذا الصدد يبدي كولردج إحدى ملاحظاته الجزئية العابرة التي هي كالمعتاد قريبة جدا من الصدق وإن لم تكن عين الصدق ، فهو يقول: إن الوزن ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه....⁹

وعلى كل حال فإن ما استقر عليه العرف النقدي هو أن للشعر خصائص تنظيمية تميزه عن أي بناء لغوي آخر ، وتحديد النسق ينبع من طغيان ظاهرة لغوية في التركيب الشعري ، يبرز من خلال تكررها ودورها الإيقاعي الذي يشكل المعنى تشكلا خاصا ، والنسق بهذا المفهوم يبدأ من الفونيم باعتباره أصغر عنصر لغوي مارا بالصيغة والتركيب الجزئي وينتهي بالنص الشعري باعتباره تركيبا لغويا كليا¹⁰.

وتتجه الدراسات التركيبية نحو تبني مفهوم التجليات اللغوية في ضوء مفهوم التباين الموجود بين مختلف مظاهر التعالق التي تحقق نوعا من التماسك على مستوى الوحدة

الصغرى وهو حقل تتقاطع فيه عدة علوم نذكر منها البلاغة والأسلوبية وعلم النفس والاجتماع.

ومما لاشك فيه أن هذه الدراسات قد تبلورت حديثا فيما يسمى بنحو النص الذي يعد أحد فروع اللسانيات الحديثة يجسد ممارسة ميدانية تستهدف النصوص بنوعها المكتوبة والشفوية، إذ يكشف عن نمطية الترابط بين وحدات النص،... ليختص في ذلك كله بدراسة البنية النصية.¹¹

فهو إذن الفرع الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة كالترابط والتماسك ووسائله، وأنواعه، والإحالة، أو المرجعية *référence* وأنواعها، والسياق النصي *textuel contexte*، ودور المشاركين في النص (المرسل والمستقبل)¹².

وتتصل مقومات البنية الاتساقية بالمساق أي بالنسيج الداخلي للنص، فلهذا الأخير بنية تطول أو تقصر تمثل سطحه الذي يشغل حيزا يكون به كائنا مستقلا بنفسه، فيحل بذلك في الزمان والمكان من خلال انتظام كلماته ومركباته وجمله، مشكلة بذلك سلاسل جمالية أو بنيات كبرى تتعالق فيما بينها وتتألف بروابط نحوية ومعنوية مختلفة تشكل مجال نحو النص الذي مداره الترابط بين أبنية النص الصغرى (المركبات والعبارات والجمل) والكبرى (الجمل المركبة والقطع والفقرات) ومن هذا المنطلق يحتل الربط النصي مكانة بارزة في اتساق النص، فهو الأساس الذي يقوم عليه تشكيل النص وتفسيره، وبدونه لا تقوم للنص قائمة؛ إذ بدونه يصبح النص مجرد ركام من العبارات والجمل والقطع والفقرات التي لا تؤسس لأي غرض تبليغي... لذا وجه منظرو نحو النص كل عنايتهم لدراسة الروابط النصية محاولين حصرها وتصنيف أنواعها وبيان وظائفها... فالنص غالبا ما تعكس خطيته مؤشرات لغوية تقوم بين مركباته وجمله وفقراته مثل الروابط النحوية المختلفة: كحروف العطف والوصل والفصل، والروابط الإحالية المختلفة والروابط السببية، والعلاقات الزمانية والمكانية والحالية وغيرها من الروابط النحوية واللفظية¹³ تباينت روابط النصوص الشعرية عند المقري بتباين تشكيلاتها الخطابية والتي اتجهت في عمومها نحو غرض المدح والإشادة بالأمجاد والتغني بالبطولات. وتعتبر الإحالة النصية من أهم مظاهر الاتساق، وتنقسم إلى إحالة قبلية تعود

على مفسر سبق التلفظ به، وإحالة بعدية تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، وقد اختلف نحاة النص في زمرة وسائل الاتساق الإحالية، فقد قصرها هاليداي ورقية حسن على الضمائر وأسماء الإشارة وصيغ المقارنة¹⁴.

وتتحدد روابط الإحالة في النص التالي:

جزائر الغرب لا تطرقك أحزان*

يجسد المقرئ ضميرا متصلا في الفعل (تطرق) يعود على الجزائر محققا بنية لغوية محكمة تتجاوز التكرار اللفظي الذي يكسر مألوفية النظم وبلاغته وفصاحته (جزائر الغرب لا تطرق جزائر الغرب أحزان).

وهي إحالة إلى التعالق الموجود بين وحدات النص وبالتالي نسقيته المتضامنة التي تؤكد مبدأ الربط الذي يحيل إلى وحدة أعمق تستجيب لها المرجعية النفسية والواقعية والتاريخية في بعدها الأعمق الشارح لمفهوم الانسجام والذي يكمل مبادئ الطرح الاتساقى ويفسره. ومن جهة أخرى يعتبر ضمير المتصل (ك) فونيميا يحقق بعده البراغماتي في البنية اللغوية تطرقك من جهة ويغني عن ذكر المركب جزائر الغرب كتأكيد على مصداقية الفونيم الذي يتنامى في طبيعة التخاطب الذي يشخصه المقرئ ويجعل من جزائر الغرب؛ من تلمسان مخاطبا مقصودا ومرغوبا في مخاطبته عن قرب؛ فالمسافة بينهما لم توغل في البعد وكأنه لا يزال في موطنه، في أرضه، مع أهله وأصحابه وليكفه مأواها أو هواها، تكفيه نسمة عابرة تذكره بالانتماء والهوية... لا تزال شاخصة في نفسه في قلبه وعقله، حبها لم يفارقه برهة، بغى بقاء دائما ولهفة إلى الماضي. فراح المقرئ يثبت شوقه وحسرتة بدليل أن بعد سفره إلى فاس واستقراره سنوات هناك اعتزم سفرا إلى المشرق، وخلال هذه الرحلة نزل بالجزائر العاصمة، والتقى بعالمها الفقيه سعيد قدورة وقال في الجزائر الأبيات السابق ذكرها. (جزائر الغرب...).

والم تأمل في الأبيات السابقة يجد بأن ضمير المخاطب المتصل (الكاف) قد ورد سبع مرات كإشارة إلى حضور قوي تغلبت فيه الجزائر وطنا تسكنه روحه قبل جسده فهو موطن نشأته وثقافته وتفقّه وتعلمه. وهو المنحى الذي يرجع منطقية الهجرة الإجبارية التي واجهها المقرئ؛ فلم يكن مخيلا بين البقاء والرحلة من أجل العلم ومجالسه وبخاصة أن الثقافة المغربية كادت تكون واحدة. لا يعقل أبدا أن تكون الرحلة العلمية مانعة للعودة

إلى الوطن والاستقرار فيه إلا إذا كانت هناك سلطة تمنع ذلك أو تمارس ديكتاتورية معينة
تلتزم بالطاعة أو المنفى المريع وأظنه ما أصاب العلامة التلمساني إبان حكم العثمانيين.
إضافة إلى لفت الانتباه إلى الكلمة السابقة وهي الجزائر التي تشغل الخانة البؤرة
وتدور حولها بقية العناصر اللغوية شرحا تراتبيا أو ارتباطا تعالقيا يوحد بين الوحدات
والعوامل:

اللفظ : الجزائر ← مخاطب المباشر (حضور شكلي ودلالي تام).



التعالق والتناسل اللغوي يعود إلى بؤرة الموضوع: تنامي قيمي تفصيلي يأخذ بالعد
التنازلي والتصاعدي ويؤكد على تواصل محدود المسافة. بمعنى أن المقرئ لم يصل إلى
مرحلة الغرق في غربته وتكدب آلام نأيه، وكأنها المرحلة الأولى من حزن عظيم يقاومه
أبو العباس في شعره فيستأنس بضمير متصل مخاطب يخفف حدة بداية بدأت ترسم معالم
المعاناة.

ويسمح هذا الانتقاء بتجاوز ضمائر أخرى وبخاصة الضمائر المتصلة الغائبة؛ فهي
في منزلة تنزيل البعيد جدا منزلة القريب الذي يسكن عالما يئن ويتوجع على فرقة أحبابه
وأهله وقد بات يرى غربته بنس الأنيس الذي عشنش في معالم رحلاته ونفت في صيت
ملفوظاته فغدت واقعية همها تمثل المشاعر بلغتها الأولى المألوفة، ربما لأنه يريد أن
تكون للعامة قريبيهم وبعيدهم أو لأن منهجه العلمي في كتابة السير والتراجم والأحداث
التاريخية كان له وقعه وتأثيره في نصوصه الشعرية مما يدل على أنه قد نبغ في النثر
أكثر من الشعر وبأن هذا الأخير -على المرجح- جاء ضرورة استجابات لعالم جواني
أراد أن يكتبه بكل الأنماط.

ويأتي تواتر ضمير المتصل الكاف في المقطوعة الشعرية كحجة على تعالق
الوحدات اللغوية بعضها ببعض وأن قيمة كل لفظ بوصفه علامة دالة إنما تتحدد في
ضوء علاقاته باللفاظ السابقة واللاحقة.

فاعذر محبا قصير الباع مغتربا

عن معهد الأنس والأحباب قد بانوا

تحدث المفارقة ههنا ويحدث الانتقال أخيرا إلى الضمير المتصل الغائب(هم) ليحقق نوعا من المشاركة الجماعية ويسقط تجربته على الآخر؛ يعلن نفسه فردا منهم؛ في موطن جديد موحش يسمى الغربية كإحالة أخرى إلى مرحلة أعمق تكتنف حياة المبدع ومن دون شك هي مرحلة الإحساس بالنأي الحقيقي الذي بات يفصل بين المقري والجزائر فصلا تردد صداه في الفراغ الذي ظل يعيشه وكأنني به يبحث كل مرة عن فضاء يحتويه ينسيه بعضا من أثقاله وللأسف غايته غير مدركة فتجده يكثر من الأسفار آملا في استقرار ما ولو لفترة. ويعود أدراجه من جديد بين تلك وتلك ويلقي نفسه محاصرا ومقيدا فعلا بتلك؛ مشرقية كانت أم مغربية ولكنهما ليستا استقراره المرجو؛ ليستا الجزائر، ليستا تلمسان.

بلد الجدار ما أمرّ نواها

كلف الفؤاد بحبّها وهواها.

يا عاذليّ في حبّها كن عاذري

يكفيك منها ماؤها وهواها

ههنا في هذه الأبيات تتجسد الإحالة بالضمائر المتصلة وبخاصة ضمير المتصل الغائب(ها) توطيدا لمسار التأويل السابق؛ ما أصعب البعد وما أمره فالوطن صار حلما يسترجع في لحظات الحيرة والسكينة والعتاب في غير مقامه لأن الشاعر معذور في شجونه ولهفته وحنينه، كيف لا واليوم أدرك طول المسافة القاتل الذي لم يعد يحتفظ بشرفات يطل من خلالها فيسمع صهيلا جزائريا أو عطرا تلمسا نيا يفوح بعبق الأصالة. وتبدو درجة التعلق الكبيرة بالوطن واضحة عند المقري لدرجة أنه يكتفي بأهون ما فيها وأيسر ما ينسب إليها(ماؤها وهواها)

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن اللغويين قد اهتموا بالبنية الإحالية للضمائر اهتماما بالغاً، وذلك في أثناء تناولهم لأدوات الاتساق؛ نظرا لخطورة الدور الذي تنهض به في تحقيق التماسك النصي عبر المستوى البنائي، ولكونها علاقة دلالية لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيود دلالية وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه¹⁵.

ويحضر الربط الوصلي باستخدام حروف العطف من بداية النص في قوله:

.....

وزادك الله يا أرض الجهاد على

.....

وصانك الله من كيد العدى وغدا

.....

وزانك لا الله بالشيخ التي بهرت

.....

إذ يلعب الواو دورا كبيرا في شد الملفوظ الثاني بالملفوظ الأول وتوسيع نمطية المخاطبة وتعزيز الوحدة التي تجمع الأبيات وتوطد بنيتها بطريقة تكشف عن أبعد السرد اللغوي عند المقرئ لمختلف ميزاتها. ونعلم جيدا أن حروف العطف تضيف لمسة لغوية تحيل مباشرة إلى بعد فكري أعمق يلخص في وحدة الصورة التي تتمازج فيها كل الصفات المذكورة لتشكل ملفوظا أخير مؤولا هو جزائر العظمة والجمال.

كما يساهم الاستبدال المركب ههنا في تضامن الوصف البنيوي للنص الشعري؛ وهو أسلوب يضيف قيمة التطور الدلالي الذي يستقيم في جل أوجهه وحالاته مع فنية التشكيل المحكم الذي يستجيب للروابط بأنواعها. إذ أن استبدال أرض الجهاد بجزائر المغرب يساهم في تماسك النص من خلال استمرارية الحديث ووحدة الموضوع الذي يكشف عن بؤرته وآفاقه في ظل بعدي الدراسة النسقي والسياقي. فهي بذلك تجمع بين عنصر لغوي أساس وعناصر توسعية تقصح عن مزايا هذه الأرض المقدسة التي ذابت في أرضيتها كل الصعوبات والفوارق وتوحدت لتتجذب هدفا واحدا بني على الجهاد ولخص في الانتصار.

هكذا نلمح التنامي القيمي يوجز التداخل بين مستويات التحليل اللغوي بشكل تفرضه الصورة الواحدة التي سماها فرديناند دي سوسير العلامة **signe** بشقيها وشحنها إنما تثبت بالإيجاب في ضوء علاقاتها بالكلمات اللاحقة عليها والسابقة لها.

*يا بهجة الجهر طابت منك أزمان

وزادك الله يا أرض الجهاد على *

يفتح هذا البيت بأسلوب النداء والمتعین بالضمير(يا)، ومن دون شك فقد تنبه البلاغيون وعلماء النحو إلى أسلوب النداء ووظائفه وأسهبوا في حديثهم حد تباين الآراء

في بعض من القضايا الفرعية كما حدث بين المدرستين الشهيرتين البصرة والكوفة. ومنهم من يعتبر النداء وظيفة مثل تنزيل القريب منزلة البعيد وتنزيل البعيد منزلة القريب خروجاً عن المعنى الأصلي للنداء، ومنهم من يعتبرها غير ذلك. ونوافق الفريق الأول في محاورة هذا البيت وبخاصة في الإحاطة بالحالة النفسية التي سكنت المقرّي في غربته حين ترقبه لأرض أجداده ونشأته وثقافته؛ بمعنى أنه يراها كالأمس وفي أمان المستقبل حاضرة حضوراً قوياً لا يترك لنا مساحة تأويلية شاسعة فوكانه في أرضه ووسط أهله لم تزعزع غربته أصل المرجعية وأصل النشأة.

فكل الوحدات ترتبط بالبيت الأول ارتباطاً يرفض توهم التكرار بقدر ما يضيف ويوسع؛ من دون أن نأخذ التوسيع من باب الإضافة أو الزيادة بل من باب الفاعلية والتأثير وبخاصة أن مبدأ الاستقطاب البنيوي يكشف تداعي الصور عند المقرّي وتتأسله في نمطية نحوية متشابهة.

ويستمر التجلي بالنسبة للضمير المتصل (كاف المخاطب)-وردت سبع مرات- بشكل متواتر يعود على اللفظ السابق (جزائر) في جزائر الغرب؛ لأنه المركب الأول الذي تتعين بموجبه القصدية في تحديد أمجاد الجزائر تحديداً يوحي بالقرب والتواصل وهو أمر لا خلاف فيه؛ فالمقرّي ابن الجزائر وابن بيئتها ومناخها وحضارتها ولا عجب أن يخاطبها مخاطبة تشخيصية ترسم حضوراً لازماً تقره روح المقرّي ووطنيته ليتغنى بها في غربته في شكل استرجاعي لا يسقط الوصف الآني ولا يفنده بقدر ما يرسخ صورة مثلى تكتمل فيها معالم القوة والبهاء:

وتسير المخاطبة التي تنثني واقعة تتكاثر في ضفافها قدرات الاختبار اللغوي التي امتلكها المقرّي وبخاصة عندما اتخذ لنفسه منهجاً تتناسل في رحابه لفاظم تعبيرية متضامنة تخضع لمنطقية التسلسل والترابط وذلك بتوافر ميكانيزمات عدة أهمها: الإحالة، والترتيب، والتكرار، والحذف، والاستبدال بوصفها إجراءات تؤسس لما يعرف بالاتساق النصي كآلية من آليات نحو النص.

ويستمر في قوله:

فكم علا فيك إسلام وإيمان

وصانك الله من كيد العدى وغدا*

إن مثل هذه التداعيات الترتيبية: أرض المغرب، أرض الجهاد، فيك إسلام وإيمان لتكشف عن منطقية التسلسل التي يفرضها وبقوة مرجع التوثيق؛ بمعنى أن تبني صورة التعميم تحتل الصدارة ليأتي التقليل اللغوي التأويلي في مرحلة ثانية فالتعين الجزئي الكاشف بدوره عن علاقة الجزء بالكل في مرحلة أخرى (علا فيك إسلام وإيمان) كإشارة إلى تلاحم أجزاء الصورة وتوحد أبنيتها المتأقلمة مع ظروف النسيج وأبعادها التي تأخذ بالشروط والأحوال السياقية المختلفة. من أجل ذلك كله كان الانتقاء المفرداتي انتقاء شكليا دلاليا يعكس عدا تنازليا على مستوى المفهوم .

كما نلاحظ غياب الانكسار الذي يعني غياب التشويش المتعلق بالمراتب في التصوير وتبني مبدأ المنطقية في التعبير كدليل على مصداقية الوقائع وقربها الشديد من المقري ومن كل الجزائريين الذين يحفظون عزة أرضهم وبطولاتها وهممها وأعلامها. ويستمر مدح المقري ليستمر مبدأ الترابط والتعلق:

*للنصر والعز في مغناك إيمان

وزانك الله بالشيخ الذي بهرت

إن المتأمل في البيتين السابقين يجدهما يتأسسان على استنباط لغوي دلالي لا يزال يحتفظ بمفهوم القيمة الذي توسع في الوصف وصولا إلى التمثل والاستشهاد فقد زاد عز الجزائر ونصرها بشيخها عالم الجزائر وفقهها الشيخ سعيد قدورة (ت 1066 فزادها بريقا ولمعانا يثبت تحضر دولة وأصالتها.

وهي حجة أخرى تحسب للإجراء الترتيبي من دون أن نفصل في شرح آلياتها لأنها موضوع آخر.

إن الأمر ليتعلق بمسألة هامة تخص نزول المقري مدينة الجزائر وتونس وسوسة واتصاله بعلماء هذه المدن وهو في طريق الرحلة من المغرب صوب المشرق. وباستثناء إشارة المقري في منظومته فتح المتعال إلى أنه نزل بهذه المدن فإن بقية المصادر لم تشر إلى ذلك قط، لكن نصوص الرحلة تؤكد لنا نزوله بها واتصاله بعلمائها وتواريخ ذلك، إذ أخبرنا المقري أنه نزل بالجزائر العاصمة يوم الخامس والعشرين من ذي الحجة سنة 1027 هـ، حيث خرج إلى رأس تافورة صحبة جماعة من الأعيان منهم مفتي الحنفية الخطيب محمود

بن حسين بن قرمان، والشاعر الأديب محمد بن راس العين الذي تبادل معه نظم الشعر بمناسبة هذا الاجتماع، كما التقى بعالم الجزائر وفتيها الشيخ سعيد قدورة (ت 1066هـ).

* علومه أوحده العليا سليمان فاعذر محباً قصير الباع مغترباً *

ويعد الحذف من ظواهر الاتساق اللغوي التي تساهم في تحليل جماليات النظام اللغوي وتفسير آلياته البلاغية. وهو لغة الإسقاط واصطلاحاً: إسقاط جزء من الكلام لدليل..

فاعذر محباً قصير الباع مغترباً

فالحذف هنا مثلاً متعلق بالقارئ المخاطب أي باسم ينوب عنه ضمير المخاطب المستتر (أنت) وهو حذف لازم وإجباري إلا أن الانسجام النصي يؤول ذلك بمعرفة الدلالة في الفكر وتعين المتمثل بالخطاب فلا حاجة لذكر لأنه ملخص بإتلاف مع وصف الإحالات الخطابية السابقة.

هكذا تتوزع تقنيات الاتساق النصي وتأخذ تأويلاً يؤكد على أصل الظواهر والتقنيات المنهجية فالفصل بينها هو من باب تسهيل الدراسة وتوضيحها؛ فالاتساق وصف نحوي والانسجام رؤية عميقة شارحة وهما وجهان لعملة واحدة كما يقول دي سوسير Ferdinand de Saussure عندما وضح العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول (1857_1913).

ويمكن أن نلخص جملة التحليلات السابقة في النقاط التالية:

- يعتمد المقرري منهجية علمية في البناء الشعري تتجلى من حيث قرب المادة الموظفة من الواقع مما يجعلها أقرب إلى النثر.
- لغته بسيطة سهلة مألوفة بعيدة إلى حد كبير عن الانزياح الجمالي والتشهير أو الترميز.
- الأسلوب في هذه الأبيات المحللة يميل إلى صنف الأسلوب من الدرجة الصفر.
- تخضع المقاطع السابقة لبنية سياقية غير قابلة للتأويل لأنها تخص الأحداث واقعا صريحا.

لا يختلف أسلوبه ههنا عن أسلوبه في النثر كالسير والتراجم لولا وجود القواعد العروضية.

إن كان المقرري قد تبني النمط المسجوع الملون بالاستطراد مقتربا بذلك من أسلوب الجاحظ فقل عنه حافظ المغرب جاحظ البيان، إلا أنني سأختم هذه المناقشة بقولي فقيه الجزائر وشاعرها الأثير الواقعي.

- 1 - الدراسات الموريسكية في الخمس والعشرين سنة الأخيرة في إسبانيا" في أعمال المؤتمر العالمي السادس للدراسات الموريسكية الأندلسية، (جمع وتقديم: عبد الجليل التميمي) زغوان، سيرمدي 1995.
- 2 - — نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، محمد عبد الله عنان، القاهرة 1987.
- 3 - سورية - دمشق - أتوستراد المزه - مقابل حديقة الطلائع - هاتف - 6117240 : فاكس: 6117244
- 4 - مجلة الأديب العربي/د.عبد القادر شرشار، كتاب الرحلة إلى المغرب والمشرق لأبي العباس المقري.
- 5 - المرجع نفسه.
- 6 - المرجع نفسه.
- 7 - المرجع نفسه.
- 8 - انظر المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، د مصطفى السعدني، منشأة المعارف، دط، دت ص105.
- 9 - المرجع السابق 106.
- 10 - المرجع السابق 106_107.
- 11 - انظر علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ذ صبحي إبراهيم الفقي، ص 26.
- 12 - انظر المرجع السابق، ص 35-36.
- 13 - نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، د يحي بعبطيش، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة قسنطينة، ص445-446.
- 14 - نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد مصطفى عفيفي، 20-60
- 15 - انظر علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ذ صبحي إبراهيم الفقي، ص 26.

دراسات في السرد

السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص (سيمياء السرد الغريماشية نموذجاً)

د. عقاق قادة

جامعة سيدي بلعباس/ الجزائر

تمهيد:

إنَّ الإحاطة الشاملة بنظرية غريماس (A.J.GREIMAS) السيميائية سواءً أكان ذلك في أصولها العلمية أم في مفاهيمها الإجرائية وحدود هذه المفاهيم ليس بالأمر الهين. فطموح هذه النظرية وشساعتها ونزعتها الشمولية، وتشعُّب مصادرها المعرفية وتداخلها، وتنوُّع العلوم التي استندت إليها في بناء جهازها المفهومي، وغنى هذا الأخير، تُعدُّ من أهمِّ العقبات التي تحول دون الإمساك بروح هذا المشروع بله رصد كل جزئياته وتفاصيله. بالإضافة إلى هذا، فإنَّ الحديث الجاد عن هذه النظرية - أو عن غيرها من النظريات - لا يعني "استعراض مجهودات شخصية علمية معروفة بمساهمتها المعرفية فحسب، بقدر ما هو في العمق، تناول معقّد يتجاوز هذه الحدود الضيقة، ليتحوَّل إلى جرد موضوعي يتوخَّى تقديم خطاطة نظرية للاتجاه المعرفي الذي اقترن اسمه باسم هذا الباحث، باعتباره أحد الرواد الذين كرسوا حياتهم لتأسيسه والتعريف به"¹.

يُضاف إلى هذه الصعوبات والتعقيدات السالفة الذكر، ذلك الجدل الذي كثيراً ما يُثار حول بعض طروحات هذا المشروع ومفاهيمه، بل وجدوى الآفاق التي فتحتها أو يمكن أن يفتحها في وجه دارسي النص الأدبي عموماً والنص السردى خصوصاً.

1. السيمياء والسرد:

ولعلَّ من بين المفاهيم المثيرة للجدل في هذه النظرية بالإضافة إلى مفاهيم أخرى²، ذلك التعريف الذي صاغه غريماس لمصطلح "السرد" وتلك الشمولية التي نظر من خلالها إليه، وتلك الوجهة التي أقرَّها له، والتي لا تكاد تخرج في إطار مشروعه السيميائي، عن تلك السردية المحرَّرة من المعنى الضيق الذي يربطها بالأشكال الصورية للحكايات، لتغدو -السردية- وفق هذا التصوُّر مبدأً منظماً لكل خطاب، وهذا من حيث كون أن بنيات هذه الأخيرة أي (البنيات السردية) هي التي تحدّد المستوى العميق لكل عملية سيميائية³.

1.1. مفهوم السرد لدى غريماس:

يرى غريماس أن بناء نظرية حول السرد تبرّر التحليل السردى وتمنحه شرعية باعتباره مجالاً للأبحاث المكتفية ذاتياً من وجهة نظر منهجية، لا يتملّ في استكمال النماذج السردية الناتجة عن الوصوف العديدة والمتنوعة وتنظيمها فقط، كما أنه لا ينتج عن التصنيف الذي يقع في أساس هذه النماذج جميعها، بل يتملّ في إقامة البنى السردية باعتبارها بناء مستقلاً ضمن التنظيم العام للسميما، حيث هي علم للدلالة.⁴ وهذا يعني أن النظرية السيميائية لا يمكن أن تحقّق مبتغاها ولا يمكنها أن تكون مرضية إلا إذا استطاعت أن تهَيّئَ ضمنها مكاناً لعلم معان وقواعد أساسيين.⁵

2..الصرح السيميائي للخطاب السردى

إنّ الإرهاصات والمرجعيات المُستند إليها من قِبَل غريماس، والمُتخذة قاعدةً لتشديد الصرح السيميائي لتحليل الخطاب السردى- نظراً للحاجة الماسة إلى بلورة أدوات إجرائية على مستوى عالٍ من الدقة قادرة على تحليل مختلف الخطابات البشرية (أدبية وغير أدبية)، ووصفها وتفسيرها- جعلته - غريماس- ينطلق من مفهوم واسع للبنية السردية، حيث توصّل ضمن هذا التوجّه التوسّعي، إلى اكتشاف بنى سردية في كلّ مكان تقريباً، حتى في الخطابات العلمية والإيديولوجية**، ممّا تحولت معه قواعد الرواية إلى قواعد سيميائية، كما تحولت "البنى السردية" إلى "بنى سيميائية سردية" ينبغي أن تُفهم على أنها بنى سيميائية عميقة تنظّم نشوء المعنى وتشمل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب.

فالعلاقة بين ما يستمرّ غريماس في تسميته "بنى سردية" وأحياناً أخرى "سيميائية سردية" - في غياب تسمية أفضل - وبين ما دأبت العادة على تسميته بنى سردية، هي علاقة تاريخية، ذلك أن غريماس - في إطار بحوثه التي تتدرج في إطار أكثر شمولاً - بدراسته للبنى السردية اكتشف - كما سبق القول - بنى سيميائية عميقة تشمل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب⁶، وهو ما يعني أن النص السردى - وفق هذه النظرة - يستمدّ تماسكه الدلالي من وجود بنية عميقة موظّفة كبنية كبرى للنص، وكذا من وجود منطق سردي يُنظّم العلاقات بين الوحدات السردية، كما تبدو من خلال الخطاب، أي من خلال العلاقة بين القصة والمحكي والخطاب.⁷

إنَّ هذه البنية العميقة المشار إليها أعلاه، تُشكّل، حسب التصوّر الغريماسي، "نوعاً من الأساس البنائي المشترك [الذي] يجد فيه السرد نفسه مُنظماً قبل تجلّيه، لكونه مستوى سيميائياً مشتركاً ومختلفاً عن المستوى اللساني وسابقاً له منطقياً مهما كانت اللغة المختارة للتجلّي"⁸. يتمُّ هذا من منطلق ضرورة الاعتراف أو التسليم بفكرة مفادها-كما يؤكد ذلك غريماس- "أنه بإمكان البنى السردية أن تظهر في مواقع أخرى خارج نطاق التجليات الدلالية التي تتّم في اللغات الطبيعية: في اللغة السينمائية والخيالية وفي الرسم التشكيلي الخ..."⁹ وهو أمر يؤدي "إلى الاعتراف بضرورة التمييز الواضح بين مستويين للتمثيل والتحليل والقبول بهما: المستوى الظاهر للسرد حيث تخضع تجلياته المختلفة للضرورات الخاصة بالمواد اللسانية التي يظهر من خلالها"¹⁰، والمستوى الكامن (البنية العميقة) الذي سبقت الإشارة إليه.

دون الدخول في مآهات تلك التفاصيل والتشعُّبات التي رافقت ظهور مفهوم مصطلح "السرد" منذ بزوغه إلى اليوم، والتي قد تتحرف بمساعانا هذا عن الهدف المرسوم له سلفاً، والمتمثل في الإشارة إلى بعض المفاهيم الإجرائية لتحليل المحكي لدى غريماس، وكذا الإحاطة بأهمِّ الاحتمالات الممكنة لقيامه- المحكي- بما في ذلك محاولة الإمساك بأهمِّ التصورات النظرية التي توطّره، يمكننا القول باختصار شديد، إنّه إذا كانت السردية الفرنسية خصوصاً، قد انصرفت-بصفة عامة في مختلف توجهاتها وتشعباتها- إلى الاهتمام بمكونات الخطاب السردية، راصدةً ضمن ذلك مظاهره وأبنيته، ومستوياته الدلالية، فإنها لا تكاد تخرج عن تيارين اثنين رئيسيين يوطّرانها ويحكمان مختلف توجهاتها وهما:

1- تيّار السردية اللسانية.

2- تيّار السردية الدلالية، أو السيميائيات السردية.

وإذا كان التيّار الأول والذي يُعنى بدراسة الخطاب السردية في مستوياته التركيبية والعلائقية التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، ويهمُّها ليس الحكاية من حيث هي موضوع بل المحكي باعتباره صيغة للتمثيل اللفظي للحكاية¹¹، والذي يتزعمه كل من بارت (R.BARTHES) وجيرار جينات (G.GENETTE) وتودوروف (T.TODOROV)¹²، لا يعنينا، فإن التيار الثاني- السردية الدلالية، أو السيميائيات

السردية- يقع في صلب اهتمامنا. ويُعنى هذا التيار برصد البنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب، وتهدف إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد¹³، كما تجلّت في أبحاث غريماس وبريمون (BREMOND) انطلاقاً من جهود بروب (V.PROPP).

إنّ هذا التيار عكس التيار الأول¹⁴ يهتم بـ "سردية (Narrativité) الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها - رواية، فيلمًا، أو رسوماً- ما دام الحديث نفسه يمكن ترجمته بوسائل مختلفة، إنّه يدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية¹⁵، ذلك لأن السرد-من المنظور الغريماسي- يتجاوز حدود الأدبية-كما سبقت الإشارة إلى ذلك أعلاه- مما يجعل السردية تتحقق في أي عمل حكائي مهما كانت الأداة التي يُتوسّل بها في عملية التواصل والحكي.¹⁶

يركّز هذا التيار في مقاربتة للنص السردى-كما هو واضح- لا على الإجراء التلقضي وما يستتبعه من دراسة للفعل السردى وكل العناصر المتولّدة عنه مثل المواقع المختلفة للسارد، والأنواع السردية ومستوياتها وحالاتها الخطابية، وكذا مختلف التظاهرات الزمنية التي تصبّ فيها التجارب الإنسانية باعتبارها أحداثاً¹⁷، وإنما نجده يركّز بصفة خاصة على الملفوظ، أي على الحكي باعتباره قصة، مما يعني النظر إليه من حيث هو مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. وبعبارة أخرى، فإنّ الأسئلة التي يطرحها رؤاؤ هذا التيار، ليست: ماذا يقول النص؟ ولا: من قائله؟ ولكن: كيف يقول هذا النص ما يقوله؟¹⁸ وتدخل في هذا الإطار كما سبقت الإشارة إلى ذلك أعلاه، أعمال كل من بريمون وغريماس، انطلاقاً من بروب وتطويراً لطروحاته.

وإذا كان الأول (C. BREMOND) بريمون- قد حاول الكشف عن المنطق العام الذي يحكم الممكنات السردية، وبغضّ النظر عن أي متن (Corpus)، غايته في ذلك محاولة إرساء قواعد صارمة لمنطق الحكي وضبطها، فإن الثاني - غريماس- يحاول التركيز في أعماله المتعددة على عملية إنتاج المعنى انطلاقاً من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها.

إنّ ما يهمّ السيميائي كغريماس- ضمن تصوّر كهذا- في تعامله مع النصوص هو الشروط الداخلية للمعنى دون اعتبار لتلك العلاقات التي يُقيّمها النصّ مع أي عنصر

خارجي عنه¹⁹، مما يستلزم معه أن يظل التحليل-والحالة هذه- محايا مقتصرًا على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون غيرها. وهو ما يعني أن المعنى سيُعتبر أثرًا ونتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة.²⁰

انطلاقًا من هذا التصوّر، نستنتج أنه لا يتم في نظر غريماس، "استخراج المعنى إلا بالكشف عن شبكة العلاقات القائمة في صلب النص، وحصرها، بربط الوحدات السردية وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها"²¹، على اعتبار أن العلاقة التي تربط جوهر الدلالة بالخطاب الأدبي هي علاقة توليدية، من حيث خضوع المعنى لديمومة النص، أي بنيته المتكاملة المغلقة، وبالتالي الاحتكام إلى عناصره الداخلية فقط- دون الالتفات إلى العوامل الخارجية- في تحركها وتوزّعها ضمن محاور دلالية، بحكم امتلاكها الطاقة الكافية على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيها.²²

لكن ما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أن عملاً كهذا لا يغدو ممكناً، إلا إذا حاولنا التعرف إلى هذه الوحدات أو العناصر "المُشكّلة للنص باعتباره نسقاً وبنية، والتميز بينها، لما فيها من قواعد التجميع، ومن ثمة تحديد ما يُعرف بمستويات الوصف (Les niveaux de description)²³ التي تتوزّع عليها هذه العناصر، مما يُيسّر وصفها وضبط قواعدها المنظّمة. ولعلّ هذا ما حاول أصحاب السيميائيات السردية وعلى رأسهم غريماس القيام به كإجراء أولي قبل مباشرة أية إجراءات أخرى، حيث عمدوا إلى تقسيم النص إلى مستويين رئيسيين يتفرّع كل واحد منهما بدوره إلى قسمين (مكونين) فرعيين متكاملين. وهو ما يمكن الإشارة إليه فيما يأتي: 3..مستويات النص السردية

المستوى السطحي (Le niveau de Surface).

المستوى العميق (Le niveau de profond).

ففي المستوى الأول سيكون على المحلّ رصد مكونين اثنين يُقعدان لنظام العناصر المعروفة بانتمائها إلى هذا المستوى وهما:

(أ). **مكون سردي:** وفيه يتم ضبط التوالي والترابط الخاص بالحالات والتحوّلات، بمعنى مراعاة سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.

(ب). **مكون خطابي:** وهو يضبط في نص ما الترابط الخاص بالصُّور ومولدات المعنى (Les figures et Les effets du sens)، أي التركيز على استخراج الأنظمة الصورية المنتشرة في نسيج النص.

أما في المستوى الثاني (العميق)، فهناك أيضا تصميمان اثنان يُستخرجان لضبط العناصر المعروفة بانتمائها إلى هذا المستوى وهما:

(أ) شبكة علاقات تُجزّ تصنيفا لقيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها.

(ب) نسق (نظام) عمليات (d'opération) ينظّم الانتقال من قيمة إلى أخرى²⁴.

يتم هذا كله بالاستناد إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى (Les sèmes).²⁵

وتجدر الإشارة هنا إلى أن السردية تقتضي - بالضرورة - دراسة المستويين (البنيتين) معا، ومُعَايَنَة العلاقة القائمة بينهما؛ إذ أنه يستحيل البحث في أحد المجالين دون الآخر، لكونهما يشكلان وجهين لعملة واحدة، هي الخطاب كيفما كان جنسه. إضافة إلى هذا فإن البنية العميقة تستدعي البنية السطحية وتستحضرها؛ لأن "جذور الدلالة لا تمرّ بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السردية المنتجة للخطاب المُفَصَّل إلى ملفوظات".²⁶

كما أن البنية السطحية تستدعي بدورها هي الأخرى البنية العميقة، لكونها حاملة لشفرات (Codes) وإشارات (Indices) يستلزم حلّها دلاليا الارتكاز إلى عوامل للتقابلات الضدية الكامنة وراءها. مما يعني أن السردية تُعدّ - والحال هذه - بنية ضمن نظام الحكاية منبسطة بشبكة من العلاقات الواسعة داخل الخطاب، كونها ظاهرة لتتابع الأحداث من حالات وتحويلات، ترمي إلى استخلاص الدلالة انطلاقا من الوحدات التعبيرية المكونة لها²⁷، ذلك لأنّ التتابع البسيط للملفوظات السردية، كما يقول غريماس "لا يُعدّ معيارا كافيا للأخذ بنظام الحكاية، ما لم يتم الكشف عن الإسقاطات الاستبدالية التي تسمح بالحديث عن وجود البنيات السردية".²⁸

إنّ هذا الطرح، يعني أنّ الدراسة السردية لا يمكنها ضبط نظام الحكاية والتعرّف إلى بنياتها السردية بمجرد الاكتفاء بتتبع علاقات السلسلة النظامية (Syntagmatique) ذات الطبيعة الخطية الخاضعة لمبدأ التجاور، والمُشكَّلة لذلك الطابع المسابير للحكاية، ما لم يتم الأخذ بعين الاعتبار تلك التقابلات والاختلافات التي يسندها ذلك النظام التعارضية

الذي تقيمه تلك الإسقاطات الاستبدالية (Paradigmatique) القائمة على مبدأ الاختيار لعلاقات الوحدات اللفظية.

يتبين لنا من خلال هذا، أن البحث في سردية القصة حسب غريماس ومن والاه، يتم من خلال التركيز على المضامين السردية، وتحليل القوانين والضوابط التي تتحكم في الكون السردى²⁹، مما يعني أن التحليل سيظل مرتكزا على البحث عن الشروط الداخلية المتحركة في الدلالة، مما يستوجب معه أن يظل التحليل محايا، ذلك لأن الإشكالية التي يحددها العمل السيميائي-ضمن هذا التصور- لا تركز على ما يقوم بين النص وبين المحيل الخارجي من علاقات، بل تركز على البحث في وظيفة النص. وبناء على هذا، فإنَّ المعنى يُؤخذ على أنه أثر ناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر الدالة. إذ أنَّ المراد هو "كيف" يُبنى المعنى داخل النص لا خارجه.

وخلاصة القول، إنَّ البحث في سردية القصة من خلال التركيز على دراسة المضامين السردية وضبط القوانين التي تتحكم في الكون السردى-كما أُشير إلى ذلك أعلاه- أو بعبارة أخرى من خلال السعي إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى³⁰، يعني حسب غريماس، تحليل مستوياتها-(القصة)- المختلفة، بما فيها جميع مظاهر الخطاب، وأبعاده الدلالية العميقة.

1. عبد العالي بوطيب، كريماس والسيمياتيات السردية، مجلة علامات ج22، م6، ديسمبر 1996، ص: 29.

2. هناك الكثير من المفاهيم المثيرة للجدل في هذه النظرية بين دارسيها، فمفهوم "الفاعل" على سبيل المثال والذي يعتبر من أقل المفاهيم المثيرة للجدل في هذه النظرية، وعلى الرغم من أنه يصنف ضمن المحور السردى في المستوى السطحي باعتباره وحدة تركيبية نحوية، إلا أننا نجده مع ذلك لا يكتسب صفته تلك إلا بتحميله دلالة الفاعلية الكامنة بدورها في المستوى العميق، والأمر نفسه يصدق على مفهوم "المكون التصويري" (composant figuratif) وكذلك "البنيات"، بالإضافة إلى إشكالية الانتقال (conversion) من مستوى إلى آخر، وغيرها.

ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- J. CORTES, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, paris, Seuil 1973.

- F. RASTIER, Essai de sémiotique discursive, 1973.

- J.c. COGUET, sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémiotique du discours, paris 1973.

- A. HENAULT, Les enjeux de la sémiotique générale P.U.F. 1983.

- Groupe d'Entre vermes, Analyse sémiotique des textes. Lyon, P.U.L 1979.

- محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

- رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

3. ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص: 122.

4. ينظر: أ.ج. غريماس، في المعنى (دراسات سيميائية)، تعريب نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطباعة، اللاذقية، سوريا 2000، ص: 13.

5. ينظر، المرجع نفسه، ص: 14.

* يرى غريماس بالاستناد إلى كلود ليفي ستروس، أن النموذج التصنيفي الذي يرفده مكون المورفولوجيا، وباعتباره نموذجاً شكلياً يقوم بتحليل المضامين المركزة، يظهر مستقلاً عن صيغة ظهوره: إذ يمكن للخطاب الذي يظهره أن يكون رواية أسطورية إلا أنه يمكن أن يكون أيضاً الخطاب التعليمي لفرويد، كما يمكن أن يكون حاضراً بشكل مبعثر في خطابات بشرية أو تحليلية نفسية لا متناهية ... ولكن على الرغم من أنه باستطاعة هذا المستوى التصنيفي إنتاج أشكال خطابية غير سردية، إلا أنه -حسب غريماس- يشكل قاعدة أساسية من أجل كل مسار حركي مولد للنحو السردى.

ينظر: المرجع السابق، ص، ص: 18-19.

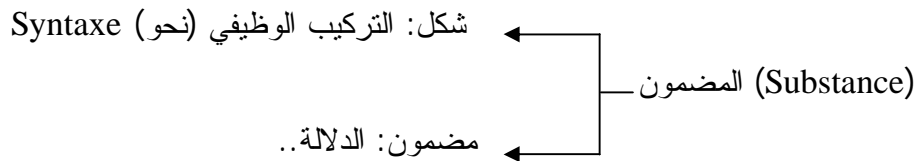
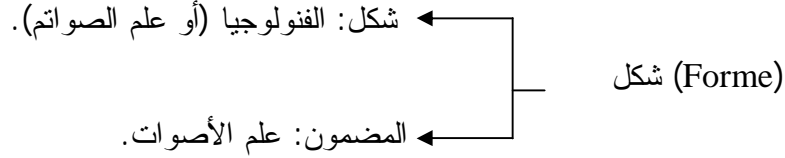
6. ينظر: بيتر دوميجر، تحليل الرواية، تر. فريق الترجمة بمركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع5، شتاء 1989، ص، ص: 105-106.
7. ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد (مقاربة نصانية -نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي)، مخطوط بحث مقدم لنيل، درجة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1999، 2000، ص: 21.
8. أ.ج. غريماس، في المعنى، تعريب نجيب غزاوي، م، س، ص: 12.
9. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
10. ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- * يشير غريماس في هذا الصدد إلى أنه إذا كانت البنى السردية سابقة لتجليها فإن على التجلي أن يستخدم وحدات لسانية ذات أبعاد أكبر من أبعاد البلاغات كي يتحقق، أي وحدات تشكل "تتابعاً كبيراً" وفقاً لتعبير "شارل ميتز" في حديثه عن السينما، وهو أمر جعل غريماس، يقول بتوافق البنى اللسانية للرواية مع البنى السردية على مستوى التجلي ويتوج تحليل الخطاب السردية.
- ينظر: أ.ج. غريماس، في المعنى، تعريب نجيب غزاوي، المرجع السابق، ص: 12.
11. ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص: 97.
12. ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2000، 2001، ص: 73.
13. ينظر: عبد الله إبراهيم، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر ع67، 68، ص: 124.
14. نشير في هذا الصدد إلى أن هناك محاولات للجمع بين هذين التيارين أو التوجهين، لمزيد من التفصيل ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، مرجع سابق، ص: 97 وما بعدها.
15. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
16. ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، مرجع مذكور سابقاً، ص: 2.
17. Voir: G.GENETTE, Figures III, éd, Seuil collection poétique, paris 1972.
18. Voir: Groupe d'Entrevignes, analyse sémiotique des textes, éd. P.U.L. Lyon. 1979. p: 7.
19. ينظر: عبد العالي بوطيب، كريماس والسيمائيات السردية، مجلة علامات مرجع سبق ذكره، ص.92.
20. Voir: Groupe d'Entrevignes, op. cit. p : 8.
21. أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2002، ص: 23.

22. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

23. Groupe d'Entrevignes, op. cit. p : 8

24. Groupe d'Entrevignes, op. cit, p : 9.

25. يجدر التذكير هنا أن غريماس إستوحى مستويات نظامه الدراسي هذا من هيلمسليف الذي عمد إلى تفريع كل وحدة من الثنائية السويسرية المعروفة والقائمة على الدال والمدلول إلى وحدتين آخريين، جاعلا مستويات الدراسة أربعة، يختص كل واحد منها بدراسة فرع لغوي معين:



ينظر: محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردى، نظرية غريماس، مرجع سابق، رقم 45 في الهامش، ص: 31.

26. A.J. GREIMAS, Sémantique Structurale, p : 159.

27. ينظر: نادية بوشفرة، المسار السردى في الموروث الحكائي (سردية الحكاية عند غريماس)، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة تلمسان 2000/1999م. ص. 45..

28. J. COURTES, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Voir : préface d'A.J. Greimas, p : 8.

29. ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع مذكور سابقا، ص: 3.

العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي

أ.الخامسة علاوي

جامعة قسنطينة

العنوان ضرورة كتابة:

يعد العنوان • المحور الأساس "الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعلق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانياً أو اعتباطياً"¹، وإنما هناك علاقة وطيدة ومؤسسة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، حتى أننا يمكن أن نسم هذه العلاقة بالمنطقية وهي علاقة "تأخذ أشكالاً وتجليات لا حصر لها، لأنّ لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق"²، وعلى الرغم من أنّ العنوان هو " تجسيد لأعلى اقتصاد لغوي ممكن"³، إلّا أنه "علامة دالة تُجمل المدارات الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحفل بها بنية النصوص"⁴، الأمر الذي جعل المنظرين يولون العناوين عناية فائقة بعناوين النصوص لا باعتبارها مجرد عتبة ينبغي الوقوف عندها فحسب، بل باعتبارها علماً قائماً بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه.

فالعنوان على فقر دواله عدداً هو "ضرورة كتابة"⁵، وعلى الرغم من كونه "عملاً مختزلاً أشد ما يكون الاختزال"⁶، فإنّه منفتح على النص وعلى اللانص، ومنغلق على نفسه ومتحقق بذاته ولذاته، له بنيته الدلالية السطحية، كما له بنيته الدلالية العميقة الثابتة وراء البنية السطحية "المتمظهرة فنولوجياً ودلالياً"⁷، ومهما يكن من أمر هذه البنية العميقة فإننا بفضلها فقط يمكن أن نبحر في عالم النص لاكتشاف منطوقاته الدلالية من خلال استتطاق دواله واستكناه مكنوناته، مهما يطل هذا النص أو يقصر.

إذن فالعنوان نص نوعي⁸ «Géno-Texte» تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغةً ودلالةً⁹، وله خصوصيته التي بها ينغلق على نفسه، كما له دواله التي بفضلها قد يتناص مع نصوص أخرى على اعتبار "أن كل كاتب ناهب، من حيث لا يشعر ولا يريد"¹⁰ على حد تعبير عبد الملك مرتاض، وقد يحقق بها الفريدة، فتأتي مختصرة لمغامرة الرواية سلفاً، منفتحة على عوالم النص الخاصة ومنتجة لدلالية العمل عبر التأويل، وربما لهذا السبب أو ذاك عدّ جيرار جنييت العنوان نصاً موازياً

« paratexte »¹¹، مقسما هذا الأخير الى نص محيط¹² (péritexte)، ونص فوقى¹³ (Epitexte)، جاعلا النص المحيط "يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة الى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من الحكى.

أما النص فوقى فتتدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدرج في فلكه مثل الاستجابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال¹⁴.

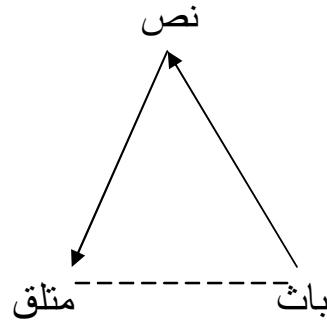
ويعتبر النص الموازي وهو أحد المكونات الخمسة للمتعالية النصية (التناص، النص الموازي، المعمارية النصية، النص اللاحق، الميتانص) "من أكثر المفاهيم شيوعا وذيوعا، حيث خصصت له مجلة "بويطقا" عددا خاصا. وكتب جنيت عنه كتابا سماه (عتبات) Seuils¹⁵، ولا ريب أن العنوان كنص مواز هو قسم من أقسام المتعالية النصية حسب الطرح الجينيتي وهو بذلك جنس له مبادئه التكوينية، ومميزاته التجنيسية التي ينبغي مراعاتها في عملية تحليله ؛ لأننا من خلال العنوان وحده -كبوابة للعمل- يمكن الوقوف على بنيات النص الصغرى والكبرى وتفكيكها، قصد إعادة التركيب من جديد¹⁶، وغايتنا من وراء ذلك إنتاج الدلالات الممكنة خارج الإطار التداولي.

ومما لاشك فيه أن مكانة العنوان الاستراتيجية في الحقل النقدي استمدتها من مكانته في العمل الإبداعي، مما جعل المبدعين يتخيرون عناوين نصوصهم كما يتخير الصاغة جواهر العقد الثمين، وغايتهم في ذلك إما الاغراء أو الإيحاء أو الوصف والتعيين، وهي في جملتها وظائف العنوان كما حددها جيرار جنيت، أو التشويش كما يقرر ذلك أمبرتو إيكو في قوله: "إن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها"¹⁷، على اعتبار أن العنوان عنده هو "منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي"¹⁸، يتمتع بأولوية التلقي، ومن ثم التأويل، وغالبا "ماكانت دلالية العمل هي ناتج تأويل العنوان"¹⁹، وفعل التشويش الذي ركز عليه إمبرتو إيكو هوفي الواقع "من براعة المؤلف وحسن مكره بقارئه؛ لأنه به سيبحث فيه الهمة للقراءة الجادة، والتأويل الحسن، والمشاركة في التأليف"²⁰، وهي مهمة ليست بالسهلة على قارئ يفترض أن يكون ذا خلفية معرفية كافية ليكون في مستوى

التحدي الذي يضعه فيه العنوان كعتبة وبوابة يستوجب عليه عبورها للدخول الى النص من حيث هو "جملة متتالية ذات معنى"²¹.

العنوان علامة:

احتفى السيميائيون على اختلاف مشاربهم النقدية بوظيفة العلامة باعتبارها السبيل إلى تأمين الاتصال بين الأفكار، وبما أنّ النظرة العامة إلى العلامة في حد ذاتها لم تكن موحدة. وحيث إنّ العنوان هو "علامة كاملة"²² أي (متكونة من دال ومدلول) فإنّ احتفاء السيميائيين به كان كبيراً. فالعنوان من حيث هو نص منتج للدلالة يحمل في جعبته إمكانية تمثيل الثلاثية باث ← نص ← متلق في شكل المثلث التالي:



بحيث تكون العلاقة بين الباث والنص، والنص والمتلقي مباشرة لأنّ كلا منهما هو منتج للنص، في حين تكون العلاقة بين الباث والمتلقي غير مباشرة وغير محددة تماماً كالعلاقة بين الكلمة كرمز والشيء الخارجي الذي تعبّر عنه في المثلث الأساسي أو (المثلث الدلالي) « Triangle Sémantique » لأوجدن وريتشاردز.

وإذا كان العنوان من جهة الباث هو "تأنيق تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل"²³، فإنّنا نعتبره بالنسبة للعمل هو السياق الذي يحدد المعنى ويلغي بقية الاحتمالات على الأقل مؤقتاً؛ لأنه يقوم بدور الوشاية بمعانٍ تساعد في فك رموز العمل، ومنه يكون دالاً على مضمون النص، وربما أمكننا أن نطلق عليه العنوان السياقي لأنّه يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي؛ ذلك أنّه "آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه"²⁴ كما يقول جورج جادير.

ولعلنا من خلال قراءتنا السيميائية هاته لرواية إبراهيم سعدي نحاول الكشف وبجلاء عن مبدأ التداعي والتقاطع بين العلامات والنص غير متخطين فضاء العنوان.

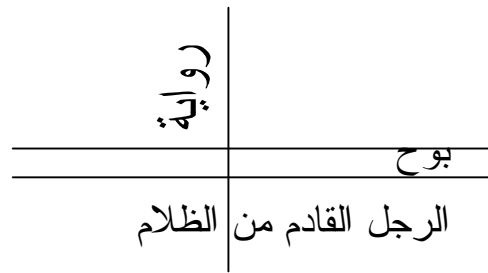
سيمائية العنوان في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام" ²⁵:

يحيل عنوان هذه الرواية على نوع خاص من الكتابة الادبية ذات الطابع الانساني الذي غايته تصوير الذات، التي تتراءى لنا من خلال اعترافات الراوي "مشتتة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتهذيب، بل ممتدة في الماضي وملتصقة بأحداث وصور ومشاعر وذكرى (...). مثقلة بروح النعمة وأجواء الموت والاحلام المطعونة" ²⁶ بحيث قدمت هذه الاعترافات كشفا عن حياة مكتملة للراوي من الطفولة الى الكهولة مروراً بالشباب، مما جعل الرواية تأتي في شكل استرجاعات للماضي المظلم الذي عاشه الراوي، أو بالأحرى يمكن عد هذه الرواية بمثابة العودة الى الزمن المتوثب الهارب الذي ظل يطارد شبحة الدكتور الحاج منصور (بطل الرواية) طيلة حياته كلها، والذي جعله في أخريات حياته يأنس بخطه على قرطاس لعلّه يُنقّص من وطأة عبئه على صدره، مصراً على نشره تحت عنوان حياة الدكتور الحاج منصور نعمان كما تفصح عن ذلك عتبات النص، غير أنّ الناشر في التقديم يعزو لنفسه مهمة حفر العنوان المخطوط على الغلاف الموسوم بـ " بوح الرجل القادم من الظلام" وكذا العنوان الضمني "بكاء شيطان" الذي نراه أكثر إثارة وإغراء من العنوان الأصلي وفي الوقت نفسه محققاً شعرية للعنوان بما يتضمن من إنزيحات على مستوى اللغة.

فرواية (بوح الرجل القادم من الظلام) يحيل اللفظ الأول من عنوانها على فن الاعترافات، في حين يحيل المتن الروائي على اتخاذ السيرة الذاتية إطاراً فنياً يصبّ فيه السارد مجريات الأحداث، بينما يفاجئنا الروائي بتوزيع مفردات العنوان على الغلاف وفقاً لهندسة خاصة. فإلى أي مدى كان حرص الروائي على تمثيل كل المعطيات السالفة؟ وما حقيقة هذه الشفرات الموزعة على واجهة الغلاف؟!

محاولة منا الإجابة على الأسئلة السابقة ارتأينا أن نبدأ قراءتنا هاته من هندسة الغلاف ومعمارهِ على اعتبار أنّ العنوان كبوابة للعمل يتموضع على الغلاف. هذه الهندسة التي تحيلنا رأساً على محاورين متعامدين رسم خطوطهما الروائي بدقة متناهية؛ حيث جاء في القسم الاول منه لفظ (رواية) محدداً التصنيف الأجناسي لهذا النص الإبداعي في شكل شاقولي يتقاطع مع لفظ (الظلام) البند الأخير من العنوان، الذي ارتأى الروائي أن يشطره إلى شطرين راسماً لكل شطر خطاً خاصاً به، ولكن في شكل خطين متوازيين يتوسط

الخط الاول لفظ (بوح)، بينما ترسم الخط الثاني عبارة (الرجل القادم من الظلام) ويتقاطعان عموديا مع محور الرواية كما يبيّن ذلك الشكل (1):



فإذا كان لفظ (رواية) يحيل على "نوع سردي يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم"²⁷، فإنّ لفظ (بوح) يقدم إحياءً أوليا بالاعترافات بما يحمله هذا المصطلح من دلالات الاستبطان والتطهير للذات البؤوحة التي لم تعد راغبة في شيء بعد أن ارتقت الى آخر المقامات (مقام الكشف) على حد التعبير الصوفي.

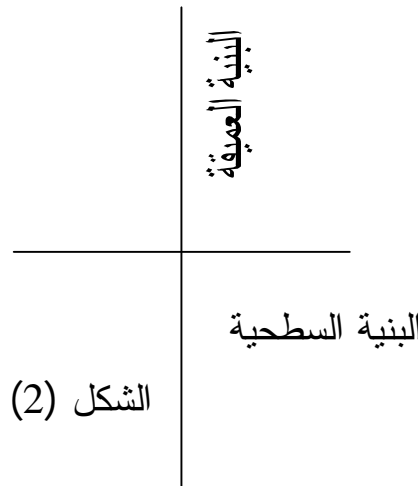
وقد رسم خط (البوح) خطا متوازيا مع خط (الرجل القادم من الظلام) بما يضيف دلالة أخرى مفادها أنّ هذا البوح الذي تحمله هذه الرواية يختلف كل الاختلاف شكلا ومضمونا عن البوح في العرف الصوفي؛ ذلك أنّ البوح الأول جاء من رجل أفنى حياته في عبث ولهو ومجون، فلما أفاق من غياهب مجونه إثر مقتل والدته على يد والده في ظروف غامضة حاول جاهدا أن يطوي صفحة الماضي بكل تبعاته ويبدأ حياة جديدة بعيدا عن مقر الحياة الأولى، فنفى نفسه في مكان بعيد احتفظ باسمه لنفسه ولم يفصح عنه، واستأنف حياته فيه مخفيا كل تفاصيل الحياة الأولى، التي جاهد نفسه جهادا كبيرا من أجل التخلص من كل تبعاتها، ولكنه أدرك في نهاية المطاف أنّ لا علاج من ذاك الماضي المظلم إلا بالاعتراف والجهر بسرّه الذي طالما أخفاه حتى عن رفيقة دربه، فراح يكتب مذكراته الشخصية إيمانا منه أنّ "المذكرات أقدر (...) على تصوير العالم الداخلي للكاتب"²⁸، ومن ثمّ حصول المبتغى الذي هو التطهير الكلي للذات.

بينما يأتي البوح الثاني من رجل أفنى حياته كلّ في عبادة الله ؛ ذلك أنّ الصوفي - عند أهل التصوف- "هو الذي هو فان بنفسه باق بالله مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق"²⁹، وغايته المثلى "الأنس بالمعبود، وترك الاشتغال بالمفقود"³⁰.

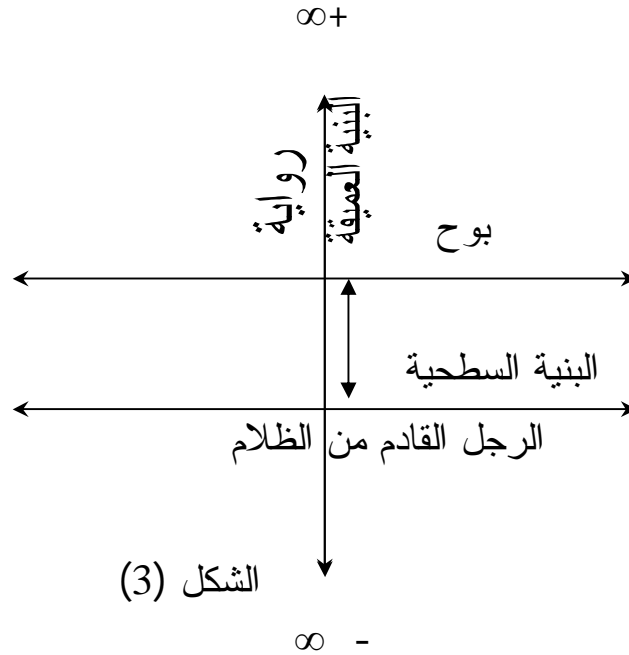
فالأول كان طالبا للمغفرة والعفو والصفح عن ذنوب مقترفة، أما الثاني فإنّ بوحه دليل على بلوغ الصوفي آخرَ المقامات (مقام الرؤيا أو التجلي)، فشتانَ بين الثرى والثريا، وإن كانت نهاية الاثنين واحدة (الموت).

وعلى توازي خطي (البوح) و(الرجل القادم من الظلام) فإنهما يتقاطعان مع خط (الرواية) التي احتوى متنها أحداث سنوات الجمر، التي مرت بها جزائر التسعينيات (عشرية الدم كما اصطلح عليها)، هذه الفترة التي نعتبرها بحق عشرية كالحة السواد في تاريخ هذه الأمة فاستحقت بحق أن نطلق عليها رواية الظلام تماما كما وافق ذلك تخطيط الكاتب وتوزيعه لألفاظ العنوان (أنظر الشكل1)، واختياره للون الأسود ليكون لونا للغلاف، وهو ما يتماشى مع الأرواح المظلمة التي تصورها الرواية، وباختزال العنوان في "رواية الظلام" يتناص العنوان الجديد مع عنوان رواية عبد الملك مرتاض "وادي الظلام" الصادرة عن دار هومة سنة 2005.

ونحن إذ نتأمل الشكل (1) تعود بنا الذاكرة إلى منهج جوليا كريستيفا في تناول النص الأدبي الذي يسير في محورين متعامدين أي (سانكروني) وتعاقبي (دياكروني)، حيث يدرس في المحور العمودي البنية العميقة للنص، التي تتكون حسب منظور جوليا من العوامل المساعدة على ظهور المعطى الفني، والتي تسمح حسب صلاح فضل بإعطاء البعد التاريخي للنص. ويدرس في محوره الأفقي البنية السطحية للنص أي العلاقات الأفقية لوحدات النص³¹ كما يبين ذلك الشكل رقم (2):



وبمقارنة الشكل (1) و(2) ندرك أنّ محور "الرواية" يتطابق مع "محور البنية العميقة"، كما يتطابق محور "بوح الرجل القادم من الظلام" ومحور "البنية السطحية" مثلاً. يبرز ذلك الشكل رقم (3):



ففي تقاطع خطي "البوح" و "الرجل القادم من الظلام" (البنية السطحية للنص) مع خط "الرواية" (البنية العميقة) حسب الشكل (3) في النقطتين المحددتين للقطعة المستقيمة ما يوحي بأنّ العلاقة بين الاعترافات والسيرة الذاتية هي علاقة محدودة في الرواية المدروسة من جهة؛ لأنّ المتن الروائي يفتح على المرحلة العصبية التي عاش فيها البطل مما يعطي للرواية بعداً تاريخياً محدداً بفترة التسعينيات، ومن جهة أخرى تجسّد مدى محدودية العلاقات الأفقية لوحدات النص/ العنوان الذي يدرج المتن الروائي رأساً في نوع الأدب الذاتي القائم على "اعتقاد بأنّ الذات مستقلة ولكنها شفافة أمام نظر نفسها"³²، فجاءت وحداته مسقطه القناع على رجل بعينه هو الدكتور الحاج منصور نعمان سارد الرواية وبطلها، ولذلك كانت لفظة الرجل معرفة، وكأنّ السارد يشاطر جون جاك روسو فيما قاله حين ألف كتابه "les confessions" فراح يرفع عقيرته بذات المقولة: "أريد أن أقدم للناس رجلاً على حقيقته، هذا الرجل هو أنا، أنا وحدي (...). فأنا لا أشبه أيّاً ممن عرفتم وأعتقد أنني لا أشبه أي مخلوق على الأرض"³³ فكان لزاماً عليّ أن أبوح بسري وأجاهر ببوحي. فأنا القادم إليكم من كوكب ذهب نوره، إنّهُ كوكب الظلام .

وبالرجوع إلى محور "الرواية"/البنية العميقة (أنظر الشكل 3) نلفيه ممتدا إلى مالا نهاية مما يدل على أنّ السارد بالرغم من درّكه أنّ المذكرات "أقدر من الرواية على تصوير العالم الداخلي للكاتب، لأنّ ضمير المتكلم الصريح فيها يعطي تسلسل الوقائع وحدة وتماسكا نفسيين أقوى مما تنتجه الرواية"³⁴ إلا أنّه كان على اعتقاد جازم بأننا نكون أقرب إلى الحقيقة في الرواية "حيث يتمتع السارد -الروائي - بالشجاعة الكافية التي تمده بأعلى قدر من الصراحة وهو يتحصن بقلعة النوع خارج إمكانية الإدانة ودائرة الاتهام لأنّ المدوّن يؤول بوصفه عملا تخييلا صرفا"³⁵ على حد تعبير أندري جيد، ولذلك أثبت الجنس على الغلاف في شكل شاقولي رأسي يَنمّ على إصرار كبير باندغام كل من المذكرات والإعترافات والسيرة الذاتية في قالب فني واحد هو الرواية، وكأنّ هذه الأجناس جميعا تؤول إلى الكتابة الروائية المنفتحة على التجريب بفضاءاته الرحبة، التي غايتها المثلى "التمرد على الإلزامات والإكراهات وانتهاك حرمة كل الأعراف وكسر أية قواعد كافة"³⁶ لتحقيق الممارسة الإبداعية صفة الفرادة والتميز.

تكرير لفظة بوح في عناوين الأعمال الإبداعية:

لا أخفي على القارئ أنّ عنوان هذه الرواية "بوح الرجل القادم من الظلام" كانت له سلطته عليّ منذ اللحظة الأولى، مما جعلني ودون تردد أصنفها في زمرة رواية الخيال العلمي لكنني ما فتئت أرتد عن هذا التصنيف متخذة موقفا آخر من هذا العنوان، هذا الموقف الذي لا تفسره إلا لفظة "بوح" بما تحمله من دلالة الجهر بالسر وكشف المخبوء، وقد رأينا أن نقف على تكريرها في جملة من الأعمال الإبداعية إما صراحة أو ضمناً.

فإذا كان الشاعر عبد الله العشي يسم ديوانه بـ "مقام البوح"، حيث "تتنفس المكبوتات وتتفجر طاقات الإبداع على عتبة بوابة (أول البوح) وقد فُكّت من قيود الأخلاق، فتتجلى المرأة كأنها إلهة ويتجلى الشاعر كما لو أنّه إله فيتعانق الواقع بالأسطوري، فنجد أنفسنا وسط القدّاس المفعم بالعشق في أولمب الآلهة الإغريقية"³⁷، فإنّ مصطفى الغماري يخترق الأعراف بؤوحا في موسم الأسرار وذلك من خلال عنوان ديوانه "بوح في موسم الأسرار"، في حين يختزل محمد جلواح الشاعر السعودي وحدات عنوانه في لفظة (بَوْح) جاعلا إياها عتبة أولى لديوانه.

ولم يقف تكرير لفظة "بوح" عند عناوين دواوين الشعر فحسب بل راح عدد من الكتاب أيضا يتداولونها في عناوين أعمالهم، فهذه القاصة السورية حنان درويش تعهد بالبوح للزمن الأخير من خلال عنوان مجموعتها القصصية "بوح الزمن الأخير"، هذا العنوان الذي يظهر في المجموعة مرتين، مرة كعنوان رئيس للمجموعة وأخرى كعنوان فرعي (عنوان لقصة من قصص المجموعة)، وتلك الروائية زهور ونيسي تطل علينا برواية يتأرجح فيها السارد بين جسرين أحدهما للبوح وآخر للحنين؛ كما يبين ذلك العنوان "جسر للبوح وآخر للحنين"، ومثلهما يعهد إبراهيم سعدي بالبوح إلى رجل قادم من حياة مظلمة، وغايته بيان "أنّ التوغل في الخاص إلى النهاية هو الذي يوصلنا إلى العام"³⁸ على حد تعبير ميشال ليريس M.Leiris. ومن خلال هذا البوح حاول الروائي إبراهيم سعدي أن يضفي نوعا من الحميمية على العلاقة بينه وبين المتلقي، لأنّ البوح لا يكون إلاّ بين حبيبين.

وفي مقابل ما تقدم تمتعنا رواية (القيامة... الآن) لإبراهيم الدرغوثي باستخدام ساردها للبوح كتقنيةٍ للحكي طيلة مساره السردي كاشفاً المخفي، معريا الراهن (وإن كان هذا البوح على لسان سارد مجنون، والمجنون مرفوع عنه القلم منذ أمد بعيد)، وهنا تكمن المفارقة! فهل يمكن عدّ هذا النزوع إلى البوح بهوا وتقنية بمثابة الرمز والإيماء لفكرة النهاية التي تلي البوح الصوفي؟، أم أنّ ثقافة البوح هي نتاج الثقافة، وحينئذ يحق لنا أن نتساءل هل كان المبدع العربي في مستوى وعيه واستيعابه لهذه الثقافة؛ فباح بما يمكن البوح به، وأعرض عما يدخل حيز اللابوح تماما كما هي الحال عند الصوفي...؟! أم أنّ المبدع العربي باح وكفى قال وكشف... جاهر لكن بصوت خافت تنأى أذنه عن سماعه... .

- - العنوان" بالضم والكسر، لغة ديباجة الكتاب على ما في كنز اللغات. راجع: محمد علي التهانوي : موسوعة اكتشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، ت: علي دحروج، عبد الله الخالدي، جورج زينات، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط1، 1996، ج2، ص1241.
- 1- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص28.
- 2- الطيب بودربالة:قراءة في كتاب"سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص، 15-16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص25.
- 3- نفسه، ص 24
- 4- محمد أحمد المسعودي: الزمن والكيونة - الفانتازيا المشهدية والغرائبية في زمن عبد الحليم ، كتابات معاصرة، بيروت، العدد 29، 1997، ص107.
- 5- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ، ص15.
- 6- نفسه، ص .
- 7- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م25، عدد03، يناير - مارس 1997، ص79.
- 8- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص15 .
- 9- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص168.
- 10- مرتاض، عبد الملك : تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص278.
- 11 -Gérard ,G : Seuils, Editions du seuil ,1987, p. 7.
- وقد نقل هذا المصطلح الأجنبي إلى العربية بالمقابلات الآتية : النصية المصاحبة (عبد العزيز شبيل)، أهداب النص (محمد عناني)، عتبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (المختار حسني)، شبه النص (محمد معتصم)، المناص الخارجي (عبد الحميد بورايو)، الموازي النصي (محمد الهادي المطوي)، لوازم النص (لطيف زيتوني)، الملحقات النصية (محمد خير البقاعي)، ما بين النصية (أنور المرتجي)، مرافقات النص (وائل بركات)، المناصصة (الطاهر رواينية)، المناصصة (سعيد يقطين)، راجع : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة (مخطوط)، جامعتهوهران، 2004-2005، ص 353 ، الهامش رقم 4.

- 12 - ويسميه بعض الفرنسيين بـ « paratexte auctorial »، وقد ترجمه لطيف زيتوني باللوازم الملتصقة بالنص، وربما كان الأنسب ترجمته بالمكملات النصية .
- أنظر: - عبد الرزاق بلال : مدخل الى عتبات النص ،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق 2000، ص22.
- معجم مصطلحات نقد الرواية : ص140.
- يوسف وغليسي : المرجع السابق، ص353، الهامش (4).
- 13- ترجمه لطيف زيتوني باللوازم المنفصلة وهي نوعان : خاصة، وعامة ، وهي نص يدور خارج النص ؛ قد يتعلق بجانب النشر وهو ما أطلق عليه جيرار جنييت « pérítex te éditorial »، كما يتعلق بجانب التأليف. أنظر :
- معجم مصطلحات نقد الرواية، ص140.
- Gérard ,G : Seuil , p.20 .
- 14- جميل حمداوي: المرجع السابق، ص102 .
- 15- نفسه، ص104.
- 16- نفسه، ص105-106 .
- 17- الطيب بودربالة: المرجع السابق، ص26.
- 18- نقلا عن: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق، مجلة(عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م28، ع01، يوليو/ سبتمبر 1999، ص458. مع الإشارة إلى أنّ محمد الهادي المطوي قد صحّف اسم (أمبرتويكو) حين نقله إلى روبرتو !.....
- 19- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص19 .
- 20- محمد الهادي المطوي: المرجع السابق، ص471.
- 21- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص139 .
- 22- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص20.
- 23- نفسه، ص19 .
- 24- نفسه، ص29 .
- 25- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- 26- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص118.
- 27- نفسه، ص99.
- 28- نفسه، ص146.
- 29- المعلم بطرس البستاني: دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت، دت، م11، ص66 (مادة صوفي).
- 30- محمد علي التهانوي: المرجع السابق، ج2، ص1102 .

- 31- رايح بومعزة :من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلايين الروس في تطوير السيميائيات السردية، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني / السيمياء والنص، 15-16 أفريل 2002، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص216 .
- 32- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص13.
- 33- نفسه، ص23 .
- 34- نفسه، ص146.
- 35- محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السير ذاتي -قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية (كتاب)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، متاح على الشبكة [WWW.AWU-DAM.ORG]
- 36- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص64.
- 37- شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر الدكتور عبد الله العشي، ضمن أعمال الملتقى الوطني الأول / السيمياء والنص الأدبي، 7-8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص275-276.
- 38- معجم مصطلحات نقد الرواية: ص23 .

دون كيشوت ورحلة الوهم والحقيقة

أ. كاميليا ليديا حرشاوي

تقديم:

إن الانفتاح اليوم على الآداب الأجنبية، أصبح ضرورة لا يستهان بها، لذلك على القارئ العربي أن يتجاوز انطواءه على تراثه وأدبه ويصوب مغامرته التواصلية في القراءة والبحث، في الكشف والتلقي نحو المخيلة الإبداعية العالمية، وما تخبئه من كنوز ثمينة.

لقد احتقل العالم قبل السنة الماضية بالذكرى المئوية الرابعة لصدور إحدى روائع الأدب الإسباني الخالدة (دون كيشوت) لصاحبها ميغال دي سرفانتيس، ودخل "الأقطع العظيم"¹ كما يسمونه في إسبانيا، في عداد الخالدين، وسميت روايته "الإنجيل الإسباني". أقيمت لأجل هذا الحدث في مختلف الجامعات والمعاهد، ومراكز البحث في إسبانيا، وفي مختلف بقاع العالم ندوات ومحاضرات تكريماً لهذا الأديب المبدع الذي بصمت كتاباته القرن السادس والسابع عشر الميلاديين. كما تم توزيع في كل ولايات فنزويلا Venezuela مليون نسخة مجانية من الرواية الشهيرة احتفاءً بمرور أربعة قرون كاملة على صدور "دون كيشوت" التي رأى فيها الجزء الأول النور عام 1605، وقد حدث ذلك تنفيذاً للقرار الذي كشف عنه الرئيس الفنزويلي "هوجو شافيز Hugo Chávez" وهو قرار ليس له سابقة في التاريخ.

لقد ساهمت إسبانيا مساهمة جد هامة في تطور القصة العالمية في مختلف صورها، ولاسيما في نشوء الرواية الحديثة. ويعد "دون كيشوت" الابن الشرعي لأدب عرفته إسبانيا في عصر النهضة، أي في حدود القرن السادس عشر. إنه أدب الفروسية La littérature de chevalerie والبرجوازية، أدب الشجاعة والحب العف، والخوارق والأوهام "أدب لا وجود فيه للوحدة العضوية ولا يربط بين حوادثه سوى شخص البطل في تنقله الدائم من مغامرة إلى مغامرة ومن نصر إلى نصر مبین، وفي ذلك كله، يظهر

بمظهر الفارس الكامل، والبطل الأشم، الذي تهون عليه كل الغايات، ويذل كل العقبات من أجل استحقاق إعجاب ومرضاة محبوبته"².

لا يمكننا الحديث عن الرواية الإسبانية دون الرجوع إلى الأم الأولى التي حملتها وحملت بواورها الأولى التي كانت في صورة نوع أدبي كان له وقعه المميز في الأدب العالمي. هذا النوع ليس إلا "الرومانسيرو le Romancero" هذا النوع الجامع لكل أنواع الرومانس Romance المكتوبة باللغة الإسبانية. إنها قصائد شعبية قصيرة تعود إلى القرن الخامس والسادس الميلاديين، تنشد في الغالب على إيقاع بسيط، حاد ورقيق يتبع بآلة القيثارة"³.

إن الأرض التي أهدت للعالم الرومانس، كانت أيضا أرضا خصبة للرواية Roman "فبعد اكتشاف القارة الأمريكية، عرفت المملكة الإسبانية تحولات جديدة، إذ ظهر إلى الوجود في القرن السادس عشر، نوعان جديان : رواية الفروسية لاماديس Roman des Amadis، ورواية المغامرة Lazarillo"⁴.

ما يجب الإشارة إليه، أن ظهور رواية الفروسية كان في فرنسا في القرن الثاني عشر، وسرعان ما غزت أوروبا، ووصلت إلى إسبانيا متأخرة قليلا، في بداية القرن السادس عشر عبر الترجمات والمحاكاة. وقد شغل الصراع ضد تسلط روايات الفروسية في إسبانيا حتى السلطة العليا، وقد حفظت "الوثيقة التي أرسلت إلى الملك الإسباني في العام 1555 وجاء فيها: إن الضرر الذي تسببه قراءة الكتب المليئة بالأكاذيب والسخافات، مثل أماديس وما شابهه من الكتب التي ظهرت فيها بعد، على الفتيان والفتيات وسائر القراء الآخرين في أرجاء المملكة بات واضحا (...). نرجو من جلالتم وضع حدّ لهذا كله، لكي لا يقرأ أي من هذه الكتب ومثيلاتها ولا يعاد طبعها، والتهديد بالعقوبات القاسية؛ أما بخصوص الكتب الموجودة فلا بد لجلالتكم من جمعها وحرقتها"⁵.

إلا أن الأدب الإسباني لم يعرف قفزته العملاقة، إلا على يد ميخائيل دي سرفانتيس سافيدرا Miguel de Cervantes Saavedra بفضل النص ذي الجزأين "دون كيشوت" واعتبر هذا النص نموذجاً للأدب الروائي الجديد في عصر النهضة، وواحد من أبرز روائع القصص العالمي الخالد.

حوارية الافتتاح: تبنى بعض الأعمال السردية على عتبة نصية مركزية، تعقد علاقة مباشرة بين المؤلف كبات وحيد للنص، وبين القارئ كمستقبل لمفترضات نصية واقعة تحت فعل جوهري هو فعل التأويل وفك السنن، سنن النص.

ليست مرجعية هذه العتبة سوى الفاتحة النصية l'Introduction textuelle أو le prologue إنه الفضاء الحميمي المباشر والسريع الذي يفتحه مؤلف النص لنفسه، ليولد خطاباً دون وسيط مهما كانت صورته (سارد، شخصية، شخوص، أو أدوات نصية أخرى) مع المتلقي، الذي ليس إلا القارئ، الوجه الثاني للعملية التواصلية السردية. لا تتكرر الدراسات المختلفة المجراة على النصوص السردية تعقد العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه أثناء بنائه، وتلك الخاصة بالقارئ أثناء قراءته للنص. والخطاب الروائي كملفوظ سردي يمتلك بعض الخصوصيات الظاهرة نحو: من يتكلم؟ لمن؟ بأية صورة؟ ما صيغة الرسالة؟

يكتب النص شخص حقيقي، واقعي، ويتصفح ليقراه شخص آخر بنفس درجة الواقعية والفعالية. أما النص المكتوب فليس في الواقع سوى خلق لعالم متخيل يسرده صوت Voix من نواياه العميقة توصيل تأويل محدد للقارئ، ليس القارئ الفعلي الذي يجول في مساحات النص تحت وطأة أهواء وحالات نفسية مختلفة، وإنما القارئ النموذجي الذي يرتسم في ذهن المؤلف لحظة الكتابة، ويوافق بدءا وكلية على التحقق الفعلي للعالم المتخيل للمؤلف ولكن على مستوى نصي بحت.

تظهر الافتتاحية Le prologue في نص "دون كيشوت" في صورة حوار مباشر بين سرفانتيس، الكاتب الفعلي للنص، وبين القارئ المتوقع (المفترض) أنه سيقراً النص ويهدم بناءه، ليعيد تركيبها من جديد، هذا القارئ في الحقيقة نتوقع أنه غير محدد بزمان أو مكان معينين، إنه قارئ نموذجي في المطلق، ودعوى الكاتب يُفترض أنها تنطلق من

فكرة أن القارئ تعامل سلفاً مع روايات الفروسية، ومؤهل ليكشف اليوم، في تعامله مع دون كيشوت، رواية من نموذج جديد، تخلق قطيعة عظمى بين الكائن وما سيكون. يقدم سرفانتيس النص في جزأيه المتتابعين مصحوباً بافتتاحيتين مختلفتين.

الأولى: رسالة موجهة للقطب الأوحـد في العملية التواصلية العادية: القارئ (المخاطب) ونعثر فيها على شخصية مشاركة، بفضلها ينشأ حوار سيكون بمثابة حافز Motif للمؤلف لكتابة الفاتحة وإتمامها. إنها شخصية مشاركة في الكتابة والتقديم: الصديق (صديق المؤلف).

الثانية: فهي رسالة ذات وجهين:

الوجه الأول: هو خطاب مباشر للقارئ.

الوجه الثاني: هو موجه للمؤلف المزيف الذي حاول إسناد النص لنفسه على أنه المؤلف الحقيقي له.

Prologue 1: الافتتاحية الأولى:

يقول سرفانتيس: "أيها القارئ الخلي، تستطيع أن تصدقني دون أن تستحلفني إذا قلت لك: أي كنت أود لهذا الكتاب، لأنه وليد عقلي، أن يكون أجمل وأروع وأظرف ما يكون تخيله، بيد أنني لم أقو على مخالفة نظام الطبيعة الذي يقضي أن يلد الشيء شبيهه. وماذا عسى إذن أن تلد قريحة عقيم فاسدة التهذيب مثل قريحتي، اللهم إلا تاريخ ولد جاف هزيل شاذ مليء بالأفكار المتفاوتة لم يتخيل مثله أحد من قبل".

يرى سعيد يقطين أن هذا الافتتاح "يجسد بجلاء أسطورة سرفانتيس الشخصية، فهو من خلال هذا التعبير يستشعر إحساساً مزدوجاً ومتناقضاً، أنه من جهة أولى يبين لنا أنه: أ. كان يريد لكتابه هذا أن يكون أجمل وأروع وأظرف ما يكون تخيله. إن سرفانتيس كان يحلم بكتابة كتاب لا نظير له. إنها أسطورة الكاتب الطموح. ويعود ذلك حسب سرفانتيس من جهة أخرى إلى:

ب. أن أي كاتب لا يمكن أن ينتج إلا ما يمثله أي يعبر عنه، لذلك وهو يرى بطلا جافاً هزيراً مليئاً بالأفكار المتفاوتة (شخصية لا مثال لها في الإبداع السردي والأدبي) يربط هذه الشخصية بذاته (القريحة الفاسدة). فيكون هذا الربط بين الكاتب وبطله دليلاً على فشل طموحه (التواضع). لكن سرفانتيس، وكيفما كان الأمر هو في الحالتين

معا(الطموح المبالغ فيه، والتواضع الزائد) أبدع شيئاً جديداً. كتب ميتانصا خالصاً: فهو يقدم مفهوماً جديداً، للكتابة والبطولة، ويبلور فهماً مغايراً للنص الذي يحمل قيماً مغايرة ودلالات جديدة"⁶.

يُدرج المؤلف شخصية (الصديق) في التقديم، لتأكيد رغبته في تجاوز المعيار، لا مضمونا ودلالة فحسب وإنما بنية وشكلاً، إذ تلعب شخصية الصديق دور المحفز لهذا التجاوز، فوحده ليس بقادر على العالي، لذلك بحث عن مساعد لأجل تبرير التجاوز واقتراح البديل. فتظهر الشخصية بالضبط لحظة حيرة وقلق المؤلف وعجزه عن إيجاد القلب المناسب والإطار المتعارف عليه ليضع فيه نصه بامتياز.

"...وددت تقديم لك هذه الحكاية عارية من التقديمات المبتهجة، والمقاطع الشعرية، بل و كذلك الهجائية، أو المدحية. حاولت أحياناً كثيرة تحقيق ذلك لكنني عجزت.. إلا أنه وفي أحد الأيام ولما كنت متردداً، حائراً في أمري، القرطاس أمامي، وعود الريشة منتصب على أذني، ويدي تحمل وجهي الحيران، أتأمل في ما سأكتبه، يدخل علي صديق لي، صاحب ذكاء وبشاشة، يبحث عن سبب اكتآبي داك، فبينت له عذري وشرحت له عجزني في إيجاد استهلاكية ملائمة لدون كيشوت، فلما سمع مني كل كلامي، ضرب على جبينه وقهقهه عالياً، ثم رد علي ما قلت مقترحاً علي..."

تصبح المقدمة في نص دون كيشوت مرآة شفافة تعكس البنية المعيارية للنصوص المؤلفة في فترة نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة -عصر سرفانتيس- فنحن حتماً وعلناً أمام بنية شكلية واضحة لـ"رواية الفروسية" التي تقوم على العناصر الآتية:

- التقديم والذي ضروري أن يسير وفق القواعد الآتية :
- مقاطع شعرية من نوع الـ le sonnet (وهي قصيدة يتراوح عدد أبياتها الأربع عشرة بيتاً).

مقاطع شعرية هجائية ساخرة لازعة Epigrammes.

- مقاطع شعرية مدحية Eloges.

يشكل كل هذا البنية الشكلية للاستهلال.

- حواشي الكتاب : والمقصود بها الكتب والمؤلفين الذين يقتبس منهم المؤلف:
- الحكم، والأمثال، والأقوال المأثورة، والنصوص المقدسة.

- تذييلات الكتاب : وتعني الملاحظات والتعليقات بالاستشهاد بأسماء شخصيات وأمكنة معروفة وذكر أصولها التاريخية.

إضافة إلى بعض المقاطع المدرجة بلغات أجنبية.

- الاقتباس والاستشهاد بمقولات الكتاب والمؤلفين وذكرها في متن النص.

تقوم شخصية الصديق بدورين مزدوجين يهدفان لتحقيق مسعيين متناقضين:

1. الدور الأول كمحفز لتحقيق مسعى كتابة تقديم وافتتاحية للنص.

2. الدور الثاني كمنفر لتحقيق مسعى كتابة نص وفق التقديمات المعيارية.

يظهر برنامج الصديق المحفز في اقتراح الطرق الناجعة لكتابة مقدمة نموذجية سهلا ويسيرا، إذ يتحول إلى شخصية مساعدة *personnage adjuvant* يقدم للمؤلف - مثلما يسميها ف. بروب V.PROPP - "المواضيع السحرية" لتحقيق فعل كتابة باهر. كتابة تقديم على الطريقة المتفق عليها، المتوارثة بامتياز.

إلا أن الدور الثاني هو لدور المهيمن، إذ يصبح منفرا للمسعى الأول لتحقيق المسعى الثاني، ولتحقيق هذا المشروع يعتمد على كفاءة الإقناع التي تقوم على مجموعة من الشروط "..... إن لم أكن مخطأ، فكتابك هذا، غير محتاج تماما لهذه الحثثيات، التي تؤكد -أنت- أنه يفتقد لها، لأنه-أي كتابك- في آخر المطاف، ليس - من بدايته إلى نهايته - سوى قدحا ومسبة ضد كتب وروايات الفروسية، التي في الواقع لم يعرفها أرسطو، وكان شيشرون Ciceron يجهلها. ولما كانت نيتك من خلال مؤلفك هذا غلق كل مسلك، وتهديم المكانة التسلطية التي تحتلها هذه الروايات في العالم وعند السفهاء، فما جدوى أن تتوسل وتبحث عن مقولات الفلاسفة، وإبداعات الشعراء، ونظم الناظمين. اعمل فقط بفضل كلمات واضحة، صادقة ومنظمة، وكلام رنان وقصة مسلية، على أجلاء مخيلتك، والتعبير عن مبتغاك دون غموض أو لبس" ص19.

" فليصبح قارئ هذا النص فرحا بعد كآبة، نشوانا بعد فرح، فضوليا بعد ملل، مبهورا بعد تصفح أوراقه، دون أن ينفر الجاد لحظة عن حب اكتشافه" ص18.

يتمادى الصديق في تأكيد مشروعه الثاني، بالتركيز على الموضوع الأساسي من وراء كل البرنامج: قذف رواية الفروسية وتجاوزها.

".....فليكن هدفك الأسمى تحطيم رأسا على عقب، هذه الآلة المشكوك فيها والتي هي

روايات الفروسية، المستهجنة من قبل القليل، ومعظمة من قبل الكثير، فإن حققت هدفك إلى نهايته فأعرف أن ذلك ليس بالعمل اليسير" ص18.

يولي سرفانتيس أهمية واهتماما بالغين لمشروع الصديق، ويوافق كلية على طرحه. تتجسد هذه الموافقة في صورتين:

- تعبيرية: إذ يظهرها بموافقة ظاهرة وبائية.
- فعلية: إذ يحقق سرفانتيس المشروع بتقديم النص في جزأيه على الطريقة والمعيار المتفق عليه مع صديقه.

يبدو لنا جليا أن سرفانتيس أثناء إدراجه لشخصية الصديق في الاستهلاكية لم يكن سوى قناعا من أقنعة المؤلف التي يستعين بها حينما يعجز على الإفصاح مباشرة على مكنون فكره، وعمق قناعته. إن الرواية حبل بمختلف التفاعل النصي من مقدمتها إلى نهايتها، أنها تجاوز علني للكائن. وسرفانتيس أمام هذه المغامرة العملاقة كان محتاجا إلى صوت آخر يسانده في مشروعه ذاك. فخلق شخصية مساندة، موافقة تماما للمعطيات السبقية للمؤلف، واستخدم صوتها ليشاركها مسؤولية القرار ومسؤولية التجاوز. ويفهم القارئ في نهاية الاستهلال أن شخصية الصديق شخصية محركة *personnage manipulateur* مارست فعل التحريك (الإيعاز) *manipulation* عن طريق الإقناع. فظهر سرفانتيس وكأنه منجز لمشروع ليس هو المسؤول عنه تماما، وإنما محقق له فقط بالمشاركة.

- الافتتاحية الثانية: Prologue 2

يعرض المؤلف الاستهلاكية في صورة مثلث تواصلية تتمثل أقطابه الثلاثة الرئيسية في:

- المؤلف في قمة المثلث.
- المؤلف المزيف للنص.
- القارئ.

يعمل سرفانتيس طيلة الصفحات الخمس الخاصة بالتقديم على عرض صورة نمط *Figure type* للأطراف الثلاثة:

- صورة المتواضع المظلوم/المسامح/الغفور/الرحيم/الذكي وهو المؤلف سرفانتيس (صورة لشخصه).

- الصورة الضدية: Anti-figure: السارق/ الكاذب/ المنافق/ المحتال/ الحقيِر/ الأحمق/ الوقح وهي صورة المؤلف المزيف.

- الصورة المحايدة: الحكم/ العادل/ الملاحظ/ المقرر وهي صورة القارئ (الحكم).
نعرض بالتوازي البرنامج المتبع من قبل المؤلف المزيف والبرنامج الذي يسير عليه — المؤلف — ردًا على سابقه، إذ يهيئ القارئ منذ البدء على أن التقدير لن يحمل أي رد فعل جامع ضد صنيع الشخصية الضدية ".....ربما تنتظر بفارغ الصبر أن تقرأ هجاء لاذعا وقدحا عارما، لكن، للأسف، لن أحقق لك مبتغاك هذا، لأنه وإن كانت الأهاجي توظف الغيظ والسخط في قلوب أكثر الناس سماحة، إلا أنها في قلبي لن يكون لها سوى الأثر القليل..." ص 5.

لبرنامج الأول: إهانة المؤلف المزيف سرفانتيس بأنه شيخ وأقطع.
البرنامج الموازي: ردّ سرفانتيس على هذا القذف والشتيمة وتبرير الأشياء بواقعية وفخر "فإن كنت شيخا فهذا خارج عن إرادتي، فليس بمقدوري أن أوقف الزمن، وكوني أقطعا، فكأن ذلك نتاج شجار دنيء في إحدى الحانات، في حين أنه ليس إلا نتيجة مشاركتي في إحدى أعظم الحروب التي عرفتھا الأزمنة السابقة ولن تعرف مثلها الأزمنة اللاحقة..."
البرنامج الثاني: نعت المؤلف المزيف سرفانتيس بالحسود اللدود.
البرنامج الموازي: يرد سرفانتيس على هذا: "إنني لا أعرف غير الغيرة الحسنة...." ص 10.

إن سرفانتيس كالشخصيات الأسطورية المتماهية في النبل والنقاء، والصفاء والتواضع، والقوة والكمال. وقد عمل على تجذير هذه الصورة المتعالية عنه في المقدمة (1) لتمتد وتتواصل في المقدمة (2). ولكي تكتمل الصورة تماما وبإطلاق، يضع القارئ كشاهد عليم وحاكم متعال ليتحول هو الآخر إلى شخصية أسطورية متماهية في العدالة، وفي الملاحظة الدقيقة، والرأي الصائب، والقرار الصارم والثقة اللامتناهية في تصفح رواية دون كيشوت وقراءتها إلى النهاية.

فالبداء هو المؤلف والمنتهى هو القارئ. أما الشخصيات الأخرى (الصديق، المؤلف الزائف) شخصيات مواضيع استعان بها المؤلف لتحقيق وتجسيد البرنامج القاعدي (ردع رواية الفروسية وانتصار دون كيشوت والانهاء بتثبيت البعد الأسطوري لشخصيته).

يعترف سرفانتيس في نهاية التقديم أن الجزء الثاني لدون كيشوت استمرارية فعلية للأول، إلا أنه مجبر الآن على إماتة الشخصية الرئيسية "لكي لا يذكره أحد بعد الآن"، " يمكن إصلاح كل ما في الحياة باستثناء الموت".

يعلق سعيد يقطين على فكرة موت دون كيشوت في آخر الرواية " لقد انتهت دون كيخوتي بإعلان بطلها عن استعادة وعيه، ورجوعه عن غيه، وبذلك تنتهي أسطورته الشخصية، وعدم تحقق هذه الأسطورة الشخصية للبطل، يعني تحقق الأسطورة الشخصية للكاتب في نجاحه في تقديم نص لم يتخيل مثله، من خلال بطل لم يقدم له نظير، ومن خلال مواقف الكاتب من مختلف الكتابات السابقة عليه. لذلك يعلن في نهاية النص انتهاء برنامجه السردى بتحقيق أسطورته الشخصية: " نعم من أجلي أنا ولد دون كيخوتي، وأنا ولدت من أجله، لقد عرف كيف يفعل، وأنا عرفت كيف أكتب، وكلانا واحد"⁷.

- تموجات العنونة:

يعتبر كتاب "دون كيشوت" أكثر المؤلفات الأدبية حظوة بالترجمة في العصور جميعا، إلى اللغات كافة. فمنذ صدور الجزء الأول في إسبانيا، سنة 1605 وصدور الجزء الثاني عشر سنوات بعدها أي في سنة 1615، وهو في تجدد مستمر، بما يقع عليه من أفلام المترجمين من شتى الاتجاهات والتصورات الترجمة "حتى باتت ترجماته إلى اللغة الفرنسية وحدها، على سبيل التمثيل، تربو على الثمانين، وحتى قامت الثقافات الأوروبية تتنازع السبق في التعرف إلى هذا النص الفريد من نوعه ونقله إلى لغاتها القومية"⁸. وما يلفت النظر في مختلف العينات الترجمة اختلاف النطق في الأعلام. فبعضها يعتمد على البنية الصوتية الإسبانية، وأخرى على الإنجليزية، وأخرى على الفرنسية وكذلك الروسية. فبالنسبة لـ:

Miguel de Cervantés سوف نعثر على المقابلات الآتية:

ميخويل دي سرفانتيس سافيدرا، ميغائيل دي سرفانتيس، ميغيل دي ثربانطيس سابيدرا، ميغل دي ثربانتس سابدرا، ميغيل دي سرفنتس سافدرا، سربانطيس، سرفنطيس، ثرفانتيس، ميغيل دي ثربانتس، مكيل دي سرفنطيس.

أما عنوان الرواية: Don quichotte فنعثر على الآتي: دون كيشوت، دون كيشوط،

دون كيخوتي، دون كيخوطي، دون كيخوط، دون كيخوتة، ضون كيخوطي. ما هو متعارف عليه، أن الإنجليزية كانت سباقة بين اللغات جميعا إلى ترجمة دون كيخوت في قسمه الأول خاصة، فقد ترجم النص بيد شلتن Schelton وذلك في سنة 1608، ولما تمض على صدور النص في طبعته الأصلية الأولى ثلاث سنوات.

أما ترجمة لويس فياردو LOUIS VIARDOT والتي تعود إلى سنة 1836، والذي يعد من أحد كبار المترجمين في القرن التاسع عشر، وقد كان مديرا للمسرح الإيطالي في باريس وقتها، فقد ظلت لما يقرب القرن من الزمن، هي الترجمة من الإسبانية إلى الفرنسية المعتمدة والحقة لزمن طويل.

وفي سنة 1997، قامت Anni Schulman بترجمة دون كيخوت باعثة في الرواية بعدها الشفوي، إذ أصبح النص في أكثر من 90 % من صفحاته حوارات بين الشخصيات. أشارت المترجمة في مقدمة الكتاب: " أردت أن تشعر هذه الترجمة اليوم القارئ باللذة التي عرفها القارئ في تلك الفترة وهو يطلع على الرواية. فليكن الوفاء ليس للشكل الأول وإنما للأثر البدئي، تجاوز احترام الدليل le signifié – الثابت غالبا في الزمن – لإعادة خلق الرابط الحيوي بين النص وقارئه"⁹.

ظهرت فكرة الرواية في إحدى زنانات سجن اشبيليا Séville عندما كان عمر الكاتب خمس وخمسين عاما، وتمت طباعة الجزء الأول من الكتاب في مطبعة مدريد، وخرج إلى النور بعد سبعة أعوام (1605)، وحفظت سبع نسخ من هذه الطبعة الأولى وكان العنوان الكامل للرواية باللغة الإسبانية: « Ingenioso hidalgo don quijote de la mancha » ترجمه لويس فياردو : « L' Ingenieux Hidalgo Don quichotte de la manche ».

في حين أن الجزء الثاني ظهر في المكتبات عام 1615 بعنوان مختلف قليلا عن الجزء الأول إذ أحل الكاتب كلمة «Caballero» محل «Hidalgo» فترجم العنوان إلى الفرنسية كالآتي: « L'ingénieux chevalier Don quichotte de la manche ».

يترجم سليمان العطار العنوان " الشريف العبقري دون كيخوتي دي لامنشا الشهير بين العرب باسم دون كيخوت "

أما جودت عطية فيترجمه "النبييل الألمعي دون كيخوت دي لامانشا". ويسنده المترجم هفال يوسف المقابل الآتي: "النبييل البارع دو كيخوته دي لا مانشا".

"عادة، كان يضاف إلى اسم بطل رواية الفروسية صفة "الذي لا يقهر"، "الصنديد" "المقدام" ونعثر على نعوت كهذه في متن رواية ثربانتس، لكن تم ذكر في العنوان نعت غير معتاد تصعب ترجمته. يكتب أ. ب. كراسنوغلازوف، الذي وضع دراسة حديثة عن سرفانتيس عن هذا الموضوع ما يلي: "إن كلمة ingenioso يمكن تفسيرها عبر كلمة ingenio وتعني المقدرة الطبيعية للوعي على تمثل ما يمكن إدراكه عن طريق العقل والتفكير في مجالات المعرفة أو العلم أو الاختراعات أو الابتكارات أو الأكاذيب كافة، وبالتالي فإن الـ ingenioso هو الذي يتمتع بـ ingenio دقيق ومرهف (...). ويعني على الأقرب "خداع العقل" وليس "حيوية التخيل" حيث إن براعة دون كيخوته هي شكل من خداع النفس، وخبل ناتج عن غزارة الخيال"¹⁰.

يفسر القاموس « Trésor de la langue française » كلمة « Hidalgo » على أنها "نبيل إسباني (من أخط درجات النبالة) يزعم لنفسه أنه من أرومة مسيحية، ويزعم لدمه الخلو من الاختلاط بدماء اليهود أو المسلمين"¹¹.

أما كلمة De la mancha التي رأينا أن أكثر المترجمين الفرنسيين وحتى العرب ينقلونها عادة "دي لا مانشا" وتعني "الرجل الذي من مانشا" أو "المانشي". وليست المنطقة التي يعيش فيها النبييل إلا إقليما مقفرا من أقاليم إسبانيا، يمتد من تلال طليطلة حتى القمم الثلجية لجبال سبيرا-نيفادا. وفي اللغة الإسبانية تعني La mancha بقعة "لطخة" أو "دسمة" أو "علامة".

يعلق عبد الرحمن بدوي على هذا "أن الكاتب يقصد Argamassilla على الأغلب، إلا أن الكاتب يقول في بساطة "في ناحية من نواحي المانشا، لا أريد ذكر اسمها" وأعتقد أن المقصود بذلك التحقير". وتدل الاحقة « ote » التابعة في الاسم « Don quichotte » «على التحقير وصغر الشأن أما « Don » فتعني في إسبانيا "السيد".

وجدير بالذكر أن رواية "دون كيشوت" لم تلق من المترجمين العرب من دراسة ونقل ما هي جديرة به، بعكس المترجمين الأجانب، وقد أشارت الباحثة دومنيك أوبيي Dominique Aubier أن اللغة التي كتب بها النص لأول مرة لغة مليئة بالأخطاء إذ

كانت جماعا بين الإسبانية والعبرية والعربية، وهو ما اعتبره سادة اللغة الإسبانية أخطاء فادحة، وانبروا لتصحيحها من طبعته الثانية التي صدرت عام 1608. لا يفوتنا أن نذكر في هذا السياق بأهم الترجمات العربية لنص "دون كيشوت". أولها وأشهرها ترجمة عبد الرحمن بدوي "ثربانتس" "دون كيخوته" طبعتها دار النهضة العربية، بالقاهرة عام 1965 في جزأين، لتعيد إصدارها ثانية دار المدى في سوريا، في كتاب واحد عام 1998.

أما الترجمة الثانية التي صدرت بعد حوالي أربعين سنة (2002)، فهي ترجمة سليمان العطار "ميجيل دي ثرفانطيس سابيدرا" "الشريف العبقري دون كيخوتي دي لا مانشا الشهير بين العرب باسم دون كيشوت" والتي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة بمصر في جزأين.

بيوغرافية المبدع:

"أيها القارئ الخلي، تستطيع أن تصدقني دون أن تستحلفني إذا قلت لك: أني كنت أودّ لهذا الكتاب، لأنه وليد عقلي، أن يكون أجمل وأروع وأظرف ما يكون تخيله، بيد أني لم أقو على مخالفة نظام الطبيعة الذي يقتضي أن يلد الشيء شبيهه. وماذا عسى أن تلد قريحة عقيم فاسدة التهذيب مثل قريحتي، اللهم إلا تاريخ ولد جاف هزيل شاذ مليء بالأفكار المتفاوتة لم يتخيل مثله أحد من قبل".

5. النص بين التوقع والتجربة :

1.5 - دون كيشوت بين الفن والإبداع:

خلاصة نص الرواية أن السيد كويخادرو (دون كيشوت) كان يعيش في إحدى قرى مقاطعة لامانشا La manche في شمال إسبانيا وحيدا مع ابنة أخت له، وخادمة للمنزل وحصان "فهو نبيل إسباني ريفي، نبيل فقير ومفلس وعجوز، نبيل ممن في مسلحتهم رمح وترس قديم وبردون ضامر وكلب سلوتي. كل ما لديه حقيقي، ولكن لا نفع في ذلك كله في الوقت نفسه. وعائلته لا تتسم بالبطولة، وبعضهم يؤكد أنه كان يحمل لقب "كيخادا" (ترجمته: الفك)، وبعضهم يقول "كيسادا" (فطيرة بالجبين)، لكنه اتخذ لنفسه لقب دون كيخوته في نهاية الأمر. الكلمة الأخيرة تترجم بـ "درع الفخذ" وهو من أسلحة الفرسان¹². يقرر وهو في الخمسين من عمره، وبعد إطلاعه الواسع وتأثره العميق بقصص

الفروسية، أن يجعل من نفسه فارسا يجوب البلدان في سبيل المغامرة، وتصحيح أخطاء العالم، ونجدة الملهوف وحماية النساء، أقنع جارا له سانشوبانزا Sancho Panza بمرافقته واعداد إياه بتنصيبه على إحدى الجزر حاكما "يطلق سانشو على سيده لقبا غريبا هو " الفارس الحزين الطلعة: لقد أطلقت عليك هذا الاسم لأن لديك هذا الشكل المؤسف الذي لم أراه في أحد من الناس. ربما أضناك العراك، وربما بسبب فقدان أضراسك وأسنانك. وهكذا سوف أسمى من الآن فصاعدا- يوافق دون كيخوته- وقد قررت أن يرسم على ترسي- بمجرد أن تسنح الفرصة-صورة وجه حزين"¹³. وتمشيا مع تقاليد الفروسية اختار لنفسه اسما طنانا (دون كيشوت دي لمانشا) واسما لحصانه (Rossinante)، " فارس دون فرس أمر غير معقول، لذلك يدعو جواده "روثينانته". هذه الكلمة كذلك تعد بدعة لغوية مأكرة، لأن الكلمة الإسبانية "روثينانته" مركبة. تتألف من rocin التي تعني "البردون" و "ante" أي "فيما سبق" "من قبل"، وبالتالي فالكلمة تعني: "الجواد الذي كان بردونا فيما سبق" أو "الجواد الذي يسبق بقية الجياد".¹⁴ وانتقى لنفسه محبوبة وهمية السيدة (دلسينيا) (Dulcinée del Topazo). فمند الفصل الأول يجري الحديث عن فتاة مليحة الوجه هي الدونيا لورنثو، التي لم يدر في خلدها أبدا، أن النبيل العجوز كان يعشقها في زمن ما. وهي من قرية "توبوسو" الواقعة في إقليم المانشا، ويطلق عليها الفارس اسما رنانا" دولثينيا التوبوسية" (وهو مشتق من الكلمة الإسبانية dulce وتعني الحلوة"¹⁵. وينطق دون كيخوته اسم دولثينا dulcinée ويدعوها "إمبراطورة المانشا" "جميلة الجميلات" وغالبا ما يخاطبها بصوت مسموع سائلا إياها حمايتها قبل الانخراط في المعارك أو الوقوع في المحن، وهو يصفها على الشكل الآتي: مفاتها خارقة، ففيها تتجسد الصفات السحرية التي لا يمكن تصورها...".¹⁶ لفع نفسه بعدة حربية قديمة متأكلة واتخذ جميع المظاهر الشكلية للفروسية، ولم يكن يعيبه سوى أن خادمه سانشو بانزا كان يركب بغلا.

يمكن إيجاز أحداث الرواية في ثلاث طلعات (خارجات) لدون كيشوت بحثا عن المغامرات، أكثر ما شاع عن مغامراته هذه صراعه مع طواحين الهواء لينتهي النص بموته. يعتمد المؤلف إماتة بطله، وإنهاء السعي المستمر والفاشل وراء تحقيق العدالة والمثل العليا. حتى لا يتجراً أحد أن تسوّل له نفسه كتابة (دون كيشوت) ثالث وإسناده

لنفسه. يشير كثير من الباحثين أن العدد الكلي لشخصيات الرواية 700 شخصية أما الشخصيات المجاورة للشخصية الرئيسية والتي نسجت معها علاقات قريبة ومباشرة ما هي إلا شخصية ابنة الأخ، الخادمة، القسيس، الحلاق، حامل السلاح (سانشو)، وحببته قلبه (دولسينيا).

تجب الإشارة إلا أن الصراع الذي يخوضه سرفانتيس ضد روايات الفروسية لم يكن مقتصرًا فقط عليه، وإنما نلمسه مؤكداً باستمرار في أقوال وتصرفات الشخصية الرئيسية (دون كيشوت) " ففي الفصل السادس من الجزء الأول يتم وصف عملية التفتيش التي يقوم بها الكاهن والحلاق، وابنة أخيه والخدام، في مكتبة دون كيخوته، النساء حاسمات أكثر، ويطلبن إبادة الكتب كلها: كلا! لا ترحموا أيًا منها — تقول ابنة أخ دون كيخوته — لأنها جميعًا اشتركت في الجريمة، يجب رميها من النافذة إلى الفناء، وتكويمها وإحراقها، والأفضل حملها إلى الإسطبل وإشعال النار فيها هناك، وعندئذ لن يزعجنا الدخان حتى" ¹⁷ بل تمت كذلك معاقبة غرفة الكتب حيث "بنوا حائطًا لإخفاء الباب لكي لا يجدها دون كيخوته عندما يستيقظ" ثم أعلنوا له أن ساحرا حمل الغرفة بما فيها من كتب. فعالم الجزء الأول يتشكل من شخصيات مناصرة لهذا النوع من الروايات وشخصيات أخرى ساخرة وغير آبهة بها.

في الفصل الأخير من الرواية، يموت دون كيشوت تاركًا لابنة أخيه وصية يودعها جميع أملاكه شرط أن تتزوج من رجل يعرف عنه، بعد التمهيص الدقيق، أنه لم يقرأ أبدا كتب الفروسية، وفي الحالة المعاكسة فسوف يحرمها من الميراث.

تفاعلت نصوص كثيرة عربية مع العوالم التخيلية لهذا الإبداع الأسباني الفريد وعودتنا إلى الإبداع الجزائري أمر طبيعي وشرعي، فواسيني الأعرج خير مثال فني رجع إلى هذا النص، أكد أنه قرأه، وأكد أنه فكَّ شفراته العلنية والضمنية، ليعيد بناء نص آخر متميز، أنه الابن الشرعي الجزائري لدون كيشوت، إنها رواية "حارسه الظلال". استحضر واسيني الأعرج الأسماء الرئيسية الواردة في النص الأصلي واضعًا إياها في إطار محكي متميز. يضطلع السارد بوصف رحلة فسكيس دي سرفانتيس دالميريا (الملقب بدون كيشوت) إلى الجزائر، وتتبع مختلف مراحلها بهدف اكتشاف المغارة التي حجز فيها جده سرفانتيس وأخيه رديغو. لتنفيذ مشروعه هذا، ينتقل إلى الجزائر. يلتقي شخصية

حسيسن الموظف بوزارة الثقافة الجزائرية التي تسعى طوال صفحات الرواية على مساعدتها على تحقيق الهدف القاعدي من الزيارة. تقوم السلطات الجزائرية باتهام دون كيشوت بالجوسسة ليتم سجنه بعد ذلك. قام بكتابة يومياته في الزنزانة محاولا تقليد جده سرفانتيس حينما ألف كتاب معاهدة الجزائر Le traité d'Alger .

في الواقع - تظهر من خلال الرواية وشخصياتها - رغبة المؤلف في نقل مجموعة من المعطيات والحقائق التاريخية والثقافية. أنها تميّط اللثام عن الهاجس الأمني بالجزائر، وتفاقم ظاهرة الاستخفاف بالثقافة رغم دورها في تقدم الشعوب ورفقيها، وظهور فئات جديدة متخصصة في تصنيع الفضلات وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها بأثمان باهظة إثر تزايد الطلب عليها من طرف البرجوازية الصاعدة " هذا المكان مفرغة لحرق النفايات وليس مكانا لإعادة تصنيع الفضلات. السلع التي تصل إلى هذا المكان لا وجود رسمي لها لأنها قانونا، يفترض أن تكون قد أحرقت كمادة تالفة، كل شيء هاهنا خاضع لنظام محكم تسيره الظلال " ¹⁸.

نعثر كذلك عند عبد الفتاح كيليطو ضمن نصوصه التخيلية المتميزة* على صورة أخرى لدون كيشوت. صورة عكست بحدة التناقص الذي بلغه كيليطو في تعامله مع الخطاب النقدي من جهة، والخطاب الإبداعي من جهة أخرى؛ فحضور شخصية دون كيشوت في نص " بنت أخ دون كيخوتي " والتي صوّر فيها التقاطع المباشر والبيّن بين تماثلات الشباب التي عاشها المؤلف في ولعه بقراءة الروايات وجنون دون كيشوت وهوسه الشديد بروايات الفروسية. " تتكون حكاية ابنة أخ دون كيخوتي من مستويين سرديين، يهم أحدهما (المحكي-الإطار) تجربة عبد الله في قراءة الكتب (وخاصة الروايات)، وثانيهما (المحكي - المؤطر) في شكل استطرادات عالمة وتأمّلات نقدية واصفة تتمحور حول مفهوم القراءة ومستوياتها المختلفة، وعلاقة الكتابة بالصورة والجنون والقتل والحرق. وفي هذا الصدد يتخيل السارد أن دون كيخوتي - بعد استرجاع صوابه - كان يرغب في قراءة كتب دينية عن حياة القديسين، ثم يستطرد لإبراز رغبة ابنة أخ دو كيخوتي في حرق الكتب بدعوى أنها أفسدت عقل عمها المحبوب ¹⁹

أما هاني الراهب * في مجموعته القصصية (جرائم دون كيشوت) فقد حول (دون كيشوت) إلى رمز للإنسان العربي الضائع، المتماوج بين المحاولة لتجاوز الواقع الممتد

الزمن تارة وبين قبول الفشل والخيبة تارة أخرى. يسنده المؤلف إطارين مختلفين لكن يلتقيان في ممرات عبور عديدة مهمة تكشف عن حالة الإنسان العربي السيزيفية. الإطار الأول الذي يتم فيه التبئير على المستوى الجنسي للشخصيات (دون كيشوت وجندب) الممثلان لجنس الذكر، و(أميمة وأميمة) الممثلان لجنس الأنثى.

أما الإطار الثاني، فيظهر في تركيز المؤلف على العلاقات العاطفية التي تقوم بين الشخصيات (دون كيشوت / أميمة) و(جندب / أميمة)

"إن حافظ السارد على بعض صفات ومميزات دون كيشوت، فقد أسند له وظيفة جديدة تتمثل في تشخيص وضع الإنسان العربي في مواجهة المشاكل التي تحق به من كل جانب. لم تدم نشوة احتفاء دون كيشوت (شخصية هاني الراهب) بانتصاره الوهمي إلا لحظات عابرة، فاستحالت إلى هزيمة قاسية ونكراء، وهكذا يجترّ الهزائم الدنكخوتية (نسبة إلى شخصية سرفانتيس) كما لو حكمت عليه الأقدار بأن يعيش حياة سيزيفية (...). والطواحين، فهي بالنسبة لدون كيشوت، تمثل رمزا دائما، وتعبّر عن الصراع الذي يخوضه الإنسان في هذا العالم على مختلف الأصعدة » إذ هدأت انتهت مشاكلنا، وإذ تحركت فالعياذ بالله»²⁰.

5-2- دون كيشوت بين الأسطورة والواقع:

يؤكد سرفانتيس في بداية الفصل الأول أن فكرة (دون كيشوت) ليست إلا ثمرة قراءة سابقة، وإطلاع عميق لمصادر مختلفة. وفي نهاية الفصل الثامن من الجزء الأول يشير إلى أنه ليس إلا مؤلفا ثانيا لنص كان قد كتبه Cide Hamete Benengal تحت عنوان "تاريخ دون كاخوتي دي لامانشا". وقد فصل عبد الفتاح كيليطو في هذه القضية في نص "لسان آدم" الذي ترجمه عبد الكبير الشرقاوي.

ليست الإفاضة في المرجعية الحقيقية للنص ما يهمننا في هذا المقام، وإنما أن نبين في هذا المخطط الشامل التوازي الحاصل بين (دون كيشوت) الواقع في كفة الأسطورة والخيال، وبين سرفانتيس (مؤلفه) الواقع في كفة الواقع والحقيقة والتاريخ.

المخطط:

	<p>المرجع النص العربي (قراءة)</p> <p>مسار المؤلف حياة سرفانتيس ← مشروع طويل كله محاولة/ فشل</p>	
	<p>المرجع روايات الفروسية (قراءة)</p> <p>مسار الشخصية حياة دون كيشوت مشروع طويل كله محاولة / فشل</p>	

يطيل عبد الفتاح كيليطو في المرجع *Référence* الذي هو مصدر ولادة النص اعتقد ثرفانتيس في البداية أن الكاتب المفترض لدون كيشوتي هو إنسان حكيم يتمتع بطاقات وقدرات فوق - طبيعية، لكنه تعجب واندesh لما علم أنه إنسان مغربي عادي. لقد تعامل ثرفانتيس مع النص السابق بمكر مضفيا عليه الطابع المسيحي القشتالي ومستبعدا الأنساق الثقافية العربية. وهكذا يرى عبد الفتاح كيليطو أن الترجمة الماكرة لم تسعف ثرفانتيس من استعادة الشكل العربي الأصلي" ²¹.

في الواقع ما يهمنا نحن في هذا السياق، هو متابعة المشروع العام لسرفانتيس، ومدى مطابقته للمشروع المتخيل الذي يؤده ويحرص على تنفيذه (دون كيشوت). إن المنطلق بالنسبة للأول هو قراءة النص العربي وتثبيت تحقيق الفكرة. أما بالنسبة لدون كيشوت فالاطلاع المستمر والمتواصل والثاقب لروايات الفروسية كان الدافع الرئيسي لخروج الشخصية لتثبيت ما اقتنعت به طيلة وبعد (فعل القراءة).

إن المرجع *Référence* واحد: فعل القراءة. وستعمل الشخصية (الواقعية والمتخيلة) على تحقيق جانبها الأسطوري المتمثل في تقرير ممارسة اختيارها في مواجهة العالم وتحمل مسؤولية هذا الاختيار بناء على قناعات شخصية بحثة غير قابلة للنقاش والمراجعة.

يؤكد مسار حياة سرفانتيس أنه مرّ من مراحل متتابعة ميزتها صفتين لازمتين: المحاولة والفشل. كانت رغبته الشديدة منذ طفولته أن يظهر أكبر قدر ممكن من التضحية والتفاني من أجل الغير. وسعى في فترات مختلفة وحاسمة من حياته على تقديم ورسم صورة مثالية قدر الإمكان لدى الغير عنه: شخصية العادل، المعاون، القوي، الشجاع، الراض للباطل والمتجاوز للخوف والندالة والجبن والخور، مستعد للتضحية بنفسه وماله لأجل قضية إنسانية عالية (مشاركته في المعارك، سجنه في الجزائر....). لكن، وعلى الرغم من نيته القاطعة والعميقة في تحقيق الأشياء وفق هذه القناعة إلا أن الفشل ظل لاصقا به (فقدانه لحركية ذراعه، مكوثه في سجن الجزائر خمس سنوات....)، لينتهي مسار حياته بكتابة (دون كيشوت) ويميت البطل في النهاية لأجل أن يفهم القارئ أن قطيعته مع روايات الفروسية ليست إلا قطيعة مع ذهنية فاسدة أتعبته وأثقلت كاهله.

إن المؤلف على علم ودراية تامة أن ما أنتجه ليس برائع (أي شبيهه)، أي يتجاوز ما هو معطي (المعيار)، دفع هذا إلا أن يشك ويحتار في قيمة ما أنتجه. إلا أن النص تحول إلى عكس رغبة المنطلق. لقد تجاوز الزمن والمكان وتحول اليوم إلى أسطورة، إلى رمز. إنها ومثما يقول أحد الباحثين الغرب كانت في القرن الثامن عشر رمزا للعالم الرومانسي بالنسبة إلى البعض، وبالنسبة إلى البعض الآخر نمودجا للمختل، وهي بالنسبة إلى بعض علماء النفس نمودجا للشيزوفرينيا، وبعض الشيوعيون حولوه إلى قضية من قضايا السوق. وقد قال الرئيس الفنزويلي وهو يصف (دون كيشوت): "هذا بطل حارب طواحين الهواء ملاحقا مثله العليا، سنقرأ جميعا دون كيشوت لنتغذى أكثر من روح مكافح أراد إحقاق الحق وتصحيح العالم، إننا جميعا أتباعا لدون كيشوت إلى حدّ ما".

يوافق — بالتقريب — مسار المؤلف مسار شخصيته، إنها استمرارية الواقع في الخيال (المتخيل). فالمنطلق قراءة (دون كيشوت) قراءة مستمرة وثاقبة لروايات الفروسية. يبدأ مسار الشخصية بالخروج (في صورة فارس مثالي) لتطبيق وتحقيق القناعات المستلهمة من القراءة (الرواية). تؤكد النتيجة أن الفشل في كل المحاولات (الطلعات الثلاث الرئيسية)/ المغامرات كان دافعا رئيسيا للحدّ من الإيمان الذي تدعو إليه هذه النصوص (الوصية)، ثم موت الشخصية. للموت دلالتان:

1. وضع حد لنظام فكري سابق.

2. بداية فكر جديد وقناعات جديدة مغايرة.

ينتهي المساران (الواقعي والتخيلي) بإثبات القطيعة الذهنية الآنية " هذا الموقف من النصوص السابقة ومن الوعي الثقافي السائد هو كذلك موقف من كل المؤسسات ومختلف الخطابات التي تتصل بها، ولم يترك سرفانتيس فرصة تمر دون أن يوجه سهام نقده اللاذع والحاد لمختلف تجلياتها، إلى الحد الذي جعلنا نذهب إلى أن دون كيخوتي بمثابة ميتا حكي، يجسد وعيا خاصا بالكتابة"²²

بطل موت سرفانتيس بفضل المقروئية والصدى الذي لقيه نصه، وفشل دون كيشوت في تواصله مع عصره، ليس إلا نجاحا باهرا، في قدرته على تحقيق إيمان جديد بقيم جديدة. إن هذا قمة الوعي وقمة التغيير وقمة التواصل بين الواقع والخيال.

6- مرايا النص العربية:

تناولت مجموعة كبيرة من الأسماء النقدية العربية رواية "دون كيشوت" بالقراءة، والتأمل وبالتأويل. فركز كل ناقد على جانب بدا له أكثر أهمية من الجوانب الأخرى، ومضى كل دارس يبحث في شفرات النص العميقة ليمسك بدلالاتها. ويبقى هذا سحر العملية التواصلية التي يعقدها دوما وباستمرار الباحث والمتلقي، أي المؤلف والقارئ في زمان ومكان محددين، هذا ما يقنن فعلهما. هذا الفعل المتمثل في الإرسال والتلقي، فتكون الدلالة (الرسالة) حينها صورة فعلية لهذا المشروع المعقد.

لقد قام الناقد محمد الداوي في دراسة متميزة له عن نص "دون كيشوت" بعرض أهم الممارسات النقدية التي تعاملت مع النص بامتياز ورأينا أن نعتمدها حتى نحيط بالدراسة من جوانبها الكلية وننير فكر القارئ بها.

يشير محمد مندور في دراسة له نشرها في مؤلفه "نماذج بشرية" أن نص سرفانتيس ليس إلا درسا واضحا للأجيال للاحقة الساعية إلى المثل العليا والمدافعة على الخير والعدالة والحالمة بأيام جميلة، وليست مغامراته الجنونية الفاشلة وإصراره على المواصله فيها إلا دليل قاطع على قوته الروحية التي تتجاوز كل انهزام جسدي ظاهري ليسير دوما نحو أمام أفضل "مات فتلقى الموت كما يتلقى محب ابتسامه محبو بته أو شهيد وجه ربه. مات بعد أن علم أن القتال لخير البشر قتال مع طواحين الهواء. مات بعد أن

فشلت جهوده ولم تعد له القدرة على استئناف حياة بليدة راتبة كالتى يحياها ملايين البشر من الخاملين".²³

يركز بعد الوهاب مؤدب في كتابه "وضعيات الإسلام في دون كихوته" على التجليات الإسلامية والعربية في نص "دون كيشوت"، إذ يؤكد على فكرة أنه "إذا نبش الأسبان في تلك البقايا والآثار فهم سيساهمون في إعادة تأسيس ذاكرتهم نفسها، والخيوط التي تربطهم بالبلدان المتاخمة لبلدهم".²⁴ ويرى محمد الديهي أن "الخلفية التي تؤطر قراءة مؤدب هي الإجابة عن السؤال الذي يورقه بوصفه مسلما يعاني من تجربة المنفى في فرنسا، والبحث عن موضوع ثقافي بيني يحل التعاون والتآزر بين الحضارتين (الإسلام والمسيحية) محل التنازع والتصارع، والتقاط صدى التعايش الأندلسي بين الأديان الثلاثة".²⁵ يفصل عبد الكبير الخطيبي²⁶ في مقاله "المستويات المتعددة للكتابة" في فكرة "الجنون" المستندة للشخصية الرئيسية، ويتحدث عن ملازمة هذه الصفة للمؤلف على ثلاث مستويات:

1. أقام فصلا بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.
 2. يوجد تنافر بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.
 3. في ما وراء الفصل بين العقل والجنون، أشرع ثرانتيس الكتابة على قارئ مجنون، فهذا الأخير يعتبر قارئاً أكثر منه فارساً".²⁷
- فالجنون عند الباحث ليس إلا حالة ناتجة عن فعل الكتابة، وعن مواجهة الكاتب نفسه. ويعلق محمد الديهي على دراسة الخطيبي "أنها تتميز بالإنزياح عن القراءة الواقعية التقليدية التي تعني بجنون الشخصية محاولة رصده في العمل الأدبي، وبالمقابل يتوخى عبد الكبير الخطيبي الكشف عن جنون ثرانتيس نفسه، وبيان كيف تخلص منه وعالجه بواسطة الكتابة"²⁸

كما لا تفوتنا الإشارة إلى أعمال أخرى نقدية مست العمل الروائي عن قرب، وأحاطته بالدرس والتمثيل مثل دراسة عز الدين إسماعيل في مؤلفه "النقد الأدبي الحديث"، وعبد الفتاح كيليطو في « Cide HAMETE Benengeli » في لسان آدم، ودراسة عبد القادر شاوي في "ميغيل سرفانتيس: رواية الفروسية والأحلام المستحيلة" وغيرها كثير، وليس هذا إلا من باب التمثيل.

تحدث التهامي الوزاني²⁹ في إحدى المقالات التي كان ينشرها في جريدة الريف المغربية بإسهاب كبير عن الإرث الذي خلفه سرفانتيس، معتبرا إياه نقطة التقاء متميزة للثقافة العربية (المغربية) بالثقافة الإسبانية (الغربية) المسيحية. وأشار إلى العيد السنوي للكتاب الذي تخصصه مدينة تطوان بالمغرب منذ سنة 1942 احتفالا بسرفانتيس. وليس هذا – في رأيه – سوى محاولة دؤوبة لاستحضار الرموز الثقافية العربية في الأندلس.

يؤكد صاحب المقال أنه وعلى الرغم من حضور بعض العلامات الدلالية في النص والتي تشير إلى بعض مواقف سرفانتيس من الإسلام والعرب إلى أن هذا لا يمكنه بحال من الأحوال أن ينقص من قيمة النص العالمية.

تعامل الباحث عبد الكريم الفاسي³⁰ تعاملًا بيداغوجيا بحثا مع النص، إذ حاول عرضه وتقديمه للقارئ في حلة تربوية تسهّل عليه بلوغ مكانه. قسم دراسته إلى قسمين أساسيين. الجزء الأول خصصه للجانب البيوغرافي للمؤلف، وخصص الجزء الثاني للحديث عن الرواية وبعديها الحاضرين.

الأول: ظاهري، مسليّ ومضحك، والثاني: ضمني، رمزي وعميق. كما نوّه بشدّة إلى فضل النص في الربط بين ثقافتين متوازيتين متعارضتين: الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية المسيحية. "يكاد مفكرو الغرب أن يغفلوا أو يتغافلوا عن أثر مجهودات مفكري العرب في الأندلس في فكر سرفنطيس (...). ولا يبعد أن يكون تأثره كغيره ببعض مخلفات العرب في الأدب والأخلاق ككتب ابن المقفع وابن طفيل (حي بن يقظان) كما أشار إلى ذلك الأستاذ كونزليس في كتابه عن الآداب العربية الإسبانية".³¹

قدمت دراسة غبريال وهبة³²، للقارئ العربي صورة مفصلة ودقيقة عن سرفانتيس ومؤلفه "دون كيشوت"، إذ يعترف الباحث "أنه لم يكتب في مصر عن حياة ميغيل ثرفانتيس،

مبتدع دون كيخوتي، إلا النزر اليسير (...). بضع صفحات هنا وهناك في مقالات قصار أو مقدمات يستهلون بها رواية "دون كيخوتي" المترجمة إلى العربية".³³

قسّم الناقد دراسته إلى بابين وكل باب إلى ثلاثة فصول، أشار في الجزء الأول إلى الخلفية التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشأ فيها سرفانتيس والتي أثرت في تكوينه، وسرد في الباب الثاني مغامرات دون كيشوت بالتفصيل، وعلاقته بالشخصيات الأخرى.

ننهي ملفنا هذا بقائمة تذكيرية لدراسات وترجمات عربية أخرى أنجزت حول نص
دون كيشوت:

1- دون كيشوت / ايف جامياك، تر: فتحى العشرى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للكتاب، 1987.

2- دون كيشوته - دى لامنشا / تاليف ميغيل دى سرفنتس سافدرا سرفنتيس، تر:
عبد العزيز الالهواني، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1957.

3- دون كيشوتى فى القرن العشرين، مختارات من مقالات اسبانية، تر: محمود
صبح، خوليو كورتيس، مدريد، المعهد الاسبانى العربى للثقافة، 1968.

4- دون كيشوت / تاليف ميغيل دى سرفنتس سافدرا سرفنتيس، تر: اكرم
الرافعى، بيروت ، دار العلم للملايين، 1979.

- 1- الأقطع: الشخص بذراع واحدة.
- 2- زبير درافي: محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص. 126.
- 3 - Charles Navarre: Les grands écrivains étrangers, Manuel Didier, Paris, 1954, p. 139.
- 4 - Idem, p. 152.
- 5- فيرا سافيليفا: دون كيخوته دي لامانشا (ميغيل دي سرفانتيس)، تر: هفال يوسف، www.google.fr ، ص. 1.
- 6- سعيد يقطين، دون كيخوته والأسطورة الشخصية، www.google.fr ، ص. 11.
- 7 - سعيد يقطين، ص 6.
- 8 - عبد الرحيم حزل، بمناسبة الاحتفال العالمي بذكرها الأربعمئة، www.google.fr ، ص 1.
- 9 - Anni Schelman : Don quichotte, Seuil, Paris, 1997.
- 10 - فيرا سافيليفا: دون كيخوته دي لامانشا (ميغيل دي سرفانتيس)، تر: هفال يوسف، ص 2.
- 11 - Tresor de la langue francaise : dictionnaire du XIXe & XXe siecle, ED : centre national de la recherche scientifique, Tome 9, 1981 p. 828
- 12 - فيرا سافيليفا، ص 3.
- 13 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 14 - م. ن، ص ن.
- 15 - المرجع السابق، ص 4.
- 16 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 17 - المرجع السابق، ص 2.
- 18 - واسين الأعرج، حارسة الظلال، دار الجمل، ألمانيا، 2000، ص. 69.
- * - النصوص التخيلية، «حصان نيتشه»، لعبد الفتاح كيليطو، الصادرة أخيراً عن دار توبقال، تقدم نموذجاً لامتزاج النقد بالسرد، ولامتزاج الذكريات الطفولية بالتمثيلات، وبالصور التي استقاها السارد في مطلع شبابه من الكتب التي قرأها، والتي ساهمت في تكوين وعيه المثقل بالنماذج الأدبية والفكرية، مما يطرح بقوة مجموعة من الاشكاليات الجديدة في السياق الروائي المغربي. في الحقيقة أن الأمر يتعلق بمجموعة من النصوص المتفرقة التي نشر المؤلف بعضها منذ 1988 باللغة الفرنسية، في حين نشر بعضها لأول مرة في الكتاب الحالي الذي قام بترجمته الى العربية عبد الكبير الشرقاوي. وقد اختار المؤلف أن يرتب جميع النصوص التي يبلغ مجموعها 37 في ثلاث وحدات موضوعاتية وزمنية أساسية، تخدم تقدم السرد، وتتضمن شخصيات تتناسخ وتتجاذب وتختفي لتعاود الظهور في مكان آخر
- عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، 2003، ص-ص، 54-6219.

-
- * - هاني الراهب، جرائم دون كيشوت، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
- 20- محمد الداوي، التلقي العربي لدون كيشوت، www.google.fr، ص6.
- 21- المرجع السابق، ص3.
- 22 - سعيد يقطين، ص5.
- 23- محمد مندور، نماذج بشرية، ط1، دار المعرفة، 1961، ص 64 ، 65.
- 24- عبد الوهاب مؤدب، وضعيات الإسلام في دون كيشوته، مجلة الكرمل، العدد11، 1985، ص 101، 111.
- 25- محمد الديهي، ص 4.
- 26- عبد الكبير الخطيبي، المستويات المتعددة للكتابة، مجلة الكرمل، العدد11، 1985، ص 112، 114.
- 27- المرجع نفسه، ص 113.
- 28- محمد الديهي ، ص4.
- 29- التهامي الوزاني 1903 — 1972 صحافي وكاتب ورجل سياسة وصاحب جريدة أسبوعية «سياسية وثقافية» شرعت في الصدور منذ سنة 1936 هي «الريف».
- 30- عبد الكريم الفاسي، مكيل دي سربانطيس (1547-1616)، مجلة رسالة المغرب، العدد4، السنة 9، دجنبر 1947.
- 31- عبد الكريم الفاسي، ص 250
- 32- غبريال وهبه، دون كيشوت بين الوهم والحقيقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
- 33- المرجع نفسه، ص 6

الكتابة الروائية العربية المعاصرة بين الثبات والتحول (فترة ما بعد الثمانينات)

د.نورة بعيو

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

تحاول هذه المداخلة أن تقف عند محطتين لطرح جملة من التساؤلات:

أولاً: الكتابة الروائية العربية قبل 1985.

ثانياً: الكتابة الروائية العربية بعد 1985.

فما هي المعطيات التي أسهمت في ظهور كتابات روائية في فترة تاريخية ما، مغايرة لكتابات فترة أخرى سابقة أو لاحقة لها، من حيث السياق السوسيوثقافي وما يرتبط به من مختلف أشكال الوعي والرؤى للرّاهن المعيش عربياً؟ وهل الكتابة الروائية تتحول بتحول العالم الموضوعي، أم أنها تُحوّل هذا العالم لاعتبارات وقناعات فردية وجماعية، ذاتية وموضوعية؟ وبطريقة أوضح: ما موقع الكتابة الروائية في عالمي الحركة والثبات؟ هل هذه الكتابة ثابتة باستمرار؟ والواقع/الموضوع متغيّر باستمرار والعكس؟

للإجابة على هذه الأسئلة ننطلق من الروائي المرحوم "عبد الحميد بن هدوقة"، حيث كتابة رواياته الأولى: "رياح الجنوب"، "نهاية الأمس" و"بان الصبح" تختلف، من حيث البناء، عن كتاباته اللاحقة "غداً يوم جديد" (*). إنه مجرد مثال فقط، ذلك أن شواهدنا ستتصبّ على أسماء روائية أخرى عربية وجزائرية معاصرة، مثل: "عبد الرحمن منيف"، "صنع الله إبراهيم"، "أحلام مستغانمي"، "واسيني الأعرج" وغيرهم.

فالرواية تعتبر الفنّ الأكثر تعبيراً عن تجلّيات تعثر الرّاهن العربي شرقاً وغرباً على أكثر من صعيد، لأنها كثيراً ما تتجح في الامتلاك المعرفي للواقع المعيش. بخلاف الأجناس الأدبية السردية والغنائية، تبحث الرواية لتغيّر أو لتتجاوز حدّاً أو حدوداً معيّنة. ولكن هذا التعبير عن الواقع ومحاولة احتوائه ثمّ تجاوزه لا يتحقّق دفعة واحدة، بل يتوقّف عند محطات عديدة مهمّة وخطيرة في الوقت نفسه، انطلاقاً من النّقلة المتميّزة التي شهدتها الرواية العربية الفنّية بعد "زينب" متخطّية ثنائية الشّكل/المضمون، حيث ركّز

التيار الشكلي على اللغة وعزل النص عن أي إطار خارجي، وركز التيار الاجتماعي على المضمون/السياق الخارجي.

إلا أن الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، ومن خلال مقالاته المجموعة في كتب "نظرية وتطبيقية" (**)، طرح فرضية جديدة ومهمة تعدت مرحلة العلاقة بين الأدب والمجتمع، هي علاقة تأثير وتأثر أو علاقة انعكاس أحادية، حيث ربط بين اللغة والنص والمجتمع، ويستحيل الفصل بين هذه العناصر نظرا لشدة تلاحمها فيما بينها. وعليه، يمكن القول إن حركية الكتابة الروائية تتناسب والحراك الاجتماعي والتاريخي للمجتمع، أما إذا تبين انعدام هذا التناسب، فهذا يدل على أن ثمة خلا وشرخا، بل وقطيعة عميقة بين فعل الكتابة والحراك الاجتماعي عكسا بعكس مما توضّح هذه الترسيمة:

لأن

- أ - فعل الكتابة ثابت / استقرار وجمود ← الواقع ثابت وقار.
ب - فعل الكتابة ثابت / استقرار وجمود ← الواقع يكون متحركاً ومتغيراً.
ج - فعل الكتابة متغير / متقدم بخطوات ← الواقع يكون متحركاً ومتغيراً.
د - فعل الكتابة متغير / متقدم بخطوات ^{بينما} ← الواقع ثابت وقار.

أ ب

إذن: ثبات ← ثبات

ثبات ← حركة

حركة ← حركة

حركة ← ثبات

أ: مستوى الكتابة / ب: مستوى الواقع الموضوعي

نلاحظ غلبة عدم التناسب بين مستوى الكتابة وحركة الواقع الاجتماعي، وإذا حدث وتحقق تناسب ما في (ج) فلأنه ثمة انعكاس مباشر ونقل صريح للعالم الموضوعي من لدن المبدع، فجاءت روايات بداية الثمانينات تعبيراً عن طموح الروائي، أو دفاعاً عن النخبة، أو عن مصالح فئة معينة، أو عن قناعات فردية أو جماعية بعينها، فعالجت الموضوعات الروائية فكرة القومية ("نجيب محفوظ"، "عبد الرحمن الشرقاوي"، "نبيل سليمان" وغيرهم)، وأزمة الهوية بطرح السؤال: من نحن⁽¹⁾؟ والصراع بين الشرق

والغرب⁽²⁾ وهزيمة حزيران 1967⁽³⁾ ("الطيب صالح"، و"عبد الرحمن منيف" وغيرهما)، أو التركيز على التشهير بمبادئ تيار سياسي وإيديولوجي معيّن ومناصرته لصالح طبقة معينة⁽⁴⁾، ويبدو أنّ هذه الموضوعات، المتنوّعة والمختلفة في الظاهر، هي القاسم المشترك للروايات العربية حتى الثمانينات بالرغم من تباينها من كاتب إلى آخر، من حيث التحليل والتأويل، فلم تتّضح للقارئ والناقد تلك العلاقة الإيجابية بخطوات نحو الأمام بين عملية الكتابة، وما يجري من تحولات سريعة ومفاجئة في حياة الفرد والمجتمع. ولعلّ الأسباب تكمن في:

- تخوّف الروائي نفسه من المغامرة وحده، وتخطّي الخطّ الأحمر حتى لا يخرج عن النمط الجاهز، وهو نمط لا يززع جهة، ولا يفرط في ثنائية، ولا يخون مصالحه مع الثالثة، فيظلّ شاهداً على حالات التغيّر من حوله.

- اعتقاد الروائي أنّ الشكّل الغربي هو الوحيد والأوحد للفنّ الروائي، ومن ثمّ لا يمكن المساس بشكّله تحويراً وإضافة لبعض الآليات، لأنّه النموذج الأوّل والأخير، ومن ثمّ فكلّ محاولة لتطوير طريقة الكتابة وفق مستجدّات الرّاهن العربي كانت تجهض باستمرار.

- اعتقاد الروائي وإصراره على أنّه المفوّض الوحيد للفئة/الطبقة التي ينتمي إليها، فهو يمثّلها عقائدياً واجتماعياً وسياسياً، لذا كانت رواياته إطاراً حوى آماله وحلوله الافتراضية لكثير من الأزمات.

- موقف السّلطة بعامة، والمتقفّ بخاصة، من جدوى أو لا جدوى الكتابة الروائية، أي درجة خطورتها لتكون قضية مهمّة، أو درجة تفاقتها فتكون مجرد وسيلة للترفيه والتسلية لا غير.

- إهمال فكرة وجوب العودة إلى التراث والتّاريخ، قراءة ومراجعة وغربلة، حيث لا حاضر لفنّ بدون ماضٍ سليم، ولا مستقبل لفنّ حاضر جاهز، غير مؤسّس على حقيقة تصنعه في إطاره التّاريخي والحضاري لينتمكّن من المواكبة ثمّ المواجهة.

وهكذا، وبعد منتصف الثمانينات (1985) تقريباً، أدرك جمع من الروائيين أنّه لا يمكن الاستمرار في الكتابة الروائية وفق الأنماط السّابقة المعهودة قبلاً، ذلك أنّ رياح التّغيير، بل عواصفه، هبّت على مشرق العالم العربي ومغربيه بسرعة مفاجئة جدّاً، إلى

درجة أنه لم يعد بوسع المبدع الروائي أن يقف متفردًا ومنتظرًا الإشارة، إذ توجب عليه أن يخوض كتابة روائية حقيقية تمثل المجتمع العربي الحقيقي، لا المزيف/المخدوع، وهي معطيات دفعت الكاتب لأن يُحوّل كتابته إلى مجرى هذه المستجدات نفسه على مختلف الصعد، فالوقت مواتٍ لتحمل المسؤولية كاملة تجاه المجتمع والتاريخ.

من هنا، بدأ مسار الكتابة الروائية يتغيّر تدريجيا وذلك وفق الترسّمة الآتية:

I - الكتابة تحوّلت ← الواقع شهد تحولات مستمرة.

II - الكتابة تسبق أحيانا ← زمنية الحراك الاجتماعي.

III - سرعة الحراك الاجتماعي ← استحداث آليات لمواكبة هذه السرعة وتجاوزها.

نلاحظ أنّ ثمة علاقة تفعيل وفاعلية بين الطرفين إلى درجة التداخل: فالكتابة، باعتبارها سياقًا صوتيًا وسرديًا، تفهم أيضًا على أنّها وقائع اجتماعية تتّصل بالمستوى الدلالي، لأنّ كلّ تجلّ كلامي هو بنية إيديولوجية تعبّر عن مصالح جماعية⁽⁵⁾.

وتبعًا لهذا، أكّد بعض الباحثين أنّ الشّكل هو جزء من الإيديولوجيا أو هو محكوم بمعماريتها، إنّها تمتلك دورًا موضوعيًا سياسيًا وحضاريًا داخل العملية الاجتماعية، بل هناك من أقرّ بأيديولوجية اللفظة/الكلمة باعتبارها دليلًا إيديولوجيًا⁽⁶⁾. وذهب "فريديريك جمسون" إلى أنّ الشّكل الجمالي أو القصصي حدث إيديولوجي بذاته، له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لمختلف التناقضات الاجتماعية العالقة⁽⁷⁾.

كما أنّه لا يمكن إغفال الأطراف الأخرى المساهمة في عملية الكتابة، ولا سيما المتلقي الذي يتابع العملية بفعل القراءة والنقد، والمجتمع بمختلف مرجعياته الذي يقدّم الحوار الخام، وهكذا فكلّ تحوّل في الطرفين: المجتمع/المتلقي يستدعي حتمًا تحوّلًا موازيًا في تقنيات/شكل الكتابة «لأنّ تغيير محتوى الشّكل يعني بالضرورة تغيير الشّكل ذاته، وإذا كان مستوى الشّكل هو تمثيل لوجود الجماعة، فإنّ تغيير الجماعة البشرية يقود بالتالي إلى تغيير محتوى الشّكل ومن ثمّ الشّكل ذاته»⁽⁸⁾، إضافة إلى أنّ كل عمل أدبي له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى، حتّى بالنسبة للكاتب نفسه في المرحلة نفسها، فشكل كتابة الرواية الاجتماعية ليس نفسه مع الرواية السيكلوجية أو التاريخية، لذا كيف الروائيون المعاصرون تقنيات الفنّ الروائي مع موضوعات الواقع المعيش عربيًا، أو على مستوى كل قطر محليًا.

ولم يكتف الروائي بهذا التكييف، بل نوع وجزأ، فأضاف تقنيات فرعية تتصل بالسرد واللغة والزمان والمكان. ولا يمكن تصوّر أنّ هذه الآليات هي مجرد أشكال خطابية فقط فلا شيء متروك للصدفة. «فالسرد ليس مجرد شكل خطابي محايد يمكن أن يُستخدم أوّلاً لتقديم الأحداث الحقيقية كما تبدو باعتبارها عملية تطورية، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمينات متميزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة»⁽⁹⁾.

* مظاهر هذا التكييف ومبرراته المختلفة:

أ - تقنية السرد:

■ السرد من الأحادية إلى التعددية:

لقد غلبت على السرد الروائي صورة السارد/الراوي الواحد، العالم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخص و يعرف عنهم كل شيء... ومع تطوّر الشغل النقدي اختفت هذه الصورة لصالح ثلاثة ساردين أساسيين كل منهم يضمن الآخر، فهناك سارد الأحداث داخل النصّ، وهناك السارد الضمني الذي يقع خارج النصّ، وأخيراً، هناك الكاتب المتمظهر عبر أيّ ملمح من ملامح الساردين أو الشخص الروائية، وتتحصر ضمائر السارد في: الـ (هو)، الـ (هي) ثمّ الأنأ، أنت، وأنتِ، وتظهر الثنائية الغالبة الأنأ والآخر، إذا غاب السرد بواسطة الغائب هو/هي⁽¹⁰⁾.

ويبدو أنّ اختيار صفة السارد وموقعه يعود إلى الوظيفة التي يقوم بها، والدلالة التي تؤدّيها في السياق النصّي، حيث تختلف من المجال النفسي إلى المجال السيري، إلى المجال السياسي والديني وهكذا، تبعا لنوعية الحراك الاجتماعي في الرواية.

تعجّ الرواية العربية المعاصرة بحالات تبدّل، وتتناوب ضمائر المتكلّمين أو المخاطبين، والمخاطبين والساردين، كما يتجلى هذا في حالة خروج "الطويبي" من أناه السابقة المعروفة باسم "طاهر عوانة" ليصبح شخصا آخر كليّ الاختلاف عن حالته الأولى «راح قليلا وهو يستدير إلى البيت، طنت واحدة من أذنيه وخرست الأخرى، دارت الخطى القليلة وتمايلت الأشياء، تلمس عبثا حتى تلقّفه الفراش، نادى الخطر ملتاعا، جزع وهو يدرك أنّ الدّوار يعادوه، ثمّ استسلم بشقّ الأعماق صوت يؤكّد أنّه ليس هذا ما كان

يصيبه في حياته الأولى مثلما تنقطع نياط القلب، تلاشت أنفاسه وشفته تلهجان: أنا الطويبي، هذا هو الطويبي، الطويبي يا "طاهر عوانة"»⁽¹¹⁾.

■ ساردون لموضوع واحد:

لقد ألقت الرواية العربية في بداية ظهورها سرد موضوعها بواسطة سارد واحد، وغالبا ما يكون هو الكاتب نفسه كما هو في حديث "عيسى بن هشام" للمويلحي، ثم بدأنا نلاحظ تأرجح السرد بين السارد/الراوي والمؤلف، لمبررات فرضها التعبير عن الغربة والحنين في زمن تكون الوعي الفردي، كما هو الحال في (زينب) في رأي يُمنى العيد⁽¹²⁾، ولو في إطار خدمة ثقافة الآخر/الأوروبي في تلك الفترة.

أما رواية التسعينات، فقد بدأت تتفاعل مع أكثر من سارد لموضوع واحد، نظرا لخطورته، من جهة، وأهميته من جهة ثانية، كالقهر السياسي، والإرهاب الديني، وما يتصل بهما من اغتيال واعتقال ونفي وسجن. وقد حظي موضوع السجن، المرتبط بوضعية السجين وموقفه، ومزاج السجن/الجلاد ولا إنسانيته، باهتمام الراوي العربي المعاصر، بوصفه مثقفاً وصاحب قضية، حيث جعل كل سارد يتناول هذه النقاط بطريقته الخاصة من حيث العرض والتحليل والتأويل، كما هو شأن رواية "الآن... هنا شرق المتوسط مرة أخرى" لـ "عبد الرحمن منيف"⁽¹³⁾، ليفضح أسرار السجن العربي ومآسي المسجونين. فكان السرد موزعاً بين "طالع" و"عادل" و"الأم" وضمير المتكلم الذي تكفل بالحديث المتمثل في أنا "عادل" الساردي^(*).

■ لعبة تناوب الرواة، أي بين الراوي بضمير "هو" و"الأنا" إلى الراوي الشخصية الحكائية في رواية "شرف" لـ "صنع الله إبراهيم"⁽¹⁴⁾، إذن الراوي/الشخصية هو "شرف" الذي تبدأ حياته داخل السجن بعد خمس عشرة صفحة، ويبقى فيه حتى بعد انتهاء الرواية في الصفحة (543)، وداخل السجن يكون الكلام بين الـ (هو) والـ (الأنا) والراوي/الشخصية (شرف).

وتلخص يُمنى العيد وظائف هذا التناوب في التالي:

1 - على المستوى اللساني: يسمح للغة السرد بالحركة في اتجاهين: اتجاه اللغة الفصيحة والبليغة، واتجاه لغة التداول اليومي، لغة الحوارات والصمت، والنكات والشكوى.. الخ.

2 - على المستوى التقني: تتقلّ السرد من نمط الخطاب الروائي إلى خطاب السيرة الذاتية إلى الكلام بواسطة "الأنا".

3 - على المستوى الدلالي: تسمح للمتخيّل أن يوهّم بصدقية قواعد عقد بين "الأنا" وما يحكيه.

وهكذا، وُظفّت "الأنا" شرف، ليعبّر عن تجربته بلغته المنطوقة، وكانت الـ "هو" ومن خلفه المؤلّف للتعليق والتفسير والتبرير⁽¹⁵⁾ هي السرد بالأسنة شخصيات متعدّدة أو ساردين لموضوعات مختلفة.

عُدّ سرد أحداث الرواية بالأسنة عدد من الشخصيات، بما فيها السارد الرئيس والسارد الضمني، قفزة نوعية في تاريخ الرواية العربية المعاصرة على الصعيدين التقني والفلسفي وفق فكرتين، علاقة الأنا بالآخر والانحياز إلى الاتجاه التعدّدي والانفتاح مقابل الانغلاق والأحادية⁽¹⁶⁾. وكان الروائي العربي المعاصر، المثقّف، المؤمن بالحوار، واحترام رأي الآخر، يرمي إلى تجسيد الوعي الديمقراطي على أرضية واقع الحياة العربية، فيوزّع محطات سرده بهذا الشكل، حيث أنّ لكلّ واحد الحقّ في أن يقول كلمته ويدلي برأيه، ويصرّح بموقفه، مؤكّداً أو نافياً أو حتّى ملغياً لقناعة ما، فلا بطولة لأيّ كان، ولا أحد يمتلك الحقيقة، لأنّ النسبية هي الحقيقة.

وقد تظّهرت هذه الطريفة بوضوح في خماسية "مدن الملح"⁽¹⁷⁾ لـ "عبد الرحمن منيف" حيث تؤدّي الشخصية الروائية دور السارد إضافة إلى السارد الضمني الذي يوّارِي نوايا المؤلّف ومقاصده المختلفة، كشخصية متعب الهذال، مفضي الجدعان، الشّيخة نهوة، ابن الراشد، فوّاز، الصّاحب (هاملتون)، شيوخ القبائل، الأمراء وناس سوق الحلال... الخ، مع ملاحظة التّباين في تقسيم الأدوار وإظهار الرّؤى بين مختلف الشخصيات الساردة للحدث الواحد أو للأحداث المختلفة.

وربّما كانت تيمات الرواية العربية المعاصرة شبيهة بتلك التي طرقها بعض المفكرين والأدباء كـ "الكواكبي" و"محمد عبده"، في السّابق، ولكن الشكل المعوّق والمريض لم يكن قادراً على احتواء هذا الجديد الذي كان يستوجب تعاملًا مغايرًا أو جديداً يناسبه، كما هو شأن أعمال "عبد الرحمن منيف" الروائية، و"واسيني الأعرج" و"أحلام مستغانمي" وغيرهم، حيث ركّزوا في خطاباتهم:

- على التّاريخ في رواية "مدن الملح"، "أرض السّود"⁽¹⁸⁾ لـ "عبد الرحمن منيف"، "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف"⁽¹⁹⁾ لـ "واسيني الأعرج".
 - على تغييب الديمقراطية: "الآن... هنا شرق المتوسط مرّة أخرى" لـ "عبد الرحمن منيف".
 - على المنفي: "شرفات بحر الشّمال"⁽²⁰⁾ لـ "واسيني الأعرج"، و"مدن الملح" لـ "عبد الرحمن منيف".
 - على المدينة: "سيّدة المقام"⁽²¹⁾ و"ذاكرة الماء"⁽²²⁾ لـ "واسيني الأعرج"، "ذاكرة الجسد"⁽²³⁾ لـ "أحلام مستغانمي".
 - على الصّحراء: "مدن الملح".
- وللتّعبير عن موضوع الصّحراء، فرض على "عبد الرحمن منيف" اختيار تقنية "المكان" لأنّ أحداث "مدن الملح" واسعة جدًا.
- لقد آمن الكاتب بأنّ اعتماد تقنية المكان في أيّ عمل روائي أمر بديهيّ، كما أنّه من الخطأ الاعتقاد أنّه تكوين جامد أو محايد أو فارغ من أيّة دلالة، بل للمكان أهميّة بالغة. هذا إذا لم يكن هو الشخصية الرئيسة في الرواية عندما يكون هو: التّاريخ والهوية والموقف والرّؤية، ممّا أدّى ببعض النّقاد إلى استعمال مصطلح "رواية المكان" في عالم أصبح الانتماء إلى مكان بعينه وتوثيق الصّلة معه ضربا من الخيال، حيث الرّيادة للنّفي والاغتراب والإلغاء المطلق لأدنى حقّ في المواطنة. هكذا تعامل "عبد الرحمن منيف" مع "فضاء الصّحراء"، وخصوصا في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّود" وغيره من الرّوائيين المعاصرين، كـ "هاني الراهب" في: "رسمت خطأ في الرّمال"⁽²⁴⁾ و"ياسين عبد اللّطيف" في: "البحث عن سماوات جديدة"⁽²⁵⁾ و"رضوى عاشور" في: "الطريق إلى الخيمة الأخرى"⁽²⁶⁾ ... الخ.

في الأوّل، ارتبط مدلول لفظ "الصّحراء" بمعاني: القحط، الضّياع، التّيه، الخوف، البداوة والتخلّف، ثمّ بدأت هذه الدّلالات تتّحوّل تدريجيّا، فهي أرض احتضنت بعض الدّيانات السماوية، وهي منطقة عبور استراتيجية للتّجار والحجّاج، وأخيرا أضحت قطبا صناعيّا لأصحاب الأموال والمستثمرين العالميين بهدف امتصاص آخر مبتكرات تكنولوجيا البترول، لتتحوّل إلى عالم تتفاعل فيه جماعات بشرية مختلفة من كلّ أنحاء

العالم : مهندسون، عمّال، أطباء، اقتصاديون، تجّار... الخ، انجذبوا إليها للتأمل والبحث والزيادة في الأموال، ولأنّ الصّحراء كنز طبيعي يحمل عمقا ثقافيا وحضاريا ومعتقديا للإنسان العربي، تحتمّ الدّفاع عنه بكلّ الوسائل، حتّى لا يُمحي من الخريطة العربية. من هنا، نفهم لماذا ركّز "عبد الرحمن منيف" على "الصّحراء" في خماسيته، فكانت من بين الأهداف الأولى التي رمت إليها "مدن الملح"، حيث نقلت التحوّلات الجذرية والخطيرة التي شهدتها الصّحراء العربية (جهة الشّرق) بشكل سريع ومفاجئ، انطلاقا من بقعة خضراء تسمّى "وادي العيون"⁽²⁷⁾ بشخصه وتجذّره، بأحلامهم البسيطة وتنبؤاتهم البريئة، وطبيعة بدواتهم إلى "حرّان"، حيث كان التحوّل بفعل الهدم والتدمير في بدايته، لتتحوّل الآلة الحديثة الفاعل الأوّل في هذا التغيّر المفاجئ/الخطير الذي غيّر، بل محاذ جغرافية الوادي إلى الأبد «انتهى وادي العيون، المكان، الظلّ سريعا، قُتلت الأشجار وزرعت مكانها الأعمدة الحديدية في كلّ مكان»⁽²⁸⁾.

المكان، عند "عبد الرحمن منيف"، ليس مجرد ديكور، بل هو عنصر له فعالية التّأثير والتأثر، فهو ملمح من ملامح حياة النّاس الذين صمدوا في وجه ذلك التغيّر، بل التّشويه، صرخ بعضهم وبقي الآخرون ينتظرون اقتراب نهايتهم في صمت رهيب.

قال متعب الهزال: «وصلت العفاريات ولازم نضربها، وإذا بقينا مثل الخشب، راح تاكلنا وما تخلي منا أثر»⁽²⁹⁾.

وتموت "أم الخوش" العرّافة مع صمتها، فتدفن ليبقى قبرها أثرا شاهدا على مأساة التّغيير التي لحقت بوادي العيون، لأنّ الابن "الخوش" لا بدّ أن يعود إلى قبر أمّه يوما. لقد كان "منيف" ينتقل خطوة خطوة كما يفعل المتابع المعماري أثناء عملية البناء، ولكن المفارقة خطيرة، فالمتابع في "مدن الملح" كان يعدّ تقريره اليومي على حالات الهدم، ثمّ بناء ما يشوّه ما كان قبل الهدم. هذا ما حدث لـ "حرّان"، حران البحر والصيّد، حران الذّاكرة وفضاء كسب العيش. يحاول "ابن الرّاشد" أن يفهم النّاس ويقتنعهم بوجوب الرّحيل لأنّ بيوتهم ستهدم⁽³⁰⁾، بما فيها المقبرة. وهكذا يُقضى على آخر شكل من أشكال التّواصل مع الجذور، ذلك أنّ اقتلاع هذه الجذور هو التّنكّر لهذا الأصل والمصادرة العلنية لهويّته، وبالتالي قطيعة عميقة بين التّاريخ والمستقبل⁽³¹⁾.

والصّحراء/المكان هي التي ساعدت "منيف" في أن يؤكّد على أنّ ثمة هوة كبيرة بين فكريّن وحضارتين وذهنيتين وبين نمطين حياتيين، فقد أصبح هناك نوعان من البشر:

الأهالي، الغرباء الوافدون من الأمريكان وغيرهم، صارت وحدة الرقعة الجغرافية مقسمة إلى قسمين/مدينتين: حران العرب: بمعمار عشوائي سريع غير مخطّط له ولمشاريع مستقبلية، «وكأنّ بيوتها تشبه الدّمال في اليد أو مثل الرّقع في ثوب كبير قديم»⁽³²⁾. وحران الأمريكان: بنايات مخطّطة بإتقان وذكاء وحيلة تحترم وظائف النّاس وطبيعة المناخ، لتحقيق أهدافا خطّطوا لها مسبقا. فمن خلال تقسيم المكان يُبيّن الكاتب الأفق المظلم والمجهول الذي ينتظر عرب المنطقة على المدى القريب، ذلك أنّ التحوّلات مسّت فقط الظاهر، حيث حافظت الذّهنية الحرائية والبدوية على نمطها المعهود، ويعني هذا أنّ تقسيم المكان يؤكّد "ثنائية عدائية"⁽³³⁾ واسعة بين ذهنية تحافظ على الماضي وتسير حياتها ببطء وأخرى ترغب في كل شيء ولا ترى إلّا المستقبل، حيث ما كان صار مدمّرا ومشوّها ومنسيا⁽³⁴⁾، لقد كانت سرعة تحوّل المكان جنونية قال شمران العتيني: «موران اللّي نخبرها راحت»⁽³⁵⁾.

والخلاصة أنّ التحوّل في أنماط الحياة الاجتماعية العربية المعاصرة خلق موضوعات شتى تتجاوز حتما طريقة الكتابة السابقة لذلك التحوّل، ممّا لا يدع للروائي الخيار، بل سيدفعه هذا إلى إيجاد آليات جديدة والتعامل معها بذكاء يساعده على عرض وإبراز عمق هذا التغيير إيجابا وسلبا، ويكفي فقط أن يتمتّع بجرأة كبيرة ليكشف عن مواصفات الرّاهن العربي، راهن نهاية القرن العشرين، وما ينتظر الثقافة والسياسة العربية من تحديات مستقبلية، راهن كثر الحديث فيه عن: حرية التعبير، حقوق الإنسان، وجوب الحوار، احترام رأي الآخر وتخطي فكرة القداسة/عقدة الحنين إلى الماضي كمرجعية تحتاج إلى قراءة عمودية ومراجعة دقيقة لأطرها المختلفة، وبالتالي مجابهة المسكوت عنه، من أجل كل هذه المعطيات استثمر الروائي العربي المعاصر آليات أخرى كاللتّاص لاستتطاق التّاريخ والتّراث وإقرار تواصل إيجابي بين الماضي والحاضر، ثمّ استغلّ الخطاب المتنوّع فلسفيا وسياسيا وثقافيا، محليا وعالميا، لبناء مشروع حياتي عربي سليم الأسس مستقبلا⁽³⁶⁾. ثمّ اعتمد التعددية اللّغوية والتعددية الصّوتية كوسيلة لتأكيد الوعي الديمقراطي وتنمية الحوار البناء بين الأفراد والمجتمعات العربية أوّلا، ثمّ بلدان العالم ثانيا، حيث لا للوثوقية المطلقة، بل كل شيء نسبي، مثل هذه الأساليب في كتابة الرواية غابت عن عين القارئ لفترة طويلة من الزّمن، والقارئ كالكاتب له الحقّ في تفعيل العملية الإبداعية والإسهام في إحداث تحولات لا يُستهان بها.

- * - منشورات الأندلس، 1992.
- ** - كتابه على الجمال ونظرية الرواية وكتاب قضايا شعرية، دستوفسكي والماركسية وفلسفة اللغة.
- 1 - انظر/ د. عبد الله بوصيف، "أزمة الذات في الرواية العربية"، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، ع4، أبريل - يونيو، 1996، المجلس الوطني للثقافة والفنون، دولة الكويت، ص 246.
- 2 - في الروايات: "سباق المسافات الطويلة" و"قصة حب مجوسية" لعبد الرحمن منيف، ورواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" للطبيب صالح مثلاً.
- 3 - في رواية: "حين تركنا الجسر" لعبد الرحمن منيف مثلاً.
- 4 - كما نجد ذلك في بعض روايات واسيني الأعرج والطاهر وطار الأولى.
- 5 - Pierre V. Zima : L'ambivalence romanesque, Proust – Kafka – Musil, le sycomore, Paris, 1980, p. 46.
- 6 - إنه م. باختين في كتابه: "الماركسية وفلسفة اللغة"، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط 1، 1986.
- 7 - انظر/ سيد البحراوي، "محتوى الشكل"، مجلة الفصول، المجلد 12، العدد الأول، الجزء II، ربيع 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص 204 - 205.
- 8 - المرجع نفسه، ص 209.
- 9 - انظر/ مجلة الفصول، العدد الأول، الجزء II، ص ص 206 - 207.
- 10 - انظر/ صلاح صالح: "سرد الآخر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص ص 62 - 64.
- 11 - نبيل سليمان: "أطياف العرش"، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1995، ص 19.
- 12 - يمنى العيد: "فن الرواية العربية"، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 66.
- 13 - عبد الرحمن منيف: الآن... هنا شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 5، 1997.
- * - لمزيد من التفاصيل، انظر/ د. عادل فريجات: "مرايا الرواية"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 87 وما بعدها.
- 14 - إبراهيم صنع الله: "شرف، دار الهلال، القاهرة، العدد 579، مارس 1997.
- 15 - انظر: يمنى العيد: فن الرواية العربية، ص 18.
- 16 - صلاح صالح: سرد الآخر، ص 68.
- 17 - عبد الرحمن منيف: مدن الملح "خماسية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984، سنة 1989.
- 18 - عبد الرحمن منيف: أرض السواد "ثلاثية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999.
- 19 - واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دمشق (الجزائر 1993).

-
- 20 - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال، دار الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001.
- 21 - واسيني الأعرج: سيّدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2001.
- 22 - واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، دار الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001.
- 23 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993.
- 24 - هاني راهب: رسمت خطأ في الرّمال، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999.
- 25 - ياسين عبد اللّطيف: البحث عن سماوات جديدة، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989.
- 26 - رضوى عاشور: الطّريق إلى الخيمة الأخرى، دار الأدب، بيروت، ط1، 1987.
- 27 - مدن الملح، ج 1، التّيه، ص 7.
- 28 - المصدر نفسه، ص 129.
- 29 - المصدر نفسه، ص 112.
- 30 - المصدر نفسه، ص 174.
- 31 - مدن الملح، الجزء 2، ص 148.
- 32 - مدن الملح، الجزء 1، ص 45.
- 33 - انظر/ صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات ع. منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003، ص 69.
- 34 - انظر/ مدن الملح، الجزء الثّاني، ص ص 248، 354، 365، 256، 380.
- 35 - المصدر نفسه، ص 376.
- 36 - نجد هذا مثلاً في الروايات: "الآن... هنا شرق المتوسط مرّة أخرى"، "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف"، "ذاكرة الجسد"، و"سيّدة المقام".

حوارية السرد في رواية "تماسخت" "دم النسيان" للحبيب سايح

أ.مرابطي صليحة

جامعة مولود معمري

طرح ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine مفهوم التعددية اللغوية كقوام لحوارية اللغة استجابة معارضة لما طرحه الشكلاونيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بالسنية دوسوسير De Saussure الذين حددوا اللغة كبناء مستقل له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها، والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة، فطرحوا تمظهرات شعرية النص الأدبي وحددوا خصائصه الشكلية ووجدوا في الألسنة الحديثة منبعاً يستمدون منه، المصطلحات، ويسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنى اللغوية، وعملت الأسلوبية على حصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة، متحاشية الخوض في التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الكاتب أو الشاعر، وفي مواجهة ذلك طرح ميخائيل باختين مفهوم الحوارية كمؤسس لصورة اللغة تجتمع فيها التعددية اللغوية بالشعرية في علاقات حوارية توسع دائرة المعنى من داخل النص إلى خارجه بالاعتماد على خلفية تداولية عبر لسانية Translinguistique تركز على تصور فلسفي غيري يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع وخلفية سيميائية نقدية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية في أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الایدیولوجي⁽¹⁾.

هذه الخلفيات الحوارية التي تمنح للغة في النص الأدبي توجدا متميزا ومختلفا وضعها الحبيب السايح في اعتباره عندما كتب رواية "تماسخت دم النسيان" ليصنع من اللغة موضوعا يطغى على جميع مواضيع الرواية، وسنحاول في هذه الخطوة النقدية البسيطة تسليط الضوء على هذه الخلفيات الحوارية في الرواية، وعلى التقنيات التي تبني كيانها بما يتماشى مع خصوصية اللغة العربية وخصوصية الكيان السردی لتماسخت.

إنّ أول ما يواجهنا عند قراءة تماسخت هو هذا الاندفاع القوي للغة، القائم على التعدد والكثافة⁽²⁾ والسرعة في صورة نسميها انبثاقا، وما نقصده هو الانفجار المتسم

بالخطية والتوالد والسرعة، تتواجد فيه اللغة كموضوع، وتنبثق من نفسها في خطية متتابعة ومتسارعة، سرعة توحى بالانفجار إلا أنه انفجار خطي سريع أساسه التوالد الصوري، الذي ينتج توالدا لفظيا وصيغيا، وظف فيه مختلف صور اللغة البلاغية، فيكون الانبثاق قائما بذلك على ميزتين: الأولى هي ما أسماه باختين ظاهرة تعدد الأصوات اللغوية والثانية هي الترابط التوالدي لهذه العناصر اللغوية التي تنبثق من بعضها، وبالتقاءهما تتجسد ظاهرة حوارية اللغة.

إنّ عالم اللغة في الرواية عالم حوارى تترابط فيه البنى والعناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية، مشكلة علاقات حوارية تختلف باختلاف الفكرة واختلاف الأسلوب، " فالنزعة الحوارية ليست تلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي تجريها الشخصيات بل إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية أي جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان الموسيقية"⁽³⁾، وهذا المزج بين المختلفات في تماسخت هو أساس التعدد الحوارى وتقابله والذي تنسقه ثلاث مظاهر حوارية عامة تكوّن تماسخت هي: تعدد المواضيع، والتعدد الصوتى والتنوع الكتابى الصيغى، وتندرج تحت هذه الأطر مجموعة من الظواهر الحوارية الجزئية التي تنسم بالانبثاقية من بعضها في ترابط حوارى يكون الصورة العامة للغة المهيمنة على كلّ أجزاء البنية السردية في الرواية، وأهم هذه الأطر هو المقام السردى الذي تتبنى فيه الموضوعات السردية.

فمن المؤكد أن لغة السرد لها كيانها الخاص، لذلك فكيانها العدولى المعتمد أساسا على عدول أسلوبى شامل لا بدّ أن يتأسس أولاً على تصوّر حكائى مختلف يتمشى مع هدف اللغة الموضوع القائم على التعدد والكثافة، وهذا التصور مبنى على التعدد الموضوعاتى المنتج للتكثيف السردى.

1- التعدد الموضوعاتي:

يعتبر باختين مظهر تعدّد المواضيع من أهم مداخل التعدد اللغوي في الرواية، قائلاً: إنّ جميع تيمات الرواية ومجموع عالمها الدلالي وخطاب الكاتب وساردية والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخصوس هي الوحدات التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية⁽⁴⁾.

والموضوع يقصد به الفكرة وتتواجد في نقطة الالتقاء الحوارية بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي⁽⁵⁾، مما يعني تواجد الموضوع في مجموعة دلالية مجسمة أو مكبرة أو من إطار يسمح بتوحيد عناصر نصيّة متقطعة تعبّر عن تصوّر أو أفكار شمولية. لكننا إذا بحثنا في رواية تماسخت عن مجموعة دلالية مجسمة أو مكبرة تواجهنا مجموعة عناصر نصيّة متقطعة، ليس أسلوبياً، ولكن سرديّاً تتتابع بشكل سريع تماشياً مع سرعة التفكير والتأمل التي يقوم بها السارد فيما يحيط به، وفيما يحمله من تذكارات ومن خيالات وفيما يجول بوجدانه من مشاعر وأحاسيس، فتنمظهر صور الواقع المرئي مع مواضيع الذكرى وصورها ومواضيع الخيال وافتراضاته، وفقرات البوح، والاعتراف المعبرة عن الحالات النفسية المتراكمة للسارد والشخصيات، وهذا التراكم الممتزج بالتداخل في العرض يتم على مستوى المقطوعات، حيث تستعرض في مقطع واحد مجموعة من الموضوعات الصغرى الجزئية التي تنمظهر على مستوى الجملة، فيبدو الفعل العام فعل نقل ورصد تتجمع تحته عناصر نصيّة تتراوح في نوع واحد من الملفوظات السردية سماها غريماس Grémas ملفوظات الحالة⁽⁶⁾ وفي انبثاق هذه الملفوظات تنبثق المواضيع المتتابعة.

1-1- انبثاق الحالات: تتظاهر في تماسخت مجموعة هائلة من ملفوظات الحالة المتعلقة بالوضع الذي يوجد فيه السارد وباجتماعها تتشكل صورة تراكمية للغة، مكونة من تعدّد الصور التعبيرية عن هذه الأوضاع.

ويستند هذا العرض على فعل أساسي يقوم به السارد هو فعل التأمل والرصد من نافذة الغرفة ويستمر هذا الفعل طوال الرواية، ويتحول التذكير بالتواجد في هذا الموقع لازمة يقطع بها السارد موضوعاته في مواقع عديدة ومتفرقة منها. لتبدو بذلك في مجملها مجموعة استغراقات تأملية في الأشياء المحيطة به وفي حاله النفسية وفي ذكرياته الماضية، وإذ يبدو السارد من هذا الموقع في حالة ثبات منزلقة بين ثلاثة أوضاع ذات حالة، ذات قول، ذات

رغبة، فإنّ هذا الثبات أنشأ بالموازاة حركية على مستوى اللغة يؤسسها التنويع التعبيري عن وضع واحد وثابت تنتج عنه كثافة حالية ولغوية، الأولى يصنعها الثبات الحدثي الذي يبقى الذات في وضع واحد لا يتغير بأيّ فعل تحويلي فيكون الفعل في الدرجة الصفر، والثانية ناتجة عن الحركة اللغوية التي تشكلها المظاهر البلاغية العاملة على توسيع مدى تصويرية الخطاب الأدبي بالتنويع اللفظي والصيغي المتعدّد الواصف لحال واحدة.

وبهذا النسق المقصود تستعرض اللغة قدراتها الإنجازية التعبيرية في سبيل تحقيقها كموضوع. ومن أمثلة ذلك قول السارد: " فصل الزجاج بنية وبين الغابة حيث ودّ أن تتلاشى صرخته المكظومة كما ودّ أن لو بعث فيها حيوانا وحشا أو طائرا ليملكه أن يختار وساورته رغبة في صدم الزجاج برأسية فمواعيده ورغبته ومواقفته وفرحه رهنتها الحماقة السافرة الشامتة معلقة دونه أي سبيل إلى غير موته على ألا يكون بسيطا تافها لينتصر على واقعه المذل أياه كعبد خصي"⁽⁷⁾.

تبدو في هذا المقطع حالات الرغبة التي تساور الذات في الخروج من واقعها الذي يفصل بينه وبين خارجه، زجاج النافذة فتتقاذفه الرغبات، ويتمثل ملفوظ الحالة الأساسي في حال الانعزال بالغرفة وتتفرع عنه تعبيرات وصفية تدور في نفس الوضع وفي مجموعة من الحالات الفرعية الناتجة عنه وهذا ما يحقق ظاهرة التعدد اللغوي المعبر عن حال واحدة وثابتة.

وما يتميز به ملفوظات الحالة التي وضعها غريماس هو أنها ذات طابع حوارى، وذلك أنّ الذات إذا ما كانت متصلة بموضوع ما فإنّها منطقيا منفصلة عن موضوع آخر ضديد، قد لا يحضر في سياق السرد ولكنه يحضر في الدلالة المستترة وفي ذهن القارئ والعكس أيضا. فحال الاتصال بموضوع العزلة مثلا تقرأ أيضا بأنها حال انفصال عن الحال الضديدة لها وهي الانطلاق والتحرر من هذا الوضع. لذلك فإنّ دائرة التعدد اللغوي بهذا الشكل تتوسع لتشمل كلمات لم يكتبها الكاتب ولكنها موجودة في الدلالة المحيطة بما كتبه، وتحضر في ذهن القارئ ضمن الحقول الدلالية المحيطة بالكلمات. ويزيد هذا الوضع اتساعا بظواهر جزئية تقوّي انبثاق الحالات هي "أفعال الحالة"؛ ونقصد بها الأفعال القولية والأفعال الوصفية من مثل فعل "التأمل" و "التذكر" و "الوصف".

وكذلك ظاهرة "التوالد التشبيهي" ونقصد بها توالد الحالات من بعضها عن طريق علاقة المشابهة وهي من أساليب التوالد السردي كما هي وسيلة من وسائل التكثيف البلاغي.

1-2- تعدد الشخصيات: يقوم السارد في تماسخت وكذلك ضمير الغائب بأفعال استعراضية دائرة بين التأمل، والتذكر، والإفشاء والحكي، تجعل هذا العنصر الأساسي في البناء الحكائي وهو الشخصية، متمظهرا بشكل مكثف واستعراضي، وما نقصده هنا ليس مختلف المقولات التي سعت إلى توسيع ماهيتها لتشمل القيم والجماد والحيوان والإنسان، وإنما نُقلص مجالها لنحصره تعبيراً فحسب عن التواجد المؤنس الذي قد يتمظهر عبر اسم علم أو اسم إشارة أو ضمير.

إنّ تواجد هذا النوع من الشخصيات يثير تمظهر ما أسماه جيرار جينيت Gérard Genette وقبله ميخائيل باختين بالخطاب المؤسلب؛ ويقصد به تقليد المؤلف للشخصية في فحوى أحاديثها ولهجتها الفردية، وتكثر الأساليب لتصنع تنوعاً لغوياً كلما تعددت الشخصيات التي يعبر كل منها عن لهجة فردية خاصة تمثل بتواجدها حسب جينيت: "سمة لغوية متواترة لهجية أو موسومة اجتماعياً اكتساباً أو اقتباساً مميّزاً، زلّة أو هفوة أو سقطة موحية ولا تفلت أي منها من تلك العلاقة الإيجابية مع اللغة" (8).

وتتعدد الشخصيات في تماسخت وتتكاثر إلى درجة ينوّع فيها الخطاب المؤسلب بشكل كثيف منها ذوات تعرضت لفعل الموت وأخرى تنتمي إلى بيئات مختلفة كالمغربية والتونسية وأخرى تاريخية تحضر من باب الاستشهاد، وهذا التحديد الذواتي يؤسس أشكالاً كثيرة من الخطابات المؤسلبة والهجينة ومجموعة من المواضيع المتعلقة بأشكال الوعي المختلفة، المنبثقة من الشخصيات أو أشكال الوعي المحيطة بها والخارجة عنها. وما تتميز به هذه الشخصيات هو أنها ليست جوهرية ومحددة، إنّها من النوع الذي يزداد على مرّ الصفحات وغير قابل للتحديد والإمساك، فهي كما سمّاها جينيت كائنات هروب (9) غير متماسكة مجزأة وغير مكتملة. وهذا التقديم غالباً ما يكون مدبراً من المؤلف بعناية فائقة لأنّه يكون مرافقاً بتماسك لغوي مبالغ فيه ومنوّع. والتحوّل من شخصية إلى أخرى ومن خطاب إلى آخر ومن خطاب الشخصية إلى خطاب الكاتب الذي يقلّده يسميه جينيت "تورانية"، وهي خصيصة لغوية لصيقة بالشخصية يقصد بها استدارة اللغة الدائمة إلى خطاب ما عن آخر ونظراً للتعدد الذي يسم الشخصيات فإنّ الاستدارات اللغوية كثيرة، وهي بتنوعها المتجزئ والمتناوب تشكل

مجتمعة دورانية اللغة نحو صورتها⁽¹⁰⁾، وهذه الظاهرة تلعب دورا مهما في الظاهرة العامة لتعدد المواضيع الجزئية وتقطعها، وهذا يساهم أيضا في تقطع ظاهرة لصيقة بالمواضيع وهي الموضوعة أو التبئير لتتحول إلى اللاتبئير أو التبئير في الدرجة الصفر.

1-3- اللاتبئير: إذا ما بحثنا في معنى البؤرة نجد أنها تعني الحفرة، والتبئير المشتق منها معناه الحفر في المقام السردى ويعني الاستمرار في بحث النقطة ذاتها مدة طويلة إلى أن تصبح بؤرة سردية، وهذه النقطة هي الموضوع، فهو التواجد الوحيد الذي يبحث فيه أو يقع عليه الفعل من بين كل العناصر السردية، وهو خاصية لصيقة بالمواضيع لذلك يسمى أيضا موضوعة ويقول في ذلك عبد القادر الفاسي الفهري: "التبئير Focalisation كما يسميه بعض أو الموضوعة Topicalisation كما يقول بعض آخر عملية صورية يتم بمقتضاها نقل مقولة كبرى من مكان داخلي إلى مكان خارجي"⁽¹¹⁾، هذا النقل يعني الكلام في ذات الموضوع من مكان يعتبر مركزيا إلى مكان فرعي، أي تناوله من جهات مختلفة ومن منظور لآخر. وبؤرة السرد في تماسخت هي وقوف السارد أو ضمير الغائب "هو" على نافذة الغرفة والنظر من أعلى الطابق إلى أسفل الشارع وإلى البنايات المقابلة وإلى حاله المنحوسة الوحيدة وإلى ذاكرته التي تحمل كمًا من المواضيع الماضية وإلى وجدانه المنفعل والمتأثر بما حوله وبما فيه إلا أن هذا الموقف ليس قيدا إدراكيا يتحكم في المادة المعروضة لأن المقاطع التي يرد فيها متباعدة بالمقارنة مع حجم الموضوعات الكثيرة المتخللة، والتي تتسم بالتعدد والجزئية والتقطع والالتفات من موضوع إلى آخر دون الخوض فيه، وهذا الخوض المفترض هو التبئير.

إنّ العمل الحكائي في تماسخت غير مرتكز على خطوات حديثة بل هو مجموعة من الجزئيات المتضامة لغويا، وقد يزيد من تباعدها الحدثي امتزاج اللغة بالغموض التخيلي، الذي تلبسه إياها التشبيهات خاصة منها الأسطورية والاستعارات والكنائيات المنتشرة بكثافة في الرواية.

هذا النسيج اللغوي مكوّن من مواضيع غير مبالاة فلا مكان لإطالة الكلام في نقطة واحدة واجترار اللفظ من أوجه مختلفة، إنما اللاتبئير الذي معناه "أنّ لا يكون هناك قيد مطرد إدراكي أو تصوّري يتحكم في المادة المعروضة"⁽¹²⁾ هو وسيلة التعدّد الموضوعاتي

ومتتفس التراكم المعرفي الذي يخنق الكاتب، وصورة لهذا الواقع المتشطي المزدهم بتراكمات الرؤيا والتبصر من النافذة.

إنّ الاستعراض الذي هو الهدف الأساسي للكاتب جعله يتبنى سرديّة التعدد الموضوعاتي ليضمن تعددا لغويا، وهذا المجال يتم فيه التنقيب عن الممكنات البنائية بدل التبئير الكلي على واقع وموضوعات بائدة، حيث تتراجع بؤرة النص في كثير من مواضع الرواية لصالح بؤر فرعية احتلت فيها اللغة دورها المميز.

وعندما يعتني الكاتب باللغة أكثر في البناء الروائي، وتصبح الكلمة والجملة أهم دور في الحكي فإنّ التبئير ينتقل من التواجد على مستوى التكوين العام للموضوعات الحديثة إلى مستوى التكوين الخاص بالجملة، ليعمل على محيط الموضوعات الصغرى التي وضعها القانون النحوي كموّ في حدود بناء الجملة. "والتبئير الجملي هو نقل مقولة كالمركبات الاسمية والحرفية أو الوصفية...الخ من مكان داخلي في الجملة إلى مكان خارجي عنها، أي مكان البؤرة المحدد بالقاعدة النحوية"، أي هو تغيير في الرتبة الأساسية للمركبات الجمالية بتقديم ما اعتاد التأخير وهذا خروج من البؤرة وتأخير ما اعتاد التقدم وهذا شكل من أشكال العدول النحوي.

إنّ صورة التقديم والتأخير أسلوب يتميّز به الحبيب السايح في تماسخت وفي كلّ كتاباته وهو يبرز في هذا الموضوع خصوصا عبر تقدّم المركب الاسمي عن الفعلي كقوله مثلا: "من زبده يحس نفسه تشكّل" التي أصلها "يحس نفسه تشكّل من زبده"، ونحن لا نقصر التبئير الجملي على التقديم والتأخير، بل نعتبر كلّ العمليات المتعلقة بالحفر البنائي اللفظي منه والجملي في تماسخت تبئيرات لغوية لأنّ المسألة ليست عملية حفر في الموضوعات البائدة إنّما عملية حفر في الممكنات البنائية اللغوية، هذه الممكنات التي يفتح لها التعدّد الموضوعاتي مجالا واسعا وحرّا، تتحاور فيه إمكانيات القول القائمة على الاختلاف والتقابل، لتحقيق بذلك حوارية اللغة بالاعتماد على حوارية الموضوعات وبالتالي حوارية السرد.

الإحالات:

- 1- يراجع، محمد برادة، تقديم لكتاب "تحليل الخطاب الروائي" لمخائيل باختين، ط1، دار الفكر للنشر، القاهرة 1989.
- 2- الكثافة طرح تدوروف Todorov بـ opacité وترجمة أيضا ثخانة وتعني التضخم في المادة المسرودة وانمحاء للحدث وحضور للمظاهر البلاغية، يراجع: عثماني الميلود، شعرية تدوروف، ص38.
- 3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، د.ط، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص59.
- 4- يراجع: ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الروائي، ص37.
- 5- يراجع، باختين، شعرية دوستويفسكي، ص109.
- 6- يراجع: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، 1991، ص34.
- 7- الحبيب السايح، رواية تماسخت دم النسيان، ط1، دار القصة للنشر، الجزائر، 2003، ص35.
- 8- يراجع جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ط3، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص196.
- 9- يراجع: جينيت، خطاب الحكاية، ص197.
- 10- يراجع، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص197.
- 11- عبد القادر الفاسي القهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2003، ص114.
- 12- جيرالد برانس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزاندان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص87.

الألوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة إحصائية تأويلية. الأسود أنموذجا

أ. مريزق قطارة

جامعة تيزي وزو

اللون خاصية أصلها تموجات ضوئية تنعكس على سطح الأشياء حسب الانطباع البصري الذي تحدثه. وتنقسم الألوان إلى ألوان أساسية هي "الأصفر والأزرق والأخضر" عند الرسام و"الأحمر والأخضر والأزرق" عند الفيزيائي وألوان ثانوية يمكن الحصول عليها من خلط الألوان الأساسية وتكون رمزياتها — على العموم — مستمدة من رمزية الألوان الأساسية التي تتكون منها.

تنقسم الألوان من ناحية جوهرها والانطباع الذي تتركه إلى صنفين كبيرين: الألوان المثيرة للحساسية وتدعى "الألوان الساخنة" وهي مشتقة من ألوان الشمس (أصفر، أحمر وتدرجاتهما) والألوان المخففة المهدئة التي تهب الإحساس بالراحة، وتدعى الألوان الباردة (المتفرعة عن الألوان التي تذكر بالليل وبالماء وبالموت: الأسود، تدرجات الرمادي، الأزرق، الأبيض) وكلا الصنفين يصب في مجال التوظيف الدلالي للون.

رغم تطور دراسة الألوان وفهم الإنسان لها لا زالت رمزياتها تحتفظ بكل قيمتها التقليدية، وتتسم بأنها عالمية تتجاوز الجغرافية إلى كل مستويات الكون والمعرفة؛ إذ يمكن للتأويلات أن تختلف حسب المجالات الثقافية بيد أن الألوان تظل دائما وفي كل مكان روافد للفكر الرمزي⁽¹⁾. وقد يتبلور اللون على مستوى الذهن كتعبير عما لا يمكن تسميته. يرى جوته أن اللون عنصر من عناصر البناء الديناميكي للشكل. فهو شكل خصوصي يؤلفه المخ فيكشف بنفس الوقت طبيعة العالم وطبيعة المخ ذاته⁽²⁾. لذلك قد يعتبر اللون بمثابة "صورة ذهنية"⁽³⁾ أي ظاهرة ثانوية تسبق وتوجه تمثيل العالم.

إن الاهتمام بالألوان وتوظيفها قديمان قدم الإنسان. فهي لها مكانة هامة في عالم الأساطير والممارسات السحرية والفن التشكيلي على العموم؛ حيث وظفت توظيفا رمزيا وتشخيصيا. وقد أصبح اللون موضوعا علميا منذ نيوتن — بأقل تقدير — ولا يزال إلى وقتنا الحالي. بيد أن اهتمام أهل الأدب به حديث جدا لا يزال في أطواره الأولى.

الألوان في الأدب هي عناصر من العالم الأدبي لأي كاتب كان، حيث تخدم الدلالة من خلال أبعاد عديدة ومختلفة تتخذها: أبعاد نفسية ذاتية تخص الفرد، أبعاد نفسانية من حيث تعبيرها عن الفرد أو تأثيرها عليه، وأبعاد رمزية، وأخرى ثقافية أو سياسية أو حضارية... وهي عادة ذات نشاط مزدوج:

- 1- نشاط إعلامي (إخباري) حيث يقع اللون ضمن إرادة الوصف.
- 2- نشاط سيميائي حيث تحال (أو تحيل) الألوان على سيميولوجية سابقة ذات طابع رمزي.

بيد أنها تقع في الغالب في إطار التعبير بالصورة؛ سواء كانت الصورة مادية تنزع نزوعاً مرجعياً أو ذهنية تتعامل مباشرة مع مخيلة القارئ؛ وهي في كلا الحالتين تتضافر مع عناصر نصية أخرى لإحداث وهم ما لدى القارئ. مهما يكن الأمر فإن التعبير بالصورة كان سابقاً لدى الإنسان على التعبير الكتابي وقد كان ذلك ضمن استراتيجية تعبيرية غاية في المثالية حيث الدال هو نفسه المدلول. وبما أن دلالة النص الأدبي دلالة مفتوحة على كل الاحتمالات؛ فإنه يجب على دراسة الألوان به أن تتخلص من كل المعاني والدلالات التي ألحقت بالألوان على مستوى العلوم الخفية والتحليل النفسي ولا تعتبرها إلا ظواهر أسلوبية في إطار سياقات ومواقف النص والفترة التاريخية التي يعود وينطلق منها. على ذلك يجب أن ننتبه إلى أن اللون النصي مصدره خرج من النص وأنه يساهم، من خلال انتقاله، وفي بلورة اللاوعي الاجتماعي له من خلال انضوائه تحت المشروع الأيديولوجي للنص ذاته⁽⁴⁾. وتمفصل العمل الأدبي مع الأمور الاجتماعية على مستوى السياق القصصي لفترة ما بعد الاستقلال يدور حول مسألة "الانتقال نحو مرحلة الدولة الوطنية والمجتمع العصري الخالي من كل العقد والذي يرى بكل وضوح إلى أين يسير"⁽⁵⁾.

يعد توظيف ابن هدوقة للألوان وبرمجتها واقع لا يمكن لمن قرأ أعماله أن ينكره. وهو توظيف يتراوح بين الاستعمال الواقعي البسيط واستعمال أسلوبى جمالى أو أيديولوجى، وكليشيهات متماثلة تتكرر هنا وهناك. بيد أن كل تلك الاستعمالات للون تتطلب من الدارس الاهتمام بجمعها وتصنيفها وتأويلها ومقابلتها بالعناصر الدالة الأخرى لأجل الوصول إلى الغاية المقصودة من برمجتها في الإطار الكلى للنص والخروج بنتائج تخص جوهر التخيل في أدب ابن هدوقة ككل.

وقد كانت لهذا العمل المتواضع طموحات تتجاوز بكثير ما يسمح به هذا الإطار الضيق الذي ورد به. فالتعرض إلى الألوان في كل مؤلفات عبد الحميد بن هدوقة يتطلب مجالا أوسع من هذا الذي نحن به. إذن لنضع جانبا أي ادعاء بالإجادة والاستقصاء والشمولية وإن كان بكل ذلك المحرك الذي دفعنا إلى هذه المجازفة، انطلاقا من انبهارات قارئ عادي؛ فإنما قصدنا إثارة المسألة ولفت النظر إلى أحد جوانب تلاحم وتكامل الشكل والمضمون عند كاتب، هو من أعظم الكتاب باللغة العربية في الجزائر.

أول ما نلاحظه في أدب ابن هدوقة ظاهرة القلة النسبية للألوان به، فأدبه يوحي بأنه ينفر من الألوان أو يتجاهلها صراحة. فما تبرير وما دلالة ذلك؟ ستكون محاولة الإجابة عن هذا التساؤل أحد أهم محاور هذه الدراسة بالاعتماد على المؤلفات القصصية والشعرية ذاتها دون غيرها. وسيلي ذلك محور التطرق إلى الألوان الموظفة مع الاختصار على أهمها تعدادا.

من الممكن أن تأول تلك القلة في الألوان بأكثر من لاوعي فردي أو جماعي. بيد أنه من غير المعقول أن نستخف بكاتب من طراز ابن هدوقة فنحصره في قوقعة اللاوعي وآليته. فتخيل الكاتب يتعامل بكل تأكيد مع الألوان عن وعي وعن قصدية وهل من مكان للاوعي في كتابات كاتب نصب نفسه خادما للوعي؟ ففي الأمر مبررات جمالية وموضوعاتية تقع في إطار الفلسفة الأدبية للكاتب. ومن الممكن التصريح على التو أن المسألة في أدب ابن هدوقة هي مسألة إسقاط واع للألوان وليس غيره. سنحاول تأكيد ذلك من خلال التطرق إلى نقطتين تتعلقان بالسلبى والايجابى في توظيف الألوان حسب تخيل الكاتب وكيف أنهما يبرران قلتهما في أدبه، وسنحاول أن ندعم كل ذلك باستعراض أهم خصائص أدب ابن هدوقة.

1 – الجانب السلبي: اللون تحريف للواقع وللحقيقة:

لقد تطرق أدب ابن هدوقة بصراحة إلى مسألة الألوان بكيفية نستشف منها إشارات ضمنية من الكاتب إلى القارئ لأجل تصنيف أحسن لأدبه. ففي رواية "غدا يوم جديد" ورد ذكر نوعين من الكتابة هما: الكتابة بالأبيض والأسود والكتابة الملونة. فالقصد من الكتابة بالأبيض والأسود هي الكتابة المرجعية الواقعية⁽⁶⁾ التي تقدم الواقع والأحداث كما هي، على طريقة الأفلام الوثائقية التقليدية، في حين الكتابة الملونة هي الكتابة الأدبية

المنمقة الغارقة في الاستيتيقية والشكلانية. فالبطلة مسعودة لا تستطيع أن تقدم قصتها بأكثر مما هي عليه من حقيقة وتعاسة غير أنها تريد أن تكون قصتها المروية تعبيراً عن عالم تحلم به، لذلك كلفت أديبا يخطها انطلاقاً من المعلومات التي تقدمها له "تصرف كما تشاء في حكايتي. لك مطلق الحرية. أكتب بالألوان التي تروقك. كلماتي أنا منسوجة بالأبيض والأسود، تصلح للتوثيق فقط. ... كلماتك أنت زرابي يفترشها النظر قبل الفكر"⁽⁷⁾ وبذلك "أصبحت (قصتها) بالألوان والعطور والأنساق الملائمة"⁽⁸⁾ بعدما كانت قصة باهتة.

بذلك يكون ابن هدوقة قد لمح إلى إحدى خصائص أدبه وإلى جماليته الأدبية وموقفه من مسألة الألوان في نص أدبي وضع نفسه في خدمة الوعي وتفنتيقه لا في التعقيم عليه. فالألوان قد تضيف ضبابية ما على الخطاب الأدبي بجعله عرضة لتأويلات مختلفة⁽⁹⁾ وقد تصب به، من جراء ذلك، قدراً كبيراً من الانفعالية والذاتية؛ ذاتية الكاتب الذي يستعملها وذاتية القارئ الذي يؤولها. أحسن دليل على ذلك كثرة الألوان المحمولة على موصوفات لامادية مثل "الحلم الأحمر" و"ظلال (...)" بنفسجية" و"الآمال الزرقاء" و"أحلام خضراء" و"أحلام سوداء" و"أحلام وردية" و"أحلام زرقاء لا تراود حتى الشعراء!" و"أحلام زرقاء، وخطب خضراء" و"ظلم أحمر" و"حقد أحمر" والقائمة ناقصة دون شك. فتوظيف كهذا يشير صراحة إلى الطبيعة الشاعرية اللامادية واللاواقعية للألوان وأن المبالغة في توظيفها قد تحرف الحقيقة.

قد وقف الكاتب من ذلك موقف المشذب والمستهزئ، مستعملاً كلمة "يزوق" وهي كلمة عامية تدل على المبالغة في القول وفي سرد ما وقع كمن يسرد "أخبار مزوقة مفضضة كأجنحة البراق!" أو يقص قصة مضيفا إليها "تزويقاً" أو يغني فـ"يزوق (...)" كلمات أغنيته "أو يهيم بامرأة وجهها "مزوق كمدخل حمام" أو — مدينة "الفكر فيها يبحث عن أدهان لتزويق الضحالة" أو امرأة قروية (خديجة) "جعلت من وجهها فراشا".

فمن الواضح إذا أن الكاتب ينفر من المبالغة الشكلية الموظفة للألوان بصخب، لأن ذلك يخل بمبدأ الحقيقة في النص ثم لأن الجمال عند ابن هدوقة "هو احتشام الألوان وانسجامها مع الكل"⁽¹⁰⁾. فهذا المبدأ الجمالي هو الذي جعل الكاتب يوظف الألوان في المواضع والمشاهد والمقاطع الخطابية التي تشير إلى الزيف والنفاق الاجتماعي. فواجهات

حمامات العاصمة — وهي أماكن تخفي كثيرا من الزيف والانحرافات — تبدو "منمقة بالآجر الملون أو الفسيفساء" وقاعاتها الأولى "حيوطها مزخرفة إلى النصف بالفسيفساء الملونة" ونفس الشيء نلاحظه في هيئة صاحبة الحمام الغارقة في الألوان إلى عنقها. نفس الزيف الملون نعثر عليه في حياة مسعودة بظلة "غدا يوم جديد" وهي تقيم حوصلة لحياتها القديمة: "— جميع الأشقياء مثلي ومثلك؛ غرتهم أحلام زرقاء، وخطب خضراء في سنوات الجفاف! (...). السعادة كنت أراها في زخرفة جدار، في أنبوب كهرباء". نفس الزيف يستعرضه الكاتب من خلال استعراضه لمظهر قدور وهو في "سروال أزرق، جبة بيضاء، شاشية حمراء يشدها بمنديل"؛ فيجعله عرضة لاستهزاء أهل القرية الذين يعيبون عليه اتصاله من مقومات ثقافته وتبنيه لثقافة المستعمر؛ لأن ألوان ملابسه هي دون شك ألوان علم فرنسا المستعمرة التي تبني ثقافتها رغم وضعه، فأراد أن تماثل زوجته الأوروبية شكلا ومضمونا⁽¹¹⁾. وفي ذلك دون شك إشارة إلى موقف القرويين من فرنسا وأتباعها وتبرير —

حسب منطق التخيل في تلك الرواية — للشر الذي كابده قدور ولتصنيفه ضمن البلهاء.

الزيف "الملون" في قصص ابن هدوقة ألحق بعالم رجال الدين كذلك. لنلاحظ توظيف الألوان في الصورة التي قدمها تخيل ابن هدوقة للشيخ بن الشيخ رئيس الزاوية: "لحية كثيفة مسودة... عمامة صفراء... جبة قمرانية... بلغة بيضاء... مسبحة مرجانية". فالألوان في هذه الصورة تهب الشخصية نوعا من الغنائية والملحمية وتلعب دور المؤثر على المشاهد وهو تأثير يقوم بمثابة رافد للخطاب التلفيقي لشيخ الزاوية؛ والفكرة تتضح أحسن من خلال تعليق الراوي على صورة ملونة لنفس شخصية رئيس الزاوية: "في يده مسبحة مصفرة شواهدا خضر. كان يرتدي قميصا أبيض من النوع الممتاز.... فوق رأسه عمامة خضراء... كل شيء فيه يدعو إلى الهيبة". فكل تلك الألوان المحيطة بالشيخ تصب في اتجاه تهويل موقفه والتأثير على المتعاملين معه.

2 — الجانب الإيجابي: اللون حلم وفرح

إن المتتبع لمواطن استعمال الألوان والإكثار منها في أدب ابن هدوقة يلاحظ أنها تنتمي إلى عالم الغنائية وتتضوي تحت سيماء الحلم والفرح. وهو ما لا يتناسب وما يستعرضه أدب الكاتب من بأس وشقاء وتخلف. أجواء الفرح والرضا والاعتداد بالنفس غير منعدمة تماما في أدب ابن هدوقة. بيد أن الملاحظ بتلك الأجواء أنها زاخرة بالألوان

عكس أجواء البأس والفاقة التي تغرق بها غالبية شخصيات الطبقات الفقيرة. فنفيسة بطله ريح الجنوب ذات "الثغر الأبيض" تعبر عن اعتدادها بنفسها بتمنطقها لفستان أزرق به زهيرات بيضاء وحزام أبيض لامع. مواقف زاخرة مشابه بالألوان نعثر عليها لدى المرأة التي تعتزم الذهاب إلى عرس ما أو إلى زيارة معارف أو أقرباء لها. انفجار الضياء والألوان نصادفها كذلك مع نعيمة بعد عودة الأمل إليها وتلاشي القلق كان يسيطر عليها، فتري "المدينة تتغير إلى شكل رائع ... الجبال المحيطة بها مخضرة زاهية ... جرجرة نزعت عنها حلة الثلوج التي تلبسها طول السنة ... السماء ازرققت حتى كادت تصبح جسما أزرق يلمس!.. بيد أن الفرح ليس دائما إحساسا فرديا. فقد استعرض الكاتب أجواء فرح جماعي زاهر بالألوان، كالاحتفال بالاستقلال في مشهد كله "أنوار بيضاء وخضراء مرتفعة في السماء من قرية الصفصاف".

إلى جانب ذلك ارتبطت توظيف الألوان في أدب ابن هدوقة بالحلم وعالمه ومتاهاته السريالية. قد يكون أحسن مثال على ذلك ما ورد بقصة "الجندي والليل" التي تستعرض بطريقة شبه رمزية آمال وأحلام جندي جيش التحرير وهو بالليل (رمز لليل الاستعمار) الذي طمس جمال العالم المحيط بظلمته. "عسّس الليل فأحال البساتين المحاذية إلى شبه لحاف أدكن، غطى ما تزخر به من أنوار وأزهار متعددة الأنواع والألوان؛ من أحمر دام إلى وردي بلسم، ومن أخضر حالم إلى بنفسجي محتشم، ومن أصفر فاقع إلى أبيض ناصع، وصارت كل تلك الأزهار والأعشاب والأشجار تبدو وكأنها كتبان سوداء، وحتى ذاك اللمعان الفضي الذي يشع من الجداول ويمضي في ثنايا الوادي بالنهار، غاب في تلك الظلمة الكثيفة مثلما تغيب محاسن الفتيات وراء البرقع الأسود. ونام كل ما يعمر الوادي بالنهار من أسماك صفراء وحمراء وشهباء، وضفادع مزركشة مبرقشة وافرة الترقيم والتخطيط، وحشرات أخرى كثيرة الألوان غريبة الأشكال".⁽¹²⁾

قد تكون هذه الصفحة الأكثر زخرا بالألوان من بين كل أدب ابن هدوقة، لا يضاهيها في ذلك إلا سرد الحلم المنفس على نفيسة وهي بأشد مراحل حياتها ظلمة حيث "كانت أشجار الحديقة مختلفة الأشكال والألوان، وأوراقها ملونة بألوان مع كثرتها واختلافها هي أروع ما يتصوره الخيال...".⁽¹³⁾

فكثرة الألوان وتنوعها تنضوي تحت ذات احتفالية بالعالم. فهي تدل على الفرح وعلى طلاقة النفس وسعادتها وتلاؤمها مع العالم الذي ترد بوسطه. لذلك فإن القلة النسبية لها بأدب ابن هدوقة تشير إلى خاصية الحزن به وبشخصياته وإلى عدم رضا الشخصيات (و الراوي من ورائها) بأوضاعها في عالم قدمه الكاتب في أغلب الأحيان بمظاهر حزن وخبث وتعاسة وتراجيدية .

وهي مظاهر تكاد تكون خاصة للقصة الجزائرية المعاصرة التي تتعرض إلى فترة ما بعد الاستقلال وما تلاها من خيبة في الآمال على المستوى الفردي والجماعي.

3 — البيئة القروية:

كل تلك الأحلام الملونة يقابلها في أدب ابن هدوقة واقعا آخر عبر عنه وكرر التعبير عنه في كل مؤلفاته: إنه القرية وحياتها وسكانها وواقعها التعس مع جانب باهت من المدينة.

لقد أشار الكاتب إلى ذلك منذ البدايات الأولى لمشواره الأدبي حين جعل بطل إحدى قصصه يعلق بحزن على البيئة التي نشأ بها بقوله: "البيئة التي أنشأتك تنشد سعادة صاخبة لامعة المظهر، ليس في قرיתי ما يغري العيون التي تأسرها الألوان الزاهية..."⁽¹⁴⁾ فالبيئة القروية التي تشكل أهم إطار لقصص ابن هدوقة تتسم بعراء شبه صحراوي يغرق النظر في مناظر ذات طابع قمري كئيب وممل. "الأحجار الجاثمة هنا وهناك على حفاقي الطريق محمرة في سواد الأرض المحاذية لا يربط بين أتربتها إلا عروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي. العرى هو الكساء الوحيد الذي تلبسه الأرض! كأن ريحا ذرية نسفتها فإذا كل شيء عار، وإذا كل شيء كئيب، وإذا الشمس تفقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولا جمال، وإذا الأرض تعطي للنظر صورة من صور هرمها الفظيع! (...) وكانت القرية تبدو حيناً وتختفي أحياناً. وفي بدوها لا يمسك النظر منها إلا أكواخا ودورا هنا وهناك. قابضة في حجر جبل عار".

إنها بيئة غارقة في "لجة دكناء من الغبار والتراب"، وتراب كالح كاسف وشمس فقدت كل رواء، وجفاف أفقها نصاعة ألوانها بحيث أن الخضرة نفسها تبدو بها سوادا.

فإلى ذلك دون شك يعود تحليل الموقف النفسي الضمني للراوي حين يصف القرية دون ذكر للألوان. فلاشيء جميل بالقرية ماعدا زرقة السماء ولاشيء جميل بالمدينة إلا زرقة البحر.

4 — نقص الإضاءة:

إن بيئة تخيل ابن هدوقة تتسم من جهة أخرى بضعف الإنارة. فمن المسلم به أن الألوان هي في البدء تموجات ضوئية تنعكس على أسطح الموجودات، وبالتالي فإن قوة بروزها مطردة ودرجة الإضاءة. فالألوان يتناقص صفاؤها بتناقص الإضاءة ويشتد باشتدادها. وإن تعدادا بسيطاً لتوارد الكلمات الدالة على الظلمة وتلك التي تشير إلى النور يبين لنا رجوح كفة الميزان في أدب ابن هدوقة نحو دائرة الظلام. ففتامة البيئة القروية وانغلاق البيئة المدنية لهما دون شك دور في قلة الألوان التي تحس بها الرواة والشخصيات ولو أن غالبية المشاهد تقع بالنهار.

تتميز ظلامية البيئة في أدب ابن هدوقة بكونها تتكرر على نمط تبئيري على مستوى الأمكنة، فالغالب أن المكان في أدب ابن هدوقة يتسم بعدم "عكسه" للنور بالتالي بعدم عكسه للألوان؛ وقد تستمر تلك الخاصية على مستوى ما يؤثث المكان ذاته. لنتأمل وصف الكاتب لحجرة الضيوف بإحدى دور القرية: "... مشكاة غاز زجاجته اسودت قصبتهما فكان نورها خافتا باهتا. ليس هناك ما يعكس ذلك الضوء القليل. حتى الحيطان شهباء دكناء..." أو وصف قاعة المقهى حيث يقضي القرويون جل أوقاتهم: "كانت الجدران والسقف والقاعة وما فرش عليها من أحصرة، الأوجاق، من بالمقهى، كلهم تضافروا على إظلام المكان."

إلى جانب ظلامية البيئة والمكان نضيف جانبا آخر يزيد فيضفي الظلمة على عالم ابن هدوقة. انه الإنسان "المظلم" المقهور التعس الذي يحيا حياة خالية تمام الخلاء من الرضا و"الصفاء" النفسي الذي يجعله ينفعل بالعالم المادي الذي يحيط به و"يرى" ملامحه وألوانه وجماله.

فالجانب النفسي له دور مهم في تجلي الألوان من عدمه. والألوان — من وجهة نظر الشخصيات — شبيهة بالانفعالات؛ إنها ذات طابع نفسي: فتجليها أو عدم تجليها يدل عن

انطباعات ما لدى الشخصيات في علاقاتها بالعالم المحيط. بيد أن شخصيات ابن هدوقة تتسم بعدم الرضا عن أوضاعها.

يبدو أن جانبا كبيرا من تصوّر النور في أدب ابن هدوقة يقع تماما بعكس المتعارف عليه في هذا الميدان، فالنور حسب هذا التصوّر ليس إشعاعا ينعكس على ظهر الأشياء فيكشف خصائصها وألوانها بل هو إشعاع يصدر من الأشياء ذاتها ويرتطم بعيون النظارة، وأحسن من يمثل ذلك في أدبه هي شخصية الجازية وهي شخصية تحتل من تخيل ابن هدوقة مكانة إلهة من الأساطير القديمة؛ لذلك وصفت "كهالة من نور تملأ الدنيا. لا يستطيع النظر مواجهتها"⁽¹⁵⁾. بيد أن الجازية كائن متفرد يسكن أجمل أحلام الشخصيات الطموحة، بخلاف العناصر الأخرى المكونة لعالم تخيل ابن هدوقة والتي تتميز عموما بامتصاصها للنور دون أن ترد منه إلا القليل.

5 – اللون ومكتومات النص

إلى جانب كل ما سبق ذكره، قد تبرر قلة الألوان في أدب ابن هدوقة من خلال الملامح العامة والموضوعاتية لذلك الأدب. فأول ما يتسم به ذلك الأدب هو "كثرة" الكلام: كلام الراوي وكلام الشخصيات. فالسرد والحوار يشكلان أكبر جزء من متون القصص في حين يقتصر الوصف على مخطوطات لوحات قصيرة جدا. فجمالية ابن هدوقة جمالية ديناميكية محورها الأساسي الزمن وما يحمله من حركية وانقلابات وهي بذلك تخالف تماما الجمالية الجامدة ذات النظرة الاستاتيكية المحضة. فجمالية تستعمل الألوان بكثرة هي دون شك جمالية تثمن العالم في ذاته وتميل إلى الجمود أكثر من ميلها إلى الحركية الديالكتيكية، جمالية تهب الأشياء والعالم المادي المحيط وتفاصيل تجليهما الأهمية القصوى. غير أن اهتمام ابن هدوقة منصب أكثر على الإنسان وتكوينه وتحريره (فهو يرى في "رياح الجنوب" أن المجتمع الميثالي يقوم على التعليم، وفي "نهاية الأمس" هناك علاقة جوهرية بين المدرسة والماء وهو إلى جانب ذلك يقترح في "الجازية والدرأيش" وفي "نهاية الأمس" حلولا للتوفيق بين الماضي والعصرانية) كما هو منصب على إمطة اللثام عن جوهر كيان الإنسان وعن أخطائه التصورية وعن ازدواجياته وعن تصرفاته المناقفة السلبية أو الهروبية؛ بهدف وضعه أمام حقيقته ودعوته ضمنا إلى تغيير وجوده بما يخدم سعادته ورفاهيته وخلقه من جديد. خلق إنسان جديد، ذلك هو بيت القصيد في

أدب ابن هذوقة وهو سر التقديس الكبير الذي تحظى به الطين في قصصه. فالطين مبارك في الإسلام أيما مباركة وهو للإنسان بمثابة النور للملائكة والنار للجن. فالطين هو مادة خلق الإنسان الجديد؛ ذلك هو سر قرار العجوز ربيحة بعدم الانقطاع عن صنع الأواني الفخارية رغم حصولها على عمل يدر عليها ما يكفي لسد حاجات عائلتها.

وهو كذلك سر تعلق رحمة بصناعة الأواني الفخارية إلى درجة تمثيل نفسها بآنية. وفي كلا الحالتين تشير العجوزان إلى أحسن سبيل لخلق الإنسان الجديد: العمل المتواصل وحب العمل؛ لذلك يشبه نص ابن هذوقة دوامة كلامية لا نهاية لها ولا مثل لها، اللهم إلا في رواية "الحريق" لمحمد ديب حيث يستعرض الكاتب يقظة الوعي من خلال "ثرثرات" لا نهاية لها. في أعمال ابن هذوقة كذلك تحتل الثثرة أجزاء هامة من النص: إما على شكل تبادلات كلامية طويلة حيث تتصارع الأفكار والرؤى حول مشروع المجتمع الجزائري (أحسن مثال على ذلك رواية "بان الصبح" التي تقوم على خلفية من "ثرثرة" أخرى ليست أقل أهمية، هي مناقشات الميثاق الوطني) في مقابلة ساخنة لنمطين من التفكير: تفكير عصري مستتير وديناميكي وتفكير ماضوي غارق في الجمود والنفاق والخرافات. وفي كثير من الأحيان يكون التبادل بين الإنسان الفرد وذاته على شكل منولوجات طويلة يحاسب الإنسان نفسه من خلالها ويحاول أن يستوضح ما بنفسه.

أما السرد — وهو من الجوانب الغالبة في النصوص — فانه غالبا ما يحيد عن فعل القص، لا لكي يقدم لنا أوصافا أو لوحات وصفية أو ما شابه ذلك، بل لكي يتخذ شكل خطاب ذي طابع أخلاقي أو فلسفي وأحيانا ذي نزعة طوباوية صريحة (فنشاط البشير في القرية يشبه بأكثر من نقطة نشاط روبانسو كروزوي).

أي مكان للألوان في أدب تلك هي سماته الرئيسية ؟ كيف يمكن لها أن تزام ذلك الغليان الفكري فتتخذ لها مكانا في تلك الدوامة اللهم إلا إذا كان ذلك عرضيا أو بكيفية تخدم ذوات اديولوجية أو مكتومات نصية تتضافر مع غيرها من الوسائل الفنية لبناء الدلالة؟

قد يكون بذلك أهم مبرر لقلة الألوان في أدب ابن هذوقة: فالكاتب يبدو أنه "يقول" عوالمه مفضلا الجانب الخطابي على الجانب الاستعراضي إذ لا مشاكل لديه مع العالم وأشياء العالم بقدر ما هي مع الإنسان. فأدب ابن هذوقة هو باختصار أدب ملتزم بكل ما

ذكرناه، هدفه التبليغ أكثر من التصوير والغرق فيما يبعه عن العالم الذي يبلغ عنه: "لا تصلح الرمزية ولا السريالية لخواطري".⁽¹⁶⁾

توظيف اللون ورمزيته:

إن إحصاء تواتر الألوان في أعمال ابن هذوقة يقدم لنا ما يلي: ريح الجنوب: (أسود 44، أبيض 14، أزرق 11، أحمر 19)؛ نهاية الأمس: (أسود 30، أبيض 18، أحمر 11، أزرق 8، أخضر 2)؛ بان الصبح: (أسود 26، أبيض 14، أزرق 8، أحمر 9، أخضر 4)؛ الجازية والدراويش: (أحمر 133، أخضر 60، أزرق 10، أسود 8، أبيض 9)؛ غدا يوم جديد: (أبيض 34، أسود 36، أحمر 45، أزرق 32، أخضر 15).

سننتبع توظيف هذه الألوان في أعمال الكاتب مركزين على رمزيتهما وعلى دورها في خدمة الدلالة في تلك الأعمال ونبدأ باللون الأسود باعتباره الأكثر تواترا مرجئين الحديث عن الألوان الأخرى إلى مقال لاحق.

الأسود لون مقابل للأبيض بيد أنه يساويه في قيمته المطلقة، فمثلا هو الحال بالنسبة للأبيض، يمكن للأسود أن يتخذ مكانه في أي طرف من سلم الألوان كحد للألوان الحارة أو للألوان الباردة. فحسب تصميمه أو تألقه يكون الأسود انعداما للألوان أو مجموعها، نفيا للألوان أو تخليقا لها.⁽¹⁷⁾

في الغالب يؤخذ الأسود رمزيا من جوانبه الباردة السلبية، فيمثل التشاؤم والسوداوية وانفعالية الفرد وقصوره الذاتي، ويشير إلى الحزن بكيفية أكثر فداحة من غيره من الألوان كما يصب فيما يعود إلى دائرة الموت واللاوعي.

إن أشرك اللون الأبيض المحايد الجهني في صور العالم بالمحور شرق — غرب وهو محور الانطلاقات والتحويلات فإن اللون الأسود يتخذ مكانا له على المحور شمال — جنوب وهو محور التجاوز المطلق والأقطاب، حسب الموقع الذي تضع الشعوب به جحيمها: نحو الشمال أو نحو الجنوب.⁽¹⁸⁾

اللون الأسود — وبعض تدرجاته — هو أكثر الألوان حضورا في أعمال ابن هذوقة بحيث يسم تلك الأعمال بطابعه ويشكل رافدا أساسيا لدلالاتها الخفية: إرادة الكاتب في اقتسام إحساس ما مع القارئ.

والملاحظ في هذا اللون أنه من الصنف الأصم الذي يعدم الألوان ويضفي السلبية على كل ما يكتنفه، فهو اللون المهيمن على المجال المكاني في إطار من انعدام الإضاءة، وهو بذلك لون الليل المخيم ولون ليل الاستعمار ولون السحب التي تغرق الأرض في الدكنة ولون الظلمة المخيمة على داخل البيوت (أنظر مبحث "نقص الإضاءة" أعلاه). انه باختصار لون ذلك "اللاحاف" الجاثم على الدنيا بكل ثقله. وهو في ارتباطه بحياة الشخصيات يمثل لون الزمن: فهون لون الشتاء ولون أيامها الحاضرة وأيامها الماضية وهو لون أفجار أيامها وأصباحها ولون مصيرها المستقبلي ولون ثقل الزمن الزاحف على أيامها.

كما أن الأسود هو لون الواقع الحياتي بما فيه من فقر وجوع وبؤس وضياح⁽¹⁾. وهو إلى جانب كل ذلك لون الحروف التي تكتب عن ذلك الواقع ولون ملابس الشخصيات التعسة ولون أحلامها وأفكارها وأحزانها وسخطها وحظوظها وإحباطاتها. انه باختصار لون الحياة بمقدار ما هو لون الموت. وبذلك فهو لون ما بالحياة من تخلف وأنانية وشر وتعذيب وخوف وغربة ولعنة. ثم انه لون الغربة ولون الطريق نحو حياة التغرب ولون حذاء السائر نحو الغربة ولون حقيبة وأماكن عمله بديار الغربة. الأسود في تدرجه نحو السمرة ومنها نحو اللون القمحي هو لون أهل الجنوب وهو بذلك يقابل بيوضة أهل الشمال وأهل المدن. فهو لون القبح والعبودية والطبقة الوضيعة من وجهة نظر أهل المدن بيد أنه — في تدرجه نحو السمرة واللون القمحي — لون الجمال والأنوثة الصارخة من وجهة نظر أهل الجنوب لأنه يحيل على مقاييس ترتكز على واقع أهل القرى المتسم بالبؤس والجوع. فاللون القمحي لدى المرأة يرمز صراحة إلى نضج أنوثتها وبلوغها مرحلة "إدراكها وقطفها". موازاة مع ذلك يشبه لون أهل الجنوب بلون الأرض والانتماء إلى الأرض والأرض هي "أنثى" من صنف آخر تطالب بالماء وبالحرث.

يقابل كل ذلك على المستوى الجماعي توظيف للأسود كلون للسلطة، السلطة الاستعمارية القاهرة للحريات⁽¹⁹⁾ وما يقابلها من سلطة وطنية حكومية أو حزبية متسلطة ظالمة⁽²⁰⁾ وتبعاً لذلك ورد اللون الأسود أحياناً كلون للانتماء السياسي والديني.

أما على مستوى الأشياء فإن الأسود هو لون القدم واندثار النضارة ولون الماء المستعمل ولون الدم الفاسد وهو بذلك يشكل لون التحول السلبي في الأشياء وعلى مستوى الفضاء المكاني أو على مستوى ما يخص الشخصيات المتقدمة في السن أو على مستوى

نفسية الشخصيات أو على مستوى العقيدة. وعلى مستوى الأشياء كذلك، قد يرتبط اللون الأسود بما تعرض للنار.

واللون الأسود هو على مستويات دلالية أخرى لون يصب مباشرة في دائرة أسرار الكون والحياة. فهو لون أرضي جهنمي يشير إلى مبدأ الحياة ومصدر الكون؛ لذلك فهو لون سحري ارتبط باللاوعي وبالأحلام السريالية كما أنه لون الخمر الذي تفقد الوعي وتشيع الظلام ولون المكنونات بسويداء القلوب ولون الإخفاء والتخفي ولون المجهول المخيف.

أقصى توظيف سلبي للون الأسود وأشدّه وقعا على الإطلاق في أعمال ابن هذوقة هو ذلك الذي يجعل السواد يلتحم بمصدر الضياء ذاته. إنها "الشمس السوداء" التي هي ثقب أسود يمتصّ الكون وما به ويشعّ بنوره الأسود على الدنيا فيغرقها ويغرق مصير الإنسان في ظلمة أقل ما تشير إليه هو إحساس الإنسان بالتخلي الرباني عنه.

فصورة الشمس السوداء أقصى تعبير استعمل للدلالة على الحزن والانهيال العصبي والقنوط، وقد ورد لدى الشاعر الانكليزي "وليام بلاك" واعتبر إرهابا بالرومانسية، كما ورد لدى الكاتب الفرنسي جرار دو نرفال (كاتب كان ضحية لجنون أودى به إلى الانتحار) ولدى بودلير وعامة الشعراء السرياليين (أدري بروتون على الخصوص) ولدى عموم الخيماويين. وقد ارتبطت بالعجوز رحمة في رواية "رياح الجنوب" التي تذكر من بين رسومات رحمة رسما لـ "رياح التركة" على شكل شمس مظلمة لها مخالب.

من غير الممكن أن نمر على هذا التوظيف دون الإشارة إلى أنه لا يقتصر على الإحالة على مفهوم التخلي الرباني بقدر ما يشير إلى وضع الأديب والفنان عموما. فـ "رياح التركة" القائلة المدمرة هي "رياح" الجنوب نفسها ورحمة هي رمز للفنان ولحياة وموت الفنان في عالم تغشاه رياح الجنوب: فالمتتبع لشخصية رحمة في رواية "رياح الجنوب" يلاحظ دون شك تلك الهالة من الغرابة التي تحيط بحياتها؛ فمزلها يشبه معبدا من معابد البوذيين والسواد المنتشر بذلك البيت قدم بكيفية تهبه نوعا من القداسة والغرابة والرغبة التي يحس بها من يلج قبو ساحر أو ناسك أو خيماوي. بذلك تكون الإشارة إلى سوداوية حياة وموت رحمة (الرواية تستعرض احتضارها وموتها خلال الليل) تعبيراً

ملتويا عن أزمة الكتابة تحت نظام السبعينيات حيث كانت الكتابة نشاطا شبهه الكاتب فيما بعد بنشاط السوق السوداء.

نشير أخيرا إلى أن اللون الأسود وسم بعض أعمال الكاتب إلى درجة أنه أضحى مرجعا نصيا أساسيا في تأويلها. فرواية "ريح الجنوب" تنتهي بتكاثر اللون الأسود الذي يشير إلى التشاؤم المهيمن على القصة من أقصاها إلى أقصاها. بالفعل، فعلى أي شيء يعول في تلك الرواية؟ فمالك يبدو ضعيف الشخصية لا يعول عليه ورحمة ماتت ونفيسة عادت إلى أحضان بيت أبيها الإقطاعي.

كما وسم اللون الأسود رواية "نهاية الأمس" التي تكاد تتعدم بها ألوان الأمل والحياة (الأحمر، الأزرق، الأخضر) في حين كان أغلب ما ورد بها من اللون الأبيض ورد بصيغة تحط من شأن رمزيته التفاضلية. وقد يعد ذلك من قبيل المنطقي في رواية شبت أحداثها بـ "تراجيديا يونانية".

أما الأسود برواية "بان الصبح" فقد كان اللون الحقيقي الوحيد لأنه ظهر في إطار من الألوان المزدوجة أو الباهتة التي تعكس ازدواجة ولاشخصية أغلب الشخصيات في حين بعض ما ورد بها من الألوان "التامة" الأخرى — مثل الأزرق — ورد بصيغة النفي؛ غير أنها تنتهي بـ "تغير كل شيء من السواد إلى النور"⁽²¹⁾: نهاية تشير إلى تفضيل الكاتب للقريّة على المدينة ولنموذج عقلية المجاهد — أب نعيمة — المحافظ ضد النماذج المدنية المتفسخة.

أما رواية "غدا يوم جديد" فتنتهي هي كذلك بالانقلاب من السواد إلى لمعان نوراني: "لم يبق مكان في الأرض أسود ... انه يوم جديد!". نهاية توحى ظاهريا بالتفاؤل بيد أن علامة التعجب التي ختمت العبارة تجعلنا نشك كثيرا في مصداقية ذلك التفاؤل لأن ما بقي أمام البطلة مسعودة من حياة ومصير لا يعدو — في نظرها — زيارة إلى "الحجر الأسود" يليها دون شك سفر طويل آخر إلى جحر أسود بالفضاء.

إذا كان انعدام وموت السواد يشير صراحة في أعمال الكاتب إلى الانقلاب نحو الأحسن ونحو الأبيض والمضيء، فإن حضوره المكثف في كافة الأعمال يشير إلى خاصية أساسية في أدب ابن هدوقة وهي الالتزام تخليا بعرض عالم على أسوء صورته، عالم يحمل دعوة ضمنية إلى تغييره وتبييضه. فالمشكلة ليست في هيمنة الأسود في حد ذاتها فـ "ما

السود وما البياض، أليس هما صنوين متلازمين تلازم الليل والنهار؟" وإنما المشكلة في غياب الأبيض لون الأمل. فلو وجد الأبيض لزاده السود رونقا ولمعانا ولفنقه ألوانا زاهية عديدة. وقد يتحول الأسود نفسه بتفتق الأمل لونا فضيا متلألئا مشعا بألف لون.

يمكننا الآن أن نصرح أن برمجة الألوان واقع لا يمكن نكرانه في أدب عبد الحميد ابن هدوقة وأن تلك البرمجة صدرت عن وعي وعن قصدية لدى الكاتب وأنها كانت تابعة لفلسفة وتصورات واختيارات جمالية، سابقة عليها، تبناها الكاتب وسار وفقها في تأليفه لأعماله.

الألوان المبرمجة تقع ضمن عالم تخيل متماسك الأطراف يصدر عن تصور متكرر للعالم، وقد ساهمت الألوان كثيرا في إظهار جوانب دلالية قد لا ينتبه إليها الدارس أو القارئ من أول وهلة كما أن الألوان مكنتنا من الاطلاع على الحساسية العامة لأدب ابن هدوقة دون اللجوء إلى مكتسبات علم النفس أو التحليل النفسي. فتوظيف الألوان عند ابن هدوقة يشير صراحة إلى ذات ملتزمة لدى الكاتب وإلى انفعاله بمواضيع أدبه وإلى تبنيه لذات ميثولوجية أدبية يحتل التشاؤم والسوداوية أهم محاورها. فالملاحظ أن الأعمال الأخيرة للكاتب تحتوي على أعلى نسبة من الألوان والحق أنها كتبت بنبرات أكثر حيوية ودرامية من الأعمال السابقة لها التي كانت ذات طابع واقعي محايد ظاهريا.

أغلب الألوان الموظفة هي من الصنف البارد. بيد أن تخيل الكاتب لم يقدمها من جوانبها المريحة بقدر ما ألحقها بما يحط من شأنها. أما الألوان الساخنة الموظفة فقد اقتصر على الأحمر (مع قلة للأصفر وانعدام كامل للبرتقالي) كلون للطموحات الفردية أكثر منه للأمل.

لقد قدمت الألوان بازدواجيتها الرمزية وفي كل الأحوال ربطت بطريقة أو بأخرى بالأسود أو بما يمت إلى دائرة الأسود. بذلك، فأغلب الألوان الموظفة يطغى عليها الجانب السلبي، فالأحمر ورد في أغلبه بمعنى الأنانية والذاتية والأبيض فقد كل ما يعرف عنه من إيجابية والأخضر الذي هو من أحسن الألوان لم يقدم بذلك إلا قليلا جدا أما الأزرق فقد ارتبط بمفهوم الارتحال والتهان بحثا عن أفق أحسن والبنفسجي وهو لون شعري خاص لم يفارق في كل توظيفاته بأدب ابن هدوقة معنى الموت.

لقد وظفت الألوان في أدب ابن هذوقة حسب دلالاتها العالمية والغربية أو المحلية ونادرا ما كان ذلك حسب دلالاتها أو رمزياتها الإسلامية⁽²²⁾ إلا ما وافق من ذلك الرمزية العالمية.

ثم إن أغلبية الألوان وظفت توظيفا رمزيا يقع في دائرة ما يخص ويكشف ذوات الشخصيات وعلاقتها بالكون. أما توظيف الألوان كنعوت لمنعوتات دون تجاوز الوصف إلى ما يخص الشخصيات فهو قليل جدا.

وقد يمكن تأويل توظيف ابن هذوقة للألوان في إطار التعبير عن ذات لاوعي للكاتب. فهي كثيرا ما عبرت عن ذات انفعال للكاتب بما يكتب. والملاحظ أن وقع توظيف الكاتب للألوان شديد بالأعمال التي تعود إلى فترة شبابه كما في أعماله الأخيرة.

- 1- أنظر CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. PP. 294 / 299 (سنكتفي بذكر أسماء المؤلفين أو الكتب. فكل الهوامش تحيل على قائمة المراجع)
- 2- أنظر Fondation Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (fichier htm, sans pagination)
- 3- أنظر Thierry, x?:«Image mentale et représentation proportionnelle» PP. 1 / 37
- 4 - أنظر - BOUALIT, Farida - htm
- 5 - أنظر - BOUALIT, Farida - htm
- 6- ذكريات وجراح: "المنفى الخمرى" ص 10 و"حلم بلون الليل" ص 98
- 7- غدا يوم جديد ص 14
- 8- غدا يوم جديد ص 42
- 9- الجازية والدرأويش ص 66 / 67
- 10- بان الصباح ص 222
- 11- غدا يوم جديد ص 133 / 134 / 136 / 137
- 12- ظلال جزائرية: "الجندي والليل" ص 19
- 13- ربح الجنوب ص 207 / 208
- 14- ظلال جزائرية: "ظلال" ص 13
- 15- الجازية والدرأويش ص 220
- 16- الأرواح الشاغرة: "أغنية لا تلحن" ص 27 و30 و32.
- 17 - P. 671 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.
- 18 -CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. P. 671
- 19- غدا يوم جديد ص 47 و275؛ الكاتب وقصص أخرى: "المغترب" ص 61 و62
- 20- ذكريات وجراح: "الأزل والبندقية" ص90؛ بان الصباح ص 101 و105 و106
- 21- بان الصباح ص 320
- 22- أنظر CHEBEL, Malek PP. 122 / 125

القاريء وإنتاج النص " قسم البرابرة " نموذجاً

د. إبراهيم سعدي

جامعة مولود معمري

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة تبين أن تأثير القاريء لا يتوقف في الحقيقة عند حدود فعل القراءة وما يتبعها من فعاليات، بل إن دوره سابق على وجود النص ويواكب إنتاجه وخلقه. وبالتالي فإن عمل القاريء لا يأتي بعد النص فقط، كما تركز على ذلك نظريات التلقي، بل قبله أيضاً. وهذا ما نحاول توضيحه، متخذين رواية بوعلام صنصال "قسم البرابرة" نموذجاً.

"قسم البرابرة"

صدرت رواية " قسم البرابرة" Serment des barbares لبوعلام صنصال عام 1999، وهي سنة كان فيها العنف قد بلغ أشده في الجزائر. والرواية وثيقة الصلة بهذه المرحلة، لكن الجانب التاريخي المتصل بثورة التحرير يتخللها من بدايتها إلى نهايتها، ولذلك كانت الرواية، في بعد من أبعادها الأساسية، محاكمة لحرب التحرير. وتتأسس بنية النص، الشبيهة من حيث الحبكة والعقدة بالرواية البوليسية، حول وقائع تدور في مدينة روية حيث يقوم "العربي"، وهو مفتش شارك في حرب التحرير ومشرف على التقاعد، بالتحقيق بشأن اغتيال مهاجر عجوز يعود إلى أرض الوطن للاعتناء بالجبانة المسيحية الموجودة في المدينة والتي تحتضن أيضاً قبوراً لأفراد من عائلة "فيلاتا" التي كان المهاجر المقتول، عبد الله باكور، عاملاً في مزارعها أثناء الاستعمار، قبل أن يلتحق بعد الاستقلال بهذه العائلة، في تولوز ويعمل في أراضيها هناك. وقد وري المهاجر عبد الله باكور التراب في نفس المقبرة وأيضاً في نفس اليوم الذي دفن فيه سي موح وهو تاجر مشبوه وفاحش الثراء قام بتمويل حركات أعمال إرهابية. وبالرغم من أن المفتش "العربي"، المجاهد في صفوف جيش التحرير سابقاً والذي وقع في الأسر أثناء تلك الفترة، لم يكلف سوى بالتحقيق في مقتل المهاجر عبد الله باكور، فإنه سيكتشف تدريجياً وجود علاقة بين الجريمتين، تحيل إلى صراعات قديمة بين الجزائريين أثناء الثورة.

تأثير القاريء المرسل إليه:

نعني بالقاريء المرسل إليه ذلك القاريء الذي يشكل النص خطابا موجها إليه بالنظر إلى مشاطرة النص إياه نظرته إلى الأمور ومراعاته لحساسيته وردود أفعاله. إنه ذلك الذي يسميه إرفين قلق القاريء "المقصود" أو "النموذجي" الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله.

يقول أ. إيكو: "أن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركات الآخر- شأن كل استراتيجية.¹ ولا يفرق إيكو هنا بين استراتيجية القائد العسكري واستراتيجية الكاتب إزاء القاريء سوى في "أن المؤلف، بعمامة، يسعى في كتابه إلى أن يجعل الخصم رابحا، لا خاسرا"². وبما أن الأمر كذلك فهذا يقتضي تحول القاريء نفسه إلى "نص" والكاتب إلى قاريء له حتى تتم عملية إدراك "أفق انتظاره" لتحديد استراتيجية النص الابداعي المناسبة. ما هو القاريء الذي تسعى هذه الاستراتيجية إلى كسب رضاه أو جعله رابحا إذا ما شئنا استعمال تعبير أ. إيكو؟ نستطيع التعرف عليه من خلال أحكام القيمة المضمرة في السرد ومن خلال وجهات النظر المهيمنة في النص. يمكن أن نستدل عليه، مثلا، من خلال ظروف أسر "العربي" أثناء حرب التحرير. فلقد أصيب "العربي" بجروح في معركة اضطر فيها المجاهدون إلى الانسحاب، فتركوا رفيقهم المصاب على الأرض وجعلوا يغطونه بالحجارة والأغصان وانسحبوا، تاركين إياه في المكان، وراءهم. يقول الكاتب عنه: "عانى أشد رعب في حياته. لقد أدرك بأنهم دفنوه حيا وبأن مستقبله هو الموت في الأهوال"³. حينما وصل الفرنسيون إلى المكان اكتشفوا "القبر" و"العربي" الذي دفن فيه حيا، فنزعوا عنه الحجارة والأغصان. وهكذا وقع "العربي" الذي سيصير مفتشا بعد الاستقلال، أسيرا بين أيدي الفرنسيين بطريقة تشبه الخلاص والإنقاذ من الموت المؤكد والمروع نتيجة "فعلة" إخوانه في الكفاح.

بحكم الدلالة التي تتطوي عليه هذه الحادثة المسرودة في النص، يمكن أن نعرف بأن المرسل إليه هو قاريء أجنبي وأن نحدد أيضا، انطلاقا من الحادثة نفسها، بلده إن شئنا. وبتعبير آخر إذا ما طرحنا سؤالا يقول: أي قاريء يمكنه أن يرحب بالطريقة التي وصف بها النص أسر "العربي"، وأمكنا الإجابة عنه، استطعنا تحديد مواصفات القاريء

المقصود. إنه من حيث الهوية قاريء ينتمي إلى طرف من الفاعلين الوارد ذكرهم في المقطع المذكور وفي عموم النص؛ قاريء له خلفيته التاريخية والسياسية والايديولوجية ومن ثم له حساسيته أيضا وردود فعله المميزة له بالتالي. أي أن له، على حد تعبير هانس روبرت ياكوبس "أفق انتظار" محدد إزاء موضوع النص شرط ألا نتوقف عند المكونات الأدبية والثقافية وحدها لهذا الأفق.

استراتيجية الكاتب المعتمدة إزاء هذا القاريء وانعكاسها في النص تكشف عنها أمثلة كثيرة أخرى مثل حديثه عن اتفاقيات إيفيان قائلا بأن: "الاتفاقية هي بالأحرى فخ شكلا ومضمونا؛ ثلاثون سنة بعد الطلاق هانحن مفلسون مع حانين (إلى الماضي) بعدد يفوق عدد سكان البلد ومبتزين يزيدون عما كان يضم من كولون".⁴ أو عن الكولون وكيف أنهم "في أقل من قرن، وبفضل قوة العمل، جعلوا من مستنقع جهنمي (مدينة رويية) جنة مبهرة".⁵ وكذلك في حنين المهاجر عبد الله باكور المقتول، إلى أسياده المعمرين السابقين الذين التحق بهم في بلدهم. فسياق هذا الحنين واتجاهه خليقان بتحقيق تعاطف القاريء الذي انتقته استراتيجية النص وتحيزت له. وهو يتحقق، أعني التجاوب، في هذا المثال وفي غيره، بفعل مبدأ التطابق Identification الذي يفعل فعله في المتلقي الذي تحيز له النص.

هذا المتلقي الذي يحظى بالامتياز نستشفه في سياقات كثيرة أخرى في "قسم البرابرة"، وإن كان ليس له نفس الصورة دائما، كما حين يصف المؤلف منح فرنسا الجنسية ليهود الجزائر (مرسوم كريميو) بأنه قرار "ثوري"، أو في سياقات أخرى مشابهة تستثير التعاطف مع شخصية الإنسان اليهودي عامة.

تأثير هذا القاريء المقصود، لا يتوقف عند حدود المنطوق به، بل يمتد إلى المسكوت عنه أيضا. يتحدث النص عن مدينة رويية في العهد الكولونيالي، فيقول: "في ذلك الزمن الماضي، كانت تعيش الهناء والرخاء؛ وكانت هيفاء، متأنقة، شهوانية وتحب أن تتزين بالورود".⁸ وغير بعيد، يقول عن حاضر المدينة نفسها على لسان المهاجر العجوز بعد عودته إلى الجزائر: "لقد تركت جنة، ولما عدت وجدت جهنم".⁶ تأثير القاريء المرسل إليه على المسكوت عنه في هذين المثالين يتمثل في إغفال ذكر الوجه الآخر للصورة المثالية التي يقدمها النص عن هذه المدينة في العهد الكولونيالي. هذا

المسكوت عنه هو بالذات ما يثير خيبة القاريء العرضي، غير المخاطب - بفتح الطاء - العارف بمضمون المسكوت عنه، الذي بوسعه نتيجة لذلك بأن يرد بمثل القول التالي: "نعم. كانت روية جنة في تلك الأيام، لكنها جنة الكولونياليين وحدهم". أمثلة أخرى كثيرة يمكن إعطاؤها بشأن هذا التأثير المزدوج للمرسل إليه، أي في القول وفي السكوت عن القول، في نص بوعلام صنصال. إن استراتيجية "قسم البرابرة" في بعدها الدلالي متفقة مع حساسية هذا القاريء النموذجي ومع وجهة نظره ومع أفق انتظاره بالمعنى الواسع. وهذا يعني أن النص قد اختار قارئه.

وإذا شئنا التحديد أكثر، قلنا إن هذا القاريء يتمثل بالأساس في "ملايين الفرنسيين الذين عاشوا في هذا البلد (الجزائر) واقعا يجعلهم تطابقه الشديد مع تاريخهم الشخصي، بمعالمه واضطرابات، عاجزين عن النظر إليه برزانة"⁷ أي أن قراء "قسم البرابرة" المرسل إليهم هم بالأساس ممن يعرفون بالأقدام السوداء. وقد اعترف الكاتب بذلك بلا موارد في استجواب مع إذاعة France Culture. "نعم، إن الكتاب يعبر عن حنين الأقدام السوداء وعن الحضور الفرنسي الذي لم تستطع دعاية الـ FLN أن تمحوه أو تحوله إلى وجود شيطاني". وفي نفس الحصة قال بوعلام صنصال: "لا تمضي لحظة دون التعبير بهذه الطريقة أو تلك عن التحسر على مرحلة معينة... يجب ألا ننظر بأن الطائفتين، الأقدام السوداء والجزائريين، قد عاشوا عيشة الأعداء. هذا غير صحيح. يجب قول هذه الحقيقة". وفي لقاء من اللقاءات الأدبية التي تنظم في Aix - en - provence يومي 11 و12 مارس 2000 بعد صدور روايته الأولى، تحدث بوعلام صنصال عن مشروع روائي آخر يروي "نظرة فرنسي، من الأقدام السوداء، على الخمسين سنة الأخيرة في الجزائر"⁸. باختصار إن ما يريد بوعلام صنصال أن يظهره لقرائه هؤلاء هو حسن نوايا النص تجاههم، أي حيال تاريخهم وتجربتهم وقضيتهم. وهو بهذه الصفة يقوم بنوع من عملية التطهير لهم.

المؤلف والقارئ وعدم التكافؤ

التأثير القبلي لهذا القاريء يمكن إرجاعه إلى كون النص وافد عليه، فهو لا يتوجه إلى جمهور محلي، وإنما إلى جمهور أجنبي، لا يستطيع النص أن يملئ عليه شروطه. إن

علاقة النص والقاريء قد حددها هنا عدم تكافؤ القوة بين الطرفين، المؤلف من جهة والقاريء من جهة أخرى، مما حدا بالنص إلى الانفتاح والرضوخ لأفق انتظار القاريء المقصود. هذه العلاقة غير المتكافئة بين النص والقاريء في الحالة التي تعيننا هي في الحقيقة انعكاس لعدم تكافؤ سياسي وثقافي وحضاري بين الكاتب والقارئ. كما يمكن ربط هذه العلاقة غير المتوازنة بالظروف التاريخية التي أحاطت بإنتاج نص "قسم البرابرة" الذي صدر في أصعب مرحلة مرت بها الجزائر، مرحلة تميزت بالعنف والقتل والدمار والهروب إلى الخارج وانتشار اليأس والخيبة والشك في البلد وبالتالي التشاؤم من المستقبل. وبصورة عامة فإن هذه العلاقة بما تتميز به من عدم تكافؤ ليست غير مظهر من مظاهر عدم تكافؤ العلاقة بين ما يسميه سمير أمين المركز والهامش. هذه العلاقة تحول الكاتب إلى ما يشبه السخرة un nègre على يد القاريء المرسل إليه، بحكم مركز القوة الذي يوجد فيه القاريء المقصود.

وبهذا الصدد، يمكن القول بأن الكثير من النصوص الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تتأثر بهذه العلاقة غير المتكافئة التي تحمل، بهذه الدرجة أو تلك، النص الجزائري على تقديم الواقع قيد السرد في صورة ترضي قناعات "الآخر" ومخيله ومركزيته. يمكن أن نشير بهذا الشأن إلى رواية الطاهر جاور Les Vigiles الصادرة عن دار لو سوي وكيف أنها تقدم صورة عن علاقة المجاهدين فيما بينهم لا تختلف من حيث دلالتها عن تلك التي تكشف عنها ظروف اعتقال "العربي" في "قسم البرابرة" لبوعلام صنصال. ففي نص الطاهر جاور يربط المجاهدون أحد رفاقهم إلى جذع شجرة ويتركونه في تلك الوضعية بحيث أن هذا "المسكين" لا يجد حلاً يحول دون قضاء حاجته داخل سرواله. وتحدث رواية "منزل الأنوار" المنشورة في دار روبر لافون عن قصر بناه أحد الحكام الأتراك أقامت فيه بعد ذلك عائلة يهودية قبل أن يتحول إلى مقر إقامة للقيادة الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية ثم إلى مسكن للأميرال فرنسي. والمهم في سياق تحليلنا أن جميع الشخصيات التي تعاقبت على الإقامة في هذا القصر تبدو شخصيات إنسانية محببة، لا سيما الأميرال الفرنسي، باستثناء الحاكم التركي الذي ميزه النص بالتوحش والبطش

والقهر، إشارة ربما إلى طبيعة الحكم التركي ككل في الجزائر، حسب وجهة النظر التي أراد الكاتب تبليغها.

تأثير القاريء غير المرسل إليه: نعني بالقارئ غير المرسل إليه ذلك الذي يتعارض "أفق انتظاره" مع قيم النص ووجهات نظره من الناحية السياسية والإيديولوجية، ومن ثم من حيث الوجدان. وهؤلاء القراء الذين هم عموماً أولئك الذين يشير إليهم النص أكثر من مرة بلفظة Les arabes والإسلاميين والمعربين. فقد اقترن ذكر هؤلاء في كل مرة بسباق يهدف إلى إثارة حالة لا تعاطف معهم. إنهم المدانون. فبشأن المعربين على سبيل المثال نجد النص يتحدث عن "النهابين الذين تكونوا في الشرق"⁹ وعن السلطة التي "تهيج الناطقين بالعربية"¹⁰ وعن الجامعة التي تدرس "ما يمقته العرب: الفكر الحر..."¹¹ وعن "عادة اغتصاب الأطفال التي جاءتنا من الأتراك وذبح النساء التي تعلمناها من العرب"¹² "أو قوله بأنه "لا يوجد عربي صميم إلا وهو ظالم"¹³ وبأن "العربي لا يمكن أن يدخله الإيمان ويبقى هادئاً، كان ذلك معروفاً منذ ما قبل الأزل، لماذا القدوم من أجل دعوته إلى حب الحياة وإلى ملاطفة زوجته!"¹⁴ أو قوله وهو يصف جواً مثيراً للاستغراب: "الجو كان له شيء غير واقعي irréal. السماء لا تزال في مكانها لكن الأمر مخادع (...). ترى هل أصبحت النساء حرات في غدوهم ورواحهن؟ والماء يجري في العين؟ والقبلات مسموح مشاهدتها في التلفزيون؟ والعرب يغادرون البلد؟"¹⁵ كل هؤلاء ممن تشير إليهم هذه الأمثلة وكثير غيرها، هم من غير المرسل إليهم، باعتبار أنهم من المدانين في النص ومن المتهمين، أي الأشرار، وذلك إلى جانب "أشرار" آخرين: الإرهابيين، الحكام، المافيا... وهم في بعدهم الدلالي داخل هذا النص نتاج التأثير القبلي للقاريء المرسل إليه.

اللغة والإيديولوجيا والمتلقي: التأثير القبلي للمرسل إليه في "قسم البرابرة" ينحصر في الجانب الإيديولوجي متمثلاً في أحكام القيمة التي تتخلله وفي الاتجاهات السياسية والتاريخية والحضارية المتضمنة فيه. وغني عن البيان أن هذه الإيديولوجيا ليست هي التي تمنح في حد ذاتها النص قيمته الأدبية، بل التعبير السردى الجمالي عنها.

إن اللغة التي كتب بها النص، أي الفرنسية، ليست العامل المفسر بشكل مباشر لوجهات نظر النص، فالتفسير نجده بالرجوع إلى مكونات أفق انتظار المرسل إليه، أعني القاريء الذي اختاره النص. وما يمكن أن يؤيد ذلك أن النصوص الجزائرية المكتوبة بالفرنسية الموجهة إلى الجمهور المقيم في الداخل، مثل رواية Les sept

remparts de la citadelle التي تروي حرب التحرير لمحمد معارفية الصادرة سنة 2003 عن مؤسسة ANEP لا نعثر فيها على طروحات شبيهة بما نجده في "قسم البرابرة". إنها تتحدث عن الأقدام السوداء خارج المنظور الأحادي والإيديولوجي الذي يجعلهم ملائكة أو على العكس شياطين، كما تتحدث عن المجاهدين ليس كأبطال منزهين، بل كبشر تمتاز فيهم البطولة بالضعف الإنساني، لكن القارئ يخرج مقتنعا بعدالة قضيتهم. وسبب هذا الاختلاف بين هذين النصين المكتوبين بنفس اللغة راجع إلى اختلاف القارئ الذي يقصده كل منهما، وإلى أن العلاقة بين نص بوعلام صنصال والقارئ هي علاقة تكافؤ، بينما هي ليست كذلك بين نص بوعلام صنصال وقارئه النموذجي، أي المقصود. وللسبب عينه لا نجد على المستوى الإيديولوجي اختلافا بين النصوص المنشورة في الجزائر تبعا لاختلافها في لغة الكتابة.

ويبدو أن احتواء النص على بعد إيديولوجي يعكس رؤية "الآخر" إلى "الذات"، الجزائر، العرب والإسلام عامة يبدو قيمة مضافة لها أهميتها بالنسبة للقارئ "الآخر" لا سيما الذي ينتمي إلى المؤسسات التي تسهم في تكوين الذوق والاعتراف العام بـ "التميز" مثل دور النشر والصحف العامة والوسائل السمعية البصرية التي تحدث عنها ليفين شوكنج في دراساته حول سوسيولوجيا الذوق أو جوليان هيرش في كتابه "أصل الشهرة"، لتقرير الإحتفاء بالنص، والذين يمكن القول، بشأن القراء المنتمين إليهم، بأن نص بوعلام صنصال مرسل إليهم بامتياز. إنه لا يطلب من النص الجزائري المرشح للاحتفاء به من قبل هذه الفئة من القراء فقط أن يكون جميلا، بل أيضا أن يعيد إنتاج تصورات "الآخر" ومخيلته عن "الذات". وهذا يعني أنه كما لا يوجد نص بريء، لا توجد أيضا في الحقيقة قراءة بريئة أو تلق منزه. كل هذا يفسر الاحتفاء الذي لقيه كتاب بوعلام صنصال في بلد النشر والفتور عندنا، بالرغم من أن قراءتنا نحن هي عادة انعكاس لقراءات "الآخر"، أي قراءة لقراءات، أكثر منها قراءات أصيلة. إن أحكام القيمة في "قسم البرابرة" قد أثرت سلبا على التلقي الجمالي للنص من طرف القارئ العرضي، غير المرسل إليه، وليس ذلك بالضرورة نتيجة ذلك التناظر الطبيعي بين الفن والإيديولوجيا، كما يؤكد أرنست فيشر بحق، بل بالدرجة الأولى نتيجة التعارض بين قيم النص وقيم هذا القارئ بالذات. فالإيديولوجيا في هذه الحالة تشوش على القارئ تلقيه الجمالي للنص. يقول بهذا

الصدد قلفجانج إيزر بأنه "إذا ما أغري القارئ بالمشاركة في أحداث النص، لا لشيء إلا ليجد أنه مطالب عندئذ بأن يتبنى موقفا سلبيا إزاء القيم التي لا يرغب في التحفظ عليها، فعندئذ غالبا ما تكون النتيجة رفضا صريحا للكتاب ولمؤلفه"¹⁶. لكن التشويش المشار إليه لا يحدث عند القارئ المقصود، أي الذي اختاره النص وتحيز له، لأن تطابق "أفق انتظاره" مع قيم النص يدفع به إلى عدم رؤية الطابع الايديولوجي لهذه الأحكام المؤسسة في مخياله كجزء من بنية الواقع، أي غير متعارضة مع الحقيقة من وجهة نظره، ولذلك لا يرفض الكتاب ولا مؤلفه عكس القاريء المدعو من طرف النص إلى الموافقة على قيم تتعارض مع قيمه. فالإيديولوجيا تتبدى بالدرجة الأولى للقاريء الذي تصطدم قيمه بقيم النص. من هنا تبدو لنا أهمية تخلص النص من الايديولوجيا واستعادة السيادة على نفسه بعيدا عن هيمنة المتلقي، لا سيما الهيمنة القبلية منها.

اعتبارات عامة: الرقابة الذاتية التي يمارسها الكاتب على النص، أي على الجانب المسكوت عنه، ليست غير انعكاس لهيمنة المتلقي. وأكبر من حاول التخلص من هذه الهيمنة هم الرومنطيقون والسورياليون. إن التأثير القبلي للقارئ يمارس على القول أكثر منه على طريقة القول، أي على الفكرة أكثر منه على الشكل، على المضمون أكثر منه على الجانب الجمالي. إن ما يقوله خطاب سردي ما ليس في أغلب الأحيان سوى ما يسمح للقاريء أو المتلقي بقوله. إن تاريخ الأدب في جانب من جوانبه يمكن أن يكون تاريخا لاتساع مجال القول. وما يسمح بقوله في مجتمع، قد لا يسمح به في مجتمع آخر بالنظر إلى عدة عوامل، من بينها اختلاف قيم القارئ. ومن هنا يمكن أن نفهم الاختلاف الذي يمكن أن نلمسه على صعيد التوجهات بين النصوص الجزائرية ذات اللغة الفرنسية الموجهة إلى القاريء الأجنبي عن غيرها من النصوص الموجهة إلى الداخل. وفي حالات خاصة، يمكن للقاريء أيضا أن يفرض اللغة الواجب الكتابة بها. كما هو الأمر عندنا، مثلا، حيث القاريء يدفع إلى الكتابة باللغة الفرنسية، مما يفسر تخلي عدد من الروائيين عن الكتابة باللغة العربية. إن النص باعتباره كائنا اجتماعيا معرض للقهر الذي يمارسه المجتمع.

- 1- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ص 67.
- 2- ن م.
- 3- Boualem Sansal, Serment des barbares, Gallimard, p 104.
- 4 - Ibid, 149.
- 5 - Ibid.
- 6- Ibid, p44.
- 7- Ahmed Mahiou et Jean – Robert Henry, Où va l’Algérie? Editions KARTALA et IREMAM, 2001, p402.
- 8-Ibid, 394.
- 9- Boualem Sansal, OP-Cit, p388.
- 10- Ibid, p386.
- 11- Ibid, 336.
- 12- Ibid, p103.
- 13-Ibid, p 140.
- 14- Ibid, P241.
- 15- Ibid,
- 16- أنظر روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000، ص153.

عودة إلى كلية ودمنة.. - قراءة من منظور سردي -

أ. نصيرة علاك

المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدمة: من بين ما يراود كل باحث في تحليل الخطاب السردي نجد البنية التي تقوم لها قائمة متميزة في الحكاية سواء كانت شعبية شفوية أم "رسمية مدونة"، لكن لا يمكن حصر النظر في تلك البنية دون الالتفات إلى شعبية الحكاية ذاتها، وهي شعبية مكتسبة إثر رواجها عبر تلك البنية المتميزة، وكذلك هي مكتسبة لعوالم الإنسان من الطفولة إلى الشيخوخة بنسب متفاوتة لكنها تظل محيرة بمجالات الأحاسيس التي تثيرها والتراكمات الثقافية المحلية والقطرية التي تنقلها؛ كما تعد ثقافة تصقل العقول وتكسب اللغة نوعاً من السلطة الجمالية؛ تشكل الحكاية ذاكرة شعبية تتفاعل معها الأجيال المتعاقبة لأنها تحمل الكثير من القيم والسمات، وتسهم في رسم صورة عن المجتمع، وتعكس بنية عن الذهنية وتنمي الخيال: لكن كل هذه الاعتبارات وغيرها مما يبدو أنه واقع خارج الحكاية نفسها لا يحول دون النزول بداخلها، بل يشكل ذلك حافزاً من حوافز التشويق لارتداد مجالها.

اخترنا السرد كموضوع لمقالنا لا لنسائر اتجاهًا سائداً في الوصف النقدي لكن لملاحظات لاحظناها أثناء قراءتنا لحكايات "كليلة ودمنة" أردنا إخضاعها للتجريب، والحكاية المتناولة هي: "الحمامة والثعلب ومالك الحزين". نحاول في هذا التحليل أن نزاوج بين البعدين: البنية والشعبية، ذلك لتفادي الانزواء في النظرة الانغلاقية المحدودة وللتنصل من الانطلاق في الجولة الانفتاحية المشردة.

المدونة والتعريف بها: « الحمامة والثعلب ومالك الحزين »

وهو باب من يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه
قال الملك للفيلسوف: قد سمعت هذا المثل، فاضرب لي مثلاً في شأن الرجل الذي
يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه.
قال الفيلسوف: إن مثل ذلك مثل الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

قَالَ الْمَلِكُ: وَمَا مَثَلُهُمْ؟

قَالَ الْفِيلَسُوفُ: زَعَمُوا أَنَّ حَمَامَةً كَانَتْ تَفْرَحُ فِي رَأْسِ نَخْلَةٍ طَوِيلَةٍ ذَاهِبَةٍ فِي السَّمَاءِ، فَكَانَتْ الْحَمَامَةُ إِذَا شَرَعَتْ فِي نَقْلِ الْعُشِّ إِلَى رَأْسِ تِلْكَ النَّخْلَةِ لَا يُمْكِنُهَا ذَلِكَ إِلَّا بَعْدَ شِدَّةٍ وَتَعَبٍ وَمَشَقَّةٍ لَطُولِ النَّخْلَةِ وَسُحْقِهَا، فَإِذَا فَرَعَتْ مِنَ النَّقْلِ بَاضَتْ ثُمَّ حَضَنْتْ بَيْضَهَا، فَإِذَا فَقَسَتْ وَأَدْرَكَ فِرَاحُهَا جَاءَهَا ثَعْلَبٌ قَدْ تَعَاهَدَ ذَلِكَ مِنْهَا لَوْقَتِ عِلْمُهُ بِقَدْرِ مَا يَنْهَضُ فِرَاحُهَا، فَيَقِفُ بِأَصْلِ النَّخْلَةِ فَيَصِيحُ بِهَا وَيَتَوَعَّدُهَا أَنْ يَرْقَى إِلَيْهَا فَتُلْقِي إِلَيْهِ فِرَاحَهَا.

فَبَيْنَمَا هِيَ ذَاتَ يَوْمٍ وَقَدْ أَدْرَكَ لَهَا فِرْخَانِ إِذْ أَقْبَلَ مَالِكُ الْحَزِينِ، فَوَقَعَ عَلَى النَّخْلَةِ، فَلَمَّا رَأَى الْحَمَامَةَ كَنِيبَةً حَزِينَةً شَدِيدَةً الِهَمِّ قَالَ لَهَا: يَا حَمَامَةُ، مَا لِي أَرَاكَ كَاسِفَةَ الْبَالِ سَيِّئَةِ الْحَالِ؟ فَقَالَتْ لَهُ: يَا مَالِكُ الْحَزِينِ، إِنَّ ثَعْلَبًا دُهِيتُ بِهِ كُلَّمَا كَانَ لِي فِرْخَانِ جَاءَنِي يُهَدِّدُنِي، وَيَصِيحُ فِي أَصْلِ النَّخْلَةِ فَأَفْرِقُ مِنْهُ فَأَطْرَحُ إِلَيْهِ فِرْخِي. قَالَ لَهَا مَالِكُ الْحَزِينِ: إِذَا أَتَاكَ لِيَفْعَلَ مَا تَقُولِينَ فَقُولِي لَهُ: لَا أُلْقِي إِلَيْكَ فِرْخِي، فَارْقِ إِلَيَّ وَغَرِّ بِنَفْسِكَ، فَإِذَا فَعَلْتَ ذَلِكَ وَأَكَلْتَ فِرْخِي طَرْتُ عَنْكَ وَنَجَوْتُ بِنَفْسِي. فَلَمَّا عَلَّمَهَا مَالِكُ الْحَزِينِ هَذِهِ الْحِيلَةَ طَارَ فَوْقَ عَلَى شَاطِئِ نَهْرٍ، فَأَقْبَلَ الثَّعْلَبُ فِي الْوَقْتِ الَّذِي عَرَفَ، فَوَقَفَ تَحْتَهَا ثُمَّ صَاحَ كَمَا كَانَ يَفْعَلُ، فَأَجَابَتْهُ الْحَمَامَةُ بِمَا عَلَّمَهَا مَالِكُ الْحَزِينِ، فَقَالَ لَهَا الثَّعْلَبُ: أَخْبِرِينِي مَنْ عِلْمُكَ هَذَا؟ قَالَتْ: عَلَّمَنِي مَالِكُ الْحَزِينِ.

فَتَوَجَّهَ الثَّعْلَبُ حَتَّى أَتَى مَالِكَا الْحَزِينِ عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ فَوَجَدَهُ وَاقِفًا، فَقَالَ لَهُ الثَّعْلَبُ: يَا مَالِكُ الْحَزِينِ، إِذَا أَتَتْكَ الرِّيحُ عَنْ يَمِينِكَ أَيْنَ تَجْعَلُ رَأْسَكَ؟ قَالَ: أَجْعَلُهُ عَنْ شِمَالِي. قَالَ إِذَا أَتَتْكَ عَنْ شِمَالِكَ فَأَيْنَ تَجْعَلُ رَأْسَكَ؟ قَالَ: أَجْعَلُهُ عَنْ يَمِينِي أَوْ خَلْفِي. قَالَ: فَإِذَا أَتَتْكَ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَكُلِّ نَاحِيَةٍ أَيْنَ تَجْعَلُهُ؟ قَالَ: أَجْعَلُهُ تَحْتَ جَنَاحِي. قَالَ: وَكَيْفَ تَسْتَطِيعُ أَنْ تَجْعَلَهُ تَحْتَ جَنَاحِكَ؟ مَا أَرَاهُ يَنْتَهِيًا لَكَ. قَالَ: بَلَى. قَالَ: فَأَرِنِي كَيْفَ تَصْنَعُ؟ فَلَعَمْرِي يَا مَعْشَرَ الطَّيْرِ لَقَدْ فَضَّلَكُمْ اللَّهُ عَلَيْنَا، إِنَّكَ تَدْرِينَ فِي سَاعَةٍ وَاحِدَةٍ مِثْلَ مَا نَدْرِي فِي سَنَةٍ، وَتَبْلُغْنَ مَا لَا نَبْلُغُ، وَتُدْخِلْنَ رُؤُوسَكُمْ تَحْتَ أَجْنِحَتِكُنَّ مِنَ الْبَرْدِ وَالرَّيْحِ، فَهَنِيئًا لَكُنَّ، فَأَرِنِي كَيْفَ تَصْنَعُ؟ فَأَدْخَلَ الطَّائِرُ رَأْسَهُ تَحْتَ جَنَاحِهِ، فَوَثَبَ عَلَيْهِ الثَّعْلَبُ مَكَانَهُ، فَأَخَذَهُ فَهَمَزَهُ هَمَزَةً دَقَّ بِهَا صُلْبُهُ، ثُمَّ قَالَ لَهُ: يَا عَدُوَّ نَفْسِي، تَرَى الرَّأْيَ لِلْحَمَامَةِ وَتَعْلَمُهَا الْحِيلَةَ لِنَفْسِهَا وَتَعْجِزُ عَنْ ذَلِكَ لِنَفْسِكَ حَتَّى يَتِمَّكَ مِنْكَ عَدُوُّكَ، ثُمَّ قَتَلَهُ وَأَكَلَهُ¹.

شكل المدونة: تشكّل هذه المدونة نصًّا (بمراعاة طابعها " المكتوب ") أو خطابًا (باعتبار طابعها " الشفويّ الحكائيّ الحواريّ ") ²، وأهمّ آية تشهد على نصيّة هذه المدونة هو الانسجام الدّخليّ أي التماسك بين مقاطعها (الجمل) عبر الإحالات الداخليّة القبلية والبعدية التي يسيّرهما السرد ذاته وباتّساق المشاهد فيما بينها وهو اتّساق تتمّ عنه جملة التوقعات التي يحدثها النص في متلقيه، والانسجام الخارجيّ أي بالنّظر إلى مكونات النصّ العلاميّة. لكن تعريف الخطاب بأنّه وحدة منسجمة تخضع لقوانين الخطاب لا معنى له إلّا إذا استطعنا بيان هذه القوانين. وإنّ تعذّر ذلك، فإنّنا نأمل أن نجد تعريفًا دقيقًا لماهيّة الانسجام. بيد أنّ تعريف الانسجام لا يحلّ المشكلة، فمحلّو الخطاب يميلون فعلاً إلى تعريف انسجام النصّ بأنّه خاصيّة من خصائص الخطابات عندما تكون سليمة البناء ³، ونرى أنّ سلامة بناء هذه المدونة راجع — لا محالة — إلى كونها نصًّا سرديًّا ووحدة كلاميّة تامة، مستقلة نسبيًّا — وفق تعريف زتسيسلاف واورزنيك للنص — يحققها المتكلم بهدف معين وفي إطار ظروف مكانية وزمنية محدّدة، ويفرق بينها مجرد توالٍ لأي عدد من الجمل ⁴.

مكوّنات النص ومعالمه: العنوان « الحَمَامَةُ وَالتَّغْلُبُ وَمَالِكُ الْحَزِينِ ».

العنوان الفرعي الملخص لمغزى النصّ وفكرته الأساسيّة، والذي يربط الحكاية بالديوان (مجموعة الحكاية) المتضمّنة في " كليلّة ودمنة " المقسّمة إلى أبواب ◀ « وهو باب من يرى الرّأي لغيره ولا يراه لنفسه ».

السند الذي يربط الحكاية بما قبلها "قَدْ سَمِعْتُ هَذَا الْمَثَلَ، فَاضْرِبْ لِي مَثَلًا فِي" والي لا يمكن التعويل عليه من دون الرجوع إلى مقدّمة "كليلّة ودمنة"، وهو الموضوع في حوار كالاتي « قَالَ الْمَلِكُ لِلْفَيْلَسُوفِ: قَدْ سَمِعْتُ هَذَا الْمَثَلَ، فَاضْرِبْ لِي مَثَلًا فِي شَأْنِ الرَّجُلِ الَّذِي يَرَى الرَّأْيَ لغيرِهِ وَلَا يَرَاهُ لِنَفْسِهِ. قَالَ الْفَيْلَسُوفُ: إِنَّ مَثَلَ ذَلِكَ مَثَلُ الْحَمَامَةِ وَالتَّغْلِبِ وَمَالِكِ الْحَزِينِ. قَالَ الْمَلِكُ: وَمَا مَثَلُهُمْ؟ قَالَ الْفَيْلَسُوفُ: زَعَمُوا [...] ».

متن النص « حَمَامَةٌ كَانَتْ تَفْرُخُ فِي [...] ثُمَّ قَتَلَهُ وَأَكَلَهُ ».

الحكي والقصة والسرد: إذا كانت القصة تعني في إحدى دالاتها التقنيّة مادة الحكي، فإنّ الحكي يعني الأحداث والأفعال الكلامية المتداولة في القصة. ويبدو أنّ كليهما متوفّر في مدوّنتنا؛ بل أكثر من ذلك نجد الخطاب بمفهومه: عمليّة "التتصيص" والصيغة التي بها

يتم تشكيل القصة وصياغتها النهائية التي يختارها الروائي كسبيل وأداة للإفهام والتوصيل. وأن السرد هو عملية إنتاج وهو فصل التلطف الذي ينتج الحكى. وبالتالي فالسرد يرتبط أكثر بالسارد والزوايا التي من خلالها يرصد الوضعيات وهي عادة وضعيات تتأرجح، في الروايات، بين ضوابط موضوعية وضوابط غير موضوعية، أي اعتبارية أو لسانية محضة. لقد ميّز تودوروف في بنية العمل القصصي.

— مستوى أوّل، هو مستوى القصة (كتاريخ)، أو كما نفضل أن نقول بالعربية كوقائع تخصّ هذا الكون التخيلي لعالم القصة ونتعرف إليها من خلاله. على هذا المستوى يمكننا أن ننظر في المنطق الذي يحكم الأفعال، في نظام الحوافز الذي يدفع حركة الفعل، في الشخصيات وفي العلاقات في ما بينها.

— مستوى ثان، هو مستوى القصة كقول (Discours) أي كلام واقعي (أي له وجوده المادي) يوجّهه الراوي للقارئ⁵.

قد فرق جيرار جنيت (Gérard Genette) منذ سنة 1972 (تاريخ صدور كتاب "خطاب الحكاية" الأوّل) بين ثلاثة أمور توسّع فيها بعدها في 1983 (تاريخ صدور كتاب "خطاب الحكاية" الثاني)، هي:

فعل السرد والقصة المسرودة والحكي أو التّصيص (وضع القصة في نص)⁶.
ينجم عن هذا التمييز قيمّ إجرائيّة يهتمّ إيضاحها عبر هذا التطبيق:

الحكي: إذا انطلقنا في تحليلنا من العنصر الأخير فيمكن اختصار الحديث عن الحكي بالقول إنّه، حسب تعريف جيرار جنيت (Genette Gérard)، تنصيص القصة (Textualisation du récit)⁷؛ وحسب سعيد يقطين «إنّ الحكي يستقطب دائماً عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتحدّث عنه. هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقّيه، وبمعنى آخر الراوي والمروي له. وتتمّ العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة). إنّهما معاً عنصران خطابين!»⁸. فهذه العبارة الأخيرة تشرح لنا لماذا يعدّ الحكي عملية وضع القصة في شكل نصّ.

فكلمة «قال» التي افتتحت بها حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" يُسعى بها إلى وضع القصة على شكل نصّ، وهي الكلمة التي تتردّد بين تضاعيف السرد ويتمّ عن

طريقها تسجيل "حوار الحيوانات" الثنائي (الحَمَامَةُ والثَّغْلُبُ؛ الحَمَامَةُ وَمَالِكُ الْحَزِينُ؛ الحَمَامَةُ والثَّغْلُبُ مرّة أخرى؛ الثَّغْلُبُ وَمَالِكُ الْحَزِينُ)، وهي تعني هنا:

قال الفيلسوف للملك وهذا الأخير هو الشخص الذي يُحكى له، فهنا (الفيلسوف) هو راوٍ / سارد أول (شخص يحكي) يروي حكايته للملك؛ فالفيلسوف والملك كلاهما يقع خارج القصة. راوٍ / سارد هنا بمفهوم (Narrateur)، أمّا (الملك) فبمفهوم (Narrataire)؛ إذ تمّ التمييز بين ما يُدعى في الفرنسية (Narrateur) وبين (Narrataire)؛ فالأوّل هو مكوّن محصّل على شكل شخصيّة / شخص (تحكي)، أمّا الثّاني هو مكوّن محصّل على شكل شخصيّة / شخص يقرأ قصّة أو يستمع إليها⁹.

تقوم العلاقة بينهما على مبدأ الثقة، مع تحفّظ عبّر عنه الراوي قائلاً بإيجاز «زعموا» التي هي صيغة تدلّ على غياب صوت المؤلّف الحقيقي¹⁰، أو بالأحرى أسند الراوي ذلك الزعم إلى ضمير الجمع الغائب الذي ينمّ عن التزامه حدود الشّكل السّرديّ الذي جاءت عليه أحداث القصة وهو ما يقوم مقام فعل السرد (العنصر الأوّل المشار إليه أعلاه)، وهذا أيضاً يُدعى في المصطلحيّة التي أسّس الفرنسيون تقاليدّها بـ (Narration Enchâssante & Narration enchâssée "أي أنّ أحداً يحكي أنّ غيره حكى له.."¹¹).

وقد عالجت مريم فرنسيس هذه الظاهرة على مستوى نصوص من حكايات "كليلة ودمنة" وأخرى من حكايات "ألف ليلة وليلة" — وهي باحثة اشتغلت كثيراً على نماذج سردية قديمة ممّا أسمته بناء النصّ التّخاطبيّ — فخرجت بهذا الرّأي:

« فأوّل ما يلفت الانتباه في النّصّين المدرجين هنا [(ابن المقفّع، كليلة ودمنة، النصّ الثامن) و(حكايات الملك شهریار وأخيه الملك شاه زمان)] هو أنّ السارد يأتي في أوّل سرده بما يعبر عن موقفه من الحكاية المروية، وكأنّه يصرّح أنّه ليس مسؤولاً عن صحّة ما يروى وأنّه مجرد ناقل له. فنصّ كليلة ودمنة بدأ بفعل "زعموا"، ونصّ ألف ليلة وليلة بـ "حكى والله أعلم". أمّا الحكاية في حدّ ذاتها فقد علقت بهذه الأفعال وبواسطة أداة المصدر "أنّ" ¹².

وإغفال صوت المؤلف الحقيقي جعل من تلك الثقة تبعد من درجة الثقة التي تُشترط مثلاً في رواية الحديث النبوي الشريف. يمكن تلخيص هذه العلاقة حسب تصور ثبته حميد لحمداني¹³، بالشكل التالي:

[الرّوي] _____ القصة _____ [المروي له]

القصة المسرودة: تشمل القصة المسرودة كل ما يمكن أن يُدعى مضموناً، وبشكل أوسع العالم الذي تقترحه القصة وتبنيه، وتربط الأحداث والأفعال بالأزمنة والأمكنة، تبدي الكلام (الملفوظات المحصلة في سياقات أحوال معينة "الزّمان والمكان" والمنبئة عن مواقف محدّدة)، وتصف أفكار الشخصيات الباطنية. فوصف المواقف والمشاهد والأمكنة ملحقٌ بالسرد لا محالة بل ترافقه، لهذا نجد في القصة لوحات مشحونة بزوايا ووجهات نظر هي بمثابة ما يُدعى في السردية (التبئير)، بيد أن هذه الحكاية يبدو أنها تعوزها تلك الزوايا، ربّما يرجع ذلك إلى منطقها الخاص بها وهو منطق يقتضي الإيجاز مثلها في ذلك مثل المقامات. يمكن قراءة مضمون القصة وفق الخطوات الآتية، بمراعاة القلب (البنية القصصية):

"هناك تمهيد يُبدي عادةً اعتادها ثعلبٌ بحيلته التي يحتال بها على حمامة، إذ كانت هذه الأخيرة تفرخ في رأس نخلة فكانت تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة فإذا فرغت من النقل باضت ثم حضنت بيضها فإذا فقس وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهّد ذلك منها فيقف بأصل النخلة فيتوعدها أن يرقى إليها أو تلقى إليه فراخها فتلقاها إليه" ويعود الثعلب إلى الحمامة في هذا اليوم الجديد — يوم آخر مشئوم، لا غرابة في ذلك — ويطلب منها أن ترمي فرخها حتى لا يموتا جوعاً. ترفض الحمامة الأم اقتراح الثعلب الجائع، لكنّ هذا الأخير يهددها بأن يصعد إلى الشجرة ويأكلها وفراخها إذا هي لم تستجب لطلبه".

يجوز التوقّف عن التلخيص عند هذا الحدّ ووضع جملة من استفهامات تشويقية تساعد على لمس الجوّ الدرامي الذي نسجت على منواله أحداث هذه القصة:

فهل ينجح الثعلب في خداع الحمامة هذه المرة أيضاً؟ وهل يتمكن من الوصول إلى مبتغاه؟ ماذا فعلت الحمامة؟ وما النصيحة التي قدمها مالك الحزين للحمامة؟ وماذا كانت ردّة فعل الثعلب تجاه هذا الأخير؟ وكيف كانت عاقبة كلٍّ من الشخصيات الحيوانية؟".

هنا يبدو المجهول ذات أهمية، وكل شيء يدعو إلى مواصلة السرد واستئناف "القصة": إن مالك الحزين تجرّأ ونصح وهو لم يظن لحظة أن المحنة محنة الحمامة لن تلبث حتى تلاحقه، وهو ما حصل: الثعلب خيبت آماله هذه المرة من قبل الحمامة التي كفت يدها عن العطاء، لكن الثعلب لم يكف يده عن البطش إذ امتدت هذه المرة إلى مالك الحزين الذي قطع الطريق أمام شره الثعلب الماكر.

فعل السرد:

المُشاهد والصّراع: إن أساسيات السردية¹⁴ (Narratologie) تكشف أن مصطلح (السرد) يدلّ على قصة مفصّل فيها ضمن مسار تحوّليّ وكذلك على البنية العامة لتلك القصة، كما أنه يمكن إنجاز السرد باعتماد عدّة منظورات. إن سرد هذه القصة كان على نسق المشاهد كما تجلّى لنا من خلال ما عرضناه أعلاه من الملخص؛ ووقع التداخل بين المشاهد بفعل الحوار الذي ترد فيه الأوصاف. و«يقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد»¹⁵. وهو تبويب منهجيّ اعتمد في قصتنا هذه — وذلك على الرغم من قصرها — لكونها تقوم هنا على الحوار الذي بواسطته أخذت بعض الشخصيات تتصّب المكائد (الثعلب المخادع)، ويحاول البعض الآخر التخلّص منها أو اتقاء شرّ الوقوع فيها (الحمامة الضحيّة)، كما قد نجد من يقف موقف المحذّر منها فيأخذ في تسديد النصيحة لكنّه لا يعذره ذلك دون امتداد مخالب المكيدة إليه فتشمله أوجاعها (مالك الحزين "الحكيم" الذي ظلم نفسه وانتقص منه). فالحوار هنا كاشف لكنّه لا يمانع أمواج السرد أن تتلاطم والوصف في خضمّ من الأحداث التي أخذت وجهتها المرسومة لها من قبل السارد. تتكشف أمامنا أربعة مشاهد أساسية:

المشهد الأول: مثل المشهد الأوّل لقاء الحمامة والثعلب المنضبط في مواعيده بحيث اعتاد الحصول على فرائخ الحمامة كلّما فقست وهو ما يُعرّف بالسرد المتزامن، والدليل على ذلك الجمل المتواردة في النص: « فإذا فقست وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعاهد

ذلك منها لوقت قد علمه بقدر ما تنهض فراخها، فيقف بأصل النخلة، فيصيح بها ويتوعدّها أن يرقى إليها فتلقى إليه فراخها»، أي يتزامن زمن الوقائع في النص وزمن السرد.

المشهد الثاني: ينتقل بنا المشهد الثاني إلى يومٍ من أيام الحمامة الأليمة حيث التقاها مالك الحزين وتبادلا أطراف الحديث عرف هذا الأخير من خلاله ما كانت الحمامة تقاسيه من جور الثعلب الماكر وما كانت تفقده من صغارها نظراً لضعفها أمام خديعة ذلك الثعلب، فلبى مالك الحزين حاجتها إلى النصيحة. ففي هذا المشهد يحدث تلخيص التجربة واسترجاع الأحداث عن طريق الحديث وإسداء النصيحة عن طريق الوصف الذي انطلق بعد فعل (قال لها): «[...] فَبَيْنَمَا هِيَ ذَاتَ يَوْمٍ وَقَدْ أَدْرَكَ لَهَا فَرْخَانِ إِذْ أَقْبَلَ مَالِكُ الْحَزِينِ، فَوَقَعَ عَلَى النَّخْلَةِ، فَلَمَّا رَأَى الْحَمَامَةَ كَنِيْبَةً حَزِينَةً شَدِيدَةً الِهَمِّ قَالَ لَهَا: [...]».

المشهد الثالث: يلخص هذا المشهد تنفيذ الحمامة لنصيحة مالك الحزين تنفيذاً ساذجاً أنساها أن تحتاط وظلت تتخبط خبط عشواء إذ دفعتها غفلتها مرةً أخرى إلى مكاشفة الثعلب بمصدر النصيحة التي تلقّتها من مالك الحزين: إنّ هذا المشهد يمثل مركز العقدة الذي لا ينتهي مداره إلا حين يدفع هذا الأخير فاتورة ما يشبه حزم الرجل الذي يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه، أو كما طلب الملك للفيلسوف أن يضرب له مثلاً في شأنه.

المشهد الرابع: بالفعل إنه من المنتظر أن يسعى الثعلب إلى مالك الحزين لينتقم منه؛ كان الانتقام بنصب شرك وقع فيه مالك الحزين. هكذا يبدأ المشهد الأخير المرتقب: «[...] فَتَوَجَّهَ الثَّعْلَبُ حَتَّى أَتَى مَالِكَا الْحَزِينِ عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ فَوَجَدَهُ وَاقِفًا، فَقَالَ لَهُ الثَّعْلَبُ: يَا مَالِكُ الْحَزِينِ، إِذَا أَتَيْتَكَ الرِّيحُ عَنْ يَمِينِكَ أَيْنَ تَجْعَلُ رَأْسَكَ؟ قَالَ: [...]».

يوحي حرف "الفاء" بالتعقيب السريع، لكن تسرع الثعلب لم يفقده حيلته فكانت "فاءات" المتسلسلة كلها استئنافية تبرهن على حسن تدبير الثعلب وجديته في ترتيب أموره: إنه الماكر الفطن الذي يتقن صناعته "صناعة الخسارة وموت الآخر".

وأسدل الستار على مشهدٍ وتلا آخرٌ بديكوره الخاص ومكانه المغاير يبدأ من حيث انتهى السابق، قد يمكن الفصل بينهما بواسطة قراءة تكون بمثابة إشعار الجمهور بتغيير إطار الحكاية.

ففي ظلّ هذا التّصوير للمشاهد قد يؤدّي الراوي إلى استباق الأحداث وذلك من خلال التّأثير الدّاخلّي حيث يكشف المروي له المشهد كأنّه يعيشه في مكان الشّخصيّة التي تؤدّي أدوارها. ذلك لأنّ القصة كما سنشاهد لا تتحدد بمضمونها أو بمادتها فقط، وإنما هي طرف في علاقة ثلاثية مركّبة تبدأ بالسارد الذي يبتكر وسائل تقنية لإيصال القصة كغرض أو كغاية نهائية تسعى للتأثير على القارئ أو المروي له كما يحاول أن يبيّن من خلالها رسالة ما.

هذا التقسيم إلى المشاهد يقرب الحكاية من الرواية، لأنّ للسرد المشهديّ قدرة على تكسير رتبة الحكي بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن، ولا يزال، على أساليب الكتابة الروائيّة¹⁶. ويقوم المشهد أساساً على الحوار المعبر عنه لغويّاً والموزّع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدراميّة¹⁷. وكذلك للمشهد وظيفة أساسيّة بوصفه وجهة نظر لغويّة، تتمثّل في دورها الحاسم في تطوّر الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّات، وبثّ الحركة والتلقائيّة في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة¹⁸.

لعلّ هذه القرابة بين الحكاية الشعبيّة والرواية من هذه الناحية هي العامل الذي جعل هذه الأخيرة تلقى المزيد من إقبال القراء ويصبح الشّعور في موضع من التأخر بالنسبة للتقدّم الذي لا تزال الرواية تحقّقه يوماً بعد يوم في عصرنا هذا؛ لكن يظلّ هذا الرأي غير محاط بإجماع النقاد. «ويرى علي عقلة عرسان بأنّ في كليلة ودمنة بعض الظواهر الدراميّة تتجلّى في ظهور معالم شخوص، معظمها طيور وحيوانات، تدخل في صراع في جوانب من المشاهد، الأمر الذي يقدّم إمكانات تقصي من مقومات الظواهر الدراميّة وتحقيقتها. وقارئ الحكايات لا يقع على عواطف وانفعالات، وأحاسيس ومواصفات تتمّ عن الشخوص وتبلورها إلّا في بعض قصص كليلة ودمنة، ومن أبرزها في هذا المنحى "إيلاذ وإيراخت وشاردم" حيث الإنسان يتحرّك أماننا بعواطف جياشة "الحبّ" — والغيرة — والكبرياء — والكراهية — والمكر — والخبث — والتسرع — والأسى — والانطواء — والإخلاص...»¹⁹ «²⁰.

تقنيات في السرد: يظهر توافق سرديّ داخل القصة في قوله: « فلما علّمها مالك الحزين هذه الحيلة طار، فوقع على شاطئ نهر، فأقبل الثعلب في الوقت الذي عرف [...]». وجاء هذا التوافق لأنّه لا يمكن وضع الآخر على الخطّ، وإسقاطه على محور الأحداث من غير اطلاعه على الأحداث السابقة، إلّا إذا كانت الشخصية مؤثّرة وقُصد معاملتها كشخصية محرّكة لباقي الأحداث، في هذا النصّ يحكي الراوي الفيلسوف الذي جاء التسلسل الحدثي على لسانه قصة (الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، إذ لا بدّ من الإقرار أنّ السردية (Narrativité) إنّما هي متدرّجة، أي بتعبير آخر لكي يُثبت وجود قصة لا بدّ أن يرفقها تمثيل لتسلسل زمنيّ للأفعال والأحداث، لا بدّ بعد ذلك من تحويل مهمّ نوعاً ما لبعض خصائص أولية للفاعلين أن تتحقّق وقد يتعذّر ذلك، وأخيراً يجب صنع حبكة تُهيكل وتمنح معنى لذلك التسلسل في الأفعال والأحداث عبر الزّمان، هذا بإمكانه أن يميّز بين أمرين، كما هو من شأنه أن يمنع الخلط بين القصة بأنّ المعنى للكلمة وبين مجرد وصف، وتواجد علاقات بين الأحداث أو وصف شخصيّات بناء على أفعالها فحسب²¹.

في هذا النص تقنية التلازم السردي لحدثين تتاميا في ذات اللحظة المسرودة، وهما: حدث عودة الأمل إلى الحمامة وحدث شروع الثعلب في مطاردة مالك الحزين. يأتي هذا التلازم ليعبر عن صراع يتدفق السرد من أصله لكنّه لا يعكس توتّراً محتدماً، ورغم ذلك فهو ذاهبٌ إلى أن يفصل في موضوع الخلاف بين الثعلب والحمامة من جهة، وبين الثعلب ومالك الحزين من جهة أخرى؛ ثمّ إنّ الثعلب وإن كان واقِعاً في الوسط الصّراعي فهو أكثر اتّزاناً، لهذا فالضحية ما هي إلا الحمامة ومالك الحزين، ربّما لكونهما قاوما كلّ من جانبه ضدّ العدوّ المشترك هو ما أدّى إلى الفشل، فرغم التضامن الذي نشأ بينهما صدفة أو عن قصدٍ (إذ نستطيع أن نحدّد ذلك لقصر الحكاية ولضعف التنبير المعتمد فيها). ثمّ إنّ الراوي لجأ إلى الإيجاز عن طريق الإضمار مرةً وبواسطة الحذف أو الإسقاط²²، وكذلك عن طريق الإحالة القبليّة مستخدماً عبارة (بما علّمها)، «فأجابته الحمامة بما علّمها مالك الحزين». وهذا من شأنه أن يُحقّق الاتّساق، علماً أنّ إن إشكاليّة الاتّساق تدخل في علاقة ترابطيّة مع إصدار الكلام، أمّا إشكاليّة الانسجام فتدخل ضمن

علاقة تلقّي الكلام²³. هذا بالإضافة إلى تقنيات أخرى تأتي الإشارة إليها أسفله من حين لآخر في طيات عرضنا لبنية الحوار والوصف والزمان والمكان.

الحوار والشخصيات والوصف:

الحوار: قد ترك الراوي الكلام لشخصياته الحيوانية داخل القصة ليفسح المجال أمامها حتى لنقل الأخبار (إذن السرد بكل بساطة). فدور الراوي العالم في هذه الحكاية دور محدود هامشي إذ لا تعليق على الأحداث ولا المبادرة إلى استباقها، لأن الحكى والفعل السرديّ تقوم به الشخصيات أيضاً كما رأينا، على حين يكون دور الراوي العالم حيث التعليق على الأحداث أو البدء بها محدوداً جداً، وهذا يفضي بنا إلى القول إن الضمير الثالث أو أسلوب السرد الغيريّ هو المسيطر على هذه الحكاية بصورة عامة. فالراوي يشرع هنا في إيراد أحداث القصة الأساسية في استهلالها حيث وصف المكان: «حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة ذاهبة في السماء (العش)». في هذا المكان وما يحيطه وقعت أحداث المشهد الأول الذي يقوم على حوارين:

وقبل أن يعرض نصّ الحوارين، عمد أولاً إلى تقنية تلخيص ما جاء في حوار مباشر غاب نصّه: «فَيَصِيحُ بِهَا وَيَتَوَعَّدُهَا أَنْ يَرْقَى إِلَيْهَا فَتَلْقِي إِلَيْهِ فِرَاحَهَا». لا نعرف ما قاله الثعلب وهو يصيح ولا بماذا توعدّها!

حيث دار الحوار الأول بين شخصيتين حيوانيتين هما: الحمامة والثعلب في نطاق القصة الأصلية التي جاءت معظم أحداثها في الاستهلال كما قلنا، وهو حوارٌ لخصه الراوي، وما لبثت إحدى الشخصيات القصصية (وهي الحمامة) في غضون الحوار الثاني الدائر (بينها وبين مالك الحزين) أن تعرج إلى سرد قصة فرعية للاستدلال على حالها الكئيب؛ وهي الحال التي تبدو ملامحها أثناء الحوار الدائر (بين الحمامة وبين مالك الحزين) وهو الذي تحدّد من خلاله موقف مالك الحزين ودوره في سير أحداث القصة. فالمتأمل في هذا الحوار يلاحظ أنّه يختصر مأساة الحمامة كما يُحيل إلى تجربة مالك الحزين في الواقع من خلال الدور الذي أسند إليه وهو دورٌ مترامي الأطراف، إذ نجد صدى له في المشهد الأخير حيث تتقاطع خطوط الأحداث وتتشابك في انسجام مع

المقدمات والفصول المتلاحقة في الحكاية رغم إيجازها المكثف للدلالات؛ والحمامة من غير محاولة أيّ مناورة، تسعى إلى تأمين نفسها.

وقبل أن تنتهي تلك الشخصية المشاركة في الحوار الدائر من إكمال القصة الفرعية، يطرأ موقف آخر ضمن سياق القصة الفرعية تقوم عين الشخصية المشاركة في الحوار بالاستدلال عليه أو توضيحه في قصة فرعية أخرى: ويمكن ذلك (في هذه القصة) في اقتراح مالك الحزين على الحمامة بأن ترفض إلقاء فرخيها للثعلب الماكر الجائر الذي كان يتلقّف فرخيها بحيلته. ودار حوار مرة أخرى (ثالث) بين الثعلب والحمامة أجابت فيه بما علّمها مالك الحزين (أعادت فيه هذه الأخيرة أقوال مالك الحزين الناصح) تمّ بأثر رجعي في الزمان، خارجي. **من هنا جاءت فكرة التمييز بين ما يُدعى في الفرنسية (Narrateur) وبين (Narrataire)؛ فالأول هو مكوّن محصلّ على شكل شخصيّة / شخص (تحكي)، أمّا الثاني هو مكوّن محصلّ على شكل شخصيّة / شخص يقرأ قصة أو يستمع إليها²⁴.** والثانية في علاقتها بمنظومتَي المكان والزمان؛ فهي إما أن تكون رؤية محدودة المجال المكاني ومحكومة بزواية النظر، وإما أن تصبح بانورامية متعددة في نقاط رصدها المكانية، وقد تقتصر على وعي الشخصية في لحظة السرد أو والنوع الأول هو الداخلي والثاني. فهكذا وقبل أن تكتمل أحداث القصة الأساسية يكون الراوي قد سرد في ثناياها وثنايا ثناياها قصة فرعية أخرى ممّا يضطرّ إلى تغيير المكان وهو المكان الذي أدخله مرتين كالاتي: « [...] فلما علّمها مالك الحزين هذه الحيلة طار، فوقع على شاطئ نهر [...]». « [...] فتوجّه الثعلب حتى أتى مالك الحزين على شاطئ النهر ».

يأتي أخيراً الحوار الرابع الذي طال شيئاً ما وكاد أن ينفصل عن أحداث القصة الأولى لولا غفلة مالك الحزين الذي لم يتفطن إلى حيلة الثعلب فكان يجيب كمن نسي ما جمعه مع الحمامة من حديث النصّح الذي وجّهه لهذه الأخيرة.. فجاء حدث انقضاظ الثعلب عليه كحلّ للعقدة وهو حدث معزّز بجملته الأخيرة: « يا عدوّ نفسه ! ترى الرأي للحمامة وتعلّمها الحيلة لنفسها وتعجز عن ذلك لنفسك، حتى يستمكن منك عدوك، وأجهز عليه وأكله ».

فهذه الطريقة في السرد تستدعي آفاق التخيل الواسعة حتى يتمكن المستمع / القارئ من استجماع أشتات القصة الرئيسية، وكذا الفرعية الواحدة هنا حتى تكتمل حلقات القصة المعنية. ولعلّ هذه الخاصية الأسلوبية في القصّ تعزي لسببين رئيسيين: أولهما أن غاية الكتاب هي الحكمة، ويلاحظ أنّ المؤلف الأساسي للكتاب، وهو الفيلسوف بيدبا حسب ابن المقفع نفسه، اهتمّ بالألا يفقد قارئه عنصر الانتباه والتركيز في أحداث القصة الرئيسية والقصص الفرعية المتداخلة المفسرة لها طالما أننا قد تذوقنا واكتنهنّا المضامين الحكيمة في حنايا القصة.

والسبب الثاني هو أن فن القصة كان في بداياته الأولى. لذا لم يهتم أو يفطن المؤلف للترابط السردى للأحداث. إن آلية التتامي المستمر والتوالد الحكائي هو محور أساسي يحفظ للحكايات المتداخلة وحدتها العامة الفضاضة ضمن قصة واحدة.

الشخصيات الحكائية: قد يستعصي على المرء فهم كيف أنّ حكايات " كليلة ودمنة " تظلّ مشوّقة رغم غياب البطل فيها، فالبطولة عموماً لا ينال شرف أداء أدوارها إلا من يقبل التضحيات بحيث يتلقّى الضربات ويردّها، ويرضى بالسقوط لأنّه متيقنّ أنّه سيواصل المسيرة بعد العثرة وبدون تردد، وسيعتدل في وقفته بعد الانحناء ولكي يتجسّد هذا فالسرد لا يكفي لوحده، لا، بل لا بدّ أن تكون أحداث القصة كثيرة تُعرض في حبكة طويلة النفس حيث يسود التّخيل. ثمّ إنّ هذه الموصفات قد تكون متوفرة في تلك الحكايات لكن لم تُعرض في قالب يمكن تسجيل أدوراً بطولية من خلالها. لأنّ الشخصية البطولية غالباً ما تكون مبهمة كما يرى نورثروب فراي²⁵. نلاحظ في هذه الحكاية مدى تعاملها مع شخصيات رمزية ولكن بطريقة غير ذاتية، ولم يكتف الإبهام أياً منها. لهذا كلّ يقبع السرد كحجر زاوية في كلّ مناحي الحكاية، لا يطيل الراوي في وصف الشخصيات، لأنّ غرضه لم ينصب في تمييز شخصية.

إنّ أحسن طريقة لدراسة الشخصيات هي رصد العلاقات التي ترتبط من خلالها ببعضها البعض. إلا أنّ اليمنى العيد قد أشارت إلى صعوبة فصل دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها عن الحوافز. ذلك أنّ الشخصيات حين تقوم بأفعالها وتنشئ علاقات فيما بينها، إنّما تقوم بذلك بناء على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل²⁶.

فهكذا يمكن الانطلاق في التحليل من شخصية "محورية" وضبط أهم أوصافها وتحديد الحوافز التي تستجيب لها وهي تتصرف ألواناً من التصرف المعقول وغير المعقول ومن غير التغاضي عن علاقاتها بغيرها من الشخصيات الحكائية التي تستدعي هي الأخرى الإقدام على رسم أوصافها.

أوصاف الحمامة: الحمامة وديعة بطبعها، ليست عنيدة، تفقد الثقة في نفسها بمجرد ما يمسّها مكروه، مهما اندمجت في عالم الحيوان المفترس فلن تتسلخ عن عاداتها ولن تصبح أشدّ مراساً ممّا كانت عليه؛ فيظلّ الاستسلام يترصّدها؛ لكنها، ورغم ذلك كلّها، لا تتشغل الحمامة التي وصفها الراوي هنا عن البحث عن حلّ ما لمعضلتها ولا يمكن تصوّرها كحال من يفنقّر إلى عناصر الصمود والرّشاد. بيد أنّ هذه الأوصاف التي تبدو أنّها قارّة لا تمنعنا من طرح مساءلة بريئة: فهل حقّاً الطّبع والغريزة هما اللذان يتحكّمان فيها أم أنّها وُضعت لتمثّل دوراً عاكساً لنموذج إنسانيّ ما يبلغ تمامه بمنتهى ذلك الدّور؟ هل تعدّ شخصيّة لديها حالة مبدئيّة وحالة نهائيّة؟

الجواب عن هذا التّساؤل حسب ما كشفه لنا تحليلنا هو أنّ الشخصيّات في هذه الحكاية كغيرها من حكايات "كليلة ودمنة" ليست أفراداً ذاتيّة يُنتظر أن يكون لديها ملامح متغيّرة دائمة النمو والحركة والتشكّل والتغيّر تستجيب في حركتها لظروف بيئة تلك الشخصيّات، بل لا وجود لها إلّا كأداة لعرض أنماط ونماذج وظواهر هي سابقة الوجود في المجتمع المحليّ أو الإنسانيّ الذي استمدّت منها، إلّا أنّ اللوحة التي عرضناها أعلاه عن الحمامة تدلّ من جهة أخرى أنّها كفيّلة بأنّ تفاجئ القارئ / السّامع المرويّ له، فما كان لأحد أن يتصوّر مخرجاً كهذا لولا نسبة معيّنة من التشكّل، قد يكون الدّافع إلى هذه الحركيّة هو ضمان مسار الصّراع في القصّة، فرفع معنويّات طرفٍ فيها وتمكينه من مواصلة الصّراع يعني دعوة الخصم إلى أن يعدّ العدّة ويحسب ألف حساب لمواطن ضعفه.

فالأمر لا يتعدّى هنا كون كلّ حيوان يرمز إلى مجموعة من صفاتٍ بشريّة من شأنها أن تثير كوامن النفس الإنسانيّة، ويمكن القول إنّ الشخصيات الحيوانيّة شخصيات خياليّة بمفهومٍ امتزج فيه الشعري بالاجتماعي، الواقعي بالأسطوري، تواجهها تناقضات وتركبها

صراعات؛ فهي متطورة عبر اتصالها بالعبرة التي بثّها الراوي في حكايته، والتي لا بدّ أن يستخلصها الفطن؛ والحكاية عبر تفرعاتها السردية الممتدة إلى الماضي، وعبر اتصالها السردى الواضح بعضها ببعض الآخر تبدو فيها الشخصيات — وقد قذفت إليّ الوجود — شخصيات لا تاريخية، وما يربطها بالعالم إلّا قراءة المتلقي، وتمحيصه بالأشياء المحيطة من حولها، تلك القراءة التي تعتمد على وضع الشخصيات في علاقة بتلك العناصر التي من حولها، وهي قراءة توضح أن هذه الذوات الانعزالية انتولوجيا (موجوديّة) ناتجة عن مصير اجتماعي محدد، وليست وضعا إنسانياً عاماً.

هذا ما ذهب إليه علي بن تميم بينما كان يحاول أن يستجلي الشخصية الدرامية في السرد العربي القديم فنتبّع خصائصها قائلًا: «ويعدّ النموذج الإنساني أهمّ خصائص الشخصية الدرامية، لأنّه يساعدها على أداء دورها الدرامي في أتمّ وجه، ولقد فطن أرسطو إلى ذلك [...]»²⁷. «أمّا عبد الفتاح قلعه جي فإنّه يرى بأنّ ما يضعف كليله ودمنة دراميا هو تقديم الشخصية بطبيعتها الباردة بشكل مباشر وفوري»²⁸.

وأيضاً غالباً ما تتوزع تلك الوسائل في هذه الحكاية بين ثلاث فعاليات مركزية: ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، وما تقدّمه عن سواها، وما يقدّمه الراوي عنها.

ومما ينتمي إلى الفعالية الأولى أي ما ينهض الراوي المفارق بأدائه فيما يقدّمه لمرويّه عن الشخصيات (الراوي عن الحمامة والثعلب) إذ يتكفّل بعرض مجمل الصفات المادية والنفسية لشخصيات حكايته، قول الراوي عن الحمامة بأنها: « [قَالَ الْفَيْلَسُوفُ: زَعَمُوا أَنَّ حَمَامَةً] ◀ كَانَتْ تَفْرُخُ فِي رَأْسِ نَخْلَةٍ [...] فَكَانَتْ الْحَمَامَةُ إِذَا شَرَعَتْ فِي نَقْلِ الْعُشِّ إِلَى رَأْسِ تِلْكَ النَّخْلَةِ لَا يُمْكِنُهَا ذَلِكَ إِلَّا بَعْدَ شِدَّةٍ وَتَعَبٍ وَمَشَقَّةٍ لَطُولِ النَّخْلَةِ وَسُحْقِهَا، فَإِذَا فَرَعَتْ مِنَ النَّقْلِ بَاضَتْ ثُمَّ حَضَنْتْ بَيْضَهَا، فَإِذَا فَقَسَتْ وَأَدْرَكَ فِرَاحُهَا جَاءَهَا ثَعْلَبٌ قَدْ تَعَاهَدَ ذَلِكَ مِنْهَا لَوْقَتِ عِلْمُهُ بِقَدْرِ مَا يَنْهَضُ فِرَاحُهَا، فَيَقِفُ بِأَصْلِ النَّخْلَةِ فَيَصِيحُ بِهَا وَيَتَوَعَّدُهَا أَنْ يَرْقَى إِلَيْهَا فَتُلْقِي إِلَيْهِ فِرَاحَهَا ».

ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، الحمامة وهي لسان حال همّها، كرّست الوصف اللازم له وما تقدّمه عن سواها، فالأغلب الأعمّ ممّا يفصح عن السمات المميزة

للشخصيات فيها لا يتمّ عبر الشخصيات نفسها بل عبر سواها من الشخصيات الأخرى، كما في هذه المقتبسات التي تتدافع على لسان الحمامة: «قَالَتْ: عَلَّمَنِي مَالِكُ الْحَزِينُ». ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها (الحمامة) وعن سواها (الثعلب) في آنٍ واحدٍ: «فَقَالَتْ لَهُ: يَا مَالِكُ الْحَزِينُ، إِنَّ ثَعْلَبًا دُهِيتُ بِهِ كُلَّمَا كَانَ لِي فَرْخَانِ جَاءَنِي يُهْدِدُنِي، وَيَصِيحُ فِي أَصْلِ النَّخْلَةِ فَأَفْرِقُ مِنْهُ فَأَطْرَحُ إِلَيْهِ فَرَخِي».

الوصف: إنّه من العسير أن نجد سردًا خالصًا²⁹، لهذا اختزل كثير من الحركات الصادرة عن الحمامة وهي تسعى إلى وضع مستقرّ لنفسها ولفراخها فجاء وصفًا: «فلا يمكن أن تتقل من العش، وتجعله تحت البيض إلا بعد شدة وتعب ومشقة، لطول النخلة». إنّ وصف فعل النقل بهذا الشكل الذي يُبدي الإلحاح على "الشدة والتعب والمشقة" وربط ذلك بـ "طول النخلة" إنّما هو لغرض التشديد على فداحة الخسارة التي ستمنيها الحمامة لاحقًا، وكبر حجم التضحية التي تتجسّمها لعدم مراعاة الجائر لأية حرمة، وحدة الإيلام الذي سيذيقها إيّاه وهو مستهزئ بالقيم. يقول جيرار جنيت: "كلّ حكي يتضمّن — سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيّر — أصنافًا من التشخيص لأعمال أو أحداث تُكوّن ما يوصف بالتحديد سردًا (Narration). هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفًا (Description)".

ومع أنّ الفرق هنا يبدو واضحًا بين الوصف والسرد، فإنّ التمييز على المستوى العملي ليس بسيطًا³⁰. «إذا كان السرد يُشكّل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تُشكّل صورة المكان»³¹. «تتحدّد وظائف الوصف — بشكل عام — في وظيفتين أساسيتين:

الأولى جماليّة: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السردية [...]

الثانية توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي»³².

أوصافُ الحمامة منسجمة: الجزع والخضوع والهمّ والغمّ والقلق، كلّها أوصاف تؤدي بها إلى الاستسلام لكلّ الأقدار حتّى تلك التي تدفع بأفراخها إلى فم الثعلب، لكن

كانت دائماً مترقبة لعلّ قدرًا يأتيها تدفع به شرّ الداهية الذي دُهِيت به والذي لم تعرف له قناعة ولا نكسة، فهي أوصافٌ توضيحية وتفسيرية، أي توضّح ما يصدر عنها من الأفعال وما تعتمد إليه من الأحداث وهي أفعالٌ وأحداثٌ قليلةٌ إذ ظلت حبيسة حيرتها تركن إلى عَشْها كمن ينتظر فحسب، لولا حلول مالك الحزين ووقوعه على النخلة وهو وقوعٌ يغيّر مصير المغبونة ومعه مصير مالك الحزين.

لم ترد في هذا النصّ مقاطع وصفية تفصيلية تتقاطع مع رصد الأحداث. فالخيبة التي كُبر على الثعلب أمرٌ احتمالها جاءت كردّة فعلٍ انطلق إثرها طالباً لمالك الحزين، وقد ساء ظنّه به بعدما انكشف له خبث نفسه، ولا شيء يبرّئ فعلته فالأولى إذن أن يبادره بالسوء، وفي جعبته حيلة استعصى على هذا الأخير أن يفكّ رموزها، صحح أن المروي له متطلّع إلى معرفة أحابيلها وهو متشوّق إلى التعرف أكثر عن حال مالك الحزين وهو لا يعرف بعدُ ما ينتظره من العواقب. فكان بإمكان الراوي أن يستطرد في وصف هذا الأخير وهو منشغل في عالمه بما لا يمتّ بأية صلةٍ إلى فعلته السابقة إلّا في حدود ما يرتب الأفعال الحكائية في القصة حسب زوايا محددة يقف فيها السارد وينظر منها إلى الأشياء المتحركة والثابتة أمامه فيصِف ويحدد للمتلقّي أبعادها كتغيّر أحوال شخوصه والمدة الزمنية والحجم والمسافة والوضع.. الخ.

المكان والزّمان وأوصافهما: قد يثير فضولنا، ونحن نتعامل مع هذه الحكاية، غيابُ المكان المحدّد والزمان فيها، هذا من جهة، لكن لا ينبغي أن تغيب عن أذهاننا الدلالة الفنية الناجمة عن بنية الغياب المكاني والزماني من جانب آخر قد أسهم في إضفاء الصبغة الجمالية المرتبطة بالأثر الباقي للنص لدى المتلقّي. بيد أن هذا التعميم لا يمنعنا من النظر في هذين العنصرين المؤطّرين والمنظّمين للسرد.

-المكان المخيف: يمكن تصوّر وقوع أحداث الحكاية في الغابة أو بالأحرى "الغاب"، فيها كلّ احتياجات الحياة، حيث وفرة الرزق مشروطة بالسعي، لكن ليس فيها المأمن، فالحمامة إلى أن تغدو إلى عَشْها تظلّ مهدّدة وفي صراعٍ مستمرٍّ من أجل ضمان بقاءها وبقاء صغارها، بل هناك من يطاردها حتّى إلى عَشْها، وأشدّ الويلات وأخطرها أنّه ثمة من يقصدها متلبساً بلباس الوديع، إنّه الثعلب الذي عليها أن تقاوم ضده وضدّ حيلته

ومكره وضدّ المخاوف التي يثيرها الثعلب وكلّ ما يحيط من حولها وهي في مكان غير آمن في الحقيقة، واستمرارها في الحياة متوقّف على مدى تمسّكها بها أم عدمه.

فكلمة "العش" التي استعارها قاموس اللغة العادية من عادات الطيور ليدلّ بها على المأمن والسكينة والسعادة فيقال "العش الزوجي"، وكلمة "الروضة" التي انتقلت من عالم الطبيعة والحيوانات إلى المجتمع الإنساني فأضحى يطلق من باب التشبيه "روضة الأطفال"، كلّ ذلك وغيره يحمل دلالات على أمكنة اعتادتها الحيوانات وأكسبتها قيماً شدّ ما انصرف إليها الإنسان لحسن ظنه المحمول على جانبها الإيجابي. ها هو الراوي يشير بها إلى فداحة الخطأ الذي يقع فيه الإنسان بظنه ذاك، "قانون الغاب" هو المسيطر. لعلّ تالراوي باختياريه الغابة يريد أن يرسم لنا صورة يتمتّع بها الطفل ويخلق عبر أجوائها، لكن على العاقل أن يفكر في العبر ويستخلصها.

الزّمان الغائب: إنّ جعل الأحداث في بوتقة زمنية يضمن تسلسلها لأنّ الزّمان نظامه الخاصّ، لكن الزّمان التاريخي هنا غائب، تظلّ الحكاية خالدة ما بقي المتلقّي (المروي له) التي تؤثر عن طريقه، وهي مأثور تتواصل الأجيال في حكيها. والحكاية الشعبية كثيراً ما تتجرّد عن الأزمنة لأنّ الزّمان يقيد: ألا تفتتح الحكايات، كلّ ثقافة وشأنها — بصيغة على غرار: "كان يا ما كان في قديم الزّمان" المهمّ أن يظلّ الراوي مطلاً من خلال الحكاية التي يرويها على زمنٍ غابر غابت عقوده وخلّت لكنها مثيرة للإعجاب والدهشة، لا بدّ أن تُغرس تجربتها في الذاكرة، ولم يشهد عليه أحدٌ من الأحياء الحاضرين: هو زمن يحقّ للحيوانات أن تتكلّم فيه، يرويها الرّاوي من أجل أن ينقلها إلى غيره لأنّه يعتبر نفسه حلقة في سلسلة زمنية متواصلة الأوصال ومرتبطة الأواصر.

إذن الزّمان ممتدّ إلى القديم لم تتعيّن لحظاته إلّا باعتباره مقياساً لتسلسل أحداث القصة، أمّا الغابة فقد تحدّدت بوصفها «غابة»، ليس أكثر، لأنّها عنصر مهما تحوّل العالم وبلغ الإنسان مبلغه في التحضر، فلا مجال لنفيها وإقصائها من حيّز الإنسان والإنسانية. وهو ما نشاهده اليوم في استحضار الفرد المدنيّ عناصر الغابة في المدينة.

أصبح من الضّروريّ الأخذ بالتفريق بين زمن القصة الذي قد نجد فيه المزج بين التاريخي والذاتي إذ يتتبع عبره الراوي ويتابع حركة الحياة، وبين زمن السرد وهو

الترتيب والوتيرة التي يحتكم إليها السارد في حكيه وسرده، حيث تسلسل الأحداث ويُعتمد فيه الاسترداد وهو الرجوع إلى الوراء وتتماهى مع حركة الطبيعة هذه المرة. تحديد الزمن بتداخل الأحداث: لاحظ هذا النضج في تصوّر تعاقب فترات الزمان، هو نضجٌ قد يُسقط الزعم الذي يجعل الحكاية من أبسط أنواع السرد: « فإذا فقصت وأدرك فراخها جاءها ثعلبٌ قد تعاهد ذلك منها لوقت قد علمه بقدر ما تنهض فراخها، فيقف بأصل النخلة، فيصيح بها ويتوعدّها أن يرقى إليها فتلقي إليه فراخها». « فبينما هي ذات يومٍ وقد أدرك لها فرخان إذ أقبل مالك الحزين، فوقع على النخلة ». زمن التعقيب الذي ينم عن انفعال مفاجئ: « فتوجّه الثعلبُ حتّى أتى مالكاً الحزين على شاطئ النهر فوجده واقفاً ».

سبق القول أعلاه إنّ السرد قصّة مفصّل فيها ضمن مسارٍ تحوّلٍ وهذا التحوّل يحدث عن طريق حدثٍ غير منتظر، إنّ النسق الزمنيّ يستجيب لهذا الغرض.

خاتمة: إنّ هذه الحكاية ذات البناء الرمزي العالي تتضح بروح التناصح بين بعض فئات من الحيوانات — حسب زعم راويها المقترن بالإشارات الرمزية لمؤلّفها — يتمثّل هنا في نصيحة مالك الحزين التي سدّدها للحمامة التي وقعت فريسة جشع الثعلب؛ وتكاد القصّة تطفح بالعنف والوحشية والمكر من جهة ما اتّسم به الثعلب بشكل انتقم به من الناصح المغرور. هي انعكاس طبيعي للواقع المعاش وما يتخلله من حروب وأزمات وإشكاليات واصطباغه بطابع "قانون الغاب" للأقوى.

ما يثير الانتباه هو تركيز السارد على معاينة أسباب طلوع هذا بفضل التحايل وسقوط ذاك بتشخيص الأخطاء التي يقع فيها تلميحا أو تصريحاً، وهو يحرص على أن ينأى عن أيّ تدخلٍ آدميٍّ عدا قانون الغاب الذي رغم ذلك لا يخلو منه المجتمع البشريّ.

هذه مساهمة متواضعة نريدها أن تنزل في حدود تجريب التحليل السردية، بل القراءة السردية لنصٍّ تراثيٍّ هو حكاية من "كليلة ودمنة" نعود إلى هذه الأخيرة لأنها لا تزال تأسر الألباب وتمتّع الخواطر بسماتها المتميّزة، والحكاية هي "الحمامة والثعلب ومالك الحزين". ولئن كان من أبرز ما يميز هذه الحكاية فيض التفاعلات النصية فيها في منحائها الحكائي، ولاسيما التفاعل النصي الذاتي، فإنّ من أبرز ما يميزه أيضاً فيض

تلك المتفاعلات نفسها على المستوى البنائي ومبناها الرمزي، وأفاق التخيل الواسعة، وتمظهراته، ومن الخطأ الركون إلى الرأي السائد بعد "ألف ليلة وليلة" معيناً وحيداً للسرد عبر التاريخ العربيّ. فتجليات ابن المقفع بوصفه سارداً أكثر تجذراً في عمق النصوص التي نزلت إلى إقامة واقع مواز للواقع الخارجي. بينما كان المتن الحكائي في "الليالي" بمثابة تطابق مع الواقع الخارجي الذي يتمثله، فضلاً عن إن البعد التسلوي في الليالي يطغى على سواه، بينما يطغى الرمز السياسي على سواه في حكايات ابن المقفع. فما هو دور السرد في ذلك كله؟

- 1 - كَلِيلَة وَدِمْنَة، لبديبا الفيلسوف الهندي، نقله من الفارسية إلى العربية عبد الله بن المقفع، طبعة جديدة عُنِيَتْ بِشَكْلِهَا مع شرح ألفاظها محمد موهوب بن حسين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998، ص. 238 - 239.
- 2 - لا ندّعي هنا أنّ التمييز بين مفهوم (النص) ومفهوم (الخطاب) قائمٌ فقط على الطابع الكتابي الذي يغلب على الأوّل والطابع الشفويّ السائد في الثاني، بل لا نرغب أن يُعمّم هذا الاستنتاج، إنّما أردنا بالشفوية والكتابة الحال التي تكون عليه الحكاية كونها تؤثر في الغالب عن طريق الشفوي ثم يتصدّى كاتبٌ من كتّاب الثقافة التي تشيع فيها لتدوينها وتنظيمها بأسلوبه، ولما كان مصطلحُ (الخطاب) كثيرًا ما يأتي كمرادف لمصطلح (الكلام) فيصحّ اعتبار طابعه الشفويّ؛ ثمّ إنّ هذا ليس موضوعنا وإلاّ واصلنا في تحديد كلّ واحدٍ على حدة.
- 3 - يُنظر: آن روبول وجاك موشلار، التداوليّة اليوم: علم جديد في التّواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2003، ص. 210.
- 4 - يُنظر: زتسيسلاف واورزنيك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، ط. 1، مؤسسة المختار، القاهرة، 2003، ص. 53.
- 5 - يمني العيد، تقنيات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنويّ، ط. 2، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص. 164 - 165.
- 6 - يُنظر: Gérard Genette, Figure III, Ed. Seuil, Paris, 1972. G. Genette, Figure III, Ed. Cérès, Tunis, 1996, p.343 - 409. ترجمة العنوان (Figure III) بـ (محسّنات III) والعنوان الفرعيّ (Discours du récit) بـ (خطاب الحكاية) كان من قبل سعيد يقطين. G. Genette, Nouveau discours du récit, Ed. Seuil, Paris, 1983.
- 7 - يُنظر: Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.486.
- 8 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائيّ: الزّمن - السرد - التّبئير، ط. 3، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - بيروت، 1997، ص. 283.
- 9 - يُنظر: Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Op. cit., p.485.
- 10 - يجدر بنا التذكير أنّ كَلِيلَة وَدِمْنَة مجموعة حكايات تعود لأصول هندية مكتوبة بالسّنسكريتية. حيث تُروى قصة عن ملك هندي طلب من حكيمه (بيدبا) أن يؤلّف له خلاصة حكمته بأسلوب مسلّ. لكن النصّ العربي على أي حال لم يترجم عن الأصل الهندي إذ يبدو أنّه انتقل لعدة لغات قبل وصوله للعربية. تذكر بعض المصادر أن ابن المقفع قام بترجمته إلى العربية من ترجمة فارسية بهلوية. في حين تذكر مصادر أخرى أنه نقل من الفارسية إلى السريانية ومنها للعربية. فهكذا على الرّغم من أنّ النصّ ينسب إلى أصول غير عربية، فقد جرت عليه إضافات عربية ارتبطت بالكثير من مظاهر الحياة العربية وعكس الواقع الداخليّ للحكايات واقعًا خارجيًا.

- 11 - يُنظر: Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Op. cit., p.485.
- 12 - مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته: نظم النص التّخاطبيّ - الإحاليّ، ج.2، سلسلة دراسات لغوية (3)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص.44.
- 13 - يُنظر: حميد لحداني، بنية النص السّرديّ: من منظور النقد الأدبيّ، ط.3، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - بيروت، 2000، ص.45.
- 14 - يعود الفضلُ إلى تودوروف Todorov في اشتقاق مصطلح (Narratologie) الذي نحتّه في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية.
- 15 - يُنظر: حميد لحداني، المرجع السابق، ص.78.
- 16 - يُنظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، (د. ت)، ص.166.
- 17 - يُنظر: حسن بحراوي، المرجع السابق، ص.166.
- 18 - يُنظر: حسن بحراوي، المرجع السابق، ص.166.
- 19 - نقلاً عن: علي عقلة عرسان، جذور دراميّة ومسرحيّة، ص.31.
- 20 - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدراميّة: دراسة في التجليات الدراميّة لسرد العربي القديم، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - بيروت، 2003، ص.94.
- 21 - يُنظر: Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Op. cit., p.484.
- 22 - يُنظر فيما يخصّ الحذف أو الإسقاط: حسن بحراوي، المرجع السابق، ص.156.
- 23 - يُنظر: Georges-Elia Sarfati, Précis de pragmatique, Coll. Linguistique (128), Ed. Nathan, 20002, p.77.
- 24 - يُنظر: Ibid. p.485.
- 25 - يُنظر: نورثروب فراي، تشریح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، ط.2، سلسلة نظرية الأدب (1)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص.428.
- 26 - يُنظر: يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيوي..، ص.52.
- 27 - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدراميّة: دراسة في التجليات الدراميّة لسرد العربي القديم، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - بيروت، 2003، ص.93.
- 28 - علي بن تميم، المرجع نفسه، ص.95.
- 29 - يُنظر: حميد لحداني، بنية النص السّرديّ: من منظور النقد الأدبيّ..، ص.78. أحال إلى: G. Genette, Figure II, Ed. Seuil, Paris, 1976, p.56.
- 30 - يُنظر: المرجع نفسه، ص.78. أحال أيضاً إلى: G. Genette, Figure II, Ed. Seuil, Paris, 1976, p.56.
- 31 - يُنظر: المرجع نفسه، ص.80.
- 32 - يُنظر: المرجع نفسه، ص.79.

جماليات الفضاء المدني في الرواية الجزائرية

أ. الهادي بوديب

جامعة بجاية

1 - إشكالية الفضاء:

قبل التطرق لجماليات الفضاء المدني في الرواية الجزائرية لابد أن نبرز إشكالية مفهوم الفضاء والذي يعتبر المدخل الرئيس للمقاربة التي نتوخاها بالموضوع المنشأ حول المدينة بصفاتها فضاء روائيا.

إذن، ما يمكن أن نوضحه بداية وحسب تقصينا لمفاهيم الفضاء في حقل السرديات، فهذه الأخيرة وبالرغم ترسيمها لعدة آليات وإجراءات تتعلق بالسرد وهويته الجمالية في دائرة الخطابات المتاخمة له إلا أننا لا نعثر على تصور واضح لمفهوم الفضاء فهناك آراء متنوعة تحاول أن تقدم لنا بعض المعالم لتحديد لكنها تبقى غير كافية وناضجة، أي "قد لا نجد أثرا لنظرية قائمة في الفضاء السردى ولكن قد نعثر على مسار للبحث في هذا المجال، وهو مسار غالبا ما يرسم بالموازاة مع المسارات الأخرى المحددة بمعالم واضحة"⁽¹⁾.

وفي هذا الإطار يضع لنا جوزيف إكيسنر مسارا جماليا للفضاء، فهو يميز بين "أولا، استخدام الفضاء بحسبانه تشبيها شكليا في النص، وثانيا، طبيعة الفضاءية بوصفها منهجا نقديا للقراءة"⁽²⁾.

فالفضاء يمكن اعتباره إنتاجا نصيا من ناحية تشكله، فهو يتموقع في بنية النص، فهذا الأخير الذي يحدد هويته وحتما تكون اللغة هي صورته، هذا على صعيد التشكيل، وعلى صعيد آخر يبقى الجزء المهم هو القراءة التي تقرأ هذا الفضاء وطرائقها التي تنتهجها في تحليله ونقده.

2 - الفضاء - المدينة: نظام التشكيل:

كيف تتحول المدينة في المتن الروائي بوصفها فضاء قبل كل شيء؟

1 / 1 لغة الفضاء المدني:

إن اللغة هي المدخل لأي مقاربة أو تصور في ميدان الدراسات الأدبية الحديثة، فهي بعد ثورة اللسانيات أصبحت تشكل أهم الممارسات البحثية والنقدية.

ومن هذا المنطلق، ما هي لغة الفضاء المدني في المتن الروائي الجزائري، وكيف تشكلت من خلالها الفضاءية المدنية جاليا؟

وحتى يتسنى لنا إعطاء أهم مميزات لغة الفضاء المدني سنركز على بعض النماذج المقطعية السردية المتنوعة والتي من خلالها يمكن استخلاص أهم عناصر الفضاء المدني الجزائري.

1 / 2 المدينة ولغة السرد الموجه:

ونقصد بلغة السرد الموجه تحديدا الخطاب السردى السبعيني والذي اشتغل فيه على بؤرة الأحداث وكان محركها الراوي من الخارج - من الناحية التقنية التنبؤية السردية - وبالإضافة إلى ذلك الغايات والمقاصد الموجهة للأبعاد الإيديولوجية والجمالية، (فكري في ضيق شوارع الجزائر والتواءاتها وصعودها وهبوطها، فكري في الديمغرافية التي نحن فيها... ثم في خضم كل هذا تخيلي الرجال من سن الرابعة عشر إلى سن السبعين لأن الرجال على ما يظهر يولدون حتى في سن السبعين، تخيلهم حابلين، هذا في ثلاثة أشهر، وذاك في خمسة، والآخر في الثامن... لأنه قبل ثلاثة أشهر، لا يظهر الحمل على ما أظن "تفكر في نفسها" ثم من كل ذلك حاولي أن تتخيلي مشهدا عاما في أي نهج أو شارع أو ساحة من الجزائر، إنك يقينا لا ترين مشهدا فذا لم يخطر على فكر بشر لأن الرجال لا يستطيعون البقاء في البيت)⁽³⁾.

نستشف من هذا المقطع أن الفضاء المدني عن الجزائر وشوارعها تحول إلى قانون جمالي في توجيه لعبة السرد حيث انتقل من دائرة الوصف للحيز الجغرافي المؤطر للحدث ليحيل إلى فعالية توجه تخيل الفضاءية وتفسير الثنائية الثابتة بين الحيز الفضائي الرجالي والحيز النسوي، فهي إعادة تشييد للفضاء المدني، وحتى يكون هذا، اعتمد المقطع على نظام تشغيل السخرية⁽⁴⁾ والتي بدورها تبدد الثوابت والحواز، فالسخرية قاعدة جمالية يعتمد عليها السرد الموجه ليثبت قضاياه الممكنة كالمدينة التي يسكنها الرجال، والتي لم تعد صالحة لهم، فهناك استقراز جمالي تحركه رؤية مضادة لهم [فهو الحيز الهامشي تحول من مراقب لنسق السرد المدني إلى فاعل في هذا السرد] مبددا بذلك لعبة احتكار الفضاء، لأن المحصلة هي فضاء لصراع مفتوح بين إيديولوجيتين ترسم ملامح المدينة الجزائرية؛ بين مدينة رجولية ذكورية تعيش على أنقاض وبقايا الفضاء التاريخي الذي شكلها وهيا لها أسباب تواجدها، ومدينة أنثوية نسوية يحركها السرد المتعاطف معها.

ولولا هذا السرد الموجه لما عثرنا على ملامحها وسماتها الانتقادية، والأهم من ذلك الروح الانتقادية العالية [فكري] البوصلة إلى هذه المدينة المحاصرة بالديمغرافية المتراكمة والتي أصبحت فضاء تراكميا معقدا بشريا وكذلك جماليا، فالتعاطي السردى يشعرنا بهذه الحالة المذكورة آنفا في المقطع وبقدر ما هناك إشارات وكلمات مشحونة في هذا الاتجاه، بقدر ما تكون الكلمات محصورة في نسق سردي، إلا أنها توحى ضمنا بجوهر دلالاتها السياقية والمرجعية، فـ(الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجية بقدر أو آخر، وكلمته هي قول إيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية. والكلمة قولا إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية)⁽⁵⁾. إنها تتكئ على المخزون الواقعي بشقيه المادي والجمالي لتتحول إلى تشكيلات للنظام السردى، الذي يخلق بدوره فضاء للمتخيل. وتبدو المدينة كانبثاق وتيمة جمالية تعيد ترتيب أجوائها وصورتها وفق ما يسمح به فضاء الكتابة وطرائق انتمائها توضيحا لهويتها؛ سواء كانت في صورتها المتعارف عليها؛ مدينة مسيجة بالعنف واللاتظام والتدافع البشرى، وحتى في أوج بشاعتها التي يستغلها السارد ليؤثث منها الأفعال الجمالية على مستوى الكلمات والجمل السردية، لأن بروز المدينة في وسط هذا التبشيع الجمالي ضرورة فنية، يثيرها المرجع الفضائي الذي كونها، ودفع بها لتكون مصدر الاستلهم والتأمل، ومن ثم إعادة بناء الصياغات الممكنة والمحتملة في أعراف الجماليات الأدبية، بحكم انتمائها إلى نظام شعرية اللغة السردية في بحثها عن قوانين الكتابة السردية، خاصة إذا كانت تنهض مشروعيتها في تبني شكل يتماهى مع الفضاء ومحتواه [المدينة].

وإذا وجهت توجيهها إيديولوجيا؛ فالغاية أن تخلق شكل مدينة جديدة على أنقاض مدينة انتهت، مثل ما قدمته رواية الزلزال حيث عملت على توجيه مشروعها السردى من خلال أطروحة بطلها (عبد المجيد بوالأرواح) كدلالة رمزية لمدينة اضمحلت وبقيت تقاوم آخر أنفاسها، بوقوفها أمام التحولات التي طرأت على مدينة قسنطينة (نصف مليون برمته في المدينة فوق صخرة ما الذي أتى بهم إلى هنا؟ أهى مدينة صناعية؟ لا. أهى مدينة تجارية؟ لا. أهى مدينة ثقافية؟ لا. بعد وفاة ابن باديس وانفراطنا، لم يبق في قسنطينة علم أو ثقافة)⁽⁶⁾. يظهر المقطع جملة من التساؤلات حول هوية مدينة قسنطينة وخصوصياتها وطابعها وبنيتها الثقافية والتجارية والصناعية، ولكن الأهم من ذلك، من يثير هذه التساؤلات وينفيها في الوقت نفسه، أليس شخصية بوالأرواح الذي يتموقع ضمن (الفضاء الروائي يمتد على

مدينة قسنطينة مسجلا العلاقات المضاعفة بين الإصلاحيين بالأمس، والوضعية الحالية للثورة الفلاحية⁽⁷⁾.

إن تحريك الأسئلة على لسان بوالأرواح هي مقدمة فكرية لتعرية المكونات الإيديولوجية التي شكلت روح هذه الشخصية، فهي في وضع بدأت تفقد كل ملامحها، حيث لم تعد تملك مقومات التحليل والاستقصاء، فالمدينة التي كانت ملكا لها انفلتت منها إيديولوجيا واقتصاديا.

وضع السارد الشخصية في زاوية عارية جدا، وحاصرها وحجم وعيها بين أداتين [أهي] استفهام، و[لا] النفي، حرفين كافيين لتهديم هذه الشخصية، والكشف عن غربتها وحسرتها في جمالية سرد التساؤل والنفي، لأن القصيدة الإيديولوجية هي القتل المبرمج للوعي المدني الإقطاعي القروسطي.

في هذا الإطار فإن شخصية بوالأرواح ما هي إلا رمزية مقنعة لعلامات الماضي الذي هندس وتراكم على قسنطينة.

وعملُ السارد في تكثيف وتكرار للأدوات المذكورة سابقا، كان لها وقع جمالي في ثنايا المقطع، فبين كل تركيب سردي تؤكد على الشيء ونفيه في الوقت نفسه. فقضية الإيديولوجية المطروحة ليست أفكارا مجردة وآراء متباينة، بل هي نسق جمالي تستنتقه اللغة الساردة للكيفيات المطلوبة منها في دقة اختيارات الكلمات والحروف، والنسق الذي تظهره بإبراز وجهات النظر المتقاطعة لا يتحقق إلا إذا عرفت اللغة المنتقاة ونوعيتها، أثناء عملية التوظيف والاتصال.

1 / 3 المدينة: ولغة السرد المضاعف:

عندما تتضاعف لغة السرد حول كلمة نواة، في بنية نص أو مقطع، تصبح الرهانات الجمالية على محك في صناعة شعرية الكتابة والمعاني المصاحبة لها، فكثيرة هي الأعمال الأدبية الرائدة التي صنعت أسطورتها الفنية على فكرة واحدة أو على جملة نواة، والباقي اللغوي والمعجمي هو امتداد دلالي لها، أو حوامل شكلية مكملة لها (كانت المدينة تظهر وكأنها أنيقة، أو بالأحرى هادئة أو شبه ساكنة، على الرغم من الدبابات الرابضة في النقاط الحساسة منها والركام والحطام، والواجهات المحروقة والبنىات المحطمة والزجاج المبعثر وشظايا الفلز المهشمة والسيارات أو ما تبقى منها المكلسة، أما أشجار النخيل هذه العيثام وهذا الميناء كان ذلك يضيف على بعض الشوارع الكبرى صبغة خاصة، فحولتها

إلى بطاقات بريدية فلكلورية فأزالت عنها تلك المسحة الرهيبة، ومحت تلك المظاهر الكارثية المتحلية من خلالها فخففت من وطأتها على الأنظار⁽⁸⁾.

فالمأمل في هذا المقطع، يلحظ أن مركزية بناء السرد كانت المدينة. هذه الكلمة تولدت منها كل الكلمات والحمولات الدلالية، حيث ارتقى السرد إلى كل المفارقات الممكنة، وبالرغم من هدوئها وجمالها، إلا أن هذا الجمال في صيغته الظاهرة يغري على استلطافها. إنها المدينة الواسعة التي تستوعب كل التناقضات، ولولا هذه السردية الفضائية المضاعفة، والنسوج اللفظية والتنوع الدرامي، وشعرية كلمة المدينة المتألّمة بفعل الانكسار وآثار التهديم، لما تولد عنف نصي شعري (قوانين الكتابة الشعرية).

فالعنف المبرمج جماليا أضفى هذه المسحة التشكيلية على المدينة، فأنتجت فضائيتها المتلبسة بالحياة، وفعل الاشتراطات، والسوابق المتراكمة عليها.

إن الوعاء اللغوي الذي أظهره المقطع، وانطلاقاً من تيمة المدينة، وعلى ضوئها، أُنتج كمّ لفظيٍّ معجمي مضاعف من ناحية التصوير والتشبيه، والتي تبدو في صورتها الأولى وكأنها في حالة احتضار وموت سريري. ولكن المقاومة الجمالية، وهي غاية المقاصد الشعرية، تفتح لنا وجهاً فنياً آخر [فحولتها إلى بطاقات بريدية فلكلورية]. فهذه الجملة الأخيرة أراد منها السارد أن يلخص الجملة النواة، ليس على الصعيد الدلالي فقط، بل كذلك على مستوى استثمار الإمكانات التي يشغل عليها الفن السردية، ودوافعه للكتابة، واستراتيجيتها.

فالكتابة السردية دائماً تنهض على إرث مرجعي تداولي، تعيد من خلاله منجزاتها في تصوير فضائيتها النصية والموضوعاتية (ظهرت المدينة كأنها رثاء مزيفة بمهارة كلية، أو مشاهد أخرجها مخرج سينمائي أو مسرحي عبقرى، وكأنها تحولت في النهاية إلى ديكور سينمائي من الورق المقوى)⁽⁹⁾.

عمل السارد كل ما في وسعه ليجرنا دائماً إلى مخرج واحد لهذه المدينة المحاصرة بضيق الأفق والنفاق الأخلاقي، الذي سيطر على منظمتها السلوكية، حيث أبقي نظام المراوحة بين البعد الواقعي والبعد الفني.

المدينة أصبحت الفن السردية ذاته وشحناته، وتوظيفه لأدوات التشبيه [كأنها]، فالتشبيه وتمثيل الصور يقود المخيلة إلى كل الجماليات [السينما، المسرح، ...] وكأن الوعي الجمالي أوجد أساساً من أجل هذه المدينة، فاتحة الشعرية المتنوعة والمتداخلة.

(فالمدينة الآن بطبيعة الأمر مضطربة مكلومة مجروحة محروقة مهزوزة متمائلة مذعورة مرضوضة... وميتة)⁽¹⁰⁾.

إن هذا الإجماع اللغوي والتأكيد على دلالة معجمية واحدة، والمتناسلة في خيط واحد، لإعطاء صورة المدينة المنتجة لمواصفات واحدة [الألم، الموت، الضياع، الحرق، الذعر] كلها ألفاظ تصب في نطاق توجه هذه المدينة لفنائها ودمارها (منذ زمن بعيد والمدينة تنام لهدوء كبير على زيفها الغامض، كل الهمجية المخبأة تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيق الذي كان ينام طويلاً)⁽¹¹⁾.

إن المعجم السردي الذي اشتغلت عليه الرواية العربية الجزائرية لإظهار بنية وصورة المدينة - طبعا - حسب المقاطع المذكورة آنفاً، يصب في معنى واحد، وهو أن كل ما يتصل بالمدينة هو لا مدينة. إنها أنظمة غرائزية لغوية نسقية على حد تعبير (لاكان). إن لغة المدينة السردية تركزت حول دلالة معجمية واحدة من حيث الكثافة والمعاني المصاحبة لها، فالاجترار والتكرار من قاموس سردي محدد ينتج حتماً فضائية واحدة للمدينة الجزائرية.

الهوامش:

1. Le discours du roman : Henri Mitterand, Paris, 1986, P 193.
2. جوزيف إكيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص: 13.
3. عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، دار الآداب، ط3، بيروت، 1991، ص: 202، 203.
4. المقصود به من الناحية الشعرية القانون الجمالي الذي استعمله السرد.
5. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1988، ص: 110.
6. الطاهر وطار: الزلزال، دار العلم للملايين، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، بيروت، 1984، ص: 72.
7. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص: 68.
8. رشيد بوجدر: فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، الجزائر، 1990، ص: 13.
9. نفسه، ص: 14.
10. نفسه، ص: 15.
11. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001، ص: 51.

دراسات في الترجمة

مسائل في نظرية الترجمة والترجمة الأدبية

أ/ سامية إدريس

جامعة عبد الرحمن ميرة — بجاية

مارس الإنسان الترجمة منذ القدم حيث عثر على آثارها الأولى في عهد المملكة المصرية القديمة عام 3000 ق.م في منطقة الشلال الأولى، واتخذها الرومان وسيلة لنقل عناصر بأكملها من الثقافة الإغريقية¹ واعتمد عليها المسلمون لنقل المعارف والعلوم والآداب من الثقافات الفارسية والرومانية والهندية واليونانية والنبطية وغيرها، حيث كانت مدرسة بغداد قطبا نشطت فيه الترجمة وازدهرت المدرسة العربية للمترجمين في الأندلس وحتى بعد جلاء المسلمين منها كانت مدرسة طليطلة للمترجمين تقوم بنقل الترجمات العربية للأعمال العلمية والفلسفية اليونانية، والتي شكلت أولى دعائم النهضة الأوروبية. وراج هذا النشاط في العصر الكلاسيكي، إذ نرعت الترجمات إلى التأقلم مع مقتضيات "الذوق الرفيع" آنذاك. وقد لعبت ترجمة النص المقدس دورا فعلا في تاريخ الترجمة، إذ يفرق القديس جيروم Saint Jérôme (347 – 420 م) بين ترجمة النصوص الدنيوية وترجمة النص الديني الذي يفرض ترجمة حرفية، كلمة بكلمة، لأن نظام الكلمات فيه أحد ألغازه التي تستوجب الأمانة في نقلها، وقد سادت هذه النظرة في ترجمة النص الديني طوال العصور الوسطى ولم تتخلى الكنيسة عن حرصها على الصرامة الحرفية إلا بتأثير رغبتها في نشر الديانة المسيحية حيث غيرت موقفها لصالح ترجمة يراعى فيها الوضوح والأناقة والمقروئية² هذا وقد كان لانفتاح الكنيسة على اللغات الرومانسية أثره البالغ في لغات وآداب شعوبها فـ" قد وضعت ترجمة لوثر للكتاب المقدس في 1922 م الأساس للألمانية الحديثة، كما كانت لترجمة الملك جيمس أثرها (..) في اللغة الانجليزية وأدبها"³ ومنذ أن سمح بترجمة الإنجيل La Bible إلى الفرنسية ظهرت ترجمات كثيرة، ورافق هذا النشاط إثارة للمسائل المتعلقة بمضمون وبفعل الترجمة بحد ذاته. بالإضافة إلى ذلك، فإن الدراسة العلمية لمشاكل الترجمة انطلقت أول ما انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية في ارتباطها بالحاجات الناجمة عن ترجمة الإنجيل إلى أكثر من ألف وثمانمائة لغة الذي

تصدت له المؤسسة الأمريكية Américain Bible Society والتي أدار مصلحة الترجمة فيها اللساني يوجين نايدا E. Nida، وقد أنتج نايدا عددا معتبرا من الأعمال والمقالات والكتب التي ترصد مشاكل الترجمة والحلول التي يقترحها من وجهة نظر لسانية⁴.

إن لممارسة الترجمة تاريخا حافلا، وقد صحب هذا النشاط على مر العصور آراء ونظرات في مفهوم الترجمة ومجالاتها والصعوبات التي تطرحها على المترجمين والإشكالات التي تثيرها على الأصعدة التطبيقية والنظرية كذلك، وقد تبلورت كل هذه المقاربات في العصر الحديث في إطار ما يسمى "نظرية الترجمة".

سنحاول في هذا المقال الاقتراب من مفهوم الترجمة عموما والترجمة الأدبية على وجه التحديد، حيث نهدف إلى إنارة جوانب من الإشكالات التي تطرحها في ضوء نظريات الترجمة المختلفة.

إذا كانت الترجمة نقلا أو تحويلا لنص معين من لغة إلى لغة أخرى، فإن عملية الانتقال لا تتم مباشرة وبشكل تلقائي حيث تطرح الترجمة صعوبات ومشاكل ذات طبيعة جد متنوعة، وتتعدد المسألة أكثر حين يتعلق الأمر بترجمة الأدب.

أثارت عملية الترجمة إذن نقاشات عدة عبر تاريخها الطويل وقد تركزت في مجملها حول " الصراع بين الترجمة الحرة والترجمة الحرفية .. (و) التناقض بين استحالتها أصلا والحاجة المطلقة إليها"⁵. لكن ميلاد نظرية الترجمة ارتبط بالتفكير حول اللغة عموما، وقد لعبت اللسانيات دورا هاما في تبلورها بوصفها فرعا معرفيا ينظر لعملية الترجمة ويقترح الحلول للمشاكل النظرية والعملية التي تتجم عنها، حيث " تتبع نظرية الترجمة من علم اللغة المقارن، وهي — في إطار علم اللغة — جانب من علم الدلالة بصورة رئيسية، حيث إن لجميع مسائل علم الدلالة علاقة بنظرية الترجمة، كما أن لنظرية الترجمة علاقة وطيدة بعلم اللغة الاجتماعي"⁶، هذا إلى جانب السيميائيات وعلم الأسلوب والنقد الأدبي دون أن ننسى المنطق والفلسفة، تساهم كل هذه المعارف في إثراء نظرية الترجمة وفي حل المشكلات التي يطرحها "تحويل شفرة لغوية .. أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة إلى شفرة أخرى"⁷ ويؤدي هذا الانتقال من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف إلى ضياع جزء من المعنى. وهذه إحدى المشكلات الرئيسية التي تحاول نظرية الترجمة معالجتها، بالإضافة إلى تساؤلات أخرى مثل: ما هي الترجمة؟ كيف نترجم؟ ما هي

التغيرات التي تطرأ على النص عند عبوره من لغة إلى أخرى؟ ما هي شروط وخصائص الترجمة الجيدة؟ وهل توجد معايير ومبادئ أو طريقة مثلى للترجمة؟

تسعى نظرية الترجمة للإجابة على كل هذه التساؤلات وغيرها مما يتطلب منها الانفتاح على علوم وتخصصات كثيرة، "وينصب اهتمام نظرية الترجمة بشكل رئيسي على طرائق الترجمة المناسبة لأكبر عدد من نصوص الترجمة أو فئاتها، وتقدم لنا هذه النظرية كذلك إطار عمل من المبادئ والقواعد المحدودة والتلميحات لترجمة النصوص ولنقد الترجمات، أي تعطينا خلفية لحل المشكلات المتعلقة بالترجمة .. (و) تقدم لنا أفكارا مفيدة .. حول العلاقة بين الفكرة والمعنى واللغة، وحول المظاهر أو الجوانب العالمية والثقافية والفردية للغة والسلوك، أي فهم الثقافات، كما تقدم لنا نظرية الترجمة أفكارا مفيدة حول تفسير النصوص التي يمكننا توضيحها بل وحتى استكمالها أو الإضافة إليها عن طريق الترجمة"⁸ في حين ينحصر موضوع علم الترجمة Traductologie في دراسة عملية الترجمة Le Traduire وعمل المترجم.

الاتجاه اللغوي والاتجاه الأدبي في نظرية الترجمة:

ساهمت اللسانيات في نظرية الترجمة مساهمة هامة كما حدث في الدراسات الأدبية وفي العلوم الإنسانية الأخرى مثل الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي، وقد تعاملت النظرية اللغوية مع الترجمة على أنها مسألة لغوية بحتة وجزء لا ينفصل عن علم اللغة العام.

فقد عمل فيدوروف A. V. Fédorov على عزل العملية الترجمة L'opération traduisant ليؤسس للدراسة العلمية لها وقد وضع كمسلمة أولى أن الترجمة "عملية لسانية، وظاهرة لسانية، واعتبار أي نظرية للترجمة يجب أن يدرج ضمن مجموع التخصصات اللسانية"⁹. يعتبر كاتفورد Catford الترجمة مسألة لغة واللسانيات تدرس اللغة، مما يسوغ جعل الترجمة موضوعا من مواضيع اللسانيات، وهو نفس ما ذهب إليه كل من فيناي Vinay وداربلنت Darbelnet حين اقترحا تسجيل الترجمة في إطار اللسانيات¹⁰.

لكن المترجمين أنفسهم والمترجمين الأدبيين على وجه الخصوص كانوا أول من عارض هذا الاقتراح، فهم يعتبرون الترجمة فنا، لا يمكن بأي حال أن تنسب إلى المعرفة العلمية الصارمة وإلى التحليل اللساني خاصة، وهو الموقف الذي صاغه إدموند كاري E.

Cary في كتابه "كيف ينبغي أن نترجم؟" الذي صدر في 1958 م حيث يرى أن أطروحة فيدورف وفيناى لا تصمد أمام اختبار الوقائع وبأن الترجمة إذا ما أحصينا كل مظاهرها في كل تعقيدها، لا تبدو قابلة للاختزال إلى وحدة تعريف علمي تبرره اللسانيات بشكل كامل، حيث يقول "الترجمة الأدبية، ليسن عملية لسانية، إنها عملية أدبية"¹¹.

ولنستطرد في هذا السياق لنشير إلى القضية الخلافية حول مكانة الترجمة الأدبية ضمن أنواع الترجمة المختلفة بحسب أنواع النصوص، حيث يذهب بعض الدارسين إلى أن الترجمة الأدبية ليست مجرد ترجمة متخصصة مثلها مثل ترجمة الأخبار والعلوم المختلفة حيث يفترضون اختلافا نوعيا في طبيعة الترجمة الأدبية، ينبثق أساسا من طبيعة النص الأدبي واللغة الأدبية الراسخة في ثقافتها. ففي النص المتخصص تكون اللغة وسيلة وأداة للتواصل لكنها في النص الأدبي أدثر من ذلك، وترجمة الأشعار والأدب والفلسفة والنصوص الدينية وكثير من كتب العلوم الاجتماعية والإنسانية تنتمي لحقل آخر للإنتاج الإنساني ألا وهو حقل الإبداع¹².... لكن من الدارسين من يبقي الترجمة الأدبية ضمن الترجمة المتخصصة ولا يعتبرها نوعا مستقلا بذاته من أنواع الترجمة، دون إنكار الخصوصية التي تفترضها الترجمة الأدبية.

يجيب فورتوناتو إسرائيل. Israël Fortunato، مدير البحث في ESIT¹³ في حوار له عما إذا كانت الترجمة الأدبية نوعا متفردا بالنفى، مؤكدا على خصوصيات الكتابة الأدبية والتي حددها عند حديثه طبيعة المعنى في العمل الأدبي حيث يصفه بالتعقيد لأن الموضوع الظاهر للنص الأدبي كناية والأهم هو الكشف عن المكنى عنه، فكل أدب مجاز والعمل الأدبي نص مفتوح قابل لتعدد القراءات بالاستناد على هذه الشبكة أو تلك من شبكات الدلالة التي يزخر بها النص. بعبارة أخرى، إن معنى النص الأدبي لا ينضب أبدا والمعنى الحقيقي له لا يتأتى من الفكرة بل من المزج بين المفهومي Le notionnel والانفعالي L'émotionnel المتقوّل في الشكل، وهذه كلها اعتبارات تحتم على المترجم الأدبي، قبل الشروع في الترجمة، أن يأخذ في الحسبان درجة تعقيد النص وتشابك مستوياته المتنوعة، مع الإشارة إلى أن الشكل الذي يمنح العمل الأدبي بعده الجمالي عن طريق التلاعب بالإيقاعات والأصوات والأحجام وابتكار استعارات حية ونسيج لغوي متفرد... لا يعدو في النهاية أن يكون وسيلة لإحداث الأثر الجمالي. فإذا ما اعتبرنا "الأثر

الجمالي" الناتج عن الشكل الأدبي هو رهان الترجمة الأدبية، فإن إمكانية الترجمة تظل قائمة، وتعنى الترجمة حينئذ بالبحث في اللغة- الثقافة الهدف عن المكافئات القادرة على إحداث انفعال مماثل لدى القارئ. ويشير فورتوناتو إسرائيل إلى أنواع أخرى من الممارسات اللغوية التي تتمتع بقدر من هذه الخصائص مثل الشعارات الإشهارية والخطابات السياسية...، ولكن، كما هو الشأن في حالات أخرى، يتعلق الأمر دائما بفهم موضوع الحديث Le propos، وتقييم الإستراتيجية اللغوية والخطابية التي وظفها الكاتب بغية إعداد عملية التحول Le transfert وفق المعايير العامة المتعلقة بقابلية القراءة وكثافة التعبير إلى جانب قدرة المرسل إليه على الفهم والاستيعاب.

نجد نفس الموقف عند الباحث محمد عناني، حيث يعرف الترجمة الأدبية قائلا "هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة.. مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة، أي الترجمة في شتى فروع المعرفة (...). في أنها تتضمن تحويل شفرة لغوية .. أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة.. إلى شفرة أخرى. ووجود المبادئ اللغوية العالمية.. والطاقة اللغوية الفطرية المشتركة بين البشر جميعا لا ينفي أن الشفرات المستخدمة فعليا في الكلام تختلف من لغة على لغة أخرى، وتقتضي التحويل ... ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم"¹⁴، وهو إذ يتحدث عن توصيل المعنى يميز بين نوعين من الشفرات "فإذا كانت الشفرة اللغوية هي مناط البحث في علوم اللغة بصفة عامة، فإن الشفرة الأدبية – ونعني بها مجموع القواعد والأعراف السائدة في تراث أدبي معين، هي مناط البحث في فنون الترجمة الأدبية"¹⁵ وهو يعيدنا بذلك إلى الفكرة الأولى حول النظرية اللغوية والنظرية الأدبية في الترجمة، على أننا لا نقصد هنا افتعال قطيعة داخل نظرية الترجمة، فقد تمكن الاتجاهان من التفاعل ومضت نظرية الترجمة نحو آفاق أرحب خاصة مع النظرية التأويلية للترجمة.

النظريات المعيارية للترجمة:

كانت الترجمة، قبل علم اللغة أكثر ما تكون امبريقية، إذ قلما تساءل المترجمون عن ممارستهم الخاصة، لكن تاريخها الطويل أتاح مراكمة كم من الآراء واللفقات التي كانت تحاول تحديد معايير لما يجب أن تكون عليه نظرية الترجمة، "وهي آراء لا تحاول بصورة

عامة التمييز بين أنواع النصوص المختلفة ونوعياتها (والتي كانت مرتبطة أساسا بالكتاب المقدس أو الأدب) ونجد أنه بينما كانت تلك الأفكار تمتاز بقوتها من الجانب النظري فإنها كانت قاصرة في جانب الطريقة والأمثلة العملية، ويتضح لنا أنها انتقلت تدريجيا من المعالجة الطبيعية أو الحرة نحو التحليل الحرفي للأصل، إن لم تكن الترجمة الحرفية له¹⁶ كان شيشرون Cicéron أول المنظرين في هذا الاتجاه، يفرق بين المترجم العادي وبين "الخطيب" الذي لا يترجم كلمة بكلمة بل يراعي أناقة العبارة بأن يجعلها ملائمة للاستعمال اللاتيني وهو بذلك ينتصر للترجمة التي تهتم بالتلقي أو الجمهور، وتتوجه نحو اللغة الهدف. أما القديس جيروم مترجم الإنجيل، فقد كان يحبذ الترجمة الأمينة للنص المقدس والترجمة الحرة للنصوص الدنيوية، ومبدؤه في الترجمة يحبذ "بالأحرى ترجمة المعنى على ترجمة كلمات النص"¹⁷ وقد كان يطبقه في ترجماته التي اعتنى فيها بجمال الأسلوب أكثر من أي شيء آخر. وقد ساد موقفه إزاء ترجمة النص المقدس طيلة القرون الوسطى حيث كان على المترجم أن يلتزم تقريبا بعدد كلمات النص الأصلي في النص المترجم، بل وحتى عدد الحروف وقد تخلت الترجمات الدينية عن حرفيتها تدريجيا بعد القرون الوسطى لصالح مقروئية ووضوح وأناقة أكبر في التعبير، أما في عصر النهضة فقد وضع اتيان دولي E. Dolet قواعد للترجمة الجيدة، يستعيد في بعضها بعض مقترحات شيشرون، ويركز فيها بالخصوص على ضرورة مراعاة اللغة الهدف والبحث عن أسلوب جميل، مرن وأنيق لكن قواعده لم تلق صدًى إلا في قرون موابية وظلت الترجمة الحرفية التي تمجّد الأصل وترجح الأمانة والدقة على جمال الأسلوب هي المسيطرة، إلى أن جاء العصر الكلاسيكي الذي فرض ذوقا أدبيا معيناً انسحب حتى على النصوص المترجمة. من الصعب تلخيص منطوق معايير الترجمة في هذا العصر نظرا للطريقة المجازية التصويرية والضمنية التي استعملها المترجمون لتعريف طريقتهم في الترجمة، فهم يتحدثون عن الوضوح والبساطة وعن الحس السليم، ويؤكدون خاصة على الذوق الرفيع، مما يشهد على أسبقية التلقي في توجيه المترجم في عمله¹⁸ وهذا ما يستلزم ترجمة متحررة من النص الأصلي، مضحية ببعض دقته في سبيل تكيف لغة وأسلوب الترجمة مع الذوق المتعارف عليه، وقد أدت المبالغة في هذه النزعة التي تجعل من الترجمة فنا وتؤقلمها مع التلقي، مفضلة التوجه نحو اللغة الهدف على حساب اللغة المصدر بـ أنطوان بيرمان A. Berman غلى إعداد قائمة

يحصي فيها ما أطلق عليه "النزعات التحريفية في الترجمة" les tendances déformantes de la traduction في اللغة الفرنسية مشدداً بذلك على فكرة مهمة مفادها أن إساءة ترجمة رواية هو في جعلها متجانسة، فهي بذلك تفقد العلاقة بالغريب الذي تتطوي عليه وتظهره، وهذه النزعات الموجودة لدى الفرنسيين — يقول بيرمان — نجدها كذلك عند الانجليز والاسبان والألمان (أي) أصحاب اللغات المهيمنة، إنها تشكل كلا منتظماً هدفه النهائي، الواعي أو غير الواعي، من طف المترجم، يتمثل في تخريب أرض الأصول لصالح المعنى و"الشكل الجميل".¹⁹

يحيلنا هذا الطرح إلى إثارة إحدى القضايا الخلافية في نظرية الترجمة، والمتعلقة بدورها الثقافي، فهل المطلوب من الترجمة عموماً والترجمة الأدبية خصوصاً هو الاحتفاظ بخصوصية لغة وثقافة النص الأصلي أم أن عليها التركيز على المكونات الأدبية ذات الطابع الإنساني الشامل؟

تتبنى الباحثة كريستين ميسون رؤية بيرمان حول ضرورة التعامل مع النص كجزء من الثقافة التي ينتمي إليها "وعليه فإن دور الترجمة حسب هذه الرؤية هو تعريف قارئ لغة الهدف أي اللغة المترجم إليها بثقافة محدثي لغة النص الأصلية، يعطي قارئ الترجمة القدرة على فهم بيئة النص وسياقه الثقافي"²⁰ أما الرؤية المغايرة، فيوضحها مناحيم داجوت بقوله "أن تبني الترجمة لهدف تشر التفاهم العابر للثقافات يجب أن يظل في منزلة ثانوية من الهدف الأساسي وهو جعل نص مهم في اللغة الأصلية سهل المنال من لدن قارئ النص المترجم وأن أهمية النص الأصلي يجب أن تقاس أولاً وقبل كل شيء بمحتواه الإنساني وإنجازه الأدبي أي بمميزاته الإنسانية الشاملة بدلاً من خصوصياته الثقافية"²¹

في حين يمكن اعتبار رؤية جون كوهين J. Cohen توفيقية، حيث يرى في الترجمة عملية تواصلية توحد بين لغتين دون إلغاء المسافة التي تفصل بين الأنا والآخر ... فهي لغة ثالثة تجعل من الغربة ألفة، الترجمة لغة أو ثقافة بينية interculture , interlangue لأنها تجسّر بين لغة المتلقي ولغة كاتب النص الأول وتجسّر ثقافة بأخرى²².

تقوم النظرية الكلاسيكية في الترجمة، إذن، على طرفي ثنائية تتراوح بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، بين الميل نحو اللغة المصدر والميل نحو اللغة الهدف وبين الحرص على الدقة أو الحرص على الجمال، وقد استمرّ النقاش حول هذه المسائل حتى

القرن التاسع عشر، حيث عرفت نظرية الترجمة دفعا مهما على يد يوجين نايدا الذي حاول تجاوز هذه الثنائية والخلاف بين أهل المصدر وأهل الهدف، بطرحه لمبدأ التأثير المكافئ.

يفرق نايدا بين نوعين من التكافؤ *équivalence*؛ التكافؤ الشكلي الذي يقوم على نقل شكل ومعنى النص الأصلي نقلا آليا، والتكافؤ الديناميكي الذي يحول النص الأصلي بحيث يحدث التأثير نفسه في اللغة الهدف وفقا لمبدأ التأثير المكافئ " الذي يفترض أن هدف الترجمة هو خلق أثر أو رد فعل من قبل جمهور الترجمة مشابه للأثر الذي خلقه النص الأصلي في قارئه بلغته الأصلية"²³ ويعتبره نايدا أفضل معيار للحكم على نوعية الترجمة. و قد لقي هذا المفهوم رواجاً كبيراً في أوساط الباحثين في ترجمة النصوص الأدبية وانتقده الكثيرون أيضاً بسبب طبيعته التخمينية غير المؤكدة، "ف باسيت ماجواير تلخص نقدها بقولها أن التأثير المقابل [المكافئ] يشركنا في تخمينات وقد يقودنا أيضاً إلى استنتاجات مشكوك فيها أحيانا (...). بالإضافة إلى أنها تدخل المترجم في تخمينات فيما يتعلق بخلق أثر مماثل حيث يمضي المترجم وراء ما يعتقد أنه أثر جمالي دون اعتبار أن التأثير الأصلي ذاته هو مفهوم افتراضي لا يمكن قياسه بالطرق التجريبية"²⁴ ومن المنطوق نفسه تشكك كريستين ميسون في مفهوم التكافؤ الديناميكي، ذلك أن المترجم يفعل قراءة للنص الأصل على حساب قراءات أخرى يحتملها هذا النص "لذا فإن الترجمة الحرفية كفيلة بحفظ قابلية النص الأصلي لتلقي قراءات مختلفة وهو ما يجب المحافظة عليه في عملية الترجمة، إضافة إلى هذا، فإن ميسون تعتقد أنه لا يمكن الحصول على تأثير مماثل عند ترجمة التعبيرات الثقافية، فبعض التعبيرات هي سمة مميزة للغة الأصلية ولذا فلا جدوى من السعي إلى إنتاج تأثير مماثل من قراء الترجمة لأن هذا التأثير ببساطة غير موجود في الأصل"²⁵. مع ذلك، فإن أهمية مبدأ التأثير المكافئ تكمن، حسب بيتر نيومارك P. Newmark، في " تأكيد على الاتصال، على الحد الثالث في علاقة الترجمة، أي القارئ الذي طالما تجاهله المترجمون من قبل إلا في ترجمات الكتاب المقدس"²⁶ وهو ما يتيح للمترجم مجالا واسعا في أساليب الترجمة، وإن كان نيومارك لا ينفي صعوبة التحقق من مدى نجاح الترجمة ومعرفة أثرها في القراء.

النظريات الوصفية للترجمة:

دشنت اللسانيات مرحلة جديدة في تطور نظرية الترجمة، " فقد بدأ عدد من علماء اللغة المتخصصين، وكذلك المترجمون يهتمون بنظرية الترجمة في الوقت الذي كانت فيه الفلسفة مهتمة بصورة رئيسية باللغة"²⁷ بعدما كان الاهتمام بها محصورا لدى رجال الأدب إذا ما استثنينا همبولدت Wilhelm Von Humboldt وبعض فلاسفة اللغة (ادوارد سابير.... و بنجامين لي وورف ...) الذين شكلت آراؤهم خلفية مهمة للنظرية اللغوية للترجمة. تقوم الطروحات الفلسفية لهمبولدت على رفض تصور اللغة مجرد أداة سلبية للتعبير، بل هي مبدأ فعال (نشط) يفرض على الفكر مجموعا من التمييزات والقيم، يطبق كل نظام لغوي على تحليل للعالم الخارجي، خاص به وحده ن يختلف عن اللغات الأخرى وعن مراحل أخرى للغة نفسها، بوصفها حاملة للتجربة المتراكمة للأجيال الماضية، تتطوي كل لغة على طريقة لرؤية وتفسير العالم غير اللغوي، تزود به جيل المستقبل²⁸. قامت اللسانيات البنيوية باستعادة هذه الفكرة عن الفروق بين اللغات وبلورتها ن حيث يقطع كل نظام لغوي العالم بطريقة مختلفة عن اللغات الأخرى، وتتجلى هذه الفروق في كل المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. وقد أبعدت فكرة "المعنى" من الدراسة الوصفية لاستعصائها على التحليل العلمي.

يحطم سوسور Saussure الفكرة التقليدية التي تنظر إلى اللغات على أنها قائمة من الأسماء تنطبق على مجموعة من الأشياء مفترضة أن الأفكار سابقة على الكلمات، لكن "إذا كان على الكلمات أن تمثل مفاهيم معطاة مسبقا، سيكون لكل منها، من لغة إلى أخرى مقابلات دقيقة للمعنى، لكن الواقع ليس كذلك"²⁹ وبدلا من الأفكار المعطاة مسبقا فإننا نعثر على قيم نابغة من النظام اللغوي ومحايثة له، وحينما نقول بأن هذه القيم تتوافق مع مفاهيم، فإننا نقصد بأن هذه الأخيرة اختلافية différentielles محضة، معرفة، ليس حسب محتواها ولكنها تعرف سلبيا عن طريق علاقتها مع كلمات أخرى في النظام، فخاصيتها الأدق تتمثل في كونها ليست ما يكونه الآخرون³⁰ يفسر تقد سوسور لفكرة المعنى بطريقة علمية لماذا لا تستقيم الترجمة كلمة بكلمة، ذلك أن الكلمات لا تغطي حتما نفس المساحة المفهومية في اللغات المختلفة. تنصب أغلب الدراسات اللسانية في هذا السياق، مركزة على فكرة أن الفروق هي في أساس تكوين كل لغة، لتؤكد في الأخير

الاستحالة النظرية للترجمة. لكن، إذا كان الأمر كذلك، يتساءل ستاينر G. Steiner، كيف نفسر إذن إمكانية التواصل وتعلم اللغات وبالطبع تحول العوالم الذي نتفحصه في الترجمة؟ من هنا تتولد القناعة بوجود مبادئ لغوية عالمية ونوع من المسميات المشتركة، تسمح بالعبور من لغة إلى أخرى³¹.

يظهر كتاب الكنديان فيناي ودربلنت " الأسلوبية المقارنة للفرنسية والانجليزية " La Stylistique Comparée Du Français Et De L'Anglais 1958 أول منهج للترجمة مؤسس على التحليل العلمي، ففي هذه الدراسة المقارنة، يقترح الباحثان قواعد للترجمة تناقض تلك التي كانت ممارسة إلى ذلك الحين، والتي كانت تصاغ بصيغة سلبية (ما لا يجب فعله)، وتتمثل هذه القواعد في الإعارة l'emprunt، الترسيم (المحاكاة اللغوية) le calque، الترجمة كلمة بكلمة la traduction mot a mot، الاستبدال la transposition، تحويل الصيغة la modulation، التكافؤ l'équivalence، التكيف l'adaptation³² وهما يبرزان مفهوم " وحدة الترجمة unité de traduction " حيث يشرع المترجم باستخراج هذه الوحدات التي تمثل مجموعات أو تراكيب ذات وحدة في المعنى، وترجمتها وفقا للقواعد المذكورة³³. إن الهدف من هذا الوصف للعمليات الترجمية بيداغوجي متجه نحو تعليم اللغات والترجمة، لكنها تبين لنا دور الدراسات اللغوية المقارنة في فهم عملية الترجمة ووصفها وصفا علميا دقيقا.

على غرار اللسانيين الذين اهتموا بالترجمة، يركز كاتفورد على تحليل المكونات المختلفة للسلسلة الخطية (أو الصوتية) ضمن تصور " نحوي، معجمي، صوتي " مهما كل ما يتعلق بالكلام أو اللغة langage، ورغم أنه يفرق بين السياق النصي co-texte والسياق contexte الذي يفضي إلى مفاهيم الوضعية situation والتجربة المعرفية، غير أنه لا يستغل هذه التفرقة للتوصل إلى الجانب الخفي في عملية الترجمة والذي ينبثق من البراغماتية، حيث يتوقف عند الجانب الظاهر فورا في السلسلة الخطية، مع أن للبعد البراغماتي (العملي) أهمية قصوى في تفسير طبيعة الترجمة³⁴. حسب كاتفورد، فإن التكافؤ النصي l'équivalence textuelle لا يتحقق أبدا عن طريق التوافق الشكلي للترجمة الحرفية كلمة بكلمة أو بنية ببنية، وهذا ناجم عن الاختلافات في تقطيع الواقع حسب اللغات سواء على المستوى المعجمي أو على المستوى التركيبي.

في نفس الإطار، يميز جاكبسون R. Jakobson بين ثلاثة أنواع من الترجمة ؛ الترجمة داخل – لغوية intralingual، وهي تتم حين نستعمل التعريفات أو اللغة الواصفة métalanguage: "إنها تتضمن تفسير العلامات اللسانية بواسطة علامات أخرى من نفس اللغة"، الترجمة بمعناها الحقيقي وهي الترجمة بين – لغوية interlingual وهي تقوم على تأويل العلامات اللغوية بواسطة لغة أخرى، والنوع الثالث هي الترجمة بين – سيميائية intersémiotique التي "تترجم علامات لغوية عن طريق علامات غير لغوية"، بهذا فإن الترجمة تتضمن رسالتين متعادلتين في شفرتين مختلفتين"³⁵.

إن الترجمة في نظر جاكبسون، ليست ترجمة للدلالة اللغوية بقدر ما هي استعادة للمعنى، والمعنى لا يتجلى إلا في استعمال اللغة في وضعية التواصل³⁶، وهو يقرر باستحالة ترجمة الشعر.

لقد أدت مقارنة الترجمة من منظور التواصل إلى إخراج النظرية اللغوية للترجمة من المأزق الذي وضعت نفسها فيه، حين ألغت من تحليلها كل ما يتعلق بمفهوم "المعنى"، والدلالة والسياق وما إليها، وانفتاح نظرية الترجمة على علم اللغة الاجتماعي وعلم الدلالة الاجتماعي بالإضافة إلى السيميائيات. لقد زودت اللسانيات البراغماتية نظرية الترجمة بإحدى أهم وسائلها في التحليل، فقد سمحت بإقامة العملية الترجمية على أساس المخطط الذي يمثل وضعية التواصل أحادي اللغة، وذلك بأن جعلت من فهم الرسالة المدمجة في خطاب حجر الزاوية في الصرح الذي يشكله المعنى الشامل.

استنادا على مخطط التواصل عند بوهلر Buhler الذي طوره جاكبسون وتصنيفه للنصوص حسب الوظيفة اللغوية المهيمنة، يقيم بيتر نيومارك مساهمته الرائدة في نظرية الترجمة، المتمثلة في مفهومي " الترجمة الدلالية" و "الترجمة الاتصالية"، "تحاول الترجمة الاتصالية أن تترك في قرائها تأثيرا أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه الأصل في قرائه، بينما تحاول الترجمة الدلالية أن تنقل المعنى السياقي الدقيق للأصل بقدر ما تسمح به الأبنية الدلالية والنحوية في اللغة الثانية"³⁷. إن الاختلاف في أنواع النصوص هو الذي أدى إلى اختلاف طبيعة الترجمة وأسلوبها، حيث تتطلب بعض النصوص ترجمة دلالية، مثل النصوص الفلسفية والدينية والأدبية والعلمية والسياسية، في حين يقتضي البعض

الآخر ترجمة اتصالية، حين يكون الهدف هو جعل النص المترجم ناجحاً في التواصل مع عدد كبير من القراء، مثلما هو الشأن في الكتب التعليمية والأخبار والإعلانات... الخ يوضح نيومارك أهم الاختلافات الموجودة بين الترجمة الدلالية والترجمة الاتصالية في النقاط التالية:

- يركز المترجم في الترجمة الاتصالية على تلقي النص المترجم، ويتعامل مع قارئ لا يتوقع أي مشكلات أو غموض، في حين يركز المترجم في الترجمة الدلالية على الحفاظ على تجليات الثقافة الأصلية بغض النظر عن قدرة القارئ على إدراك إحياءات تلك الثقافة.

- تؤثر الترجمة الاتصالية تأثير الرسالة في حين تفضل الترجمة الدلالية محتواها في حالة وجود صراع بين تأثير الرسالة ومحتواها.

- الترجمة الاتصالية بصفة عامة أسلس أسلوباً وأكثر بساطة ووضوحاً وهي مباشرة وأقرب إلى الأسلوب التقليدي في الترجمة، كما أنها تتماشى مع اللهجة الاجتماعية للغة الهدف، في حين تميل الترجمة الدلالية إلى التعقيد وثقل الأسلوب، كما أنها أكثر تفصيلاً وتركيزاً، وتتبع العمليات الفكرية بدلاً من الاهتمام بنوايا مرسل الرسالة (أي المؤلف).

- تميل الترجمة الاتصالية إلى الإنفاص من الترجمة، أي أنها تستخدم عبارات عامة وشمولية في النصوص الصعبة، في حين تميل الترجمة الدلالية إلى المبالغة في الترجمة، وإلى التخصيص أكثر من الأصل، ولذلك تنقل قدراً أكبر من المعاني في سبيل الوصول إلى فروق دقيقة في المعنى.

- تسعى الترجمة الدلالية إلى خلق النكهة والنغمة المضبوطتين للأصل، وهي لا تخضع للزمان والمكان، بينما الترجمة الاتصالية وقتية وجذورها مربوطة بسياقها.

- تحاول الترجمة الدلالية الحفاظ على لهجة المؤلف الفردية وعلى أسلوبه الخاص في التعبير وذلك بتفضيلها روح اللغة المصدر، في حين تتنازل الترجمة الاتصالية عن هذه الخصوصيات في سبيل الوضوح والمقروئية في اللغة الهدف.

- تركز الترجمة الاتصالية على فئة واحدة من القراء، فهي تعمل على نطاق ضيق، على خلاف الترجمة الدلالية فهي واسعة وعالمية، ففي سعيها نحو التجاوب مع المؤلف حيا كان أو ميتا، تخاطب هذه الترجمة جميع القراء دون تحديد.³⁸

- "لب الترجمة الاتصالية هو الرسالة، وأما الترجمة الدلالية فهو المغزى signifiante أي القيمة أو الأهمية الدائمة"³⁹.

يخضع نيومارك كل من الترجمة الدلالية والترجمة الاتصالية إلى معيار واحد هو مدى دقة الترجمة وقدرتها على نقل أكبر عدد ممكن من معنى الأصل، لكنه يكد على ضرورة المرونة في نظرية الترجمة بالنظر إلى المشاكل العملية التي تطرحها كل من الترجمة الاتصالية بسبب طبيعتها التخمينية إزاء التأثير الذي يمكن أن تحدثه على القراء الذين تتوجه إليهم، والترجمة الدلالية التي تضع المترجم دائما في حيرة "بين نسبة كل من المعنى الحقيقي والإيحاء، ذكرا أن الجانب الإيحائي والتمثيلي هو أهم جوانب النص الأدبي"⁴⁰.

نخلص من هذا إلى أن الترجمة الأدبية تتناسب بطبيعتها مع الترجمة الدلالية كونها تهدف إلى نقل المعنى السياقي الدقيق للنص الأصلي.

النزعة الشعرية poétique والنزعة الجمالية esthétique في ترجمة الأدب:

يمكن تقسيم نظريات الترجمة الحديثة، حسب ميلها إلى النص الأصلي أو إلى النص المترجم إلى نزعتين محوريتين هما النزعة الشعرية والنزعة الجمالية.

ولنأخذ مثالا عن النزعة الشعرية آراء بيرمان وهنري ميشونيك H. Meschonnic، وعن النزعة الجمالية أفكار امبرتو إيكو U. Eco حول الترجمة.

في كتابه "تجربة الغريب L'épreuve de l'étranger" (1984) يبين بيرمان انطلاقا من ممارسات الشعراء الألمان الرومانسيين، أن أي ثقافة لا يمكن أن تبقى منطوية على ذاتها، فهي بحاجة دائمة إلى ثقافات أخرى لتتشكل. لا تسمح الترجمة فقط بتوسيع حدود المعرفة، اللغة والفكر ولكنها تسمح بمواجهة الغريب، الآخر. فبدون هذه المواجهة تؤول الإنسانية إلى التلف. في هذا السياق وبهذا المعنى يجب أن نفهم ضرورة عدم طمس "الأصلي" وعدم نسيان أننا أمام ترجمة. يكتسي موقف أنطوان بيرمان مظهرا مزدوجا، فلسفيا (أخلاقيا) وأدبيا معا، بعكس ما يفعله اللسانيون الذين ينشغلون أكثر بالهدف

البيداغوجي (التعليمي) كما رأينا عند فيناي ودربلنت، وهو لا ينطلق مما لا يجب فعله في الترجمة ولا مما يجب فعله، وإنما مما يتم فعله، (ce qui se fait) وهو يفضح الترجمات التي تحافظ على تقليد إثنومركزي والمدعمة عادة ثقافيا وأديبا. وحده تحليل نشاطه هو ما سيسمح للمترجم بأن يحيد ذاته ويراقبها، المراقبة هنا بمعناها التحليلي النفسي، وتجاوز هذا التقليد الطويل وبأن يكون في مستوى تحقيق الشرف la dignité الذي يستحقه ميدان الممارسة والعلم. وقد كان اهتمامه الأول منصبا على النثر الأدبي؛ فإذا كانت المشكلة الرئيسية في ترجمة الشعر هي تعدد المعاني، فإن المشكلة الرئيسية في ترجمة النثر هي في التعدد اللغوي في الرواية والمحاولة الإنشائية (Essai) إن النثر في جوهره يرفض "الشكل الجميل" الذي قد تفرضه الترجمة حين تعتمد إلى القضاء على التعدد اللغوي والدلالي وإقصاءه من تركيبة النص لصالح لغة متجانسة قد يتجاوب معها القراء لكنها تقضي على أدبيات النص الأصلي.

إننا قد لا نتفطن عادة - يقول بيرمان - إلى عيوب الترجمات مما يعجل بضرورة إقامة علم تحليل أو تحليلية analytique للترجمة.⁴¹

يأتي هنري ميشونيك في أرائه حول ترجمة الشعر ليكمل ما جاء به بيرمان عن النثر؛ لطالما احتكرت ترجمة الشعر من قبل الشعراء نظرا للعلاقة الخاصة التي يقيمها الشعراء ومترجمي الشعر على حد سواء مع اللغة. يرصد ميشونيك على غرار بيرمان نزعات تحريفية في ترجمة الشعر لا تقل عما نجده في ترجمة النثر، من هنا يدعو ميشونيك إلى ضرورة إقامة نظرية للترجمة الشعرية تكون متضمنة داخل نظرية قيمة ودلالة النصوص "على اعتبار أن الترجمة نشاط عبر لساني يجب أن تقدر مثلها مثل كتابة نص. ولا يمكن أن تتظر لها لسانيات الملفوظ أو الشعرية الشكلية. إن ما يؤكد عليه ميشونيك هو الطابع الشعري والطابع الاجتماعي للترجمة وبما أن الكتابة تنتمي إلى السجلين نفسيهما فإن ما يسعى إليه هو التأسيس لنظرية عبرلسانية للتلفظ، وهو لا يجعل من الترجمة نتاجا ثانويا بل إنتاجا ذا قيمة مساويا لقيمة النص الأصلي، من هذا المنطلق يدعو ميشونيك المترجمين إلى تحمل مسؤولياتهم الكاملة في الإبداع بدل التخفي وراء النص الأصلي ويرفض أن تكون الترجمة نشاطا ملحقا annexe لكنه لا يعني بذلك التمرد على النص الأصلي، إذ تظهر إبداعية الترجمة في حفاظها على نفس الروابط بين ما هو

جلي وبارز في الأصلي وما هو جلي وبارز في لغة الوصول (أو اللغة الهدف)، بعبارة أخرى إن الترجمة- الكتابة لا يجب أن تخلق انزياحات بين اللغة الشعرية واللغة العملية إلا عندما يكون هناك انزياحاً في النص الأصلي⁴². وفي هذه الفكرة بالذات نلمس ميل ميشونيك نحو الحفاظ على خصوصيات النص الأصلي.

على الجانب الموازي يقف امبرتو ايكو الذي يتخذ موقفا صريحا لصالح اللغة الهدف إن صح التعبير حين يعلن أن التفكير في الترجمة هي مشكلة داخلية تخص اللغة التي تتجه إليها (اللغة الهدف) فعلى عاتقها تقع مسؤولية حل المسائل الدلالية والأسلوبية التي يطرحها الأصلي ويحدد ايكو قواعد الترجمة فيما يلي:

- لا يجب فقط فهم النص المصدر حرفيا أو كلمة بكلمة، ولكن يجب المراهنة على العوالم الممكنة التي يتحدث عنها النص. بعبارة أخرى من أجل الترجمة علينا أولاً أن نؤول.

- عندما يتعلق الأمر بنص شعري فإن شكل التعبير يهم أكثر من شكل ومادة المحتوى، بهذا قد نجد أنفسنا مدفوعين إلى التخلي عن المعنى الحرفي لإنقاذ أثر صوت *métrique* أو إيقاع أو قافية.

- احترام الحد الأدنى من مبدأ إزالة اللبس في النص المترجم.

- حفظ التناسية.

- أخذ الأفق الثقافي للترجمة في الحسبان.

- قبول إعادة التشكيل المحلية والبدائل.

وفي كتاب له بعنوان " قول الشيء نفسه تقريبا *dire presque la même chose* والذي لا يعده كتاباً في نظرية الترجمة ولكنه يعرض فيه جملة من المشاكل التي تطرحها الترجمة الأدبية من خلال عرض أمثلة كثيرة عنها، يراهن ايكو على كلمة "تقريباً" التي يتضمنها عنوان الكتاب. فهو يقر أن قول الشيء نفسه مستحيل عملياً إذ لا يمكن أبداً إيصال كل الإيحاءات الدلالية لكلمة أو لإيقاع أو نبرة في تعبير أو جملة لكن على المترجم أن يجتهد في قول أكثر ما يمكن قوله، ولكي يتمكن من ذلك عليه أن يجري مفاوضات *négociations* دائمة. يتضمن فعل التفاوض تقدير الخسائر والبدائل، والتمييز بين الخسائر المطلقة والخسائر التي يمكن تعويضها في أجزاء أخرى من النص. إن عملية

التفاوض هذه لا تتم فقط حسب الإمكانيات المتوفرة وإنما تتم كذلك حسب التأويل الذي قام به المترجم في هذا المقطع من النص على وجه الخصوص والعمل الأدبي عموماً، أي حسب اختيارات المترجم المبدئية.

لا يعتد المترجم فقط بالقواعد اللغوية ولكنه يأخذ في حسابه كذلك العناصر الثقافية بالمعنى الواسع للكلمة، فالترجمة لا تتم بين لغتين وإنما بين ثقافتين وبين موسوعتين. إن الانشغال الأساسي للمترجم حسب أيكو هو إحداث أثر مطابق للأثر الذي أراد النص إحداثه عند القارئ في لغته الأصلية فالمطلوب هو إعادة إنتاج الأثر نفسه وهنا يتدخل تأويل المترجم للنص الأصلي ولهذا تعتبر كل ترجمة جيدة هي كذلك مساهمة نقدية في فهم العمل الأدبي.

من هذا المنطلق يتخذ معنى الوفاء *fidélité* للنص المصدر التزام المترجم بأن يحدد ما يكون بالنسبة له المعنى العميق للنص واستعداده الدائم للتفاوض في كل لحظة على الحل الذي يبدو له هو الأصح⁴³.

تتضح لنا جلياً من خلال هذا العرض الموجز للمحات من نظرية الترجمة درجة تعقيد الترجمة الأدبية وطبيعة الإشكالات التي تثيرها والمسائل التي لا تزال خلافية في هذا الشأن مما يقتضي مزيداً من الاهتمام بها وبقضاياها لفهمها بشكل أفضل والاستفادة منها في دراسة تاريخ الترجمة العربية عموماً وممارسة الترجمة الأدبية على وجه التحديد.

- 1 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص 13.
- 2 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999, p23.
- 3 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة ؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص13.
- 4- Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire,p 57.
- 5- بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص13.
- 6 - المرجع نفسه، ص 16.
- 7 - محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1997، ص8.
- 8 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص44.
- 9- Goerges Mounin : Les problèmes théorique de la traduction, Col tel, Gallinard, France, Février 1990, p22.
- 10- Goerges Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, p22.
- 11- Ibid, p13.
- 12 - محمد عمر أمطوش: حول ترجمة الإبداع الأدبي، جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات، 2006. www.atida.com
- 13- La traduction littéraire en question ; entretien avec Fotunato Israël, professeur et directeur de la recherche à l'ESIT. In : www.ICIT.fr.
- 14 - محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص8.
- 15- محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص8.
- 16- بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 16.
- 17- Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p21.
- 18- Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p31.
- 19- Ibid, p 39.
- 20 - عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com
- 21 - عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com
- 22 - Jean Cohen : Structure du langage poétique, Harmattan, Paris, 1971, p34.
- 23- عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com
- 24- عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com
- 25 - Ibid.
- 26 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة ؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 27.

- 28 - Goerges Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, p43
- 29 - Goerges Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, p21
- 30 - Ibid, p24.
- 31 - Hellal Yamina : La théorie de la traduction ; approche thématique et pluridisciplinaire, OPU, Alger, p156.
- 32 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p 57 (encadré 2).
- 33 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p 57.
- 34 - Hellal Yamina : La théorie de la traduction ; approche thématique et pluridisciplinaire, p 17.
- 35 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p60.
- 36 - Hellal Yamina : La théorie de la traduction ; approche thématique et pluridisciplinaire, p19.
- 37 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 83.
- 38 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 84/83.
- 39 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 129.
- 40 - المرجع نفسه، 128.
- 41 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p78-80.
- 42 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p 81-83.
- 43 - Alain LIPIETZ : traduire PRUFROCK selon ECO , in www.Fabula.org , voire aussi : François THOMAS ; Essai de la traduction à partir des prescriptions d' Umberto ECO , in www.Fabula.org .

«خطاب» اللغات المتخصصة¹

بيير لوراه² (Pierre Lerat)

تر: أ. يوسف مقران

المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدمة

مادة هذا الكتاب هي تأملٌ شاملٌ في «اللغات المتخصصة». قليلاً ما عولجت هذه الأخيرة تحت هاجس النظرية اللسانية. فحسب تطور عام لـ «اللسانيات التطبيقية» منذ الستينيات، تمّ الاهتمام بالإحصائيات، وبالتعليميات، وبتحليل الخطاب، لكن وفي فرنسا على الأقل، لا توجد قط أعمال تخصّ المادة اللسانية الخالصة المتعلقة باللغة العلمية والتقنية.

حان الأوان، لأنّ الحاجة إلى إدارة الظّهر للجانب النظريّ قد تنامت ليُفسح المجال أمام التّحكم من التطبيقات التي توغّلت في التقنية إلّا أنّ طابعها الاختباري كاسحٌ هو الآخر. هذا الأمر يُلاحظ أيضاً في ساحة كلّ من «المعالجة الآلية للغة الطبيعية» ولدى المصطلحيين.

إنّ إعادة تعريف «لغات الاختصاص» فرضٌ مقدّمٌ، وذلك لتكوين فكرة دقيقة عن وجه تواجدها النحوي والدلالي. فالفكرة القائلة إنّ الأمر يتعلّق بـ «الأنظمة الفرعية» هي في آن واحد فكرة شائعة وخاطئة: لا يمكن أن يتعلّق الأمر بـ «الأنظمة الفرعية» (وإلاّ صارت لهجات، مع أصوات وتصريف خاصّ بها، والحال إنّ الأمر ليس كذلك طبعاً). فكما أنّ مقام «اللغة الفرنسية المستعملة في الكيمياء» أو «اللغة الفرنسية المستعملة في القانون» هو شيء مغايرٌ تماماً: فهي بالكلّ لغة فرنسيّة، وفي نفس الوقت ناقل المعرفة والصناعة. اللغة الإنجليزيّة الموسومة اللغة ذات الغرض الخاصّ [*language for special purpose*]، تنبئ كما ينبغي عن هذه الخاصية، وذلك بفضل الحرف [*for*]، وكذلك اللغة الألمانيّة [*Fachsprache*] وعلى الأقل من باب التّأويل الوظيفي [*Sprache im Fach*] («اللغة في الاختصاص»). للتعبير بالفرنسيّة عن أحاديّة اللغة وخصوصيّة مجالات المعرفة، فمصطلح «اللغات المتخصصة» يُخلي السبيل للميزة ذاتها: الإحالة إلى النّظام اللغويّ بالنسبة للتعبير وإلى المهن بالنسبة للمعارف.

لا يمكن استمداد الأسس النظرية لمقاربة لسانية خاصة باللغات المتخصصة إلا من اللسانيات العامة. المشكل الرئيسي الذي يطرح، في هذه الأحوال، هو مشكل تناسب هذه الخطوات: كيف يمكن الإنباء دفعة واحدة عما هو خطي وما هو ترابي، عما هو رمزي علمي وما هو قابل للضبط بالنظام الصرفي التابع للغات، وعن المعنى «الطبيعي» والمعنى «الاصطلاحي»؟

فالجوانب التي يجب أن توضع عليها الشدة تخص أولاً الخط. فالخاصية الأولى للغات التخصصات هي بالفعل أنها تقوم على لسانيات الكتابة، بما فيها كتابة إشارات الأرقام والرموز، وأن هنا مشافهة المكتوب تهم أهمية الانتقال من المنطوق إلى المكتوب في التعلم اللغوي الصرف.

فالدرس الصرفي المعجمي المناسب هو ذلك الذي يؤدي من أصل أحادي المبنى إلى أشكال أكثر تركيباً، لكنها أحادية الدلالة أيضاً. إن اللغة العامة هي أكثر ثقلًا، غير أنه يلاحظ في اللغة المتخصصة سلاسل مصطلحية متجانسة دلاليًا لكنها تخضع بقوة للبدل الصرفي الناتج عن اللجوء إلى المكونات الإغريقية القديمة، وكذلك اللاتينية والإنجليزية.

الدرس التركيبي المعني باللغات المتخصصة هو درس تركيبى يتولى أمر زمر مكونة من الكلمات، في أوسع النطاق، وهذا نظرًا للجمود الصوري النسبي الذي يلحق بالمقاطع التسموية الشائعة. لهذا لا يمكن الحديث عن «النظام الفرعي»، لأن التحولات المميزة للأسلوب التعليمي، والإداري أو العلمي، مثلاً، لا تثير الانتباه إلا إثر تواترها النسبي، وليس بناءً على طبعها. إلا أن هذه الأساليب ليست زخرفات لفظية: فهي وظيفية، يعني هذا أنه ثمة شروط تلفظ نوعية تقتضيها.

الدرس الدلالي المتعلق باللغات المتخصصة هو، مثله مثل علم الدلالة اللغوي بشكل عام، تفسير للعلاقات النحوية، ويستند بذلك إلى معرفة الآليات الصرفية والتوزيعية والتراتبية والتلفظية الأكثر عمومًا، لكن في نفس الوقت عليه أن يفسر علاقات ذات امتداد خارجي، بما أن اللغات المتخصصة تتحدث عن عوالم معارف خاصة.

فمهام اللسانيات في وجه اللغات المتخصصة عديدة، ويمكن لكل واحدة أن تشكل موضوعاً لبحثٍ موحدٍ غزير. فالرّهان جليل: يتعلّق الأمر بجعل لسانياً أقلّ مجازفةً تلك

الممارسات الحرفيّة الضروريّة والتي تعزّزت لا محالة في الدّول المتقدّمة كلّها. فمنظورٌ عرضيٌّ لمشاكلها اللّغويّة، إذا ما نجح في توضيح تقاطعات مشاكل، والتّطابقات الممكنة لمقاربات، من شأنه أن يخدم، نوعاً ما، قرّاء يتكفّلون بأنشطةٍ كالترجمة، والتّوثيق، والنّقيس، والتّهيئة اللّسانيّة، والتّحرير الفنّي، وهندسة المعرفة، وصناعة المعاجم، والمصطلحيّات المعجميّة، وتعليم اللّغات.

هذا الكتاب الموجّه للأساتذة يسعى أيضاً إلى إثارة فضول الطّلبة الأدبيّين، سيّما إذا كانوا يعتقدون أنّ التقانة والثّقافة قد أدارتا لهم الطّهر. وعين الحقيقة أنّ ما هو تقنيّ ليس ذاك الموغل في الاصطناعيّة، لكنّه هو القابل لإعادة الاستعمال، وأنّ الثّقافة اللّسانيّة الأقلّ ضيقاً تظلّ الأكثر قابليّة للحمل داخل المهن المعنيّة باللّغات.

الفصل الأوّل: اللّسانيّات، اللّغة، المصطلحيّات، اللّغة المتخصّصة؛

1. علوم اللّسان، اللّسانيّات، النّحو:

يقاس نضج أيّ علمٍ إلى حدّ ما بقدر الملاحظات الملتقطة والمحسوبة بشكلٍ مؤقتٍ من ضمن المكاسب، وبعدد نماذج التّحليل المختبرة، وفي أحسن الأحوال بناءً على القوانين والصّيّغات القابلة للاستعمال من غير تبرير. وفي هذا الشّأن فإنّ للّسانيّات إفادة تجلبها من سند، ألا وهو النّحو، يتيح لها فرصة وصف لغات غير معروفة، وذلك بإعادة استخدام معارف ومهارات عمليّة.

يعدّ رصد المعطيات بالنّسبة لأيّة لغةٍ أمراً حيويّاً. فالوضع الميسور هو ذلك الذي تتواجد فيها اللّغة معزّزة بتقاليد راسخة مسبقاً. فهكذا، فيما يخصّ اللّغة الفرنسيّة فقد سخرت أولاً أعمالٌ إغريقيّة ورومانيّة تتعلّق باللّغات القابلة للمقارنة، ثمّ بالأوصاف الآنيّة والتّاريخيّة، وبالقوانين الصّوتيّة، ومن حينٍ لآخر، بالتّظييرات المتوافقة مع حقائق اللّغات المشاهدة. أمّا بالنّسبة للّغات التي لا تزال معرفتها ضئيّلة فخطرُ المبادرة بمحض القياس يظلّ قائماً.

وإذا ما عدنا إلى اللّغات المتخصّصة، فنجد الحاجة إلى رصد معطياتها قد تنامت، وذلك راجعٌ إلى أنّ الاستعمال الجاري للّغات يُفرض أنّه قد وصف كما ينبغي. وبشكلٍ أدقّ، قبل التّمكّن من دراسة احترافيّاً الفرنسيّة الطّبيّة أو القانونيّة، تجب القدرة على نيل

قسطاً من الرّصيد النظريّ الذي هو من صميم اللّسانيّات، والذي يستوي على المستوى العالميّ وفي زمنٍ معيّن، وكذا التّوفّر على أوصاف توافي الفرنسيّة المعاصرة وعلى خبرة ذات دلالة تتعلّق باللّغة المتخصّصة التي تؤخذ بالحسبان. قد تبدو هذه المطالب المشروطة عقلانيّة في حالة اللّغات المنتشرة في الدّول المتقدّمة؛ لكنّها للأسف تدّعي أكثر من ذلك شيئاً ما عندما يتعلّق الأمر بغيرها من اللّغات، إلى درجة أنّ مفهوم «اللّغة المتخصّصة» قد تبدو أنّها من الكماليّات في بلدٍ إفريقيّ معيّن، بينما هي من أسباب المعيشة لدى آلاف المترجمين في أوروبا الشماليّة.

في الوضع الحاليّ الخاصّ بالتّكوينات، والخبرات، ووجهات النّظر، وبالمصالح، تعدّ اللّسانيّات مادّة علميّة شديدة التّنوّع. فهكّذا، من بين الكتاب الذين رجعنا إليهم خلال هذا الكتاب، كثيرٌ منهم لم يشتغلوا سوى على لغة واحدة، البعض منهم مختصّون في أسرة لغويّة معيّنة، البعض الآخر هم بالفعل متعدّدو اللّغات. وأكثر من ذلك، الواحد منهم هو بكلّ بساطة مفرنس، وذاك لا يغامر بمحض إرادته خارج القرون الوسطى، كما يمكن لأحدهم أن يكتسب بجدارة الشّهرة الأكثر مدعاةً إلى الزّهو وذلك بالاشتغال فقط على اللّغة الأكثر رواجاً في العالم، مثل تشومسكي (Chomsky). في هذه الأوضاع، فإنّ ثقافة اللّسانيّ، مثل تلك التي ترضى عليها في فرنسا شهادة التّبريز في النّحو، تتوقّع رصدًا بدون أيّ انتقائيّة ولكن من غير حرمان أيضاً.

وفي هذا الصّدّد، فإنّ مفهوم «اللّسانيّات التّطبيقيّة» مهيّب. والحال إنّ الأعمال التي تقام في مجال صناعة المعاجم المتخصّصة، والترجمة الفنيّة، والتّحرير، وفي تعليم اللّغات تنتمي قليلاً أو كثيرًا إلى هذه الأخيرة فحسب. فالخطر الدّاهم والمستمرّ، لأنّه ملازمٌ لطبيعة الممارسات المسطرّة ومرتبطة باحترافيّتها الضّروريّة، يكمن في التّبعيّة المزدوجة: تبعيّة مؤسّساتيّة (عقليّة ضيقة) تبعيّة مكرّسة للسّوق (تثمين الجديد، والتّرويج للمبهر والتّصفيق للإعلامي). يسعى هذا الكتاب إلى الإسهام في تجديد التّركيز اللازم على اللّغات، وبذلك على اللّسانيّات، وهي عين المعرفة العلميّة.

2. المصطلحيّات واللّسانيّات:

إنّ المصطلحيّات باعتبارها مادّة علميّة عرّفت من قبل المنظّمة الدوليّة للتّقييس *ISO* (1990, *ISO 1087*) بوصفها «دراسة علميّة للمفاهيم والمصطلحات المستعملة في لغات الاختصاصات». إنّ هذا التعريف في حاجة إلى تعقيب مستقص، لأنّه يفسح المجال أمام الاعتقاد بأنّ تخصّص الخطابات والنصوص إنّما هو في أوسع تقدير يرجع إلى قضية المضمون. والحال إنّّه بالنسبة لـ *ISO* فإنّ «المفاهيم لا ترتبط باللّغات الشخصيّة»، فالمصطلح هو «تعيين مفهوم على شكل حروف، وأعداد، وصور شكلية بيانيّة، أو بواسطة تأليف معيّن يشمل هذه العناصر»، ويُقصد I «لغة الاختصاص» «نظاماً لغويّاً فرعياً يستعمل مصطلحيّة ما ووسائط لغويّة أخرى ويستهدف إزالة الإبهام الذي قد يشوب التّواصل داخل ميدان خاصّ».

هذه الإثباتات الثلاث هي جدّ مبدئيّة لكي تمنع اللّسانيّين من اجترار أقوالهم. بالنسبة إليهم، فإنّ المفاهيم مشدودة إلى التجريدات الاصطلاحيّة³، إذن إلى المتكلمين، وثقافتهم، ولغاتهم. علاوة على ذلك فإنّ التّعيين (فعل «الإشارة إلى») ليس هو الذي يقيم المصطلح، لكن ذلك يتمّ بالتّخصيص الاصطلاحيّ للاسم (*name*) المطلق على المفهوم (التّسمية). وفي النهاية، إنّ فكرة «النّظام اللّغويّ الفرعيّ» إنّما هي من نسج الخيال.

فيما يخصّ اللّسانيّات، دراسة علميّة للّغات (مجموعة منسجمة من المعارف الصّريحة الإجرائيّة الخاصّة باللّغات)، فالمصطلحيّات لا تقوم على اللّغات وبالتالي ليست موافية لموضوعها ولمناهجها إلّا بناءً على أحد لوازمها، وهو المصطلح، ومن أجل ذلك إلّا لكون هذا الأخير دليلاً لغويّاً. إذا كانت اللّغة «كلاً مشكّلاً لذاته ومبدأً قانونيّاً للتّصنيف» كما شاء ذلك البرنامج السّوسيريّ لدراسة اللّغات «في ذاتها ومن أجل ذاتها»، فمعيار الانتماء إلى ميدانٍ بمعنى «شطر من معرفة ذو حدود محدّدة من وجهة نظر خاصّة» (*ISO*)، أو أيضاً، وبشكل أكثر تأصيلاً، باعتبار ذلك الميدان «نظاماً من المفاهيم» (المرجع نفسه)، فذلك المعيار يعدّ بكلّيّته أمراً خارجاً عن اللّغة، فبالنّسبة يصبح من العسير، وفق هذا المعيار، أن يتحدّد الوضع القانونيّ والإبيستمولوجيّ بـ «لغة الاختصاص». فبأيّ انسجام سبق وأن ترسّخت أقدامه يمكن لنظامٍ من المفاهيم أن يكون في ذات الوقت نظاماً لغويّاً فرعياً؟ ينبغي على أقلّ الأحوال توفير أحاديّة جانبٍ خالصة

تتربّع على مستويين، بين المفاهيم وتعييناتها، الشّيء الذي يناهض تجربة النّصوص العلميّة والتّقنيّة، في كنف لغةٍ على حدة أو بالأحرى من لغة إلى أخرى، من ثقافة إلى غيرها، من نكهة محلّيّة إلى أخرى، من وسط احترافيٍّ إلى غيره.

إذا ما روعيت المقتضيات الهائلة المتطلّبة من الأعمال المصطلحيّة والمسخرة في سبيل إصدار المعاجم المتخصّصة، والترجمة، والتّوثيق، وتجسيد المعارف، والتّكوين الذاتيّ، والتّهيئة اللّغويّة، فنجد المهمّة التي لا بدّ أن تتمتع بحقّ الأسبقية هي إقامة نظريّة خاصّة بلغات الاختصاصات والتي يجدر أن تكون لسانيّة بالتّمام. بالفعل، فأيّ مادة يمكن لها أن تؤدّي هذا الدّور الجامع؟ فالماكنات ليست سوى أدوات، الصّناعات ما هي إلّا صناعات.

ثمّة محاولات سعت إلى الاختزال، تقوم على المعلومات المطبّقة على اللّسانيّات، تحت تسمية *TALN* (المعالجة الآليّة للّغة الطّبيعيّة). فطابعها الاختباريّ الجذريّ ناجم عن كون « لسانيّ»، في هذه الحالة، هو مجرد نعتٍ لعلاقة ينبئ عن شيءٍ في رحاب غيره. فالمشاريع التّوفيقيّة والانتقائيّة، واللّانظريّة أو «المتعدّدة النظريّات» (Calzolari, 1991, p.110) يمكن أن يفتتن بها الإنسان، لكن من غير الطّموح إلى المعجزات: إذ أنّ «اللسان الطّبيعيّ» لا وجود له، إنّما هناك لغات طّبيعيّة (تاريخيّة، متشعّبة، منطوقة) ولغات مصطنعة (معلوماتيّة، مصمّمة، مبرمجة).

3. اللّغة ولغة الاختصاص:

اللّغة هي نظامٌ من الأدلّة المنطوقة و/أو المكتوبة مرتبطٌ بتاريخ ما وبثقافة معيّنة. كذلك، أيّة لهجةٍ هي في ذات الأوان جملة من اطّرادات شكلية ومن تراث: فعدد المتحدّثين ليس بالأمر عديم الأهميّة، لكن الخاصية اللّغويّة البحتة والخصوصيّة الثقافيّة هي معايير التّعريف التي أخذت معاً بعين الاعتبار من قبل المختصّين. وعلى النقيض من ذلك فإنّ الفرنسيّة المسخرة في مجال السيّارات ليست بأيّ حالٍ من الأحوال نوعاً من اللّغة أو اللّهجة، واستعمال مصطلحات مماثلة لهاتين الأخيرتين مثل «اللّهجة التقنيّة» يحمل على موازاة مغرّرة. فالفرنسيّة المسخرة في مجال السيّارات هي استعمالٌ للّغة الفرنسيّة بهدف الإحاطة بمعارف تخصّ مجال السيّارات، فهذا أمرٌ يختلف تماماً عن سابقه: فهي فرنسيّة بالمرّة (بما فيها الكلمات المقترضة مثل *carter* أو *ABS* ومفردات الورشة، انطلاقاً من *mécano*)،

وإحياءاتها تتواجد في موضع حيث ينال المواطن العادي قسطه منها شيئاً ما، إلا أن المصطلحات التقنيّة في معظمها تخفى عليه، سواء باعتبارها مفاهيم أو بوصفها تعابير أيضاً. إنه إذن أقلّ مطابقةً للصّحة الحديث عن «اللغة الفرعيّة» (Kocourek, 1991, p.13). والأمر كذلك بالنسبة للعلوم التي هي تقنيّات مكرّسة لتجسيد المعارف وإعدادها. يوجد مصطلحيّات أكثر دقّة وعسراً، كما في الكيمياء، وأخرى أكثر ميّعاً، كما في العلوم الاجتماعيّة، لكنّها تشترك كلّها في كونها تتبوّأ مكانها ضمن خطابات اللغة الطّبيعيّة التي تستعمل هذه اللغة بقدرٍ واسع وتفترض التّحكّم عليها (مما يسبّب في الطّابع الإقصائيّ الذي يكتسبه عرض أطروحة بلغة غير اللغة التي يملكها الشّخص العارض وفي أهميّة تدعيم التّرجمة الفوريّة أثناء الملتقيّات لغرض إتاحة الفرصة لكلّ واحد بأن يتحدّث بلغته ويستمتع إلى لغة غيره). لا يجدر للغربال أن تغطّي الشّمس. فكما يقول بنفنيست (Benveniste): «ما يتغيّر في اللغة، ما يمكن للنّاس أن يغيّروه، هي التّسميّات التي تتضاعف، ويستبدل بعضها بالبعض الآخر، لكن نظام اللغة الأساسي لا يتغيّر أبداً» (1974, p.94). هذا ما تذهب إليه أيضاً الصّورة البيانيّة «اللّب الصّلب» «noyau dur» التي استعان بها هاجيج (Hagège, 1987, p.52).

في هذه الأحوال، فتسميّة لغة الاختصاص تعاني من حتميّة أن تسفر عن تجزئة وتهميشيّة مناهضتين للبديهة. أحد اللّسانيّين الأوائل الذي سبق له وأن ألف أطروحةً حول اللغة الفرنسيّة الاحترافيّة، الإنجليزي بيتر وكسلر (Peter Wexler)، قد تقطّن لذلك بعقله السّديد في أعماله المنصبّة حول تشكّل المفردات الخاصّة بمجال السّكك الحديديّة في فرنسا: بما أنّه لا وجود لميدان متخندق بكامله على نفسه، فمن غير الممكن الحديث حديثاً صرفاً عن «لغات الاختصاصات».

في طيّات كتاب ألفناه في 1975 عن اللغة الفرنسيّة القانونيّة، كذلك كنّا، سوريو (Sourieux) وأنا، في معمرة حرج مصطلحيّ، فوقفنا بشكلٍ مؤقت عند استعمال «لغة القانون»، بحيث بنينا موقفنا على تكريس مصطلح لغة (langage) بمفهوم «طريقة تعبير خاصّة». سيّئة هذا الخيار أنّه يقتصر على انزيّاحات ظاهرة، كالألفاظ المهجورة أو الجمل الاصطلاحيّة، إذن فهو يتوقف على الأسلوب.

فلاستعمال الإنجليزي LSP (بمعنى اللغة ذات الغرض الخاص [language for special purpose]) تفيد من الإبهام الذي يكتنف مصطلح لسان/لغة (language) (نشاط القدرة على التواصل [langage] واللغة [langue] في آن واحد). أمّا في الفرنسية حيث يُضطرّ إلى إقامة الحدود وفق السّنة التي سنّها سوسير فلا محالة يُميّز بين اللغة والكلام، فمن المستحسن، يبدو لي، أن يُتحدّث عن اللغة المتخصصة. اسم الفاعل من فعل يدلّ وزنه على الطّواعيّة «تفعّل» يبرز بالفعل فوائد جمّة، بدءًا من المرونة في التّأويلات: هذا من شأنه أن يُخلي السبيل أمام تقدير التّفاوت والتّغيّر في درجات التّخصّص، والتّقيس، وإدماج عناصر دخيلة (إمّا مقترضة أو مقتطفة من أنظمة أدلّة غير لغويّة أدرجت ضمن ملفوظات مؤدّية باللغة الطّبيعيّة). من هذا المنظور، فالتّعريف الذي تقدّم به ساجر (Sager) وآخرون (1980, p.21) عن LSP ضيق جدًّا: بحيث يرون فيها «أدوات التّواصل اللّغويّ المتوخّاة في سبيل نقل المعلومة المتخصصة في وسط المختصّين في نفس المادّة»، إنهم يقصّون النّصوص التي وُضعت خصيصًا لغير المختصّين. بهذا الصّنيع إنهم يقيمون خندقًا مصطنعًا بين أدوات التّعبير التي يكرّسها الخبراء وبين ما يسخره المؤوّل (الزّابون، رجل العدالة، المواطن، المستهلك، القارئ، مشاهد الشاشة).

فمفهوم اللغة المتخصصة ينمّ أكثر عن الطّابع التّداولي: هي لغة طبيعيّة يُنظر إليها بصفتها ناقِل للمعارف المتخصصة.

4. اللغة المتخصصة والمصطلحيّة:

إذا ما اعتُبرت المصطلحيّة من الزّاوية اللّسانيّة فلا تتراءى في المقدّمة على أنّها مجموعة من المفاهيم، بل بوصفها جملة من التّعابير التي تُسمّى في لغة طبيعيّة معيّنة مفاهيم تخصّ ميدان معارف ما ينزل في خانتها موضوع متماسك الأجزاء.

فهذه التّعابير هي لغويّة خالصة (سواء أكانت كلمات أم زمر من كلمات)، خارج لغويّة بحذافيرها (كيّانات غريبة على الأبجديّة) أو خليط (على غرار شعاع). فالعامل المشترك فيها هو أنّها تسمّى، وليس مجردّ التّعيين فحسب؛ التّعيين ما هو سوى التّبيين

والعزل والتوجيه («الإشارة إلى»)، بينما التسمية هي طريقة وسم شيئاً ما أو فئة من الأشياء بأسمائها (يُنظر Kleiber, 1984).

هذا الطابع الاصطلاحي في منتهى الأهمية: المصطلح هو رمز، مثير فزيائي يمثل بالاصطلاح مفهوماً ما أو شيئاً فردياً. يمكن للاصطلاح أن يصدر عن أصول شتى: هو ضمني في غالب الأحيان (المؤول يقرّ هنا باعتباريّة الدليل إقراره به على مستوى اللغة عموماً)، يمكن كذلك أن يكون صريحاً على شكل معيار (بيت، احترافي، وكذلك دولي). يُؤسّس في أفضل الأحوال على الإجماع ويُستدام أثناء التكوين الذي يروم التمهين، مثلما يلمح في المفردات الحرفيّة والزراعيّة والصنّاعيّة (يُنظر Mdibeh, 1994).

إنّما هذا الأساس خارج اللّغويّ الممكن لسلطة التسمية هو الذي أدّى باللّسانيين البنيويين إلى أن يأخذوا حذرهم المسبق تجّاه هذا الضّغط الذي يفرزه الجسد الاجتماعي. إنّ وضع الإصبع على هامشيّة دلاليّة قد عمد إليه بشكل في غاية الصراحة، حسب اطلاعي، كوسيريو (Coseriu) المختصّ في الدّراسات الرومانيّة: «تعرّف "مدلولات" المصطلحيّات بقدر ما تُعرف العلوم والتقنيّات التي تستجيب لها، وليس على قدر ما تُعرف اللّغة» (1967, p.17). إلى غاية فترة تاريخيّة متأخّرة، ثمة مختصّ آخر في الدّراسات الرومانيّة ر. مارتا (R. Martin) في مسعى أعمال تدرّج في إطار علم الدّلالة الواقعيّ الشرطيّ وعلى ضوء إعادة قراءة الأعمال المنجزة في صناعة المعاجم، يعيد صياغة الملاحظة نفسها بطريقة مغايرة حيث ترّسخ لحاجة الخبراء إلى الإجماع: «التّعريفات المصطلحيّة هي كلّها تعريفات إجماعيّة» (1992, p.68).

لا تُقلّص دائرة اللّغة المتخصّصة بحيث تُحصّر في مجرد المصطلحيّة: تستعمل تسميّات متخصّصة (المصطلحات)، بما فيها رموز غير لغويّة، ترد في ملفوظات تعبّئ الإمكانات العادية التي تنطوي عليها لغة معيّنة. يمكن إذن تعريفها بأنّها استعمال للغة طبيعيّة للإحاطة تقنيّاً بمعارف متخصّصة. كلّ واحدة من هذه الخواص جديرة بتعليق:

1 / اللّغة المتخصّصة هي أولاً لغة في مقام استعمال احترافيّ («لغة داخل اختصاص»، كما تقول مدرسة براغ). هي اللّغة ذاتها (باعتبارها نظاماً مستقلاً) لكنّها في خدمة وظيفة رئيسيّة: نقل المعارف.

2 / إنَّ الطَّابعَ التَّقْنِيَّ السَّائِدَ فِي الصِّيَاغَةِ خَاضِعٌ لِلتَّبَدُّلِ حَسَبَ مَقْتَضِيَّاتِ التَّوَاصُلِ. يمكن لهذه الأخيرة أن تؤدي إلى استعمال محدود للغات لم يُعترف لها، لدى مؤسسة دولية ما، بمقام «لغة العمل». بل من الوارد، كما يتجلى عند مقتضيات الطيران المدني، أن تُقحم تلك المقتضيات لغةً وحيدة تُستعمل بين ربَّانٍ وآخر للتقليل من حظوظ المخاطر، ناهيك عما تشترطه من تشفير غير لغوي يُستعمل إلى جانب اسم علم خاص بمدينة أو قرية، وهذا في سبيل الأداء الأمثل للمراسلة.

3 / يتم تسمية المعارف المتخصصة بواسطة المصطلحات التي هي، قبل كل شيء، كلمات وزمر من الكلمات (مركبات اسمية ونعتية وفعلية) خاضعة لتعريفات اصطلاحية. تتواجد هذه المصطلحات في معترك السباق مع غيرها من المصطلحات، في نفس اللغة، وفي الغالب مع مقترضات أيضاً، كما يمكن أن تكون متعددة الشفرة، كحال الماء وثاني أكسيد الهيدروجين (H_2O)، لكنها ذات نتائج لغوية (مثلاً: يقال «الماء» لكن لا يقال «ثاني أكسيد الهيدروجين» (H_2O)). لهذا ينبغي الاحتراز من الخلط بين طريقة اشتغال اللغات الطبيعية وبين اشتغال غيرها من أنظمة سيميائية.

الفصل الثاني: اللغة المتخصصة، واللسانيات العامة؛

1. المعارف اللسانية والمعارف غير اللسانية:

إنَّ الطبيعة المزدوجة للمصطلحات (كلمات لغة وتعاييرها، لكنها في الوقت ذاته تسميات لمفاهيم) عكّرت صفو الحدود السوسيرية القائمة بين اللسانيات الداخلية واللسانيات الخارجية. فالمقاربة اللسانية للمعارف باعتبارها كذلك هي حقاً خارجية، بمعنى أنها تتطرق من الأشياء (فيزيائية كانت أم لا) وصولاً إلى التسميات مروراً بالتجريدات الاصطلاحية، وهذا وفق المقاربة المسمّاة مفهومية. لكنها تظلّ لسانية باعتبار أن المصطلحات تخضع للوصف بناءً على طرق التحليل اللساني، مثلها مثل أي كلمة أو سلسلة من الكلمات: يمكن تقسيمها إلى أقسام نحوية، وإسناد إليها وظائف تركيبية، وتوزيعها توزيعاً ما، وصرفها، و[إعرابها]، وتقويم تهجئتها والنطق بها، ونقول بوجيز العبارة يُتحرى إخضاعها لتنظيم مشترك مع تفاوت بسيط، وهو علم الدلالة، بما أن تعريفها اصطلاحياً، كما سبق وأن رأيناه. على هذا المنوال فإنّ قواميس اللغة العامة لا تقصي المعنى

الاقتصاديّ لكلمة هامشي⁴، يكتفون بإدماجها ضمن المادّة المناسبة ذات فحوى عامّ، بالتّنبية فقط إلى خصوصيّتها بواسطة علامة اصطلاحية تدلّ على الميدان مثل: *écon*. ما يتواجد معرّضاً للتهديد بفعل الاضطرار إلى الفصل المنهجيّ بين مقارنة بواسطة النحو ومقاربة عن طريق المعارف هو شراهة الدّراسات اللّسانية التي أخذت بعد سوسير وقبل تشومسكي تنزع إلى الاستقلاليّة، بالإجمال، تحت اسم المعجميّات. بدت استقلاليّة الكلمات على أنّها وهماً معجميّاً وكان ذلك بالموازاة مع تطوّر الأعمال التّوزيعيّة والتّحويليّة التي بيّنت أنّ أحاديّة أفعالٍ ١٢ فعلٍ مثيرة للإشكال بتناولها خارج الدّرس الصّرفيّ.

2. اللغة المتخصصة والنظريات اللسانية:

لا يتسنى تأسيس نظرية للغات المتخصصة إلا على قاعدة نظرية عامة للغات. غير أنه فضلاً عن ذلك يجب على هذه النظرية أن تجيز اعتبار المصطلحات وتحملها بوصفها تسميات للمعارف. فدتر الشروط النظرية، بتحري المزيد من التدقيق، لا بدّ سيشمل مؤهلات يوشك ألا تتواجد مجموعة منصهرة في نفس مقاربة كلاسيكية وواحدة. دونك ما يبدو أنه مطلوب :

1 / تصور متين للدّرس الصّرفيّ قادر على الالتفاف حول المكونات المنطوقة والمكتوبة مهما تشعبت، فالقضية العصبية لم تعد الوقوف عند عتبة الوحدة الصّغرى (لمن يريد الكشف عن الحجج السّائرة في الاتجاه المخالف، ينظر *Martinet, 1985*) إنّما المهمّ هو استجلاء القيمة التّمييزيّة.

2 / درس تركيبيّ خاصّ بالمحلّات يراعي توزيعات وتحولات تركيبية.

3 / درس تركيبيّ ينفرد بالتعليقات والتّبعيات التركيبية يسمح بمعالجة قضايا المعمول، والتّخصيص، والوظيفة، وبالتالي تيسير التّفسير النّحويّ للمحلّات المعلقة.

4 / درس تركيبيّ يكفل بالملفوظ يأذن بتناول قضايا الإحالة والتّداوليّة، وبالتالي تسهر على التّفسير الدّلاليّ للتّبدلات الشّكلية، والمحلّات والتراتبيات التركيبية.

إنّه من الجليّ أنّنا في صدد أربعة أنواع من المقتضيات التي قليلاً ما أوتي على تلبيتها وهي مجموعة. وإذا أردنا ضرب بعض الأمثلة، فما يُعتبر في علم الصّرف محلّ إجماع بين اللّسانيّين يقوم على تراث تليد (أقسام الكلام، والتّصريف، والاشتقاق والتركيب)؛ وفي الدّرس التركيبيّ الخاصّ بالمحلّات، فالنتائج المفحمة هي تلك التي تكلّلت بها الأعمال المنجزة خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين، وهي المستوحاة من الباحث الأمريكيّ هاريس (*Harris*) وأتباعه (ينظر *Chomsky, Gross, Miller et Torris, Abeillé, etc.*)؛ وفي الدّرس التركيبيّ الذي ينفرد بالتعليقات والتّبعيات التركيبية، إنّما التراث الكلاسيكيّ هو الذي يفرض نفسه، وهذا انطلاقاً من النّحاة اللّاتينيّين إلى تينيير (*Tesnier*) وخلفائه (ينظر خصوصاً *Serbat et Mel'cuk*)؛ وأخيراً، ففي مجال التّلفّظ إنّ الإقرار بـ « الجهاز الصّوريّ » إنّما هو حديث العهد (*Benveniste*).

هذه الكتل العظيمة ليست قارّات معزولة ببحارٍ لا يمكن عبورها، لكن أيّ واحدة من الأولويّات الخليقة بمقاربة معيّنة تسبّب ضرراً لغيرها من الأولويّات : فهكذا ينطوي النّحو التّوزيعيّ على درسٍ دلاليّ مستجدٍ (فالأمر لا يتعدّى تقسيماتٍ إلى أصناف متفرّعة بعضها عن البعض، مثل حيّ، ومادّي أو كثيف، وهي التي يتحقّق إسقاطها على مئات آلاف كلماتٍ تابعة للغة واحدة)، وعلى العكس من ذلك فالنّحو الذي يتابع التّعليقات يميل إلى إثارة الكلمة. ألا إنّ على الأقلّ لتلك الكتل فضلاً يكمن في كون كلّ منها أنت على إنهاء برنامجها، ممّا يساعد على دفع عجلة المعرفة إلى الأمام. إنّ المجهودات التي تُبدّل في سبيل عرض نظريّة غير مقصيّة تعنى باللّغات لجديرة بالتّقدير هي الأخرى، لكن إلى يومنا هذا لا نظريّة انبرت لتحتوي غيرها من النظريّات، وذلك رغم المحاولات الرّامية إلى التّركيب على غرار ما فعل بنفنيست (النّظام السّيميائيّ والنّظام الدّلاليّ)، وما قام به ياكوبسون (Jakobson) (محور الاختيّارات ومحور التّركيبات) وما أنجزه هاجيج (Hagège) (المقاربة عن طريق ثلاث « زوايا » متكاملة).

3. اللّغات بوصفها متعدّدة الأنظمة:

« اللّغة نظامٌ لا يخضع لغير نظامه الخاصّ »، هذا في حال إذا ما صدّقنا سوسير (ص. 47). لكن هذا النّظام، عند سوسير نفسه، يؤوّل إلى تاريخٍ ما، وحتىّ الآليّات الآنيّة لوحدها تخضع من جهتها لتنظيمين: هناك آليات تداعيّة وآليات تركيبيّة. ثمّة ثنائيات أخرى لا بدّ من ذكرها: الدّال والمدلول، الدّليل (اللّغويّ) والمفهوم (خارج اللّغويّ)، الدّرس الصّرفيّ والدّرس التّركيبيّ. في أحوال كهذه، فمن الحكمة بمكان أن يُعترف بأنّ اللّغات ترضخ لجملة من آلياتٍ داخلية غير مطّردة ولتأثيراتٍ خارجيّة قد تبدو أنّها قياسيّة من وجهٍ ما، وذلك مثل أمراض الكلام، والازدواجيّة اللّغويّة، وكلّ التّنوّعات التي تنتاب الظّواهر الكلاميّة والتي تهمّ أقدم الأبحاث (كالبلاغة) وتلك التي تستقطب اهتمام أحدثها عهداً (كالحوار: إنسان — مكنة)، ممّا يسفر عن تكاثر «علوم اللّسان» وهذا في الوقت الذي كان الشّائع هو مزاوله الحديث عن «اللّسانيّات» وعن «نظام اللّغة» وهذا إلى عهدٍ قريبٍ لا يتجاوز بضعة عقود.

في خضم هذه الأوضاع، فالطريقة الأكثر إنصافاً للإمساك بزمَام أمور الدِّراسات اللِّسانية هي على الأرجح تلك التي ترضى قدوةً علمَ الأحياء، وهو جسدٌ مزيجٍ من المعارف يفتقر إلى الكيمياء والطب، بل إلى المعلومات أيضاً. للغات هي الأخرى موادها الخامّة (التسجيلات الصوتيّة وسلاسل الحروف)، ولها تقطيعاتها الإِجرائيّة (إلى وحدات صوتيّة، ووحدات صرفيّة، ومركّبات، وجمل)، بل لها وظائفها أيضاً، ولها كميّات رسمها الخطّي والإلكترونيّ، وعلاوة على ذلك تملك تاريخاً وجغرافيّةً وذات طابع اجتماعيّ. فهكذا يستحيل على المختصّين في اللّغة العربيّة ألاّ يعبأوا لا بترتيب شئون النظام الفونولوجيّ، ولا بمدى تبعيّة النظام الصّرفي للأصل وللقالب في آن واحد، ولا بطريقة التّوظيف المبدئيّ لأداة التعريف والتّكثير، ولا بالجملة الاسميّة، ولا بقضيّة رسم الحركات أو عدمه، ولا بمسألة وجود اللّهجات المتنوّعة، هذا إذا ما اكتفينا بالإشارة إلى بعض القضايا المألوفة للغاية.

يجدر ألاّ يُحشد في هذا الشّأن بين الطّابع العلميّ وبين بساطة نموذجٍ مهما كان بريقُ هذا الأخير مستهويّاً، وهذا على النقيض من الطّبويّة التشومسكيّة الكائنة وراء « نظريّة علم التّركيب ». إنّما استمدّ المذهب التشومسكيّ السّائد خلال السّتينيّات قوّته الحقيقيّة من كونه عبْد الطّريق أمام أعمالٍ وصفيّة أعطت الدّفع لمعرفة اللّغات فيما يخصّ جانبها التّركيبيّ، وهذا بشكلٍ أبعد بكثيرٍ ممّا سبق للنّظريّات المتقدّمة عليه (في أوربّا *Guillaume, Hjelmslev, Tesnière*) وأن أحرزته من الإنتاجيّة.

أن يؤتى على إرساء صوتيّاتٍ وظيفيّةٍ ونحوٍ تابعين للغةٍ غير معروفة بعدُ لهو حجر زاوية حريٌّ بأن يشهد على نضج هذين العلمين الذّين تشكّل مكاسبهما تقاليدَ حيّة. فالمحاكمات التي تنازع الملكية الفكرية، والتي يمكن إسناد أمر تفسيرها إلى الدِّراسات الاجتماعيّة الملتفة حول العلوم، كفيلاً بأن تلبس شأن مكاسب لم يثر نقاش حولها بعدُ، إذا لم يحتاط لذلك: فخارج نطاق اللّجان التي تتكفّل بمناقشة الرّسائل الأكاديميّة، فكلّ خبيرٍ متمرّس يعرف كيف يشخص الفونيمات التي هي وحدات ويعمد إلى نسخها صوتيّاً بوضعها ما بين خطّين مائلين، ولا تخفى عنه مورفيّات المباني المقدّرة التي تتطوي عليها الكلمة، ولا تفوته المركّبات التي تنتهي إليها زمر الكلمات والتميّزة بفضل الاحتكام

إلى قانون الاقتصاد الذي تخضع له الجملة، والكلمات لا ريب موجودة بما أنه ثمة كلمات متقاطعة، وتقلص نصوص إلى كمية معينة من الكلمات، وقواميس ذات قوائم معجمية متوقعة. يليق باللساني أن يكون رائد فكرة ذات فحوى حول مسائل نظرية على غرار الاستعانة بمقاربة ثنائية في الصوتيات الوظيفية أم دون ذلك، ومثل وجهة مفهوم المركب الفعلي أم عدمها، الخ، لكن من الأهمية بمكان ألا تكون تلك الفكرة مناوئة لما اشتهر من جهة أخرى على أنه مكسب. وفي حال إذا ما ورد هناك خلل فيجب إما أن يتبرأ ذلك اللساني من فكرته، أو يتصدى للاستيعاض عن المقاربة الشاملة التي كانت تسير عليها المادة المعنوية، وهذه مسئولية وقف على بعض الأعلام المشهورة، مثل مؤسسي النحو العام والمعلل، ورواد النحو المقارن، وزعماء النحو البنوي والنحو التحويلي. يجد المرء نفسه هنا إزاء حالة مبتذلة ما انفكت العلوم تجتازها، وفي هذا الصدد فإن التقدم بجرّد تحصيلي ينجز في اللسانيات من شأنه أن يُعيد إلى ذهن ذلك المرء حالة مرت على كل من علم الاجتماع وعلم الاقتصاد: فالمواد الثلاث لا تزال حديثة النشأة، فكفاها ذلك صواباً لئلا تستأثر بحق جدد هذا أو ذاك من مشيديها.

ليس غياب نظرية جامعة هو الشيء الوحيد الذي يحمل المرء على العدول عن أي نبذ، لكن ذلك مرتبط أيضاً بالتشعب الذي تختص به وقائع اللغة. لا بدّ من مثال، طبعاً لن يُبعدنا عن موضوعنا، فليكن التهجئة بما أن اللغات المتخصصة تخضع للتمحيص لا سيما وهي في شكلها المكتوب. هذا الملف، الذي تظل صفحاته مثاراً للتخوف، قد عرف بداية إبانة موحياً للغاية وهذا بفضل نينة كاتش (Nina Catch) ونموذجها الخاص بمتعدد أنظمة التهجئة. يُفسر المبدأ المتحكم في ذلك بكون نظام التهجئة الذي تقوم عليه أية لغة هو نتاج ثلاث مراتب انتظام ينبغي تمييزها: تهجئات صوتية، وهي التي تتسخ أصواتاً نوعية (وحدات صوتية)، تهجئات صرفية، وهي التي تجسّد نظام التصريف والاشتقاق المعتمد على الزوائد التي تُلحق إلى الفعل والاسم والصفة والظرف، تهجئة تصويرية، وهي سلاسل الحروف التي تستمدّ منطقتها من التأثيل (الجدور). متعدد الأنظمة هذا المدين لمكتسبات العديد من المواد العلمية الفرعية، بما فيها اللسانيات التاريخية، يُمكن من تغطية وقائع تدنو من نسبة 100 % في اللغة الفرنسية، إذن مرحباً به، وذلك على الرغم من

قصوره في تقديم حلولٍ للحسم في شأن أيّ صراعٍ ممكن بين منطقيين (مثل ما يتعلّق بجمع الأسماء المقترضة).

ملخص:

بالعربية:

يتواجد هذا النص ضمن القلق الذي ينتاب الباحث الجزائريّ الراغب في تقديم فكرة للجامعيّين الجزائريّين — أساتذة وطلبة — عن شيءٍ من حصيلة المجهود الفكري الذي توصّلت إليه الجامعاتُ الغربيّة. يندرج النص المترجم في قضيّة "اللّغات المتخصّصة" التي أراد مؤلّفه (بيير لوراه) أن يعالجها تحت هاجس النظريّة اللسانيّة. حان الأوان، — حسب تعبيره — لأنّ إعادة تعريف «لغات الاختصاص» فرضٌ مقدّم، وذلك لتكوين فكرة دقيقة عن وجه تواجدها النحويّ والدلاليّ. لا يُمكن استمدادُ الأسسِ النظريّة لمُقارَبَة لِسَانِيّةٍ خاصّةٍ باللّغات المتخصّصة إلّا من اللّسانيّات العامّة. فمهام اللّسانيّات في وجه اللّغات المتخصّصة عديدة، ويمكن لكلِّ واحدة أن تشكّل موضوعاً لبحثٍ موحّدٍ غزير. فالرّهان جليلٌ: هذا المقتطف الموجه للأساتذة يسعى أيضاً إلى إثارة فضول الطّلبة الأدبيّين، سيّما إذا كانوا يعتقدون أنّ التّقانة والثّقافة قد أدارتا لهم الظّهر. وعين الحقيقة أنّ ما هو تقنيٌّ ليس ذاك الموغل في الاصطناعيّة، لكنّه هو القابل لإعادة الاستعمال، وأنّ الثّقافة اللّسانيّة الأقلّ ضيقاً تظلّ الأكثر قابليّة للحمل داخل المهن المعنيّة باللّغات.

Cet article répond à l'exigence de mettre à la disposition des enseignants et étudiants (université algérienne) des textes en Arabe traitant des questions pertinentes, ou que nous considérons comme telles, à l'instar des langues de spécialité. Les passages que nous avons voulu choisir font écho à une réflexion globale menée par l'un des spécialistes en la matière (Pierre Lerat), et à propos des "langues de spécialité". Celles-ci sont rarement abordées avec des préoccupations de théorie linguistique. Le moment s'y prête. Une redéfinition de telles « langues » s'impose préalablement, pour avoir une idée précise de leur mode d'existence grammatical et sémantique. Les tâches de la linguistique face aux langues spécialisées sont nombreuses, et chacune pourrait faire l'objet d'une monographie copieuse. L'enjeu est de taille: il s'agit de rendre linguistiquement moins aventureuses des pratiques professionnelles nécessaires et nécessairement valorisées dans tous les pays développés.

- 1 - يُنظر المقتطف المترجم: Pierre Lerat, *Les langues spécialisées*, Coll. Linguistique nouvelle, Ed. PUF, Paris, 1995, p.11-27.
- 2 - ببير لوراه أستاذ بجامعة Paris-Nord، متخصص في اللسانيات لا سيما علم الدلالة وبعده ضليعا في قضايا المصطلحيات واللغات المتخصصة، أُحيل إلى التقاعد مؤخرا، التقيناه خلال الملتقى الدولي الأول حول «اللغات المتخصصة واللغات الأجنبية» الذي نظّمته المدرسة العليا للتعليم التقني بوهران يومي 01 و02 جويلية 2005، حيث شاركنا بمدخله باللغة الفرنسية: «Analyse des termes linguistiques : vers une application d'une théorie appropriée aux langues de spécialités».
- 3- (م. م) هو مقابل *Conceptualisation* قريب من هذا المعنى ما أورده عبد السلام المسدي في معظم كتاباته، يُنظر مثلاً: عبد السلام المسدي، *مباحث تأسيسية في اللسانيات*، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د.ت)، ص. 89-118.
- 4 - (م. م) هامشي أو حاشي، المفهوم: «منفعة، فائدة هامشية، ما يبدو في عين المنتج أو المستهلك الوحدة الأخيرة المنتجة أو المستهلكة. تكلفة هامشية للمنتج، تكلفة إنتاج لوحدة إضافية لهذا المنتج» ينظر: *Hachette, Le dictionnaire du Français, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.984.* وجدنا (ت) كعلامة اصطلاحية، أي (تجاري)، ينظر: المنجد في اللغة والإعلام، ط. 30، دار المشرق، بيروت، 1986. أما المعاجم ثنائية اللغة (فرنسي - عربي) وكذا (عربي - فرنسي) فلم نجد هذا المقابل.

ترجمة الفصل الأول من كتاب /Analyse du discours /فرنسين مازيير Francine Mazière

تر: أ. حمو الحاج ذهبية

إطار موروث

تفرض الخاصية المركبة لتحليل الخطاب الرجوع إلى بعض التصورات والتخصصات المعرفية السائدة في الستينيات والسبعينيات. من المفروض أن تسمح لنا النقاط المعالجة باختصار في هذا الفصل أن نموقع بطريقة وافية كيف تتشكل هذا المجال، وعلى أية ركيزة، وعلى أي رفض، وفي أي نزاع (الفصل II والفصل III).

I. اللغة / الخطاب / المدونة

يشتغل النحو بجمل من قبيل le loup mange l'agneau باعتبارها بنية تركيبية - دلالية (تركيب اسمي - تركيب فعلي، الاسم - الفعل - الاسم أو الفاعل، الفعل - الزائدة)، حيث لا تحيل كلمة agneau ولا كلمة loup إلى أي مرجع في العالم. إن الخطاب يأخذ بعين الاعتبار الملفوظ المستعمل، والنتائج بطريقة يمكن للعلاقة الجمالية أو أحد مصطلحاتها أن تأخذ معنى من خلال وضعها في خطاب مؤرخ ومعين، ومحين سواء كان ذلك في خرافة، أو كنداء الراعي، أو إعلان عن افتتاح موسم صيد الذئب، أو كعنوان جريدة من قبيل:

- « Et le loup le mangea »

- « Aux loups »

- « les Loups mangent les moutons »

- « Dégât des loups »

إن هذه الجمل لا تحدد كلمة agneau أو loup في ترتيب معجمي، ولكن تحلل كيف يمكن أن يؤثر التخاطب الخارجي في المعنى (le grand méchant loup) وفي استعمال الكلمة في هذا أو ذاك السياق اللغوي والاجتماعي. يمكن ملاحظة التباعد نفسه في مجالات تعود إلى النحو خصيصا، فلا يعالج تحليل الخطاب الروابط وقيودها النحوية،

ولكنه يمكن أن يحلل المعنى وكذلك آثار تكرار رابطتين، ففي عهد الثورة نجد جملاً من قبيل: " الخبز والسلاح"، "الخبز والحرية".

إن تحليل الخطاب لا يعالج القلب الصيغي بصفة عامة ولكنه يعالج كيفية إبداع الصيغ مثل: "التطهير الإثني" خلال حرب الكوسوفو.

إن تحليل الخطاب لا يفصل الملفوظ عن البنية اللسانية، ولا عن شروط إنتاجه، سواء كانت شروط تاريخية وسياسية، كما أنه لا يفصل الملفوظ عن التفاعلات الذاتية، إنما يقدم قواعد القراءة حتى يسمح بتأويل معين.

إنه لمن التعسف وضع ترجمة حديثة لما يدعى بـ "الكلام" عند سوسور، حتى إن كانت المحاولة كبيرة. عندما يقابل سوسور بين "اللسان" و "الكلام"، فإنه يقابل بين صيغة التعاقد في المجتمع، أو الصيغة الاجتماعية التي هي "اللسان" بصيغة التفرد التي هي "الكلام"، أما الخطاب فليس بفردي، إنه التماثل المثبت لتعيين كل كلام فردي.

يوظف بعض محلي الخطاب مفهوم سوسور للغة أي "من حيث دراستها في ذاتها ومن أجل ذاتها" آلية قاعدية تؤسس للخطابات وتسهم في المعنى، بينما يرفض بعضهم الآخر هذا المفهوم على أنه عقيم، ولذلك يدخلون إلى جانبه ما يدعى بالذات المتحدثة في فرديتها أو في انتمائها (الجماعة، العمل، الالتزام...)، وذلك بالعودة إلى علم النفس، وإلى علم الاجتماع، وهي العلوم التي أبعداها سوسور حينما كوّن الموضوع الخاص باللساني.

مهما يكن الموقع الذي نتخذه إزاء اللغة، يبقى الخطاب دائما بالنسبة لمحلله ناتجا، أو ملفوظا، أو مجموعة من الملفوظات المثبتة الواضحة، ولكن ذلك لا يخص كل الملفوظات.

لا يشتغل لساني الخطاب على أمثلة متعلقة بالجمل الملفوظة أو النصوص، ولكنه يشتغل على مدونة، وهذا يعني أنه يقوم بالتحديد، وإيجاد العلاقات، وبتنظيم مجموعة من الملفوظات أقل طولا وأقل تجانسا، وهو الأمر الذي يقوم بعرضه للتحليل. لقد وقع الخلط خطأ بين مصطلحي الملفوظات والخطاب من جهة وتحليل الخطاب من جهة أخرى، حيث يعتبر أحدهما معطى والآخر (تحليل الخطاب) بحثا مما تسمح به المدونة.

إن إنشاء المدونة يدفع المحلل إلى التمتع إزاء اللغة وعملها (اختيار أشكال اللغة التي يجب الكشف عنها وتحليلها)، وتدفعه إلى اتخاذ موقع إزاء المتكلمين ودرجة استقلالهم

(تشكل ملفوظات الأرشيف والملفوظات التخاطبية)، وموقع تجاه القيود التي تفرضها الأجناس الكلامية (مدونة متجانسة أو متغايرة).

كما يجب إضافة تعريف للمعاودات في حال عملها في فترة البحث الدلالي ومجاله (التشكيلة التخاطبية، وشروط إنتاج الملفوظات)، إذ هي فرضيات حول أهم ما يمكن إظهاره (تحديد الموضوع)، في علاقتها مع المعارف السابقة وملزمات البحث.

II. بناء المدونة أو تكوينها

إن إنشاء المدونة ليست جمعا للنصوص، إنه تكوين جهاز للملاحظة والكشف، وإدراك موضوع الخطاب الذي سوف يتكفل بتأويله.

لقد كانت المدونات الأولى محل الدراسة منصبة على النصوص السياسية، والنصوص التأسيسية، حيث طبقت تقنيات التقطيع على مجموعة من النصوص المختارة للدلالة على طريقة التباين: التباين السياسي (الشخصيات بلوم/توريز Blum /Thorez ، وتباين المحاور: جريدة Le Figaro /جريدة L'Humanité)، وتباين الأجناس (المقال الافتتاحي/التحقيق الصحفي)، والتباين الزمني (الخاصية الإقطاعية/الخاصية البرجوازية). لقد أصبحت هذه التقنية ممكنة بتحديد جريء لموضوع الخطاب، سواء كان هذا الخطاب ملكية، أو موضوع كره الأجانب، أو حرب الجزائر أو جوراس. Jaures . وحول موضوعات محيطة، قمنا بتحليل خطابات متباينة، واكتشفنا قطيعة مزدوجة مع النص ومع المحتوى باعتباره موضوعا.

إن فكرة "شروط الانتاج" الثابتة والمتجانسة كانت منصبة على إشكالية مقامات التواصل، وحتى إن ورث تحليل الخطاب مفهوم الماركسية قبل مفهوم التواصل، فلم يكن ذلك إلا في بداية الستينيات. ثم إن المدونات تشكلت في إطار من المغايرة الواسعة، وبعملية تحليلية، من خلال "مسار موضوعي" محدد في الأرشيف، وتفتح على شرائح المجتمع (الفصل III)، ومن خلال مواجهة الإعلام الآلي للمدونات الكبرى التي تستغني عن التركيب وتفضل العودة إلى جمع النصوص (الفصل IV).

وبالموازاة، تقوم مسألة المواضيع من قبيل الوصف الاجتماعي، التجمعات النوعية و"الأجناس" من حكايات المسافرين، النقاشات المتلفزة...) بإيجاد تكوين تجانسات جديدة.

1. اللغة باعتبارها شكلا

إن للغة خصائص عالمية مثل التقطيع المزدوج، والتتابع أو التسلسل، واللغات أشكال ثابتة في التاريخ، ولإعادة مقولة رومان جاكسون التي أصبحت شهيرة، يمكننا قول كل شيء وفي كل اللغات، ولكن هناك أشياء يستحيل عدم قولها في بعض اللغات، مثل الضمائر بالنسبة للموضوعات il و elle في اللغة الفرنسية، والنفي في اللغة الإنجليزية الذي يشتمل على it ، أو مفهوم الزوج عندما تحتوي اللغة على "المتى" إضافة إلى المفرد والجمع.

أن نأخذ هذه الأشكال في الحسبان، هو أن نعلن أننا لا نقول الشيء نفسه، حتى إن كان في اللغة ذاتها، وعندما نقول ذلك بطريقة أخرى، إذن فتحليل المحتوى غير كاف مثل قولنا: " لقد استدعى المجلس"، "والمجلس مستدعى"، وفي حال الخبر يقول خبير طبي: " ألاحظ أن... " و"نلاحظ أن...." و « chapeau » و « couvre-chef » فهي كلها جمل لا تحتل معنى متماثلا. كما يمكن القول بوجود الترادف، ولكن ليست بترادفات حقيقية، فكل صيغة لغوية تشكل المعنى والنموذج المعنوي بخصوصياته المتميزة. وإذا كان من غير الممكن إهمال الصيغ النحوية في اللغة، وإذا كانت الرسالة الأساس التي يبعثها تحليل الخطاب للمؤرخين، وللمختصين في علم السياسة أو إلى السوسيولوجيين هي إن " اللغة ليست شفافة" وليست وسيلة بسيطة مستعملة لإرسال معنى "موجود هنا"، ومشكل قبل وضعه في خطاب، فإن المحللين سيواجهون مع ما يدعى بـ"اللغة".

2. اللغة - اللسان

تعرّضت البنيوية لنزاع هام. نجد في اللغة الفرنسية كلمتين اللغة و اللسان للدلالة على ما يدعى في اللغة الإنجليزية بـ اللسان. ليست هذه الخاصية متداولة في اللغات الأوروبية، إلا أن سوسور في متن كتابه Cours de linguistique générale يفصل اللغة عن اللسان.

إن اللسان "متعدد الأشكال وغير قياسي، يستند إلى ميادين متعددة، فزيائية، وفزيولوجية، ونفسية[بانتمائته وفي الوقت ذاته] إلى الميدان الفردي وإلى الميدان الاجتماعي"، أما اللغة فإنها "تتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من التواضعات الضرورية"، التي "لا تفترض أبداً أن تكون جاهزة"، و"ليست هي وظيفة الذات المتحدثة". بذلك تتحدد اللغة التي يمكن أن تشكل موضوع اللسانيات لأنها "الوسيلة التي أبدعها المجتمع ويؤديها[...]"، إن اللغة هي التي تصنع وحدة اللسان". تشير المسلمة التي عن طريقها تكون اللغة حدثاً اجتماعياً إلى المجال الداخلي من اللغة وهو بمثابة عقد، حيث أن المصلحة المشتركة للتفاهم المشترك ضامنة للنظام. وفي المقابل نجد «الكلام»، أو تعبير الذات الفردية، ومقر التبادل والإبداع، لكن شيئاً فشيئاً صنف تلقي كتاب "الدروس" قراءة تنفي دور "الخطاب" و"الجماعة المتحدثة"، وفي الوقت ذاته - وبأثر معاكس - ينفي الخاصية النظرية لمفهوم اللغة، حيث سريعا ما أنزل إلى حد المعيار ورفضه مبدعو اللسانيات الاجتماعية.

3. اللغة باعتبارها وسيلة للتواصل

لقد وظف مصطلح "الذات المتحدثة" داخل النموذج البنوي ذاته، أو داخل اللسانيات وبالتلاقي مع الانتربولوجية. إن المتلفظ هو الذات التي تأخذ الكلمة، أو الذات التي تستعين بصيغ لغوية خاصة للتحكم في المقام التلفظي وهو ما يدعوه بنفست بـ "الجهاز الصوري للتلفظ"، المتكون من الضمائر، والأزمنة الفعلية، والمبهمات، والأشكال الجمالية، والأنماط... وبذلك يصبح الملفوظ والتلفظ ثنائية من المفاهيم دون منازع وذلك منذ 1950. ولكن المتلفظ ليس بشخص مفرد، و"أنا" المتلفظ س يصبح "أنا" للمتلفظ ع انطلاقاً من اللحظة التي يأخذ فيها المتلفظ ع الكلمة.

لن يتوقف المخطط التواصلية عن التعقيد، ولا عن فصل المتكلم عن السامع، كما يستمر الاستعلام عن الصيغ التي تعين المتلفظ مثل صيغ الزمان والضمائر، والتنميط في التشكل في صيغة لغة.

لقد عرفت نظريات التلفظ توسعا معتبرا، وذلك لالتقائها لمقاربات تطورت في ظروف أخرى سياسية وابستمولوجية، كما ساهمت علاقتها بالأفعال اللغوية (القول يعني الفعل) - التي أسسها الفيلسوف أوستين في دراسته للغة العادية- في إعادة تعريف مفهوم اللغة وذلك بالنظر إلى وظائفها، ومن بينها وظيفة التواصل التي أضحت مهمة. وبالتركيز على نشاط الذات الكلامي، فإن التداولية تفتح ميدانا جديدا حيث لا يكون شكل اللغة مطلوبا بقوة.

وبالتالي يرث تحليل الخطاب -في الوقت ذاته- من اللغة البنية، ومن اللغة التجريبية التي تميز المجموعات الاجتماعية أو من العمل اللغوي، كما يلتزم بإعادة التأمل في تقابلها، وفي تمفصلهما، إضافة إلى التأمل في العلاقة التي تربطهما، وبذلك تتولد مواقف مؤسسة على الاختلاف النظري، وشيئا فشيئا نجد النعوت التقليدية لكلمة " لغة" في ما يدعى بـ اللغة "المشتركة"، واللغة "الوطنية"، واللغة "الفرنسية" التي تصف فرادة الاتساق التجريبي، أو التقابل بين "اللغة" باعتبارها حدثا إنسانيا واجتماعيا منظرًا له، وبين "اللغات" باعتبارها تنظيمات جغرافية، وتاريخية، واجتماعية مفردة، بحيث تترك مكانة للحدث اللغوي، أو حتى للغة المقسمة من حيث كونها- "لغة البرجوازية"، أو "لغة المدرسة"، أو "لغة العمل"- وذلك خوفا من امتزاج الحدود مع "الخطاب".

IV. المتكلم، المتلفظ، انعكاسية الذات المتحدثة، الذات

إن مفهوم الذات غالبا ما كان تابعا لمفهوم اللغة.

1. المتكلم الحامل لكفاءة نحوية

لم ينظر النحو العام للغة ولكن نظر لما يدعى بالقواعدية. إن المتكلم يولد وهو حامل لقدرة تقبل كل ملفوظ "مقبول"، إنه مفهوم يحتقر المثبت بإعطاء الامتياز لـ "الإحساس اللساني" وهو ما عارضه أغلب محلي الخطاب. إن تطور النحو العام في قسمه النظري لم يخدم تحليل الخطاب إلا لمدة قصيرة أي بين 1975 و 1985 (الفصل III).

2. المتلفظ

يجعل هذا المفهوم من الذات التلفظية إشارة لسانية، بحيث يوظف المتحدث صيغا لغوية تنظم الزمن والمكان انطلاقا من أنا، هنا والآن.

إنها صيغ إشارية تتمثل في (هذا)، وصيغ استعلامية من قبيل (البارحة، هناك)، وصيغ دالة على العلاقات الشخصية بين (أنا/أنت مقابل هو)، والأنماط الفعلية (الواجب) التي تتواجد بأشكال متعددة في كل لغة، يضاف إلى ذلك حكم المتلفظ حول ما يقوله، والذي يتبلور بوساطة التتميط بتوظيف الصيغ مثل: ربما، بالتأكيد، وصيغ الجمل الاستفهامية والشرطية والطلبية التي تبرز الالتزام الواعي للذات المتكلمة وقصد دلالتها. إن حكاية التلفظ طويلة، ولكن أهم الأعمال المطلوبة باستمرار في تحليل الخطاب هي أعمال إميل بنفنيست، الذي اقترح تقابلا بين القصة والخطاب، حيث يعين الخطاب قولا يحيل إلى حاضر المتكلم، في حين تمثل القصة متوالية من الأحداث التي يبدو أنها تروي نفسها بنفسها.

لم يُكرّر هذا المعنى المقدم للخطاب في تحليل الخطاب، ولكن استُغلت فكرة التلفظ المتباين، وكان مفهوم التلفظ مطلوبا منذ البداية (الفصل II)، وغالبا ما كان يبدو في شكل معدّل للتواصل وجها لوجه، ولعبة متخيلة للمواقع، ومتلفظ مزدوج، وبناء لمشهد تلفظي...

3. الانعكاسية

إذا لم يكن للذات المتحدثة نحو راسخ في الذهن مثل متكلم النحو العام، وإذا لم يكن لها مقصدية واضحة مثل الذات المتواصلة، فإنها تعتبر بالنسبة لمحلل الخطاب فاعلا انطلاقا من استعمالها لمعرفتها اللسانية، ومن خلال قدرتها على الحديث عن اللغة دون مرجعية مؤسسة.

يتطلب المحلل في تحليل الخطاب هذه القدرة خاصة عندما يتعلق الأمر بالخطاب المروي، وبما يدعى بالكلمات ذاتية الدلالة التي تبرز الكلمة باعتبارها إشارة منعزلة عن سياق استعمالها، (إن لكلمة Charité ثلاثة مقاطع، التحليل عبارة عن اسم) وعن التفسير ذاتي الدلالة (Charité مثلما نقول). لقد كانت دراسات كل من ج.ر. دوبوف-J.Rey و Debove وج.أوتيري-J.Authier... مستعملة بكثرة في هذا المجال.

إن مثل هذه القدرة مهمة جداً للكشف عن التغيرات التخاطبية وانعكاسية المتكلم هي التي تسجل الأحداث اللغوية في المسار التاريخي كعمل جديد للصياغة. يمكن أن يؤدي الكشف عن هذه القدرة باعتبارها الأفضل تقاسماً إلى وضع المحلل في موقع خطر إذ إن فهمه للانعكاسي يجعله في تطابق مع المتخاطبين المتفاعلين.

4. الذات

ترجع الكلمة إلى لاكان Lacan ، في حين ورغم علاقتها بعلم النفس التحليلي، فإن ذات اللاوعي لم يعالجها تحليل الخطاب حتى وإن حاول في السبعينيات أن يفرق بينها وبين (أنا) المعالج في علم النفس. يثير هذا المصطلح المستعمل غالباً نوعاً من التمازج حتى إن كان ذلك بوساطة التحديد الذي يقحمه المصطلح النحوي الواسف وتتعين عن طريقه "الذات النحوية"، ثم المصطلح الواسف الذي يعين الباث أو المرسل في المخطط التواصل.

هل الذات هي الشخص؟ أي الشخص الذي يقول "أنا" أو الذي يتعين بـ "أنا"؟ وهل ينعكس هذا "التفرع" في الخطاب؟، هل هو نوع أو مجموعة؟، ألا توجد الذات المتحدثة في تحليل الخطاب إلا بعد أن رفضها علم النفس الاجتماعي؟، وكيف يمكن أن نأخذ انفكاكها في الحساب؟.

لقد تثبتت الماركسية- التي تعد مرجعاً خلال السنوات الأولى لتحليل الخطاب- الأنا، بينما وزعه فوكو Foucault في التشكيلة التخاطبية، وأخرجه التعاون الحادث بين اللسانيين وعلماء النفس التحليليين من الاتجاه النفسي، في حين يدخله التعاون مع علماء التاريخ ما يدعى بالذات التاريخية. ينظم التخاطب المشترك "عدم تحديد غرض الذات المتلفظة" في آلية الملفوظات حسب معادلة بيشو Pecheux .

إن تعقيدات التداولية تعيد تحديد الذات على سلم الأفعال والأفعال المصاحبة التلفظية والدلالية حيث بإمكانها أن تتعدد وتتلاشى. في الحالات الأكثر بساطة، هناك على الأقل المتكلم التجريبي والمتلفظ اللساني، وبالتالي تكون الإحالة مفروضة، إذ إن موضوع تحليل

الخطاب هو "موقع الذات" في مقاربة التجريد من الذاتية، وفي حقيقة الأمر، لا يمكن إدراكها إلا داخل بحث المحلل وفقا للغاية من التأويل والموقف من اللغة.

إن محلل الخطاب ليس بشخصية محايدة أبداً، لقد لاحظنا أنه من واجبه اتخاذ موقف إزاء اللغة، وآخر إزاء الذات، كما عليه أيضاً إنشاء جهاز للملاحظة، فلقد تطورت الفكرة منذ بداية تحليل الخطاب أي في بداية السبعينيات ومن خلال ما يحدث من نزاعات بين المعارف.

انطلق التجرد من الذاتية مع الدور الوسيط الذي لعبته وسائل الإعلام، فمنذ بداية الخمسينيات قامت اللسانيات الكمية التي تركز على الإحصاء بنشر طرقها وتوسيع أبحاثها. ظهرت الآلة بنظرية معالجتها بالنسبة لمحللين ملتزمين سياسياً كضامن للموضوعية والعلمية، والتحذيرات المتكررة المتعلقة بدور غير محايد للمبرمج، فقد كانت المعالجات الإعلامية جد مطلوبة (ويحيل إليها الفصل (II) طويلاً، بينما سوف يعالجها الفصل (IV) بتعرضه لإشكالية المدونات الكبرى).

في الاتجاه المقابل، نجد أن تكرار المواقف الإيديولوجية والاستمولوجية هي التي تطرح المشكلة، ويتعرض لها المؤرخون. إن على مؤرخ الخطاب والمؤرخ المعجمي التساؤل إن كان التحليل مجرد توضيح أو تحليل بسيط لمواقفه باعتباره خبيراً حاملاً للمعرفة، فمثلاً نجد أن خاصية النظام القديم ليست هي خاصية النظام البرجوازي، وباختصار، يتساءل إذا وظف مطرقة آلية لتكسير بندقة، أو أن التأويل الذي توصل إليه هو بمثابة نتيجة للمؤرخين. وبالتالي يمكن الحديث عن الانتقال من مدونة منظمة عن طريق معارف سابقة للمحلل إلى مدونة أكثر بحثاً عن طريق "مسار موضوعي" في الأرشفة، ثم الانتقال إلى مفهوم التشكل عن طريق التحليل الديناميكي وغير الثابت (الفصل IV)، فهذا العمل الدقيق الذي لم يحتفظ به في معالجة المدونات الكبرى يعد دون شك عملاً إبداعياً.

إنه مبحث موروث أيضا، ومثير للجدل، لقد تركت لنا البلاغة القديمة تصنيفا للخطابات، أعادت البلاغة الحديثة صياغته في الخمسينيات. لقد أراد تحليل الخطاب فرض مصطلح "الخطاب" باعتباره مفهوما مخالفا لمفهوم الخطابات مع الدفاع عن العبارة المركبة "تحليل الخطاب" Analyse du discours وليس "تحليل الخطابات" Analyse de discours رغم الاستمرار في البحث عن تصنيف محدد. إن ذلك مرتبط بالعناصر الأولى لتحليل الخطاب وبالأخص بطريقة جمع الملفوظات التي تحمل قيما بالتباين.

إن التصنيفات الأولى التي تقام على أساس التباين تؤدي سريعا إلى ترتيبات تفسيرية وفقا للغايات أو وفقا لأنواع التواصلية. وبذلك نقابل "الخطاب التعليمي" بـ "الخطاب السجالي"، في حين يمكن أن يكون الخطاب التعليمي من نوع فلسفي أو بلاغي، يدخل الخطاب العلمي في إطار الخطاب السجالي. وبذلك يمكن تصنيف المعجم والنمذجة الخاصة، وتقليص التصنيف غالبا إلى قوائم وصيغ متكررة.

سوف نرى في الفصل IV التجديدات البنوية الحالية التي يقترحها بعض الباحثين من الجانب السميولوجي (ب.شارودو P.Charaudeau)، أو من جانب النص (ف. راستي F.Rastier). إن إعادة تجديد دراسة الأجناس (بيكو J.C.Beacco، وروزوف S.Branca-Rosoff) التي استغلت بشكل واسع في الازدواجية الأنجلو-ساكسونية، أدت في فرنسا إلى ظهور تخصصات في المدونة حيث يمكن أن تعيد تنظيم ميادين التحليل، وبذلك يميل الخطاب السجالي أو الخطاب التعليمي إلى الخطابات الإعلامية، المخصصة في خطاب حصة ما، أو حدث ما...

هناك مصدران نظريان يرتكزان على هذا السؤال وأولهما أعمال بنفنيست، وتفرقته الصورية بين القصة (السرد المتباعد) والخطاب (الكلام المستعمل) مما يؤدي إلى استنتاج فكرة تصادف الممارسات التخاطبية المتعددة للمتكلم مع استعمالاته المختلفة.

وبعد ذلك وبعد أعمال الشكلايين والفلكلوريين حول السرد الأدبي، فإن إعادة تجديد الدراسات حول الحجاج أدت إلى التخصص، واستقلالية الخطاب الحجاجي، فلا يمكن

لهذه التخصصات النظرية المتمثلة في التميز السردى أو الحجاجى إلا استنتاج نموذج تعميمى للأنواع عن طريق الالتقاء والتباين. و بذلك يصبح التركيب "تحليل الخطاب" تحليلا للخطابات، وبصيغة الجمع هذه يمكن الإحالة إلى أنواع الخطاب .

المعنى وعلم الدلالة

إن نتيجة التحليل هي التأويل، وهنا أيضا يبدو للتقليد أهمية، إذ ننطلق من التأويلية إلى التفسير البسيط للنص، ولكن الإرث موجود في خضم اللسانيات والمنطق. لقد تعرض المناطق خاصة منهم فريج وروسال Frege et Russel في بداية تحليل الخطاب، إلى إعادة قراءة أعمالهم، كما تكرر توظيفهم في المقابلة بين المعنى والدلالة، وفي إشكالية التشبع.

ورغم بعض التغيرات التي حدثت في استعمال الكلمتين (المعنى والدلالة) عندما يكونان ما يدعى بالمصطلحات الواصفة، فإن التفرقة الموروثة تضع الدلالة في النظام النحوي، والمعنى كنتيجة لتأويل معقد باحتوائه العناصر الظرفية والسياقية، فيصبح بذلك تحليل الخطاب مهتما بالمعنى.

لقد تكون علم الدلالة في خضم اللسانيات وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر، وهو "علم دلالة الكلمات"، وذلك بالعودة إلى مصطلحات مكتشفه وهو ميشال بريال Michel Breal. وبالدخول في اللعبة أختيرت كلمة "الدليل" أو "العلامة"، ودرست دياكرونيًا من أجل تطور المعاني، كما درست سانكرونيًا نظرا لقيمتها في النظام اللساني.

تؤدي هذه الطريقة في ألمانيا ثم في فرنسا إلى دراسة "الحقول" المفهومية والمعجمية، ودراسة "المفردات" ذات الطبيعة النصية أو الاجتماعية، والبنى الصغرى التي عولجت باعتبار تفتحها على ما يدعى بخارج اللغة. ولكن يمكن إيجاد "الحقول" الدلالية داخل اللغة، إذ تسمح بتطورات جديدة لبعض النماذج المتعلقة بالترادف، والاحتواء، والنماذج ذاتية الدلالة، في حين يحاول البعض الآخر القيام بتنظيم عام للمعجم أو المفردات، وهو تنظيم عالمي دون أية إحالة إلى الدياكرونية، وذلك عن طريق التحليل المعنوي المستوحى من تحليل الوحدات الصغرى في الفونولوجيا التي تستهدف نوعا من التقعيد.

لقد أسهم كل من ج. بيتار J.Peytard، وب. بوتيري B.Pottier و ج. ديوبوا J.Dubois إضافة إلى الذين هم أكثر التزاما تجاه اللسانيات التي تؤدي إلى تحليل الخطاب في إعادة التحديد - بشكل كبير - انطلاقا من التساؤلات المطروحة حول الترجمة الآلية (الفصل II).

كانت هذه اللعبة معقدة إلى حد ما في الستينيات، وبموازاة التقليد الفونولوجي الأوروبي وبالخصوص التقليد البنيوي، طورت أمريكا التوزيعية وذلك بالاستغناء عن المعنى المعجمي، وإعادته إلى الأنترولوجيين والنفسانيين والمناطق.

وفي هذا الإطار، يبرز علم التركيب على أنه تكوين مستقل، والنحو على أنه دراسة مستقلة وشكلية للجملة. لقد أعاد النحو التحويلي العام لنعوم تشومسكي وضع علم الدلالة في قلب كل الجدالات وذلك بين 1963 و 1965 (تأتي الترجمة الفرنسية عشر سنوات بعد)، وبإدخال "المكون الدلالي" إلى جانب "المكون التركيبي"، وهما المكونان اللذان يجب أن يتدخلتا في تأويل الجملة.

يقلص ابتكار مفهوم المقبولية بعد مفهوم القواعدية من معالجة المعنى بشكل معتبر وهو تقليص إلى حد الغموض ثم إلى اللامعنى، كما تقوم المواجهات الحادثة في السبعينيات بوضع الفرضيات انطلاقا من الشكليات المنطقية-الدالية. سوف نرى إلى أي حد يؤثر هذا التطور لعلم الدلالة تجاه العالمية في تحليل الخطاب وذلك في الثمانينيات (الفصل III).

إن التطورات التي حصلت حديثا في مجال اللسانيات وعلم الدلالة الصوري تلائم تحليل الخطاب دون شك في حال تشكله وبناءه. فسواء تعلق الأمر بمستوى التحليل الخاص بالكلمة والجملة والنص، أو تعلق الأمر بالغاية من التحليل أي المعنى في المعاني، أو المعنى في نسيج من العلاقات، فإن علم الدلالة مشوّش في حدود ما يقم عنصر المكان والزمان في تحليلات اللغة، ويمنع من تحديد موضوعها في معزل عن العالم، مثلما يسمح علم الدلالة كذلك بإدخال عنصر قوي من حيث التشويش وهو المتكلم. خلال هذه السنوات أيضا يتطور في أوروبا وفي أمريكا ما يدعى بعلم الدلالة التداولي، الذي يتغذى من الفلسفة التحليلية الإنجليزية من خلال نظرية أفعال اللغة. إنه

علم الدلالة الذي لا يهمل التلفظ، والأفعال الانجازية، ويدمج مواضع الاستعمال، ويحدد الاستراتيجيات التخاطبية.

وبوضع اللغة والذات في قلب التحليل، يكون تحليل الخطاب في وضع اختيار لابد من القيام به عندما يتعلق الأمر بمقاربة المعنى. وسوف نرى كيف يتخلى تحليل الخطاب عن مفهوم الدلالة من أجل مفهوم القيمة، وكيف ينقل جهاز ملاحظاته من الكلمة إلى التركيب، ومن الكلمة إلى الجملة، ومنها إلى النص دون الاستغناء أبدا عن الكلمة مادام تحليل الخطاب يذهب إلى حد الإعلان عن "معجم" للخطاب، لكن دون إهمال علم الدلالة الجملي وعلم الدلالة النصي.

الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة تأليف بريجيت نيرليخ. Brigitte Nerlich (جامعة نوتنغهام)

تر: أ.حسين خالفي

تعد عودة البلاغة من ضمن انشغالات جميع المهتمين باللغة، إذ يظهرون شغفا حقيقيا بها، والاستعارة التي هي ملكة الصور يمكنها أن تصبح فاتنة النوادي والصالونات. (Le Guern لوجارن 1972)

كتب سيلفان أوغو (Sylvain Auroux) في ملخص مقال له صدر سنة 1995، يقول: سوف نحاول أن نظهر في هذا المقال أن أصل النظريات الدلالية موجودة في البلاغة (نظرية الصور أو المجازات tropes) ونظرية الترادف.

سنشير في هذا المقال إلى هذا التأثير البلاغي على نظريات العلامة ونظريات الدلالة، أي على السيميائية وعلم الدلالة، وهو الشيء الذي تم مرات عديدة بطريقة مستقلة. فبالنسبة لنظريات الدلالة يمكننا تمييز عدة تأثيرات عليها من الأفكار البلاغية منذ نهاية القرن 18م إلى نهاية القرن 20م، أي منذ أن ظهر علم الدلالة كممارسة معرفية.

وسيقودنا مسار هذا المقال إلى دي مارسيس (Du Marsais)، الذي يمكن النظر إليه كتمهيد لظهور علم الدلالة الحديث: "الصور خاصية جدّ طبيعية وجدّ عادية، وجدّ مشتركة في اللغة الإنسانية [...] في الواقع، أنا متأكد من أن جولة في السوق ليوم واحد تمكننا من صياغة عدة صور، لا يمكن أن نصل إليها في عدة أيام داخل التجمعات الأكاديمية، فمثلاً أن الصور موهبة في الكلام العادي للناس، فعلى العكس لن نجد طرقاً كلامية من دون صور، هذا إذا كان من الممكن وضع خطاب ليس فيه سوى تعابير غير تصويرية." فجميعنا يعتقد أن اللغة الشعرية تخترق اللغة العادية.. فمن المهم أن تكون مختلفة، خاصة، ومتطورة، تستخدم آليات وتقنيات مثل الاستعارة والكناية، وهي أدوات غير متاحة لعامة الناس. ومع أن أعظم الشعراء [...] يستعمل في الأساس نفس آلياتنا: الاختلاف الوحيد هو استخدامهم لها بموهبة أكبر، موهبة يصفقونها بالدراسة والتطبيق.

الاستعارة هي آلية جد عادية نستعملها دون وعي منا، بطريقة آلية، وبجهد بسيط[...] تسمح لنا بفهم أنفسنا وفهم العالم الذي نعيش فيه، بطريقة أسهل من صيغ التفكير الأخرى.

الاتجاه الأول: البلاغيون

الاتجاه الأول الذي له أثره البالغ يمتد إلى البلاغة القديمة (أرسطو، سيسرون، كانتنيان، فويوس، راموس، فوكيلان، لامي...) وتمتد في أعماق القرنين السابع والثامن عشر، عندما اكتشف الفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا واللسانيين غنى الروح الإنسانية وإبداعها، وقبل كل شيء العلاقة الضيقة بين الفكر واللغة. فلقد مضى زمنا قبل أن تعرف البلاغة انفتاحها.

وعندما نرصد علاقة مباشرة بين صور البلاغة (خاصة المجازات) آليات ربط معرفية، ميكانيزمات التعبير اللساني، وميكانيزمات تغيير المعنى مع مرور الوقت. وقد تطلب هذا وقتا كي نتأكد من الفرضية اللوكية (Lokienne) التي تقول بأن الأسماء الدالة على الأفكار المجردة لها أصول استعارية في الأفكار المحسوسة.

السيمائيات اللوكية تمثل في الواقع أصل نظريات العلامة الحالية ونظريات المعنى، التي طورت في أوروبا والولايات المتحدة. ففي إنجلترا أثمرت البلاغة تحت تأثير فلسفة البلاغة عند بورك (Burk)، كامبال (Campbell)، بلير (Blair) وبريستلي (Pristly) الذين أسهموا في إرساء فلسفة بلاغة جديدة.

وفي الولايات المتحدة أعيد تأويل البلاغة فلسفيا في السيمائيات (السيميوطيقا) التي أرسى لها بورس (Peirce). ولكن تأثير لوك لوحظ أكثر في ألمانيا وفرنسا. وسوف نعود إلى عمل لومبارت (Lambert) الذي تأثر بلوك (Lock). لكن يكفي الإشارة هنا إلى المثال الذي قدمه لوك في الفصل المتعلق بالأسماء في: (الفكر في دلالاته الأولى دال). وأعطى - على سبيل المثال - تغييراته في ترجمته المباشرة في مدخل قاموسه النحوي والنقدي لأدلانق (Adelung). بقوله: «أغلب الأسماء هي في الواقع استعارات، فكلمة فكر هي استعارة إذا دلّ على كائن غير مجسد ومعقلن، لأن معناه الطبيعي هو الريح.

نعلم جيدا بأن الفصل الذي تحدث فيه لوك عن الاستعارة كمرحلة وسطى بالنسبة للبحوث الفرنسية كما هو الحال عند كوندياك ودي بروس وآخرين كثيرين، ممن حاول فهم طريقة عمل الفكر البشري انطلاقاً من تحليل ايتيمولوجي وسميائي للغة.»

هوجمت هذه الابستيمولوجيا الايتيمولوجية من طرف تورغو (Turgot) الذي رفض هذا النوع من البحث الشبيه بالميتافيزيقا التجريبية. و يعد كل من تورغو ودي مارسيس أكثر راديكالية من الآخر، ومع ذلك فقد طوراً علم دلالة تزامني وزمني للنظام المعرفي والثقافي. وفي ألمانيا كان الكتاب السيميائي للمبارت حول المعرفة الرمزية والاستعارية الذي عدّ مقابلاً لكتاب تورغو وبيرنهارد دي ودومارسيس. ولقد أسس كل هؤلاء الباحثين فلسفة بلاغة جديدة.

1.2 - لومبارت: في أصول البلاغة المعرفية

تتميز فلسفة اللغة المتعلقة بالمعرفة الرمزية والاستعارية التي أرسى لها لومبارت في: Neues organon بالحدثة الملفتة للانتباه. فقد رصد لومبارت بنية دلالية ثلاثية للغة:

1- التقييد لهذا النظام الدلالي يتشكل بالكلمات القاعدية حيث تتأسس الدلالة على الوضوح الخالص والبساطة.

2- تتبع الكلمات الاستعارية لبناء قواعد انطلاقاً من هذه الكلمات بواسطة إجراء مقارني وتخيلي مؤسس على مقارنة ثلاثية (comparationis tertium).

3- وأخيراً هناك كلمات تحظى بدلالاتها عن طريق إجراءات تعريفية، تعريف يستخدم كلمات قاعدية وكلمات استعارية. وهذه الكلمات تتشكل من تعريفات يمكن أن توظف ككلمات قاعدية ومن هنا تبدأ إجراءات إبداع الدلالة المعقدة

وانطلاقاً من هذه البنية الدلالية والمعرفية الثلاثية، حاول لومبارت الإجابة على السؤال الأساسي بالنسبة لكل البحوث السيميائية والدلالية لمعرفة من أين يتأتى المعنى للكلمات؟. وحسب لومبارت فالمعنى يأتي من الوضوح، وعن طريق المقارنة والتعريف، وهذه الإجراءات نجد فيها أن الكلمات القاعدية تدللية، انطلاقاً من إجراءات إدراكية ومعرفية للمفاهيم، تتعقد باستمرار. وبالنسبة للمبارت ليس هناك علاقة بسيطة للربط بين الكلمات والأفكار، فالفكرة تمنح الكلمات دلالتها، والتغييرات الدلالية مهما كانت نتيجتها

فهو روابط بين الأفكار (التغيير بالاستعارة الكناية، أو المجاز كما يقول فونتانيي Fontanier ورايزيغ Reisig).

وبالنسبة للمبارت هناك مستويان: المستوى الداخلي للمفاهيم والإجراءات المفهومية والمقارنة والتعريف مؤسسان على الإدراك والوضوح.

أما المستوى الخارجي للكلمات فهو عبارة عن إجراء إيدالي (نقلي) (الاستعارة). وهذان المستويان (الداخلي والخارجي) مرتبطان، بحيث أن الكلمات تبني المعارف، كما يمكنها أن تستخدم لتحويل هذه المعارف. فالمعارف والمفاهيم، الإجراءات المعرفية تبني بدورها دلالية الكلمات. فالكلمات هي الوجه التعبيري للمفاهيم.

ولكن بما أن هناك وجودا للمفاهيم أكثر من الكلمات، فإن على الكلمات أن توسع دلالاتها، وعليها أن تصبح متعددة المعنى ولا يتسنى لها ذلك إلا عن طريق الاستخدام المتكرر للاستعارة. وبما أن لكل لغة عددا محدودا من الكلمات في تناولها، فهي لا تكفي لتحديد جميع المفاهيم وجميع تغيراتها، وعندها لا يمكن أن نشترط وجود كل كلمة ضمن مدلول محدد.

وإذا كان الحال هكذا فمن غير الممكن تحديد مفاهيم أخرى تقتقر إلى كلمات في اللغة، ونتيجة لهذا، فإن أغلب الكلمات هي متعددة المعنى، وأن مدلول الكلمات قد يكون أحيانا مقيدا وأحيانا أخرى أكثر اتساعا.

تتأسس الاستعارات بدورها على مبدأ التماثل، الذي يسمح لنا برؤية التطابق بين شيئين، حيث إنه إجراء للإدراك المعرفي؛ المتغير أيضا. (لومبارت 1764). وها نحن نعود إلى لوك وأرسطو: «نعلم جيدا منذ زمن طويل بأننا نقارن بين عالم مرئي وآخر غير مرئي، عالم الجسد مع عالم العقل، بين الأحاسيس مع الأفكار، وبأننا نستخدم نفس الكلمات والتعبير في هذه الميادين. والكلمات تأخذ بهذا معنى مضاعفا بل ومتعددا، ف رؤية الضوء داخل الغرفة ورؤيته داخل الفكر هي طرق شائعة في الكلام.

إن البلاغة المعرفية ذات الأبعاد الفلسفية واللوكية (نسبة إلى لوك) التي نجدها في كتاب جيربار (Gerber) في ألمانيا وبريال (Bréal) فرنسا، وعند لاکوف (Lakoff) وجونسون (Johnson) في الولايات المتحدة والتي اغترفت مباشرة من نظريات المعنى

عند بورس (Peirce) وهوسرل (Husserl). مثلما أشار إلى ذلك جاكسون (Jakobson) في نظريته إلى تطور السيميائية.

إن هذه البلاغة المعرفية تمثل مقابلا للبلاغة التقليدية والتربوية التي تنظر إلى البلاغة على أساس أنها فن الكلام، وتنظر إلى الصور كالإستعارة والكناية كعدول عن العادي. وهي النظرة التي مازال فونتانيي (Fontanier) يدافع عنها في كتاب جاء في نهاية البلاغة التقليدية.

2.2- فونتانيي: نهاية البلاغة التقليدية

كتب فونتانيي كتابه حول دراسة الاستعارات سنة 1821، إلى جانب تناوله العام للصور الخطابية الأخرى من دون الاستعارات سنة 1827 (وكلاهما أعيد إصداره من طرف جيرار جونات سنة 1968). وقد كتبها حسب تقاليد المداخل حول الصور عند دومارسييس (Du Marsais) وعند بوزييه (Beauzée) بالنسبة للموسوعة. ولكن كتاباته تبين بصفة عامة تطابقات مع تلك الإصدارات المحسوبة على فلسفة اللغة من طرف روث (Roth) وبيرنهارد، ومع دروس علم تطور دلالة الألفاظ (Sémasiologie) التي قدمها رايزيغ (Reisig) وتصب في نفس الفكرة. ومثل رايزيغ لكن بتتبع مباشر لدروس بوزييه، فقد فونتانيي لتحديداته للاستعارات الأساسية (التي صنفت منذ بوزييه إلى الاستعارات والكنائيات والمجاز) بطريقة يمكن للأفكار أن ترتبط فيما بينها. ومثل رايزيغ الذي بحث في الكلام عن أداة لتمثيل الأفكار.

وقد حدد العلاقات التالية بين الأفكار:

العلاقات التبادلية أو التوافقية (correspondance) العلاقات الترابطية (connexion) وعلاقات التشابه (ressemblance). فبالنسبة إليه فالأنواع الإستعارية الثلاثة هي: الكنائيات، المجازات والاستعارات، وهي مرتبطة بهذه العلاقات الثلاثة بواسطة التبادل.

وعلى العكس من دومارسييس ورايزيغ ينظر فونتانيي إلى الصور على أساس أنها إنزياحات للتعبير المباشرة، العادية والمشاركة.

سيذهب خلف دومارسييس ليتناول ما لم يدرسه ولم يصنفه، ليس فقط صور الكلمات، لكن صور التفكير أيضا. بمعنى أنه ينتقل من الكلمة إلى الجملة، ومن معنى الكلمة إلى

معنى الملفوظ. وعلى غرار بوزييه يضع تمييزاً بين المعنى الحرفي والمعنى العقلي (المعنى المؤلف والمعنى المحدث. كما قال هرمان بول Hermann Paul فيما بعد).

إن المعنى العقلي معنى منزاح (متعرج) أو مصوّر من خلال تجميع الكلمات، أما المعنى الحرفي فهو يتجلى للذهن من خلال ظروف الخطاب عن طريق نبرة الصوت أو عن طريق الربط بين الأفكار المعبر عنها مع تلك التي لم يعبر عنها.

وكأغلب زملائه الألمان ومتأثراً مثلهم بالفلسفة السيميائية للوك فقد رأى أن هناك علاقة حميمة بين اللغة والفكر، وبين الكلمة والفكرة، مع وجوب الإشارة إلى العلاقة بين الإدراك الحسي والفكرة والكلمة، حيث يقول: يتشكل الفكر من مجموعة أفكار، وتعبير الفكر عن طريق اللغة يتأتى من خلال الكلمات [...] وسوف نرى [...] ماذا تمثل الكلمات بالنسبة لتمثيلها للأفكار. فلفظ فكرة يعني الإشارة إلى الموضوعات التي يعاينها الذهن، تماماً كالصورة، والإشارة إلى الذهن الذي يرى بطريقة نسبية، تماماً كالرؤية أو الإدراك.

الأفكار والكلمات التي تعبر عنها هي إذن صور موازية للواقع، فهي مصورة (مجسدة) منذ البداية، كما يقول جيربر (Gerber) (1871) وهذا التصوير للفكر والكلام طبيعة أصلية فيهما، وقد تم معاينة هذا فيما كتبه فونتانيي فيما يخص المجاز والصور البحتة. لقد فصل فونتانيي بين التوظيف شبه الطبيعي (Quasi-naturel) التلقائي (العفوي) والضروري للصور (المجازات) المسؤولة عن بناء اللغة وتطورها، مع التوظيف الواعي والحر للصور، قصد التلّفظ بكلام جديد بفرض وضع صورة.

تتجلى الاستعارات إما كضرورة وإما عن طريق المدلول لكي تضيف الكلمات التي تفتقر لها اللغة التي تعجز عن التعبير عن بعض الآراء، أو كاختيار للتعبير بالصور بغرض تمثيل الأفكار بصور حيّة ومؤثرة أكثر من علاماتها الخاصة.

استغل علم الدلالة التاريخي بعد 1830 تغير المعنى المؤسس على الإجراءات المجازية كالاستعارة والكناية مثلاً، في نفس الوقت الذي استمرت فيه البلاغة والأسلوبية في تحليل الاستعمال الشعري للاستعارات. استغل الفلاسفة أمثال جيربر الاستعمال (cataphorique) والشعري للصور، وكذا التغير الدلالي الناتج عنها. وسنرى الآن وفق أي تقليد بلاغي وفلسفي صاغ جيربر علم الدلالة البلاغي المندمج (Sémantique (rhétorique intégrée).

3-2- الرومانسية: أصول البلاغة التأثيرية

تأسست بلاغة جديدة وعلى فلسفة جديدة وعلى مسلمة أن الانزياح هو المعيار الذي ندرك من خلاله تحت ضلال الرومانسية، فالرومانسية لم تحمل فقط التحولات النظرية والتطبيقية للأدب لكن أيضا التحولات الفلسفية والبلاغية.

ففي نهاية القرن 18 وبداية القرن 19 مكننا ملاحظة تحولات البلاغة عن طريق التفكير الرومانسي خاصة في ألمانيا حيث ظهرت بلاغة الانفعالات والمشاعر التي أصبحت ظاهرة أوروبية عامة فروسو (Rousseau) مثلا كتب: لبث قليل من الحرارة في الذهن نحتاج إلى الاستعارات والتعبيرات التصويرية ليصغى لنا. وهذه هي بدايات ردّة الفعل على الاستعارة المؤسسة على الفصل بين التأثري والعقلي، بين الانفعال والفكر، وهو الفصل الذي مازلنا نجده في المناقشات حول التعبيرية ووضع الاستعارة الدائرة بين بالي Bally (1905) وأدونك (Adank) (1939) في بدايات القرن العشرين، كانت بداية هذا التحول من البلاغة إلى علم الجمال والفلسفة، سجلت في ألمانيا من خلال إصدار (نقد ملكة التخيل)

(La critique de la faculté des juger) كانط (Kant) سنة 1790. لقد حاول كانط تأسيس جمالية عقلية ترتكز على اللذة اللامبالية، مع أن هذا المفهوم وُظف كوسيلة لإثارة الفلسفة العقلانية نفسها، خاصة بفضل مجهودات شليغل (Schlegel) نوفالي (Novalis)، هولدرين (Holderlin) وهيغل (Hegel). وهذا ما أفضى إلى هدم الفلسفة التي أصبحت محكومة الآن بالجمالية "كعلم ملكي" (science royal)، وأصبح موضوعها الأساسي ليس فقط الفكر ولكن التخيل كذلك. فالصورة هنا تعوض الفكرة الخالصة، ويعوض الإبداع العقلانية.

سنستخدم من فيخت (fichte) نقطة انطلاق بدل كانط، منجذبين في هذا إلى الثورة الفرنسية، حيث انحرفت الفلسفة الألمانية عن النظري إلى التطبيقي فأفضت إلى البلاغة بصفة خاصة، ومثلما قال فريدريك شليغل (Friedrich Schlegel) أحد مؤسسي المدرسة الرومانسية في ألمانيا سنة 1798 في مؤلفاته حول البلاغة اللامنتهية la rhétorique infinie: هناك بلاغة مادية ومتحمسة تنتهك كثيرا وبطريقة غير منتهية التجاوزات السفسطائية للفلسفة [...] إذ هو مقدر عليها أن تحقق فلسفتها بطريقة تطبيقية، وتتنصر على

اللافللسفي التطبيقلي la non-philosophie وعلل ضد فلسفلي l'anti-philosophie لليس فقط بطرلقة جءللة؁ ولكن لهءمها بالفعل. لقل ءافع كلا من روسو وفلخت عن أءل هذا المءالي علل سبلل الوهم من طرف كل من لا يؤمن بما لا لراء.

هلي إءن أقوال ءائرة علل بلاغة مءأثرة مبالرة بالبلاغة ءورلة. وسوف ءءطور الفلسفة البلاغلة والتطبلقلة الجءلدة كفلسفة جءلدة للغة ءارء هلي الأءرى ضد الفلسفة ءءرلءللة الءالصة.

انءلقت الفلسفة الرومانسللة للغة من ءلال مؤلفاء هلرءر (Herder) وهومبلء (Humboldt) بءلء أراءء أن ءبلن أن اللغة للسء أءاة بسلطة للءبلر عن الفكر: فالفكر ءمارس اللغة ءاءلرا سلطوللا علله.

ءشءرك فلسفة البلاغة الجءلدة مع فلسفة اللغة الجءلدة فل ءهة النظر أن اللغة والفكر هما بلاغة فل كللءهما. كما ءشءرك فل ءهة النظر أن اللغة والفكر هما أصلا بلاغة؁ وهلي رؤلة موروءة من فلكو Vico الءل أعطى مكانة مركزلة للءءلل فل نظرلءه عن الفكر البشرلي.

كءب فلكو لقول: إنه لجب عللنا ءوظلف ءلالنا لفهم الأشياء ءءللللة ولجب عللنا أن نكلن كالرساملن بوضعنا لصور إنسانلة. ومءلما لقول ءون بول (Jean Paul) ومن بعءه ءلربر: إن اللغة الإنسانلة ماهل إلا نسلء من الصور الفعللة؁ فاللغة منذ بءالاءها ءصولرلة وءءللللة فل ءملع ءءللءها. وبءاللل فالفكر كءلك. لكن كءاب ءلربر اءءفى بطرلقة شبه كلفة بسبب الءءاء ءاللل الءل ءمل أفكارا بلاغلة وءلاللة ءطورء ءلال المرحلة ءالرلءلة.

3- الءءاء ءاللل: ءالرلءلة l'historicisme

لقل كان لقلوم اللسانلء ءالرلءلة والمقارنة فل بءللة القرن 19 م أءر فل انءضاع الصلاء ببلن اللغة والفكر البشرلي؁ وبءأءلر العلوم الطبلعللة أصبء ءللل اللغة بلء فل ءالءها ولءالءها؁ كنظام صوءل (phonique) شبه ببلولءل (quasi-biologique). وءءلءة لهذا أفصلء ءراسة الصور البلاغلة وأفصلء معها ءراسة العلاءة ببلن اللغة والإنسان والفكر والمءءمع؁ ولم لعل ءولل لها اهءمام إلا فل ءراساء الهامشلة ءءا للنظرة الفلسفلة؁ وفل السلماسللولءلا (sémasiologie) وفل علم ءلاللة ءالرلءل. وعلله انبءقت الاسءعارة والكناللة كأءواء قلمة وموءرة ءءءفل آءار الفكر البشرلي؁ وءركءه ءلل بلءعها علل الكلماء؁ ءلل ءءو وسللة لنقل الأفكار.

تجاوزت فلسفة اللغة في ردود فعلها الدلالية على هامش اللسانيات التاريخية بديهة أن اللغة ليست تمثيلاً للفكر فحسب مع أننا نتذكر البلاغة التقليدية وبعض معارف البلاغة الفلسفية. وقدم رايزغ (Reisig) في الفترة ما بين 1822 و 1824 دروساً حول اللسانيات اللاتينية، وصدرت هذه الدروس بعد وفاته في سنة 1839، وقد أضاف لهذه الدروس السيماسيولوجيا أو دراسة المعنى إلى دراسة الأشكال وإلى دراسة الجمل. يقول: إن أساس تطور الأفكار في الكلمات هي جميع الأفكار في مجتمع التمثيلات [...] هناك عدة تجميع للأفكار لها خصائصها بين التمثيلات الإنسانية. يمكننا تحديدها عن طريق التعبيرات التي نعانيها في البلاغة، لكن يمكن توظيفها في السيماسيولوجيا، خاصة المجاز والكناية والاستعارة، فإذا كان لهذه الصور غاية جمالية فهي تنتمي إلى البلاغة حتى ولو أنها وظفت بطريقة فردية، لكن إذا تطورت طريقة ما في الكلام داخل لغات خاصة وعند شعب ما، فإن هذا التطور خاضع لهذه الصور الخطابية، وهي مهمة في هذا السياق بالنسبة لنا.

لقد كان هذا التصريح إشارة لانطلاق السيماسيولوجيا الألمانية ومعبراً للدلالية الفرنسية، فكلاهما يبحث في القوانين العقلية التي تنظر إلى تغيير المعنى أكثر من الإبداع الدلالي في الخطاب العفوي والشعري، مثلاً قال شوفاليي (Chevallet) في 1853: "الاستعارة صورة بيانية تتوب فيها الكلمة عن الموضوع وعن النوع أو الفعل الذي تحدده في معناه الخاص، يمكن أن يحدد موضوعاً آخر أو نوعاً آخر أو فعلاً آخر، انطلاقاً من التشابه الذي يرصده ذهن بينهما، وكل استعارة تقوم على المقارنة التي تكون في ذهن ذلك الذي يلجأ إلى هذه الصورة."

الكناية هي صور بيانية تقوم الكلمة من خلالها كي تكون علامة لفكرة ما وظفت في مكان كلمة أخرى تعبر عن فكرة قريبة من الأولى، بمقتضى علاقة التجاور (التقارب) الموجود بينهما، وهي العلاقة التي يمكنها أن تبعث إحدى الفكرتين في ذهن انطلاقاً من الأخرى.

منذ أرسطو يفترض أن التجميعات ضمن الأفكار تتحكم فيها قوانين التجاور (ما سميناه لفترة طويلة بالتقارب أو التوافق أو الارتباط) والتماتلية (التشابه، المقارنة، والتماتل) وقوانين التباين أيضاً. نعتقد أننا سنجد المبادئ المساعدة على شرح تغير المعنى (المعنى يساوي فكرة) من خلال ربط الصور (مثل الاستعارة والكناية والسخرية) بهذه المبادئ المشتركة. بالإضافة إلى المبادئ المنطقية (أو المجازية synecdoquique)

ومبادئ التحديد أو التخصيص المعنوي، أو مبادئ المدلول أو التعميم المعنوي (في الحالة الأولى يضيق المدلول أو المعنى ويتسع القصد وفي الحالة الثانية يتسع المدلول ويضيق القصد) ومن أجل الوصول إلى أربعة أضعاف من التحديدات لآليات التغيير الدلالي المتمثلة في الاستعارة والكناية، التعميم والتخصيص.

لقد ضمن إرث دومارسييس في فرنسا والبلدان الفرنكوفونية بأن أغلب الدالين كشوفالي وديرماسيتير (Darmasteter) وبريال (Breal) وفيما بعد ميي (Meillet)، نيروب (Nyrop) وإيزنولت (Esnault) جميعهم تبني علم دلالة لا يفتقد في نظريته للعلاقة بين اللغة والمجتمع واللغة والإنسان، أما في ألمانيا فقد عمل السيماسيولوجيون أمثال هيخت (Hecht)، هيرديغن (Heardegen)، هاي (Hey) وتوماس (Thomas) وفق خط رايزيغ، واستمر أغلبهم في توظيف الصور كالاستعارة والكناية لإيجاد تصنيفات عقيمة لمختلف أنواع التغييرات الدلالية. وقد تم تقنين التحديد الكلاسيكي للآليات الدلالية الأربعة في المؤلف المهم لبول (Paul) (1886)، ونجد في فرنسا مثالا جيدا لهذا النوع من التصنيفات عند كليدات (Clédat) الذي كتب: نتعلم بسرعة معرفة الشروط العامة للتطور المعنوي للكلمات. لندرسها عن قرب، ونستطيع تقليل الإجراءات المنطقية للتحويل إلى أربعة إجراءات. هي أولا: "المدلول" و"التحديد" [...] ومن جهة أخرى هناك الربط المنطقي بين السبب والأثر، الكل والجزء، المحتوي والمحتوى، العلامة والشيء الدال عليها.. الخ، وعن طريق "الربط" يمكن لنفس الكلمة والتي هي (زجاج verre) أن تدل على مادة، شيء مصنوع من هذه المادة ومحتوى هذا الشيء (شرب كأس من الماء). وأخيرا: "المقارنة" وهي نبغ لا ينضب من المعاني المجازية الجديدة: فورقة غليظة تدعى هكذا عن طريق المقارنة مع غلظة ورق الشجر.. الخ

يشكل كل من التحديد، المدلول، الكناية والاستعارة القوانين الكلاسيكية الأربعة للتغييرات الدلالية، وهي نفسها القوانين الحالية.

4- الاتجاه الثالث (المنسي oubliée): المعرفية cognitivisme

منحت النظرة الأكثر فلسفية مكانة مهمة للصور البلاغية في التشكيل المشترك للفكر واللغة وهي النظرة التي دافع عنها جيرير. وهذا تقليد دأبت عليه الفلسفة التي تنظر في

معنى الكلمة ووظيفة الصور كالأستعارة والكناية وقد استمر فيه الألمان أمثال بايس (Biese) (1923) وموتثر (1901) وكاسيسر (1923). وسنركز هنا على جيربر.

تقوم فلسفة اللغة عند جيربر على الفلسفة الكانطية وعلى رفضها بصفة كلية عقد أراد تعويض نقد العقل الخالص بنقد اللغة، كما أراد بعث فلسفة لغة جديدة، وبعث المعرفية كظاهرة ربط داخلية، لقد قرأ كانط فيخت بيرنهاردي، رايزغ، همبولدت ستيينثال، هاييس، لومبارت، هامان، وهيردر وعدة فلاسفة ولسانيين آخرين، مثل مقال بريال حول شكل ووظيفة الكلمات (بريال 1868)، لكن بفضل، ليس إلى هذا الحد من الفعل منذ تطور الدلالة بعد (1870).

حل جيربر اللغة انطلاقاً من ثلاثة جهات نظر: حلها كفن (جمالية) وكتواصل (فقه اللغة) وكمعرفة (فلسفة). كما قارن جيربر التمثيل اللغوي بالتمثيل عن طريق فنون أخرى كالموسيقى والرسم. وبالنسبة إليه فالمعجم والنحو وسائل تسمح لنا بإنتاج مراجع لفن اللسان في أفعالنا الكلامية، وعليه فكل التمثيلات اللغوية استعارية أو تصويرية. هي صور (رسوم) تتوصل الكلام، وبمساعدة وسائل تمثيل تمنحها اللغة (المعجم والنحو).

لا يمكننا فهم هذه الأشكال والصور إلا في إطار سياق ما، كما يقول ويجنر (Wegener) (1885). وفهم الصور لابد من مرجع ما يفرضه السياق لرصد تطور اللغة وفهم الصور التي تضيق ببطء وتصبح تعبيرات تقريبية لفكرنا الذي يفهمها بطريقة آلية، وتبدو الكلمات وكأنها اعتباطية لكنها في الواقع معللة بإجراء الرسم اللساني في شاشة السياق، وعموماً فمعنى الكلمات يبدو أنه محدد بدقة، لكنه في الواقع يعاد تحديده (يلون أو يعاد رسمه) في كل مرة تطرح الكلمة وتؤول في إطار سياق معطى.

«كل الكلمات هي صور صوتية ومعانيها تصور منذ البداية، فجزورها فنية أكثر من التغيير المعنوي المتأسس بالضرورة على حدس فني. ليس هناك كلمات خالصة: بمعنى النثر داخل اللغة.»

ومثلما أن الكلمات والجمل هي صور، والتمييز بين التوظيف الخاص والتوظيف التصويري للكلمات يختفي، كل كلمة هي تمثيل مصور لصورة تمثيلية مشكلنة.

يمكننا القول إذن إن المعرفية التي يدعوها جيربر مع كانط بالمفهوم (verstand)، تمنحنا الإجراءات التشكيلية للتمثيلات، وبأن الأصوات تستعمل لصيغ هذه التمثيلات

التشكيلية، والملكة المعرفية ليست هي الأساسية في النتاج الأدبي في هذا الإجراء التمثيلي والتدليلي، بل الأساس هو ملكتنا التخيلية والجسر بين المعرفة والتخييل يوضع عن طريق الشكليات المعرفية.

لم يصغ جيربر نظرية عامة للغة كنتاج فني فحسب، بل حاول الإسهام في صياغة القواعد النظرية لعلم الدلالة التاريخي الذي أسسه رايزغ. وقد اعترض على افتراضين بنيان عددا من دراسات علم تطور دلالة الألفاظ (السيماسيولوجيا):

(1) - اعترض على أن هناك فرق بين المعنى الأساسي (الأولي) والمعنى التصويري.

(2) - وبأن هناك فرق بين المعنى الأولي والمعنى المنزاح (sens primitif et sens dérivé). ومثلما أن هناك الكلمة تصويرية من أساسها (وكذلك الجملة - يتحدث جيربر هنا عن الصور النحوية).

لا يمكننا أبدا معاينة معنى أساسي والقول بأن المعاني الأخرى للكلمة هي معانٍ منزاحة، ولا يمكننا رصد معنى أولي وإزاحة المعاني الأخرى عن طريق قانون دلالي ما. ومهما أرجعنا انخفاض الصور البيانية إلى ميكانيزمات التغيير الدلالي، فإن جيربر يناقشها على أنها ميكانيزمات للإبداع الخاص باللغة. مثل بوزيه beauzée، فونتانيي fontanier ورايزغ وبيرنهارد (1801، 1803) الذين ميزوا بين ثلاث صور بيانية أساسية، هي: المجاز الذي يقوم على ما نسميه بالتبعية، والكناية التي تقوم على ما نسميه بالتتابعية، والاستعارة التي تقوم على مانسميه بالتماثلية.

واصل جيربر بطريقة أو بأخرى مشروع فلسفة اللغة عند بيرنهارد، وأسس فروقا بين هذه الصور البيانية الثلاثة وفق مميزات مختلفة فقد كتب بأن المجاز يقوم على أساس الإدراك، والكناية تقوم على أساس الانعكاس (ردة الفعل réflexion). أما الاستعارة فتقوم على التخييل. وبالتالي فقد حاول الربط بين الأنواع الثلاثة مع ملكات عقلية حددها كانط وآخرون. ويميز جيربر مثل لومبارت بطريقة ما بين ثلاثة مستويات دلالية تشكل تدليلية الكلمات: المجاز كصيغة إدراكية للدلالية، الكناية كصيغة معقلنة للدلالة، والاستعارة كصيغة مصورة (image) أو عجائبية (fantasmagorique) للدلالية.

ولكن كما يقول ميبر (فلنحاكي بيز Biese) في أسلوبيته الألمانية: فلا تصنيفات بيرنهاردتي و لا تصنيفات جيربر استطاعت أن تسهم في تطوير دراسة الصور البيانية التي تتناقض مع فلسفة اللغة التي وضعها جيربر نفسه، وبحسبها فالإبداع والتطور اللغوي يتأنيان من التوظيف الدائم للصور. وقد شجعت هذه الجمالية اللغوية من طرف علماء النفس واللسانيين والفلاسفة في تلك الحقبة. فقد استحسن ويندت (windt) وجهة النظر الجمالية التي تبناها جيربر. كما تعامل هنري (Henry) إيجابيا مع جيربر «ومذهبه المعروف في النظر إلى الصور البلاغية [...] وقود اللغة والتحول الدلالي». ففي تعليقه على كتاب ديرما ستيتر يقول نايتزخ: «البلاغة استمرار للوسائل الفنية الملازمة للغة» ونفس الشيء يقوله رونيو (Regnaud) في فرنسا الذي ينظر إلى الاستعارة مثل رنان (Renan) كإجراء ضروري في اللغة. ونفس الآراء يبدعها مولر (Muller) في إنجلترا، كما قرأ بيز ليفيكو (Vico) ولومبارت وجيربر ومولر، ونايتزخ (Nietzsche)، فعبرا عن هذا اليقين في ذلك العصر من خلال مصطلحات حديثة:

إن العلاقة (الصلة) بين الصور والآليات الترابطية مثل التجاور contiguïté والتماثل similarité التي لاحظها عدة دلايين والتي فندها ميبر (Meyer) رغم أنها اقتحمت من جديد في التعامل مع التغييرات الدلالية في عمل واندت (Wundt) وفي نظريات علم النفس اللغوي، قال أدنك (Adank) في 1939: كل صورة يمكن أن تقارن مع نوع من الروابط. في الواقع إذا كان بالإمكان تمييز صورة كلمة كاستبدال لمصطلح بآخر، ومهما كانت نتيجة العملية السابقة بالنسبة لذهن الفاعل المتكلم أو لجماعة لغوية.

تسعى هذه العملية للمقارنة أو الربط بين مفهومين عن طريق تتبع قوانين التناقض (السخرية، قلب المعنى). وقوانين التجاور (الكناية، المجاز، والتلميح)، وكذا قوانين التشابه (الاستعارة). كل أنواع الصور مهما كثر عددها فإنها تنخفض إلى نوع من الترابط.

5- الاتجاه الرابع: النفسانيون les psychologismes

5-1. الترابطية: l'associationnisme

يقوم علم الدلالة التاريخي على الاستعارة والكناية كآليات لتغيير المعنى، آليات تستند إلى قوانين للربط بين الأفكار، وهذا النوع من الترابطية شاع بفضل هوم (Hume)، هيرتلي (Hartley)، براون (Brown)، جون ستوارت ميل (John Stuart Mill) وجالتون

(Golton) في إنجلترا، أما في ألمانيا فقد امتزجت هذه الترابطية مع النظرية الميكانيكية للتمثيلات الذهنية التي بلورها هيربارت (Herbart)، لكن هذه التجريبية والترابطية الإنجليزية وعلم النفس الميكانيكي لهيربارت سرعان ما يتم تعويضها في مجال علم النفس بنظريات نفسانية أكثر تعقيدا، مثل علم النفس التجريبي و voluntariste عند واندت في ألمانيا وعلم نفس النشاط الذهني عند بولهان Paulhan (1889) في فرنسا، حيث طورا معا نظريات المعنى وتغيراته إلا أن الترابطية تتسرب من جديد إلى هذه النظرية من خلال الدراسة التجريبية للروابط بين الكلمات.

يلاحظ واندت من جديد أن الاستعارة والكناية كآليات ترابطية تقوم على التماثل والتجاوز. وعلى العكس يقترح بولهان نظرية تداولية وسياقية للمعنى تنطلق إلى حدود التفريع الثنائي التبسيطي الذي أقترحه واندت. وتطورات جديدة في علم النفس تهتم الفكر واللغة والمعنى المتولد في النهاية عن نظريات أخرى للاستعارة والكناية.

2-5 علم النفس الجشطالطي la psychologie de la gestalt:

وهو علم النفس الأكثر قربا من الإستعارة، وهو في الواقع علم نفس معرفي يقترب من النظريات ذات البعد الذهني، عند جيل فوكونيي (Gilles Fauconnier) والتي اقترحها بوهلر (Buhler) (1943) بتأثير من علم النفس الجشطالطي ونظريته في الإدراك. وهنا حيث تحدث الاستعاريون أمثال ريتشارد وبلاك عن التفاعل الدلالي، وتحدث الاستعاريون المحدثون عن المزج، وتحدث بوهلر عن sphärenmischung في إطار سياق النظرية الجشطالطية وحول المفهوم الذي صاغه اهرنفلس (Ehrenfels) عن الفوق. Summativite - sur والتحت - sous-summativite

الاستعارة بالنسبة لبوهلر هي قاعدة كل المفاهيم، وقد أصدرت الفيلسوفة الفرنسية هيدويغ كونراد Hedwig konrad كتابا ضد أفكار واندت (وتلميذه وينكلر Winkler) وتبنت فيه الإطار البوهلري والجشطالطي قصد تحليل نفسي للاستعارة.

3-5 رودييه Roudet: معرفة جديدة nouveau cognitivisme

يمثل عالم النفس اللغوي رودييه عدوا آخر لواندت، فهو من الأوائل الذين بنوا نقدا ضد خطأ أساسي خلده العديد من الدلاليين والنفسانيين واللغويين، بملاحظتهم لوجود علاقة استعارية بين معاني الكلمات (أو التي ينظر إليها على أنها نفس الشيء: الفكرة متعلقة

بكلمة) عوض النظر في العلاقة الاستعارية (وكذلك العلاقة الكنائية) القائمة بينها العلامة وما تحدده.

لقد قال روديه في الماضي بأن اللسانيين أسسوا تقسيمهم بمختلف أنواع التحول الدلالي على الصور كالاستعارة القائمة على الارتباط بالتمائل والكناية القائمة على الترابط بالتجاوز، ويبقى التقسيم الأكثر شيوعا هو التقسيم الذي يميز بين الإستعارة والكناية، التعميم والتخصيص، وقد أنتقد روديه هذه التقسيمات مثله مثل اللسانيين المعرفيين المحدثين لأنها ليست متجانسة، ولأن الثنائية الأولى هي من الآليات المرتكزة على المعايير النفسية والثانية ترتكز على المعايير المنطقية، بالإضافة إلى أن الثنائية الأخيرة هي من الآليات التي يمكن أن تكون نتيجة للأولى، وعموما فإن روديه يواجه التقسيم الشائع لواندت الذي وضع تمييزا بين التغيرات الدلالية والمنظمة والمشاركة والتغيرات الفردية والتلقائية(تظهر الاستعارة عند واندت تحت هذين العنوانين ويمكننا القول إنها مثل الإستعارة catachrèse ومثل آلية شعرية) بالنسبة لروديه كل تغيرات المعنى تبدأ مع الفرد، أي مع ما يسميه برغسون(Bergson) بالجهد التعبيري الذي يستجيب بواسطة التقليد. وكيف يمكن للفرد أن ينتج المعنى بهذا الجهد التعبيري؟ ينتجه باستغلاله كما هي الحال عند لومبارت وجيربر. فهناك نظامان سيميائيان: النظام اللساني والنظام المفهومي. وحسب روديه دائما هناك مستويان معروفان مرتبطان: من جهة هناك نظام الصور الصوتية المترابطة فيما بينها بروابط توزيعية (نظمية) وأخرى استبدالية (اللغة حسب دي سوسير). ومن جهة أخرى هناك نظام الصور للموضوعات أو الآراء المرتبطة فيما بينها بروابط التشابه والتجاوز. لا يمكن لنظام اللغة استرجاع نسيج الصور الموضوعات والأفكار بصفة كلية؛ فحاجياتنا التواصلية تتجاوز دائما نظام اللغة. ولهذا فمجهوداتنا التعبيرية لا تنتج دائما بمجرد استدعاء بسيط للكلمة، لكن تنتج بواسطة استعارة الألفاظ إبداعا جديدا أو تغييرا دلاليا.

يختار المتكلم من خلال جهوده التعبيرية بين أربعة تعاقبات: تذكر الكلمة الملائمة ثم استعارة الكلمة من لغة أو سجل آخر، إنتاج الكلمة الجديدة عن طريق التركيب وأخيرا تغيير معنى كلمة. لكن ما هي الشروط النفسية لهذا الإبداع الدلالي؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من تحليل النظامين من جديد: نظام العلامات ونظام الأفكار. فالتغيير الدلالي هو نتيجة تأثير أحد النظامين على الآخر .

- أو أن الفكرة نعبر عنها بكلمة تدل على فكرة مرتبطة بالأولى عن طريق التجاور أو عن طريق التشابه. وفي هذه الحالة تنزلق الكلمة من دلالة إلى أخرى.

- أو أن الفكرة دالة بكلمة سر على كلمة أخرى ترتبط بالأولى عن طريق علاقات توزيعية أو ترابطية. والدلالة هنا هي التي تنزلق من كلمة إلى أخرى.

ونتيجة للإجراء الأول يتم إبداع استعارات وكنائيات، وقد تنتج تغيرات للمعنى على المدى الطويل.

أفكار روديبه هذه اتبعها فيما بعد أولمان (Ullmann)، ولكنها أثرت بصفة عامة على علم الدلالة التاريخي المؤسس على قواعد معرفية طورها كوش (Koch) (1987، 1995) فيما بعد.

5-3 - بالي Bally: عودة التفاعلات.

مثلما رأينا عند روديبه فقد عوضت الفلسفة البرغسونية علم النفس الوندتياني (Wundtienne) في تطور أسلوبية حديثة بريادة بالي في سويسرا. ووظف بالي أيضا المصطلح السويسري للروابط (الاستبدالية)، لكنه مزج بين هذا المفهوم السيميائي للروابط مع المفهوم النفسي للروابط، قصد دراسة كل أنواع الروابط في لسانيات الكلام، وعكس دي سوسير درس بالي اللغة من وجهة نظر استعمالية في إطار سياق ما ومن طرف متكلمين موهوبين ليس فقط بالذكاء ولكن أيضا بالمعارف. أصبح علم النفس اللغوي والتأثيري عند بالي مصدر الكثير من الدراسات المتعاملة مع الاستعارة كظاهرة تأثيرية متباينة مع الاستعمال العقلي للغة (أدنك، 1939). ومثلما نجد في هذا التفرع الثنائي الوظيفي للغة، وظيفة تأثيرية أو وظيفة عقلية منبعها البلاغة التأثيرية وتطبع آداب تلك الفترة، لدرجة أننا نجده عنوانا لكتاب لأكوف (Lakoff) وتورنر (Turner): " More Than Cool Reason "

6- انصهار الاتجاهات الثلاثة:

انتهى التقليد الدلالي، الفلسفي، التاريخي والنفسي الطويل أو بالأحرى قوطع فيما بعد، بعدما ظهر أولمان الذي أقام تقسيماته الشهيرة عن التغييرات الدلالية على التمييز

الذي أصبح تقليدياً بين الاستعارة والكناية، أي بين التماثل والتجاوز، وهو أكثر ملائمة من التمييز الذي صاغه دي سوسور بين التوزيعي والاستبدالي وبين الدال والمدلول. لقد صرح سنة 1962 بأن اللغة بدون الاستعارة والكناية غير معقولة: فهذان الوسيطان يلزمان البنية الأساسية للكلام الإنساني. (أولمان 1962)

7- الاتجاه الخامس: البنيوية Le structurisme

تميزت سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن التاسع عشر برفض علم الدلالة لفائدة النحو وبتأثير من البنيوية الأمريكية.

لكن قبل العودة من جديد إلى بحوث علم الدلالة و البلاغة في سنوات السبعينيات، يجب أن نحلل اتجاهات بلاغية خرجت في أوج انتشار اللسانيات البنيوية الأوروبية.

صدر في سنة 1916 كتاب «دروس في اللسانيات العامة» لدى سوسير الذي فتح المجال لرؤية جديدة حول دراسة اللغة الإنسانية كنظام من العلامات المرتبطة فيما بينها، مثلاً سبق وأن رأينا عند روديه وبالي. وبالنسبة لسوسير فإن القوة الدلالية للعلامات ليست في الشيء الذي تدل عليه (مرجعها) وليست في الفكرة التي ترتبط بها، لكن في العلاقات التي تربطها مع علامات أخرى في نظام اللغة. فالبنية اللغوية هي أساس دلالة الكلمات وليست المعرفة.

لقد تحصلت المقاربة البنيوية أولاً على أفضل النتائج في ميدان الفونولوجيا عن طريق تحليل الفونيمات بسمات مميزة. ونجاحها دفع بالدلالين إلى إيجاد مبادئ دلالية مماثلة لها. والبحث عن سمات مميزة في علم الدلالة، عن المعانم (sèmes) ... الخ. في البداية وفي نفس الوقت مهدت العلائقية السيميائية السوسيرية والنفسانية الجشطالطية الطريق نحو علم دلالة الحقول الدلالية والحقول المفهومية، وفيما بعد أدمجت مع علم الدلالة البنيوي وألحقت الآن بعلم الدلالة المعرفي.

لقد اشتغلت حلقة براغ اللسانية على السمات الفونولوجية وعن طريقها اشتغلت على السمات الدلالية، مع أنها أدت إلى البحث عن المبادئ الدلالية الأكثر شمولاً. أشاع جاكبسون (Jakobson) من خلال دراسته حول الشعرية وأبحاثه في ميدان الحبسة دراسة الاستعارة والكناية كمبادئ في المعنى. ومن خلال هذا أطلق اتجاهها في علم الدلالة متأثر بالبلاغة (جاكبسون 1956) ضد بعض اللسانيين البنيويين الراديكاليين (وقبلهم اللسانيين

التاريخيين (المقارنين) الذين درسوا اللغة في ذاتها ولذاتها، لهذا نادت شعرية ياكبسون من جديد بالإبداع الإنساني وبالذات المتكلمة التي توظف اللغة من أجل تحقيق عدة وظائف. لكن يجب القول في نهاية المطاف إن التعريفات الياكسونية للاستعارة (كآلية استبدالية تقوم على التماثل) وللكنائية (كآلية توزيعية تقوم على التجاور). وقبل كل شيء الغموض بين التجاور التوزيعي والتجاور المرجعي يزيد من غموض دراسة الوظيفة الأساسية لهذه الصور في إطار التواصل والمعرفة أكثر مما يوضحها.

8-1- البلاغة الجديدة:

وهذا الأمر لا يقلل في شيء من قوة تأثيرهم خاصة في نقاشات علماء الدلالة والسيمائيين في البلدان الفرنكوفونية، حيث إن البلاغة تحت تأثير ضغط النحويين الشكلايين أمثال تشومسكي، انبعثت من جديد في سنوات السبعينيات، وقد سجلت هذه الولادة الجديدة بالإصدارات الأولى لمجموعة يو (Groupe U) في البلاغة العامة، عند لوجارن (Le guern) وهنري (Henry) حول الاستعارة والكنائية. وعند ريكور (Ricoeur)، تودوروف (Todorov) وجونات (Genette) حول الاستعارة والصور والرموز، مسجلين كلهم العلاقة المباشرة التي تصل بين دي مارسيس وفونتانيي بأبحاثهم. ومثلما يقول جينات في تقديمه لفونتانيي: « قليل جدا هو الإرث الذي لا يهمننا مباشرة بحيث يستدعي جردا سريعا. » وعموما فقد جاء هؤلاء الباحثين الفرنكفونيين بعناصر جديدة لعلم الاستعارات وخصوصا تحليل المعانم (sèmes) ومفهوم التناظر الذي طور في السيميائيات القرىمائية.

بدأ ريكور في سنوات السبعينيات يرد الاعتبار للاستعارة وللخطاب والنص وللذات المتكلمة، في تقاطعها مع البنيوية والظاهرانية والهيرمينوطيقا ومع نظرية أفعال الكلام. وقد بدأ ريكور من اللسانيات الحديثة لبينفست. الذي أعطى الفرق بين اللسانيتين: لسانيات اللغة (السيمائيات) ولسانيات الخطاب (الدلالة): وتتجه البلاغة الجديدة نحو مستويين مختلفين للغة، وتأسس على نوعين من الوحدات:

العلامات من جهة، والجمل والملفوظات من جهة أخرى. وهذا مايسميه ريكور بالتحديد والتنوؤ، فلأنها علامة سيميائية فللكلمة عدة معاني، فهي تكس ثروة دلالية. وفي الجملة تصبح الكلمة حاملة لمعنى كما يصبح لديها مرجع. يسعى ريكور إلى تحليل الجدل

بين التعدد السيميائي والوحدة الدلالية أو التداولية. الكلمة من منظور سيميائي هي رمز، ومن منظور دلالي تصبح موضوعا لهيرمينوطيقا الخطاب وهيرمينوطيقا النص. ومن خلال هذا المنظور الهيرمينوطيقي يمكننا إعطاء معنى ما للنصوص والخطابات، قبل توظيف اللغة توظيفا إبداعيا استعاريا. يقول ريكور محاكيا روديبه:

الابتكار الدلالي هو طريقة للإجابة عن تساؤل مطروح من أشياء بطريقة إبداعية: في حالات خطابية، وفي بيئة اجتماعية معينة وفي لحظة معينة، شيء ما يتطلب قوله عملا كلاميا يتجاوز اللغة التي تواجه الأشياء بالكلمات. وأخيرا فالمتاهة هي وصف جديد لعالم التمثيلات. ومن خلال فرجة اللغة وفرجة الكلام مع الأشياء التي تبعد من خلالها الاستعارات. بالإضافة إلى الكنايات - التي أضافها ريكور، عكس جاكسون الذي جعل من الكنايات آليات لغوية في المستوى التوزيعي (النظمي) وعكس لوجان الذي لم يحاول كثيرا ربط الكناية بالمرجع. كتب ريكور يقول:

يظهر دور المرجع في العمل التأويلي لرسالة تضم كناية: وفهمها يجب دائما اللجوء إلى معلومة مقدمة من السياق، وتستكمل هذه المعلومة من خلال الملفوظ الذي يظهر كحذف (إضمار).

المثال الكلاسيكي: أتريد كأسا (من الخمر)؟ يشغل من خلال هذه الأفعال الدلالية والتأويل السياقي لنظام العلامات ونظام التمثيلات. تملأ هذه الأفعال من خلال مقصدية المتكلم وتأويل المستمع القيم السيميائية للعلامات بفائض المعنى، وبفائض استعاري: « إذا كان بإمكاننا إدماج فائض المعنى الذي تحمله الاستعارات في الميدان الدلالي فسيكون باستطاعتنا منع اتساع أكبر لنظرية المعنى الفعلي. »

إدماج فائض المعنى الذي تحمله الاستعارات في نظرية المعنى كان اشتغالا على سيميائية بلاغية جديدة نظر فيها لومبارت ومازالت إلى يومنا هذا حاضرة في البلاغة البنيوية الجديدة ذات الأصل الفرنسي، وكذلك بالنسبة للبلاغة الجديدة الأنجلوسكسونية وبالنسبة للبلاغة المعرفية الحديثة.

8-2- البلاغة الجديدة:

شكلت سنوات السبعينيات فترة انبعاث البلاغة في إنجلترا والولايات المتحدة، حيث نجد فلسفة اللغة لبلاك (Black) من جهة، والبلاغة الجديدة من جهة أخرى مستمرة في أفكار

كومبال (Campbell) وريتشارد (Richards) حول فلسفة البلاغة. ووفق هذا المفهوم الأنجلوأمريكي للبلاغة الجديد التي تمسكت من جديد بالقيمة الاجتماعية والتطبيقية للبلاغة مثل بلاغيي القرن الثامن عشر. كما تمسكت أيضا بالاستعارة كشكل جوهري للغة ولل فكر. تجاوزت النظرة إلى الاستعارة من مجرد ديكور بسيط أو كبديل بسيط لعلامة بأخرى إلى النظر إليها كوسيلة مميزة للتواصل. وقد تغيرت نظرتنا إلى الاستعارة كجوهري. ساندتها أكثر جاكبسون قصد الكشف عن تفاعل أساسي جديد بين الأفكار والكلمات:

« للتعبير بطريقة بسيطة جدا: عندما نوظف استعارة ما فإننا نشغل فكرتين عن شيئين مختلفين مرتبطتين بكلمة أو جملة واحدة والمعنى هو نتاج تفاعلتهما».

الاستعارة هي ذهاب وإياب، وتبادل بين الأفكار (...) الفكر استعاري (...).

والاستعارات اللغوية تتزاح من جديد إلى الفكر واللغة كبلاغة في عمومهما.

ينظر ريتشارد إلى هذا التفاعل الاستعاري كأساس بين تمثيلين مركبين، يسميهما حامل ومحمول Tenor et vehicle. ويرى بلاك في التفاعل أساسا بين الظواهر اللسانية: الكلمة والسياق. يقوم فهم الاستعارة على فهم التفاعل السياقي، المدعوم بالمرجع والإحالة إلى أفق معرفة ثقافية مشتركة يتقاسمها أطراف الحديث الذين ينطلقون في تفاعل خطابي.

ليس من قبيل الصدفة أن تكون سنة 1971 تاريخ إصدار وارن شيبيل (Warren Shibles) أول بيبليوغرافيا للفهم الأدبي التي تكدست حول موضوع الاستعارة في السنوات الستينيات والسبعينيات.

9- الاتجاه السابع: العودة إلى البلاغة التاريخية والمعرفية والنفسية.

نقول في الأخير بأن سنوات السبعينيات طبعها إحساس بالضيق وسط اللسانيين الذين بدؤوا باكتشاف الفراغ الدلالي والتداولي الذي خلفه النحو التوليدي، فقد كشفوا ببطء عن الجوانب الوظيفية التداولية، وأخيرا بلاغة اللغة البشرية. أصدر لأكوف التوليدي المخبى وجونسون الفيلسوف الشاب في بداية الثمانينات. كتابهما المهم «نحيا بالاستعارة we live by métaphore». هذا الكتاب أحدث ثورة في اللسانيات تحت تسمية اللسانيات المعرفية.

المسلمة الأساسية لعلم الدلالة أو البلاغة المعرفية هي أن: هناك الاستعارات المفهومية من جهة، مثل الحجة هي الحرب Argument is war (لاكوف وجونسون 1980: 4) وحسب المثال فمفهوم الحجة ينبني من خلال مفهوم الحرب (التفاعل بين

الأفكار)، تمنحنا هذه الاستعارة المفهومية ترسيمات (بحيث أن المؤلفين يُسمون عموماً التجارب الجشطاطية التي تقوم على تجاربنا الجسدية، بالثقافية والتاريخية) قصد الحديث عن الحجج. ففي خطاباتنا الحجاجية نستعمل هذه الترسيمات لبناء كلامنا. حيث نستعمل تعابير استعارية مثل: "جوابك دحض حجتي". (التفاعل بين الكلمات).

يطور هؤلاء المؤلفون تخطيطاً معرفياً ودلالياً جديداً. فهناك أولاً ما يسميه جونسون بالبنى المفهومية البدئية للصور المرتسمة مثل المضمن بالنسبة للمتضمن، والجزء بالنسبة للكل... وهي صور منزاحة عن تجربتنا الجسدية والفضائية ثم هناك الاستعارات المفهومية القائمة على هذه الترسيمات مثل: الحجة هي الحرب. وأخيراً هناك الاستعارات اللسانية التي تنتج في الخطابات الحالية التي تقوم على هذه الترسيمات المفهومية البدئية وهذه الاستعارات المفهومية. ونجد هنا إجابة جديدة عن تساؤل أساسي يشغل كل سيميائية وكل دلالية، وهو معرفة: كيف تأتي معاني الكلمات؟

ومثلما رأينا فالتمييز بين مستويين للاستعارة: المستوى المفهومي أو المعرفي أو الداخلي، والمستوى التعبيري أو الخارجي، تميز موجود في نظريات الاستعارة عند لومبارت، لكننا نجد لها خاصة في نظريات الاستعارة التي اقترحها ويجنر (1885) وموتشر (Mauthner) (1901/02) والذين أسسوا جميعهم في تحليلاتهم الأخيرة لفلسفة البلاغة على الآراء التي اقترحها أرسطو والفلسفة السيميائية للوك. ومثل لاكوف، جونسون، تورينر واللسانيون المعرفيون الآخرون، فقد لمس هؤلاء الفلاسفة اللغويون علاقة حميمة بين اللغة والفكر بين المفاهيم والكلمات. وقد أوضحوا بأن الاستعارات والكنيات موجودة في كل جوانب اللغة الشعرية أكثر من العادية وبأن هذه الصور، أو هذه الاستعارات، وهذه الرسوم هي أساس تفكيرنا.

10- الخلاصة:

حاولنا في هذا المقال الإشارة إلى أن نظريات المعنى ونظريات الدلالة منذ علم تطور الألفاظ (السيماسيولوجيا) إلى الدلالة المعرفية ومنذ السيميولوجيا عند لومبارت إلى غاية السيميائية المعرفية، فأصولها ليست فقط في علم الدلالة التاريخي والنفسي، لكن بصفة عامة في فلسفة البلاغة والدلالة وفي البلاغة الدلالية والفلسفية وفي الدلالة البلاغية والفلسفية والتي تطورت جميعها في نهاية القرن الثامن عشر.

تر: أ. جميلة لعبادي

السيمائيات والأدب:

لقد تشكلت السيمائيات الفرنسية وبشكل أعم السيمائيات الأوروبية في الخمسينيات والستينيات وذلك بالتقائها باللسانيات (بارت واغريماس) والأنثروبولوجية (لفي لستروس) وكذا بمختلف التيارات الشكلانية بعضها تابع للنقد الأدبي (النقد الحديث) والبعض الآخر تابع "للمنطق الرياضي".

ولقد تطور جزء من هذه الأبحاث إلى ما نسميه عادة بـ "السيمولوجيا". - دراسة العلامات - وذلك تحت تأثير النظرية التواصلية غير أن التيار الأكثر تمثيلاً قد ظل وفيما - وذلك رغم تنوعه الكبير - لسيمائية مؤسسة على مبدأ "علم دلالة" الخطابات، النصوص أو الصور.

سيمائية الخطاب:

ينطلق التحليل السيميائي - من هذا المنظور - من مبدأ مفاده أن كل خطاب ليس علامة كبيرة أو تجميعاً للعلامات، إنما هو مسار "دلالي" تتبناه عملية "تلفظية". وعليه، صُمِّمَت النظرية السيميائية لإدراك تمفصلات الخطاب منظوراً إليه ككلٍ دلالي. لكن عليها ومن أجل فهم أفضل له (الخطاب) أن تُقَطَّع هذا "الكل الدلالي"، وإحدى الطرق الممكنة لهذا، تتمثل في أن نكشف في كل نص عن مجموعة من الوحدات الشكلية التي تُعرف حدودها بمختلف "الانقطاعات" التي يمكننا الكشف عنها من خلال القراءة: إنقطاعات فضائية، زمانية، عاملية... إلخ.

غير أن هذا الإجراء - وإن كان ضرورياً - له حدوده ونقائصه حيث أنه يصطدم في آخر المطاف بمسألة "الوحدات الصغرى" - فيلتحق بذلك بالنقطيع العلامي الذي طالما برأ نفسه منه.

ولهذا السبب، تبنت النظرية السيميائية نوعاً آخر من التقطيع وذلك من أجل فهم أفضل لموضوعها دون تشويه له، فهي تضع مجموعة من المستويات الدلالية تبدأ من الأكثر تجريداً إلى الأكثر مادية، وهذه المستويات هي مستويات البنى الدلالية الأساسية، البنى العاملة والصيغية والبنى السردية والموضوعاتية وكذا البنى الصورية .

كل المستوى من هذه المستويات يُفترض - وذلك انطلاقاً من الأكثر تجريداً إلى الأكثر مادية- أن يُعاد تمقّصه بشكل أكثر تعقيداً في المستوى الذي يليه.

كانت هذه السيميائيات إذن مُخصّصةً لمقاربة النصوص، المجموعات الدالة، والخطابات الحيّة، أكثر مما هي موجهة لمقاربة العلامات بأتم معنى الكلمة. وعليه، كان من الطبيعي أن تهتم باكراً جداً بالنصوص الأدبية، لكن تجدر بنا الإشارة هنا إلى أنها كانت تعكف حينئذ على النص الأدبي بوسائل (شكلية خاصة) كانت تحوم حول الخرافات والحكايات. واعتباراً لهذا كانت السيميائيات الأدبية عبارة عن نوع من الانثروبولوجية البنيوية للنص الأدبي. وجهة نظر جديدة وخصبة أكد، لكنها لم تكن قادرة على إرضاء المختصين في الأدب إرضاء كلياً.

أصبحت السيميائيات تدريجياً سيميائية خطاب، وهي تضطلع بذلك بما خصّصت له منذ البداية، بمعنى وضع نظرية للمجموعات الدالة، وليس نظرية للعلامة. لكن ومن أجل تحقيق ذلك كان عليها أن تمتلك الأدوات التي تتيح القبض على الخطاب الحي الذي يبتكر أشكاله الخاصة ولا يكتفي بالاعتراض من "كنز" موضوع مسبقاً ومكون من البنى، النماذج، المواقف والتنظيمات. لقد أصبحت السيميائيات سيميائيات خطاب بعدما أعادت ليس فقط لتمثيل "طاقم" التلفظ (الساردون الملاحظون) في النص المكانة المستحقة له، بل لفعل التلفظ وللعمليات التلفظية كذلك. وعليه؛ بإمكان السيميائيات أن تعالج الخطاب الأدبي ليس كمفوض من شأنه تمثيل أشكال خاصة فحسب، بل وكذلك كعمليات تلفظية خاصة أو "كلام أدبي" على حد تعبير جاك جونيئاسكا¹.

من هذا المنظور؛ يجب علينا اليوم إعادة تقييم دور "الركائز الثلاث" للنظرية السيميائية وهي: المربع السيميائي السردية، والمسار التوليدي.

يعتبر المربع السيميائي مربعا للتصنيف، فهو في حقيقة الأمر يوضّح علاقات التضاد، التناقض والتضمين التي تنظّم وتحدّد مقولة دلالية. إنه لأمرٌ مثلاً أن نلاحظ في

نص ما أن العناصر "أرض" و"هواء" تدخل في تضاد، فيما بينها، وتميز بذلك بين سلسلات من الصور المتقابلة، وإنه لأمر آخر أن نشخص وبوضوح العلاقة التي تميزهما (علاقة التضاد مثلا)، وكذا وضعية كل واحد منهما في مقولة العناصر الطبيعية، بمعنى داخل الثقافات ذات الأصل الهندوأوروبي وذلك فيما يتعلق بـ: "النار والماء". وبالإضافة إلى ذلك فإن المربع السيميائي يزودنا بصورة شكلية عن الطريقة التي يمكننا بها أن نتبع وعلى امتداد النص - مسار كل مقولة، مقدما بذلك (أي المربع السيميائي) الخطوط الأولى لما سيصبح بعد ذلك سردا. غير أن المربع السيميائي لا يتيح إمكانية فهم الطريقة التي تتخذ بها المقولة شكلها انطلاقا من الإدراك، ولا بالطريقة التي يكون بها الخطاب كفيلا بابتكار وإعادة تهيئة مقولاته الخاصة، فبفضل المربع السيميائي يمكننا إنشاء علاقة التضاد بين العنصر "أرض" والعنصر "نار" غير أن هذا لن يقول لنا "على أي أساس" تشكلت هذه العلاقات وعلى هذا المنوال بالذات. أو مثلا إذا ما كانت هذه الوضعيات يتحكم فيها إدراك الصلابة أو الميوعة، أم يتحكم فيها إدراك الطاقة أو السكون. إن بناء مربع سيميائي إذن هو الافتراض بأننا نتعامل مع مقولة ثابتة مُتَبَّنة انتهى تشكُّلها. لكن لفهم الطريقة التي يقوم بها الإدراك بتجميع، إنتقاء وإعادة تهيئة مجموعات الصور لتنظيمها في مقولات، علينا الاستعانة بمناهج ونماذج أخرى.

إذا فحصنا على سبيل المثال كيفية اشتغال إحدى التشاكلات في النص، فإنه يمكننا اعتباره (أي التشاكل) تكرارا لمضمون دلالي. ولما كان الأمر كذلك باستطاعتنا أن نُعَدّه "توجيها للقراءة" (هو أن تتبنى وجهة نظر الخطاب الملفوظ) فالمعنى منجز وبإمكاننا إعادة بنائه انطلاقا من التشاكلات المهيمنة للخطاب، وكل واحد منها كفيلا بأن يُنْتَظَم بفضل مربع سيميائي. لكن باستطاعتنا كذلك النظر في الكيفية التي يقوم بها الخطاب بتكوين تشاكلاته الخاصة، كيف يُقدّم تكرار المضامين، كيف تُوطّدُ بين صور مختلفة، علاقة تتيح إمكانية التعرف على قرابة دلالية. بإمكاننا إذن أن نفحص الكيفية التي يقوم بها النص بضمّ وفكّ، إدماج وتفتيت صورهِ من أجل فهم كيف تتكون التشاكلات في حركة التلَفْظ ذاتها. هذا إذن هو منظور الخطاب الحي.

أما عن المسار التوليدي فهو نموذجٌ "لترتيب المقولات المشتغلة داخل الخطاب، وذلك انطلاقا من أكثرها تجريدا وهي البنى الأساسية - إلى أكثرها مادية- وهي البنى

الصورية للخطاب - إنه إذن (المسار التوليدي) يتيح إمكانية مَوْضَعَة مجمل البنى الحاضرة أثناء التلفظ بمقارنتها ببعضها البعض وبهذا المعنى، يُعتبر صورة شكلية لـ: "الذاكرة" السيميائية لذات التلفظ لحظة قيامها بالعملية التلفظية. وعليه فإن المقولة (حياة/ موت) على سبيل المثال والمنتمية إلى البنى الدلالية الأساسية، سيُعاد تمفصلها إلى: (إتصال /إنفصال) في البنى السردية والعاملية، وذلك بفضل إنشاء علاقة داخل المقولة الأولى نفسها للعامل الذات، من شأنه أن يكون متصلاً أو منفصلاً عن العامل الموضوع الذي مضمونه الـ: "حياة". وبعدها، يتم تجميع ملفوظات الاتصال لتشكل برامج سردية وهي في مثالنا هذا عبارة عن برامج الحفاظ، الضياع والإصلاح والتي تنتمي كلها إلى البنى السردية الموضوعاتية.

وفي الأخير ستُعتبر هذه الأخيرة "صورية" في اللحظة التي تتلقى فيها تحديدات إدراكية فضائية، زمانية وعاملية. فالمقولة الأساسية: (حياة/ موت) مثلاً بإمكانها - في هذا المستوى وفي نهاية مسارها- أن تظهر في أنواع مرئية للنور والظلام أو حتى بالتنسيق مع تغيّر زمني في شكل الليل والنهار أو الصيف والشتاء. إن هذا التوضيح المبسط يصف المسار التوليدي "الأصلي" وهو مسار بناء الدلالة. بإمكاننا النظر كذلك في المسار التوليدي "الفرعي" مادام أنه مسار التحليل الملموس، الذي ينطلق من صور قابلة للملاحظة المباشرة ليصل في الأخير إلى المقولات التحتية المجردة.

وعليه، هل بإمكاننا إنطلاقاً من (ليل/ نهار) وهو تمييز "صوري" سنأخذه من نص ملموس - إيجاد وبشكل متتابع وعكسي (نور / ظلام)، (إتصال / إنفصال). (حياة/ موت) أو أكثر عموماً (وجود/ لا وجود).

غير أن المسار التوليدي سواء تتبعناه في الاتجاه الأصلي أو في الاتجاه الفرعي، لا يقول لنا كيف يشتغل التلفظ، كيف يختارو ينسق ويعيد تهيئة ويشوه أو يبتكر المقولات. لهذا تلزمنا أدوات أخرى، بمعنى تلزمنا معرفة بعمليات الممارسة التلفظية. إن تصور التلفظ كممارسة، هو التسليم بأن الأشكال الخطابية المُشكلة إنطلاقاً من مقولات مُنظمة في المسار التوليدي؛ بإمكانها أن تظهر - من منظور الخطاب الحي كأشكال فريدة من نوعها. لكن هذا لا يعني أن تتخلى عن فكرة أن الخطاب يَعرِف من "كنز" جماعي موجود مسبقاً

ومكون من الأشكال والنماذج، بل يعني فقط أن استدعاء الأشكال التي تتوفر عليها اللغة والثقافة ما هو إلا مرحلة من المراحل الأصلية للممارسة التلغظية.

إن الفكر الخرافي للفي- ستروس لا يشتغل بشكل مغاير إذ على الرغم من أنه يستمد آلياته من معارف وممارسات وتقاليد مُثَبَّتة بشكل جيد، فإن هذه الأخيرة أصبحت من الصعب التعرف عليها داخل الخطاب، وذلك بعدما فعل الترقيع "الليفي ستروس" للممارسة التلغظية فعلةً. فسواء تعلق الأمر بالعلاقة التي تربط أو تقابل بين عدة نصوص _في حالة التناص_ أو سواء وضعنا أنفسنا في قمة ثقافة بأكملها- في حالة حوار الثقافات أو السيميو فلكية على حد تعبير "يوري لوتمان"، فإن الحركات المستمرة للصورة، النصوص واللغات تقضي جميعها إلى أشكال نصية و/ أو ثقافية ذات أصل - على الرغم من كونه مؤكد- إلا أنه مستبعد منهجياً. وعليه؛ نخلصُ إلى أنه في حركة حياة الثقافة ذاتها، تبرز الأشكال السيميائية التي تنشأ عنها هي كذلك كأشكال فريدة من نوعها.

وعليه، فإذا أردنا أن نحلل الخطاب الأدبي الحي وليس فقط بنياتة الشكلية منفصلة عن تلفظها، فإن منظور الممارسة التلغظية يجب أن يغلب (بمعنى أن "يأتي في المرتبة الأولى" وليس أن "يحل محل") منظور المسار التوليدي.

لقد كانت السردية مبدأ منظماً مركزياً في التحليل البنيوي للسنوات 60-70 ولذلك لأسباب تاريخية هي أن تلك الفترة قد تصادفت مع اكتشافنا للمورفولوجية السردية لفلامير بروب وفي ستروس. ولكن كذلك لأسباب عميقة تتمثل في أن السردية كانت تزودنا بمبدأ المعقولية لكل المجموعات الدالة التي يتعدى حجمها حجم الجملة وحتى للجملة ذاتها.

إن مبدأ المعقولية هذا يرتكز من بين ما يرتكز على مفهوم العامل، الذي كان حينها يُتداول بتسميات متنوعة: تكافؤات شفوية (تيزنير)² حالات دلالية (فلمور)³، أدوار درامية (سوريو)، عوامل سردية (غريماس)⁴ إلخ... ومن هذا المنظور، فكل إسناد سواء كان متوقفاً عند حدود الجملة، أو يحتل نصاً بكامله، وسواء كان قد عبّر عنه مباشرة بسلسلة من التحولات السردية، فإن (الإسناد) يتوفر على عدد محدد من "الأمكنة" السردية التي تشكل ما يسميه "تيزنير" و"فلمور" بـ"المشهد" الإسنادي. لقد كان هذا المبدأ التفسيري الوحيد يسمح مثلاً بالتفكير في اختصار سرد مطول إلى "سرد مختصر" (جونات) يتخذ

شكل وحجم جملة بسيطة. وعليه كانت جملة: "أصبح مارسيل كاتباً" تلخص البحث عن الزمن الضائع لـ: "مرسال بروس". في الوقت ذاته، كان هذا الاختصار يجعل التفكير في نحو سردي للنصوص أمراً ممكناً فما دمنا نستطيع البرهنة على وجود نوع من التكافؤ بين بنية سردية بسيطة كمثّل بنية الجملة وبين بنية أكثر تعقيداً كتلك المتعلقة بالقصة، بالحكاية أو بالرواية، فإن صياغة مبدأ معقولة سردية لكل الخطابات بات ممكناً ويمكن لهذا المبدأ (المعقولة) أن يلخص في شكل قاعدة تجريدية هي: لا يمكن فهم المعنى إلا في تحوله.

وبالفعل، إذا ميزنا. كما كان من الشائع فعله في السنوات 50-60 بين نوعين من المسندات. مسندات الحال (وصفية) ومستندات الفعل (تحويلية، سردية). فإن المعنى السردى يعزى إلى مسندات التحول الذي يربط مسندي الحال. إن هذا المبدأ يتضمن عبارة فلسفية إن لم تكن أيديولوجية تتمثل في أن المعنى الإنساني لا يمكن الإمساك به إلا في التغير، ليس هناك معنى "مُثَبَّت" ومُخَصَّص لوضعية منفصلة عن أي سياق، ولا لحال وحيدة ولفظ معزول، كما أنه لا وجود للمعنى إلا في الانتقال من وضعية إلى أخرى، ولا وجود له إلا في العلاقة بين لفظين على الأقل.

تحليلاً هذه الملاحظة الأخيرة على الملاحظة الأولى وهي أنه لا وجود للمعنى إلا في الاختلاف بين الألفاظ وليس في الألفاظ ذاتها. ولما كانت ألفاظ الاختلاف في الخطاب يحتل كل واحد منها وضعية، فإن هذا المعنى لا يمكن الإمساك به إلا في الانتقال من وضعية إلى أخرى، بمعنى في التحول الذي بوسعنا تعريفه كالمقابل تركيبى للاختلاف.

غير أن التحول لا يمكن التعرف عليه إلا بعد أن نعرف إلى أي لفظ ثان تحول اللفظ الأول أو إلى أي وضعية نهائية تحولت الوضعية الابتدائية، وهذا يعني أن ما تم الإمساك به في التحليل السردى هو تحول منجز، دلالة مثبتة وذات صيرورة منتهية، وليست دلالة في حركة، وتحت مراقبة تلفظ حاضر وحي.

إنّ مقارنة الأحداث السردية من منظور الخطاب الحي يتطلب إذن نماذج أخرى تقيم علاقات وثيقة مع التلفظ.

الخطاب الحي:

إن الأفق الذي يرتسم وهو أفق الخطاب الحي - لا يشكل مع ذلك سيميائية أخرى يأتَم معنى الكلمة لأن الأمر يتعلق دوماً بسيميائيات الخطاب، بمعنى بمعرفة تسعى إلى وضع الشروط التي تؤدي فيها - التعبير والممارسات البشرية الشفوية منها وغير الشفوية - المعنى. لكن بدلاً من اعتبار الدلالة - كما كانت تفعله في بداياتها (السيميائيات) - كحصيلة لمتفصلاتٍ موضوعيةٍ في ملفوظٍ منجزٍ وتامٍ، فإنها تعمل الآن على الكشف عن انبثاقها، وعلى استخلاص العمليات التي تتجزأ، إننا باختصار نسعى إلى استرجاع معنى هذه التجربة الإنسانية والتي تتمثل في إنتاج أو تأويل شيء دال.

يمكننا في هذا الصدد اعتبار السيميائية كمسار إنتاج/تأويل وبهذا نستطيع الاتفاق مع الفلسفة البيرسية وسيكون بذلك من شأن هذا المسار أن يُمسك به من جوانب عدة.

1- من الجانب الاستهلاكي "بداية المسار السيميائي" وفيه نتعامل مع السيمياء الناشئة والتي تتضمن الشروط الإدراكية والحسية وحتى العاطفية للدلالة.

2- من الجانب "الاستمراري": المسار السيميائي الجاري" وفيه سنتعامل مع السيمياء المتلفظة، ومع الدلالة الفعلية، مع الحضور الدال، ومع آنية التجربة السيميائية.

3- وفي الأخير من الجانب "الانتهائي": إتمام المسار السيميائي وفيه سنجد السيمياء الملفوظة على شكل ملفوظ تام وموضوعي.

يتضح جيداً من خلال هذا المنظور أنه لا مجال للمتميز بين عدة سيميائيات، بل أن التمييز يكون فقط بين عدة وجهات نظر حول مسار واحد، كل وجهة نظر تحصر مرحلة من هذا المسار وتُعرّف مجال ملاءمتها الخاص بها.

وبصفة عامة نقول أنه على التحليل السيميائي للنصوص وباعتباره منهجاً، أن يخضع لضرورة تأويله. وبالفعل فإن النماذج والمستويات المختلفة التي تقترحها لا تكون ذات أهمية إلا إذا كانت تتيح بناء كفاءة تأويلية أكثر قدرة على الكشف (كشفية) من مجرد كفاءة حدسية. ولا تعتبر ذات أهمية كذلك إلا إذا كانت تقترح حلولاً تأويلية لا يمكن الوصول إليها بمجرد قراءة حدسية واحدة.

ولتلبية هذا الشرط، فإن السيميائيات إذن موجهة إلى أن تُغير وبشكل منظم وجهة منظورها التحليلي الذي تقترحه وأن تثير بذلك إشكاليات جديدة.

فعلى سبيل المثال؛ قدمت السيميائيات نفسها -وذلك منذ الثمانينات- "كعلم الخلاقيات" وبشكل أكثر توضيحاً، كمنهج لتحليل القيم داخل الخطاب، وبدأت بذلك تركيز وبشكل تدريجي على مسألة "طرق الولوج" المختلفة إلى الخلاقيات، وكانت تركز كذلك على مختلف طرق القبض الممكنة على القيم: قبض حسي وذاتي، قبض إدراكي وأخلاقي وقبض جمالي وصوري الخ...

ولهذا السبب أصبحت السيميائيات الخطابية وبشكل تدريجي نظريةً لتحرك القيم داخل الخطاب بمعنى أنها تبحث في شروط وصيغ تسجيل القيم داخل النص كما تبحث في مسار هدم وبناء وتبادل القيم، وتبحث كذلك في التبنى التلفظي والعاطفي للقيم. تلك كانت إذن الانشغالات الجديدة للسيميائيات.

لكن وبالموازاة مع ذلك، كان التحليل الصيغي يتطور وكان يبدو على وجه الخصوص تحليلاً كشفياً كونه يضيف مباشرة إلى مجمل البنى السردية والنحوية للخطاب. إنه بالفعل يحلل الترسميات السردية بنفس القدر الذي يحلل به هوية الفاعلين، ويحلل القوى التي تتعارض في الصراعات السردية بنفس القدر الذي يحلل به تلك (القوى) التي تم صرفها في التجليات الانفعالية: "فمزاج الذات السيميائية لا يتشكل مباشرة انطلاقاً من المسار السردى ذاته، بل يتشكل انطلاقاً من الشروط الصيغية (الرغبة، المعرفة، القدرة... الخ) التي يخضع لها.

واليوم، وكل تغيير في زاوية الرؤية، فإن التغيير الخاص بالخطاب الحي يحمل حصته من التعديلات الخلاقية وحصته من التبايرات والاختفاءات كذلك.

فما هو ملائم من منظور الخطاب الملفوظ - كالبنية الخلاقية للمقولة مثلاً - لم يعد كذلك في منظور الخطاب الحي الذي سيضع بدل ذلك وفي المقدمة ضم مجموعة من الإدراكات لتشكيل الأجزاء المكونة لكل مدرك باعتباره متناسقاً. وما هو من السهل تحديده من منظور الخطاب الملفوظ. كمثال توجيه مسار سردي مُنجز، سيكون على وجه الخصوص إشكالياً من وجهة نظر الخطاب الحي، كتوجيه صيرورة أثناء جريانها مثلاً.

إنه من الواضح إذن أن تبني منظور الخطاب الحي يثير صعوبات جديدة، ويتطلب حلولاً جديدة، كما أنه يفرض إلى إشكاليات لم يسبق طرحها من قبل، أو على الأقل لم يُهتم بها في المنظور السابق. وهذه بعض من أهم تلك الإشكاليات:

الحضور، الهوية، العاطفة (الشعورية).

أولى هذه الإشكاليات هي إشكالية الحضور: فكل الجهاز موجه إلى الآنية، بمعنى أنه مُوجه تماما إلى الفعل باعتباره فعلا بالنسبة للذي يؤديه، يُلحَظُه أو يقع عليه. فقبل حتى أن يُفهم أويؤول من قبل ذات الخطاب، سيقوم الفعل بالتأثير في حقل حضوره، سيُكبر من حجمه أويصغره، يفتح أو يغلقه، يثير حضورا أو يسبب غيابا. وبتعبير آخر، قبل أن تفهم الذات أو تقوم بتأويل الفعل باعتباره تحولا، ستشعر أولا بفاعلية هذا الفعل كما أنها ستدرك تغييرا في تدفق أحاسيسها وانطباعاتها. وكمجمل القول، سوف تدرك الذات تعديلا في الحضور تعيش إن صحَّ التعبير تجربة الحدث قبل أن يُمسك بمعناه.

إن النقطة المرجعية للتحوّل من منظور التحليل السردى للمفوض هي دائما الحالة النهائية التي يمكننا انطلاقا منها تقييم التغيّر المنجز، وكذا المشوار الذي تم قطعه ابتداء من الحالة الأولية، أما من منظور تحليل الخطاب الحي، فإن النقطة المرجعية للتغير سوف تكون دائما وضعية هيئة الخطاب مادام أن كل شيء ينتظم حولها، إنه لا وجود لفعل تلفظي دون اتخاذ موقف من قبل هيئة الخطاب.

بإمكاننا القول لتوضيح هذه النقطة أن الفعل في الحالة الأولى قد تم التعامل معه باعتباره تحولا وفي الحالة الثانية باعتباره حدثا. والتحول والحدث ليسا متطابقين، ما دام أنهما لا يملكان نفس الهيئة المرجعية، فالتحول يتميز بالنتيجة التي يصل إليها أما الحدث، فإنه سيُقيّم خاصة بفضل الأثر الذي يحدثه في الملاحظ وبالطريقة التي يبرز بها في حقله. انطلاقا من هذا الموقف المرجعي، يمتد حقل الحضور (الفضائي والزمني) إلى غاية بلوغ آفاقه، وبين المركز والافاق تُمارس إدراكات الذات وانطباعاتها والتي تنتوع من حيث الكثافة ومن حيث المسافة وكمية الصور المُدركة على حد سواء. وبتعبير مختصر، تنتوع من حيث الكثافة والامتداد. فبإمكان مسألة الرؤية مثلا أن يُعاد فحصها من هذا المنظور وعليه، تنتظم الانطباعات والإدراكات من هذا المنظور في حقل حسي، ومن خلال ضبطها التدريجي من حيث الكثافة والامتداد، تنبثق دلالتها بالنسبة إلى الذات. إن المضامين المُعالجة في الخطاب سوف لن تخضع إذن لعلاقات منطقية فيما بينها - كالتضاد والتناقض، فحسب، بل سوف تسند إليها درجة من الحضور أقل أو أكثر حدة بالنسبة إلى هيئة الخطاب. سوف يكون بإمكاننا الحديث إذن عن كثافة وامتداد هذا

الحضور لكن وبشكل أعم عن صيغة وجود (افتراضية، محتملة وحقيقية) لهذه المضامين بالنسبة إلى الذات التي هي مركز الخطاب والتي (تمنحها هذه المضامين) "شعورا بالوجود" أكثر أو أقل قوة، أو أكثر أو أقل صفاء.

إن درجة حضور الصور بالنسبة إلى هيئة الخطاب تهم في الدرجة الأولى البعد البلاغي: وبالفعل ففي كل صورة (استعارة، سخرية، أو ما قبل الامتلاك) لا يهم، يوجد على الأقل مضمونين متنافسين أو ترجمتين لنفس الحدث، ملفوظين متناقضين أو عالمين دلاليين. وتعايشهما في مكان واحد في الخطاب لا يكون ممكنا إلا إذا كانا لا يملكان - بالنسبة إلى هيئة الخطاب - نفس صيغة الوجود.

فباتخاذ موقف بالنسبة إلى هذه الصور، أو التأويلات المنضّدة، تحدد هيئة الخطاب تلك التي تعبرها درجة حضور الأكثر حدة، أو تلك التي تمنحها شعورا بالوجود الأكثر قوة. بإمكانها حتى أن (وهذا ما سنراه لاحقا) تتّوع درجة الحضور هذه. وذلك بالاضطلاع بشكل أكثر أو أقل حدة بهذه أو بتلك الطبقة الدلالية.

تتعلق الإشكالية الثانية بالهوية: ففي منظور الخطاب الملفوظ فإن هوية الفاعلين تتحدد بالتراكم التدريجي للأدوار والصفات المنسوبة إليها على امتداد الخطاب وهي هوية تامة نهائية. ويمكن التعرف عليها عند إتمام المسار، أو عرضيا لما تبلغ نسبة تكرار تجعلنا نستنتج أنها مستقرة نهائيا. وبالمقابل؛ ومن منظور الخطاب الحي تكون الهوية في أثناء تشكلها هي الملائمة، بمعنى الهوية كما يمثلها المعني بها ذاته. إنه من الواضح جدا أن الذات المعنية لا يمكنها انتظار إتمام مسارها (أو كحد أقصى، نهاية حياتها!) من أجل الاضطلاع بهويتها، بل عليها أن تقوم بذلك في حركة مستمرة وفي خضم صيرورة هويتها، وفي اللحظة التي تكون فيها (الذات) بصدد التحول إلى الآخر. وحينها سوف نتحدث عن مسألة البحث عن الهوية، عن الهوية المصوّبة، بل أكثر من ذلك؛ سوف نتحدث عن مشروع حياة بذاته. من هذا المنظور يتغير نظام الشخصية السردية مادام أنها لم تعد فقط دعامة للأدوار المتتالية، والتي يمكن إحصائها انطلاقا من ترسيمه سردية مُنجزَة، بل هي أيضا مُوجّهَة لهوية في أثناء بنائها والتي تتغذى من التغير ذاته. وكنتيجة لذلك يتغير اهتمام التحليل السردى إذ إنه لم يعد ينشغل كلية بالخسائر والمكاسب العملية، المعرفية أو الرمزية المحققة من قبل ممثلي السرد، بل هي الآن تفحص كذلك مسألة

البحث عن هوية الشخصيات. وبالإضافة إلى هذا ولما كانت هيئة الخطاب هي النقطة المرجعية لهذا المنظور، فإن هذه الهيئة - المتلفظ أو المتلفظ له - على حد سواء هي المُرَاهن عليها. وعليه؛ تلوح في الأفق اهتمامات بتداوليه النص الأدبي وبالأسلوبية كذلك مادام الأسلوب واحداً من بين صيغ التعبير المختلفة عن هذه الهوية.

الإشكالية الثالثة والأخيرة التي نثيرها هنا هي تلك المتعلقة بـ:

الشعورية (أو العاطفية) - الأهواء - العواطف - الأحاسيس: فمن وجهة نظر الخطاب الملفوظ والدلالة المنجزة، لا تعتبر الشعورية شيئاً يصعب بلوغه إذ هي تتوقف على المضامين الصيغية (الرغبة، المعرفة، القدرة، الخ...) الموضوعة في هوية الذات عن طريق الأدوار التي مرت بها.

وعليه، بإمكاننا أن نمُنح للأهواء والأحاسيس وصفاً صيغياً لكن سنتقصها حينئذ آنية العاطفة، وستتقصها الرعشة الجسدية للشعور والالتزام الحاضر للذات في النقل "الانفعالي". وبالمقابل ومن وجهة نظر الخطاب الحي، ومادام كل شيء ينتظم حول وضعية جسد هو المرجعية؛ فإن كل تغيير يحدث في حقل حضور هذا الجسد إلا وشعر به. وكنتيجة لذلك فإنه لا يوجد أي شيء يحدث في هذا الحقل، إلا وكان قليلاً أو كثيراً، ذو جوهر عاطفي، شعوري أو انفعالي. إننا نتصور مثلاً ودون صعوبة أي التعقيدات المنهجية التي سوف يتعين علينا إضافتها من أجل إيجاد الأثر الشعوري لفراق وُضع مسبقاً في ألفاظ منطقية (الانفصال بين عاملين مجردين، ذات وموضوع) في حين، نفهم وبشكل حدسي أن العملية سوف تكون أسهل بكثير إذا كان نفس هذا الفراق قد صيغ في ألفاظ الغياب، لأن الغياب يُشعر به ويُقيّم دوماً من منظور هيئة الخطاب، وعليه؛ بإمكاننا القول أن للغياب بالنسبة للانفصال ما للحدث بالنسبة للتحوّل.

المنهج في الأفق:

وفي الأخير؛ هذه ملاحظة إجمالية: لقد أخطأت السيميائيات (أو أخفقت) لما قدمت نفسها كنموذج شامل لانتاج المعنى في النصوص الأدبية إذ يوجد هنا سوء تفاهم علينا توضيحه، فلقد منحت السيميائيات نفسها - وهذا من منظورها الخاص - تعريفاً للمعنى (يتطور) كفيلٌ بأن يتلاءم مع مجموع الممارسات الدالة التي تفحصها. غير أن كل واحد

من هذه الممارسات تعتبر هي ذاتها موضوع معرفة بالنسبة إلى معارف خاصة (فقه اللغة، النقد الأدبي، تاريخ الفن، البلاغة، علم الاجتماع... الخ) وداخل كل واحدة من هذه المعارف، وبحسب الأهداف المتبعة، يُقترح تصورٌ معينٌ للمعنى، بمعنى تصور معين لما له قيمة في مجال ما هو ملائم ودال بالنسبة إلى وجهة النظر المعتمدة في كل معرفة من هذه المعارف.

ليست السيميائيات إذن هي التي ستلقن كل واحدة من هذه المعارف التي تتعاون معها ما هو دال في مجالها الخاص. ولكنها قادرة على أن توضح لنا في أي شيء - تحاكي هذه المشكلة وفي هذه المعرفة مشكلة أخرى في معرفة أخرى، وعليه تقترح السيميائيات جسورا لتبادل الفرضيات، الأدوات المفهومة وكذا الحلول.

وفيما يتعلق بالدراسات الأدبية، فإن المسائل التي تُقترح ليست سيميائية من الوهلة الأولى، فالتناسق الرؤيوية، العاطفية، التناقض، الصور البلاغية، النوع، الأسلوب، الإدراك (و هي المواضيع الخاصة بمختلف الفصول المقترحة هنا) هي كلها مفاهيم ومسائل أو إشكاليات وضعت في الحقل الأدبي عادة بالتفاعل مع حقول أخرى، وبعض هذه المسائل مثل البلاغة، الأسلوب، العاطفة والتي عادة ما تُوصف "تعريضيا" بـ "الماقبل نظرية" - كانت ولمدة طويلة محتقرة وحتى مستبعدة من الحقل السيميائي.

إن هدفنا في هذا الصدد يجب أن يكون واضحا. فبالنسبة إلى كل واحد من هذه المفاهيم أو هذه الإشكاليات، سوف نسعى إلى طرح أسئلة ذات طابع سيميائي، وأن نقترح خطوات مستوحاة من السيميائيات، وسوف نسعى كذلك إلى استخدام تحليل ملموس لإبراز القيمة العملية لهذه المفاهيم وهذه الإشكاليات. إن الأمر لا يتعلق إذن باقتراح نظرية سيميائية للخطاب الأدبي (مع العلم أن بعض من هذه النظريات متوفر في سوق الأفكار)، لكن الأمر يتعلق فقط بتبيان إسهام المنظور السيميائي بطريقته التحليلية الخاصة في المسألة المطروحة.

سوف يكون منظور الخطاب الحي هو دوما الموجه لاقتراحاتنا.

- إن تناسق التشاكلات (التشاكل، الانسجام، التناسق، المناسبة) سوف يتم فحصها داخل الحركة ذاتها التي تجمع وتوحد وتربط صور نص شعري فيما بينها.

- الرؤية (الرؤية الإدراك والدلالة) ستمنحنا مناسبة لمباغثة شخصية ملاحظة وهي تبتكر معنى ما تدركه وتشعر به وأن نجعل بذلك مدينة، كانت يمكن أن تعتبر من الوهلة الأولى غير منسجمة، أن نجعلها مدينة واضحة ومعقولة.

- الانفعالات: (الانفعالات والعواطف) سوف تخص تلك المتعلقة بالأجساد المنفصلة والتي تتواصل فيما بينها دون أن تلتقي وهذا بفضل وساطة هيئة الخطاب وكذا الذوات التي تُنظَّم ويشكل تدريجي معنى ما تشعر به.

- التناص: سوف يتم الإمساك به في مرحلته التخطيطية، تحت رقابة الممارسة التلفظية: كيف يمكن للخطاب أن يُمثل خطابا آخر وذلك بالإشارة إليه وبإعادة قراءته؟! كيف بإمكانه أن يبعث دلالة من جديد ويشوئها في الوقت نفسه؟

- الصور البلاغية: (التلفظ، البلاغة والتصويرية) وكذا النوع (النوع: الأجناس النصية والتلفظ). سوف توضع كلية تحت رقابة التلفظ ذاته ويوضع هو ذاته تحت رقابة إدراك وحساسية هيئة الخطاب.

الأسلوب: (الأسلوب، الهوية وأشكال الحياة) سيتم التعامل معه (الأسلوب) كهوية في أثناء بنائها، لهيئة خطاب في أثناء صيرورتها داخل أفعال التلفظ.

وفي الأخير؛ دراسة شروط الإدراك في النص الأدبي. وبهذا؛ سرعان ما تصبح الفنونولوجيا، فنونولوجيا "الجسد في مواجهة الجسد" وفنونولوجيا الأثر وذات تلفظه.

ومن منظور يتوخى أن يكون تعليميا، سوف تُطرح في كل فصل أسئلة عامة، وتُقترح بعض الحلول وتُصاغُ تعريفات كذلك. وهذا كله قبل أن نخوض في معالجة مقطع نصي أو أثر من الأدب الفرنسي⁵ إن هذه الرؤية المنهجية في مجملها متأثرة بمحادثاتنا مع كل من "جون كلود كوكي"⁶ "جون ماري فلوك"⁷، "جاك جينناسكا"⁸، "أن إينو"⁹، "إيرك لندوسكي"¹⁰ وكلود زلبربرف"¹¹ وبأعمالهم أيضا. فليشكروا على ذلك.

إن مجمل المسائل المنتمية إلى منظور "الخطاب الحي" والتي لم تتم معالجتها هنا إلا بشكل غير مباشر، وعند طرح أسئلة متعلقة على وجه الخصوص بالدراسات الأدبية، قد تم تقديمها بشكل إجمالي (ملخص) في كتاب معنون بـ: سيميائية الخطاب¹.

- 1- جاك جويناسكا، الكلام الأدبي. باريس، 1979.
- 2- . لوسيان تيزنيير: مبادئ النحو البنيوي، باريس كلنكسيك 1950.
- 3- . شارل فلمور "نحو نظرية حديثة للحالة". مشروع جامعة ولاية أوهيو في اللسانيات التحليلية، تقرير رقم 1965، ص 24 و "الحالة للحالة" في باتش وهارمس/ الكليات في النظرية اللسانية، نيويورك 1968 ص 1-18.
- 4- غريماس، السيميائيات البنيوية، باريس 1970 ط 1986 ص 30-128.
- 5- جاك فونتانييل، علم دلالة الخطاب، LIMOGES ، جامعيا ليموجاس، 1998.
- 2- بعض هذه الدراسات الملموسة قد تم نشرها في مجلات أو في أعمال ملتقيات، لكن في نسخة مغايرة تماما وأحيانا في لغة أخرى، بل وحتى في منظور منهجي مغاير.
- أنظر خاصة: جون كلود كوكي، البحث عن المعني. باريس، PUF، 1997 .
- 7 - أنظر خاصة: جون ماري فلوك، الهويات المرئية.
- 8 - جاك جينناسكا. الكلام الأدبي.
- 9 - آن إنو القدرة كإنفعال. باريس، PUF 1994.
- 10 - خاصة، إريك لوندوسكي، حضور الآخر. باريس PUF 1997.
- 11 - تتضح مساهمة كلود زلبربرق خاصة في، جاك فونتانييل وكلود زلبربرق. الانفعال والدلالة. LIÈGE 1998 MARGADA.

جزء من آخر لقاء مع محمد ديب*

تر: أ.عزيز نعمان

جامعة تيزي وزو

س: تبدو رواياتكم الأخيرة منطلقا لتفكير حول الاغتراب. لكن يُنظر إليكم أيضا على أنكم عدتم إلى كتابة أكثر عمقا.

ج: إن الفعل هو ما يكتسي أولوية ونحن شبان، لكن مع تقدم السن يتم استبداله بالتفكير. فالكاتب الشاب نسبيا يطرح أسئلة مرتبطة بالجمال والفعالية، لكن مع تقدم السن نطرح باستمرار مسائل أخلاقية، ذلك أن في الحياة مراحل تجعلنا ننقل من طور إلى آخر.

س: مررتم أنتم أيضا بتلك المراحل. أحدثتم لمرات عديدة قطائع في أعمالكم، وعاودتم بالأحرى الكرة من ثلاثية إلى أخرى؟

ج: عموما لا وجود لقطيعة عند إنسان ما، اللهم إلا إذا تغير الشخص تغيرا تاما. عليّ أن أضيف، فيما يخصني، بأنني اعتقدت ومازلت أعتقد، طالما كانت الجزائر مستعمرة، بأنه ينبغي على الكاتب أن يؤدي واجبه تجاه بلده، أصالة عن نفسه، بعرض مطلب بلده وشعبه. إضافة إلى توفر شيء خاص في تلك الفترة، إذ لم يكن للجزائر وجود في أدب الجزائريين ولم يكن لها حق امتلاك اسم بعد، حتى وإن وُجد من الكتاب الفرنسيين من كتب بصفة عابرة على الجزائر من أمثال جيد (Gide) أو آخرين؛ وكان ثمة أيضا روائيون فرنسيون بأعداد كبيرة ممن انتموا إلى فترة الاحتلال. كانت عند هؤلاء نظرة خاصة عن الجزائر، وهي النظرة التي لم تكن تعني شيئا بالنسبة لجزائريين من أمثالي، ولم تكن مطابقة للواقع. ولأنني كنت جزائريا فقد أحسست بحاجة إلى وصف ذلك الواقع وذكره، والواجب هو من أملى عليّ ذلك. واجب منح اسم للجزائر والإشارة إليها. وقد كان ذلك الواجب صورة من صور الإيمان، فيكفي وصف الناس واستعراض بناهم الجسمية وكذا سلوكهم والطبيعة المحيطة بهم. كان ذلك كافيا وقتذاك لوصف مشهد جزائري، ومن ثم تجسيد صورة الإيمان وجعل الجزائر تمتلك وجودا أدبيا.

س: أتكون الكتابة بالنسبة إليكم عملية فيزيائية؟

ج: لا اعتقد أن تكون التكلفة هامة. فالعمل الفكري لا يتعب مثلما يتعب العمل العضلي. لكن ثمة بالمقابل، وبكل تأكيد، تكاليف ذهنية. ويبدو لي من جهة أخرى أنه كلما عملنا أكثر، وأقدمنا على رياضة فكرية، كلما كان الفكر أكثر قابلية للعمل. فالتوقعات هي بالأحرى ما يتقل.

س: بما تشعرون في لحظة كتابة رواية ؟

ج: ينتابني إحساس بأنني لست من يكتب ويبدع، وبأن الأشياء تعرض نفسها بنفسها، وبأنه ما عليّ سوى الاستماع والنظر. وفيما يخص الحوارات والخطابات فلست بحاجة حتى لأن أبحث عنها. فأنا أسمعها وأكتبها. تفتّنت إلى هذه الحقيقة منذ زمن بعيد، وهو القسم الذي لا يمسه كثير تصحيح في مخطوطاتي. فالحوارات تظل غير قابلة للتغيير في حالتها الأولى تماما كما هو حال شخوص أخرى تطالبنني، وهي تتكلم في حضوري، بتدوين كلامها مع الحفاظ على ما كانت عليه.

س: ما طبيعة العلاقة التي تقيمونها مع الجزائر اليوم؟

ج: علاقتي مع الجزائر هي علاقات جزائري أو مواطن إزاء وطنه، إزاء الوسط الذي يعرفه. فالعلاقات إذن علاقات جد طبيعية.

س: كتبت صحيفة لوموند (Le Monde) لـ 20 ماي 1994 في ملحقها الخاص

بالكتاب: "يُسمع ديب في رواياته صوتا أكثر عمقا في وقت تبتعد فيه الجزائر نوعا ما". إلى ما تعود تلك التغيرات الأدبية ؟

ج: كما سبق وأن شرحت، فإن تلك التغيرات هي بالفعل تعميق لعملية التفكير، فبإمكان أي كاتب أن يخوض في تلك المسائل التي لم يتعود أن يخوض فيها وهو شاب. مسائل مرتبطة بالأخلاق والجانب الروحي. فهو، على أي حال، تطور يحدث عند كل

كاتب، فالأمر لا يخصني وحدي. فقد يكون عمري الطويل عاملا في إظهار تلك التغيرات. تقع تغييرات على مستوى التوجه أو الهدف خلال عملية تطور طبيعية.

س: أمازال سكان الدار الكبيرة وعمر الصغير ولالا عيني وحيد سراج عالقين في ذاكرتكم ؟

نعم بالطبع، لكن المرحلة في الحقيقة كانت مرحلة أخرى. فلم يعد الجزائريون كذلك. لم يعد الجزائريون كجزائريي مرحلة الدار الكبيرة. إنها كتب تنتمي إلى ماضي الجزائر وتاريخها، إنه خط آخر.

س: لكن عمر، لالا عيني وحيد سراج مازالوا دائما أحياء؟

ج: نعم، بكل تأكيد! في الحقيقة استعنت - وإن كانت هذه الكلمة غير موفقة الاستعمال - في كل شخصية من تلك الشخصيات بنماذج متعددة. غير أنهم كانوا أناسا أعرفهم على أقل تقدير وقد واطبت على ملاقاتهم أو الالتقاء بهم. إن أخذ الملامح والخصوصيات الجسمية لعدة شخوص وتكوين شخصية منها هو ما يشكل جزءا من عمل كاتب ما.

س: ما تزالون، منذ ما يربو عن عشر سنوات، تتابعون تجربة اللقاء الغرامي. ففي رواياتكم الأخيرة ودواوين شعركم تُظهرون لنا ديبا مغرما بالمرأة التي يتخذها دليلا له. هل وأنتم في سن الرابعة والسبعين مازلتُم مغرمين؟

ج: لا يستدعي الأمر طرح هذا السؤال. فجوهر المسألة لا يكمن، في حقيقة الأمر، في معالجة عاطفة الحب ما دام الشعور بالحب داخلا في الطبيعة الإنسانية. إن ما كان أساسيا في عملي، بالنسبة إليّ، هو إعطاء مكانة للمرأة في كتبي. أما أن تكون تلك المرأة جزائرية، كما كان ذلك حال أعمال كثيرة لي، فإن ذلك جاء بصفة تلقائية، فلطالما عاشت المرأة مهمشة في مجتمعنا وهي مسألة أخرى دفعتني للحديث عنها، فكنت أرغب دوما في أن يكون لها حق تتمتع به كما هو شأن الجزائر. ذلك ما حرّكني.

لست بصدد الحديث عن الأدب العربي ما دام ذلك الأدب زاخرا، بكل تأكيد، بحكايات الغرام. فقد ابتدع العرب نموذج الزوج الغرامي، أو بالأحرى نموذجا أصليا أديا، على نحو نموذج مجنون ليلي. فحتى من لا يعرف شيئا عن الأدب العربي يعرف وجود ذلك الزوج. إن ما أردت الحديث عنه هي الجزائر، فقد دخل هذا البلد مع الاحتلال وحتى قبله في مرحلة أصفها بمرحلة "القسوة الفكرية"، وهي القسوة التي بلغت حد ممارسة تصلب على المجتمع وهو ما ولد بدوره شبه شلل في المشاعر. لقد صارت كلمة "حب" كلمة "طابوها" في المجتمع الجزائري: فلم يكن يُنطق بتلك الكلمة في المحادثات العائلية لا سيما بين الأفراد الأقارب كالزوج مثلا. أن نتغنى بالحب في الموسيقى الأندلسية أو في أي صنف من أصناف الغناء وأن نتلذذ بذلك فذلك شيء. لكن أن يقال "أحبك" للزوجة أو الزوج فذلك شيء آخر. ما دامت كلمة حب لا ينطق بها فإني لا أنطق بها، فيما يخصني، وفاءا لصورة المجتمع الجزائري. لكني أشعر بها الغير بالمقابل لأن في الحياة كما في الأدب عدة وسائل لإشعار أحد بأننا نحبه. أشعر بها الغير كي نعي هذا الإحساس شيئا فشيئا، ولأنه ينبغي أن تقال يوما.

س: منذ ما يقارب أربع سنوات جمعكم لقاء مع الصحفي والكاتب الراحل طاهر جاووت. ما الانطباع الذي تركه فيكم ؟

ج: التقينا، في حقيقة الأمر، ثلاث مرات لا أكثر. كان ذلك كافيا لأن أقدر الإنسان والكاتب في الوقت ذاته. يحدث وأن يكون الكاتب ملفتا للانتباه وأن يكون الإنسان مخيبا للظن، وإن كان عمله هاما. لم يكن ذلك حال جاووت. بالعكس، فقد رأيت فيه إنسان كرامة وحرص، كان يحسن الاستماع ولم يكن يفرض نفسه، حتى وإن كان في حضرة أناس جد عاديين ومتوسطين على الصعيد الفكري. لقد لاحظت خلال ذلك اللقاء الأدبي المقام في سانت دونيه (Saint-Denis) - منذ سنوات خلت - الطريقة الرزينة والموزونة التي كان يتحدث بها. لقد كان إنسانا نحس بما في داخله من قوة فكرية وذهنية على حد سواء. لم يكن يظهر أبدا ملامح شخصية فريدة من نوعها. دفع حياته ثمنا لذلك.

إحالة:

* آخر مقابلة لمحمد ديب جمعته بمحمد الزاوي عام 1998، وقد تم نشرها في كتاب " الجزائر، أصوات في الزوبعة (L'Algérie, des voix dans la tourmente) " عن دار (Le temps des cerises) للنشر.
استقينا هذا النص (وهو مقتطف صغير من النص الكامل للقاء) من جريدة " Le Matin " . ينظر:
[La dernière interview de Dib, in Le Matin, n° 3412, 08 mai 2003, p. 06

5	كلمة العدد.....
6	كلمة رئيس التحرير.....

دراسات تداولية

11	دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم - مقارنة تداولية - أ. بوفرومة حكيمة
26	مقاربة تداولية لحكمة عطائية..... د. عز الدين الناجح
41	الاستراتيجية الحجاجية في مقامات جلال الدين السيوطي مقارنة تداولية..... أ. فتيحة بوسنه
68	الحدث وتغير المسار السردي في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض - مقارنة تداولية نصية - أ. كاهنة دحمون
90	استراتيجيات التخاطب ومقاصد الخطاب في "كليلة ودمنة" لابن المقفع..... د. عمر بلخير
104	القيمة الحجاجية لأسلوب القصر في اللغة العربية..... أ. محمود طلحة

دراسات في التلقي والشعر

127	القارئ وتجربة النص..... أ. مليكة دحامية
149	تأويل الرؤيا عند ابن سيرين أ. بشير بحري
170	الرمز في الشعر الجزائري المعاصر..... أ. فريد تابتي
193	شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة..... د. يوسف وغيلسي
200	جدل النور والظلام في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف.....

- 207النصوص الشعرية للمقري
أ. بدره فرخي

دراسات في السرد

- 225السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص (سيمياء السرد الغريماشية
نموذجاً)
د. عقاق قادة
- 235العنوان العلامة في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي....
أ. الخامسة علاوي
- 247دون كيشوت ورحلة الوهم والحقيقة
أ. كاميليا ليديا حرشاوي
- 271الكتابة الروائية العربية المعاصرة بين الثبات والتحول (فترة ما بعد الثمانينات)...
د. نورة بعيو
- 283حوارية السرد في رواية تماسخت "دم النسيان" للحبيب سايج.....
أ. مرابطي صليحة
- 291الألوان في روايات بن هدوقة دراسة إحصائية تأويلية الأسود أنموذجاً.....
أ.مريزق قطارة
- 308القارئ وإنتاج النص " قسم البرابرة" أنموذجاً
د. ابراهيم سعدي
- 317عودة إلى كليله ودمنة.. - قراءة من منظور سرديّ -.....
أ. نصيرة علاك
- 338جماليات الفضاء المدني في الرواية الجزائرية.....
أ. الهادي بوديب

دراسات في الترجمة

- 347 مسائل في نظرية الترجمة والترجمة الأدبية.....
أ. سامية إدريس
- 365 خطاب اللغات المتخصصة بيير لوراه (Pierre Lerat)
تر: أ. يوسف مقران
- 382 Francine Mazière
د. حمو الحاج ذهبية
- 395 الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة تأليف
بريجيت نيرليخ. Brigitte Nerlich جامعة نوتنغهام).....
تر: أ. حسين خالفي
- 416 Jacques Sémiotique et littérature
تر: أ. جميلة لعبادي
- 430 جزء من آخر لقاء مع محمد ديب
تر: أ. عزيز نعمان
- 435 الفهرس.....

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

Tél fax: 026 21 32 91

Email: AMINAS@MAKTOOB.COM

الأمّل

دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع

مدوحة - تيزي وزو

الهاتف: 0772 - 32 - 56 - 63

الفاكس: 026 - 22 - 69 - 04

العدد الرابع: جانفي 2009

الإشراف والتقني: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

لوحتا الغلاف للفنان: محمد الله عجاتي

الرئيس الشرفي
أ.د. رابع كحلوش - رئيس جامعة تيزي وزو -

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلى
رئيس التحرير: د. بوجمعة
شتوان.

هيئة التحرير

د. محمد يحياتن	د. مصطفى درواش
د. ذهبية حمو الحاج	د. حورية بن سالم
د. نصيرة عشي	د. بوتلجة ريش
أ. العباس عبدوش	أ. شمس الدين شرقي

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا -	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. عبد الله العشي - باتنة -
أ.د. نضال الصالح - سوريا -	أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -	أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان -
أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -	أ.د. حميدي خميسي - الجزائر -
أ.د. محمد الباردي - تونس -	أ.د. حسين خمري - قسنطينة -
أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية -	أ.د. نورة تيقزيري - تيزي وزو -

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر لبحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.
- 7- المقالات التي ترد إلى المجلة لا تُردُّ إلى أصحابها.

كلمة المخبر

بهذا العدد تستقبل مجلة "الخطاب" عامها الرابع وهي متفائلة بأنه العام الذي يضيف ملمحا آخر لتوجهها العلمي بأن أكثر وثوقا من ذي قبل. وأن ما يرد إليها من بحوث علمية جادة سيفرض عليها أن لا تطيل غيبتها على الباحثين ويكون البحث العلمي الجاد هو الذي سيحررها من سلطان الزمن والإنسان ويرسخها منارة للعلم في جامعة تيزي وزو دون منازع.

إن مجلتنا هذه تعنى حقا، وكما وعدت به منذ العدد الأول، بالدراسات العلمية في اللغة والأدب، وبآليات آخر التوجهات في مجال تحليل الخطابات. ومن ثمة، فهي لا تختلف عن أي مجلة أخرى متخصصة في أي علم من العلوم الأخرى، اللهم، إلا إذا كان هناك من يعتقد أن البحث في مجال الآداب واللغات أو العلوم الإنسانية عامة هو ضرب من الثثرة، وهذا يجانب الحقيقة العلمية التي تؤكد أن المعرفة الإنسانية كشف متواصل يحررنا من ضيق الأفق والتمركز حول الذات والعمل على الإقصاء وتعطيل الطاقات. وعلى الرغم من عدم موضوعية البعض وسوء تقديراتهم، فإن المجلة لا تطمح في أكثر من أن تكون مشعلا يضيء دروب المعرفة لدى الطلبة والباحثين، فيحرر العقول والقلوب معا.

مشروع هذا العدد يتمحور أساسا حول إشكالية اعتقد المنشغلون بالمنهج المعاصرة أنها لن تحسم إلا بإبدال مصطلحي يقوم من خلاله تحليل الخطاب محل النقد الأدبي الذي كثيرا ما وسم بالانطباعية. لكن المتأمل فيما حوته هذه المجلة من بحوث تتراءى له تلك الصلة التي تعيد للنقد الأدبي مشروعيته من خلال المقولات التي يقيمها تحليل الخطاب ليحصر الحقل المعرفي الذي يختص به ويحدده.

لقد حان الوقت لكي يجد النقد الأدبي موقعه الحقيقي وسط منظومة المقولات التي أفرزه مجال تحليل الخطاب حيث لاحظنا في الآونة الأخيرة تغذية من المعارف التي ظلت تغذي النقد الأدبي. وبدأت تطرح أسئلة مماثلة لتلك التي ارتبطت بالمعرفة النقدية كظاهرة تداخل الخطابات والسياق والتأويل والقضية

الأجناسية وغيرها مما أعتقد انه يعد تمهيدا لعودة النقد الأدبي نظرا للصلة الحميمة بينه وبين الأدب رواية أو شعرا. ولا أدل على ذلك سوى مختلف النصوص التي اتخذ الباحثون منها موضوعا لتحليلاتهم، فأثيرت من خلالها قضايا التأصيل والتجريب وتمظهراته في الخطاب الروائي المغربي، وطرحت أسئلة جوهرية استنادا إلى النظرية التداولية وسيمياء الأهواء والحجاج والشعرية، الأمر الذي يؤكد انفتاح المجلة على التنوع والاختلاف، وهي دعوة للباحثين باللغات الأجنبية للمساهمة في إرساء دعائم هذا التنوع وكسر الطابوهات اللسانية سعيا إلى نشدان الحقيقة العلمية ولو في الصين.

والله ولي التوفيق.
مديرة المخبر
د. آمنة بلعلى

كلمة العدد

مجلة "تحليل الخطاب" التي أمضت من عمرها وتجربتها ثلاث سنوات، إحدى دوريات جامعة تيزي وزو، كانت ولا تزال لبنة على طريق المعرفة بين هذه الجامعة وبقية جامعات الوطن. وبعيدا عن الجمود والترقب، سوف يتابع المشرفون عليها جهود التجديد فيها، بمجموعة من الدراسات والبحوث المتخصصة أمكننا توزيعها على محوريين.

يتناول المحور الأول "ملف الرواية المغربية" مجموعة من القضايا المتعلقة بالرواية المغربية، وإشكاليات التأصيل والتحديث، وشرعية هذا النوع الأدبي كنوع خالص أو مختلط، عبر عودة إلى التخيل الذاتي مرة، وإلى العالم أخرى، بوساطة التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية، والنقد والتتظير، والصوغ الموضوعاتي للقارئ، ومعالجة متوازنة للواقع والخيال، وتحول غير اعتباطي، وعبور خاضع لخلفيات ثقافية وفكرية؛ تجسم في مجموعها قيم تركيبية سرديّة في تشكيل أدبية هذه الرواية، وتتجاوز في آن الأشكال المحسوبة من مواضعاتها الأجناسيّة التقليدية. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار تفاعل الأجناس الأدبية وامتزاج الفنون ميسما خاصا من مياسم الرواية المغربية الجديدة، ذلك أنّ الناظر فيها بعين التمييز لا يخفى عليه ما لمنزع تطعيم خطابها بفنون أخرى من دور في بناء سرديّتها، والتأكيد على عناصر الحداثة والتجريب في تحديد معنى جدّتها وخصوصيتها، ودور كفايتها التجريبية ودرجة استقلاليتها في استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة.

ويتناول المحور الثاني "دراسات نقدية" تتقدمها إشكالية علاقة الإنسان باللغة وتفاعله معها، ويندرج الاهتمام بمثل هذه العلاقة ضمن ظاهرة توصيل على شكل لعبة مزدوجة، تحتكم إلى آليات الظاهر والخفي من القول، والتعدد الصوتي. وتأخذ الأغراض والمقاصد ضمن هذا المحور موقعا متقدما، ويعد كتاب سيبويه، في هذا المجال من الاختصاص، عملا تأسيسيا لتداولية التجوز والانتساع وهي تداولية المنكلم قبل أن تكون لسانيات كلام. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى الطرائق الحجاجية التي تمتلك أسلوبا ينم عن قدرات معرفية عُدت أساس مخطط علاقة استدلالية تُبنى وفق مبدأ الملاءمة أو المناسبة، أي اختيار الحجة وفق ما يناسب التداول المُسند إلى خطاب متعدد بتعدد وجهات النظر، يلعب القارئ فيه دورا كبيرا في إبراز دلالاته، ومن هنا أمكن التأكيد على أنه لا نص بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن نقر أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة ولا يخرج إلى حيز الفعل إلا متلقية. والمهم في هذا التعدد هو طرق إبراز دلالات النص، وكيفية البحث عن الهوية المحددة لشكل الخطاب وموضوعه ووظيفته، ذلك أنه من المؤكد أنّ بحثا من هذا النوع لا يتأتى إلا لحدس حاصل عند متكلم كفاء. وتتمثل مزية هذا التصور في أنه لا يضع الإجراء بطريقة مطلقة، بل بطريقة نسبية. ومن هنا أمكن التذكير، مثلا،

بمنهج سيمياء العواطف ودورها في الخطابات المختلفة، وسيتم التركيز هاهنا خاصة على كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتاني، كما يجد القارئ النص الشعري التراثي وهو يعالج معالجة حجاجية استنادا إلى النظرية التأصيلية الحجاجية عند طه عبد الرحمن.

وقبل أن نترك القارئ لصفحات هذا العدد نود أن ننوه بنوعية مقالات هذا العدد، وبخاصة تلك العائدة إلى الباحثين في الدراسات العليا، فدراساتهم واجتهاداتهم الفكرية والنقدية هي الشرط الفاعل لتجدد هذه المجلة وحيوية إسهامها في المشهد الثقافي الجزائري.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

I- ملف الرواية المغاربية

"ملاح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق"

د. بديعة الطاهري

جامعة أكادير المغرب

سعت الرواية العربية منذ نشأتها إلى تأكيد حضورها باعتبارها فنا عربيا أصيلا. ولعل هذا ما يفسر توجه بعض المحاولات الروائية الأولى خلال القرن التاسع عشر إلى استلهم التراث شكلا ومضمونا. إذ توزعت الاستفادة من التراث العربي مابين محاكاة شكل النصوص القديمة وأسلوبها، مثل المقامات والرحلات، وبين توظيف المادة التراثية.

لكن الملاحظ أن معظم هذه الكتابات لم تكن واعية بجوهر هذه التجربة، إذ كان الهدف الأساس منها هو مواجهة الغرب وتأکید أسبقية العرب إلى الكتابة الروائية، واستنهاض الهمم لمواجهة الانحطاط والاستعمار. وبهذا فإن السياق الحضاري لم يسعفها على الخروج بهذه التجربة من فضاء المواجهة، إلى الحقل الثقافي السليم. وربما هذا ما جعل المبدع غير متحرر، وأسير النموذج والمثال الجاهز، وجعل التجربة في بدايتها متعثرة.

فضلا عن ذلك، لم يكن السجل اللغوي الذي كتبت به بعض تلك النصوص ليتساق مع القدرات اللغوية للقارئ آنذاك، ولا مع ذوقه التواق إلى الانعتاق من أسر لغة القديم، وما تطرحه من صعوبات خاصة بعد الكساد والضعف الذي عرفته اللغة العربية لفترة غير هينة.

ولم ينج النقد الأدبي من هذه النزعة، إذ أن الجهود المبذولة في مجال التنظير الروائي لم تأخذ بعين الاعتبار البعد التاريخي الذي أنتج النصوص

القديمة، كما لم تقدم البحوث النقدية دراسة بنيوية للنصوص التراثية في أفق البحث عن العلاقة الواصلة بين القديم والحديث، والخصائص التي تتيح التماثل بين الرواية والمقامات وغيرها من النصوص التراثية. فقد كان الهدف من الالتفاتة إلى التراث تأكيد كونية العرب الحضارية، وإثبات الذات أمام الآخر الذي أبدى تفوقه ثقافيا وعسكريا وحضاريا.

ولم يتبلور الوعي بأهمية التراث، وضرورة البحث عن أفق جديد للرواية إلا بعد استنفاد الأشكال الكلاسيكية وابتذالها، وحدثت تغيرات سياسية في العالم العربي، أهمها هزيمة 67 التي لم تكن مجرد هزيمة عسكرية. فقد وعى المثقفون خاصة، ضرورة التفكير في واقعهم وبنيتهم المتعددة، وراهنوا على إعادة سؤال هذا الواقع وتأمله. فكانت العودة إلى التراث من بين أهم الخطوات التي اتخذت "لا من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصة"¹. كما أن وعي الروائيين بأهمية تأصيل الرواية لم يدفعهم إلى تكرار النماذج القديمة والكتابة على منوالها، وإنما حاولوا التفاعل مع التراث واستيعاب ما تضطلع به نصوصه المختلفة من وظائف، وما تحفل به من آليات طوعوها لخدمة أهداف نصوصهم الروائية الفكرية والجمالية. كما كان لاطلاع الروائيين سواء من المغرب أم من المشرق على أعمال من أمريكا اللاتينية وأفريقيا دور في تنبيههم إلى أهمية العودة إلى التراث والاستفادة منه.

ظهرت نتيجة هذه العوامل وأخرى، مجموعة من الأسماء راهنت على الكتابة التراثية وقدرتها على إمداد الإبداع الروائي بنفس جديد، وآفاق مغايرة تتيح للرواية العربية أن تفرض خصوصيتها. ومما يؤكد الوعي بأهمية التراث، والرغبة في تأصيل الرواية العربية تشبع الروائيين العرب بالثقافة الكلاسيكية

بمختلف روافدها. فاختلقت طرق التفاعل مع التراث والانفتاح على نصوصه مابين المحاكاة، والتحويل والتضمين والاستيعاب، والنقل.

ورغم أن الرواية المغربية لم تحاك في سيرورتها الرواية المشرقية، فقد انتهت إلى نفس الاختيار. فبعد أن جرب الروائيون الكتابة الواقعية، سواء في المراحل الأولى لنشأة الرواية المغربية، أم في مرحلة التأسيس، وبعد أن خاضوا غمار التجريب وفق ما أملت التجربة الروائية الفرنسية والعربية، وما أفرزه النقد الجديد من إمكانيات سردية، توجهوا إلى البحث عن أشكال تراثية² تعطي للرواية المغربية نفسا جديدا. وهكذا توجهت الجهود إلى التراث حكاية وأسطورة وتاريخا للاستفادة مما يتيح من آليات سردية ومادة تراثية.

ورغم أن عمر الرواية المغربية قصير، وأن الكتابات الروائية ليست من الوفرة لدى الروائي الواحد أو غيره ما يجعل التجربة تشكل مدرسة أو تيارا، فإن ما أنتج من نصوص بهدف إضفاء نفس جديد على الرواية المغربية يعتبر تجربة مهمة لاقت استحسانا من المتلقين والنقاد معا. فقد تضافرت في سبيل ذلك جهود الروائيين من الجيل القديم والجديد. فعرفت الساحة الروائية المغربية أسماء فرضت نفسها مثل بنسالم حميش، والميلودي شغموم وأحمد التوفيق ومحمد الهراي ومصطفى لغتيري. فقد خص بنسالم حميش نصوصه الروائية للتاريخ العربي لا استعادة لمجده أو تذكيرا بأحداثه، وإنما ليستعير مادة تاريخية محاولا من خلالها قراءة الواقع السياسي. وهذا ما نجده مثلا في روايته **مجنون الحكم** التي حاولت تصوير الاستبداد والقمع في عهد الحاكم الفاطمي لتكون تلك الفترة التاريخية لحظة لإدانة الاستبداد والقمع الذي يجد له امتدادا في الفترة التي ألف فيها روايته.

كما عرف الميلودي شغموم أيضا بكونه من الروائيين الذين دافعوا باستماتة عن البعد المغربي في الكتابة والإبداع، وبخلق عوالم روائية متعددة

المصادر، يتداخل فيها الغرائبي والعجائبي والصوفي والأسطوري، ويتراوح فيها السرد بين الحكى الشعبي والتراثي والحداثي، في أفق تمييز الخطاب الروائي المغربي. كما حاول الهراي في روايته أحلام بقرة أن يستفيد من التراث الإغريقي القديم خاصة رواية الحمار الذهبي، مستعيرا فكرة التحول والمسح التي قاربها النص القديم .

ونهج غيرهم من الجيل الجديد مثل مصطفى لغتيري الطريق ذاته، إذ يلمس القارئ وعي الكاتب بتأصيل الكتابة الروائية بالعودة إلى اللغة الواضحة السلسة، وتوظيف الغرابة في روايته رجال وكلاب. غرابة تجعل الأحداث تتراوح بين الواقع والوهم والأحلام. كما نجده في روايته عائشة القديسة يستثمر خرافة شعبية مغربية، ليفصح عن التضارب والتناقض الذي يعيشه المجتمع المغربي.

لقد أصبح الاهتمام بالتراث لدى الكتاب المغاربة، سبيلا فنيا يخلق نمط كتابة مغايرة، وبعدا معرفيا يراهن عليه المبدع لطرح أسئلة تتعلق بالواقع وقضايا المعقدة.

ونحن إذ اخترنا احمد التوفيق، فلأنه يشكل علامة متميزة ومفارقة لنمط الكتابة المغربية. خصوصا تلك التي اختارت دروبا ومسالك سردية متشعبة وعرة، قلصت من دائرة القراء وحصرت فضاء تداولها، بل خلفت انطبعا بكونها لا تهتم سوى بالتجريب ودروبه حيث تختال وترفل بكل قوة وشموخ.

استطاع أحمد التوفيق بلغته المتينة المعتمدة بثقافته التراثية التاريخية والدينية، أن يعيد الاعتبار إلى الحكاية وإلى سلاسة تواترها. وهكذا أنتج نصوصا جميلة منها السيل وجارات أبي موسى وشجيرة حناء وقمر وغريبة الحسين وسنركز على نص أساس هو جارات أبي موسى، لنقف عند أهم

الاختيارات السردية التي حاول التوفيق من خلالها تأصيل الرواية المغربية. هدفنا استجلاء الإضافات التي قدمها التخيل إلى تلك البنيات التراثية.

لا يمكن القول بأن أحمد التوفيق جاء إلى الرواية من باب الصدفة أو الإلهام. ذلك أن المتمعن في نصوصه عامة، وفي نصه **جارات أبي موسى** يتبين الثقافة المتنوعة التي ارتكز عليها إبداعه الروائي، حيث تتضافر عدة بنيات مكونة للنص الروائي تجعل منه حقلاً لحوار بناء بين حقول معرفية متعددة فيها التاريخ، والمنقبة، والروح الكرنفالية، والحكاية. لكنها حقول لا تشغل مستقلة عن بعضها البعض. ولا تتحقق كبنىات معزولة، وإنما باعتبارها بنيات تنصهر داخل النص الروائي وتتماسك، لتخلق لحظات سردية إبداعية يطغى عليها البعد الروائي، بل وتنصهر داخله حتى لا تكاد تظهر سوى للناقد المتمرس.

إن انفتاح رواية **جارات أبي موسى** على نصوص أخرى يعود في نظرنا إلى عوامل ثلاثة:

- أولها ثقافة الكاتب التراثية .
- ثانيها رغبته في تجديد الخطاب الروائي وتأصيله .
- ثالثها طبيعة الرواية التي تفترض حرية وانفتاحا واختراقا لكل تقنين وتقييد، خاصة بعدما سرى تأثير مفهوم الرواية عند باحثين لدى المبدعين والنقاد معا .

واعتمادا على هذه العوامل يمكننا القول إن الكتابة الروائية لدى التوفيق هي كتابة واعية بضرورة التغيير والخلق والتجديد الهادف إلى التأصيل. لكن قبل الوقوف على هذه البنيات التراثية في هذه الرواية نود أن نقف قليلا عند عواملها لتقريب القارئ منها.

1- تقديم الرواية

جارات أبي موسى رواية تقوم على سلطة السارد الممثلة لزماد أمور السرد. سارد غائب لا يشارك في الحكاية كشخصية فاعلة ،ولكنه حاضر بقوة يخبر ويوجه، ويؤول ويعلق بحرية تحول أحيانا دون حضور صوت الآخر كشخصية مشاركة، وهو ما ننتبينه من خلال مجموعة من الخطابات التي تترجم سلطته السردية كالخطاب المنقول³، والخطاب المسرود⁴ الذي يلغي الشخصية، ويختزل خطابها ويصوغه ليصبح حدثا مسرودا. إنه سارد مأسور بعشق السرد، لذا نادرا ما يتوقف ليسجل في بنية الزمن تموجات أو توقفات تحول دون تدفق الحكى. فالحكاية رغم انقسامها إلى مجموعة من الفصول، تتطور وفق خط تصاعدي يسمح لمعرفتنا السردية بالنمو والاكتمال .

تتعدد فضاءات النص الروائي، وهي فضاءات واقعية مثل: فاس وسلا ومصر وسجلماصة وغيرها. تحكى الرواية عن أحداث ماضية، تستعير مادتها من التاريخ المغربي لتجعلنا نطلع بشكل عام على فترة غير محددة تحديدا دقيقا يستعين بالمؤشرات الزمنية الواضحة، ولكنها تضعنا في إطار فضاء يمتاح ملامحه من التاريخ المغربي في العهد المريني، على مستوى الأحداث ووصف الشخصيات والأمكنة والأشياء التي تؤثت هذا الفضاء. ويمكن أن نقسم الرواية إلى ثلاث متتاليات:

- تشمل المتتالية الأولى وصول قاضي القضاة إلى سلا، وإعجابه بشامة، وزواجه منها، وانتقالهما إلى فاس، ثم رحيلها إلى سلا بعد موته، وهي ما يمكن أن نعبر عنها بالحالة الأولى.

- أما المتتالية الثانية فتشمل مجموعة من التحولات تهم ما وقع لشامة، وتحرش العامل بها وبزوجها الثاني، وتعرفها على أحد الرجال الصالحين: (أبو موسى)، وغيرها من المضايقات التي تعرضت لها بسبب استبداد العامل

وأعوانه. وهو استبداد كما تبين الرواية يطال شخصيات متعددة، خاصة تجار الفندق الذي اعتبر ربحي الاقتصاد في سلا.

- أما المتتالية الثالثة، فتحضر كحالة أخيرة تطرح نوعا من الفعل يمكن أن يقرأ كإرهاص بإصلاح النقص الذي يلقي بظلاله على النص. ويتمثل هذا الفعل في خروج أبي موسى بصحبة شامة ونساء أخريات لأداء صلاة الاستسقاء.

إن في هذا المسار الحكائي ما يجعلنا تبين بنيات تراثية تتأسس عليها الرواية، من حكاية وتاريخ وتصوف، تسعف المبدع على التحرر والانعقاد من قبضة الرواية الغربية، والانزياح عن مسيرتها⁵. ومن أهم ما يلفت النظر، فضلا عن ذلك، كون الرواية تتخذ من عنوانها شاهدا على الانتماء التراثي. فكيف يسعف العنوان على توثيق العلاقة بين الرواية والتراث ؟.

2- ملامح التراث في عنوان الرواية

يعتبر العنوان عتبة أساسية لولوج العالم الروائي. يختلف النقد حول وظائفه وأهميته. فإذا كان أمبرتو إيكو يؤكد أن العناوين الغامضة غير المخبرة تعتبر من أفضل العناوين، لأن أساس العنوان ليس في إحياءاته الدلالية وإنما في وظيفته التعيينية التي تمكن من تمييز هذا النص عن زخم هائل من النصوص، مما يجعل العنوان كاسم العلم يحدد الشخص ويعينه تمييزا له عن غيره من الأشخاص، فإن إغراق جينيت وغيره من النقاد في تحديد الوظائف المناطة بالعنوان، يوحى بأهمية العناوين المخبرة والمشحونة دلاليا.

يقع عنوان رواية جارات أبي موسى موقعا وسطا بين العنوان المعتم والإخباري. فلا هو غامض ولا معتم بشكل كلي، لأنه يمكننا من اقتراح مسار دلالي ممكن قد تطوره الرواية وتستثمره. وهو قصة الجارات مع أبي موسى،

كما أنه غير مشبع دلاليا لأنه لا يمدنا بأية معطيات تسعفنا على تبين معالم هذه القصة وطبيعتها، سواء كانت مؤشرات فضائية أم دلالية .

لكن العنوان يجعلنا، رغم ذلك، وكما أسلفنا الذكر، نتبين ارتباطه بالتراث من خلال مكونه الاسمي. فأبو موسى يحيل في ثقافتنا العربية على شخصيات مرجعية تاريخية ودينية. فقد يحيل قبل اشتغاله النصي على سيدنا موسى، أو على أبي موسى الأشعري. لكن ارتباط النص بالواقع المغربي يجعلنا نربط الاسم بابي موسى الدكالي. وهو من الأولياء الصالحين الذين عاشوا أواخر عهد المرابطين وبداية حكم الموحدين، وهو من أقدم الأولياء الذين دفنوا بمدينة سلا، والذين اشتهروا بزهدهم وعلمهم بالرغم من أنه لم يترك كتباً. وقد ذكر ابن زيات صاحب "التشوف" أنه كان من كبار الأولياء، مما يؤكد منزلته ومكانته، وقد رحل من دكالة في اتجاه مدينة سلا، وهناك استقر إلى أن وافه أجله⁶.

يحيل العنوان منذ البداية على عالم التصوف وما يحبل به من كرامات ومعجزات. ورغم أن العنوان لا يبئر أبا موسى وإنما جاراته، فهذا لا ينفي البعد الصوفي. إذ أن فهم دلالة العنوان تقتضي أولاً معرفة الشخصية المعرفة باسم العلم وكراماتها، مما يتيح استشراف استفادة الجارات من هذه الكرامات. إنه تأويل وارد قبل قراءة النص. تتحقق بعض معالمه عند قراءة النص. حيث تشغل شخصية أبي موسى كشخصية متصوفة لها كرامات، وحيث يتعرف القارئ على جارات أبي موسى ومدى استفادتهن من كراماته وصحبته.

إن توظيف البعد الصوفي في العنوان لا يقف عند حدود الاستثمار الفني، لكنه يهدف إلى خلق عوالم دلالية يعمل المتلقي على نشرها. فالرواية تحاول أن تعطي للمرأة صورة مختلفة عن تلك التي تحتفظ بها الذاكرة المغربية والعربية معاً، والتي تجعل منها امرأة سلبية مهمشة. تتجلى الصورة المغايرة في المركز الذي تحتله المرأة في العنوان، إذ كان بإمكان الروائي "أن يختار عناوين أخرى

لروايته مثل "فندق الزيت" باعتباره الفضاء المحوري الذي ستجري فيه الأحداث المركزية في الرواية، علاوة على كونه الفضاء الذي "تتجاوز فيه النساء مع أبي موسى، وما شاكل ذلك من العناوين التي لا شك أن العديد منها خامر ذهن الروائي قبل الإقدام على عنوانه المختار"⁷.

أما المكانة النصية المفارقة للواقع فتتمثل في ما اختاره لهن أبو موسى، بحيث اعتمد عليهن لإقامة صلاة الاستسقاء بينما الأعراف والتقاليد تجعل تلك أمورا تخص الرجال، خاصة إذا كانت النساء ممن هن مهمشات في الواقع .

3 - مظاهر اشتغال التراث في النص .

الرواية فضاء لأساليب متنوعة تتيح إمكانياتها الفنية من حقول معرفية وسجلات لغوية، فيها نفحات تاريخية، وعجائبية، ومنقبيية، وأدبية، تنصهر لتشكّل مادة روائية. سنحاول الوقوف عند ملامح هذه البنيات لنبين طريقة حضورها وكيفية اشتغالها في النص .

3-1- التاريخ

من يقرأ الرواية لأول وهلة يكتفي بعشق الحكاية، وقد يتكرم بوصفها رواية تاريخية إن لم نقل نصا تاريخيا؛ إما لأن مؤلفها في رأيه مؤرخ، أو لأنه (أي القارئ-) لا يجد نفسه، وهو يقرأ النص، في الزمن الحاضر المعاصر.

قد يرتد القارئ بذاكرته إلى الوراء، محاولا تصنيف النص من خلال ما احتفظ به من صور وأحداث عن بعض النصوص الروائية العربية القديمة لسليم البستاني، أو لجرّجي زيدان خاصة. وهي روايات، كما نعرف، اتخذت التاريخ بأحداثه وشخصياته إطارا وفضاء لها. ولعل ما يدعو بعض القراء إلى هذه المقارنة ليس الفضاء التاريخي فحسب، وإنما صياغة الحكاية⁸. لكن المسافة بين تلك النصوص القديمة وجارات أبي موسى شاسعة، ذلك أن جارات أبي موسى لا تجعل من الحكاية سوى وسيلة لبناء هيكلها الروائي، في حين تغدو الحكاية

في روايات جرجي زيدان غاية، إذا أخذنا بعين الاعتبار الفترة التاريخية خاصة، التي كتب خلالها هذا الكاتب، (القرن التاسع عشر). وهي فترة متسمة بمحاولة إعادة الاعتبار إلى الذات العربية بكل الوسائل، حتى ولو كان الأمر عبر الحلم بلحظات تاريخية ماضية، تتلأأ سماؤها، بر الحكاية، بإنجازات عربية مشرفة. الحكاية لا تتشكل في جارات أبي موسى كمعطى سهل التناول، كما يبدو لنا من أول وهلة. إنها طبقات نصية تتأسس وفق خطابات متعددة، تتعالق أكثر مما تتجاوز لتكتسب قيمتها الفنية، وترفض بذلك التصنيف الأحادي الذي قد يجعل منها رواية تاريخية.

لا أحد ينكر ظلال التاريخ في هذا النص الروائي، فجنس الرواية نفسه يقتضي ذلك لأن الرواية تاريخ اجتماعي كما يقول لوكاتش⁹، وجارات أبي موسى تعتمد أحداثا تاريخية لا تسردها بشكل تصاعدي يجعلها بؤرة العمل، ولكنها تبثها هنا وهناك لتشتغل بذلك كمزمنات (وهي كل الوحدات التي تفيد معنى الزمن) تسعف على التجذير التاريخي¹⁰. إنها إشارات مختزلة، كالإشارة إلى غرق الأسطول السلطاني وعلاقة الصلح بين قبيلتين، والمجاعة وكل ما يحيل عبر الوصف على فضاء قديم (يتعلق في النص بالعهد المريني على يد أبي الحسن وابنه أبي عنان). وربما هذا راجع إلى التخيل الذي يجعل الرواية تنفلت من أسر الاشتغال كمجاز خطابي للتاريخ وإعادة صياغة له¹¹. فإذا كانت كتابة التاريخ نفسها تتجاوز فن الإخبار لتصبح فعلا تأمليا وإدراكيا¹² فما بالنا بالكتابة الروائية التي أساسها التخيل والانزياح عن الواقع .

يأتي التاريخ إلى النص عبر مصفاة وعي إبداعي تشاكلت فيه ثقافات مختلفة للكاتب. مما جعله لا يكون المحور والغاية، ولكنه إطار لأحداث مختلفة تكشف عن الهموم والقضايا التي تشغل بال الكاتب.

إن التاريخ الحقيقي في هذا النص، هو تاريخ انتكاسة الذات وتدهورها، لأن الرواية - ولكي نوضح التعريف السابق أكثر - سيرة ذاتية قبل أن تكون تاريخاً اجتماعياً¹³. هكذا يعود النص إلى التاريخ، لا ليؤكد مصداقية الحكاية، وليكتب "التاريخ الرسمي الموثق للملوك والأمراء والقادة العسكريين رغم بعض انعكاسات ذلك في فصول محددة على شكل أوصاف، وإشارات سريعة"¹⁴ وإنما ليكتب عن الفرد المقهور في عالم هجين بؤرته المهمش والضعيف والمحقر. إن الرواية وفي كثير من الأحيان تهتمش التاريخ لتتيح المجال لتناقضات المجتمع، فمجئى الجورائي كحدث تبتدئ به الرواية يفترض تهئى القارئ لاستقبال حدث سياسي ستعمل الرواية على تسريده وتأثيره، لكنه ينتبه - أي القارئ - إلى توارى التاريخ وإعلاء الحكاية المستمدة من المحكي الشعبي والقائمة على تبئير بعض الأخلاق كالحيلة والمكر والدسيسة¹⁵.

إن العودة إلى التاريخ لا تكون من أجل تثمينه، أو اتخاذه لحظة يخلد إليها الكاتب الضمني كبديل للحاضر والراهن. التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكسارته وأوهامه وضعفه، ولكنه في الوقت نفسه، خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم.

3-2- الرواية والحكاية

تعمل الرواية على مستوى البناء على استلهاً هيكلية معظم فصولها من الحكاية الشعبية، بحيث تنتهي في معظم الأحيان بتدهور يليه تحسن. وتكون الشخصية المحورية (شامة) مدعوة في أحيان كثيرة إلى مواجهة عقبات تكمل بالنجاح، شأن البطل في الحكاية الشعبية. إن ما يجمع بين البنيتين هو التدهور الذي يطال البطل، لكنهما يختلفان في طبيعته. فهو في الحكاية لحظة معزولة تطال فرداً واحداً، فيكون الصراع بذلك بين الخير والشر، لكنه في جارات أبي

موسى تدهور يطال النموذج ليتحقق الصراع بين الإنسان ونظام سياسي قائم أو بعض تجلياته. كما أن الرواية تستمد من الحكاية عباراتها وأساليبها كالتذكير بالحدث أو تلخيصه. وتصبح الرواية من خلال بعض أحداثها عجائبية تضع القارئ بين عتبتى الخيال والواقع كإشارة بعض الحجاج إلى تواجد أبي موسى في الحج في الوقت ذاته الذي أكد سكان مدينة سلا وجوده بها.

3-3- المنقبة

تستعير الرواية بعض عناصرها البنائية من المنقبة باعتبارها أدبا له خصائص تميزه، أهمها الشخصيات وما تأتية من أفعال تخرج عن المعقول والمنطق، وتعكس القدرات الخارقة التي تأتيتها الشخصية باعتبارها شخصية ذات كرامات. نصادف في النص شخصيتين¹⁶ هما المجذوب وأبو موسى. يتفاوت النص في التعريف بهما؛ لأننا إذا كنا لا نتعامل مع الشخصية الأولى إلا خلال لحظة عابرة، (الإشارة إلى كرامته المتجلية في رتق سفينة السلطان بعد أن تعرضت للغرق) فإن حضور أبي موسى له وزنه وقوته في الرواية خاصة الأجزاء الأخيرة منها. وتجدر الإشارة إلى أنه لا يبار كشخصية ذات كرامات منذ البداية. فهو يقتحم عالم الرواية كشخص غامض معزول لا يكلم أحدا، ولا يعرف عنه الآخرون أشياء كثيرة. ولن يخبرنا النص عن كرامته إلا بعد أن نتقدم كثيرا في القراءة، إذ ندرك كيف استطاع أبو موسى وهو في مغارته، أن يسلط على العامل جرمون حكمة¹⁷، عندما أراد أن ينال من شرف شامة بعد اقتيادها إلى بيته. ولا أحد يدرك هذه الكرامة، ولا تخبر شامة غيرها بالخبر إلا عندما تقترب الرواية من نهايتها.

تتجسد في الشخصيتين معا بعض السمات التي تطال الشخصية في النص المنقبي، كالخلوة وشطف العيش، (وهو ما يخبرنا النص به عن أبي موسى الذي يقضي يومه في مغارة خارج المدينة يقتات من أعشاب البحر)، والكرامات،

وخرق القوانين الطبيعية، وتميز الأفعال والأخلاق التي ترقى بصاحب الكرامة إلى مصاف الأولياء.¹⁸ لكن الرواية تعمل دوماً على الحفاظ على خصائصها باعتبارها نصاً روائياً. وهذا ما يتجلى لنا عبر مجموعة من العناصر:

1- التهميش السردي للشخصيتين: فإذا كانت المنقبة تخصص موضوعها لسيرة شخص، أو لحظات في حياته يكون الآخر شاهداً على تميزها، فإن الرواية لا تتخذهما بؤرة السرد؛ فحضور المجدوب يكون عابراً، كما أن أبا موسى لا يشكل محور السرد.

2- مصدر الحديث عن الكرامات، وهم عامة الناس حتى ليبدو للقارئ وهو يتابع أخبار الشخصية أن الأمر يتعلق بحكاية عجيبة، أو خرافة وهو ما ينمي الاعتقاد بعدم صدق الحكاية. وهذا ما يختلف مع ترجمات المتصوفة حيث يحيل المترجم صراحة إلى مصدر معلوماته، وما يؤمن شرعية كلامه كأن يقول: حدثني عبد الله بن أبي بكر وكان رجلاً صالحاً أو حدثني الثقة، أو غير واحد من الثقة¹⁹

3- الاسترجاع بحيث لا نلاحظ تزامن وقوع الحدث ونقله سردياً، فالحديث عن الكرامة يأتي عبر الاسترجاع، كما أن النص لا يهيئنا لاستقبالها . تساعدنا هذه الإستراتيجية في توظيف النص المنقبي على تأكيد ما قلناه سابقاً عن الرواية من حيث هي نص يسعى إلى تأكيد روائيته. فهو لا يحاور هذه البنية من أجل الدفاع عن حقائق خارج نصية، وإنما يستعير منها ما يساعده على بناء لحظة روائية وتشخيصها، وهي كما يقول محمد مفتاح "التوتر الذي نجده في كثير من تراجم الصوفية... التوتر الذي يكون مصدر استغراب ودهشة، لأنه يوحي بخرق بعض القوانين الطبيعية والسلوك الاجتماعي المتعارف عليه، ويوحي بالتناقض وما هو بالتناقض"²⁰. فنحن في الرواية إزاء

عالم متوتر وفوضى لا تصدق، نسوق بعض مظاهرها من خلال هذا المقطع الذي يحاور بنية النص القرآني:

"زلزلت المدينة زلزالها لما نزل من الإفلاس بتجارة فندق الزيت، وقد توقع كل من في سلا أن تظهر لهذا الإفلاس عواقب مفعجة على مكوس السلطان مما كان يجبى له من هذا البلد وعلى معيشة الناس خاصة، فباضمحلال المبادلات في فندق الزيت ذهبت أرزاق التجار والسماصرة وكتاب النقاليد والعقود والصناع وأصحاب الرباع والأكرية وتقعج له حتى النقالون على البغال والحمير والحمالون على ظهورهم والوازنون والخراصون والعيارون وحتى المسادون في الحمامات وبائعات الخبز وصناع القفف وأظرفة الدوم والتاليس والشواءون".²¹

إننا إزاء عالم به من التناقضات الشيء الذي يؤدي إلى الدهشة وعدم التصديق، ينقلها السارد في كثير من الأحيان عبر سخرية مضمرة تخفي بين ثناياها سخطا وتذمرا كما نجد في الحوار الذي دار بين النقيب الذي تدخل من أجل فك أسر علي زوج شامة، و بين أحد قضاة العامل:

- "قال النقيب: وكيف البينة عليه في التحريض على هجرة التجار والإضرار بمداخل بيت المال؟

- قال المدهون: سفر موكله .. وكان ممن نفقت بنشاطهم تجارة سلا وقبوله تدبير تجارته وهو غير مؤهل لذلك وإدلاؤه ببيانات مكذوبة حول أرباحه وتشجيعه على هجرة بيدرو الذي وكله هو ثم هجرة ثلاثة من التجار كلهم تأثروا بخسارته وبما أفسد من سمعة فندق الزيت

النقيب: وما البينة عليه في شرب الخمر وعدم حسن إسلامه؟

المدهون: أما شرب الخمر فأثبتناه من زق وجدده الأعوان بمخزن تجارته، وقد عرضناه على المحتسب فأجاب ذوو الخبرة من أصحابه بأنه آنية

من عمل مألقة استعملت لحمل الخمرة مدة جعلتها تتشبع بها، قال ذلك من له المهارة بالشم وبعرض شقاق الآنية على النار على طريقة خاصة²² وتتوالى أقوال القاضي معتمدة التوثيق والحجة دون أن يخفى على القارئ كذبه، وبطلان كلامه لأن النص، وهذه من سماته، يسعى دوماً إلى إمداد القارئ بمعرفة يقينية.

فنحن لا نلمس سخرية مباشرة وإنما محاكاة ساخرة تركز على تصوير الأسلوب الفقهي المتمنطق²³.

إن الرواية لا تحاور النص المنقبي لتأكيد مصداقيته، ولكنها تستعيره كموقف من العالم ورؤيا تعكس الرفض لأخلاق وسلوكات وأفعال تعمل على تدهور الفرد وانحطاطه، كما أنها لا تعمل على تقديسه وتثمينه باعتباره يطرح العالم البديل القادر على تجاوز العالم المعاصر وثقافته، وإنما تستعيره كسلوك يتيح التواصل مع العالم، وينفي القطيعة التي تجعل الآخر غير مقبول ومرفوض، يعكس ذلك إصرار شامة على البقاء في الفندق رغم ساكنته من النساء اللواتي وكما تخبرنا الرواية:

"لو أتاح الحاكم للعامة أن تقيم لهن موقداً جماعياً لأحالوهن إلى رماد وسط جمع مائج تعلوه التهاليل ويكثر فيه عن أنياب وتتنفخ فيه الأوداج ويخرج الزبد من الأفواه وتحفظ الأعين وتشبع الغرائز الوحشية بتأجيج وقود النار"²⁴.

سننبين أكثر دور هذه البنية النصية في إنتاج المعنى وتأسيس الخطاب الروائي، من خلال وقوفنا على طبقة نصية أخرى هي الكرنفال.

والكرنفال ليس ظاهرة أدبية وإنما شكل تمثيلي ذو طبيعة شعائرية له لغته الخاصة²⁵، وقواعده المميزة التي سنبحث عن بعض ظلالها في هذه الرواية.

له حضور أيضاً في ثقافتنا المغربية يتجلى من خلال الاحتفالات الدينية التتكرية مثل عاشوراء أو عيد الأضحى في مناطق مختلفة من المغرب، أو من

خلال ما يعرف باحتفالات سلطان الطلبة. وهو الطقس التكرري المحاكي الذي يتيح للطلبة خلال يوم واحد أن يمارسوا شعائر الملك وطقوسه بكل حرية. كما لا ننكر أن ثقافة الكاتب الحديثة لها دور في استثمار هذا المكون. استثمار لا يهدف إلى التجريب أو التأصيل فحسب، لكنه وسيلة تمكن الكاتب من إدراج موقفه ووجهات نظره. فكيف يشتغل؟ وما هي تجلياته؟

3-4- الروح الكرنفالية

إن أهم ما يميز الرواية ويحقق خصوصيتها كرواية هي الروح الكرنفالية التي تسعى إلى إشاعتها في سلوك الشخصيات وفضاءاتها. وأول تجل لهذه الروح الكرنفالية هو فضاء الفندق. حيث يكون فضاء النقاء شخصيات تقوم على عدم التكافؤ المتمثل عبر تناقضات عدة، منها الاستقرار/التنقل، المقدس / المدنس، السامي/ والوضيع، لينعدم بذلك التمايز المفترض بين الناس خارج الحياة العادية. هكذا تتوزع شخصيات الفندق، أو يمكن تصنيفها. فالإلى جانب شامة - وهي شخصية سامية اجتماعيا وأخلاقيا، لأنها محضية الأسياد والأمراء والملوك، والملمة بكل ما يستدعيه فضاء القصور من علم، وحسن تصرف، بالإضافة إلى ثقافتها الدينية التي تجعل منها شخصية ورعة - نجد زوجها الثاني علي، المعروف بتقواه وصبره رغم ما تعرض له من محن ومضايقات من طرف عامل المدينة، وأبا موسى الشخصية المتصوفة. في المقابل هناك: تودة وخوليا والنساء الست اللواتي التحقن بالفندق ومارسن كل شيء من أجل الاستمرار. تلك صورة عن حياة كرنفالية، خرجت عن خطها الاعتيادي. إنها- وكما يقول باختين -، "في حدود معينة حياة مقلوبة، وعالم معكوس"²⁶. فالفندق فضاء هجين يتعايش، أو لنقل يتجاور فيه نمطان من الحياة: واحدة خاضعة لنظام صارم وأخرى حرة مليئة بالمدنس والاحتقار والمهانة. ويحضر التناقض أيضا في إطار هذا التصنيف، بحيث يصور أبا موسى

كشخص لا قيمة له: "رجل لا يشتغل عند أحد ولا يتكفف لأحد. يعيش من عساليج البحر"²⁷، ثم كشخص له من الكرامات ما أخرج شامة من محنها العويصة. كذلك الشأن بالنسبة لعلّي زوج شامة، فهو الورع الذي ينقطع عن العالم لفساده، ويلوذ بالطبيعة متوسلا خلوة صوفية مع أبي موسى ليحتمي من بطش عامل المدينة، ويقع في نهاية النص الروائي في زلات الغواية، ليختفي دون أن نعلم عنه شيئا، سوى ما تجود به ذاكرة القارئ من مسارات سردية ممكنة ترسم تعدد النهايات أو مغايراتها المختلفة.

وتتجلى إشاعة الروح الكرنفالية في تقلبات المصير الذي تخضع له معظم شخصيات النص الروائي، إذ تبئر الرواية في أحيان كثيرة شخصيات مثل شامة، وكبيرة ورقوش لتخبرنا عن حياتها، وما خضعت له من تحولات جعلتها تمر من حالة إلى أخرى، وتكون الغاية من ذلك تصوير الواقع المعاصر والحياة اليومية. وتبلغ هذه الروح أوجها في نهاية الرواية عندما يخرج أبو موسى - وهو الرجل الصالح - مع نساء يمارسن الرذيلة والبغاء لصلاة الاستسقاء. تضعنا الرواية بذلك أمام تصرفات يتعذر الكشف عنها في ظروف المجرى الاعتيادي للحياة، كما تكشف عن خرق وتعارض مع الجدية الرسمية وما يقتضيه الوضع الديني والاجتماعي من شروط لأداء هذه الصلاة. لكن الأمر هنا ليس مجرد خرق للعادي وحسب، وإنما هو لحظة بنائية في الرواية تعمل على طرح أحد جوانب أطروحتها، وعكس موقفها من العالم الداعي إلى التحرر من الخوف بطريقة كرنفالية. الخوف الذي كبل جميع شخصيات الرواية وجعلها تعيش خاضعة للعامل جرمون المعروف ببطشه، ودسائسه التي كانت وراء انتكاسة المدينة وأهلها.

إنه موقف من العالم. يقرب العالم من الإنسان، والإنسان من الإنسان. وتعبير حر عن رفض سياسة تجعل من الحالة القائمة للحياة اليومية والنظام الاجتماعي حالة مطلقة وأبدية.

إن نهاية الرواية هي أيضا محاولة لإشاعة ظلال من النسبية المرحية تدعو إلى التجديد، وربما في موت أبي موسى ما يؤكد ذلك، لأن الموت يوحى بولادة جديدة، وما اشتغال البحر كفضاء في النص إلا دليلا على تأكيد هذه النيمة فالبحر يرمز إلى التطهير والامتداد والتجدد.

تقوم الروح الكرنفالية على الضحك، لكنه هنا ضحك مكتوم مختزل، فنحن لا نسمع الضحك نفسه، وإنما أثره الذي نمسك به عبر تموجات ساخرة تعسكها مواقف توضع فيها الشخصية، تبين بجلاء التناقض بين أقوالها وأفعالها. وهو ضحك عام يشمل الرموز لحملها على التجدد، نشير هنا على سبيل المثال إلى تحدي أبي موسى للعامل كرمون، وخروجه إلى الصلاة يوم الخميس بدل الجمعة مع النساء، وإلى تحدي الطبيعة للفقير القائل:

"اللهم إن هذا منكر/ النساء لا يخرجن لطلب الغيث، إنها بدعة، إنها معرة لمدينتنا"²⁸.

لكن الرواية تخبرنا أنه:

"وفي الليل المظلم رأى الناس في سلا نجوم السماء تختفي بعد توهج، وشعروا بنسيم غربي لم يعتادوه في زمن الشدة وبدأ المطر قطرا ثم انهمر، وصار وابلا قويا، ولم يصدق الناس ما يرون وما يسمعون حتى تيقنوا أنه الغيث...."²⁹

خاتمة

هكذا نخلص إلى أن النص، رغم ما يوحي به من بساطة البناء، فهو يخفي من البنيات ما يجعله نصا روائيا يحاور نصوصا خارجية، يستفيد من بعض تقنياتها، ولكنه يدافع دوما عن بنيته، بحيث يخرج بالنص الخارجي عن أهدافه، كالتوثيق بالنسبة للتاريخ، وتأكيد الكرامة بالنسبة للمناقب، والبطولة بالنسبة للحكاية، موظفا في الآن نفسه آليات روائية عدة مثل الحوار والمنولوج، ويقدم لنا من تقنيات الكتابة الروائية ما يجعله رواية تمثل انفتاحا مستمرا يتيح عند كل نهاية بداية جديدة.³⁰ إنها بنيات تميز النص وتجعله يمتلك خصوصيته كرواية تبحث عن نفسها، وترتبط بواقعها وتأسس هويتها، لكننا نلاحظ أنها في مسيرتها تلك تدخل أيضا باب التجديد فيصبح الخطاب التراثي ذا وظيفة مزدوجة، تجعله الأولى مساهما في خصوصية الرواية ومحليتها، وتجعله الثانية وسيلة من وسائل التجديد، لأن الروائي العربي عامة، توجه نحو التراث خلال مرحلة أصبح فيها الأسلوب الواقعي أسلوبا مبتذلا، وأصبحت الحاجة إلى تجديد الخطاب الروائي ملحة. فنحت بذلك الرواية منحيين:

- منحى دفعها إلى الاهتمام بالتراث لاستلهاام مادته وأسلوبه،
- ومنحى أثر الكتابة الغربية وما تتيحه من وسائل وتقنيات تسهم في الخروج من مأزق الخطاب الكلاسيكي.

وقد كان التوجه إلى الخطاب التراثي ناجعا، لغنى تراثنا العربي وتنوعه بتنوع المناطق العربية والمغربية وتوزعه بين خطاب تراثي شفاهي وآخر مكتوب، جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة وفضاءات رحبة، همها ليس الاحتفاء بالتراث، وإنما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها، ولجعله موقفا ورؤيا للعالم عبرها يكشف الروائي عن قضايا متعددة، وأسئلة شائكة. وهكذا مكنت هذه النصوص التراثية رواية جارات أبي موسى من التذكير ببعض

اللحظات المعتمدة في التاريخ المغربي (خاصة وان التاريخ الرسمي لا يقف سوى على اللحظات المشرقة)، بما فيها الظلم والفقر والتهميش الذي عاشه الإنسان المغربي، وهي حالات تجد لها امتدادا في الحاضر. كما مكن التراث من إعادة النظر في بعض الثوابت والمقدسات التي صنعتها عقلية مخزنية، وجعل الرواية تقول ما لا يمكن قوله في الحالات الاعتيادية، وداخل الحياة اليومية. وبهذا يمكننا أن نقول إن رواية جارات ابي موسى استطاعت أن تصور الضعف والهزيمة والاختلال، وأن تدعو إلى التحرر من الخوف لمواجهة ما نراه ثابتا ومقدسا قصد التغيير والتجديد، بلغة رصينة بعيدة عن الخطابات الإيديولوجية المندفعة. وبطريقة غير مصطنعة تبتعد عن استثمار التراث بطريقة تعسفية تثقل النص وتلغي روائيته. فالتراث ركيزة أساس في بناء الرواية عبر التجذير التاريخي، وعبر السجل اللغوي، لكن الكاتب استطاع أن يصوغ ذلك في قالب روائي جعل تلك البنيات تتداخل وتتصهر لتشكّل كلا روائيا منسجما. مما يعني أن تأصيل الرواية يقتضي معرفة بالتراث أولا، ومرونة في المواقف إزاء ما يطرحه من قضايا في أفق استفادة جيدة وإضافة مثمرة. تمكن الرواية من الاستمرار والتجدد، بدل السقوط في المحاكاة التي قد تؤدي بها إلى طريق مسدود.

- 1 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص: 7
- 2 - هذا لا ينفي وجو بعض الكتابات التي اتخذت من التاريخ سواء المغربي أم العام موضوعا لها قبل هذه الفترة. ولكنها نماذج متفرقة وقليلة لا تعتمد في القول بالوعي بالكتابة التراثية. نذكر وزير غرناطة لعبد الهادي بوطالب خلال الستينات ،و دفنا الماضي والمعلم علي لعبد الكريم غلاب، والريح الشتوية لمبارك ربيع.
- 3 - Genette (G) : **Figures III** ,Edition du Seuil, Paris 1972 P : 192.
- 4- نفسه، ص: 192
- 5 - د.فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية. بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، دمشق، مؤسسة القدموس الثقافية، 2007. ص: 10
- 6 - ابن الزيات، أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي. تحقيق احمد أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 1984،
- 7 - سعيد يقطين: صورة المرأة في رواية جارات أبي موسى انظر موقع الكاتب على صفحات الأنترنت
- 8 - تبنى الحكاية على التشويق والاهتمام بالموضوع العاطفي
- 9 - Gorge. Lukacs : **La théorie du roman .trad .de l'allemand par Jean Clairevoye,Paris .Gonthier, 1963,p50**
- 10 - ونعني به: l'ancrage historique انظر Greimas(A.J),Courtes(J) : **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hahette,Paris,1979, p16
- 11 - محمد القاضي: الرواية والتاريخ.. دراسات في تخييل المرجعي تونس دار المعرفة، 2008. ص: 67
- 12 المرجع نفسه ص" 66
- 13 -Ibid
- 14- أحمد اليابوري : **في الرواية العربية، التكون والاشتغال شركة النشر والتوزيع ط1 2000**
- 15- انظر بداية الرواية

- 16- ركزنا على الشخصيات التي ذكرت لها كرامات. وهذا لا ينفي وجود شخصيات تُلون بسمات تقترب في جوهرها بالصفات الصوفية. ونذكر على سبيل المثال شامة.
- 17- انظر الرواية ص: 107
- 18 - " : هناك مقاطع عدة تشير إلى صفاته منها " كأنه في التقاطه للعساليح من الشاطئ يقوم بعبادة ما بسكنة تامة لا فورة فيها" (ص 98)، " وأسنانه البراقة ليست عادية. ولا في حال من يعيشون عيشته " 100، و"عينيه الرحمتين ووجهه النوراني" (ص 186)، "وهو بعد أن قضى الليل مستيقظاً متعباً لم يظهر عليه: أثر نوم ولا أثر إجهاد أو إعياء" (ص 101)، " ولا شيء يكدر صفو قلبه إذن، ولا غشاوة على بصره الذي ينظر إلى الحقيقة ص: 96
- 19- انظر في هذا الصدد ابن الزيات أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي: *التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي*، تحقيق أحمد التوفيق منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. ط 1، 1984، ص: 142-144
- 20- محمد مفتاح: الواقع والعالم الممكن في المناقب الصوفية ص 34 انظر التاريخ وأدب المناقب منشورات الجمعية المغربية للبحث التاريخي 1989
- 21- الرواية، ص: 125.
- 22- نفسه، ص: 141
- 23- الياوري أحمد: *دينامية النص الروائي*. الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط 1 - 1993، ص، 126
- 24- الرواية: ص: 165
- 25- باختين: *شعرية دوستوفسكي*، ترجمة جميل نصيف التكريتي. مراجعة حياة شرارة، الدار البيضاء، دار تبال للنشر، 1986، ص 179
- 26- باختين (ميخائيل): *شعرية دوستوفسكي*، ص : 180
- 27- الرواية، ص: 65
- 28 - الرواية، ص: 190
- 29 - نفسه، ص: 190
- 30- الياوري : مرجع سبق ذكره، ص 51.

تفاعل الأجناس الأدبية في رواية "دار الباشا"¹ لحسن نصر

أ. حاتم السالمي

جامعة منوبة - تونس

إنّ قارئ أثر "دار الباشا" لحسن نصر² لا يسعه إلّا أن يلاحظ ذلك التفاعل الخلاق بين الأجناس الأدبية حتّى إنّه يعزّز عليه أحيانا أن يتبيّن ببسر حقيقة الجنس الأدبيّ الذي يتحرّك في أحنائه هذا الأثر الفنيّ. وهذه السّمة البنائيّة التي جاء عليه الأثر جعلت بعض النّقاد يقفون حيارى أمام خصائصه الأجناسيّة.³

وبناء على ما تقدّم فإنّ هذا الأثر الأدبيّ يتوفّر على خصائص فنيّة أهّلته لأنّ يكون خليقا يتجاوز القوالب الفنيّة للرواية الغربيّة، وبهذا المعنى تسعى الرواية المغاربيّة - وهي القريية ثقافة ومكانا من نظيرتها الغربيّة - إلى تجاوز الأشكال المحسوبة من المواضعات الأجناسيّة للرواية، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار تفاعل **interaction** الأجناس الأدبية وامتزاج الفنون ميسما خاصّا من مياسم رواية "دار الباشا" لحسن نصر.

ومن هذا المنطق والمنطلق ستّجه عنايتنا في هذا المقال إلى رصد ذلك التّفاعل والتّعالق بين الأجناس الأدبية والفنون في هذا الأثر. فأين يتجلّى لنا ذلك التّفاعل بين الأجناس؟ وأين يظهر ذلك التقاطع بين الفنون في هذه الرواية؟

إنّ أثر "دار الباشا" جنس قلق لا يقيم إلّا في مواطن الغموض والحيرة والتّوتر. لهذا تتنازعه أجناس أدبيّة شتّى، ومن أهمّ الأجناس المتفاعلة مع هذا النّصّ جنس السّيرة الذاتيّة **Autobiographie**. إلّا أنّ هذا المدّ والجزر بين

الرواية والسيرة الذاتية ليس بالأمر البين في الكتابة، من ذلك اعتماد الأزواج في أسلوب الرواية **narration**، فنحن نتلقى الأحداث من راوٍ **narrateur** يروي القصة بضمير الغائب، ونتلقى ما يدور في هذا العالم المتخيل **monde fictif** مرة أخرى من راوٍ يستعمل ضمير المتكلم، فهذا الذهاب والإياب بين الضميرين يطمس أحيانا كثيرة خصائص أدب السيرة الذاتية، بل ما زاد الأمر تعقيدا أن الأثر يخلو من ميثاق السير ذاتي **Pacte Autobiographique** الذي يستهل به

الكاتب نصّ السيرة الذاتية. مؤكداً وجود تطابق بين الكاتب والراوي والبطل.⁴ بيد أن منع النظر في هذا العمل الفني يقف على لطف الحيلة التي أخفى بمقتضاها المؤلف ما يوجد من تطابق بينه وبين "مرتضى الشامخ" بطل الرواية، فتمّة إذن في الأثر من العلامات النصّية ما يهدي القارئ إلى تبين تلك الأسباب والأنساب الخفية الرابطة بينم الشخصية المروية وحسن نصر.⁵

ولعلّ أهمّ خصيصة فنيّة في الأثر تبين عن مكنون الصّلات بين "عوني السرد" **narratives instances** المؤلف والراوي ذلك الازدواج في البناء الزماني، ذلك أنّ السرد يتحرّك بين الماضي والحاضر في حركة لا تتي تكشف - من بعض الوجوه - تسلسل أسلوب السيرة الذاتية إلى الرواية فحسبنا أن ننظر في تلك المرواحات اللطيفة بين محطات الطفولة ومرحلة الكهولة حتّى ندرك ذلك الخيط الفني الرفيع القائم بين فنّ السيرة الذاتية وفنّ الرواية، ولعلّ تعليق الراوي على ما يروي من لوحات سردية تتعلّق بهاتين المرحلتين من حياة الشخصية الرئيسة حقيق بفضح تلك الموارد الفنية التي اعتمدها حسن نصر في إخراج نصّه الأدبيّ.

ففي الفصل الثالث يخبرنا الراوي عن حدث انفصال "مرتضى الشامخ" الطفل عن أمّه عندما أقدمت على الزواج من رجل آخر، ثمّ يُعلّق على ما خلفه هذا الحدث من مرارة في نفس الطفل، قائلاً: "هل تكون أمّه قد غدرت به

وتخلّت عنه، قالت له: "ستسبقني مع خالتك مُنجية إلى دار العرس لأنّ لي شأنًا وسألحق بك بعد حين"،⁶ ثمّ يُواصل الراوي كلامه قائلاً "منذ مدّة بدأوا يتحدثون أمامه عن دار العرس، يعدّون أنفسهم له: نسجوا خيوط الحكاية، ورسوموا كلّ شيء باتقان. الآن عرف سرّ تلك الحركات والهمسات الخفية، ونظرات الأعين وما تكنّ الصدور، وأشياء أخرى أدخلت على نفسه الشكّ والحيرة، والآن فقط، فهم سرّ تلك النبرة الحزينة في صوت أمّه، وهي تسلّمه في يديّ الخالة مُنجية"⁷. يكشف لنا هذا الشاهد عن عمق الصّلة بين الراوي كهلاً والمرويّ عنه طفلاً، من ذلك أنّ المشيرات الزمّنيّة الموصولة بأفعال الإدراك من نحو "الآن عرف، الآن فقط فهم) تدلّ على وجود وشائج قرّبي بين الطّفل المُعذّب صغيراً والمتكلّم الراوي المتألّم كبيراً، ثمّ إنّ الضّمير المتّصل في "أمّه" يعبر عن ذاتيّة مفرطة في سرد قصّة الطّفل، إذ ثمة شيء من التعاطف مع الشّخصيّة المرويّة غير يسير.

فعلى هذا النحو نقف على تطابق بين الراوي وبطل القصّة -وإنّ أوهمنا المؤلّف بغير ذلك عبر استعمال ضمير المفرد الغائب في رواية الأحداث-. وعلاوة على ذلك فإنّ الراوي -وهو يعود بنا القهقريّ إلى حياة الطّفل في حيّ "دار الباشا" في شكل استرجاع **Analepse** -يقحم ذاته في الرواية إقحاماً.⁸ وآية ذلك حديثه عن قصّة الكنز من نحو قوله "والجماعة قد نال منهم التعب وهدهم الاعياء، فشلوا فشلاً ذريعاً في العثور على الكنز".⁹

يفصح إذن الراوي عن هويّته بعد مخالطة كبرى مارسها على المرويّ له **narrataire**، فقد أبان عن صلته بذلك الطّفل، وبناء على ذلك فإنّ استعمال ضمير المتكلّم على هذه الشّكلة يشدّ الأثر، بلا ريب إلى جنس السّيرة الذاتيّة، إلّا أنّ تداخل الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل) وتداخل الضّمائر في الرواية

(الغائب، المتكلم، المخاطب) يجعلان الأثر في مفترق طرق تتلاقى فيه الأجناس الأدبية بمقتضى الخلق الفنيّ.

ولئن كان الأثر مصوغا بأسلوب السيرة الذاتية، فإنه سرعان ما يرتدّ على أعقابهِ إلى جنس الرواية بتعدد فصوله وامتداد أحداثه وتنوّع شخصيّاته، ومن ثمّ يمكن القول إنّ "دار الباشا" تأخذ من السيرة الذاتية بحظّ عظيم إغناءً لجنس الرواية وخروجاً به عن بوتقة القوالب الغربيّة الصّارمة في إنشاء جنس الرواية.

هكذا يُسهم التّفاعل بين أدب السيرة والرواية في إنجاب جنس طريف ينوس بين ذينك الجنسين، ونعني بهذا الجنس الوليد - بطبيعة الحال - رواية سير ذاتيّة **Roman autobiographique**.

على أنّ التّفاعل بين الأجناس في هذا الأثر لا يقف عند حدود استدعاء جنس السيرة الذاتية، بل نلفي ذلك التّفاعل ماثلاً في استضافة الفنّ المسرحيّ، فكيف يظهر لنا ذلك؟

في الواقع توقّف أغلب النّقاد الذين لطّفوا النّظر في رواية "دار الباشا" عند أهميّة السيرة الذاتية ودورها في توليد أدبيّة هذا العمل الفنيّ،¹⁰ إلّا أنّهم لم يتطرقوا إلى استرفاد المؤلّف تقنيّات الفنّ المسرحيّ، ولعلّ انصراف النّقاد عن تدبّر هذه المسألة يسوّغه طغيان أسلوب السيرة الذاتية الذي حجب عن الأنظار معالم الكتابة المسرحيّة. لهذا ليس بالأمر اليسير أن نحدّد المواطن التي استقدم فيها حسن نصر مقوّمات النّصّ المسرحيّ.

إنّ الناظر في هذا الأثر بعين التّحقيق يلفت انتباهه تقسيم صاحب الرواية عمله إلى أربعة مقاطع كبرى على غرار المناظر المسرحيّة. فوسم المنظر الأوّل بعنوان "الفاحة عالم الألوان" وجعل له فصولاً أربعة مرقّمة بالأرقام الرومانيّة (الفصل I الفصل II الفصل III الفصل IV)، ثمّ وسم القسم الثّاني الموالي

- وهو عبارة عن منظر ثانٍ - بعنوان "الرَّبْعُ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ". وهو متألّف من ثلاثة فصول.

ثمّ جعل نصف العمل على شاكلة المنظر الثالث، ونعته بـ"النّصف زمن النّية" وأقامه على سبعة فصول، ثمّ أسدل الستار بمنظر رابع هو تتمة العمل ووسمه بـ"الرّبْع الأخير هدير الصّمت"، وقد بناه على فصول خمسة مشفوعة بنهاية كانت بمنزلة الإشارة الرّكحيّة الخاتمة للعرض المسرحيّ.

أَفَلَا يُوحِي هذا التّوزيع المخصوص لمراحل الأثر بتأثّر بالفنّ المسرحيّ واضح، إذ استعاض حسن نصر عن أقسام الرّواية المعهودة بما يشبه المناظر المسرحيّة، ولقد أخرجها المؤلّف أربعة مناظر جاعلا داخل كلّ منظر فصولا تضمّ بين دفتيها ما يشبه المشاهد المسرحيّة.

ثمّ إنّ مُتأمّل العناوين الواسمة لكلّ قسم من الرّواية، يجد أنّ لها بالمسرح أسبابا وأنسابا. ولعلّ ما يُقرّب هذا الأثر من مملكة المسرح تلك المشاهد الكثيرة التي تحفل بها "دار الباشا"، ذلك أنّ هذه المشاهد المنقولة في قالب حوار بين الشّخصيّات متفّعة بحرارة الخطاب المسرحيّ لذلك تأتي أقوال الشّخصيّات أحيانا مسوقة مساق السّرد المشهديّ **récit scénique**، ومن مثال ذلك المشهد المصوّر لما يحدث داخل الكُتّاب، فهو مشهد يجعل من الكُتّاب ركّاحا مسرحيّا يعجّ بالحركة والأصوات، ولعلّ هذا المقطع الحواريّ المُستلهم من بناء الحوار المسرحيّ من شأنه أن يُعزّز وجهة ما ذهبنا إليه: "نعم سيّدي!.... وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ (حوار)

- فيُجيبه المؤدّب بصوت الصّادح الخشن (إشارة ركحيّة)

- فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (حوار)

- فيردّد الصّبيّ الآية من ورائه (إشارة ركحيّة)

- ... فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (حوار)

يترك الإملاء يتواصل (إشارة ركحية).¹¹

إنّ المثال الذي نحن بصددده يكشف عن حضور للخطاب المسرحيّ بيّن، ومما يدلّ على هذا الحضور أنّ الخطاب تتجاوزه الإشارات الركحية من ناحية والحوار من ناحية أخرى. ولما كان حسن نصر يُمارس على القارئ لعبة الإخفاء في بناء هذه الرواية أورد الإشارات الركحية في بعض المشاهد الحوارية دون وضع علامات شكلية صريحة تدلّ عليها.

فلئن اختفت العلامات النصّية المُجسّمة للإشارات الركحية فإنّ خطاب الراوي المُنسّق لهذا المشهد يميّط اللثام عن هذه اللعبة الفنّية. فيكفي أن ننظر في هذين المثالين نظرة المتأنّي حتّى نتبيّن أنّ كلام الراوي يقوم بديلا من الإشارات الركحية ، ذلك أنّ تدخل الراوي على هذا النحو لتتضيد الحوار "فيردّد الصبّي الآية من ورائه" جاء على طراز الخطاب المسرحيّ الإشاريّ في النصّ المسرحيّ . فثمة تركيز على هيئة الشّخصيّة وصوتها. ثمّ إنّ تدخل الراوي في المرّة الثّانية (يترك الإملاء يتواصل) لم يرد بقصد تحديد صوت المُمثّل وهيأته، وإنّما ورد على سبيل الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر. فتدخل الراوي في المثال الذي نحن بصددده يُمثّل الخطّ الفاصل بين المشهد المسرحيّ واللّوحة السردية.

ولعلّ هذا النصّ الإشاريّ كفيل بتوضيح المسألة "يترك الإملاء يتواصل" فبهذه الإشارة القصيرة تمّ الانتقال من مشهد غائب ماضٍ أحيته الذاكرة إلى مشهد آخر حاضر يأتي على هيئة وصف الديكور في المسرح.

وإذا ما انتقلنا إلى مشهد آخر ازددنا اقترابا من عالم المسرح من خلال استرفاد الألوان والأضواء والخطوط والأشكال على غرار ما نجد من ديكور يؤثّر به الرّكح المسرحيّ من نحو ما نقف عليه في هذه الإشارة الوصفية "المباني ذات الحيطان العالية تلقي ظلّها على الجدران المُقابلة، تحجب ضوء

الشمس المائلة للغروب ترسم أشكالاً مختلفة وخطوطاً أخرى مُنحنية، مُكوّنة مع حافة السّطوح، زوايا حادة، زوايا منفرجة، أضواء هنا، ظلال هناك".¹²

هكذا تسلّت تقنيّات العرض المسرحيّ من إضاءة وديكور ومكوّنات الفرجة المسرحيّة إلى رواية "دار الباشا" إلى الحدّ الذي يخال فيه القارئ أنّه إزاء مشهد مسرحيّ مُكتمل العناصر.

بيد أنّ استلهاهم روح المسرح لا يقتصر على ما ذكرنا بل يتعدّى إلى استدعاء تقنيّة القناع **Masque**، ولقد وقع توظيفها في تشكيل صورة "مرتضى الشّامخ"، فنحن أحياناً إزاء صورة له تأتينا من مصفاة راوٍ غائب عن الحكاية **narrateur hétérodiégitique** ونحن في بعض الأحيان إزاء صورة له تأتينا من منظور **perspective** راوٍ مشارك في الحكاية **narrateur homodiégitique**.

ولا تفهم هذه اللّعبة المعقّدة في "تقنيّة" شخصيّة "مرتضى الشّامخ" إلّا بأخرة من الوقت بعد تضليل القارئ وإرهاقه، إذ نكتشف أنّ المرويّ عنه بضمير الغائب منذ بداية الرواية لا يعدو أن يكون إلّا الوجه الآخر لـ "مرتضى الشّامخ"، فالراوي المُمسك بقياد السرد¹³ منذ فاتحة الأثر، إنّما هو ذلك الطّفّل - الكهل المُحتجب وراء لعبة الضّمائر.

إنّ المراوحة بين ضميرين في القصّ مختلفين من شأنه أن يدعم تقنيّة القناع، بل إنّ توظيف ضمير المفرد المُخاطب "أنت" يعمّق هذه اللّعبة المسرحيّة القائمة على التّخفيّ. فعلى هذا المنوال يستضيف حسن نصر لعبة القناع من المسرح لا على سبيل المُحاكاة، وإنّما على سبيل الإبداع تضليلاً للقارئ وإمعاناً في إرباكه. هكذا أدركنا تفاعل الخطاب المسرحيّ مع الخطاب الروائيّ تفاعلاً خلاقاً، فهل يقتصر الأمر على استرفاد الخطاب المسرحيّ؟

إنّ المطلّع على رواية "دار الباشا" لا يرهقه من أمره عُسْرًا أنْ يقف على مدى تفاعل الشّعر مع نسيج هذه الرواية، فزيادة على أنّ الشّعر يشدّ الرواية إلى منابها العربيّة من جهة كونه المعين الأوّل للتعبير عن الذات عند العرب القدامى، فهو النّسغ المُغذّي لخطابها الأدبيّ.

والحقّ أنّ تفاعل الشّعر مع رواية "دار الباشا" يستخلص منذ عتباتها الأولى. فنحن واجدون احتفاءً بالشّعر بالغاً قبل فاتحة الرواية، ذلك أنّ حسن نصر اختار من النّصوص المُصاحبة **para-textes** في التّصدير ما يمتّ للشّعر بسبب كبير. فلقد أورد المؤلّف مدخلا شعريّاً أوّل استقاه من ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشّابي (ت 1934م)¹⁴ ثمّ أورد مدخلا ثانيّاً من الشّعر تخيّره من شعر خليل حاوي (ت 1982م)، وهذا المدخل مقتطف من "نهر الرّماد".¹⁵

وقد يتساءل الدّارس لماذا انتقى حسن نصر من الشّعر العربيّ الحديث هذين النّصّين الشّعريين بالذّات؟

إنّ مدار القطعتين الواردتين في التّصدير على معنى الإرادة والحركة وروح التّجاوز، ثمّ إنّ النّصّين المُصاحبين يشيران إلى ضرورة التّحلّي بنفس توافقة إلى كسر القيود ومُغالبة العقبات نفياً للجمود والعدم. ولعلّ هذه الرّوح الكامنة في نصّي التّصدير لوّنت الرواية بخطاب شعريّ تسكنه أحياناً كثيرة لغة الرّمز والإشارة والإيحاء إلى حدّ الغموض لذلك يتردّد الخطاب في "دار الباشا" بين مملكة النّثر ومملكة الشّعر، ومن الأمثلة الدّالة على تشبّع "دار الباشا" بالشّعريّة **poéticité** ما ورد في فاتحة الرواية "يتسلّل شارع دار الباشا عبر متاهات مدينة تونس العتيقة، يتوغّل في أعماقها، يبسط ذراعه الطّويلة" ثمّ توغل العبارة في الشّعريّة فإذا الرّاوي يقول "يختصر [يعني شارع دار الباشا] المسافة الفاصلة بين (الرّبط) وقلب المدينة النّابض بالأسواق والحركة".¹⁶

على إيقاع هذه الصّور المتلفعة بالشّعريّة تفتّح الرواية مُستعيرة من الشعر توهّجه ولطف تصاويره، ورونق مجازه وروعته، ثمّ تتوقّل العبارة في سلّم الشعريّة كلّما أوغل الرّأوي في سبر أغوار الشّخصيّة الرّئيسة وفي استجلاء مكنوناتها من جنس ما نلّفه في هذا المقطع المُفعم بالشّعريّة.

"قلت في نفسي: سأكشف من جديد عن مكنوناتك، وما تنطوي عليه من سحر، وما تخفيه من كنوز، وتلك الثروة من الأساطير والغرائب. بعد أن قبضَ عليّ العذاب بيد من حديد، ثمّ ساقني إليك من جديد في ثوب فوضويّ مهلهل، مقطوع الجذور، عجينة رخوة قابلة لأيّ تشكّل".¹⁷

على هذا الطراز من التصوير الشعريّ شاد الرّأوي خطابه القصصيّ ممّا يجعل الشعر بأسلوبه وإيقاعه وصوره نسغا مغذّيا لأدبيّة هذا النّصّ الرّوائيّ لاسيما إذا أخذنا في حسابنا أنّ حسن نصر يستدعي داخل متن الرواية أشعارا عربيّة قديمة تتلاءم والوضع الذي يكون فيه "مرتضى الشّامخ"، فإذا نحن ندخل رحلة البحث عن الذات في صحراء موريتانيا من خلال بيت أبي الطيّب المُنْتَبّي (ت354 هـ)

ذَرَانِي وَالْفَلَاةَ بِلَا دَلِيلٍ وَوَجْهِي وَالْهَجِيرَ بِلَا لِثَامٍ¹⁸

إنّ الشاهد المُستضاف في النّصّ الأدبيّ بحسب تعبير أنطوان كونينيون Antoine Compagnon كتابة وعمل ووظيفة¹⁹. وبهذا التّصوّر يصبح البيت المُوظّف في نصّ الرواية من جنس التّناص *L'inter-textualité* الذي يعطي للنّصّ الثّاني المُستشهد فيه اتّجاه الفنّي (الانفصال عن السّائد الفنّيّ إبداعا) واتّجاهه الدّلاليّ (رغبة مرتضى الشّامخ في المغامرة بحثا عن آفاق جديدة لنحت الذات والكيان).

على هذا النحو يغدو الشعر مُولّدا لحركة السرد بانيا للاتّجاه الدّلاليّ للنّصّ الرّوائيّ. ثمّ إنّ حسن نصر لم يسترفد شعر المُنْتَبّي، بل استوحى روح التّمرد

من شعر الشنفرى ذلك الشاعر المُحاسب لقبيلته والمارق عن نظامها القيميّ، وبهذا الشكل يستنفر حسن نصر ما في الشنفرى وشعره من رموز تناسب شخصيّة "مرتضى الشامخ".

ثمّ إنّ ملطّف النّظر في رواية "دار الباشا" يجد استضافة للشعر الصّوفيّ، إذ عمد المؤلّف إلى استنباط الطّاقة الرّمزيّة الثّأوية في هذا الشعر خدمة لمقاصد الرّواية من نظير ما نلّفه في الفصل الثّامن :

دَعِ الْأَقْمَارَ تَغْرُبُ أَوْ تُتَبَّرُ لَنَا بَدْرٌ تَذُلُّ لَهُ الْبُدُورُ
لَنَا مِنْ نُورِهِ فِي كُلِّ وَقْتٍ ضِيَاءٌ مَا تُغَيِّرُهُ الدُّهُورُ.²⁰

إنّ الشّاهد الّذي نحن منه بسبيل يشدّ رواية "دار الباشا" إلى جنس الشعر، وهو إلى ذلك يكشف عن صورة "مرتضى الشامخ" طفلاً باحثاً عن برد اليقين في التّجربة الصّوفيّة الرّوحيّة بعد أن فقد النّقة في الرّوابط العائليّة والاجتماعيّة. ثمّ إنّ منعم النّظر في منزلة الشعر في رواية حسن نصر يسترعي انتباهه أنّ تفاعل الشعر مع الأثر لم يتوقّف عند حدود التّناس وإعادة الكتابة، بل تخطّى ذلك إلى بناء صور سرديّة جاءت على إيقاع الشعر الحرّ، من ذلك ما نقف عليه في الفصل السّابع عشر - والرّواية قاب قوسين أو أدنى من نهايتها - فكأنّ استقدام أسطر شعريّة قصار خفاف فيه إحياء بنهاية الرّواية، ففي هذا الطّور من الرّواية انصرف المؤلّف - الرّاوي عن المنثور إلى المنظوم موزّعا كلامه - وهو في الأصل بيت لأبي الطيب المتنبي - على طراز القصيدة الحديثة القائمة على نظام السّطر والتّفعليّة:

كَمْ قَدْ قَتَلْتُ
وَكَمْ قَدَّمْتُ عَنْدهُمْ
ثُمَّ انْتَقَضَتْ
فَزَالَ الْقَبْرُ وَالْكَفَنُ.²¹

يقوم هذا التوزيع البصريّ المخصوص للكلام على وجه الورقة شاهداً
بليغاً على مدى تفاعل الشعر مع روح نصّ "دار الباشا"، فالشعر عنصر محرّك
لسردية **narrativité** هذه الرواية، وإذا تدبّرنا هذا المقطع الشعريّ ألفيناه موقعاً
على إيقاع ذات "مرتضى الشامخ"، بل إنه شعر مسرّد لما داخله من أفعال
سردية "قُلت - قدّمت عندهم - انتفضت - فزال القبر والكفن"

فبين إيقاع الشعر وحركة النفس تواشج تامّ بما يدلّ على أنّ هذا الشعر
المُنزّل في حركة النصّ معبرٌ عمّا تقتضي الأحداث من اتّجاه في هذا الطّور من
حياة الشخصية. لذلك فليس الشعر الكائن في الرواية من قبيل التّرف أو من
جنس الاستطراد المُعطّل لحركة السرد، وإنّما هو القلب النّابض الذي تستمدّ منه
الحركة السردية قوتها، ومن ثمّ فإنّ الشعر مندرج في التّركيب القصصيّ لرواية
"دار الباشا".

هكذا تبيّن ما للشعر من قيمة تركيبية سردية في تشكيل أدبية هذه الرواية.
فهل للشعر الشعبيّ الوارد في شكل أغانٍ شعبية من دور في تطعيم سردية "دار
الباشا"؟

إنّ حسن نصر وهو يبحث عن أفق للرواية العربية جديد عاد إلى بلاغة
الشعر الشعبيّ الملحون ليُجعله مورداً مهماً من موارد بناء روايته، فاللافت
للنّظر أنّ استضافة هذا اللون من الشعر يجيء في سياق دفع خطّ السرد في هذا
الأثر، ومن ثمّ يُسهم هذا الصّنف من الأدب الهامشيّ في توجيه أفق الدّلالة بما
يُساهم - من بعض الوجوه - في استجلاء سمات الشخصيات لاسيما شخصية
"مرتضى الشامخ" التي تدور في فلكها سائر شخصيات الرواية، لهذا يتفاعل
الشعر الشعبيّ مع اتّجاه الأحداث في النصّ، ومن هذه الجهة نقف على تناسب
واضح بين مضمون الشعر والوضع الذي تعيشه الشخصية.

ولعلّ أبرز مثال يجسّم هذا التوجّه في الكتابة الروائيّة ماجاء على لسان "العمّ منصور"، فهو تغنّى بأغنيّة شعبيّة تُوحى - بوجه من الوجوه - بما يُكابِد "مرتضى الشّامخ" من ألوان الحرمان جرّاء الابتعاد عن الأهل والوطن. فحسبنا أنّ نتأمل هذه القطعة من الشّعْر الشّعبيّ حتّى نستصفي هذا المنزع في الكتابة الروائيّة المُشيّحة بوجهها عن القوالب الغربيّة المتداولة في إنشاء الرواية:

سَلَمَ عِ الأهلِي
وعِ المن هو يسأل عن حالي
بيتنا توصلها
راهي في الطّرف القبلاوي
بيتنا توصلها
لازم لأميّ تقوللها
الحيّ رَوّح ظلّ مقابلها
توفى أيامِ المعدودين
على بلادي صابر عامين
على بلادي²²

إنّ المثال المستقى من رواية "دار الباشا" يبرز النّحو الذي استثمر به حسن نصر الأغنية الشّعبيّة للتّعبير تعبيرا مصوّرا شعرا عن وجه من وجوه البطل المُتغرّب عن الأهل والوطن. وما تغنّى به "العمّ منصور" من شعر شعبيّ تنعكس عليه ظلال شخصيّة مرتضى الشّامخ وقد أضناه البعاد عن دار الباشا. وعلى هذه الشّكلة يغدو الشّعْر العربيّ الشّعبيّ منبعها مهمّا في تشكيل **configuration** سرديّة الأثر، ومن هنا نتبيّن أنّ الأدب الشّعبيّ الهامشيّ بوسعه أن يتحوّل بلمسة الروائيّ إلى نصّ مولّد لحركة السّرد، وبهذا الشّكل تنفتح الرواية المغاربيّة ممثّلة في "دار الباشا" لحسن نصر على المعين الشّعبيّ

لتمتَح منه شكلاً من أشكالها السردية، ومن ثم فإنّ التّناص ليس بالأمر الموقوف على الأدب الرسميّ، بل يمكن أن يطول الأدب الشعبيّ الذي لا يخلو من لطف فنيّ وعمق فكريّ. لذلك من الهامشيّ المتروك تبني الرواية المغاربية خطابها.

على أنّ الأغنية العامية لا تسهم في بناء السيرة الفردية على غرار ما وضّحنا من خلال الأغنية التي تغني بها "العم منصور"، بل إنّ الأغنية العامية تنهض بخطّ وافر في رسم السيرة الجماعية، وحينئذ يتحوّل نصّ "دار الباشا" إلى ملحمة وطنية عبّرت عنها بعض الأهازيج الشعبية إمّا على سبيل التّغني بحبّ الوطن وإمّا على سبيل التّغني ببطولة بعض الرّموز الوطنية على غرار شخصيّة "المنصف باي"، ويمكن أن نتمثّل على ما نقول بهذا الشّاهد المأخوذ من الفصل التاسع من رواية "دار الباشا":

بابور ينو سري ع النسمة

شاقق موج الحي

هازر فوقه عزّ الأمّه

سيدي المنصف باي²³

هكذا تتلفّع "دار الباشا" بغنائية **lyrisme** واضحة تتأتّى من تفاعل الأغنية العامية مع نسيج الخطاب الروائيّ، ذلك أنّ اللوحة السردية المُجسّمة للسيرة الجماعية الوطنية متولّدة من رحم هذا الفلكلور الشعبيّ. فالشعر الشعبيّ الغنائيّ يسرد قصّة "المنصف باي" تسريدا غنائيا لا يخلو من رشاقة.

فمما يستصفى ممّا سلف عليه من قول أنّ استقدام الأغنية العامية إلى فضاء الرواية يعود إلى اختيار فنيّ انتهجه حسن نصر، وهو ينظّم عقود عمله الفنيّ، فلا غرو والحال هذه أن يكون الأدب الشعبيّ أفقا تجريبيا جديدا لكتابة الرواية المغاربية، ومن ثمّ يُعدّ الفلكلور الوطنيّ معينا رئيسا يستمدّ منه الروائيّ

إمكانات جديدة في تصريف نصّه القصصيّ بعيداً عن القواعد الغربيّة المرسومة في إنتاج النصّ الروائيّ.

بيد أنّ مُجودّ النّظر في "دار الباشا" يلفي أجناساً أخرى وفنونا مختلفة تفاعلت مع هذا النصّ على غرار فنّ التّاريخ الذي طوّعه حسن نصر لبناء فصول روايته، فكيف ذلك؟

ذهب محمّد القاضي من بين ما ذهب إليه، وهو يروم تحديد أجناسيّة "دار الباشا" إلى أنّ "هذه الوحدة الخفيّة التي تشدّ النصّ إلى جنس الرواية تتفكّك وتتناهى حين يتلاشى الخطاب الروائيّ، وينهض بدلاً عنه (كذا) الخطاب التّاريخيّ. إذا نحن نواجه وضعاً مفصّلاً لآلام الحرب العالميّة الثّانية، ولاعتداء الجنود الفرنسيّين على السكّان في قرية تازركة، والحديث عن "المنصف باي المناضل". ثمّ يردف النّاقّد قائلاً: "بين حقيقة التّاريخ ووهم الحلم يتأرجح نصّنا".²⁴

فعن أيّ حقيقة تاريخيّة يتحدّث النّاقّد، ونحن إزاء نصّ روائيّ مُتخيّل وإنّ استلهم مادته من الأحداث التّاريخيّة. فصحيح أنّ التّاريخ شكّل مادة رئيسة استقى منها حسن نصر هذا الكون الروائيّ. غير أنّ ذلك لا يحملنا على القول إنّ التّاريخ يرد على نحو ما يفعل المؤرّخ، وإنّما الروائيّ يمتصّ ما في التّاريخ من رموز ثمّ يستلهم ذلك كلّهُ، وهو يقدّم مادته السّرديّة. لذلك فإنّ الشّخصيّات المُعذّبة في النصّ من قبل الجنود الفرنسيّين في قرية تازركة لا أسماء لها ولا أوصاف، يكتنفها التّكثير، ومن هنا لا تستدعي الرواية التّاريخ إلّا لتدخله في إهاب التّخييل Fiction، ومن ثمّ فإنّ التّاريخ بما يحمل من رموز يوسّع أفق الكتابة الروائيّة ويربط النصّ بواقعه.

وبناء على ما سبق يمكن القول إنّ العود إلى التاريخ الرّمزيّ الوطنيّ يُعدّ خياراً فنيّاً قصد إليه حسن نصر قصداً بعد أن ضاق ذرعاً بالقوالب الفنيّة الجاهزة التي تفرضها الرواية الغربيّة.

ثمّ إنّ الناظر في رواية "دار الباشا" بعين التّحريض لا يخفى عليه ما للرّسم من دور في بناء سرديّة هذه الرواية، فهل يمكن أن نتحدّث عن كتابة راسمة في نصّ أدبيّ تشكّل من اللّغة وفيها؟²⁵

لقد استعان حسن نصر في إطار اختبار أدوات فنيّة جديدة لإنشاء نصّ روائيٍّ مُتميّز بفنّ الرّسم، ولعلّ هذا المنزع إلى تطعيم خطاب الرواية بفنون أخرى لا سيما فنّ الرّسم يتبدّى منذ العنوان الذي اختاره حسن نصر لوسم القسم الأوّل من الرواية فهذا العنوان (الفاتحة عالم الألوان) يحمل من المعاني ما يحيلنا إلى عالم الرّسم مباشرة. لذلك من أخلّاط الألوان استمدّ حسن نصر هذا العالم القصصيّ المُتخيّل وبريشة الرّسام نسق مشاهد الرواية ونضدّ الأوصاف، فعلى أيّ نحو وُظّف فنّ الرّسم في هذه الرواية؟

إذا ولّينا وجوهنا شطر رواية "دار الباشا" ألّفينها زاخرة بفنّ الرّسم محفّية بالألوان والأشكال. فالقارئ يتعرّف إلى معالم الأمكنة الموصوفة في هذا الأثر عبر ما ترسمه عين الواصف **descripteur** من أشكال هندسيّة.

إنّ ليس بالأمر العسير أن يقف الدّارس على دور فنّ الرّسم في تشكيل بعض اللّوحات البديعة، من ذلك أن وصف شارع "دار الباشا" في فاتحة الرواية تطلّب من الواصف - الرّسام أن يستخدم الأبعاد في تشكيل صورة الشارع، فإذا به يحدثنا عن توغلّ شارع "دار الباشا" في أعماق مدينة تونس العتيقة.²⁶ فالصورة تُبنى ههنا انطلاقاً من عمق اللّوحة ثمّ يتدرّج بنا الواصف إلى أطراف الشارع فتتغيّر زاوية النّظر لهذا تعنى حركة الوصف بالاتّجاه من نحو قول الراوي "يصل بها باب البنات غرباً إلى بطحاء رمضان باي شرقاً".²⁷

ثمّ يتفنّن الواصف في إخراج هيئة موصوفه انطلاقاً من وسط اللوحة، فإذا به يقول واصفاً "شارع دار الباشا" يختصر المسافة الفاصلة بين (الرّبط) وقلب المدينة النّابض بالأسواق والحركة.²⁸

فعلى هذه الشّكلة يرسم لنا الواصف الرّائي لوحةً فنيّةً تعجّ بالحركة والألوان، ومنهاتبتدّي صورة المكان كأبهى ما تكون من اللّوحات التشكليّة.

إلاّ أنّ الاحتفاء بعالم الرّسم والألوان ليس بموقوف على وصف معالم "شارع دار الباشا"، وإنّما هو مرتبط بأمكنة أخرى لها في وجدان "مرتضى الشّامخ" منزلة كبرى، فإذا انتقلنا من اللّوحة الأولى الموصوفة في فاتحة الرّواية إلى اللّوحة الثّانية أدركنا إيغال الواصف في عالم الرّسم والألوان، ذلك أنّ الواصف يأخذنا إلى أعماق المكان، بمعنى أنّه يتدرّج بنا من "شارع دار الباشا" إلى "حيّ دار الباشا". لذلك يُخاطب الرّسام بالكلمات جمهوره ممّن يعشق عالم الأشكال والخطوط والألوان، فيقول "تدخل حيّ دار الباشا فتجد له نكهة خاصّة بما فيه من عطورات تنبعث من أعطافه، ومن توابل قويّة نفاذة تطوّف عبر أرجائه. تسير بين حناياه ومنعطفاته، تُطيل التأمّل بالرحاب. احتفاليّة الألوان، ونُعمّة الأضواء المتسرّبة من بين أصابع يديه، من عيون النّوافذ المُطلّة على جانبيه من خلال شقوق الأبواب وفوق سطوح المنازل."²⁹

إنّ هذا الشّاهد المطوّل يجسّم - من بعض النّواحي - حضور فنّ الرّسم بامتياز مادّة مشكّلة لصورة "حيّ دار الباشا". فأول ما يُطالعنا في كلام الواصف احتفاؤه بالمتفرّج، ذلك أنّه يُخاطب فيه الذّوق الفنّي الرّفيع، وهو ما نستشفه من قوله "فتجد له نكهة خاصّة"، ثمّ يُخاطب الواصف عين الموصوف له **descriptaire** من خلال قوله "تُطيل التأمّل بالرحاب. احتفاليّة الألوان" وفضلاً عن ذلك فإنّ المثال الذي نحن بصدد تحليله يقدّر لنا فيه الواصف كمّيّة الألوان والأضواء المشكّلة للوحة "حيّ دار الباشا".

ثمَّ إنَّ منعم النَّظر في هذه اللَّوحة الوصفية يسترعي انتباهه استخدام طرائق شتَّى في بناء اللَّوحة. فنحن إزاء مستويات معيَّنة تُبنى وفقها صورة الحيّ، فثمة تصميم يأخذنا من الأسفل إلى الأعلى مروراً بالأطراف "من عيون النوافذ المُطلَّة على جانبيه من خلال شقوق الأبواب وفوق سطوح المنازل". هكذا يُطالعنا "حيّ دار الباشا" من زوايا للنظر مُختلفة، فمن أيّ الاتجاهات أنيته تتكشف لك صورته، فهذا المثال خليق بإبراز مدى تفاعل فنّ الرّسم مع فنّ السرد لبناء حركة المعنى في الرواية.

وفي الحقيقة ثمة مثال آخر في فاتحة الرواية يقوم شاهداً على ما ذهبنا إليه بليغاً. وهذا المثال يرد في نطاق وصف مكونات "حيّ دار الباشا"، فإذا الرّسم بالكلمات ينزع إلى التفرّيع الدقيق لمكونات هذا الحيّ، وبهذا الشكل يصبح النصّ الروائيّ لوحة في لوحة داخل لوحة...

تبدو اللَّوحة الموصوفة في غاية الإتقان، ذلك أنّ الرّسام يسترشد فيها ما هو مُتاح من وسائل التشكيل الفنّي. ففي اللَّوحة تكامل بين الألوان والأضواء والخطوط والأشكال والزخارف والنقوش. فحسبنا أنّ نجيل النَّظر في هذه اللَّوحة عبر الخطاب الوصفيّ حتّى ندرك منزلة فنّ الرّسم من بناء رواية "دار الباشا" تمرّ تحت الأقواس المُتدنيّة، المرصّعة بالعقود، والأزقة المُقببة، وتيجان الأعمدة والمداخل ذات الإضاءة المُنبثقة من الخطوط والزخارف والألوان.

تندفق الحياة المُنسابة في البنايات المُتراكبة، والأبواب المُتقابلة، والنوافذ المُشبَّكة البارزة ببهجتها، تطلّ على الشّارع كالفناديل الكبيرة الخضراء المُعلّقة، والجدران المتلفعة بضوء الشّمس، والأبواب الكبيرة العالية، المرقّشة بمسامير رؤوسها سوداء بارزة، والحقّ الحديدية تتدلّى كالأخراص فوق قباب مستديرة، نهود صارخة في العراء على صدور العذارى".³⁰

تتصافر في هذه اللوحة الموصوفة مختلف فنون الرّسم، فنجد الألوان والخطوط والدوائر والأضواء، ثمّ إنّنا واجدون تقنية الإلصاق collage معتمدة في بناء هذه اللوحة، ويستخلص من ذلك صورة المسامير ذات الرؤوس السوداء المُرْقَشَة ومن صورة الحلق الحديدية المُتدلّية، ومن هنا فإننا حيال اتّجاه في الرّسم جديد يقوم على تقنية التّركيب composition، فهذا التّركيب التّشكيلي أثر في تركيب اللوحات الوصفية والسردية في رواية "دار الباشا" لذلك جاءت بنية أحداث قصّة "مرتضى الشّامخ" قائمة على بنية التّركيب على غرار هذه اللوحة الموصوفة. ومن هذه الجهة بدت الخيوط الرّابطة بين ماضي البطل وحاضره شبه مُنعدمة، فعلى هذا المنوال يغدو فنّ الرّسم مُعاضدا لحركة السرد مُوجّها لحركة المعنى في الرواية.

ولئن داخل فنّ الرّسم الخطاب الروائيّ من خلال الوصف ولا سيما وصف الأمكنة فإنّ أدب الرّحلة جاء الرواية من خلال تحوّل البطل في الأمكنة. فكيف تفاعل أدب الرّحلة الحديث مع هذا النصّ السرديّ؟

إنّ المُنتبّع لمسيرة مرتضى الشّامخ" على امتداد الرواية يُلاحظ دون كبير عناء كثرة الأمكنة التي احتضنت حركته، والحقّ أنّ الأمكنة الخليفة بالتحليل في هذا الإطار مرتبطة بهجرة "مرتضى الشّامخ" من أرض الوطن تونس إلى بلدان في العالم شتّى. لهذا كلّ بدت لنا رحلة البطل في المكان بحثا عن الذات ونحتا للكيان مندرجة في نطاق أدب الرّحلة الحديث، إذ ليست الغاية من التّرحال اكتشاف مدن جديدة والتعرّف إلى ثقافات أخرى فحسب، بل إنّ الغاية الكامنة من وراء ذلك اكتشاف حقيقة الذات خارج حدودها الضيّقة، ومن هذا المنطلق انطلقت مسيرة "مرتضى الشّامخ" زاخرة بالحركة والسؤال. فإذا نحن متنقلون معه من تونس إلى موريتانيا تأصيلا للذات في تربتها العربية مُمثّلة في نقاء الطّبيعة وبهاء الصّحراء، ولقد أحكم حسن نصر إيراد بيت المُنتبّي تمهيدا لهذا

اللقاء الحميم بين الإنسان والمكان في صفائه قبل أن تصله يد الحضارة: ذَرَانِي
وَالْفَلَاةَ بِلَا دَلِيلٍ وَوَجْهِي وَالْهَجِيرَ بِلَا لِنَامٍ

ففي لوافح الصّحراء موريتانيا وهجيرها أراد مرتضى أن يرى صورته
عارية شفافة بلا أقنعة تغطيها. وهكذا اكتشف مرتضى الشّامخ " حقيقة الذات
استعدادا لمواجهة الحياة العصريّة ومواكبة تطوّراتها المذهلة، وبناء على ذلك
فإنّ هذه الرّحلة نحو موريتانيا وصحرائها، إنّما هي رحلة في اتجاه اكتشاف
الذّات، وآية ذلك ما ورد في قول الرّاوي: وجعل ينتقل في تلك الصّحاري بين
"أطار" "شنقيط"، حيث تشمخ الصّخور السّوداء العارية برؤوسها المذبذبة مصهودة
بلهب الشّمس، وتتناثر الحجارة المفصومة عن الصّخور، تضطرب أمواج
الرّمال، تقوم الزّوبعة.³¹

على هذا النّحو تبدو رحلة الذّات عامرة بالحركة شأنها في ذلك شأن
الحجارة المتناثرة المنفصلة عن الصّخور وشأن أمواج الرّمال المضطربة. فهذا
الرّحيل عن "دار الباشا" كان بمنزلة الزّوبعة التي قامت داخل "مرتضى الشّامخ"،
إذ لا بدّ من هذه الزّوبعة في حياة البطل مواجهة للنّفس واكتشافا لحقيقة الأنا "من
تشقيط إلى بوتليميت"³² فكلّما أوغل البطل في الصّحراء ازدادت الذّات تكشّفا
ووضوحا.

بيد أنّ رحلة البحث عن الذّات لم تقتصر على الحدود المغاربيّة الضيّقة،
بل تعدّت ذلك إلى دائرة "الآخر". ومن هذه الجهة أراد "مرتضى الشّامخ" أن
يوسّع الذّات بالانفتاح على الآخر، وبهذا الشّكل نكون أمام أدب رحلة حديث
يأخذنا إلى عواصم عالميّة مختلفة المشارب والثّقافات واللّغات، يقول الرّاوي
مُخاطبا ذاته: "خرجت ممزّقا طريد أفكارك تلاحق أوهاما وأشباحا، تتقاذفك
الأنواء والعواصم، واختلطت عليك اللّغات المُختلفة، شرقيّها وغربيّها: من
باريس إلى لندن، ومن جناف إلى بون، ومن روما إلى بلغراد، ومن آثينا إلى

صوفيا إلى اسطنبول، ثمّ من بغداد. ومنها إلى طهران فدمشق فبيروت، ثمّ القاهرة، ومن بعد الأندلس فمدرّيد، ثمّ إلى موسكو فلينين قراد فمنسك ومنها إلى طشقند فسمرقند فبخارى ومن قبل إلى نواكشوط فدكار... تقلّبت ظهرا على بطن وانتفضت من الأعماق حتّى غشى عليك، اختلتطت عليك السبّل، فقدت السيّطرة على نفس، أضعت توازنك، تزلزل كيّانك من الجذور حتّى كفرت بكلّ شيء، أُصبتَ بصدمة حضاريّة حادّة.³³

يكشف هذا الشّاهد المّطوّل عن دوافع الرّحلة ونتائجها. فلئن انطلق "مرتضى الشّامخ" باحثا عن ذاته خارج دار الباشا فإنّه عاد أدراجه حاملا معه قناعة مفادها أنّ معرفة الذات تبدأ من الدّاخل لا من الخارج. وهكذا يُسهم توظيف أدب الرّحلة الحديث في تشكيل سرديّة هذه الرّواية. فلا عجب والحال هذه أنّ نقول إنّ اختيار أدب الرّحلة الحديث مطيّة للكشف عن أغوار البطل كان قطعة من عقل حسن نصر، إذ عمد هذا الأديب إلى توسيع أفق كتابة نصّه بالبحث له عن أوساع جديدة لعلّ أدب الرّحلة المتّفاعل مع روح الرّواية خير مثال على هذا المنحى التّجريبيّ الذي نحاه حسن نصر في بناء عمله الفنّي وعلى هذه الشّاکلة نتبيّن كيفيّة تفاعل الأجناس والفنون داخل نصّ "دار الباشا". ثمّ إنّ التّفاعل النّصّيّ يجد شكله الأرقى في استلّهام النّصّ القرآنيّ، فعلى أيّ شكل فنّيّ جاء ذلك الاستلّهام؟

إنّ رواية "دار الباشا" رواية متنوّعة النّصوص اتّسع صدرها لاستقبال ضروب من الخطاب مختلفة. من ذلك أنّ الخطاب القرآنيّ يمثّل إحدى الآليّات المُسهمة في بناء نسيج الرّواية، ذلك أنّ النّاطر في البناء الخارجيّ لهذا الأثر لا يرهقه من أمره عسرا أنّ يُلاحظ مهارة حسن نصر في استضافة النّصّ القرآنيّ، فقد بنى المؤلّف روايته رباعيّ على غرار بناء "القرآن الكريم" الذي يتكون من أجزاء أربعة، وبناء على ذلك جاء القسم الأوّل من الرّواية على شاکلة سورة

الفاتحة التي تُعتبر أمّ الكتاب، لهذا وسم هذا القسم بـ "الفاتحة عالم الألوان"،³⁴ وإذا انتقلنا من الفاتحة إلى متن الرواية وجدنا "الرّبع" وقد عنوانه بآية من "القرآن الكريم"، وهي قوله تعالى في سورة طه 105/20-106: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا".³⁵

ثمّ يتدرّج بنا حسن نصر في اتجاه آيات من مسيرة "مرتضى الشّامخ"، وهي بلا ريب أمّ الأحداث في حياته النّابضة بالحركة، ومن هذا المنطق وسم القسم المُوالي من الرواية بـ "النّصف زمن التّيه"،³⁶ ثمّ نجد أنفسنا أمام الرّبع الأخير الموسوم بـ "هدير الصّمت".³⁷

هكذا بنى حسن نصر روايته على غرار المنطق الذي ينتظم سور "القرآن الكريم"، ففي كلّ ربع نظفر بصورة لمرتضى الشّامخ جديدة، ومن ثمّ يمكن القول إنّ إخراج أقسام العمل الرّوائي على طراز بناء أجزاء "القرآن الكريم" أمر لا يخلو من طرافة. فكأنّ حسن نصر أراد أن يدخل مغامرة التّجريب الرّوائي انطلاقاً من المصادر العربيّة الإسلاميّة. أفلا يُعدّ هذا التّوجّه الفنّي في الكتابة مُمثلاً لرغبة جامحة في البحث عن أشكال تعبيرية تجريبية خارجة عن دائرة المناويل الغربيّة الوافدة.

على أنّ استلهام النّصّ القرآنيّ لم يقف عند حدود الشّكل الخارجيّ لـ "دار الباشا"، بل تخطّى ذلك ليمسّ عمق الرواية، فإذا بحسن نصر يستدعي بعض الشّواهد القرآنيّة، ثمّ يُحوّلها عن سياقها الأوّل إلى سياق ثانٍ يقتضيه منطق الرواية، فهذا التّحويل لروح الشّاهد القرآنيّ مجسّم لتفاعل الرواية مع الخطاب الدّينيّ. لذلك يعمل حسن نصر على إعادة كتابة الشّاهد citation بما يُناسب حركة السّرد واتّجاهها الدّلاليّ، وعلى هذا الأساس يحسن بنا أن نفحص شاهداً من الشّواهد القرآنيّة المسترفدة حتّى نكتشف قيمتها في توجيه حركة النّصّ.

ويقع الشاهد موضوع الفحص في الربع: ومداره على السؤال والمعرفة
"وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ".³⁸

فبالعودة إلى السياق النصي الأصلي الذي وردت فيه الآية القرآنية نتبين
أنّ الإنسان منذ القديم بطبعه مسكون بحبّ المعرفة، مهوس بالسؤال، متطلع
دائما إلى امتلاك أسرار الكون ومعرفة حقائق الموجودات (الجبال)، ومن أجل
ذلك استوحى حسن نصر ما في هذه الآية القرآنية من طاقة رمزية إيحائية ليزج
بها في سياق غير ديني أي في إطار توق "مرتضى الشامخ" إلى معرفة ذاته
واستجلاء منزلته في الكون. لذلك تولّد هذا القسم السردّي من رحم هذه الآية
القرآنية من جهة كون السؤال هو المحرّك الرئيس لسردية هذا الربع، فثمة إذن
تناسب خفيّ بين مضمون الآية وصورة البطل بالرغم من اختلاف الزمان
والسياق.

وعلى هذا النحو نستخلص أنّ النصّ القرآنيّ كان رافدا مهماً من روافد
تشكيل النصّ الروائيّ، بل استطاعت الرواية بمقتضى مبدأ التفاعل مع سائر
الأجناس الأدبية والفنون والخطابات أن تذيب في نسيجها نصوصاً مختلفة غذّت
إلى حدّ بعيد طاقتها الإبداعية.

والحاصل من دراسة مسألة تفاعل الأجناس والفنون في رواية "دار
الباشا" لحسن نصر أنّ الرواية المغاربية بما تتضمنه نصوصها من خصوصية
وتقرّد بنائيّ بوسعها أن تنتفض على القوالب السائدة في كتابة الرواية لدى
الغرب، ومن هذا المنطق والمنطلق سعى حسن نصر إلى خرق المنوال النظريّ
في إنشاء جنس الرواية، فجعل نصّه متحرّكا بين أجناس أدبية شتى، بل إنّنا لا
نُجافي الصواب إذا قلنا إنّ نصّه يسعى إلى نفس الحدود بين الأجناس الأدبية
وسائر الفنون المعبرة عن الإنسان وشواغله.

لهذا جاء نصّ "دارالباشا" حمّالا لوجوه كثيرة، فهو يحيلك إلى السيرة الذاتية تارة ويحيلك إلى الشعر طورا آخر، ثمّ يلقي بك في عالم الأدب الشعبيّ مرّة أخرى، زد على ذلك أنّه نصّ له بأدب الرحلة الحديث وشائح قريى وطيدة، وهو إلى ذلك يقودك إلى عالم المسرح والرّسم والفنون التشكيلية والنحت والأغنية الشعبيّة.

وعلى هذا النحو استطاع حسن نصر تجاوز المنوال الغربيّ في كتابة الرواية بإنشاء نصّ طريف تتداخل فيه الأجناس والفنون تداخلا عجيبا خلاقا. وفي ذلك ما يجعل نصّ رواية "دار الباشا" حقيقا بأنّ يشقّ عصا الطاعة على مألوف الطرائق في بناء الرواية.

هكذا أوقفنا هذا العمل الذي يحتاج إلى مزيد من التعمّق والتّجويد على خصوصيّة الرواية المغاربيّة ممثّلة في رواية "دار الباشا" لحسن نصر.

- 1- اعتمدنا في إنجاز هذا العمل الطبعة الصادرة ضمن سلسلة "عيون المعاصرة"، أنظر نصر(حسن): دار الباشا، تقديم محمد القاضي، سلسلة "عيون المعاصرة"، دار الجنوب للنشر، تونس 1994.
- 2 - حسن نصر روائي وقصاص وناقد تونسي ولد بتونس العاصمة سنة 1937 من أهم مؤلفاته "ليالي المطر" و"خبز الأرض" و"52 ليلة" و"السهر والجرح" و"دار الباشا". وتعدّ تجربته الإبداعية من أهم التجارب التونسية والعربية بالنظر إلى طرافتها وما قامت عليه من تجريب وبحث عن الخصوصية.
- 3 - من ذلك ما أبداه محمد القاضي من حيرة إزاء جنس هذا الأثر، فهو يقدمه تارة على أساس أنّه رواية، ويقدمه طورا آخر على أنّه رواية سير ذاتية Roman autobiographique، بل يعتبره طورا ثالثا في منزلة بين المنزلتين. أنظر مقدمة دار الباشا، (سبق ذكره)، ص25.
- 4- يعتبر فيليب لوجون Philippe leujeune السيرة الذاتية قصة استرجاعية يرويها شخص حقيقي يكون مركز الثقل فيها، وفي هذه القصة يتماهي المؤلف مع الراوي والشخصية المروية. أنظر
- Philippe: Pacte Autobiographique; Ed seuil, (1975, pp14-15.) leujeune
- 5 - أنظر ما ذهب إليه محمد القاضي في تقديم هذا الأثر من مذهب تأويلي قوامه أنّ "مرتضى الشامخ" ليس سوى قناع للكاتب حسن نصر، راجع في ذلك الصفحة الخامسة والعشرين من مقدمة "دار الباشا" (سبق ذكره).
- 6 - دار الباشا، (سبق ذكره)، ص55.
- 7 - نفسه، ص ص 55-56.
- 8 - الاسترجاع Analepse يعني في تصوّر جيرار جينات Gérard Genette أنّ الراوي يُورد حديثا سبق النقطة الزمنية للحكاية التي بلغها السرد، أنظر Voir Genette (Genette): Ffigures III; Ed, Seuil; 1972; pp 78-79.
- 9- دار الباشا، (سبق ذكره)، ص73.

10 - القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص ص 25-26.

11 - دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 24.

12 - نفسه، ص 68.

13 - أنظر القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص 24.

14- أنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 33.

15- نفسه، ص 34.

16- نفسه، ص 35.

17- نفسه، ص 180.

18- نفسه، ص 60.

19- Voir Compagnon (Antoine): La Seconde main ou le travail de la citation ; Edition du Seuil; 1979 pp 68.69.70

20 - نفسه، ص 141.

21 - نفسه، ص 183.

22 - نفسه، ص 108.

23 - نفسه، ص 110.

24 - أنظر القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص 24.

25 - يُعتبر محمّد الخبو من أبرز الباحثين العرب المُهتمين بالسرد الحديث الذين عالجوا مسألة الكتابة الرّاسمة في الرّواية العربيّة الحديثة. ولقد اشتغل محمّد الخبو برواية "جلسات الكرى" لجمال الغيطاني، أنظر الخبو (محمّد): مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مكتبة علاء الدّين صفاقس، تونس، 2006، ص 33.

26- أنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 37

27 - نفسه، ص 37 .

28 - نفسه، ص 37 .

29 - نفسه، ص 37 .

30 - نفسه، ص 38 .

31 - نفسه، ص 60.

32 - نفسه، ص 60 .

-
- 33 - نفسه، ص 88.
- 34 - نفسه، ص 35.
- 35 - وردت هاتان الآيتان في الصّفة الخامسة والسّتين من رواية دار الباشا، (سبق ذكرها).
- 36 - أنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 93.
- 37 - نفسه، ص 145.
- 38 - نفسه، ص 65.

جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي

د. حسن المودن

المغرب

"الآن هي صور وتذكّرات، هي لحظات أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. هي رقصات لغة، وشطحات أوهام، ونصوص ورقية ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة، وحبر الكتابة".
(أشجار القيامة، ص 51).

1 - الرواية بالجزائر رافد أساس من روافد الرواية في المغرب العربي خاصة، وفي العالم العربي عامة، إلا أنها لم تلق بعد ما تستحق من الدرس والبحث.

لقد ظهرت الرواية بالجزائر أول ما ظهرت، كجنس أدبي حديث، باللغة الفرنسية عقدين أو أكثر قبل أن تظهر باللغة العربية. ونجحت الرواية بالفرنسية في أن تخطو خطوات متقدمة ومتميّزة على يد كتّاب من بينهم مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري... واستطاع هؤلاء الروائيون، في نظر الناقد المغربي محمد برادة، أن يؤسسوا "الحدث الروائي بالفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينات"¹، ومن خلال الكتابة باللغة الفرنسية تفاعلوا مع تجربة شعبهم

المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه. وإلى اليوم مازالت الجزائر تقدم أصواتا روائية بالفرنسية تفرض نفسها داخل وخارج وطنها الأصلي.

وبالرغم من أن الرواية بالعربية في الجزائر قد ظهرت متأخرة، وعمرها قد لا يتعدى نصف قرن²، فإنها قد حققت تراكما نوعيا من السبعينات إلى اليوم يستحق الاهتمام والعناية، خاصة وأنها قد عرفت تحولات هامة من الثمانينات إلى بداية الألفية الثالثة.

ويمكن أن نزعّم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، ومن كتّابه: بشير مفتي وعز الدين جلاوي والخير شوار وأمّين الزاوي وحميدة العياشي وأحلام مستغامي وكمال قرور وعبير شهرزاد وإبراهيم سعدي وحسين علام وحميد عبد القادر وجيلالي عمران وسفيان زدادقة...، ومن أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها.

2 - ونفترض أن ما يقربنا أكثر من إشكالية الكتابة هو الاشتغال على نصّ ما، ومن خلال الاشتغال نعمل على تحديد معنى الجدة والخصوصية، أو معنى التجريب والاستقلالية، كما قد نعمل على استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة. وفي هذا الإطار أقترح الاشتغال على نص صدر سنة 2005 تحت عنوان: **أشجار القيامة** للروائي الجزائري المعاصر بشير مفتي.

بنظرة سريعة، يمكن أن نلاحظ بأن في الرواية عددا من عناصر الحداثة والتجريب: تعدد الرواة، وتكسير خطبة السرد، وتقسيم الرواية إلى أجزاء وأقسام

منفصلة ومتصلة في الوقت نفسه، والتخييل الذاتي، والخلط بين الأجناس والأنواع الأدبية، النقد والتظير، الصوغ الموضوعاتي للقارئ، معالجة متوازنة للواقع والخيال... وبقراءة سريعة كذلك، يمكن أن نسجل أن الرواية تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد يعيد أو يريد أن يعيد قراءة تاريخ الثورة، بمنظورات نقدية جديدة بعيدا عن دوغمائية الخطاب الإيديولوجي، ويقول المسكوت عنه، يقول الخيانة والفساد، يقول مأساة العنف والدمار، يقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون والموت في محيط متعفن فاسد مخنوق..و بهذا، كما بغيره، لم تعد الكتابة هي أن تردد الرواية خطاب الثورة الذي أمسى مسكوكا متخشبا، بل أن تمنح الفرصة للفرد المعزول المههد لأن يقول ذاكرته وتاريخه ومجتمعه، ذاتيته وغيريته، فكره المضطرب ونفسيته المأزومة، تيهه وجنونه، انتحاره وموته ..

ومع ذلك، تبدو لي هذه العناصر مدرسية معيارية تتردد باستمرار كلما تعلق الأمر برواية تجريبية جديدة، ويبقى شيء ما ناقصا وغائبا هو، ربما، الخيط الرابط بين كل هذه العناصر، أو ربما هو المدخل الذي اختارته الرواية لتقول ما تريد أن تقول، وبالطريقة التي تراها أكثر ملاءمة ودلالة.

ولنفترض أن هذا المدخل هو: **الجسد**، وهو مدخل يفرضه هذا النص الروائي نفسه، كما سنلاحظ فيما بعد، كما أنه اليوم المدخل الأكثر بروزا على مستوى الإنتاج الروائي بالعالم العربي، كما على مستوى نقده وقرأته.

ومع ذلك، أفترض أن الجسد في رواية: **أشجار القيامة** يتقدم بمعنى مغاير للمعنيين السائدين: للمعنى الكلاسيكي الرومانسي الايروتيليكي، وللمعنى الحداثي البورنوغرافي الشهواني. فرواية بشير مفتي وان كانت تقول الحب والجنس والشهوة واللذة، فإنها لا تقول ذلك إلا في علاقة بالقهر والاعتراق، بالسجن والاعتقال، بالعنف والألم، بالانتحار والموت، بالهذيان والجنون. وهي إذ تقول حكاية الجسد المقموع والمقهور والمسجون والمعذب والمحروم والمقتول، فإنها

بذلك تريد أن تحدثنا عن **قسوة الحب وعنفه: حبّ الثورة أو حبّ المرأة أو حبّ الكتابة**، في عالم فاسد متعفن مخنوق، وفيّ زمن هو زمن الثورة المغدورة، زمن الخيانة والفساد، زمن القتل والموت.

وإضافة إلى ذلك، فالجديد في هذه الرواية لا ينحصر في كون الحكاية هي حكاية جسد ما، وما أكثرها اليوم، ولا في أن الرواية تكتب الجسد بمعنى من المعاني، بالرغم من أهمية ذلك، بل اللافت هو أن الجسد نفسه هو ذات القول والكلام في هذه الرواية، أو على الأقل في أكثر أجزائها قوة وتأثيراً. فالجسد هو الذي يقول ذاته وأخره، تجربته ومصيره، أحلامه وآلامه، والجديد يكمن في الطريقة التي يقول بها الجسد حياته وموته، عذابه وألمه، حبّه وحرمانه، هذيانه وجنونه.. وبمعنى آخر، فاللافت في الرواية أن الجسد ليس موضوعاً للكتابة فحسب، بل هو ذاتها أيضاً، فالجسد هنا هو الذي يقول ذاته، هو الذي ينتج خطابه عن ذاته وجنسه وآخره.

ويستتبع هذا الافتراض أسئلة عديدة من أهمها: كيف تمثلت هذه الرواية الجسد؟ ما معنى أن الجسد موضوع السرد وذاته في الوقت نفسه؟ أمن الممكن أن نتحدث عن رباط ما بين فعل الكتابة برمزيته وأدبيته وأبعاده النفسية والثقافية وبين التجربة الحيّة المأساوية التي تمتلكها الذات عن جسدها وجنسها وآخرها؟ أمن الممكن أن نتحدث عن جدل الجسد والكتابة في رواية **أشجار القيامة**، وما هي النتائج التي تترتب عن هذا الجدل؟

3 – جدل الجسد والكتابة:

3 – 1 – تفتتح الرواية بلحظة خاصة واستثنائية يعيشها جسد الراوي في اللحظة الراهنة: لحظة يوجد فيها الجسد في غرفة الإنعاش الأشبه بالزنزانة، وهي لحظة الاستيقاظ من غيبوبة لا يعرف الراوي كم استغرقت من الوقت. فبعد محاولة قتله أو انتحاره التي أنقذوه منها، يستيقظ جسده ليجد الحياة، أو ما

تبقى منها، تنادي عليه، وتدفعه للمقاومة وتحدي الموت. إنها لحظة العودة من عالم الموت والغياب إلى عالم الحياة والحضور، لحظة يتوقف فيها الزمن، ويشاهد المرء كل شيء، ويدرك أنه حبيب لحظة: "يا لها من لحظة! عمري كله هنا. مجتمع في هذه النقطة... لاشيء ينتهي ولا شيء يبدأ، كل شيء بداية ونهاية" (ص ص 7 - 8).

يتعلق الأمر بلحظة استثنائية طافحة بالشيء وضده، بالفرح والكآبة، والجسد فيها معلق بين الموت والحياة، بين هنا وهناك، ولا يجد جواب اليقين عن أسئلته: "أين أنا الآن؟ بعضي هناك، وبعضي الآخر هنا. لا أعرف أين هنا، ولا أين هناك؟" (ص 10).

وفي هذه اللحظة الخاصة، يشعر الراوي أن ساعة الحسم، ساعة الحقيقة، قد حلت: ساعة التذكر والنسيان، ساعة تجريب الحكي وتلوين الذاكرة. وما يريده الآن "هو فتح الجرح، وتشريح الجثة، وقول الحقيقة" (ص 16)، فبعد أن قطع كل ذلك الطريق اللانهائي نحو الغياب والموت، نحو المجهول واللانهاية، لم يعد يخاف لومة لائم في قول الحقيقة، بل انه لن يبرأ نفسه، فهو سبب من أسباب الجريمة. ولأن أولئك الذين قتلوه وواروه التراب، يريدون بذلك أن يدفنوا تاريخه وذاكرته، فانه سيحكي وسيحكي ضد هؤلاء الذين أرادوا أن ينتهوا منه بهذا الشكل، فذاكرته ما تزال تشتعل بالضوء، وعيناه تحلمان، وقلبه لن يموت أبدا (ص 17). وبالتذكّر واستحضار ما مضى، يحصل الجسد "الميت/الحي" على ما يسرّ النفس والقلب.

أول ما يستحضره الراوي هو حالة جسده في غرفة الإنعاش التي قضى بها شهرين. ولم يكن يدرك ما يحدث له: استنطاق وتعذيب، تخدير وتثويم. تستنطقه الممرضة فاتن في مرحلة أولى، ثم يأتي بدلها ممرض أكثر شدة وغلظة، وهما معا لا يسألانه إلا عن أشياء كان يقولها في غيبوبته، عن أوراق

يقول انه كتبها عن الثورة، عن امرأة اسمها فاء يتحدث عنها كثيرا عندما يكون غارقا في الحلم والهذيان. يسألانه وهو لم يعد يعرف، لم يعد يتذكر هل كان يعرف امرأة اسمها فاء، أهي امرأة أم حلم أم كابوس، أم هي من صنع خياله، هي المرأة الكتابة، أم هي أناه العميقة والبعيدة؟؟

ويتداعى الراوي مع ماضيه الخاص، ومن دون تفكير، كما يقول، يذهب إلى مناطقه الداخلية البعيدة والمعتمة والحية. والملاحظ أن عنصرين هما اللذان يحضران بقوة في هذه المناطق البعيدة في أعماق الجسد: المرأة والكتابة. وقد يجتمعان معا في عنصر واحد: المرأة - الكتابة التي اسمها فاء.

العلاقة بالمرأة تبدأ مع الأم، والراوي يقول إن أمه قد رحلت في الوقت الذي كان بحاجة إليها. ويقول انه تعرّف على كريمة منذ طفولته في حيّهم القذر، وكانا في مدرسة واحدة، وكان يأخذها إلى أماكن بعيدة عن الأنظار، وهناك يطلع كل واحد منهما على جسد الآخر وأعضائه الجنسية. لم يكن يوما يحبها، يعتبرها عديمة الذكاء، قليلة المعرفة. غادرت المدرسة، وواصل هو تعليمه إلى أن صار مهندسا، إلا أن العلاقة بينهما لم تنقطع تماما، ستتزوج كريمة مرارا، وفي كل مرة تحصل على الطلاق، وتعود لتعيش إلى جنب الراوي، فلا أحد آخر يمكن أن يحلّ محلّه، بالرغم من معرفتها بأن الراوي لا يحبها، بل ويحطّ من قيمتها، ويحدّثها باستمرار عن المرأة الأخرى التي يحبّها: زهرة.

بالنسبة إلى كريمة، إسماعيل الذي يحبها وتزوجها، هي لا تحبه وعملت المستحيل من أجل الحصول على الطلاق منه، وحبها للراوي تعرف أنه حبّ مستحيل، فهو لن يبادلها الشعور نفسه، ولو مارس معها الحب والجنس، فانه يبقى مغرما بامرأة أخرى: زهرة. وبعد فشلها في فصله عن تلك المرأة وامتلاكها لنفسها، شرعت في تدميره، في تدمير عقله وأعصابه وجسده، بعقاقير وحبوب سامة،

وانتهى بها الأمر إلى تدمير نفسها، ولا ندري هل انتحرت أم استدعت إسماعيل لقتلها كما نقول رسالتها التي اكتشفها الراوي، أم أن هذا الأخير هو نفسه قاتلها.

والشيء نفسه بالنسبة إلى الراوي، فهو يحب زهرة، ولكنها زوجة صديقه ساعد المناضل الذي يحترمه، بل ربما يقدّسه، وهي تحبّ زوجها، ولا تبادله هو الراوي، على الأقل كما يتصور، الحبّ نفسه. وقد ظلّ الراوي متعلقا بها، وكان يأمل في استمالتها خاصة بعد اعتقال ساعد وغيابه الطويل. وفي الوقت نفسه تقدمت علاقته بكريمة لتنتقل إلى الجنس واللذة، دون أن يمنعه ذلك، هو الذي يكتب رواية، من التفكير في امرأة أخرى اسمها فاء. وانتهى به الأمر إلى الجنون والهذيان ومحاولة الانتحار.

والشيء نفسه بالنسبة إلى زهرة، فهي تحب ساعد، لكن هذا الأخير يعيش بقناعة أن عليه الاستمرار في الثورة والنضال إلى أن يحدث شيء أو يموت، انه من النوع الخاص الذي يضحي حتى بجسده من أجل موضوع حبه: الثورة. وبعد انتحار ساعد بزنانته، صارت زهرة تعترف بحبّها للراوي، الحبّ الذي كتمته إلى أن جنّ الراوي وانتحر ساعد.

والشيء نفسه بالنسبة إلى عيد، صديق الراوي، فقد أحبّ سارة وتزوجها، لكن هذه الأخيرة لم تستطع أن تتسّى المراهق الذي اغتصبها وأنجبت منه ولدا، فارتكب عيد جريمة قتل، وتمّ اعتقاله وإيداعه السجن...

بالنظر إلى كل شخصية من شخصيات الرواية، نجد أن موضوع الحب غائب أو مستحيل. وإذا ركّزنا على الراوي، فإننا نختزل الأمر بالقول إن هناك امرأة تحبّ الراوي، لكن الراوي يحب امرأة أخرى، وهذه المرأة تحب رجلا آخر، وهذا الرجل يحب شيئا آخر أعلى وأسمى... والجسد في كل الحالات محروم من موضوع حبه ورغبته، موزّع بين الواقع والمشتهى، منقسم بين امرأة الواقع وامرأة الخيال. ولاستحالة امتلاك موضوع الحبّ، كانت نهاية

الجسد، في كل مرة، مأساوية: انتحرت جريمة أو قتلت، انتحر ساعد في السجن، أصيب الراوي بالجنون وحاول الانتحار...

وإذا انتقلنا من المرأة إلى الكتابة، فاللافت في الحكاية علاقة الراوي بالكتابة، فمن بداية الحكاية إلى نهايتها نسمع ما يفيد أن الراوي يكتب رواية، بل نقرأ بعض فقراتها ومقاطعها. هي رواية عن الثورة، عن امرأة اسمها فاء.. هي رواية تقول الواقع وتقول الثورة، تقول الحلم والحب المستحيل، تقول الألم والأمل، تقول الحقيقة والهذيان، تقول الحلم والجنون... هل تمكن الراوي من أن يكتب الرواية التي يريد؟ هل تمكن من امتلاك تلك المرأة الكتابة التي اسمها فاء؟ هناك الكثير من القرائن التي تكشف أن الراوي لم يكتب كل ما يريد، وأن فاء، كزهرة، بقيت حبا مستحيلا، غائبا، بعيدا... كما أن هناك من القرائن ما يفيد أن الراوي قد كتب الرواية وأطلع عليها مجموعة من القراء أبدوا آراءهم، ونجح في أن يضمّن أوراقه جسده وتاريخه، ألمه وتمزّقه، حماسه للثورة وحنونه، حلمه وهذيانه... كما يمكن القول إن جريمة قد خلّفت يوميات فيها اعترافات تكشف أجزاء مهمة من الحكاية، مثلما تكشف أن كاتبها كانت تكتب وهي تعلم أنها مقبلة على وضع حدٍّ لآلام الجسد وأوجاعه... كما ضمّنت زهرة شهادتها لآلام جسد أحبّ ساعد إلى أن انتحر بزنانته، ولم يستطع يوما أن ييوح للراوي بحبه إلى أن ذهب بعيدا في طريق الجنون والموت...

واختصارا، وإذا ما ركّزنا على الراوي فحسب، فإننا نقول إن قوة هذا النص الروائي تعود إلى حكايته، وحكايته هي حكاية جسد يعيش في الوقت الراهن بين الحياة والموت في غرفة إنعاش أشبه بالزنانة، وهو يستحضر ذاكرته ليقاوم الموت، وذاكرته تستدعي لحظات خاصة، لحظات يشكو فيها **فقدانا في الكينونة**، ذلك أن موضوع رغبته غائب ومستحيل باستمرار، والرغبة باعتبارها فقدانا متواصلا هي، كما قال ت. تودوروف³، **الموضوع الجوهري**

الخاص بالأدب: بكلامه عن الرغبة التي تشكو فقدانها يستمر في الحديث عن نفسه.

3 - 2 - وإذا انتقلنا من اعتبار الجسد موضوعا للكتابة إلى اعتباره ذاتا ومنتجا للقول والكلام، وإذا ما ركزنا على الأجزاء المروية بلسان الراوي فقط، فإننا سنلاحظ أن الظروف التي يعيشها الراوي (محاولة الانتحار، الغيبوبة، محاولة الاستيقاظ، غرفة الإنعاش/الزنزانة، الاستنطاق، محاولة التذكّر...) هي ظروف تفترض أن الجسد هو منتج القول والكلام وبطريقة مغايرة، إذ في مثل هذه الظروف لا نقول إن الجسد يحكي ويقول، بل الأصح أن نقول إنه ينحكي وينقل، فهو ليس في كامل وعيه وإرادته، ذلك لأنه جسد كان في عالم الموت والغياب، وهو يحاول الآن أن يعود إلى عالم الحياة والحضور، أو الأصح أن نقول إنه يوجد بين عالمين، ولا يدري أيهما العالم الحقيقي، لا يدري أين كان ولا أين هو الآن، وليس سهلا عليه في هذه الحالة أن يستعيد ذاكرته التي توجد، شأنها شأنه، في "حالة حضور نومي" على حدّ تعبير الراوي نفسه.

وبعبارة أوضح، ففي هذه الظروف "يحدث الشلل في الروح، لا يوجد رأس هنا، أقصد لا أفكر - يقول الراوي - وأنا أتداعى مع ماضي الخاص" (ص 12). والأمر يبدو كأنه يتعلق هنا بنوع ممّا يسمّيه الراوي نفسه بـ: "التذكّر اللاواعي" الذي يمارسه جسد هو بين الحياة والموت، بين الغياب والحضور، بين الاستنطاق والتتويم ... إنه التذكّر الذي يتّخذ صبغة أخرى عبّر عنها الراوي بهذه الكلمات الشديدة الدلالة:

"هرطقات الروح، تعابير النسيان، فهارس الكلام المنتشي بالخوف والقلق والتصدّع الداخلي الكبير. الكلام الذي يهذي بلا توقّف، وينتحب بلامبالاة، ويسعى جاهدا لكي يدرك الطريق" (ص 10).

وبمعنى آخر، فالجسد، ذات الكلام، ليس حاضرا كل الحضور، ولا غائبا كل الغياب، انه بين بين، وبالتالي فكلامه لن يكون من النوع المألوف في السرد والحكي، فهو أشبه بكلام الهذيان في تنقله بين الأزمنة والأمكنة، وفي تفككه وانتثاره، في تدفقه واندفاعه، في تكراره وتوكيده، في انفعاله وحيويته، في كثافته وتفسّخه، كما في هذا المقطع:

"كرهت حياتي من قبل، كيف كانت يا ترى. عراء الأيام، ودهشة الطفولة، سحر الحب. حنان الأمومة.. معابر الذاكرة، شوارع الحب المثقوب بالآمال الضائعة، الثورة المغدورة، زمن القتل، والفضاعة، وغياب الطموح، وانكسارات الجسد على سكك القطارات الموبوءة، والخيانات. أزقة الموت، وحروب تقع لتفجّر العالم، عالمنا المنفجر، كرهت زمن الحياة المتعفنة، جنون الاختيارات العشوائية، جنرالات الحرب، الحروب نفسها، حرب نهاية العالم لفونتنس، حرب العوالم لويلز، حرب العرب في 48، حرب العرب في 67، حرب العراق في 73، حرب الفيتنام، حرب العراق، حرب أفغانستان، حرب الشيشان، حرب فرنسا للجزائر، حرب المخدرات، حرب المافيات، حرب النيران للغابات .. قاذورات الأغنياء. قصص الأطفال الذين يشيخون باكرا. والنساء المكروهات على تغيب أجسادهن حتى لا يوسمن بالعار، كرهت عارهم وشرفهم. كرهت ثرثرتهم في كل مكان .."(ص 11).

وكلام الجسد أشبه بالهذيان في مزجه بين الواقع والخيال، وبين الوهم والحقيقة، وبين الشك واليقين، وبين التحقيق والتصوير، والتقرير والترميز، وبين السرد والشعر، كما في هذا النموذج:

"الحلم"

فراشة نائمة في صدر الأرض.

بحر بلا شواطئ أو حدود.

ذكريات وارفة الظلال،

وجنان متعبدة للدهشة والذهول.

الحلم

قطعة منك. قطعة مني.

الحلم

لا ينتهي ولا يموت.

أخيرا أحسست بيدك الناعمتين تتسللان إليّ، وبروحها تطفو فوق مياه
قلبي الهادئة، وتسبح براحة وسعادة مكتملة، ووجهها الطلق كالعرشات
الخفيفة، وهي تغمر جسدا متعبا بالحياة والآمال التي ضاعت في صمت. أخيرا
وجدنا يا فاء. وجدنا في هذه الزنزانة، عفوا الزنزانيتين المنقبضتين على
روحي، أراك مبتسمة مضيئة، نافذة تنفتح في صحراء العدم، وتطلين كعروس
بحر، ممتلئة بنشوى الرحيق. بالمطر المنهمر بإيقاعات العشب حينما يتهادى
من سعادة اللمس، واحتكاك الريح، أنت في وبادخلي. أنا فيك، وبادخلك،
وعندما يذهبون وينتهي العالم، سأكون محتما بك وفيك." (ص 102).

واختصار، ففي هذه الرواية نجد الجسد صورا تتداعى، "شلالا من الصور
والأحلام والذكريات، والقصص تخرج طليقة كالسهم، غير مصوبة نحو أي
هدف... تخرج بأشكال هندسية متعددة وفوضوية، وبلا ضابط أو نظام"
(ص 51). وهي في كل ذلك تقول الألم وقسوة الحب وعنفه: حبّ الثورة، حبّ
المرأة، حبّ الكتابة. والرواية "الآن هي صور وتذكّرات. هي لحظات أقرب إلى
الخيال منها إلى الواقع. هي رقصات لغة، وشطحات أوهام، ونصوص ورقية
ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة وحبر الكتابة." (ص 51).

4 - هل تكفي هذه الإشارات لأن نتساءل: ماذا عن الكتابة التي تقول

الجسد في علاقته بالعنف والألم، بالجنون والهذيان؟ ماذا عن الكتابة التي تقول

قسوة الحبّ وعنفه؟ ماذا عن الكتابة التي تمارس "التذكّر اللاواعي"؟ ما هو الأثر الذي يتركه جسد يشكو فقدان وقسوة الحبّ على بياض الورق، على جسد الكتابة؟

وبالمقابل، نتساءل أيضا: ماذا لو تخلّينا عن النقد المعياري المدرسي؟ ماذا لو تخلينا عن القراءات والدراسات التي تحكمها عقلانية متضخمة؟ ماذا لو شرعنا في قراءات هذيانية تكسر الحواجز بين جسد النص وجسد القارئ؟

الهوامش

1 — محمد برادة: الرواية في المغرب العربي، من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ضمن مؤلف جماعي: الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2006، ص 9.

2 — إلى حدود السنوات الأولى من الألفية الثالثة، لا يتجاوز عدد الروايات المكتوبة بالعربية في الجزائر المائة وخمسين رواية إلا قليلا، وهي بذلك تأتي في المرتبة الثالثة مغاربيا بعد المغرب (ما يقارب 600 رواية) وتونس (ما يقارب 300 رواية). ويختلف النقاد حول أول رواية بالعربية في الجزائر: يذهب العديد منهم، ومن بينهم الأستاذان محمد برادة وعبد الحميد عقار، إلى أن أول رواية بالعربية هي: ربح الجنوب التي أصدرها عبد الحميد بن هدوقة بداية السبعينات. وبالمقابل، هناك من يرى أن مؤسس الرواية بالعربية في الجزائر هو الطاهر وطار بروايته: اللاز الصادرة سنة 1974، وهناك من يقول إن بن هدوقة والطاهر وطار ورشيد بوجدره هم الآباء الثلاثة للرواية بالعربية في الجزائر، وهناك من النقاد من يستحضر روايات صدرت قبل السبعينات، ومن بينها رواية: صوت العاطفة لمحمد المنيعي الصادرة سنة 1967، ورواية: غادة أم القرى لرضا حوحو الصادرة سنة 1947... واللافت أن مشكلة أول رواية تعرفها باقي بلدان المغرب العربي (المغرب مثلا)، كما تعرفها الرواية العربية مجموعة!

3 — T.Todorov, Parole et désir, in, Poétique de la prose, ed. Seuil, 1971, p114.

الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد

أ. الأخضر بن السائح

جامعة الأغواط

يمثل الجسد في الرواية النسائية الصورة السردية المحفزة داخل تشكّل المكونات الأخرى.

فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة ونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمه تزيّن السرد ببروقه ورعوده وتركب على أحصنة اللغة، وتفتعل الحرائق وتبارك حتى الجحيم.

في حضرة الجسد ينحت السرد، وتتناسل الجمل داخل طميه وفي عمق جغرافيته، حيث تتخذ اللفظة بعدا دلاليا واسعا، ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد، كما يتحوّل منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير. فالسرد يصبح معادلا لغويا لحالة الجسد، كما يحقق الوظيفة الشعرية للغة، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني.

قانون التماثل هذا تحسنه المرأة التي تكتب بشروط الجسد حيث، يحدث التماسك النصّي على مستوى عال داخل السياق الجسدي، ولا شك أن الكثافة الجمالية وحالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية يمثله الجسد الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي تستنير بها الرواية النسائية المعاصرة.

1 - صوت الذات المبدعة، والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد

والذات:

تسكن الروح الجسد، وتهيمن على فضاءاته وتحتويها: ثقافة، وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على إشراقات الذات فينعكس فيها، ليغدو الجسد، بتشكيلته الظاهرة، أول عتبة نصّية للعبور من الجسد البرّاني إلى الجسد الجوّاني، ذلك أن "الجسد كان - وما زال - مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي"¹.

والكتابة قابلية الجسد لتمثيل هذا المكتوب معرفيا، بعد أن ترك بذرته ونواته، تتضج وتتمو وتلد، وإذا مات الجسد، تبقى الروح ترفرف؛ لتسكن جسدا آخر. فحالُه أشبه بحال الإنسان: يموت الجسد، وتبقى الروح، إذ "الكتابة ليست قراءة ذات، بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد"².

يبدأ مستوى الوعي الإدراكي المشكّل لموقع الرؤية في الرواية النسائية من الجسد هويةً، وتبدأ أسئلة الكتابة، من خلال أسئلة الجسد الذي يشخص أكثر الأفعال المصاغة ذاتيا، والمشبعة بأحاسيس الجسد التي تمثّل موقف الساردة أو موقف مؤلفة النص. فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات.

من هنا، تعتبر كوكبة الدوال التي تمثّل النص النسائي امتدادات نورانية من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أن الجسد تمثيل حي للنص، يؤطرّ جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميزّ بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظّف كطاقة أكثر دلالة وترميزا. فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، من هنا، نلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المفتحة على النص.

تطلع علينا رواية "قلادة قرنفل" للكاتبة المغربية (زهور كرام)، يطغى عليها صوت الذات، وبلاغة الجسد، حين ينتشي بوجود الآخر، وبالبحث عنه.

هنا، تتحول اللغة إلى طاقتها الشعرية الكامنة في جسد الساردة الباحثة عن الآخر، إذ اللغة "عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه، لا على استحضار الحاضر والكلام عنه، كما يعني أنها تملك القدرة على تشكيل هذا الغائب، وإعادة تشكيله؛ لإعطائه "صورة سمعية، ومفهوما ذهنيا"³.

"... تزدحم نفسي شوقا لرؤيته.. وأمتلى كلاما أستعيده من شوقي، وارغب في حكيه، حين التقت عيني بعينه، خبأني الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام. لم أفهم ما حدث.. ما وجدتني ألمم لغتي.. ما وجدتني أحرك لساني.. لم أفهم ما حدث. في المرة السابقة، وقفت أنشد امتدادي أمامه.. هذه المرة، اختزلت امتدادي في صمت يذبحني.. هو ما سألني عن صمتي. حين تحركت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني، والبحث عن لغة تخرقني، فتكبتني؛ ليتكسر الصمت أمامه.. أمامي..."⁴.

صوت الذات المبدعة ينطلق من الأعماق، نلمس ذلك مع افتتاح السرد بتلك العوالم الباطنية التي تبحث عن الخلاص في هذا الآخر، ووجع السرد هو في وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة المكبوتة، وكأن الساردة لا تتكلم؛ وإنما جسدها الذي يتكلم.

حين نصغي إلى المقطع السردى، يترأى لنا حضور الذات لغةً، من خلال مصاحبة كل فعل لضميرها: "...أمتلى.. أرغب.. انهزمت.. أفهم.. وقفت.. أنشد.. ألمم.. أحرك.. اختزلت.. تحركت...". وضمائر المتكلم المرتبطة بالفعل، تعطي انطبعا بوعي الذات بنفسها، وبالأخر التواقة إليه.

والجسد الذي تتحرك في سياقه "الساردة" جسد بمصدره الأنثوي والذكوري، وهو هاجس المرأة ونواتها الحكائية: "... حين التقت عيني بعينه، خبأني الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام...".

ما نلمسه أن "الذات (الأنثى) مفجوعة بالآخر (المذكر)، هنا، يتدخل الزمن الخارجي؛ ليحل محلّه الزمن النفسي القائم على التداعيات الداخلية التي يعول عليها في تفسير خطيّة المسلمات الموروثة في البنية التعبيرية اللغوية. فالساردة مسافرة في الرؤيا التي تضيئها شعلة الشعر، كما يتحوّل الفعل من آلة تصوير لحدث، إلى مادّة من مواد البناء، وهندسة السرد: "... حين تحركت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدنتني أحاول جاهدة تحريك لساني...".

وطاقة الفعل هنا، تتحوّل من طاقة حركة إلى طاقة إشارة توحد الأصوات. وفي صمت هذا التلاحم، يتحقّق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصّي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد، لغة الإشارة. فالجسد هو المؤشّر على تلك التحولات الطارئة، وهو المولّد لحركة التداعي والاستدعاء. تواصل الساردة تصوير المشهد السردي باقتصاد مركز في اللغة، وكثافة

في المعنى:

"... شهدت نفسي تتعرّى أمامي... تفضحها شمس هذا الصباح، وجدت الأبيض يحتك بي، يوقظ ما بداخلي من ارتعاشات.. يعزفها.. يغنيها.. رأيت الأبيض ينفلت مني، حين اقترب هو من صمتي.. حين لمحته بطرف عيني؛ يصغي إلى صمتي... يقترب من شعري المسدول.. هذه المرّة، أطلقت شعري، حرّرتّه من القيود.. غمس أنفه بين ثنايا شعري، فغاب وجهه، وإذا بي أبحث عنه.

- شعرك غابة!

- شعرك ليل دامس!

قالها المرّة السابقة .. وأنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس، لولا أن الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ، وبات ليلاً...⁵.

إنّ كثافة اللغة، وقوّة المجاز، وطاقة الترميز، طرحت نصّاً يحتمل مضاعفات دلالية عدّة، وسياقاً يحتمل دلالات شتى، وجملّة تحتمل جملاً متعدّدة. نلمس الميل إلى التوحد بـ (الأنثى)، وتوحّد الآخر (المذكر)، وغيباه في الأنثى: "... أنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة...". فالأنثى، حين تدخل النص، تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تعطي الكون بأكمله، وقد تقطّن إلى ذلك الصوفية في طقوسهم، فوردت في مآثر (ابن عربي): "أن المرأة هي أقرب المواد إلى الخالق، وأقدرها على احتواء ماهيته وصفاته، وإظهارها، ولعل هذا الاصطفاء يفسّر غرام بعض النساك بالمرأة تقرباً إلى الله، وملامسته لحضوره من خلال جسدها، ويسوغ الانجذاب الثاوي للرجل نحوها طالما أن عشقها ميراث نبوي، وحب إلهي"⁶.

وما يلاحظ على (زهور كرام) تلك الشعرية السردية التي انفلتت من سلطة الخطاب، ليتحول النص إلى شرنقة للأنواع التعبيرية المنزقة من تيمة الجسد الأنثوي، المنجذب إلى الآخر. هذا الانزلاق الجسدي، زود النص بقيم دلالية مضافة، وأفرغ الجسد من شحنة توتره، وتباريح بواطنه وقلقه. وغدّى السرد بديمومة حركته وتحولّه. هذا ما جعلنا نقول بتشيء الحالة الجسدية داخل المشهد الإبداعي النسائي، وتحولّها إلى رؤيا لا تطالها إلا اللغة الشعرية الرامزة، الغنية بانزياحاتها الرمزية التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة. "... أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأنني رأيت إبراهيم يطل منه...".

فحين يستخدم أي عضو من أعضاء الجسد، يستخدم حسب حجمه الثقافي، وبعده التداولي؛ فالقلب هو المضخة التي تنبض الدم حارا في أوردة الجسد وشرابينه، وبالتالي يعتبر الآخر (المذكر) المحرك لـ (الأنثى) وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية.

والجسد يتخلق من أجزائه المكونة له؛ "فعندما يستعصى العثر على معنى للكل، بإمكان المحلل أن يعود إلى الأجزاء. فقد لا يدل الكل إلا من خلال أجزائه، أو قد تختلف دلالة الكل عن دلالة الأجزاء المكونة له، تلك حالة الجسد، وتلك حالة دلالاته وأشكاله ومعانيه"⁷.

إن موضوع الأنوثة، وسياقها: لغة ورمزا وإيحاء، تعتبر ظاهرة أساسية فاعلة في الرواية النسائية المغاربية، وعندما نشير إلى الرواية النسائية؛ إنما نقصد الرواية الناضجة فنيا، وليست الرواية التقريرية الصحفية التي لا تمت بصلة إلى عالم الرواية إلا في عنوانها، ولا نقصي هنا، ولا نهمش بقدر ما أريد للرواية التي يتوفر فيها الحد الأدنى من العمل الفني، مما من شأنه أن يساعد على الدراسة والمقارنة.

"تخب الحياة" عنوان رواية لـ (آمال مختار) التي تدخل الأنثى إلى عالمها الروائي دخولا جارفا، ويبقى الجسد المؤنث في موقع التأسيس الذي يمثل نواته الحكائية والدلالية حيث نلمس حيوية السرد وطاقته الفعالة. فقد ورد على لسان الساردة:

"...دقائق بعد السابعة، أخذت مرآة من حقيبتي، لم يكن وجهي مرهقا ولا مترهلا، بل كان مشرقا وجميلا، أعدت صباغ شفتي، ترحلقت إلى الطرف الآخر من الكرسي، كنت سأغادر لما وقفت، سطع ضوء في عيني؛ فتهاويت. أغمضت عيني.. بخخت عطرا على جسدي.. وقفت عارية أمام المرأة.. فكرت

أن أعيد رسم شفتي، ثم عدلت بقلم.. تتبعت خطوط جسدي على المرأة، ورسمته. تطلّعت إلى الرسم أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه كأني رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدّد، ويضحك...⁸.

الكتابة قراءة تطلّ من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمدّ النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه.

ورد على لسان الساردة - باعتبارها حاكية وفاعلة في رواية "تخب الحياة" - ما يلي:

"... شيء ما يحدث هنا، يتحرك.. فذاتي لم تعد تقوى على ذاتي، تكذ سنا جميعنا، أنا وفوضاي، والارتباك وضوء أسر. كأس أخرى أيتها الشقراء.. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟... التحام، انصهار، لوحدة تجديدية، يتداخل في فضائها الجسد والفعل مع اللون والضوء والظل. والفعل متوتر، يهدم، ينساب، يتعالى ضجيج، وتمتلئ الصرخة المكثومة بأنات المتعة. تنفتّت قطع الثلج في كأسني وتئن..⁹."

ما نلاحظه، ونلمسه في النص هو نزوع الأنثى إلى الاشتعال الجسدي، والرغبة في الالتحام، تسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد، متشظيا مع ذاته وواقعه، وقد غلب على النص تعابير الانصهار والاحتراق، فالسرد هو اكتشاف للذات الأنثوية عبر اكتشاف الآخر، وصوت الجسد هو الذي يطغى على السرد، ويتقاطع مع الآخر المذكور. "من هنا، كان الجسد كلا وأجزاء في الوقت نفسه، إنّه يولّد معطى انفعاليا وغريزيا وثقافيا عاما، وكل هذا المعطى لا يدرك

إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذه الكل الذي هو الجسد"¹⁰.

تقتحم المرأة عالمها الكتابي بجسدين: جسد بيولوجي محسوس، وجسد لغوي، فتحمل نصّها مجنّحاً بحسّيته وتجريده فقد نلمس مفردات جسدية المرأة وبيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعّة في النص.

والكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتا للمكبوت الجسدي، تشترك فيها أغلب الروايات المغاربية. فها هي الكاتبة الليبية (فوزية شلالي)، لم تشذ هي الأخرى عن الظاهر. يرد على لسان الساردة "صالحة":

"... المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء، والأصوات مزيج صاخب من نقيق وزعيق وانفجارات...!

أبكي، لا، أنا لا أبكي، إنّي أحاول أن أبكي فأرتد مهزومة: "هذا أنت، أيها البكاء، تخذلني!.. أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات: "إنني أحتاج رجلاً، ولا بد أن هنالك رجلاً ما في هذا الحي.. في هذه المدينة.. في هذا الوطن.. في العالم.. في هذا اليوم..، يحتاجني كما أحتاجه، وربما أكثر!... ذراعي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلاً ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر. هيا نجرب أن يحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف، رجلاً!.. تنهال علي صور هؤلاء الرجال الذين أعرفهم واحداً واحداً.. الذين جربتهم، والذين لم أجربهم واحداً واحداً!..."¹¹.

حين نستدلّ بهذا النص، ونستقرئ فضاءاته، بحثاً عن حمولة رموزه، وإشعاع إشاراته، نلاحظ:

أنّ الكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتا للمكبوت، تحافظ على تماهي الذات مع أشياء الوجود، فحالة الساردة النفسية، وقلقها الوجداني، وانفجار رغباتها الكامنة، وحاجتها إلى الآخر الغائب، جعلت حياتها لا تطاق، فحتى المشهد اليومي المألوف، انقلب إلى فوضى عارمة، ينقصها التجانس والتنظيم:

"... المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء..."

أنّ هناك تماثلاً وتزاوجاً بين إيقاع الذات والحياة والواقع، وإيقاع الجسد الثائر؛ مما يؤكد طبيعة السرد عند المرأة، القائم بين تجاذب الذات والجسد، هذا التجاذب هو الذي يغذي الحركة السردية ويدفعها، كما يمثل هذا التجاذب المحور الذي يجمع بين مفاصل الرواية وشخصياتها وأحداثها.

أنه، حين نصغي إلى النص، ونتأمل العنصر الإيقاعي المرتبط بالجسد، نجد التركيب الإيقاعي يبدأ من الحواس وينتهي عند الجسد: "... ذراعاي، يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلاً ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الواعر..."

إن الجسد "باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية). إننا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات"¹². ولو نصغي إلى النص، نصغي إلى نبض الساردة، ورعشة جسدها من خلال إيقاع الرغبة في هذا الآخر الغائب.

أنّ جغرافية الجسد تتداخل مع فضاء النص وفضاء المكان إلى درجة التماهي، فالمرجعية الثقافية لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتنزة فيه،

تثريه بخصوبة المجاز، ومضاعفة الدلالة، كما أن السياق سيحوّله إلى نسيج النص ورؤيته الكلية.

إنّ "الذراع" وظّفت بدقة، فهو عضو من الأعضاء الرئيسة للجسد، لما تمثله من حمولة دلالية كثيفة، أدناها، دلالتها "على التهديد، وعلى المنع، وعلى العناق، كما تدل على الإشارات الرامزة للفعل الجنسي"¹³، نستشف أثره من قول الساردة: "...هيا نجرب أن نحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف رجلا.."، حيث إنّ وظيفة الذراع تكرّس فكرة التملك، والاعتنام، والتشكيل، مثلما هي المعانقة والرغبة، كما أن السياق الذي وردت فيها يكسبها شكلا إيجابيا تصويريا، تعكسه مخيلة المتلقي، ومرجعياته الثقافية؛ فيحمل النص مجنّحا رشيقا إلى القارئ، حين يزواج بين المرأة الجسد والمرأة المجاز.

إن المتتبع للمشهد الإبداعي النسائي المغاربي، يكتشف أن سرد المرأة عموما هو وقفه تعرّف على الذات أولا، ووقفه تعرّف على الآخر، بوصفه روحا وجسدا ونصا معا.

وحين نعود إلى رواية "الغد والغضب" للكاتبة المغربية (خنائة بنونة)، نجد تمرّدا وعصيانا وفوضى من أجل تحرير الذات أولا، ومن أجل تغيير نمط السلطة المتعالية التي تقمع الجسد وتقمع الذات تاليا.

فالساردة "هدى" ذات فاعلة، تملك القدرة على التجاوز والاختراق، وعلى الرغم من ذلك، نجدها تعاني الوحدة والشعور بالخوف:

"... حينما كانت تماشييني، كنت أتساءل: هذا الجسد.. أي ألوان من التفجير والارتواء قد عرف؟... وكان ذلك يوقظني على جسدي.. هذا الذي قد يكون يحمل نفس استعدادات جسد "هند"، لكنني لم أتيقن، فجسدي لن يكون غير شبيه بي، يحمل لوحة كبيرة من البدء. ولكنني رأيت خموده... خمود جسد "هند"،

وهو يتلقف في كفه يد "محسن"، حينما التقيناه صدفة ذات مرة.. فلكن أية لحظة، أو أيام، أو متعة، لم تجمع بينهما!. بينما كنت أنتظر أن يحصل أي شيء واضح، حينما يتقابل جسدان، عرف بعضها في وقت ما...¹⁴.

يتجلى فعل السرد عند المرأة، على أنه اندفاع نحو المغامرة والاكتشاف، فلجسد لغته وبلاغته، وهو أول عتبة نصية تسمح لنا بالمرور من الخارج على الداخل. وقراءة الساردة "هدى" لـ "هند"، قد تمّ من خلال جسدها، والملاح الظاهرة فيه، فهي ملاح الألم والخوف. ونص (خناثة بنونة) قلقُ أسئلةٍ، وأزمة هوية، كما أنه محاكمة للتاريخ والحقيقة.

كانت رغبة الساردة "هدى" إثباتا للوجود، وإثباتا لكيونة المرأة، وحضورها الفاعل المؤثر. من هنا، كان عنوان الرواية "الغد والغضب" الذي امتاز - من الناحية السيميائية- بعلاقة عضوية مع النص، مشكلا بنية تعادلية كبرى؛ تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية، هما: العنوان/ النص. ومعه، سيغدو العنوان هو "المناس" الذي يستند إليه النص الموازي¹⁵.

تحضرنا - في هذا السياق- رواية "فوضى الحواس" التي هي وليدة الجسد الأنثوي وحواسه، هذه الرواية الجارفة التي ولدت بين تعابير الاحتراق والانصهار مع تداعيات الرؤيا الدائبة، على الحركة التحويلية التي لا تعرف السكون أو الثبات. يرد في افتتاحية الرواية:

"... عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّي حبّا وسط ألغام الحواس.

هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرتة!... كم كان يلزمه

من الصمت كي لا تشي به الحرائق!... هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تماما، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه.

يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب. شفاته تعبرانها ببطء متعمد، على مسافة مدروسة للإثارة، تمرّان بمحاذاة شفثيها، دون أن تقبلاهما تماما، تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامسها حقا، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه، وكأنه كان يقبلها بأنفساه لا غير.

هذا الرجل الذي يرسم بشفثيه قدرها، ويكتبها، ويمحوها من غير أن يقبلها، كيف لها أن تنسى.. كل ما لم يحدث بينه وبينها...¹⁶.

حين نقرأ هذا المقطع السردي، يبهرننا ويفاجئنا ويغرينا؛ فالرواية تمتلك من الكثافة الشعرية، ونزيف الدلالة، وتداعيات الرؤيا ما يجعلها تنغرس في جسد النص، خلية خلية، ثم تبدأ في الانقسام الخلوي، إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحوالجه المباشرة.

إنّ (أحلام مستغانمي) تعتمد على الجسد الأنثوي، كبؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كلّ. فالدلالة مرتكزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسيّ، تنقله إلى الجسد النصّي، ولو "أن الكتابة استحضرت تاريخ المعاني ونظام المباني: كلمات، فجلا، فخطابا، لحظة إنشائها، لأمتنع حدوثها، ولصارت في حصولها ضربا من المحال، لكثرة انشغالها بالمعاني عن المعنى الوليد، وبالمباني عن المبنى الجديد"¹⁷.

لذا، نجد الأعمال الإبداعية، هي التي تفجّر اللغة من الداخل، وتخلق لها دلالات جديدة، غير مألوفة، تثري اللغة، فتجعل فيها الحياة والحركة، ويبقى الأدب نظاما لغويا "يقوم من خلفه نظام حضاري يحتويه نص مفتوح، تفسّره سياقات خاصة"¹⁸.

حين نتأمل نص (أحلام مستغانمي)، نكتشف اختفاء أدوات الربط، وانسياب المعنى ضمن الحركة الدائرية المحجوزة، من الجسد إلى الذات، جسد النص يستحضر الجسد المؤنث بألفاظه وحميميته، ويبقى النص يدور ضمن جغرافية الجسد وفضاءه، فتظهر شعرية اللغة من خلال الاتصال والانفصال بين الجسد الواقعي والجسد المتخيّل، حيث الدلالة الإيحائية الانفعالية.

إنّ الإيقاع الداخلي لبنية النص، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثير من إغراء وتوتر واستفزاز. فالجسد بموجوداته، يشحن السرد، ويجعل الإيقاع اللغوي متناغما عبر الجمل القصيرة التي تتعدّم فيها أدوات الربط، ويبقى الإشعار الجغرافي المحدّد للنص متماثلا مع إichاءات الجسد ورموزه المكثّفة. و"اللغة، عندما تدخل الكتابة، تتطهّر من بقاياها، وتلد نفسها حدثا يفارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح مجهولا، سمّته الثقافة العربية: سحر البيان..."¹⁹.

ولغة (أحلام مستغانمي) تطفح بالشعرية المنسجمة مع طبيعتها، بوصفها أنثى تألف لعبة البساطة، حيث إنّ "إيثار البساطة في نظم الكلام، جعل لغة الكتابة النسائية تتميّز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى، ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر. فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أو متلازمة، تتسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض، تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام، أو نقاط متتابعة، وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الذات/ الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع، ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط، وتسارع الوتيرة، والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلا وحدات إيقاعية متساوية"²⁰.

2- بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الإستعاري:

يستيقظ الجسد كالجمرة في الكتابة النسائية، يمدّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائناً حسّياً مرئياً موجوداً، تتذوّق طعم الأشياء من خلاله، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود.

وخلاصة الأمر "أن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم، فهو واقعة دالة، يدلّ باعتباره موضوعاً، ويدلّ باعتباره حجاجاً إنسانياً، ويدلّ باعتباره شكلاً، إنه علامة، وكلّ العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعماله، وكلّ استعمال يحيل على نسق، وكلّ نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، وسجل الجسد، وسجل الأشياء. إنّ أي محاولة لفهم هذه الدلالات، والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها، وضدها"²¹.

وقد تحوّلت اللغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة، كما تحوّلت من كائن مجرد إلى كائن محسوس ومرئي باستعارتها لمعجم الجسد، وتوظيفه كدال لغوي وجودي له دلالات أخرى متعدّدة، تتجاوز الموجود إلى ما هو ذهني وروحي، لينتقل بالجسد من الذات إلى الآخر والعالم.

"لقد تحققت للغة، بدخولها إلى عالم الكتابة، أن دلت على نفسها؛ فصارت بالمكتوب إشارة دالة، انتقلت بكائناتها من المضغة إلى الكائن، ومن المسموع إلى المرئي، ومن المنطوق إلى المقروء، وتغلّبت على زوالها، فبرزت شكلاً دالاً لمعان لا تنتهي"²².

إن الجسد في الرواية النسائية، يمثّل فضاء عنكبوتياً، تمتدّ خيوطه إلى جميع العوالم السردية الأخرى، فجغرافية الجسد هي جغرافية النص، واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي، وتمثّل لخصائصه.

إنّ الكتابة النسائية تحسن الإصغاء والتلصص بعينين جائعتين على عوالم جسدها، تستعير للأشياء والأحجام والألوان والظواهر مسميات، تستقطرها من جسدها، وحاجاته الكامنة التي تستوطن المخيّلة السادرة، بحسب الأجواء النفسية الراصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه.

فالمرأة تكتب نصّها، بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد، وإسقاطاته، ولكن الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايدة للجسد، تحقّق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات حبلّى بالتحوّلات الدلاليّة المتشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء.

والجدير بالذكر، أن الكتابة النسائية الناضجة فنيا، تجيد في مجملها بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الإستعاري للأشياء التي تمنحها المرأة تشكيلات الجسد، وتزرع فيها العواطف الأدمية، بوصفها كائنات حيّة نابضة بالحياة، تشارك السارد في توليد السرد وإثرائه.

ومن الأمثلة الدالة على توظيف الجسد، واستعارة أشيائه وتفاصيله، نذكر ما ورد في رواية (فوزية شلابي)، على لسان الساردة "صالحة":

"... مضى أسبوع.. أسبوعان.. ثلاثة.. تلاشى كلّ شيء.. دخلت كل التفاصيل.. رماد الذاكرة القديمة، لكن شيئا واحدا بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر: كان شبعا باهتا. ازداد وضوحا، اكتسى معنى وهيئة ونبضا، هي ابتسامته تحاصرني.. أكابدها.. ! .. هي جسر من البهاء والروعة والمودة، فهل أنجو من طوق ياسمين، أو عرجون فل!.. هي ابتسامته تتاغيني.. أهيل على

وجهها رماد النسيان ! .. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. ياللورطة اللذيذة...²³.

بناءً على ملاحظتنا للجمال السردية، نشعر بتلك الوقفات الشبحية والطيفية التي تطرحها رؤيا الساردة بعد أن كاد يطويها النسيان. لكن ما نلاحظه أيضاً، هو هذا الطيف الطليق الذي يغادر جسده، ليتوحد مع الساردة، أو يحلّ في الأشياء والتفاصيل المحيطة بها: "... لكن شيئاً واحداً بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر...". هذا الزائر الغريب التي استضاءت الساردة بتحوّلاته، فتعاطت لغة الجسد بعد اقتحامها لعالم المحرّمات والممنوعات.

إنّ الحيز العاطفي للجسد والمساحة الرومانسية للأشياء، يمثّل الأفعال والوقائع في الكتابة النسائية، التي تلقى بظلالها على السرد الذي يشحن بكمّ هائل من الوحدات السردية المتناسلة من بعضها بعض، تتحدّد بمدى احتوائها لهذا الجسد المغيب. "... كان شبحاً باهتاً، ازداد وضوحاً، اكتسب معنى وهيئة ونبضاً، هي ابتسامته تحاصرني، أكابدها...".

لو حاولنا استقراء المنظور السردية عند (فوزية شلابي)، لوجدنا ظاهرة تمثّل الجسد الغائب، واستعارة تشكيّله، ثم زرعه بالحياة، فإذا هو كائن يخرج من الرماد جمراً متوهّجاً، أسرا الساردة بابتسامته. "... هي ابتسامته، هي ابتسامته...". والساردة، في الرواية، شخصية محورية فاعلة في الأحداث، تحقّق في حركتها السردية التوازي بين (زمن السرد) و(زمن الفعل المتخيل) إذ لا يكاد السرد يبرح العالم الداخلي للساردة، من خلال التأكيد على عنصر الفعل المرتبط بالضمير: "... تحاصرني، أكابدها، تناغيني...".

تفعل الكتابة النسائية (الرغبة)، فتحيلها كائناً حياً، يسهم في تلك الإرساليات السردية المشبّعة بالآخر (الحاضر/ الغائب) الذي ينساب إلى عوالم محكيات

المرأة. وحين يحضر هذا الآخر، يحضر بكل جسده، وعنفوانه، كما تريده المرأة أن يكون.

آمال مختار، كاتبة روائية تجيد جماليات الحفر، والعبور، والتواصل الجسدي (من الجسد وإلى الجسد)، حيث تبدو روايتها إنصاتا لهذا الجسد، واستفزازا له، وولوجا لعباته، وإمساكا لمفاتيحه؛ فمع أحداثها اليومية، ووقائعها السردية، وعوالم محكياتها، تتبع من هذا الجسد المؤنث، وتتخلّق في رحمه، تقنّات من تفاصيله، حتى الطبيعة، بمظاهرها المختلفة تصبح كأنها حركيا، يكون برنامجها السردى بتواطئه مع هذا الجسد المؤنث الخصب.

فالجسد ينسجم مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، نجده ينسجم مع الريح، والمطر، والشتاء:

"... المطر، الشتاء، الضباب، كلمات تعني عندي الدفء، وبقدر ما يكون الشتاء عاصفا باردا قاسيا، يكون الدفء أدفأ، والعشق أعنف، وأكثر جنونا. أحب أن يبدأ العشق دائما في الخريف، أن يبدأ خجولا، بخدود مordة، ثم يكبر مع عواصفه حتى يصير مجنونا في الشتاء..."²⁴.

ما يلاحظ في الكتابة النسائية، تلك العناصر الداخلية للجسد، تخاطب العناصر الخارجية للكون، بلغتها المؤنثة، فتجعلها متألّفة متناغمة مع إيقاع جسدها، وفق تواصل متحاور منسجم.

إن الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة التي يفرزها الجسد المؤنث، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، مساعدة الدلالة على الانطلاق والإنعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة، إلى فضاء متعدّد لا محدود، تجابه المرأة المبدعة، في أثنائها، شيطان الجسد، بكل هيمنته وسلطته

وشراسته التي لم تتوقف عن الحضور الطاعي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبه بالمحرّمات والممنوعات.

ها هي (فضيلة فاروق) تتحت روايتها من تخوم الجسد وحفرياتة، من خلال العبارات المشخونة التي تتجذب من الجسد وإليه، فيتكلّم بلغته ويستعير معجمه. نلمس ذلك في مثل قولها: "... "أيس"، تلك السماء العبوس الملبّدة بالغيوم، وذلك المطر الشبق الذي يغازل الكون، لم يكن أكثر من رجل، ولكنه في الوقت نفسه، كان أكثر من رجل، وهذا ما لم أفهمه..."²⁵.

وفي مقطع آخر، يرد على لسان الساردة، في وصف شارع، هو أشبه بوصف جسد رجل: "... شارع (مونبرناس)، في السادسة مساء، تحت قبعة سوداء من الغيوم، يبدو رجلا مشكوكا في أمره، الريح تهبّ كالموسيقى، وبقع الماء في الشارع أغنية مبعثرة..."²⁶.

وفي أحيان كثيرة، نجد في الرواية النسائية ميلا إلى إخراج الجسد - بشقيه الذكوري والأنثوي - من أسوار الذات إلى فضاء الكون؛ فقد توظف المرأة "المطر" و"الشارع" و"الريح" بالصفة الذكورية، فتمنح له تفاصيل الجسد الذكوري، بينما تختبئ خلف مسميات أخرى كـ "الكون"، مثل: "... ذاك المطر الشبق الذي يغازل الكون...". وأحيانا نجدها هي "الأرض" و"المدينة"، تمارس من خلال ذلك كل التحوّلات، بل تتشاكل مع كينونات طبيعیه ورمزية، وتبقى السياحة متواصلة، والترحال مستمرّ، خاصّة، حين يتوقّف الزمن الخارجي، وتطغى التدايعات الداخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذاك إمكانية التماهي مع مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة، مثل ما ورد في رواية (فضيلة فاروق): "... ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا

مخ، بلا صوت، تسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق، وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات، تضج بالتصفيق..."²⁷.

إن المغامرة السردية في الكتابة النسائية هي مغامرة للروح والجسد. فالتواصل مع الكون، والفضاء الخارجي، يتم عبر مجموعة من القرائن المحفزة على التخيل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد اللغوي، في جمل سريعة الإيقاع، نقرأ فيها حاضر الجسد، وحاضر الذات. فهي تتطلق من الجسد، وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة العلاقات الجديدة بين مفردات النص الروائي: "... ولكن باريس جميلة ومتوهجة، في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة، في حضن رجل شرس..."

وما يلاحظ على (فضيلة فاروق) محاكاتها لـ (أحلام مستغانمي) بناءً ولغةً، بل إنها تستعمل لغتها ومسمياتها، وتستخدم رؤيتها للأشياء، بحيث تكاد تكون هذه الرواية "اكتشاف الشهوة" تقليداً أعمى للكاتبة (أحلام) التي تبقى متفوّقة على قريناتها، سواءً من حيث المرتكزات المعرفية التي انطلقت منها، أم من حيث البناء وتقنيات السرد، أم بالنظر إلى الإشارات اللغوية، والظواهر الأسلوبية التي تميّز كتابتها.

توظف (أحلام مستغانمي) الجسد الأنثوي، وتستعير جزئياته في رسم لوحتها الزيتية "حنين". وعن طريق السارد الرئيس في رواية "ذاكرة الجسد"، يرد المقطع التالي:

"... ها هي لوحاتي، تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش، ها هي امرأة تتثائب على الجدران، بعد أمسية صاخبة، اتجهت نحو لوحتي الصغيرة -حنين- أنفقدتها، وكأنني أفقدك: "صباح الخير قسنطينة، كيف أنت، يا جسري المعلق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟".

ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة، فابتسمت لها بتواطؤ، إننا نفهم بعضنا، أنا وهذه اللوحة - البلدي يفهم من غمزة - وكانت لوحة بلديّة مكابرة مثل صاحبها، عريفة مثله، تفهم بنصف غمزة...²⁸.

فالجسد المؤنث هو الذي يجسّد المتن الروائي، ويربط عناصره، كما يساعد في تكثيف حضور الطاقة الشعرية، وتحقيق ذلك التعاطف المادي، والانجذاب الوجداني. "الجسد الأنثوي، يسع الحياة برمتها، لأن العلاقة بين الجسد وبين العالم، بعد أن كانت علاقة احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحد"²⁹.

ويبقى الجسد الأنثوي، في الرواية، هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السائدة، نظرا للتوتر الكائن الذي تمثّله المجازات والصور والإيحاءات. فالرواية النسائية تحسن الإنصات إلى الجسد الذي يفعل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحسيّ إلى كائن علويّ مجنّح، مزوّد بالمعاني الإضافية المبتوثة، تحقّق للنص سلطة دلالية موجّهة للمعنى، قابلة للتأويل، مثل: "... ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق..."

(أحلام مستغانمي) في روايتها "ذاكرة الجسد" تترك قواعد اللعبة السردية، من خلال شعرية الرواية وحرارتها، حين توظّف الجسد الأنثوي مرتعا خصبا لتغذية السرد وتحريكه: "... ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة...". فاللوحة الزيتية "حنين"، تتحوّل إلى امرأة مغرية بأنّ معنى الكلمة، وهي صورة قد درج عليها الأدباء من قبل، حين عمدوا إلى "تنحية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية، بحيث يصبح نقل التوتر هو المقصد الأول"³⁰. والملاحظة نفسها يمكن أن تقال في رواية "قلادة

قرنفل" للكاتبة الروائية (زهور كرام)، حيث يرد على لسان الساردة، وهي تتكلم عن ذاتها، وجسدها، وظلّها:

"... لأن ظليّ سرعان ما عاد يستلطفني.. هل أدرك حاجتي إليه هو أيضا.. يحيا من وجودي.. لم أعرف كم من الوقت انصرف في ركوب هذا السفر، يحدث أن أركب مسافات، واحلّق في أجواء، لأجد ذاكرتي جاهزة لاحتضان شرودي، لاهثة من فرط تحالفها معي، كأنها تصرّ على استفزازي حتّى لا يتراجع خطوي، وأضعف أمام انسحاب ظليّ.. أنيسي.. حين تفاجئني الطبيعة مطرا.. مطرا.. وإن كان خفيفا.. خفيفا.. فإنه يوارى أنيسي..."³¹.

يتحوّل النزوع إلى التوحد بالجسد وبظله إلى طرح المرأة من خلال كليّتها، وهذه الكلية تتحقّق في الجسد وفي ظله الذي يعتبر باعنا لليقين على الكينونة والوجود، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقّق بوجوده الاستمرارية، والقدرة على الديمومة والحركة.

إن وجود "الظل" هو دليل على وجود "الجسد"، والجسد كائن يمتلك الشكل، والكائن الذي يمتلك الشكل، حسب تعبير (باشلار)، "يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة، والكائنات المتحرّرة، ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي، ولكنها ما تزال حيّة، مستغرقة في النوم داخل شكلها"³².

الجسد يمثّل تحوّل الحياة، وديمومة الحركة، كما يمثّل الجسد الأنثوي شجون الرغبة، بين ما يرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي لتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله. هذه المسافة التي تحسنها الكتابة النسائية بامتياز.

وحين نتأمّل مثل عبارات: "... يستلطفني.. أركب مسافات الاحتضان.. لاهثة.. المطر..."، وحين نبحث في عالم الألفاظ عن تلك العلاقة المتجاذبة

المهيمنة في فضاء النص: كالاستلطاف، والاحتضان، والركوب، واللهاث، والإمطار، تتكون لدينا لوحة تعبيرية مشحونة بتوتر الجسد، هي في الأصل علامات سردية تستدعي التأويل، إنها بلاغة الجسد النابعة من كثافة الرموز المشحونة بالتأويلات

3- فاعلية الجسد وبلاغته في تشكيل لوحات شعرية مشفرة:

يمثل الجسد بلاغة فنية مكثفة في الرواية النسائية، يسهم في إنتاج العناصر المشكّلة للإبداع، وتشكيل لوحات شعرية مشفرة، هذا التميز في كتابة المرأة، يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها الكتابة الذكورية لنمطية الجسد الأنثوي عند الرجل.

مع تشكيل الجسد عند المرأة، نعيش المباغته والتحول والانشطار، وما يترتب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي، ويلتئم المتعدد بالواحد الكلي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلل إلى ما وراء الأشياء.

تسعى الرواية النسائية - دوماً - إلى الاختراق والتجاوز، لكن بنوع من اللين والمرونة، قصد اكتشاف الحقيقة، ومواجهتها عبر الالتحام بالآخر. وظاهرة استحضر (الجسد) في الرواية النسائية تختلف عنها في الرواية الذكورية؛ فالرجل يرى المرأة جسداً نامياً، لا فكراً واعياً، بينما اختلف الأمر في الرواية النسائية، لخصوصية التعاطي الأنثوي مع هذه القضية، والانسجام المتميز في اللغة التعبيرية عن المرأة التي ترصد أدق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو موارد، معها يشترك نبض الجسد مع نبض النص، في لغة متألفة مبدعة خلاقة، نلمس فيها فاعلية الجسد، فاعلية الصورة البلاغية المستمدة منه، وتشكيلات شعرية مشفرة تضيء

أفق النص المؤنث، فتزيل الحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة.

ولتقريب هذا المعطى، نورد مقطعاً سردياً من "ذاكرة الجسد"، على لسان السارد "خالد بن طوبال"، وهو يعلّق على اللوحة الزيتية "حنين" ومدى التقارب بينها وبين "حياة":

"... نظرت إليك خلف ضباب الدمع، كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة، كما لم أحضن امرأة.. كما لم أحضن حلماً.. ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك متقابلين هكذا.. جبلين مكابرين، بينهما جسر سري من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر، استوقفتني كلمة جسر، وتذكرت تلك اللوحة... نظرت إلى اللوحة، وكأنك تبحثين فيها عن نفسك. قلت: "أليست هذه قنطرة الحبال؟...". أجبتك: "أنها أكثر من قنطرة .. إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة ... يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك، دخلت في طنّك، في مشيتك، في لهجتك.. وفي سوار كنت تلبسينه..."³³.

إنّ (أحلام مستغانمي) في رسمها للصورة، تستعير الجسد الأنثوي المشتته، ليتشاكل عندها، في نظام بديع، مع كينونات رمزية، وطبيعية، وتاريخية، حيث يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهام والهذيان في تشكيل الصورة المستمدّة من الأنثى، أين الدفء والجاذبية والميل الغريزي. وإنّ تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء ومدلولاتها قد لا ينسجم دائماً، ذلك أنّ "نظام تشكّل الأشياء واقعا، ونظام تشكّل معنى الأشياء لغة، لا يتلازمان"³⁴.

تلبس اللغة عند (أحلام مستغانمي) لباساً محجّباً، يخفي نصف الحقيقة، ويظهر النصف الآخر. وإنّ "اللغة لتعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه

ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا لسيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيباً وصياغة وإنشاء³⁵.

تحاول المؤلفة، في تشكيل صورها الشعرية، فتبدأ من الدلالات التي تدخلها في غلالاتها الضبابية: "... نظرت إليك خلف ضباب الدمع...". و"ضباب الدمع" لها مرجعية دلالية، تتمثل في الحزن الشديد، أو الشوق الذي يحرق القلب، فيكون حاجباً حاجزاً للرؤية. ولكن مع سياق النص، نعثر على الدلالة الضمنية التي تعبّر عن حميمية المشاعر التي ألمّت بالسارد "خالد بن طوبال"، وهو يوشك على احتضان حياة: "... كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة...".

فالصورة السردية المحفّزة هنا هو العناق والالتحام، حيث مشاعر العشق والفيض الوجداني ينزف من جسد ينقصه ذراع. وهذا المشهد المحموم المتوتر الذي هو في حاجة إلى الالتحام لم يقع، بل بقيت المسافة بين الجسد المؤنث، وظل الآخر، تمثل القوة الفاعلة في مسار السرد النسائي، حيث البؤرة المحفّزة، والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة عن الإشباع وعن الارتواء، فلا تكاد تعثر عليه: "... ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك، متقابلين، هكذا جبليين مكابرين، بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر...".

تستوقفنا كلمة "جبل"، والجبال من الركائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها، فهي من العلامات الدالة التي لا يمكن أن تتحوّل، ذلك أنّ للجبل من القوة والصلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمراً مستحيلاً.

بهذا الاستحضار القصدي لـ "الجبل"، فيه صورة الذات وصورة للآخر؛ هذا الآخر الذي تمثلته "حياة" التي هي "قسنطينة" الوطن والأرض. غير أنّ (الجبل) الآخر سيمثّله السارد "خالد بن طوبال" الرجل المجاهد الذي حمل السلاح دفاعاً عن هذا الوطن، وهو الذي تربطه حلقة وصل وانجذاب بهذا الوطن، هي حلقة الشوق والحنين.

وتحسن (أحلام مستغانمي) التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتي، وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، حيث إنّ الرؤيا عند الكاتبة تؤطّر لفلسفة الجسد، وتجسّد لآلياته المختبئة وراء اللغة الشعرية المشفّرة الغنية بالتأويل.

فالنص "مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها، في علاقاتها بالكون والكائنات، والنص مكان الذات إذ تتموضع في اللغة، فتجد فيه سكنها، ومن خلال هذا التموضع تجد الذات - أو تحاول أن تجد - هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم، وفضاءات المكان، وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض/الوطن)، يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري، في علاقة هيمنة وتملك³⁶، فيكتسب الجسد في الرواية النسائية نكهة مغايرة ولغة وليدة تنشأ عنها تحولات وجماليات.

ولعل بلاغة الجسد في تشكيل لوحات شعرية مشفّرة يشير إلى تلك العلاقات التي تبحث عن الالتحام والتوافق، فتصبح هذه الظاهرة سنة كونية، تشمل الطبيعة ومظاهرها الشاعرية المحفّزة، داخل تشكّل المكونات الأخرى. "إنّ إحالة اللغة على الجسد، والجسد على اللغة، وتماهيتهما، تجعل من الضروري التذكير بمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أنشأ الله فيها جسد

الكون بكلمة (كُنْ)، والجسد البشري، أو الكينونة البشرية جزء من هذه الكينونة الجسدية الكبرى، ولعلّ النص الصريح في قصّة خلق عيسى (عليه السلام) من كلمة الله، يشير بوضوح إلى هذه العلاقة المتجذّرة بين الخلق والجسد واللغة³⁷.

وتتقن (أحلام مستغانمي) أيضا شعرية الكتابة ببلاغة الجسد الذي يمدّها بلغة طافحة بالشعرية، مشحونة بالدلالات، مثيرة لخيال المتلقي، عبر النبش في مخزون الذاكرة والتاريخ، وعبر تفاصيل الجسد، وعوالمه الثريّة المتجدّدة المتناصلة باستمرار، مما يعبرّ بصدق عن مهارة الكاتبة وموهبتها السردية، وبلاغة قصّها الذي يؤسّس لكتابة نسائية مغربية بامتياز.

وللاستدلال والتمثيل على هذا الزعم، نتوقف عند رواية "فوضى الحواس" مرة أخرى، والتي تعدّ محفلا إبداعيا ولغويا، مارست الكاتبة من خلاله غواية اللغة وفتنتها، كما تماهت مع الكتابة، مكوّنة منحوتة شعرية من جسد مؤنّث، غطّى فضاء النص إغراء ومتعة.

"... كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى مباغته لنا، زاحفة نحونا، متباطئة كسلى، ثم متقاربة الإيقاع، بمزاجية الرغبات الطاعنة، تناقضا كخطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية، تنقل لنا إيقاعها العشقي، منتعلة خفّة شهوتنا في حضرة زوربا... خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصا أسود، وجلس يتأملني.

رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسلّتي، بين مدّ وجزر، يسحبني نحو قدرتي، رجل نصفه حياة، ونصفه إغراء، يجتاحني بحمي من القبل، بذراع واحدة يضمّني، يلغي يدي، ويكتبني، يتأملني وسط ارتباكي، يقول:

"إنها أول مرة، أطل فيها من نافذة الصفحة، لأتفرج على جسدك. دعيني أراك أخيراً..."³⁸.

تظهر الساردة "علامة" أساسية في رواية "فوضى الحواس"، فهي التي تحكي والرجل يستمع، وتبقى الساردة تضيء الأبعاد الدلالية والرمزية، بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي. إنها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوانية بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافرها التي تؤسس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد.

لقد كان جسد الساردة هاجس الرواية، الماسك بأعنة شخصها، معه تجسدت شعرية السرد المؤسّسة لبؤرة الرواية النسائية ونقطة ارتكازها وأرضية توازنها. وهذه الخصوصية التي يميّز بها السرد النسائي، تتباين - قوة وضعفاً - من رواية إلى أخرى، لعلّ (أحلام مستغانمي) كانت أكثرهن تفعيلاً لدفع الجسد وعبقه، وعرضاً لتواريخه، وكشفاً لأسراره.

في رواية "ذاكرة الجسد"، بقي السارد "خالد بن طوبال"، و"حياة" متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر³⁹. لكن في رواية "فوضى الحواس" التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى، تمطر الغيوم، ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي، نلمس فيه نفس الساردة الساخن بحمى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد:

"... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات.. يطمئنني: "لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا دائماً في عتمة الحواس".

أود أن أسأله: "لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟". ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئلتي، وبعثرتني رغبة... على سرير الشهوة. كان البحر يتقدم، يكتسح كل

شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل منطقة يعلنها منطقة محتلة، وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبله. كمن يتملأ داخل قفص الجسد.. أنتفض واقفا، كان يريد أن يغادر ذاته، ويتحد بي.

أسأله: "ماذا أنت فاعل بي؟". يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي" ...⁴⁰.

حين نتأمل المادة اللغوية بوصفها (ملفوظا)، نجد معجم الجسد، وإيقاع الرغبة، وطقوس التلاحم الجارف هو المؤسس للحيز الأكبر من المدونة. وبعد تأملنا للمقطع السردى المنتخب بعفوية، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة، والمتقاطعة أحيانا مع الجسد، المحبوك والمكتملة بوجود الآخر.

ف (أحلام مستغانمي) تخط نصا قريبا من جسدها بحيث يتنفس النص هواءه، ويعيد أصداءه، ويجس نبضه. وهذه (الظاهرة الفنية) هي من خصوصية التعبير النسائي المطارد بعلاقات التماثل بين الجسد وبين الرموز والمعاني الكونية ومظاهر الطبيعة الأخرى.

مع (فضيلة فاروق)، نجد تفاوتاً واضحاً بينها وبين (أحلام مستغانمي) من حيث توظيف الجسد⁴¹. لذلك فقد أخفقت، حين حاولت محاكاتها، أو منافستها، ليتحول الجسد - الذي يمثل قيمة جمالية وفنية - إلى شيء مبتذل، نلمس فيه التكلف، وانعدمت التقنية التصويرية له. كما فقد الجسد عند (فضيلة فاروق) تلك الكثافة الدلالية، وذلك الإيقاع العالي والعنيف، وبالتالي، فقد خصوصية العمل الفني، فكشفت عن عدم امتلاك للتقنيات الأسلوبية المؤثرة في إنتاج النص التي تملكها (أحلام مستغانمي) بتفوق.

وتوظّف الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) الجسد كشخصية وهوية، كما تتحوّل الرؤيا عندها إلى فلسفة للجسد، بموجبه تتشكّل حركية نمو الحدث وتطوره. فالجسد هو الذي يخلق التوتر الدرامي في الجمل الشعرية، ويمثّل شرايين لا مرئية قويّة الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور البلاغية التي تجسّد اللوحة الشعرية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه، أو في هدوئه واسترخائه، ذلك الذي ورد على لسان الساردة:

"... العالم، هذا الحوت الضخم المخيف؟ أسنانه حادة وكبيرة، وهذا الخدر... الأشياء تتلاشى.. الجمرة تخبو رويدا رويدا، وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم / أتلوى كأفعى/ أعدو مثل قطعة فزعة/ أكشّر عن أنيابي القديمة، ثم أسقط في هذا الخدر اللذيذ.

تعال، أجبك من يدك، آخذك منهم، أنت لي، لي وحدي، تعال لأهرب بك. أجري وسط جموعهم التي تتفرج مدهوشة وحاقدة، يرحموننا بنظراتهم، وأنت، وأنا نركض. إلى أين..؟ لا أدري، لكنني فقط أعرف أنك معي، أن أمسك يدك، أريد يدك، ولا أعرف!. أضحك/ أبكى/ أغني/ أبتهل/ أسب!. أقول لك أحبك، أقول لك أبغضك. أقول هيا قبلني، اصفعني. ماذا أريد منك؟. لا أدري. من أنت؟. لا ادري. متى - أين - كيف - لماذا؟. أرجوك، تسأل أو لا تسأل. أريد سيجارة أخرى. هذا غير معقول. الطرق ملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة والحفر، والإشارات الضوئية، والمنعطفات، ورجال البوليس، وتقلب الأحوال الجوية، وفضول النوافذ المغلقة، وشفاة السيدات الممطوطة. إيه.. وماذا أيضا؟!...⁴².

توحي المشاهد والوقفات السردية، بتبعثر الجسد المتشظي تحت سلطة الرغبة المكبلة بالإلغاء والمصادرة. فالنص مكتنز بتفاصيل الجسد المشحون بحركية الاجتياز إلى الآخر المعشوق، حيث يوظف الجسد هنا، ليستوعب تجربة شعورية وشعرية، تعطي أجواء الغبطة الراقصة لهذا الجسد الذي داهمته خيول الشوق، شوق الآخر الغائب: "... وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم/ أتولى كأفعى...". وتواتر ارتباط غبطة الجسد، وشرافته المحمومة بـ (الجمرة) و(القطة) و(الأفعى)، وهي محاولة تدخل في تسمية الأشياء بغير أسمائها ذلك أن "الألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالاتها الجنسية الصرفة، من خلال جعلها تشكل ثوبا شفافا، وظيفته الأولى: لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة، وليس إلى سترها وتغطيتها"⁴³.

حين نصغي إلى النص، نشعر برغبة "جسد الساردة"، باعتباره كمون انتظاري، وطاقته كامنة تسمح بالتغير ولكن إلى أين؟. "... أقول لك: أحبك، أقول لك: أبغضك، أقول: هيا قبلني، أصفني، ماذا أريد منك...". ما تريد الساردة تحرير الجسد النسائي من المفاهيم المتداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها. ويبقى "الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماما كما لو أن الجسد أصبح ذلك الوسيط الشفاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي، تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاء للجسد، والمعنى المنبعث منها"⁴⁴.

ثم تأتي (زهور كرام)، فتكسر جدار الصمت بتمرّدها وثورتها على الكثير من القيود والعوائق الاجتماعية، ولكنها لا تبرح جسدها؛ فهي تسكنه، وتكتفي بتفاصيله؛ لتكتب منها رواية تسمى: "قلادة قرنفل".

تغدو الساردة شخصية محورية فاعلة في اختراق (جبة العمة).. وقد أحسنت الكاتبة في ذلك التداعي الذي يولّد من الكلمة الواحدة موضوعاً من خلال السياق المونولوجي وتداعياته. جاء على لسان الساردة:

"... هو الذي حتّني على السير للقياء، كلّما هاجت نفسي، لكي أرتوي.. لكي أعانقه، أعانقني، أدور في الغرفة.. أرتطم بأشلاء حميميتي.. اختلطت فوق الأرض، تبعثرت، تمزّقت، تعريت، أشعر بالبرودة تلسعني.. برودة العري والفضح.. وأنا منتشرة غسيلاً على الأرض، أفتّشني، يستعصى عليّ الأمر، أقلبني ورقة ورقة، أصبح كتاباً تافهاً.. منسياً، ذكرى مخذولة، أين الطريق إليه. هل اغتصبوه.. سرقوه..

انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري.. انشغلت عنها.. جمعت خيوطها وانصرفت بهدوء.

حسناً فعلت، حيث أضأت نور الغرفة.. مازلت أبحث عن الكتاب عن أثر العشق.. حيث أعياني الدوار.. ارتميت فوق السرير، وعيناوي على السقف، فيما أفكر.. لا أدري.. ذهني منشغل... أعرف، أصبح في فضاءات.. أركب صورا، تحضرني كل الأسماء..."⁴⁵.

تكتب (زهور كرام) من خلال التوحّد مع جسدها، ومع ذاتها، ومن ثم، كانت الرواية معها هجرة داخل الجسد الذي ما فتئ يقف حائلاً دون الصدام العلني، والمواجهة الحقيقية.

ومن أجل استفزاز النص، واستفزاز القارئ من بعد ذلك، تركز الكاتبة إلى نسق سردي تركيبى، عماده وحدات نحوية قصيرة غير مقيّدة دلالياً، تتوسّل بها للتعبير عن آفاق التجربة الإنسانية المفتوحة، ومن هنا، ترد الأفعال الموجّهة إلى الذات، لتتحوّل بعد ذلك إلى (مفعول به)، مثل: "... لكي أعانقه أعانقني، تبعثرت تعريت، تلسعني، ..."، كما نلمس التكرار المعجمي، مثل: "... أركب، أركبني، ..."، الذي يتحوّل إلى مؤشّر صوتي متكرّر، يكثّف المدلول الصوتي للألفاظ.

كما نجد الكاتبة تكسّر (نمطية) الخطاب، ومألوف اللغة، فتعتمد على (المجاز)، وهي بهذا توجّه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، ونكهتها المميّزة، مثل: "... انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري ...".

لقد أحسنت (زهور كرام) في صياغة جملها السردية، حين أقامت على (شعرية اللغة)، من خلال الانزياح الذي يشغل ذهن المتلقي، ويربك أفق انتظاره.

ف ذات الساردة تفتّش دوماً في الجسد، وتستأنس بظله، وتختبئ بداخله، وتتنجذب إلى التأمل في الآخر الذي يعتبر عناقه عناقاً لجسدها وذاتها، مثل ذلك، قولها: "... لكي أعانقه أعانقني، أركبني...".

تعمل (زهور كرام) على تحرير (الآخر) بوصفه جزءاً جوهرياً في تحرير الذات، وتحرير الجسد. وهي بهذا، تحاول تحطيم التراث، من خلال الاختفاء وراء جدران الجسد وجغرافيته، لذا، كان التشابه النحوي والصرفي بين مفردات اللغة التي تعمل على نسق واحد، كون الكتابة يمتزج فيها المشهد المرئي الحسي بمشاعر الساردة الساعية إلى إرباك قواعد اللعبة السردية، من خلال تشتيت

البرنامج السردى، من (الثابت) إلى (المتحول)، حيث الإفرازات الجديدة المتناصلة للتحويلات المتسارعة، قصد تغذية السرد، وتحريكه، مثل تحول الساردة إلى غسيل، ثم إلى كتاب.. وهكذا، يبقى مسار التحويلات خاضعا لنفسية الساردة، ووضعها الجسدي الباحث عن كيانه، ووجوده.

مع (آمال مختار)، نجد توظيف الجسد يأخذ طريقة هي أقرب إلى المباشرة والحسيّة، حيث تستبد به الواقعية في صياغة المشهد، ففقد الجسد خلاها شحنته الدلالية، وضاعت رموزه الدالة، جراء سعي الكاتبة إلى الالتقاط المباشر لتلك الفاعلية المشهدية (البصرية) التي تجعل التوظيف الجسدي ماديا، يفقد سخونته وفتنته، ويخيّب أفق انتظار القارئ، كونه يجهر ويعلن ولا يخفي، لذا، كانت نصوص (آمال مختار) السردية أبلغية، إخبارية، أكثر من بلاغية،⁴⁶ إشارية.

وعلى الرغم من ذلك، يبقى الجسد في السرد النسائي، يمثل الومضة الإبداعية التي تحمل الكثير من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، يكفي معها القول إن الجسد غدا قناعا ملازما لإبداع الأنثى، حيث "القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنّعة المستشفّة، وهكذا، تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعدا من أبعاده، وليس إلى مجرد مجاز لغوي، أو استعارة، أو تورية، أو ما سوى ذلك ممّا هو معروف في علم البلاغة..."⁴⁷.

4- جغرافية الجسد فضاء لتأثير المساحة السردية:

يغدو الجسد (تيمة) دلالية في الرواية النسائية التي توظفه كمادّة حكائية، وكملفوظ تشخيصي وتصويري لجميع المشاهد السردية المنبثقة من الجسد،

المتصلة والمنفصلة بينه وبين مظاهر الطبيعة الأخرى التي يحل فيها. نجده في البحر، والشجر، والمطر، والكون.

إن السرد عند المرأة - عموماً - موازٍ لأحوال جسدها مدام وجزراً. هنا تكمن (شعرية) السرد عندها، كون السرد يلامس الجسد، ويلتحم به مكثفاً، مشحوناً، غنياً بحمولته اللفظية التي تغطي النص النسائي.

كما يمثل (الجسد) أجواء الغبطة الراقصة المثيرة لذهن المتلقي، باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردى النسوي، فتتفتح اللغة معه بكل طاقته الترميزية، ومنتهى إحياءاتها المجازية على جسد النص تمهيداً لإخصابه. وإن وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثفة على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجى أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية⁴⁸.

تستمد اللغة الشعرية، في الكتابة النسائية، طاقتها من الجسد، حيث تمنح الفاعلية للمرأة من خلال جسدها الذي يمدّها بالاندفاع والحركة تجاه الآخر، وهنا تكمن لذة الالتحام والاختراق في إطار وعيها بالآخر المذكر، نلمس - أثناءها - قدرة المرأة المبدعة في استثمار قدرة الجسد لتأثير مساحتها السردية، بعيداً عن سطوة المجتمع وقيد.

فالمراة، حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحاملة، حيث ينبري المخيال الأنزياحي إثرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته، هذه الفضاءات الحاملة المهيمنة على السرد النسائي، تجتاح المرأة الكاتبة أثناء فعل سرد، فتجسد رغبتها الأزلية في الاستئثار بمن تحب، حيث تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة "الجسد".

وكما أن (الذوات/ الأجساد) لا تلتقي، أو تتفاعل إلا بتجسيد أساليب النفاذ والاختراق، لتجسيد ما يمكن أن نطلق عليها (الذات الشعرية الكاملة)، فإنّ من هذا التوحد، أو من هذه الكثرة داخل الوحدة، ما يفتح أسئلة الوجود والحياة⁴⁹.

يمثل الجسد عند المرأة منطلق الخصوبة، والتوالد، والكينونة، إذ لا تستقيم الكتابة عندها دون هذا الجسد، إنّه الفضاء الذي تتحرّك في جغرافيته. فهي هي (آمال مختار)، في روايتها "تخب الحياة"، تسبح في فضاء الجسد الذي اتخذت من جغرافيته فضاء رحبا لتأنيث سردها، تستوقفنا، بمشاهدها السردية التي لا تخرج عن حدود (المرأة / الجسد)، حيث الشهوة وحيث الشبقية المسترسلة:

"... كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول.. كعاشقة تمشي في ضباب النشوة.. كصوفيّ في حضرة الإله، دخلت المقهى.. كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا.

كان كما رسمته روحي، وانتظرته أعماقي. غصنا من نار تضيء.. ارتبكت وحدست أن الأمر خطير عليّ، على سكوتي، ورتابتي، وكسلي.. لم تكن أبدا أضغاث فراغ، ولا ابتكارات الوحشة والشوق إلى تلك الفوضى التي تعطل سير خمولي.

منذ متى لم أتجمل، وكنت أتجمل كل يوم؟ .. منذ متى لم أر الكحل في عيني؟ .. منذ متى لم أتردد في اختيار عطري وألواني؟ .. منذ زمن.. كم عمره؟.. لا أدري .. أذكر فقط أنه مرّ زمن، لم أر وجهي في المرأة.

قبل أن يجيء، انتظرته، وكنت أكره الانتظار، لكن انتظاره متعة أخرى، وكانت ثقتي بقدومه تعنق متعتي، لحظات كان فيها كلّ من حولي أشباحا، وكنت داخل شرنفتي أشد لهفتي حتى لا تفر، وتربّكني. لم أكن أحب أن أراه قادما؛

يخترق بهو المقهى.. لم أكن أحب أن أرى خطواته تطوي المسافة إليّ، بل أن أراه، وقد انبثق أمامي فجأة، كأنه يطلع في أرضي وردة عطرة...⁵⁰.

إن المتأمل للمسار السردي النسائي، يجد أن تشكيل حركية نمو الحدث، وتصاعده، يتم في فضاء "الجسد" الذي تتخذ منه المؤلفة بؤرة لتوليد محكياتها السردية، كما أن الرؤيا، عند المرأة المبدعة، تكاد تكون فلسفة للجسد، إذ "الجسد" هو الوجود، والكيونة، ومن هذا الوجود يتم الأخذ والعطاء.

والسرد الذي يتخذ من الجسد مطية، يمتلك القدرة على الاستقبال والتفاعل، حتى مع النصوص والذوات المهاجرة الأخرى، كما أن الجسد الأنثوي يملك خاصية متفرّدة، فهو منتج ومثلّق، وإذا كان الجنين يتكون نطفة، فمضغة، فعلاقة، فجنينا، كذلك حال النصوص، تحبل بالحكاية، وتحمل عسر الولادة التي تتم داخل الجسد وفي فضاءه. "قالميل والوصال الجسدي يجمع الحواس والأعضاء تأهباً للرعشة الحسية والوجودية، لذلك تقصد المتعة الجنسية لذاتها، ولغيرها، متخذةً من الحواس بؤرةً لتوليد المعاني" الفم، العين، الأذن، الأنف...⁵¹.

توظف (آمال مختار) الجسد فضاءً لتأنيث "تخب الحياة"، هذه الرواية التي تتحت من جغرافية الجسد، وعالمه، من خلال الساردة المتحررة الباحثة عن الشهوة والجنس، من خلال العلاقات الأنثوية بالآخر؛ فتسرد ثورة الجسد وتفاصيله.

وكما توظّف "الجسد"، توظف المطر، والاعتسال، والمتعة، والحلم والتوحد، بحيث تكاد تكون مفردات الملفوظ السردية هي المعجم اللغوي الجسدي الذي يشكّل لوحة مؤطرة لجغرافيته، تحت غطاء البوح، ووجع الأنوثة، والالتحام بالآخر، من هنا تتوالد الوحدات السردية بتوالد الشخصيات، فتسهم في

تفعيل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحب والجنس، ويبقى صنع الحكاية عن طريق التداعي والأحلام.

ولو أردنا تأمل المحكي الذاتي عند (آمال مختار)، وتمثّلاته في النص، نجد أن هذه التمثّلات لا تكاد تخرج عن "الجسد"؛ فحين نقول الساردة: "...منذ متى لم أتجمل، وكنت أتجمل كل يوم؟ .. منذ متى لم أر الكحل في عيني..."، تكون الحكاية بضمير المتكلم والحاضر، ممثّلة ضمير الفاعل.

تتطلق الروائية من عالمها الحميمي، عالم جسدها، تريد أن تفجّر تلك الرغبات المكبوتة، مما يجعل الحضور السردى، وفق شكلين متطابقين: "أنا الساردة، وأنا الفعل". حيث الفعل يتمثّل في صياغة العالم الداخلي من موقع المرأة الفاعلة في سوغ بناء عالمها التخيلي: "... قبل أن يجيء، انتظرت.. كنت أكره الانتظار، ولكن انتظاره متعة أخرى.. كانت ثقّتي بقدمه تعقّ متعني...".

وتشخص (آمال مختار) أحداثها التخيلية من موقع كون الساردة تمثّل شخصية محورية في الرواية، وفاعلة في (زمن السرد)، و(زمن الفعل)، من خلال الحكاية عن عالمها الحميمي الذي يستمدّ طاقته من وجع الجسد ورغباته. هذا التزاوج بين السرد والفعل، جاء نتيجة تزاوج العالم (الخارجي) بالعالم (الداخلي) الذي تعيشه الساردة.

إن تجلّي عنصر الأفعال المرتبطة بالضمير، مثل: "...كنت أكره.. لم أتجمل.. لم أتردد.. لم أراه..."، تثبت تمظهرات الحياة الداخلية للساردة، من خلال التأكيد على الفعل المرتبط بنفسية الشخصية التي نجدها ساردة وفاعلة في الأحداث.

(فضيلة فاروق)، لا تختلف عن (آمال مختار)، في روايتها "اكتشاف الشهوة"، حيث توظف جغرافية الجسد في كلّ وحداتها السردية المختلفة حكائياً، والمؤلفة دلالياً؛ فهي أشبه بتنويعات مختلفة تضرب على وتر واحد مؤلفة هو **"الجسد"**. فالجسد هو الذي يؤطر هذه الرواية، ومغامرة الجسد هي هاجسها ومرجعها الذي يؤلف بين وحداتها. ورد على لسان الساردة، الشخصية البطلة في هذه الرواية:

"... قبلة "إيس" كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي.. أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحول إلى امرأة أخرى تشبه سيل مطر صيفي هائج، لا يفرق بين الحجارة والكائنات. قبلة "أيس" كانت قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء، والرضاب الذي سقى شتائل الشهوة، وأيقظ كل شياطين الدنيا؛ لإقامة حفلة تنكيرية مجنونة، في سهل مقفر..."⁵².

(فضيلة فاروق) في روايتها، تشكّل سردها من شرايين الجسد الملتهب وتأخذ جميع صورها منه، تضيء نصها بعلاقات التماثل بين الرموز والمعاني، والجسد الذي تطارده ويطاردها في آن واحد، وهذه من خصوصية التعبير النسائي الذي يستمد مادته من الجسد المؤشّر الأولي على الكون والوجود، ومن خلال قراءتها لتضاريس الجسد تقرأ هويتها وأسرارها.

وإذا كان الجسد يستهل مهمة الوظيفة الشعرية للغة، ويفجّر تلك الطاقة الكامنة، حين تمتزج عناصر الوجود المادي بالكيان الجسدي، فإنّ قانون التماثل عند الساردة يولّد عناصره السردية؛ نلمس ذلك في مثل قولها: **"...قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء..."**؛ فالصباح، والبرد، والكون، والمطر، والريح، وما شابه ذلك.. تأخذ من الجسد مذاقه ونكهته، لتتحول الكاتبة، من فضاء الجسد وتخومه إلى رحاب الكون والوجود، بل "تحفر

اللغة على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة، ومن هنا، تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون⁵³.

لغة الجسد حاضرة في السرد النسائي، تنسج النص من الجسد، بكل ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد) هذا المصطلح الذي يرجعه - جان فرانسوا جان ديلاو - jean - francois jean dillou، إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج. إن النص بموجب أصله الإيتيمولوجي (من اللاتينية tissus وtextus، المشتق من الفعل: texture، أي: نسج، قتل..) حيث يغدو شبيها بالنسج tissage⁵⁴.

إنّ سرد المرأة إثبات لحقيقة الذات وكيوناتها، كينونة الجسد التي تختبئ داخل ظلّه، وتتجذب إلى التأمل بوجوده، حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها، قابل للتحرك بحيويتها وانطلاقاتها، وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر جسدها المتوازية والمتقاطعة بين نصّها وجسدها. وها هي (أحلام مستغانمي) تزوج بين الجسد وشعرية اللغة، تبدأ من تضاريس الكلمات القائمة على تجسيده، حيث نشعر بتلك (الإيروسية) الممتعة بشعرية مكثفة، قائمة على تراسل الدلالات والأشياء في بوتقة التجربة الكلية للجسد. ورد على لسان الساردة التي تغامر وتجاوزف من أجل هذا الآخر الحبيب والعشيق:

"... ومنذ البدء، كنت أدري تماما أن الأسئلة تورط عشقي، لم أكن أعرف أنه، مع هذا الرجل بالذات، تصبح الأجوبة - أيضا - انبهارا لا يقل تورطا. أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيرا ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيرا ما يبدو لي، كأنه يحدث امرأة غيري، عن رجل آخر، ولكنني أحب كل ما يقول، ربما لأنني مأخوذة بغموضه.

أقول، وأنا أعبت بيده: "أحبك.. حررني قليلا من عبوديتك".. يحتضنني، ويسحبني نحوه قائلا: "الحب أن تسمح لي لمن يحبك بأن يجتاحك، ويهزمك، ويسطو على كل شيء.. هو أنت.. لا بأس أن تهزمي قليلا.. الحب حالة ضعف، وليس حالة قوة، ولكن.. ولكن.. لأنك لم تع هذا.. أنت تكررين خطأ سبق أن ارتكبته في كتاب سابق.

أريد أن أسأله متى حدث هذا، وفي أي كتاب، ولكن شفتيه تسرقان أسئلتي، وتذهبان بي في قبلة مفاجئة.. كأجوبة، فأستسلم لاجتياح شفتيه لي، وكأنني أريد أن أثبت، مع كل مساحة تسقط تحت سطوة رجولته، كم أنا أحبه...⁵⁵.

تراهن (أحلام مستغانمي) على سلطة اللغة، وسطوة الجسد المؤنث؛ فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة، بوصفها مجازا محبوبا ومشفرا، وهو يشتغل على النص الأنثي، والجسد الأنثوي، حيث تجد المساحة الوافرة لمعجمها اللغوي الذي يستمد مادته من تفاصيل الجسد.

وبما أن النص "بناء لغوي، يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات"⁵⁶، فإنه يتيح للمرأة أن تكتب نصها الأنثوي في جسده وفي دلالاته، كما نلمس سيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه، وانجذابها إلى الآخر المذكر الذي لا يمكن أن تعيش بدونه. "المرأة في صورتها الذهنية الراسخة، كائن اندماجي، وليس مستقلا"⁵⁷.

توظف (أحلام مستغانمي) المخيال الانزياجي لتجسيد ملامح الذات الأنثوية من الجسد الذي يعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردية، حيث الرؤية الرامزة المحملة بالتأويل الثقافي المؤثر. وقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد فضاء ملائما للإسقاط الفني، تجتاز الذات المتكلمة به عالمها

الراهن، في اتجاه فضاءات باهرة، تمنحها نشوة سرابية، بوصفه فضاءً مناسباً لشعرية السرد واللغة التصويرية.

إنّ ما هو مكتوب موجود في الطبيعية، والمرأة، حين كتبت نصّها، كتبت جسدها المغيّب، ليفرض حضوره وكيّنونته. فكان نصاً أنثوياً مثبتاً بالكتابة - على حدّ قول (بول ريكور) "تسمي نصاً كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف فإنّ التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته".⁵⁸ فالمرأة، حين تكتب نصّها، نجدها فعلاً وفاعلاً، وأنموذجاً ولغة، وقد نلمس "تعامل المرأة مع اللغة، في سبيل التحوّل من كونها موضوع أو مجاز لغوي، أي من مجرد مفعول به إلى فاعل، حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل الضمير المؤنث على المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها، في سجن اللغة، ويتقابل المسجون مع السجّان، ويتبارى الرجل والمرأة، في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة، وتأتي رواية "ذاكرة الجسد" كمثال على هذا الانقلاب اللغوي"⁵⁹.

- 1- عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ج2، ط.1، 1998، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص.70.
- 2- المرجع نفسه، ج.1، ص. 55.
- 3- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1998، ص.34.
- 4- زهور كرم، قلادة قرنفل، ص.93.
- 5- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.93.
- 6- هشام العلوي، "الجسد والمعنى"، قراءة في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط.1، 2006. ص.116.
- 7- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 2003، ص.128.
- 8- آمال مختار، "نخب الحياة"، ص.10.
- 9- آمال مختار، نخب الحياة، ص.39.
- 10- سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص.129.
- 11- فوزية شلالي، رجل لرواية واحدة، ص.50-51.
- 12- سعيد بنكراد / السيميائيات/ مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص.129.
- 13- نفسه، ص.130.
- 14- خنائة بنونة، الغد والغضب، ص.58.
- 15- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2004، ص.100.
- 16- فوزى الحواس، ص. 09-10.
- 17- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص.33.
- 18- نفسه، ص.150.
- 19- نفسه، ص.35.

- 20- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، منشورات سعيدان، سوسة، الجمهورية التونسية، ص. 297.
- 21- سعيد بنكراد، السيمائيات، مرجع سابق، ص. 141.
- 22- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص. 35.
- 23- فوزية شلاي، رجل لرواية واحدة، ص. 65 - 66.
- 24- آمال مختار، نخب الحياة، ص. 23 - 24.
- 25- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص. 32.
- 26- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص. 39.
- 27- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص. 41 - 42.
- 28- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 91.
- 29- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص. 148.
- 30 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1995، ص. 19.
- 31- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 16 - 17.
- 32- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، ص. 145.
- 33- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 133 - 135.
- 34- منذر عياشي، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، مرجع سابق، ص. 47.
- 35- المرجع نفسه، ص. 39.
- 36- فاطمة الوهبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. 1، 2005، ص. 43.
- 37- نفسه، ص. 13.
- 38- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 287.
- 39- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 133 - 134.
- 40- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 288 - 289.
- 41- ينظر، فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق

-
- 42- فوزية شلالي، رجل لرواية واحدة، ص. 97.
- 43- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2003، ص. 161.
- 44- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط.1، 2005، ص. 33.
- 45- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.167.
- 46 - آمال مختار، نخب الحياة، مصدر سابق
- 47- صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص.161
- 48- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص. 216.
- 49- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 85.
- 50- آمال مختار، نخب الحياة، ص ص. 27-28.
- 51- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 150.
- 52- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص. 30 - 31.
- 53- فاطمة الوهبي، المكان والجسد والقصيدة، مرجع سابق، ص. 13.
- 54- Jeon – fromcais jendillou, l'analyse textuel, Armand Collin/Masson. Paris, 1997, p.29.
- 55- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ص 261 - 262.
- 56- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، الرباط، 1993، ص.67.
- 57- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص. 131.
- 58- Paul Ricœur, Du texte a l'action, Edition Seuil, 1986, P15 .
- 59- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص. 180.

إشكالية المتخيل السردى في الرواية النسوية الجزائرية ياسمينه صالح أنموذجا

أ. ليندة مسالي

جامعة بجاية

مع مطلع العصر الحديث حدثت تغيرات كبيرة في الثقافة المغاربية، حيث اكتسحت الرواية المشهد الثقافي وأغنته، بانفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحداثية أو من خلال العوالم المتخيلة التي تستدعيها لتقدم إجابات عن العديد من أسئلة الراهن سياسيا واجتماعيا، مشكلة بذلك حضورا أقوى مما كانت عليه من قبل، وهذا الحضور أدى إلى إقبال الجمهور عليها والاهتمام بها قراءة ونقدا في مختلف الملتقيات الأدبية والدراسات الجامعية.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجهت الرواية الحديثة نحو تحطيم متخيلها الكلاسيكي وبناء نموذج أكثر تحررا، قصد جعل المتخيل السردى وسيلة لإعادة تشييد الهوية الثقافية المغاربية، فالرواية "ملحمة ذاتية"، ينزع فيها المؤلف إلى حرية تصوير العالم على طريقته¹، وبالتالي صياغة متخيل مختلف توجهه مرجعيات مختلفة.

وكان من أبرز تفاعلات الرواية داخل المجتمع المغاربي ظهور تجارب نسائية في مجال السرد تميزت شكلا وموضوعا، مثل: خنائة بنونة ومسعودة أبو بكر ولىلى الأطرش وفضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي وياسمينه صالح وغيرهن. ولم تكن إبداعاتهن الروائية بعيدة عن التحولات التي عرفت الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكي الحداثي، وهذا ما ترك أثرا في إنتاجاتها الأدبية ومتخيلها السردى الذي أضحى فضاء خصبا لكثير من الدراسات النقدية. وهو ما نسعى إلى رصده

في دراستنا الموسومة بـ "إشكالية المتخيل السردى في الرواية النسوية الجزائرية بوصفها رافداً من روافد الثقافية المغاربية، إذ يحق القول إنها قد حققت تراكماً يفرض مساعلة متخيلها وقضاياها ضمن اختلافٍ مُنتجٍ ومستمر.

مما تقدم، يتضح أن هدفنا الأساس هو الاقتراب من روح الإبداع الروائي الجزائري بشكل عام ومن عقب النص الروائي النسوي بشكل خاص، في محاولة للوقوف على طبيعة المتخيل السردى وآليات اشتغاله، مستنديين في ذلك على نموذج نسائي لكاتبة، تعد من أهم الكتاب الذين كتبوا في الحقل الروائي النسوي الجزائري وهي **ياسمينه صالح*** والتي قال عنها الأديب التونسي **حسن العرباوي**، بأنها "اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادناً و ثائراً، إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معاً، وهي ببساطة بحر صمت من النوع المميز²، لتؤكد على كونها روائية لا بفعل الكتابة فقط بل بطريقة تشكيلها لمتخيلها السردى.

وقد اخترنا روايتها "**بحر الصمت**" نموذجاً للبحث في مأساة الواقع الجزائري والتحويلات التي مسته والتي وفرت للمتخيل السردى مادة حكاية ناجحة، ولكن ما أثار انتباهنا حقاً في الرواية ليس هذه الأحداث التاريخية التي، يكمن أن تغري أي باحث بدراستها فحسب وإنما تشكيلها للكتابة أيضاً والتي، تكشف عن رؤية نقدية مغايرة نوعاً ما للواقع وذلك من خلال، تجاوزها نمطية التشخيص المباشر للعالم وجعل الذات موضوعاً للمتخيل الروائي. وعلى ضوء ذلك انشغلت الدراسة بإشكالات عدة مثل: ما هي مرجعيات المتخيل السردى في رواية **بحر الصمت**؟ ما مدى تأثير الكتابة النسوية على المتخيل السردى؟ وما هي التقنيات التي تتحكم في تشخيصها الحكائي وطريققتها السردية؟.

في الحقيقة، إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست شيئاً سهلاً كما قد يتصور البعض، لإيماننا أنه ليس ثمة طريقة معينة للكشف عن طبيعة المتخيل في

الرواية، كما أن موضوع المتخيل السردي لا ينطلق من فراغ وإنما هناك إرهابات أولية تساعد على ذلك³، فضلا على أن هناك تقنيات خاصة تتحكم بالكتابة الروائية النسوية، فهي قد تتماثل من جهة أنها تحمل نفس الالتزامات وتعاني من نفس القضايا التي تتحدث عن همّ الأنثى والذات الإنسانية، ولكنها قد تختلف أيضا في طريقة تشكيل متخيلها الروائي نظرا لاختلاف أنماط الحكي وآليات الوصف وتعدد الأساليب الروائية.

أ - مفهوم الكتابة النسوية:

ارتأينا أن نستهل بحثنا هذا بتمهيد نظري، حول إشكالية المصطلح المفهومي لنظرية الكتابة النسائية أو النسوية كما يحلو للبعض أن يسميها، وذلك قصد مناقشة هذه الإشكالية من ناحية وتحديد الموقف المنهجي لدراستنا من ناحية أخرى، قبل الخوض في التحليل: أي ما الذي نعنيه بالكتابة النسوية؟. إن الدراسات التي اطلعنا عليها في هذا الموضوع، لا تكاد تجمع على مفهوم واحد، بل إن غياب التحديد الدقيق لمصطلح الكاتبة النسوية، ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، فمنهم من قال بالنسوية، ومنهم من وصف كتابة المرأة بكتابة الأنثى، ومنهم من قال بالكتابة النسائية، فأَيّ المصطلحات يمكن اعتماده؟.

عموما، فقد برز الاختلاف بين الناقديات حول أربعة مفاهيم هي: المؤنث، النسوي، الأنثوي، النسائي فالكاتبة نازك الأعرجي تؤكد أنّ الأنوثة كمفهوم يستدعي على الفور الضعف والاستسلام والسلبية⁴، لذا فهي تدعو إلى استخدام مصطلح الكتابة النسوية لأنه، يقدم المرأة والإطار المحيط بها في حالة حركة وجدل⁵ وهو ما حاولت زهرة الجلاصي تجاوزه حين أكدت أن مصطلح النسائي، يتضمن معنى الحصر في دائرة جنس النساء، بينما ينزع المؤنث إلى الاشتغال في مجال أرحب، مما يخول تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية

على غرار جنس المبدع⁶، وهي بهذا تدعو إلى استخدام مصطلح النصّ الأنثويّ بدلا الكتابة النسوية.

ويمتد مجال الاختلاف إلى الدكتورة "شيرين أبو النجا" في كتابها "تسوي أو نسائي"، حيث تلزم التفرقة بين نسويّ (وعى فكري) ونسائيّ (جنس بيولوجي)، لكي لا يتمّ تصنيف الأدب على أساس هويّة منتهج الجنسية⁷، وخلال ذلك تؤكد على حضور المرأة في نصّها باعتبارها ذاتا فاعلة.

إجمالا، فقد توزعت آراء المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف: موقف أول رافض له جملة وتفصيلا، لأنه وجد فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسية وهو ما حصل مع لطيفة الزيات التي رفضت تبويب كتابتها الإبداعية في باب الأدب النسائي، لاعتقادها أن هذا الوصف "يتضمن تحقيرا لهذا الأدب وتهويينا من أهميته، لأنه يرسى بمحدودية الموضوعات التي يعرض لها⁸، وقد عملت يمنى العيد على تأكيد هذا الموقف، حيث أكدت أن هذا المصطلح بالذات يسهم في عزل أدب المرأة وإقصائه عن الحركة الإبداعية، وبما أن كتابة المرأة هي "عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجالا لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رؤاها(..)"، فإن الحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب⁹، لهذا يجب إعادة النظر فيه بشكل دقيق.

أما الموقف الثاني، فنراه يتأرجح بين الاعتراف بهذا المصطلح وبين رفضه، إذ يقر بخصوصية التجربة الاجتماعية والثقافية التي عاشتها المرأة مع رفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من تلازم بين المرأة والأدب الذي تكتبه. وقد مثلت هذا الاتجاه غادة السمان التي ترى أن تسمية الأدب النسوي نابعة من أسلوبنا في التفكير، و"قياما على المبدأ القائل الرجال قوامون على النساء، خرج نقادنا بقاعدة على طريق المنطق الصوري الذي يقول الأدب الرجال قوام على

الأدب النسائي"¹⁰، وهي بذلك تشترك مع الكاتبة المغربية **خناثة بنونة** في موقفها الذي يحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية، ولكنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية.

ويبدو أن **ياسمينه صالح** لا تبدي أي اهتمام بهذه التقسيمات، مؤكدة أن ذلك لم يعد مجديا قبالة هذه الظروف الخطيرة التي نعيشها كأدباء وكأوطان على حد سواء، لهذا "لا يعنيني أن أناقش فكرة الأدب النسائي لأنها في الحقيقة تبدو لي أطروحة مفتعلة وغير جدية، فالإشكاليات الأهم بالنسبة لي هل ثمة أدب فعلا في هذا الواقع اللأدبي؟"¹¹، أما **الموقف الثالث** قد تبنى المصطلح وحاول توطئته في الأدب العربي، مؤكدا أن الكتابة النسوية ما هي إلا عنصر صغير في نضال فرض الذات بالنسبة للمرأة.

على العموم، ومهما كان اختلاف الناقدا حول تعريف ما تكتبه المرأة، فإنهن شبه متفقات تقريبا على وجود الخصوصية في الكتابة النسوية، ولئن كان المصوغ الوحيد الذي يكتسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية في نظر بعض النقاد، هو إذا كان يعكس بالضرورة المشكلات الخاصة بالمرأة، فإن ما يكسبه خصوصيته يرتبط في رأيهن بوجود وعي نسوي عند الكاتبات ولا يمتلك لمجرد أن تكون المرأة هي الكاتبة.

من خلال هذه التعريفات، يمكننا القول، إن اللبس الحاصل في تعريف مصطلح "الكتابة النسائية"، ما هو إلا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين: صيغة "الأنثى والكتابة" التي تلخص المرأة في صفاتها الجنسية وصيغة "المرأة والكتابة" التي تجسد المرأة ككيان وشخصية مكتملة لجنس الرجل في المجتمع. وعليه فقد أثرنا استخدام مصطلح "الكتابة النسوية" لكونه وحسب رأينا المتواضع المصطلح الأقرب للواقع والدالّ إلى حدّ كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة.

وهذا يعني، أننا نقر مبدئياً بتميز معين لما تكتبه المرأة، لاعتقادنا أن كل كتابة متميزة لها قدر ما من الخصوصية والاختلاف، ومثلما لكل إبداع خصوصية، أيضاً لكل كاتبة خصوصية، وخصوصية كل كاتبة تكمن في خلفياتها واتجاهاتها الكتابية، فهي تنظر إلى العالم وترصده من منظورات مختلفة كما أن طريقة التعبير لديها تمنحها خصوصية، ومع ذلك فإننا لا نذهب إلى القول، بأن الإنتاج الأدبي للمرأة هو في نهاية الأمر إبداع قائم بذاته من خلال أهدافه ومضامينه¹²، مثلما أكد البعض، لأن الأمر يتعلق في النهاية بإبداع إنساني واحد، أي أن القضايا التي يطرحها الرجل هي نفسها القضايا التي تطرحها المرأة وهي بالدرجة الأولى قضايا الإنسان والوجود.

ب - مرجعيات المتخيل ومفاراته:

تروم هذه الدراسة في البداية الحديث عن مرجعيات المتخيل ومفاراته¹³ في الرواية، ذلك أن المتخيل ليس معطى ثابتاً وإنما يظهر في بنيات مختلفة¹⁴، وبما أن الإيديولوجيا مكون أساسي في أي نص سردي، فإنها بهذا الطرح النظري عنصر من عناصر المتخيل وهي التي تكون بعده المعرفي، كما أن الخطاب الروائي لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، "فالأدب الصحيح لا يتجاوز منطق الحقائق ويوسط به الخيال"¹⁵، والمبدع وفق ذلك، لا يمكن له أن يكتب إلا بمدى تأثير الظروف السيسيوثقافية فيه، لذا فقد غدت هذه العناصر جزء من المتخيل الروائي وهي التي تحدد نتاجه الإبداعي.

ولكن قيمة الرواية لا تقوم على هذا الجانب الإيديولوجي الذي نجده في كل نص، بل في قدرة الكاتبة على تكيفه مع متخيلها الأدبي، لأن النص الروائي «قبل أن يكون متصوراً ذهنياً(..) فهو ذلك الفيض الدلالي اللغوي بكل محمولاته العاطفية وشحناته البيئية، يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تمليه مخيلة المبدع وذاكرته»¹⁶، وعليه فإن طريقة البناء السردية في الرواية تدفعنا إلى التساؤل:

هل تمكنت الكاتبة من خرق للدلالة الواقعية المباشرة بإخفاء المرجعية التي تستند إليها والاكتفاء بالاتجاه الذي يجعل النص قابل لتعدد الدلالات، كون النص يوجد كنظام دلالي في تنظيم مختلف عن الواقع بالرغم من أنه يوهنا بما يخالف ذلك، أم أنها رواية استطاعت الثقافة أن تحكم على نصيتها من خلال تعاطي موضوع الثورة والصراع الحضاري بمختلف تجلياته؟، فعلت على تطويع متخيلها مع معطيات الواقع، وهذا طبعا ما قد يشكل عائقا أمام التخيل.

لقد استمدت الرواية أصولها الثقافية من روافد مختلفة، ويأتي التاريخ في مقدمتها، حيث كان منشطا فعلا للسرد في الرواية، وقد ملكت الكاتبة القدرة على جعل متخيلها السردى يمثل لسلطته المرجعية، من خلال استمرارية تعاطي موضوع الثورة التحريرية، واسقاطه على الخطاب العام للرواية، وهذا يعني أن الحديث عن المتخيل الثوري الجزائري في رواية **بحر الصمت** حديث خصب؛ فقد وفرت التجربة النضالية بتجلياتها المختلفة للمتلخي السردى مادة وفيرة من الوقائع التاريخية وقصص التوضيحية.

وقد لفت نظري قدرة الكاتبة على دمج أحداث قديمة مرت عليها أزمان بقضايا معاصرة ما زالت الكاتبة تحياها بكل تفصيلاتها، لتجسد حالة صراع بين جيلين، جيل الثورة وجيل الاستقلال الجزائري وكأنها تسعى للبحث عن أسباب الانحراف حين كتبت عن الأخطاء التي ارتكبت في الجزائر في ظل أولئك الذين هرعوا للكراسي على جثث البسطاء والفقراء، ولهذا لا أحد ينتصر في النهاية، بل يتحول المشهد إلى واقع بعينه ضمن خارطة مرادفة للجرح المزمّن.

ويبدو أنها رؤية أنثوية لتاريخ الثورة الجزائرية جعل خطابها يتحول إلى خطاب أيديولوجي، على سبيل ما قدمته من صراعات دموية بين أجنحة الثورة نفسها في سبيل الحفاظ على الأرض. ولتزيد الصراع حدة، لجأت إلى توظيف شخصيات مرجعية كان لها وزن سياسي في الحكومة الفرنسية بالجزائر آنذاك،

مثل "الجار دي شاتو" مع العلم أنها شخصيات لا تشارك في أحداث الرواية إلا من زاوية عابرة. ويبدو أن توظيفها يعطي للمغزى المعبر عنه بعدا خاصا يساعد على الإحاطة به، فهي تحيل إلى معنى تام وقار¹⁷ ولا تغفل على ما لها من دور في تجسيد متخيل مختلف، من خلال إبرازها لانتفاءات ثقافية مغايرة مع التأكيد طبعا على فكرة الفروقات الفردية بين الروائيين والتي تظهر عند توظيفهم لها.

وقد استعانت الكاتبة بالرمز الأسطوري الذي يوفره المخيال الجمعي، لتهرب من وضع تاريخي متأزم، ولتمزج حقائق الواقع المعيش بمتخيلها السردى، كما مكنها ذلك من تجنب اتخاذ بعض المواقف إزاء الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية مثل قصية الصراع الجزائري مع المستعمر ، حتى أصبح الصراع في حقيقته التخيلية بمثابة أسطورة، عندما يتحول الاستعمار إلى رمز للقوى الشريرة بينما يكتسي الشهداء الأبرار صبغة الملاك المخلص في عشقهم الصوفي للوطن وصراعهم المرير مع غريزة البقاء.

وتجسم لنا الأسطورة شعور بالرغبة في الحياة والخوف من المجهول وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يعبر عنه وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التي ساء أن يخلف لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول¹⁸ وهكذا ندرك أن البعد الأسطوري للعمل الفني أحيانا أغنى من بعده التاريخي، واستحضار الكاتبة له خدم السياق الروائي الراهن وعمق الرؤية التي تطرحها حول رابطة الجزائري القوية بوطنه، فمثلا "ذاكرة وطن تشهد أن قالمة، خراطة، سطيف، ليست مدن بقدر ما هي عشق حميم على صفة بحر تسكنه حورية خالدة"¹⁹، فتبدو الأمكنة هنا بأسمائها الحقيقية والمتخيلة مشحونة بظلال أسطورية كثيفة حتى ليظن المتلقي أنها هي الأنثى ذاتها وكأن الكاتبة لا ترى الثورة إلا من خلال المرأة الجزائرية أما أو صديقة أو حبيبة.

كما برزت في النص خرافة التفوق على الآخر من خلال المرأة التي باتت تتمنى طرد الرجل الذي هو مسرح هزائنها وكان البديل الضامن لتحقيق هذه الرغبة الأسطورية*، حيث عبرت الرواية عن انتصار البطلة عبر الخيال الجامح، وهي صورة من التحدي التي تحلم بها المرأة في مواجهه الآخر، ثم إن رحلة البطل المحفوفة بالمخاطر للوصول إلى البطلة منتصرا على الأحداث الثورية ليست سوى صورة عن عودة البطل منتصرا في الأساطير والحكايات الخرافية للوصول إلى موضع القيمة المتمثلة في الزواج، كما يبدو واضحا تأثر ياسمينية بالنزعة الصوفية في حب البطل المجنون للبطلة.

ج - تقنيات الكتابة السردية عند ياسمينية صالح:

من المؤكد أن "الخطاب الروائي هو رسالة تدرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم جمالية كانت أو اقتصادية أو دينية أو تراثية وما إلى ذلك مما، يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين"²⁰ وهذا يفيدنا في القول بأن، لكل خطاب سردي مرجعيات ثقافية، ولكن أهمية هذه المواد المسرودة التي لا تصوير رواية قبل وجودها لغويا سواء كانت فعلية أو متخيلة، فإن تكمن في طريقة صياغتها الفنية التي عرفت الكاتبة عليها، لأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة من بين الوسائل التعبير المتاحة للقاص لنقل هذه المعطيات السوسيوثقافية²¹.

وعليه تتطرق دراستنا من مصادرة أساسية، ترى أن تغيرات المتخيل السردية ليست مرتبطة بالضرورة بالتحويلات التي يتم تسجيلها في الواقع لأي مجتمع، لأن الكاتب في تشكيل لمخيله الروائي يعتمد إلى تقنيات مختلفة في الكتابة السردية، وهذا يسير بنا إلى طرح التساؤل التالي: كيف يتجلى المتخيل السردية في ضوء الكتابة النسوية؟ وما هي الوسائل الفنية التي تستعملها الكاتبة في تشكيله؟ وهل يعني ذلك أنها أفلحت في إيجاد متخيل خاص بها، أم أن الحديث عن ذلك فيه جنوح نحو المبالغة؟.

تترصد مقاربتنا هنا ظاهرة مرتبطة بطريقة بناء النص الروائي عند الكاتبة وهي ظاهرة **توظيف الرمز/الأيقونة في الرواية**، إذ يبدو أن الكاتبة لجأت إلى استخدام تقنيات جديدة في السرد (شكلا وموضوعا) كالرموز والعلامات الدالة طمحا في تحقيق قدرا من التفرد الإبداعي من جهة وتجنبنا للتصريح المباشر كي تتخلص من السلطة المراقبة وحساسية المكانة التي تتمتع بها في المجتمع من جهة أخرى. فمن **ناحية الشكل**، نلاحظ أن الكاتبة كتبت سردها محتمية بعدة تقنيات لعل أبرزها:

1- **شعرية السرد**، حيث اعتمدت الكاتبة على الوظيفة الشعرية للغة كمهيمنة على الأثر الإنشائي، ولعل الأثر الذي خلفته عندي الرواية هو أن كتابتها تمت بنفس أنثوي! ليس لكون **ياسمينه صالح** امرأة ولكن، لهذه المسحة الشاعرية الهاربة في ظلال كلمات النص التي لا تحسن قولها سوى امرأة، "أجل هي مستحيلة هي الأحلام ومع ذلك نمارسها كما الحب باعتقاد مسبق وخاطئ أننا على حق لنكتشف في النهاية أننا خسرنا الحب والأحلام معا"²²، فالملاحظ أنها تصبغ لغة الكتابة بمحمولات ذاتية مكثفة تكشف لنا عن حضور مترفع للدور المرسل النسائي، وتلجأ أحيانا إلى استعمالات لغوية وشعبية متوارثة منذ عصور سحيقة قصد الالتفاف في تسمية الأشياء بمسمياتها، ولكنها في المقابل تتخذ من بعض الكلمات سبيلا للبوح ببعض مواقع الأنوثة وهي في كل ذلك، تعتمد إلى إزالة جدران المتراكمة لتكشف عما تنطوي عليه تلك العوالم الدفينة في نفسها.

ويمكننا تفسير هذا الانفتاح على اللغة الشعرية بالإقرار على أن الكاتبة لها المقدرة التامة على الإمساك بزمام اللغة الشعرية كأداة للتعبير عن الفضاء السردى، إذ "لا تزال **ياسمينه صالح** تمارس عشقها لوطن على طريقته الخاصة المميزة في السرد والتشويق واللغة المطوعة التي أقرب ما تكون إلى

الشعر²³ وما نجده أحيانا من تضائل لقيمة اللغة على مستوى هذه الرواية إنما يعبر عن قصدية واضحة من الكاتبة بالتزام هذا الخط اللغوي التلقائي؛ لتكون قريبة من لغة السارد/الرجل ناهيك عما صرّحت به من الالتزام بالخط الواقعي على مستوى السرد، بدليل أن الكاتبة استطاعت بذكاء أن تبتث وسائل ثقافية ومعرفية كثيرة.

وبناء على ما سبق نلاحظ حضور الوظيفة اللغوية التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته²⁴ وتظهر حسب جاكبسون عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتمديد والمراقبة من أجل الإبقاء وتوقف التواصل: أي ما يمسى عند البعض الثثرة على مستوى الكتاب والإطناب والتكرار الممل²⁵.

وقد حاولنا هنا تتبع بعض هذه الظواهر الأسلوبية التي استخدمتها الكاتبة في كتابة نصها السردى كالتكرار * Repetition والذي يعتبر حتمية لا مناص منها في أي عمل أدبي سردي شعري بل إنه في السيميائية يبدو تكرار العناصر المعطاة في الخطاب الواحد ضروريا لكونه يسهم في تكوينه الداخلي²⁶، وبما أن السرد هو الأقدر على تمثيل وظائف التكرار ومزاياه بوصفه متشكلا من مادة لغوية، فهو يحتفظ بجميع المزايا التي يؤديها التكرار في خدمة البناء اللغوي وإنتاج دلالات مختلفة.

وتكاد تقنية التكرار تكون من أهم العناصر التي بنيت عليها الكاتبة تجربتها الروائية، إذ تشكل نوعاً من الروابط التي تشد حلقات الرواية، تقول: "بيد أن الحرب كانت قريبة، قريبة من القرية، الحرب التي بدأت مجرد ثثرة سرية..كنت الأشياء تقيم هدنة مع الحلم كم كانت تلك الهدنة مخادعة وكاذبة²⁷، كما تساعدنا على التذكير بالأحداث والفصل بينها في الطبيعة أو الوظيفة.

وإذا ما تساءلنا عن سر هذا الانكباب على هاته الخاصية الأسلوبية، فإننا نقول إن المؤلفة تحاول إنشاء معجم لغويّ محايت يقوم بتحرير لغة المرأة من هيمنة لغة الذكر، بل إنها ترى في لغة الذكورة عنصرا محوريا من العناصر التي تصنع مأساة المرأة ودونيتها، ويسهل علينا ملاحظة ذلك في النص لمجرد الاستماع إلى البطل/الرجل وهو لا يتورع عن المفاخرة بأبوته في كل مرة يحدثنا عن أبنائه، حتى وصل به الأمر إلى عدم إرفاق ابنته بأي كنية تميزها حيث لم يشأ تسميتها واكتفى بإثبات أبوته من خلال لفظة **ابنتي** وكأن هذه اللفظة كفيلا بمنحها هويتها،

ولأن الكاتبة تدرك أن الأب بمدلوله الاجتماعي/اللغوي لا يستطيع أن يمارس دوره بكل حقوقه والتزاماته التي منحها إياه المجتمع دون أن يحصل على هذه الكلمة أولا، فقد حطمت هذا الانتماء التقليدي بين البطل/الأب والبنات بحيث جعلت هذه الأخيرة، ترفض وجوده الحيوي ولا تقر بأبوته، بل وصل بها الأمر إلى حد الإبقاء على بطلتها محفظة باسمها **جميلة** طوال النص رافضة انتسابها إلى زوجها كما هي العادة، وكأن الكاتبة بذلك تدعو المرأة إلى رفض السلطة الذكورية ولغته كي تحتفظ بكيونتها.

ونلاحظ استعانتها ببعض المفردات التي يمكن أن نعدها من خصوصيات كتابة المرأة مثل: **الحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب وبطولة الثوار**²⁸، **فغزل** الملابس مهنة مارسها المرأة منذ القديم، وتكاد تنحصر عليها، وهو تؤكد لنا قدرة الأنثى على التجوال في دقائق وتفصيل لا حصر لها استأثرت بولع الأنثى من غير أن يفرد لها الذكور اهتمام دون أن ننسى حماسها الشديد للغة العربية وغيرتها عليها والتي عبّرت عنها بلسان **السي السعيد**، **"تساءلت لماذا لا تتكلمُ ابنتي بالعربية إلا نادرا كنتُ أجد في فرنسيتها إستفزازا حقيقيا لي.. أنا على الرغم من كل شيء أرفض أنْ تكلمني ابنتي بالفرنسية"**. ولعلها دعوة من الكاتبة

للخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر (الرجل/المرأة، الأب/الأبناء، المجتمع/ السلطة .. الخ) لتثبت أيضا أنها تحاول أن تماثل الواقع؛ بنقل الأحداث كما ترد، دون اعتبارها عيوباً فنية

2 - ظاهرة تعدد الأصوات الروائية:

إن المتأمل للرواية التي بين أيدينا، يدرك أنها تقوم على خاصية **تعدد الأصوات الروائية**، وهذا التعدد جاء متماشياً مع مضمون الرواية، وليس مجرد لعبة شكلية جمالية، ما يكشف لنا عن مرجعية الروائية الثقافية التي تطمح إلى خلق خطاب جديد قائم على المغايرة للخطابات السردية ذات الحبكة التقليدية، محققة قول باختين "لا خطاب خارج خطاب الآخر"²⁹، حيث لجأت الكاتبة إلى الاستعانة بالراوي الشخصية الذي يقص علينا قصته الخاصة مستخدماً **ضمير المتكلم** وهي بذلك امرأة تروي قصتها على لسان "سي السعيد" الذي يمثل منظورها بدقة.

من الواضح أن صيغة **المتكلم أنا** تتمتع بمقدرة كبرى في إحداث التداخل بين السارد والمؤلف³⁰، وكأن السارد هنا واقعا تحت تأثير صيغة منفصلة، تحيل إلى الذات، وهذا يدل على أن الكاتبة كانت حريصة على أن تكون الراوي والشخصية المحورية وربما الشخصية الوحيدة التي لا ترضى الحياد، فهي تدخل إلى الخطاب بصفاتها المؤلفة لتعلن عن وجودها الحيوي داخل الرواية، وتستخدم الأنا للتمحور على الذات، لذا هي صيغة مهيمنة في الرواية، يستحيل الاستشهاد بجميع المقاطع التي ترد فيها، لكن لا ضير من إيراد بعض الأمثلة كهذا المقطع الذي يقول فيه **سي سعيد** واصفا طبيعته «أنا الرجل الذي انتظرك عمرا، ولما جئت صار عمري بداية الكلام، أنا الرجل الوهم الذي أرجح حقيقة»³¹، ويمكننا ملاحظة ذلك لمجرد إدراك السلطة التي يتمتع بها البطل بامتلاكه زمام الحكي وحرصه على الاحتفاظ دائما بتدخله في الأحداث وحتى عرض الأمكنة.

وعلى الرغم من هيمنة هذا النموذج، إلا أن ذلك لم يمنع من توالد تقنيات أخرى وردت على لسان الشخصية ذاتها ولكن بصيغة "ضمير الغائب" عندما يكون بصدد الحديث عن محبوبته، مسترجعا ذكرياته معها، أو واصفا إياها: «هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستاني الناعم على كتفيه»³² ولعل ذلك يعود إلى احتفالية الروائية بالأشياء الجميلة، التي تأخذ فيها المرأة النصيب الأكبر.

ونشير هنا إلى أن ضمير الغائب قد ارتبطت بشخصية جميلة التي تجسد صورة الكاتبة، الأمر الذي يدلنا على أن الأنا لا تزال تبحث عن هويتها الأنثوية التي تمثل لها نوعا من إثبات الذات: أي أن المؤلفة حرصت على وجود معادل لشخصيتها داخل العمل بطريقة مباشرة كي، تحافظ على تدخلها في السرد من خلال العلامات الدالة عليها كمؤلفة، وتبرير ذلك بصيغة تعود على شخصية جميلة، وبذلك يتأكد لنا أن "صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سامي الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة"³³، بإسقاط لا يخلو من وضوح،

إذن، كانت هذه التقنية وسيلة صالحة لأن تتوارى وراءها الكاتبة، ولا شك أن وراء هذا التخفي أو التفتع بتقنية الغائب سبباً اجتماعياً تحاول الكاتبة بفعل ضغطه أن تبرأ من عائديه الأفعال إليها، ويمكننا تفسير ذلك بالقول، إن الكاتبة/المرأة في نموذج المتكلم أنا تكون واقعة تحت وطأة الخشية من البوح، وتحديد موقفها من الآخر/ الرجل ومن ذاتها المنطوية على رغبة لا تصرح بها، لهذا استخدمت ضمير الغائب، لتخلق مسافة بين الذات الراوية والذات المكتوبة، ولتمرر ما تساء من أفكار وإيديولوجيات وأراء دون أن يبدو تدخلها مباشرا بل نجدها أيضا تتوسل تقنية السارد/الرجل محاولة التخفي وراءه. فما دلالة ذلك؟.

3 - تقنية الرجل السارد:

قد نتساءل: هل يمكن تجنيس السارد؟ قد يبدو هذا التساؤل أكبر مما تحتمل الرواية؛ لأن ما تحمله من جدل، يتجه بنا إلى القول بأن الكاتبة لجأت إلى تقنية السارد/الرجل، لتكتب بإيقاع ذكوري استجابة لسلطان الرقيب الذكوري وشرهه، وهي بهذا تتكئ على خطاب الرجل ومفرداته، ولعل هذا هو السبب الذي دفع "يسرا المقدم" لأن تؤكد أن الكتابة النسوية خاضعة لتبعية ذكورية كاملة، باعتبار أنها كتبت بلغة ذكورية وبفكر ذكوري، وتبعاً لذلك، فمصطلح الكتابة المسترجلة دقيق طبعاً، لأن المرأة قلدت الرجل كيف يكتب ونظرت إلى نفسها كما ينظر إليها الرجل، هي بهذا نموذج للمرأة التي تقف ضد أنوثتها في خطابها كما يرى عبد الله الغدامي، إذ تنتخب صوت (الآخر) محرراً أو مثيراً لتداعيات سيرتها واجترار لغة الخطاب الذكوري الذي يند عفواً في إجاباتها.

ولعل اعتماد الكاتبة على تقنية السارد الرجل، يحملنا على الاعتقاد بأنها تمارس لعبة التخفي وراء القناع الذكوري للبوح ببعض المواضيع الحساسة التي قد تعجز عن قولها كامرأة في عمقنا الثقافي، أي أنها تمارس لغة الرجل في التعبير تجنباً لمخاطبة الذوق العربي، وبهذا نكون قد دعمنا مقولة الغدامي التي يؤكد فيها أن أحلام مستغانمي وجدت أن التحدث بلسان الرجل يسهل عليه الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى³⁴ أي أن استعمال لغة الذكر مكنها من امتلاك حرية التعبير عما تريده بشكل أكثر دقة، مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية،

ولكنني أحسست أنها كاتبة مشدودة برقابة ذاتية وحصار نفسي يمنعها من التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية والبوح بمكبوت النص، لأكتشف أننا أمام حيلة من حيل الكاتبة، لأن التقنية كانت وسيلة للصمت أكثر مما هي وسيلة للبوح، وينطبق ذلك على السارد/الرجل نفسه باعتباره الممثل للذات المبدعة بوعياها

الإيديولوجي، "يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالي، يصيح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد ودع القناع يسقط"³⁵، فرغم ما يمتلكه من مؤهلات لغوية واجتماعية، إلا أن الكاتبة جعلته يلزم الحياد في مواقع كثيرة ونادرا ما كان يصرح بمكنوناته.

إذن اتخذت الكاتبة من تقنية السارد الرجل وسيلة للصمت وقناعا له، وإذا حاولنا تفسير ذلك، فإننا نصطدم بدلالات عدة أولها أن الكاتبة، حاولت التأكيد على أن هناك مواضع يتساوى فيها الرجل والمرأة في الرأي، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمناقشة أوضاع الجرائز الأمنية قبل وبعد الاستقلال، والتي قصفتها إلى أزمت سياسية كانت، تفرض **الصمت** على نطق الكلمات، بسبب سيطرة الخوف والموت عليه، وثانيها أن الكاتبة كانت تهرب من الاستحقاقات الذاتية، لتؤكد على التأثير الصارم للتقاليد في المجتمع الجزائري وافتقاده أبناءه إلى الحوار بكل أشكاله، معتبرة أن حرية الوطن أقرب إلى الإنسان من حرية الجسد، وليست من النوع الذي يصدق أن حرية الجسد لحرية الوطن.

وبما أن القناع يتعمد لفت الانتباه دائما إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنعة فيحول الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، فإنه يمكننا الانطلاق من وضعية أخرى وهي أن الكاتبة بنزوعها إلى **تقنية الصمت** من حيث هي قناع لغوي، تمارس إقصاء لخطاب الرجل في المتخيل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع.

بل إن حالة الاغتراب تصل عندها إلى درجة قصوى حين تعلن عن ممارسة الصمت بوصفه وسيلة للتخلص من سجن اللغة، وكأنها بذلك أرادت أن توهمنا بأن القهر الذي تعانيه المرأة هو قصية لغوية في جوهرها ليس، لأن آدم علم الأسماء كلها ومنح اللغة، ليتصل من خطيئته في حين احتمت حواء

بالصمت، فصار لعنتها الكبرى³⁶، فحسب ولا لكون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير³⁷ كما يرى البعض، بل لأن تشكيل الذات يبدأ من الأعراف حولها وهذه الأعراف لغوية لها دوافع تلبي صانعه الرجل: أي هي معادلة للواقع الذكوري الذي يتحكم بكل شيء بما في ذلك المرأة ولعل هذا ما قصده البطلة بقولها: "لا شيء يصحح بالكلمات".

4 – منظور السارد/الرجل:

لقد أظهرت الكاتبة بشكل واضح سيطرتها على زمام الحكي، من خلال تقنية السارد البطل القادر على الغوص داخل الشخصيات ووصف نزاعاتها، وتحكمه في كل التدقيقات الوصفية التي ترد حول باقي الشخصيات الروائية الأخرى، فهو الأنا الثانية للكاتب التي يؤسسها لتتوب عنه في السرد وفوض لها مهمة سرد المروي وخلق عالمه الفني التخيلي³⁸، وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار هنا أن السارد الذي يضطلع بسرد الأحداث عبر وجهة نظره يشارك فيها أيضا بصفته شخصية كباقي الشخصيات. لهذا لا يجب أن نغفل عما قاله جنيت " الراوي يكاد يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل، لأن الراوي يعلم بالحكاية منذ بدايتها حتى النهاية أما الشخصية فتقف عند حدود دورها فقط³⁹.

ولعل أكثر مثالا نسوقه عن وجهة نظره العميقة كان حديثه عن شخصية قدور: كان ينظر في المرأة بإحساس جديد وخطير عن الأول مقارنا شكله وشكل الكونونيل مكتشفا أن كل شيء فيه ما هو إلا نسخة عن سيده⁴⁰. ويمكننا ببساطة ملاحظة الطريقة المميزة التي اعتمدتها الكاتبة على لسان السارد في وصف شخصية الرجل، فقد اهتمت بوصف حالته النفسية كالقلق والتوتر أكثر من وصف حركاته الحسية التي اعترته، بل جعلت صورته أكثر حيوية بسبب قدرتها على

ملاحظة التفاصيل الصغيرة وتتبعها في السرد كالأستدلال مثلا على دوره الإيديولوجي في النص وفي ذلك نوع من الإيهام بواقعية ما يروى.

وهو نفس المنظور تقريبا الذي اتخذته في وصف باقي الشخصيات الذكورية، فمثلا قولها في عمر "كان واقفا أمامي بقميصه الأبيض ذو الأكمام القصيرة ووجهه الهادئ المبتسم الجريء"⁴¹، وقد يزعم البعض هنا أن رؤية الكاتبة/المرأة كانت محدودة استنادا إلى مقولة أن النساء يجدن صعوبة في وصف الرجال، لأنهن بقين سجينات أنفسهن وهن لا يستطعن الخروج من ذواتهن لسبب يعود كما زعموا إلى عالمها الصغير الذي هو عالم الهموم الذاتية، ولكننا نذهب إلى القول بأن المرأة/الكاتبة لا تنظر إلى الأشياء دائما كما ينظر إليها الرجال، بل إن أفكارها ومشاعرها تختلف إزاء ما هو مهم أو غير مهم.

ويتكفل السارد/الرجل أيضا بنقل أية تدقيقات وقفات وصفية ترد حول باقي الشخصيات، بمثابة "الراوي العلیم" الذي لا تحده الجدران ولا تعوقه المسافات عن أن يستمع ويرى ويعرف ما تصنعه باقي الشخصيات وما تقوله وما تفكر فيه⁴²، اكتشاف خفاياها بما في ذلك صورة البطلة، وهو ما يستوجب منا الحديث عن صورة المرأة كما يسوقها الخطاب الذكوري في العنصر التالي:

5 _ صورة المرأة كما يسوقها الخطاب الذكوري:

لقد كانت لنا وقفة أولية حول بعض التقنيات السردية (الشكلية) التي استعانت بها الكاتبة/المرأة لبناء عالمها المتخيل، ولا ضير من الحديث الآن عن طريققتها في صياغة الموضوع "objet"، من حيث اشتغالها على صورة المرأة، ذلك أن المتخيل لا يرتبط بالمضمون وإنما يبرز في مواضع مختلفة، بدءا بالشخصية التي تعد من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية، حتى إن إقناع القارئ المتخصص بمتخيل الرواية يصبح رهينا باستقلال الشخصيات وحريتها وجماليتها الفنية⁴³، كما أنها الصوت الذي تمرر الكاتبة من خلاله

أفكارها وتعمل بواسطته على تطوير متخيلها السردي مع معطيات السؤال القومي.

من الواضح أن دراستنا لم تطلق العنان لتناول كل الشخصيات الموجودة في النص وإنما رصد طريقة رسم الشخصية الأنثوية كما يسوقها الخطاب الذكوري، أي كيف تنزلت صورة المرأة في لغة السارد الرجل؟ هل جسدت صورة للواقع الراهن أم هي انعكاس لإسقاطات من ذات الكاتبة؟.

إن مجرد محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، يستوجب منا الحديث عن شخصية البطلة وعرض مختلف التوضعات التي تتخذها للتعبير عن هويتها، أو بالأحرى الحديث عن المرأة/ الجسد باعتبارها الزاوية التي ينظر الرجل من خلالها إلى المرأة، وبهذا المعنى، لا يتحقق للجسد الأنثوي كينونته إلا إذا كانت نظرة الرجل إليه تؤسس المعرفة بحدود انفلاته البلاغي⁴⁴، ولكن العودة إلى النص أكدت لنا أن السارد/ الرجل لم يعبأ بوصف مظاهرها الفيزيولوجية إلا فيما ندر عندما، يكون في موضع بيان هويتها الأنثوية قائلاً: "كأنني أراك بعينك الخضراوين، ووجهك الهادئ/ المنفعل/ القلق/ الصاخب"⁴⁵، وقد وصفها من منظور باطني معتمداً على المناجاة الداخلية، حتى يؤكد لنا معرفته بطبيعتها النفسية.

ولكن يجب أن لا ننسى هنا، أن السارد/الرجل كان مجرد قناع للكاتبة التي تتحكم في زمام الأمور، لأن الكاتبة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ستعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير⁴⁶، وهو ما نلاحظه في النص، حيث كثيراً ما جردت البطلة/المرأة من حسها الأنثوي لتفصل أجزاء الصورة الأنثوية بين الخيال والمرأة الحقيقية، ويمكننا الاستدلال بالمقطع التالي: أيتها المشاغبة الماكرة، الدافئة، اللذيذة، الجارحة⁴⁷، إلا أن ذلك، لم يمنع الكاتبة من أن تمنح هذا الجسد

الأنثوي ففتنته المتخيلة، بعدما حولته من النموذج الخام إلى التعدد الدلالي ليكون ملائماً ذوقاً وشكلاً لزمن ومكان الرواية.

وقد استطاعت شخصية المرأة هنا أن تأخذ مكانها في المشهد السردي، فاستحوذت على قلب "سي السعيد"، والذي تتحدث الكاتبة بلسانه ممهدة لموضوع الحب من منظور التجربة الحسية ليصبح شريكاً بارزاً في الحكمة، وأكبر الظن أن هذا الحب متخيل، لكن بطريقة لبقة وذكية، ولا يعيننا -على الأقل الآن- البحث في الجانب الخفي لهذا المتخيل الجميل، وإنما السؤال الذي يطرح: هل كان الحب ضرورياً للظروف التي عاشها البطل؟.

يمكننا القول ببساطة أن الحب كان بمثابة عملية ترميم داخلي للبطل، وإلا كان سينهار وتتهار الرواية، وفي أفضل الأحوال كانت ستفقد جزءاً كبيراً من عنصر التشويق، وتبقى رواية تاريخية شبه جافة. وقارئ الرواية عموماً قد يتسرع في قراءة هذه العلاقة، فيعتقد أن "بحر الصمت" حاولت أن تعرض بكتابة أدبية، مشكلة الذكر مع أنثاه أو تقديم مشكلة المرأة، ولكنه سرعان ما يتجاوز ذلك حين، يدرك أن لهذا الحب المتخيل معان عميقة، فقد كان منشطاً للمعنويات الروحية للبطل، كما اتخذ منها إيديولوجياً، لأن البطل كان يربط ذهنياً وشعوراً بين حبيبته ومدينة العاصمة التي قضى فيها طفولته، بل تكاد تكون هذه الشخصية هي المكان بامتياز ويظهر ذلك جلياً في السرد: **في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغيور**⁴⁸، الأمر الذي أحدث تداخلاً جميلاً بين الحب والوطن والتاريخ،

وبناء عليه يتأكد لنا أن "رؤية الرجل للمرأة موازية لرؤيته لوطنه أو أن اتجاه الرجل للمرأة بالغزل الداعي إلى الوصال والعطاء والعدل والإنصاف في التعامل معه لأنه يعشقها هو في حقيقة الأمر خطاب سياسي وليس غزلياً

محضا"⁴⁹. ومن ثم جاءت صورة المرأة معبرة عن الموقف الفكري الذي أصبح معادلا موضوعيا للبحث عن الحرية.

ويبدو أن الكاتبة استعانت بثانية الإسقاط الشهيرة بين المرأة والوطن "كنت المرأة/ الوطن"⁵⁰ لتتصل بقضية ظلت طويلا واقفة على توجهات الرجل وهي قضية الحرية السياسية والعمل النضالي، فكانت "تدافع عن حقنا جميعا في الوطن وفي مساحة نموت فيها دون أن يطالبنا أحد بدفع التعويضات، عن لحظات أطلقنا فيها أحلامنا في براري التساؤل والدهشة والانبهار"⁵¹، مؤكدة أنه عندما يتعلق الأمر بالانسحاق والقهر الاستعماري لا يميز بين المرأة والرجل، ذلك لأن حريتهما متصلة معا بالحرية السياسية للوطن،

ومع ذلك، فقد أكدت على لسان **السي السعيد** الذي لم يتردد بسبب حبه لامرأة في أن يكون أحد مقاتلي جبهة التحرير، أن دور المرأة هو الوقوف وراء ظهور الرجال لرفع المعنويات القتالية، في حين أن حمل السلاح مسؤولية الرجال، قائلا: يا عمر لم يكن مرورك في حياتي شيئا سيئا تماما وأنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي.. وحدها فجّرت أحلامي وصنعت ميلادي تأريخا بلون عينيها"⁵² ولا أجد مانعا من إيراد مثال آخر: كنت أمشي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص ولم تكن النتائج مهمة بعد (ص55)، لكأن الكاتبة هنا تقطنت إلى أن أزمة الشخصية عموما التي يمكن أن تكون أزمة المثقف الجزائري هي معادلة لأزمة الوطن، بالتالي فإن خلفية الوطن، تصبح خلفية راحة تحيط بقضايا الرجل/المرأة في ظروفنا الراهنة.

ولكن ثمة شيء آخر، فقد كشفت الكاتبة عن قضايا كثيرة تصل إلى حد المباشرة في تطعيم النص ببعد إيديولوجي مفتعل عندما جعلت شخصية **عمر** تؤثر مواجهة الفئات الانتهازية التي ولدت بعد الثورة ضاربة بمصالح الشعب

عرض الحائط ومؤثرة الثراء والمناصب على المبادئ والقيم، وقد أدركنا صعوبة ذلك بمجرد دخوله السجن ثم المستشفى، وأظن أن الكاتبة قضت على هذه الشخصية عمداً لتشير إلى عباءة الأوضاع المتأزمة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، كما تخلصت أيضاً من سي الرشيد عندما أرسلته ليستشهد كاشفة عن قضية عشق الإنسان الجزائري لوطنه وفي المقابل نلاحظ هروب البطل من واقعه مبيناً: "كنت رجلاً محايداً حد الجبن، فما دخلي وحروبهم المعلنة وما شأني بمطالبهم الناهضة من عمق الرماد"⁵³، وبذلك كان سبباً في عرقلة وتيرة الاستقلال في وطنه.

ومن الخطأ القول أنه كان على الكاتبة، أن تلزم البطل بتحدي الفئات الانتهازية كما فعلت مع شخصية عمر، فبعض الآراء النقدية تقول أنه ليس من حق الروائي أن يخضع شخصياته لقدر يختلط بإرادته ولا ينبغي أن يتحكم فيها، لأن الشخصيات الروائية ينبغي أن تكون مستقلة وحرّة، وهذا يدل على أن بطل بحر الصمت ليس أسطورة، وإنما هو إنسان معاصر بملامح تحمل الكثير من صفات البطل البطولي، ولكن لا تصل إلى مستوى البطولة الكاملة وإن لم تكن هذه الشخصية مطابقة تماماً للواقع، إلا أنها صورة أقرب إلى الحقيقة وهذا يمنحها مصداقية، كذلك علينا ألا ننسى ظروف الحرب التي عاشها البطل والتي أثرت في نفسيته وسلوكه وأفكاره، لذلك تعذر على الكاتبة أحياناً التحكم بهذه الشخصية حسب رغبتها.

ومما سبق اكتشفنا براعة المؤلفة في خلق شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية، إذ تتميز الرواية باحتوائها على شخصيات لها استطاعت إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ونأخذ على سبيل المثال شخصية بلقاسم مثلاً والتي تحول فجأة إلى مناضل قومي، أما شخصية المستعمر فلا

تفاجئنا مطلقا بل تبهجنا بإرضاء توقعاتنا من خلال صفاته المتمثلة في المغتصب الغاشم الدموي والتي كانت ملازمة له منذ البداية.

ولا يمكن أن نختم حديثنا هنا عن الشخصية دون التعرض إلى كنيته، وهي أسماء من اختيار المؤلف الذي يحاول إعطاء شخصياته الصفات التي يفترض أنها تتوفر عليها في الواقع⁵⁴ ولا أشك أن المؤلفة اختارتها بعناية فائقة بحيث جعلت لكل منها علاقة ما بدلالة الشخصية التي تحملها لتشكل بذلك علامة فاعلة في تحديد سمتها المعنوية وملامحها الجسمانية، وقد كانت كل الشخصيات تقريبا تحمل أسماء عربية ويعود معظمها إلى أصول مجردة عامة تؤدي دلالات عالية، (رشيد، عمر سعيد... الخ) فمثلا ترد البطلة مرفقة باسم أنثوي "جميلة" يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص.

وبالعودة إلى النص، يتأكد لنا أنها بارعة الحس وهي أيضا سريعة التأثر مهذبة ووفية جدا وهذا واضح جدا من خلال وفاءها لحبها رشيد الذي استشهد في الثورة رغم زواجها من البطل الذي ظلت ترفضه معنويا وكأنها تحاول إعلان تمردها وهي المرأة الأنثى على الرجل، وإن كنا نلمس بعض التناقص الذي فرصته الكاتبة مع اختيار اسم البطل سي السعيد، بحيث نلمس من النص إحساسه بالسقاء لتظهر وضعيته النفسية مناقضة تماما لدلالة اسمه هذا وقد كان عنيدا ومتقلبا أيضا.

6- أبعاد المكان/الزمن في الخطاب النسوي:

مع حفاوة الكاتبة بالمكان أعطت تاريخها المتخيل بعض الشرعية، وأنتته بمسحة من الذكريات الحزينة والوقائع المؤلمة، ما جعله يبدو فضاء واقعي، وقد سبق أن لاحظنا أن مساءلة الشخصية قادرة علي إبراز أشكال الحضور الاستعاري للمكان وما يحاith هذا الحضور من قيم ثقافية واجتماعية، ذلك أن الشخصية كانت «حاملة للفضاء»⁵⁵ في ذاتها وفي ملامحها؛ بل إننا قد لا نعثر

على تجلّ معين للفضاء إلا ودلّنا على شخصيات، ويكفي أن نستدل بقول البطل السارد: **حتى الوطن إكتشفته بك/ فيك**⁵⁶.

وقد كانت **مدينة العاصمة** من أكثر الأمكنة الروائية تجسيدا لهذا الأثر، بحيث انتقلت للأحداث إليها من القرية لتتحول إلى رمز للوطن بحد ذاته، ويبدو أن الكاتبة أرادت أن تشير إلى أن العاصمة بعد الاستقلال استقطبت عدداً هائلاً من الجزائريين بحثاً عن لقمة العيش، أو بحثاً عن فرص للظهور في مجال الفن أو السلطة كما حدث مع البطل، وهذا ساعد في الكشف عن مكانته الثقافية والاجتماعية.

ولعل أول ما سيتبادر إلى ذهننا منذ البداية بعد رفع الكاتبة لشعار الصمت على غلاف الرواية هو توظيفها للأماكن المغلقة التي، كانت بالنسبة للشخصيات وسيلة لإخفاء حالات الحزن التي تعيشها، ولعل تواجدها في النص قد خفف من الاضطرابات العاطفية التي، خيمت على نفسية الشخصيات، ولكي تكشف الكاتبة عن السبب، فقد لجأت إلى فتحة تخيلية، تتمثل في فضاء الشرفه لربط آلام الشخصيات بعوامل خارجية، هي مدعاة للخوف والقهر، وقد سهل علينا فهم المغزى، إذ يبدو أنها إشارة واضحة إلى أن القهر الذي تعانيه الشخصية (رجل أو امرأة) كان نتيجة ظروف سياسية خارجية تتمثل في الاستعمار، لما يوفره هذا الأخير من شعور بالقهر والافتقاد إلى الحرية.

كما استعانت الكاتبة ببعض الأماكن المفتوحة كالجبال والشوارع، لتكشف لنا سرعة الأحداث وتوترها بشكل يواءم طبيعة الأحداث السياسية، وفي هذا السياق يمكن القول أن المرأة تكره حدود المكان وانغلاقه ولو كان هذا الانغلاق معنوياً، وقد حاولت أن تعلن عن ذلك صراحة بمحاولتها التحرر من سيطرته على السرد، وبهذا نكون قد دعمنا قول بعض الباحثين، بأن فكرة التحرر تظل مسيطرة في الأدب النسائي وحين يضحى المكان مفتوحاً، فإن الأنثى تبدو غافلة

عنه، لأنها تنظر إليه من خلال جدار معنوي موروث⁵⁷، وهذا يعني أن الكاتبة دائما تعبر عن رؤية للعالم من خلال المكان، فترفض فيها جدران التراث التي تقرض عليها الاختفاء وراء الذات.

أما بالنسبة لعنصر الزمن فقد ذهب بعض الباحثين إلى اعتباره "بعدا تكوينيا في نشأة المتخيل وفي إدراكه وهو في الوقت نفسه سر افتتاح العمل الروائي"⁵⁸، ولذا فإن دراسته ستسهم في الكشف عن الأبعاد الدلالية للنص، ودامت الثورة أفق الحدث في الرواية، فانه يمكننا الحديث بإسهاب عن الزمن التاريخي الذي جسده تلك التحولات العميقة التي عرفتھا الجزائر منذ عهد الاستعمار، مما يؤكد سيطرة الذاكرة على مساحة السرد في صورة استرجاعات زمنية، وهو زمن فني يحمل سمات أنثوية واضحة من خلال البناء الدائري المغلق للأحداث، لأن صراع الزمن لديها ما هو إلا مساحة تعكس صراع الذات الأنثوية مع الآخرين، وبذلك يكون قد أسهم في عرض أزمة المرأة الداخلية وهمومها الخاصة.

كما يستهوي انتباهنا ارتباط الأحداث الهامة بفترات مسائية وهو الأمر الذي ميز الرواية، فقد جعلت ياسمينة أحداثها الهامة تقتدرن بفترات معينة كالزمن الليلي، ولا يجب أن نخفل عن دلالة هذا الزمن عند المهموم مثلا بارتباطه بالأرق والقلق، فضلا على ارتباطه بالوحشية والانقباض وكأن الكاتبة هنا أرادت التأكيد من خلاله على انقباض البطل وتوتر نفسيته، فغدا ليله كليل امرئ القيس ثقيلًا وعابسا لتصادم الأحداث السياسية والأمنية ولجوءه إلى الصمت دون فتح مجال للحوار حتى مع ابنته، إلا فيما ندر وهروبه في أحياء كثيرة إلى التأمل في المدينة ولعله بهذا يدعونا إلى التأمل في أحوال الوطن ومأساة الإنسان (رجل / امرأة) الجزائري.

وبالعودة إلى النص يتضح لنا أن الزمن الليلي من حيث ارتباطه بالسكون يناسب تمام طبيعة الرواية التي لطالما تعاقدت مع الصمت وكأن سواد الليل هنا كفيل بتغطية آلام الشخصيات وأحزانها، كما يتسنى لنا ملاحظة ما للرجل من تأثير أساسي في تشكيل إحساس الشخصية الأنثوية نحو الزمن، وذلك من خلال التوقف الزمني النفسي، إذ تلون إحساسها به نتيجة لعلاقتها بالرجل غياباً وحضوراً، وبذلك يتوازي وعيها بالرجل ووعيها بالزمن، ليغدو الرجل هو الزمن، أي أنه كلما كان الرجل غائباً، فإن الإحساس بالزمن يختفي، ويفقد كل شيء صفة الحياة والحركة لديها.

وفي الأخير، يبقى أن أقول إن البحث في أي مجال يتطلب جهداً وإرادة قوية، ولعلنا بهذه الدراسة سنسهم في رفع بعض الالتباس الموجود حول المتخيل السردي ونقوم بإعادة الاعتبار للكتابة النسوية بصفة عامة والجزائرية بشكل خاص، لاسيما مع سعي بعض النقاد إلى التقليل من قيمتها.

الهوامش

1 - طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص 10

2 - ياسمينه صالح عن موقع <http://www.arabwordbooks.com>

* ياسمينه صالح كاتبة من كتاب الرواية الجدد الذين تزرع بهم الجزائر وإعلامية من مواليد الجزائر العاصمة ومن أسرة جزائرية مناضلة معروفة خريجة كلية علم النفس، وتشتغل منذ عام 1995 في المجال الصحفي. أشرفت على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية سنة 2000. كما تكتب القصة ولها مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان "وطن الكلام" والثانية (قصة مطولة) بعنوان "امرأة من برج الميزان". وقد حازت على جوائز أدبية من السعودية، والعراق، وتونس، والجزائر. حيث حصلت مؤخراً على جائزة مالك حداد للرواية عن رواية "بحر الصمت" الصادرة عن دار الآداب ببيروت.

- 3 - آمنة بلعلی، المتخیل فی الروایة الجزائریة، (من التماثل إلى المختلف) دار الأمل للطباعة والنشر، 2006، ص 31.
- 4 - نازک الأعرجی، صوت الأنثی، دار الأهالی، دمشق 1997، ص 31
- 5 - المرجع نفسه، ص 35.
- 6 - زهرة الجلاصی، النص المؤنث، دار سارس، تونس ط1، 2002، ص 11.
- 7 - شیرین أبو النجا، نسوی أم نسائی، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002 ص 8.
- 8 - لطیفة زیات، شهادة مبدعة مجلة أدب ونقد، نوفمبر، 1996 العدد 130، ص 18
- 9 - یمنی العید، مساهمة المرأة فی الإنتاج الأدبی، مجلة الطريق، العدد 4، نسیان، 1975، ص 143.
- 10 - حسام الخطیب، حول الروایة النسائیة فی سوریا، مجلة المعرفة، عدد 166، كانون الأول، 1975، ص 81.
- 11 - الروائیة یاسمینة صالح فی حوار مع الإعلامی عمار بولحبال، مجلة أدبیة ثقافیة، نوفمبر 2006 عن الموقع <http://www.diwanalarab.com>
- 12 - انظر المرأة واللغة، د عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بیروت / الدار البیضاء، 1996 ص 172
- 13 - استعرنا التسمیة من متاب المتخیل فی الروایة الجزائریة آمنة بلعلی.
- 14 - آمنة بلعلی، المتخیل فی الروایة الجزائریة، ص 8.
- 15 - أنور المرتجی، سیمیائیة النص الأدبی، منشورات إفریقیا الشرق، الدار البیضاء 1987، ص 35.
- 16 - صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردیة) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 36.
- 17 - Hamon, Philipe, pour un statuts sémiologique des personnages p12217
- 18 محمد بدوی، الجحیم الأرضی، قراءة فی شعر صلاح عبد الصابور، الهيئة المصریة العالمة للكتاب، مصر 1986، ص 61

تستمد الأسطورة رؤيتها من التاريخ، فهي ذات أبعاد إنسانية جوهرية تتخطى البعد الظاهري إلى ما أعمق من ذلك. ومن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية وشعبية. لقد نبعت الحاجة الخاصة إلى استعمال الأساطير اثر اتجاه الإنسان إلى معرفة الإنسان عن طريقها.

19 - الرواية، بحر الصمت، منشورات anep ط3، 2004، ص 39.

20 - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص14.

21 - صلاح صالح، سرديات الرواية العربية، ص 45.

22 - الرواية، ص84.

23 - حوار مع الروائية ياسمينه صالح، الموضوع الثقافي 30 Monday, June 30 عن الموقع <http://www.diwanalarab.com>

24 - سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002 ص 94

25 - حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 166، 1975، ص80

* من مرادفات التكرار لغة الترداد ومعناه "تكرير مضمون الكلام حتى يفهمه الغير، أو ليزداد الفهم له والتأثر به". ينظر الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 174).

26 - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص15.

27 - الرواية، ص 11

28 - الرواية، ص 19

29 - Genette (Gérard ,1982 (Palimpsestes, La littérature au second degré, Ed. seuil, Paris, PP 7

30 - عادل ضرغام الكتابة النسوية وآليات التعذيب الأحـد، تشـيرين الأول 26، 2008 http://www.youhiba.mktoob_com

31 - الرواية، ص98.

- 32 - الرواية، 41.
- 33 - عفيف فراج، صورة البطلة في أدب المرأة جدلية الجسد والعقل الاجتماعي، الفكر العربي المعاصر، العدد 3 ربيع 1985 ص 147.
- 1 - صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 85
- 2 - الرواية، ص 7
- 1 - محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي ص 6
- 37 - نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر الغربية، 1980، ص 227.
- 38 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 179
- 39 - السيد إبراهيم، نظرية الرواية، القاهرة، دار قباء، 1998، ص 156
- 40 - الرواية، ص 11.
- 41 - الرواية، ص 21
- 42 - سيد حامد النساح، الأدب العربي في المعاجم في المغرب الأقصى (1963، 1975) دار التراث العربي، ط 1، ص 349
- 43 - ص 56.
- 44 - محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي ص 8
- 45 - الرواية، ص 103.
- 46 - محمود نور الدين أفاية، المرأة والكتابة، مجلة الوحدة العدد 9، حزيان (يونيو) 1985، ص 67
- 47 - الرواية، ص 43.
- 48 - الرواية، ص 51
- 49 - د. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل " إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003، ص: 19-20.
- 50 - الرواية، ص 113

-
- 51 - ريحة علان في حوار مع الروائية ياسمينة صالح، موقع مبدعون، عن
<http://www.yasminedz@hotmail.com>
- 52 - الرواية، ص50
- 53 - الرواية، ص25
- 54 - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، ص101
- 54 - المرجع نفسه، ص102.
- 55 - Jean Yves TADIE , -Le récit poétique, op. cit, p. 77
- 56 - الرواية، ص 61.
- 57 - السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، شركة أوب الهول للنشر، مصر، ط1، 2000،
147.
- 58 - آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 9.

العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع

قراءة أولية لأعمال الكوني

د. لحسن كرومي

جامعة بشار

تمثل الصحراء مركز الثقل السردي، والفاعل الرئيس لفعل الكتابة وبؤرة عالمها لدى إبراهيم الكوني؛ الذي يعنى أدبه بحياة ابن الصحراء أو العابر، الذي يراه لم يزل كما هو لم يتغير على الرغم من الصراع والتطور الحضاري الحاصل في العالم وفي الصحراء نفسها؛ ويرسم لقومه خطوطا تاريخية أصيلة تربطهم بالعالم والتاريخ العميق للإنسانية. فيأخذ أنطولوجيتهم (الولادة — الموت — التجدد) وكأنهم نموذج للعنقاء الخرافي الملتهب بالوجود والفناء في الوقت نفسه؛ مهتما بسر تجددهم وبعثهم المستمر الذي يراه كامنا في الموروث القبلي والتقاليد المتأصلة. ويحرك الشخصيات على ضوء هذه الإحداثيات موضحا الرؤية النفسية لهم؛ فالعمل النفسي هو الذي يحركهم ويجعلهم في صيرورة دائمة¹. فيتكرر هذا العامل في كتاباته القصصية والروائية. لعل الهاجس الذي يسكن الكوني، هو البحث عن هوية قومه الثقافية، واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والمحو، تلك الذاكرة الموغلة في القدم والمرتبطة في الوقت نفسه بالمأثور الشعبي وبتراث الأسلاف المتناثر عبر الصحراء، والمتمثل في كتاب أنهى الضائع.

تضع أعمال الكوني القارئ أمام محاولة اكتشاف أبعاد العلاقة المركبة بين الإنسان والمكان، فالصحراء تصبح فوق دلالتا المكانية والأسطورية، إطارا تاريخيا زمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام الذي يجاوز البقعة المكانية بسكانها وتراث الطوارق فيها، إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمته...

أ- العابر وسحر المكان:

إن الصحراوي، الذي لا يكف عن طلب الحرية والسكينة في الآفاق، يعشق الصحراء إلى حد الجنون لأنها تضمن له التخلص من الاستعباد وتمكنه من السعي العنيد إلى الحرية. ويذهب الخيال الروائي في التعامل مع الصحراء بعيدا، فيؤنسها ويؤنثها، ويدخل في الصحراء كل غموض المرأة¹، وإثارتها، وحقيقة حضور المرأة الإنساني والجسدي². فالصحراء تستقبل الغيث كما تستقبل الجميلة حبيبا أب من سفر على نحو ما يتجلى في الملفوظ التالي: "فاستغاثت الأرض شوقا، وند عنها فحيح، انطفأت النار المحبوسة في صدر الأرض منذ ألف عام وبدأ الوحش يحتضر، وحش الجذب والخفاف والقبلي. تنفست الصحراء الصعداء وفتحت ذراعيها لاحتضان معشوق غاب طويلا، وانتظرته طويلا"³. وهذا ارتفاع شاعري مشحون بجماليات المكان الصحراوي إلى حديث الروح والأنوثة والجمال الفاتن...

"- ألم نجد في معشوقتنا الصحراء وطنا؟

- وجدنا أنفسنا في الصحراء لنعبر الصحراء، لا لنسكن الصحراء!

ألست صحراويا؟ ألم تعشق هذه الحسناء (التي نسميها صحراء) يوما؟

- لم يعشق الصحراء مخلوق كما عشق الصحراء هذه المخلوق الذي يقف

قدامك. فلماذا تكابر؟

لأن ما نعشقه هو الذي يجب أن نتخلى عنه.

- ما أقسى هذا!

- والصحراء ولدت صحراء لتطردنا. الصحراء خلقت صحراء

لتستدرجنا إلى المتاهة

وتذهب بنا إلى سبيل اسمه العبور. الصحراء خلقت صحراء لتعلمنا

التخلي لأنها تعلم أننا عشاقها الذين لا يطيقون لها فراقا أبدا"⁴. الرواية تتميز

بخاصية الحوارية التي تمكنها من الجمع بين المتناقضات والأضداد، الحب والتخلي، الحضور والغياب. فالصحراء تقود العابر حائرا إلى مجابهة مصيره بشيء من العبثية، على الرغم من حبه الكبير لهذه العنود الجموح.

إن الطارق لا يفتأ يعشق الصحراء عشقا صوفيا، ويحبها حبا عذريا... لا يمكن أن ينافسها مخلوق فيه، فلم يعد للروح والقلب مطرح لغيرها، فلا يجتمع معشوقان في قلب المحب أبدا. لذلك "تتلازم حالات العشق القصوى في نصوص الكوني بعنف بدني ومعنوي توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق في آن واحد، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه في يد معشوق آخر. فيلجأ إلى تحطيم خيوط الارتباط والامتلاك بالتخلي، أو بفعل قتل يتحقق نصيا أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر في مواضع عدة من النصوص كقول الراوي: "نحن لا نتخلى إلا عن الأشياء التي نحبها أكثر مما ينبغي".

وأنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينبغي. "لهذا تختفي الشخصيات الرئيسة إما بالاختباء في مغاور الجبال أو بمواصلة الترحال الدائم في البيد، على نحو ما يتجلى في روايات المجوس، فتنة الزوان⁵ برالخيتر، واور الصغرى.

في البحث الدؤوب عن المكان الضائع، باعتباره استعادة للذات والهوية المتشظية يرسم الناص فضاء عالم خاص، هو عالم الصحراء ذي الدلالات المتعددة Polysémique.

في أعمال الكوني لا تعني الصحراء هذا المكان المرئي، المفعم بالفراغ اللامحدود، والفاغر فاه دوما؛ وإنما الصحراء هي رمز أو بالأحرى، مجموعة رموز حية، وإحياءات ثرة مكتنزة بالدلالات المتوثبة، الحاضرة والمؤجلة، التي تتوارى خلف تخومها النائية أسرار وأشواق وأشجان وحنين وتصورات وفلسفة

ومواقف من حقيقة الواقع والحياة والإنسان والجود... فالكاتب يكتب عما لا يراه يكتب عن العالم الذي يتخيل وجوده، على الرغم من علمه بعدم وجوده في حدود العالم الحسي. نفي المرئي في اللامرئي، إعدام الواقع بواسطة الحلم، إلغاء المكان الوجودي البارد في مملكة أسطورية بلا شطآن ولا حدود.⁶ إن اهتمام الكوني بهذا المكان الحلمى المفقود جعله يكتب رواية "البحث عن المكان الضائع"، كما فعل بروسست من قبله في عمله الشهير

A la recherche du temps perdu

يوظف الروائي الصحراء لكي يجعلها صورة يفجر من أبعادها أشجانها، ويفجر من سماتها معاناته ويجعل منها فضاء رحابا للتصوير والتمثل والتوسع في المشاعر الإنسانية. الصحراء عند الكوني يعلي بناءها المتخيل، فتولد مدينة حلمية متألئة الأنوار، ندية قريبة من القلب. إنها واو الرمز، والميعاد المستحيل...

توحي أعمال الكوني القصصية والروائية، بأنه يعيش حالة اغتراب رهيبة في هذا العالم المادي الكثيب؛ إنه عابر هذه الشوق العارم إلى فردوس الخفاء، الذي لا يعترف بالمكان الأرضي البارد الفج. إنه لـ (شاعر) تائه، غريب الديار "يرمق الآفاق البتول البكر بلهفة العاشق، فيسيل في حذقة [هذا] الغريب دمع تيه، وأحزان وحنين".⁷

أعمال الكوني توفر للقارئ لذة القراءة، وتقضي به إلى متاهات السؤال والتأمل؛ لكنها تتوافر على دلالات مميزة في البسط والتفصيل، وإيحاءات اللغة، تلك التي تسري في الكتابة وتتسج مكوناتها من حميمية التواصل، ومناخاته بوصفه علامة تفصل بين لغة الإنشاء ولغة الإبداع. إنها تفتح أكثر من رؤية، وتدفع إلى أكثر من حوار، رافضة دعوة القراءة الأحادية. من هذا المنظور، يدخل القارئ في عملية الإبداع بوصفه طرفا فاعلا فيها، لا "متلقيا" سلبيا. فهو يحاور الكتابة ويستنطقها، ويسائلها؛ في محاولة جادة دؤوب تسعى

إلى اكتشاف أبعاد الوعي والصراع فيها... تتشكل الحكاية والسرد الروائي من "المكان" ومن وعي أفرادها إذ تتغمر لحظة الكتابة في استرجاع الماضي بتفاصيله بنبرة حنينية.

فيأخذ الحنين إلى (المكان الضائع) صوراً متخيلة تتميز بالبراءة والغموض واللمحة الدالة. وبأبعادها الإنسانية وحميمية انتمائها إلى الصحراء.

ب- العابر وغواية النتيه يشير الخطاب الروائي إلى أن الآثار الدالة على "واو"، كانت باقية وماثلة للعيان، وأنها لم تندثر إلا بفعل السيول العارمة، وقوة الفيضانات الطوفانية الشهيرة التي اجتاحت تلك المنطقة الصحراوية عام 1913.⁸ وقد أشار الراوي إلى هذه القضية في نهاية رواية المجوس ج2/ ص390 - 391. والملاحظ أن "واو" - باعتبارها حيزاً حلمياً أو فضاءً أسطورياً مرغوباً فيه - تشكل بؤرة الاهتمام، أو نقطة الارتكاز التي تلقي عندها كل أنظمة التفكير في أعمال الكوني القصصية والروائية.

ولقد أعاد الكوني صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية اتخذت صوراً مثالية وإنسانية، تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزخر بالحركة والحياة؛ فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته. وكان ذلك - حسب رأينا - تعويضاً نفسياً لافتقاده وطنه الروحي الضائع في فلوات الفكر وهواجس النفس.

وفي هذا السياق يرى الكوني: أن "الوطن هو الصحراء، ولكنه ليست الصحراء بصفاتها الجغرافية المدونة في معاجم البلدان، الصحراء هنا من طينة أخرى، صحراء استعارية صحراء باطنية وجدانية؛ لا تزدهر ولا تنتعش إلا في ظلال الروح".⁹

ألا يمثل هذا الأمر محاولة للسمو بالنفس والارتقاء بها إلى عالم نوراني بعيد من حمأة الواقع المادي وبلادته؟؟؟

لعل هذا الوطن الحلمي الذي يرسمه الخيال الشار، هو ما ينشده أهل الصحراء، فهم في بحث دائم عن المهد الأول الذي ضيعه منذام¹⁰ ذات يوم.

العابرون في الصحراء يمارسون غواية السفر والنتيه في البيد عملا بوصية أنهى التي تقول إن: "قدر الأجيال الصحراوية هو الرحيل"¹¹، استكشافا للواحة المجهولة، طلبا للهاجس الخفي، سعيا لنيل الوعد، اندفاعا للإمساك بتلابيب الحقيقة. وفي هذا البحث الملتهب بجمر الشوق والحنين يبرز سؤال: كيف السبيل إلى "واو" الفردوس امفقود؟ !

يقول أحد العابرين: "نحن مسافرون أضعنا الطريق إلى "واو" التي نسعى إليها..ضعنا في الماضي وأضعنا المستقبل" وهكذا يمضي الطارق في متاهات البيد، منقسما على نفسه وحيدا متلفعا بأحزانه.

سفر العابر تعويض نفسي لافتقاده "الفردوس الضائع"، واو الحقيقة المطلقة؛ إيماننا منه أن السفر يغسل الروح ويطهرها من أضرار المادة. وأن الاستقرار في مكان معين، قيد وعبودية، وتقليص لحضور الإنسان أمام سلطة الأشياء. على نحو ما يتجلى في الحوار الآتي:

- قال الزبرجداني:

- هذه مساوئ الاستقرار في المكان. كلما بقيت مدة أطول كلما تكومت حولك لأشياء...

- ولذلك يعشق الصوفيون الترحال والتنقل.في التنقل تحرر من قبضة الأشياء..- الخلاص من الأشياء والتجرد من الممتلكات نعمة تعلمها من الصوفيين. أو ربما من الصحراء...الله أعلم"¹². العابر الباحث الحقيقي، كان يرى نعيمه في البحث نفسه، لا في غاية البحث. وأن الاستقرار هو أصل كل الشرور، في منظور القبيلة الصحراوية، ديدن الصحراوي الاستنفار المستمر

والاستعداد الدائم للرحيل. البحث عن واو الخفية السماوية التي لم تلوّثها يد الإثم¹³.

"نعم نحن على يقين أن من يسكن الأرض، من يستسلم لأرض، من يفلح أرضاً، ويأكل من الأرض، ويقيم على الأرض بنياناً ليسكنه، ليس سوى عبد من العبيد. الناموس يقول: "كل من يسكن أرضاً أمد أربعين يوماً صار عبداً لها". كان أسلافنا يرون في العمران خطراً مميتاً يهدد حريتهم، يهدد وجودهم، كانوا يغيرون على الواحات، وينظمون الحملات على مدن الشمال البعيد، ليهدموا الأبنية، ويحرروا من جدرانها العبيد

— لا أدري الأجداد نظموا الحملات نحو جهات الصحراء الأربع ليطهروا أرضها من العبودية. هذا ما رواه عنهم الأولون وتناقلته، فيما بعد، الأجيال. أرادوا أن يخربوا العمران في كل الصحراء عملاً بوصايا الناموس. قاوموا زحف العمران طويلاً، ثم توقفوا. ربما لأنهم اكتشفوا أن قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم، فتوقفوا ووضعوا بينهم وبين أهل العمران عهداً يعطي لمريدي الاستقرار الحق في رفع الحجارة وتشيد الأبنية والبيوت والأسوار، مقابل أن يدفعوا لأهل الصحراء مكوساً جزاء الأمان"¹⁴.

فالصحراويون يعتقدون أنهم ولدوا لمهمة أخرى غير الاستقرار، ولدوا ليشقوا وكانوا يرون أنه من لا يشقى لا يلقى. العابر تعصف به حمى الأشواق، فيرى الآفاق البتول بلهفة العاشق فيرى نعيمه في رحلة البحث عن مملكة الأنوار غير آبه بنتائج الرحلة الموحجة. واو هي المستحيل الذي لم يعد العابر يطلب غيره.

من هذه الزاوية، تعد الصحراء موضعاً للفراق وليس للقاء، أفقا للمغادرة وليس للمجيء. فالصحراوي تواق دائماً للبحث عن أحلامه الدفينة والعميقة... تيهه الطويل في البید، علمه أن الخروج هو ثمن الدخول إلى "واو"¹⁵ يشير

الخطاب الروائي إلى أن البحث عن الواحة الضائعة، لم يكن فردياً وحسب، بل جماعياً أيضاً قال الزعيم " ولم يكن يخطر ببالي أن أرى نجماً كاملاً يهيم في القارة بحثاً عن الوطن المفقود"¹⁶ إن تعلق الشخصيات بالبحث عن المكان المفقود وعجزها الدائم عن بلوغه، جعلها تحس بالضيق في فضاء قاس لا تحده حدود. لقد توارث أهل الصحراء عن أسلافهم، أن العزلة هي قدر الباحث عن وادٍ؛ لقد شكل موضوع الرحلة المقرونة بحال الشعور بالإحباط ظاهرة مهمة في كتابات الكوني. تجسد ذلك على المستوى اللغوي في إشاعة معجم من مفردات وصور ورموز الحزن والاستيحاء والمعاناة والمكابدة وخيبة الأمل... والتي يمكن دراستها وتصنيفها بتطوير مجموعة من الحقول الدلالية الخاصة بذلك.

تشكل (واو) علامة نصية محورية في كتابات الكوني القصصية والروائية؛ وقد جعل منها إيقاعاً شاملاً يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه؛ فـ(واو) بالإضافة إلى كونها حقيقة تاريخية، فهي أسطورة طارقية، تشير إلى واحة غناء ضائعة وسط الصحراء، يقول عنها الزعيم: "(واو) لن تبعث في مجملها على يد بني آدم. الإنسان دنس و"واو" فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقاً، فإن انتظم في قناة ومستته يد الإثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذي لم تتحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه... لو لم توجد "واو" في مكان ما، يوماً ما، لما كان للصحراء معنى في منظور العابرين، فواو هي الحلم والعزاء..."

إن وادٍ، الحقيقة المطلقة، لم يعثر عليها أحد من العابرين. لعل هذه الجنة المفقودة، إنما وجدت لتضيع وتذوق الطارق لأن يتبعها في رحلة الضياع الأبدية. ألا تمثل "واو" الحلم والأمل والعقيدة وسط هذا الفراغ المطلق الرهيب؟. إن هذا الفردوس الضائع، لا يظفر به إلا العابرون الذين تقطعت بهم السبل

وتأهوا في البید وأمسوا على أطراف العدم، وفقدوا الآمال كلها في النجاة من القحط والیباب والحرارة القائظة والعطش وإغواء السراب اللعوب؛ حينئذ يكونوا قد أدركوا الغاية وحققوا الهدف من الرحلة المضنية... يتمتع الظافرون بـ "واو" بالتكریم وحسن الضیافة والسعادة التي لم یصادفوها في حياتهم قط، ولم تخطر على قلوبهم یوما...

وإذا ما دخل هذه الواحة إنسان، إلا وخرج منها غانما ظافرا بكنوز عظيمة لا یضل بعدها أو یشقى، إلى آخر أيام العمر. غیر أنه إذا ما خرج العابر الظافر من أسوار (واو) فإنها ستختفي¹⁷. فكأن واو هي رمز المستحيل الذي ما أن یدرك حتی یضیع.

وتدخل علامة واو في سیاقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، یطلق علیها الزعیم اسم "الواحة الضائعة". وببناء هذه الواحة، یتغیر نظام الحياة البدویة القائم على الترحال، وتتم مخالفة الناموس "القاضي بأن الموت يأتي مع اكتمال البنیان"¹⁸. لهذا السبب نلفي السلطان یهدم باللیل ما بینیه الحکیم بالنهار؛ محاولة منه درء الخطر المحدق بالقبيلة جراء عملية البناء هذه. وهل یتم بناء الواحة الضائعة؟ یشیر الخطاب الروائي إلى "أن واو الواقع والاستقرار تستمر في الوجود فتصبح محوا لرواية (واو الصغری) و(الدمية) وذلك لأن قدرة الإنسان على البناء تفوق فدرة الإنسان على الهدم"¹⁹.

إن تشييد الواحة الضائعة "واو" على أرض الواقع، قد يكون ذلك ایذانا بنهاية حال الترحال بالنسبة للعابر؛ الذي كان یمثل السفر والبحث بالنسبة له غاية في حد ذاته... وأن عذاب رحلته كان طهارته.

- ألا یمثل التعلق بـ "واو الجنة، مشروعية الحلم وأهميته في الحياة، وأن الواقع المجدب المریر لا یمکن الاستسلام لجبروته دون رد فعل إيجابي، یحقق

للإنسان إنسانيته ويمكنه من الاستمرارية في الوجود... ويضمن له التيه بكل حرية في فلووات الفكر؟!

- ومن زاوية أخرى، ألا يمثل سفر العابر المتواصل في الصحراء-على المستوى الفلسفي (الوجودي) رحلة الإنسان (العنثية) الشاقة في البحث عن الحقيقة المؤجلة دوماً، وهي رحلة مضنية قد لا يبلغ معها هدفه المنشود ولا غايته المبتغاة؛ وإذا ما اعتقد يوماً أنه أوشك على بلوغ نهاية المطاف، وأنه قارب التخوم، ولاحت له تباشير مدينة النور(الحقيقة) من بعيد؛ وقتئذ تكون ساعة الحقيقة المطلقة قد أزفت والعمر قد أوشك على الانقضاء ؟

ألا ترمز هذه القضية بأن الزمن هو قاهر الإنسان، وهو القيد الذي يحول دون إدراك المستحيل؟... إننا نلفي في أعمال الكوني كثيراً من التأملات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق الرؤية لدى الكاتب الذي أدمج كل ما يرتبط بالحوادث والتفاصيل بأفكاره الفلسفية، وتأثراته بالمعرفة الإنسانية الشاملة وهو- في رأينا- الأمر الذي وسم كتاباته بالجمالية والعمق الفني والحس الإنساني الرفيع.

هناك قلق دائم عند الشخصيات الروائية والقصصية في أعمال الكوني، لعل ذلك ناجم عن الرغبة في امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة المنشودة، الفردوس المفقود "واو". "أنت تعرف أن أهل الخلاء جميعاً يكون وطناً ضائعاً، وأنا يا ضيفي النبيل أبكي وطناً ضائعاً".

بهذا الحنين تبدو العلاقة بالمكان الضائع، خاصة وحميمية وعميقة، لأنها علاقة يعاينها الجسد وتكابدها الروح.

ج - الصحراء وطن اغتراب:

أعمال الكوني تعبر عن صراع الإنسان في مواجهة الطبيعة الإنسان الغفل البدائي، مخلوق الطبيعة البكر، العذراء، التي لم يسبقها غير العدم. ونحن لا نجد

لحظتين إنما هي لحظة واحدة، هي أقرب إلى لحظة النزول من الفردوس، وصرخة الإنسان الأولى، حين أحس بالضيق وسط عالم شرس لا يرحم، فبدأ يومها يبحث عن السبيل الذي يعيده إلى المهد الأول... لقد فقد الإنسان جنته، فواجه العالم وحيدا محملا بوزر الخطيئة. "وجدنا أنفسنا نعبر الصحراء لا نسكن الصحراء"²⁰. العابر يستسلم للمتاهة، سعيا للهاجس الخفي المتواري خلف الآفاق البعيدة، إن لم نقل وراء العدم، "يتباهى صحبان الأوطان بالانتماء إلى الأوطان، ويتباهى صحبان الصحراء بالانتماء إلى العدم"²¹. لهذا فالصحراء هي وطن اغتراب.

تشكل الرحلة بحثا عن الأرض الموعودة، إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه. "العراف يعرف أن الصحراء إغواء، العراف يعرف أن الصحراء تستدرج، العراف يعرف أن الخروج إلى الصحراء سفر، لأن القارة العارية لا تستضيف من يخرج للتسكع؛ لأنها لا تعرف ناموسا غير السفر"²².

الهجرة والرحيل والعبور هو "خروج إلى التيه"، حيث لا عودة أبدا، إنه طقس الصحراء الذي لا بد منه. إن السفر إغواء الصحراء، "إيماء الميعاد المستحيل" الذي يسوق العابرين إلى الصحراء، إلى الحياة ملوحا بالوعد، واعداء بالوادة". إن العابر شقي بحلمه؛ هذا الحلم الذي يجعل من المكان الضائع الأفق الواحد الممكن والمستحيل في الوقت نفسه بالنسبة للعابر الباحث عبثا عن يقين يروي ظمأه للوصول إلى الحقيقة المطلقة.

لعل قسوة الصحراء، وصعوبة الحياة فيها، وتقلبات الزمان الدائمة؛ وما تتركه من جراحات عميقة في وجدان العابرين. هو ما جعل الوعي الجمعي، والمخيال الشعبي، يلجأ إلى الحلم ويخلق الأسطورة الجميلة (كأسطورة واو) التي تعد - في رأينا - تعوضا عن أوجه الفقد والحرمان الموجودة في الواقع

المحسوس، المتسم بالقسوة والشراسة. واو هي الحلم المستحيل والأمل في الوقت نفسه؛ إنها الرمز الذي التقى في رحابه الجميع. وتلاقت كل الهواجس الإنسانية في الصحراء حوله.

أهل الصحراء يرفضون حال الاستقرار، إنهم في بحث دائم عن فردوس الخفاء، الذي لا يعترف بالمكان الأرضي، لأنه الرقعة المكابر المسماة في معجم الديانات: الأبدية.²³

العابرون تعصف بهم حمى الأشواق إلى المدينة الفاضلة، لذا تراهم يمارسون غواية التيه في البيد باستمرار، بحثاً عن يقين يروي ظمأ الروح. قال البطل: "لا ينبغي أن نشد أنفسنا إلى أي أرض. لا ينبغي أن نركن إلى أي ركن. لا ينبغي أن نأمن أوطان الأسافل حتى لو استدرجتنا الأرباب نفسها بالأنصاب!"²⁴

الصحراء عند الكوني تمثل المكان المضاد لمفهوم الحصن، المدينة المسيجة، أو البقعة المحددة بمعالم، الصحراء رمز للمطلق الذي لا تحده حدود...

لعل ضياع "واو"، أو الإحساس بضياعها، جعل المكان هاجساً في مخيلة العابرين ودافعاً لهم إلى التيه بحثاً عن الحلم المستحيل... الحرية مأثرة الصحراء:

تظل مأثرة الصحراء الرئيسة، في نظر أصحابها، هي تلك الحرية التي تمنحها لساكنيها، والتي يتمكنون بموجبها من الرحيل إلى كل الآفاق بحثاً عن حلمهم الضائع. قال زعيم القبيلة للسلطان: "لقد قاينا الحياة بعدم، بفناء، بضياع ابدي اسمه الحرية"²⁵. واو التي يبحث عنها العابر في الصحراء هي في مكان آخر، أبعد من الصحراء... إنها الكنز المتواري خلف تخوم الصحراء، والذي أيقظ في نفوس العابرين الأولين جذوة الظمأ إلى اكتشاف الخفاء، وأشعل في

الصدور الحنين إلى المجهول، وغذى جذوة البحث عما أدرك بالقلب ولم ير بالعين، على نحو ما يتجلى في هذا التساؤل الحزين: "فهل أنت حقا أيها البستان القديم، وهل أنت حقا يا نهر العسل الممزوج باللبن؟ وهل هذا حقا يا شجر الإبهام؟ وهل هذه أنت يا سدرة المنتهى؟"²⁶. "واو" هي المطلق الذي يجعل الشوق يلتهب الأحشاء، ويذكي جذوة الحدس الصوفي الرافض لمقولات العقل. إن علاقة "العابر" بوطن الرؤى السماوية، علاقة عشق ووفاء، فهو دائم الوجد والشوق إلى عالم نوراني مشرق مفعم بالنعيم والمسرات والابتهاج والسعادة؛ إنه يتطلع دوماً إلى "واو" الجنة الضائعة يعلل النفس بالآمال: "بالميعاد الذي لا يدرك. في البعد الجديد يغلب الفرح، ويفيض القلب وجداً، يرتجف البدن برعش كالرقص، لأن وهجا تبدى في الأفق لأن قبسا بدد ظلمات الأفق الأبدي الشاحب، فلاح، لغمضة قصيرة كومض البروق إماء تاق العابر لنيله طويلاً وجاهد لمشاهدته ألا كالأبد، فوسم الفراغ الصارم، الأبدي بإشارة كشرر الوحي، فرأى ما لم يستطيع أن يراه في المدى، ووجد ما لم يستطع أن يجده، وجد ما لم يطمع في أن يجده. فكيف لا يتزعزع الجسد الهزيل برعش الوجد؟ وكيف لا يفز من المقلة دمع الحنين؟"²⁷.

تنهض البنية اللغوية في هذا الملفوظ السردي-وغيره كثير- على تجربة حلولية. ذلك أن العلاقة بالمكان تتجلى أكثر عمقا في التحام العابر بالصحراء التحاماً خصاً، يكاد يبلغ حد الفناء الصوفي. فالعاشق مثقل بهوم وجد عارم إلى "الفردوس المفقود"، مدينة النوار التي يرسمها الخيال الشارد المجنح.

تؤدي فكرة الاتحاد، بمفهومها الصوفي، دوراً مساعداً في تنمية البعد الديني والأسطوري واستمراريتهما، في الخطاب السردي، وكأن الصحراء، التي تتوارى خلف تخومها واو فضاء مقدس، عالم نوراني يهفو الفؤاد شوقاً إليه.

إن السفر سمة أهل الصحراء، فحتى الحفار، في رواية واو الصغرى، الذي لم يمارس غواية السفر والرحيل نحو المدى المطلق؛ مارسها في اتجاه أعماق الأرض بحثاً عن سر الحياة الأولى (الماء): "ربما لهذا السبب لم يسلك السبيل الذي سلكه الآخرون في رحلة العبور. سلك الآخرون طريق الأفق، وسلك هو طريق الأعماق. سار الأقران، كما سار الذين سبقوهم، في سبيل الخلاء المديد، ونكس هو الرأس وانكفاً إلى الجوف فأنشأ في صدره بيته قبل أن يبتني الأقبية في التراب، فرارا من تيه المدى، واحتماء بالأُم من غول الفقد"²⁸.

فليس للحفار من مهرب سوى أنثاه، الأرض يجد في صدرها ملجأ يلوذ به من تيه المدى وهاجس الفقد. رحلة الحفار رحلة داخلية نحو الأعماق. تثير الأرض عنده حنيناً خاصاً واقتراناً لا فكاك منه، أمومة أو عشقا.. في الرواية الكثير من الدلائل التي تشير إلى أن الشخصيات تحاول، من خلال وجودها الفردي، وعزلتها في الصحراء، أن ترتبط بالأرض ارتباطاً حميمياً. تعوض به حالة الفقد الطاغية²⁹.

بمثابة ملاحظة: الجنة السماوية - نقيض - الصحراء.

وأياً كانت أوضاع سكان الصحراء، وأياً كانت حدود إيمانهم بالمعتقدات السماوية التي يؤمنون بها، فقد جاءت "الجنة" السماوية (الحمية) نقيضاً مطلقاً للصحراء. "... إننا نكتشف أن لا وجود لـ "واو" في وطن الصحراء". يؤكد العرافون على عبثية الرحلة وأن سفر العابرين في البيد بحثاً عن المكان الضائع، غير مجد وهو لا يعدوان يكون ركدا وراء سراب لعوب؟ وأن الصحراء ما هي إلا أرض منذورة لميعاد مجهول³⁰!

ومع ذلك نلفي هؤلاء العرافين لا يتخلون عن طقوس السعي المرتبط بواو بحثاً عن السكنى المقدسة. تقول الأسطورة الطارقية التي تتحدث نشأة الصحراء الكبرى، إن من حكماء الصحراء كثيراً ما كانوا يضربون صدورهم النحيلة

ليرددوا واو هنا. ققص الصدر أسوارها والسكون لغتها. والبلهاء هم الذين يبحثون عنها في المفازات الخالية"³¹ إن "واو" توجد في قلب المرء، أي أن الفردوس لا يقع خارج حدود الذات. هذه الفكرة التي يشير إليها الخطاب قريبة من المثل اللاتيني الذي يقول:³² . Ne cherche rien à l'extérieur de toi même.

الهوامش:

1. ينظر هزاع شريف هزاع. إبراهيم الكوني وأفاق أسطورية جديدة. الرافد، ع:46 يونيو، الشارقة. دار الثقافة والإعلام. 2001. ص76.
2. نظر العابرون إلى المرأة والصحراء نظرة واحدة. لذا تراهم يشبهون الصحراء — في مواسم الجمال — بالمرأة بوصفها رمزا للإثمار والخصوبة. ويشبهون المرأة بالصحراء على نحو ما يتجلى في الآتي: "المرأة يا شيخنا مثل الصحراء التي تمتد أمامك إلى الأبد. تبدو قاحلة، قاسية، باعثة على اليأس، لكن أعماقها تخفي سحرا وأسرارا وكنوزا وحياء. واكتشافها يحتاج إلى الصبر والخبرة. هذه حكمة الصحراء. وأنت أدري بها أكثر مني". البئر 132. لقد اتجه الذهن البشري منذ بدايات تعامله مع الصحراء إلى جعلها تستيقظ غير ما تظهر وساعد على ترسيخ هذه المفارقة، انكشاف الأمداء الصحراوية عن واحات فانتة مخبوءة في الامتدادات الميتة، ووصلت المفارقة بين الظاهر الفقير والباطن الغني إلى حدودها القصوى بعد اكتشاف البترول والفسفاط وغيرها من الثروات الطبيعية لكثيرة...
3. ينظر عبد الحميد المحادين. جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص60
4. إبراهيم الكوني. المجوس، ص350.
5. إبراهيم الكوني. الدنيا أيام ثلاثة. دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2000. ص187.
6. ينظر اعتدال عثمان. قراءة استطلاعية في أعمال الكوني. فصول، م16، ع4، ربيع 1998، ص231
7. إبراهيم الكوني. صحرائي الكبرى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص14

8. ينظر المرجع نفسه ص15/14.
9. voir Luc-Willy Deheuvels & autres. (*Le Lieu de l'utopie dans l'œuvre d'Ibrahim Al-Kawni*) in la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. sous la direction de B.Hallaq, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp25-42.
10. إبراهيم الكوني. في طلب الناموس المفقود.. دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص215..
11. مندام — كما تؤكد ذلك أعمال الكوني السردية — هو جد الطوارق الأول الذي طرد من الواحة الغناء واو لأكله اللقمة الحرام، فواجه العالم وحيدا حزينا محملا بخطيئة عصيانه. ولم تسلم ذريته من صنيعه القديم، فتحملت كفلا من وزر الخطيئة وتاهت في البيد أملا في العثور على سبيل يوصلها إلى الفردوس المفقود.
12. إبراهيم الكوني. رواية السحرة ج1، ص 127/126. الخسوف3، خبار الطوفان الثاني، ص 136.
13. ينظر المجوس، ج، ص 445/444 بر اليختعور ص 54/53 ديوان النثر البري ص26
14. المجوس ج1، ص 444
15. م ن ، ص54/53.
16. م ن ، ص82
17. الدنيا أيام ثلاث. ص209.
18. أنوبيس، ص214
19. واو الصغرى. 73
20. ينظر: إبراهيم الكوني. صحرائي الكبير (نصوص)، ص43.
21. إبراهيم الكوني. الدنيا أيام ثلاثة. دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2000، ص186
22. المجوس ج1، ص350.
23. البحث عن المكان الضائع. ص 28-29.
24. واو الصغرى، ص8.
25. الكوني. واو الصغرى ص 212

26. ياسين النصر. نزيف الحجر... درامل الصحراء الذاتية. أبواب، بيروت، دار الساقى، العدد22، خريف 1999، ص167.
27. يبدو أن الكوني (المتقف) مطلع على تعاليم كونفشيوس، وقد أورد له عبارة — في رواية واو الصغرى، ص179- جاء فيها: "خلقت السمكة للماء، وخلق الإنسان للسبيل" أي للسفر. وكأنها إشارة من قبل الناص، تشي بعبثية الرحلة التي يقوم بها الإنسان في هذا الكون الشاسع بحثاً عن المجهول، أو المطلق أو الأبدية. إنه لن يصل أبداً إلى مناه؛ كما لم يصل العابر إلى فردوس الخفاء واو.
28. الكوني. المجوس ج1، ص351/352
29. Voir Ibrahim Al-kawni & Autres .la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. sous la direction de B.Hallaq, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p99.
30. بر الخيتعور. ص32
31. م ن ص 146/145.
32. ينظر الكوني نزيف الحجر، ط1، دار الريس، لندن، ط1، 1990، ص31.
33. محسن جاسم الموسوي. انفراط العقد المقدس. منعطفات الرواية بعد نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1999، 1، ص271.

مشكلات النص الروائي الجزائري رواية "خطوة في الجسد" لحسين علام أنموذجا

أ. حسين خالفي

جامعة تيزي وزو

1. الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب:

ظهرت الرواية العربية كنوع سردي نتيجة الاحتكاك بالثقافة الغربية والانفتاح عليها، وما يقال في هذا الصدد عن الرواية العربية، ينطبق على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، خاصة وأن الأدب الجزائري عرف ظهور أول رواية مكتوبة في العالم العربي، فعكس ما هو شائع من أن أول رواية عربية هي رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، فقد كانت أول رواية ظهرت هي رواية: حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمؤلفها الجزائري محمد بن إبراهيم¹.

وتعتبر الرواية نوعا سرديا دخيلا على الثقافة العربية، التي عرفت أنواعا سردية أخرى، تختلف عن الرواية في أشكالها ومضامينها الحالية، والرواية العربية كانت نتاج مجتمع بورجوازي، كان غير موجود في المجتمعات العربية آنذاك، التي كانت تحت نير الاستعمار، وتعد رواية حكاية العشاق استثناء سواء من خلال شكلها أو مضمونها المتحرر من قيود المجتمع في تلك الفترة.

لكن رغم هذا فلا جدال أبدا حول مسألة أن الرواية دخيلة على الثقافة العربية، ذلك لأن الدراسات الغربية حول الرواية كانت تصب في منحى واحد، هو أن الرواية هي سليفة أنواع سردية سبقتها في الوجود، مثل اعتبار الرواية كملحمة بورجوازية عند جورج لوكاش، بمعنى أن الرواية تطور طبيعي لهذا

النوع الأدبي، ولأنواع أخرى عرفها الأدب الغربي، وهو نفس منحى **جوليا كريستيفا** التي استتقت بدورها عن الناقد الروسي **ميخائيل باختين**، الذي حدد نوعين من الرواية، الرواية متعددة الأصوات والرواية أحادية الصوت، الأولى حوارية والثانية مونولوجية، الأولى كرنفالية والثانية تطورت عن الملحمة الصغرى.

وقد سقنا هذه المسألة لإثارة إشكالية المرجعية السردية للرواية الجزائرية، فالأجناس والأنواع الأدبية لن تكون سليمة العدم، ولا بد لنا من تتبع السلسلة الحلقية، التي طورت مفهوم الرواية الحديث، شكلا ومضمونا، بمعنى آخر البحث عن النص أو عن مجموع النصوص المحورية، التي تشكل السرود الروائية الجزائرية، هل هي نفسها النصوص المحورية للثقافة الغربية؟ أم أن للرواية الجزائرية نصوصها المحورية الخاصة بها، ذلك لأننا لو طبقنا فكرة التناص والمرجع بالمفهوم الأبسط على الإطلاق، سوف يبدو لنا أن الكاتب الروائي لن يخرج من إطار السرود التي تلقاها، سواء بالقراءة أو بالملاحظة والتأمل، أو بأي وسيلة تواصلية أو إيمائية أخرى مهما كان شكلها، وهو في هذا خاضع لمجموعة من المعطيات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، التي توجد عملية كتابة النصوص، وخاصة النصوص الروائية.

والرواية العربية مهما تطورت فإنها لا تستغني عن علاقتها الوطيدة شكلا ومضمونا بالأنواع السردية، التي عرفت في التراث العربي الرسمي والشعبي معا: «فالروايات العربية الأولى كانت تحمل(..) بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسرد العربي. خاصة من خلال استثمار التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية كالمقامة مثلا وحكايات الليالي والقصص الديني أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية..»² والحقيقة التي لا يمكن تغييبها -على الأقل حاليا- أن الرواية الجزائرية وكذا العربية لم تتحرر بعد -وربما لن

تتحرر- من هذه الأشكال الحكائية، التي تمتد بالرواية في أعماق التراث الحكائي العربي، وتمنحها هويتها الطبيعية، لهذا فلا مناص للرواية من استحضار هذه الأنواع السردية، ولا مناص لهذه الأنواع من الانصهار داخل الرواية حفاظا على كينونتها من الاندثار، خاصة وأنها في الغالب ذات طابع شفوي. ولهذا يمكننا القول بأن هذه الذاكرة من النصوص الشفوية أصبحت تشكل نصوصا محورية في الرواية العربية، التي تكاد تتفوق في إطار تصوير وتشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي، لهذا فقد كانت العودة إلى التراث ضربا من التأصيل والتجريب في الآن نفسه، فالتأصيل كان من حيث الشكل، حيث كانت الرواية استمرارا لبعض الأشكال السردية التراثية، أما استحضار مضامينها فهو يمثل إضفاء لواقع غرائبي تخيلي مواز للواقع، وهروبا ومتنفسا للرواية من الواقعية، التي كبلت الرواية العربية لعقود كثيرة ولازالت، ونقول كبلتها لأنها كانت نتاج صدمات حضارية، خلقتها ظروف سياسية واجتماعية وتاريخية، عاشها المجتمع العربي وصورها الروائيون العرب مشاركة ومغاربة. أي أن نفس الظروف التي خلقت الرواية الواقعية الغربية، أسهمت في خلق الرواية الواقعية العربية³. وبالتالي ونظرا لهذه العوامل كان لزاما على الروائيين المغاربة والعرب التوجه إلى التراث الشعبي بمختلف أشكاله وتوظيفه في الرواية المغربية، من باب التأصيل والتجريب معا، مثلما أسلفنا القول. ولهذا نجد أن مضامين الرواية المغربية -والعربية على حد سواء- لا تخرج عن أطر تشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي وأحيانا التاريخي للمجتمع، لذلك نكاد نعدم وجودا لرواية الخيال العلمي مثلا، أو حتى الرواية البوليسية، نظرا لعدم تهيب الفكر المغربي وكذا المجتمع لمثل هذا النوع من الروايات. ولهذا تكاد تتحصر موضوعاتها في رصد وتحليل الراهن الاجتماعي والسياسي، وبطريقة أكثر ما يقال عنها أنها مناسبة وخاضعة تماما

للراهن الاجتماعي، وعلى سبيل المثال فقد انسافت رواية التسعينيات⁴ في الجزائر وراء ظاهرة الإرهاب فرصته كواقع في المجتمع الجزائري، وبأقلام صحفيين شباب، ظهر ما يسمى بالرواية الاستعجالية التي حاولت رصد ظاهرة الإرهاب، رسدا شفافا وبأقصى تسجيلية ممكنة من أجل أكثر واقعية، حتى أن بعض الصحفيين قد استغل مادته الإخبارية لينسج منه رواية استعجالية، مبررين هذا بان الحدث أشد وقعا من اللغة، وبالتالي من الضروري نقل هذه الحقائق كما هي بعين ولغة الصحفي وموضوعيته، وهذا ما خلق نوعا من التجريب والجدة في الرواية الجزائرية لم تكن من قبل.

لقد سقنا هذا لتبيين ما للواقع من سلطة، خاصة إذا اعتبرناه كمادة سردية تمد الكاتب بإيماءات يمكن صهرها في اللغة، وإذا اعتبرنا الواقع نصا سرديا أو بالأحرى مجموعة علامات نتواصل معها بطريقة غير منتظمة وغير متجانسة، فنتوسل اللغة لنسترجعها ونحاول تنظيمها، أما عن الفراغات التي قد تخلفها اللغة فسوف تكون من نصيب القارئ الذي يفترض فيه أنه يشارك الكاتب نفس الموسوعة.⁵

وبما أننا إزاء البحث عن النصوص المستحضرة في الرواية يمكننا تحديد مجمل هذه السرود التي تعد سرودا محورية في الرواية الجزائرية، وهي كالآتي:

01- الواقع بإيماءاته.

02- النصوص الدينية والصوفية والنصوص التاريخية.

03- السرود الشفوية الرسمية والشعبية.

فالواقع له علاقة بالجانب السوسيولوجي لمكونات الخطاب الروائي أي الشخصيات، المكان والزمان فالرواية كما يقول الروائي الجزائري الطاهر وطار هي ملحمة الحياة في عمقها وفي أبعادها، في حزنها وفي بهجتها، في

سرّها إذا صحت العبارة (...). ويضيف قائلاً بأنه لا يمكن كتابة رواية إذا لم تقرأ الملحمة الإغريقية ولم تحلل أعمال شيكسبير، ولم تفهم تكنيك ألف ليلة وليلة⁶، فها هنا إشارة واضحة من روائي متمرس إلى أهمية قراءة الآخر للتمكن من الكتابة. أما النصوص الدينية والتاريخية فهي متعلقة بالجانب الإيديولوجي، لأنها تتعلق بالمعتقد وتنتمي إليه. أما السرود الشفوية فهي متعلقة بالجانب النفسي للشخصيات والأماكن والأزمنة المستحضرة داخل المتن الروائي، إن هذه السرود الثلاثة التي ذكرناها سابقاً تشكل إيديولوجيم النص الروائي. فحسب صلاح فضل فإن التناص مفهوم يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث، ودور القارئ حاسم في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة أو يكتشفها بوعيه داخل النص.⁷

والرابط بين هذه الأنواع الثلاثة من النصوص هو مايسميه جابر عصفور بالتخييل، حيث يمكن النظر إلى الأعمال الروائية:

- باعتبارها تضم معطيات الواقع كمادة أساسية لبناء الصور الخيالية.
- وباعتبارها تركيباً جديداً لمعطيات العالم الخارجي بواسطة اللغة، وهذا ما يمكن تسميته بالتخييل.
- وباعتبارها عملية ذهنية متعلقة بالكاتب في حد ذاته، وهذا ما يمكن تسميته بخيال الكاتب.⁸

أما التخييل فهو ما يمكن أن يترك أثراً في ذهن القارئ المتلقي، ويدفعه إلى التفاعل مع النص، ويشترط في هذا التفاعل، أن يكون القارئ ملماً بتفاصيل المادة الواقعية المستثمرة من طرف الكاتب، ليحدث التآلف بين القارئ والفضاء الروائي، لئلا يحس بغربة المكان والزمان والشخصيات، فيتعاطف معها ويتفاعل، والمقصود بالتعاطف هنا الجانب الذهني للقارئ الذي يصدق ما يروى له إذا أحس بالتآلف مع عناصر الخطاب.

إن فكرة حوارية النصوص أو التناص تمكنا ليس فقط من فك شبكة النصوص المشكلة للأثر، ولكن أيضا تمكنا من عقد مقارنات أدبية أو على الأقل موازنات بين النصوص المشكلة للأثر والتي تتجاذبه باستمرار.

2 - سرد الذات وذات السرد:

هناك مبدأ فلسفي هندي يقول بأن الأنا لا يمكن أن تقدم نفسها بطريقة موضوعية لهذا فهي تسند السرد إلى ذات أخرى ثانية ثم الثالثة ورابعة، وهكذا دواليك.. هذا ما نجده في رواية **خطوة في الجسد**⁹ حيث أن الذات لم تعبر عن نفسها بنفسها وبطريقة مباشرة، وإنما عبر إسناد السرد إلى ذات أخرى ليست محايدة ولكنها موضوعية إلى حد ما أو ربما يمكن أن تترك أثرا أكثر صدقا وأكثر تقبلا من سرد الذات لنفسها بنفسها، فقد كانت حكاية يوسف بن مهدي الخراز مع باية البجاوية قد أخذت منحى أسطوريا بين عامة الناس وخاصتها... حيث يتداولها الناس في كل الأماكن العامة، يؤلفون خيوطها ويحبكونها كيف ما شاءوا وحيث ما شاءوا، لا شغل لديهم سوى الحديث عن قصة الحب بين يوسف الشاب التلمساني المثقف مع باية البجاوية، فتاة جميلة لكنها غريبة الأطوار، قدمت من بجاية إلى تلمسان بحثا عن شيء غريب يجهلونه ويجهله حتى يوسف نفسه، الذي لا تكشف له عن حقيقة ما تبحث عنه إلا في آخر الرواية: - ما الذي تخفين عني؟

- لا شيء سوى أنني مقتنعة بأن هناك صلة قرابة بيني وبينه.
- من هو؟
- لا تتغابی.. بيني وبين سيدي بومدين.
- كيف؟ لست أفهم.
- قرابة عائلية.. أقول لك.. أريد أن أتأكد أنه لم يترك عائلة في تلمسان بعد موته¹⁰،

لقد كانت تلك القصة متنفسا للناس، فراحوا يتحدثون عن قصة حب في فترة كان قد كثر فيه الحديث عن القتل، والموت، القادم من كل الاتجاهات، لهذا السبب انتشرت قصة الحب تلك بسرعة، وأصبحت حديث المقاهي وجلسات المنادمة، لأن الناس كانوا في أمس الحاجة إلى ما ينفس عنهم ويبقيهم أحياء، وكما قد ينفس هذا الحديث عن الذات الجماعية في الرواية، فهو ينفس أيضا عن القارئ الذي مل من قصص الموت.

وقد أوكلت الذات الحديث عن نفسها والدفاع عن قصتها لذات أخرى، هي صديقه المثقف بنعمر، الذي ترك له محفظة معبأة بذكرات ورسائل يتحدث فيها عن قصته مع باية: «قال بنعمر في نفسه: أهي سكرة ومولاها ربي... ربي يسلك هذه الليلة على خير... إني هنا منذ المساء مع هؤلاء أسمع مرة أخرى تلك الأكاذيب عن يوسف... ولا أدري إن كانوا يعلمون أنني أنا وحدي من يعرف الحكاية على حقيقتها وأني الوحيد الذي يحق له روايتها... لقد كلفني صاحبها بذلك... وأنا أحتفظ بيومياته ورسائله عندي في هذه المحفظة التي أحمل معي أينما ذهبت... أنا وحده من يستطيع فك خط يده...»¹¹

ورغم أن بنعمر يعد ذاتا مسطحة تخفي و/أو تكشف عن الذات الحقيقية التي أسندت السرد لذات أخرى إسنادا مقيدا غير مطلق، باعتبار أن الذات المسطحة لم تكن تسرد سوى ما كان مكتوبا في مذكرات ورسائل الذات الحقيقية، ولم تتدخل هذه الذات كذات حقيقية إلا اماما، حتى في المسائل المتعلقة مباشرة به والتي تتحدث عنه، وهذا بالرغم من أن هذه الذات تحمل هي الأخرى مشروعا سرديا خاصا بها تسعى في تحقيقه، ألا وهو تنفيذ الإشاعات التي كانت تدور حول قصة يوسف وكذا مصيره مع باية البجاوية، فهو الوحيد الذي كان يحمل الحقيقة، والوحيد الذي يحق له أن يرويها، ليوقف سيل الإشاعات التي كانت تلف القصة. وعلى هذا فالذات تغدو ناقلا وراويا لحقيقة الحكاية ليس إلا،

وفي هذا إعادة وعودة إلى دور الراوي الذي كان دائم الحضور في الحكايات الشعبية التراثية كحكايات ألف ليلة وليلة وحكايات السير الشعبية، ففعل السرد الذي ارتبط في ألف ليلة وليلة بثنائية الحياة والموت، حيث أن التوقف عن السرد يعني الموت والاستمرار فيه يعني الحياة، نفس هذه العلاقة نصادفها في الرواية، فالإشاعة التي سارت حول مقتل بابة وانتحار يوسف، والأهم من كل هذا هو موت قصة الحب بين الشخصيتين، لكن تدخل الذات المزيفة أعاد الحياة إلى الشخصيتين، وأعادها لقصة حبهما، بتفنيد إشاعة موتهما إلى جانب جعل نهاية الرواية مفتوحة لتأويل القارئ، فقد كان آخر ما قرأه بنعمر هو بطاقة بريدية هي آخر ما وصل إليه من يوسف، يقول فيها: «التحية لك أيها الصديق... أرجو أن تكون بخير وأرجو أن يومياتي معك دائما، أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا...»¹².

وبالتالي فقد استطاعت الذات المزيفة بإيعاز من الذات الحقيقية الحفاظ على روح الحكاية.

الملاحظ أن هناك تفاعلا فعليا بين الرواية مع التراث السردى العربى من خلال استثمار آليات هذا التراث، وخير دليل على هذا عودة الروائي إلى الراوي وإن كان هذا الراوي ليس بالمفهوم التقليدي، فالراوي في هذه الرواية يعد راويا وذاتا مشاركة في فعل السرد، ما يجعله راويا حدثا. ولفهم هذه المسألة بأكثر عمق ووضوح سوف نناقش مسألة ثانية تعد هي الأخرى إحدى تقنيات التراث السردى وبالتحديد إحدى الآليات التي عرفت بها ألف ليلة وليلة، ألا وهي لجوء الكاتب إلى تقنية القصة الإطار والقصة المضمنة، وهي تقنية سردية عرفت بها ألف ليلة وليلة، حيث أن الحكاية الإطار ولدت عدة حكايات مضمنة تتوالد عن بعضها البعض بطريقة تسلسلية. نفس التقنية لاحظناها في الرواية، حيث عمد الكاتب إلى حكاية إطار، تلك المتعلقة بزمرة السكيرين الذين اجتمعوا في ليلة

باردة على نار وقنينات خمر، فكان حديثهم عن يوسف وباية كأغلب أهل تلك المدينة في ذلك العهد يتداولون حكاية هاذين العاشقين دون معرفة لحقيقة قصتهما وما حدث لهما، وكان بينهم بنعمر صديق يوسف وحامل يومياته ورسائله، والوحيد الذي يعلم حقيقة القصة، التي سوف يسردها متقطعة عبر قراءة اليوميات والرسائل، وبالتالي نكون أمام قصة إطار تؤدي بنا إلى قصة مضمنة هي المهمة بالنسبة لنا: قال بنعمر: لن أحك، أنا لست مداحا في سوق... ولا أعلم كيف يحكي الناس... بل سأقرأ عليكم ما هو مكتوب بخط يوسف فقط... لا أريد أن أروي ما يتجاوزني... ما يحيرني... لا أملك الطاقة على التذكر... إني لا أجزأ حتى على ذلك... أريدكم أن تسمعوا بأنفسكم ما كتبه... وسأفتح هذه المحفظة وأقرأ لكم منها أية ورقة أصادفها هذا شرطي. لن أرتب كلمة واحدة، رتبوا الأحداث بأنفسكم كما تريدون... هذا هو الشرط وإلا خرجت وتركتكم...¹³

انطلاقا من هذا يتبدى لنا تسطح الذات الرواية بالمقارنة مع الذات الحقيقية. ونقول في الأخير أن التحليل في هذا المستوى أتاح لنا النظر إلى الأصوات الساردة في الرواية وتماهيتها في صوت واحد هو صوت الذات الحقيقية، ولعل السبب الذي أدى بالذات للاختفاء هو من أجل تحقيق أكبر قدر من الموضوعية بقصد الإقناع والتأثير في المرسل إليهم المباشرين أي الذوات المشاركة والحاضرة في الرواية وكذا في المرسل إليه خارج الحكائي أي القارئ وتبادل التفاعل بينهم، وهذا من منطلق أن غرض السرد الأساسي هو التأثير والإقناع بالدرجة الأولى.

ومن منطلق أن السرد اللغوي -والمقصود هنا هو اللغة كاستعمال أي كلام- هو تحيين لعوالم الأفكار، أي أنه تحيين للمحتمل وإخراج له لعوالم الوجود وفق قوانين السرد والخطاب والتخريج لا بد له أن يكون مقنعا حتى

يوصل الرسالة المراد تمريرها إلى القارئ، ولكي يكون مقنعا يجب أن يختار
الممثلات الملائمة للمؤولات الملائمة.¹⁴

وبالتالي سنكون إزاء سرد ذو طبيعة تداولية، وهو دوما هكذا مادام يتوسل
للغة، ذلك الكائن الوحيد القادر على خلق علاقات حوارية بين الأفكار
والموضوعات (الكتابة) فإذا تحقق له هذا فإنه يعيد خلق علاقات حوارية بين
الأفكار والمؤولات (القراءة) فهو يشغل على مستويين، الأول هو مستوى ذات
الكتابة، والثاني هو مستوى ذات القراءة.

ووفق هذا المنطلق النظري المتعلق بتصورنا للطابع التداولي للسرد يحق
لنا أن نلغي الأصوات السردية التي تتأوت على سرد أحداث الرواية، لتتصهر
في صوت واحد هو صوت ذات / الكاتب، وهذا يضعنا إزاء رواية مونولوجية
وحيدة الصوت، وما لجوء ذات / الكتابة إلى ذات أخرى إلا تواريا خلف قناع،
لاعتقادنا الراسخ بأن أي رواية فيها حضور دائم وضروري للسيرة الذاتية
للكاتب، أو على الأقل هناك ملامح له في شخصية ما أو عدة ملامح له في عدة
شخصيات من روايته، أو ملامح أناس عرفهم في الواقع، وما قد يؤكد مزاعمنا
هذه أكثر فأكثر هو أن الرواية انبنت على سرد يوميات ورسائل خاصة
بالشخصية الرئيسية (أو الذات الفعلية)، وهذا يدخل ضمن إستراتيجية الإقناع التي
اختارها الكاتب، فاليوميات والرسائل فيها إفشاء أكثر صدقا ومصداقية، لأنه في
الأصل مونولوجي (حوار نفسي داخلي)، والإنسان عادة ما يكون أكثر صدقا مع
نفسه. كل هذا يمكن رده إلى أثر الواقع أو بالأحرى أثر الموضوع أو المرجع،
الذي يغترف منه الكاتب مادته السردية، وذات السرد تتوجه لآخر بفعل السرد
نفسه، فصيغة أنا أتكلم وأنت تستمع (تقرأ) تعني أننا نريد توظيف المسار
الموضوعي إلى الازدواجية - على حد تعبير ج. كريستيفا- وبإمكاننا دراسة

السرد كحوار بين ذات السرد والمرسل إليه (الآخر)، والمرسل إليه هو ذات القراءة التي تمثل جوهرًا وتوجيه مضاعف.

3 - عتبات النص:

يعرف ج. جينات النص الموازي بأنه: «عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطوها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب»¹⁵ وتكتسي هذه العتبات أهمية بالغة بالنسبة للنص الروائي، لأنها تساعد القارئ على استشراف وقراءة النص كما قد تضلله أو تستثيره وتدفعه لقراءة المتن وفهمه. وتتمثل هذه العتبات أساسًا في: «العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية والسفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة»¹⁶ وتلعب هذه العتبات دورًا في إضاءة النص وتوضيحه. لهذا سنحاول في ما يأتي التطرق إلى النصوص الموازية داخل الرواية من خلال الاشتغال على العنوان والديباجة والعناوين الداخلية لفصول الرواية، وعلاقتها بالمتن، والتحليل في هذا المستوى يتيح لنا تقطيع الرواية تقطيعًا سرديًا، يمكننا من دراسة النظام السردي في الرواية.

1 - العتبة الأولى:

- الديباجة:

ينطلق الكاتب في روايته بديباجة أسماها (حقيقة)، وهي عبارة عن اقتباس مباشر ودون تصرف من كتاب أيام الشأن لابن عربي، يتحدث فيه صاحبه عن دوران الحياة والأيام، والنص يقع في هامش الرواية، ولا يمت بصلة لأحداث الرواية، وقد تعامل معه الكاتب بحرفيته، ذلك لأن الحوارية بين النصوص تكتسي عدة صيغ، بحسب قوة هذا النص المستحضر وطبيعته، وبحسب درجة استحضر الكاتب لها. وبما أنه نص هامشي فيحق لنا كقراء أن نتساءل عن دوره ووظيفته في هذه الرواية، وهل يمكن أن نعتبره نصًا محوريًا في الرواية،

باعتبار موقعة أولاً، وقوته ثانياً. وبمعنى آخر هل يمكننا اعتباره مشكلاً من مشكلات إيديولوجيم النص، بحيث يمكن أن نقرأه ونستعيده مادياً ومعنوياً في كل مستويات بنية النص، باعتبار أن الإيديولوجيم يمثل الوظيفة التناسلية.¹⁷ وطبعاً ليس ضرورياً استرجاع هذا النص بعينه بل يمكن استرجاع نصوص أخرى تدور في فلكه، وتنتمي إلى نفس نوعه. والنص كما يبدو ينتمي إلى فلسفة الصوفية ليس لأنه صادر عن أحد أهم أقطاب الصوفية في العصر الأندلسي وما تلاه من عصور، بل لأنه يناقش قضايا فلسفية عقائدية، كحقيقة الزمن الذي يتكرر في حركة دورانية، حيث تتكرر الأيام فتبدو - رغم كثرتها - وكأنه أسبوع نحياه ثم نغيب.. كأنما يريد الكاتب أن يشير إلى ذلك الأسبوع الذي قضته باية عند يوسف، بجانب ضريح سيدي بومدين وبجانبه هو، ثم بعدها غابا وكذلك الفلك يدور، وكلام يدور، وأسماء تدور، ونعيم يدور... وكما بدأكم تعودون (وقد علمتم النشأة الأولى)¹⁸... فهذا هنا حديث عن دوران الأشياء وتكررها بتدبير العزيز الحكيم، لحكمة هو أدري بها، وحقيقة لنا لا مجال لنا لدحضها. وفي هذه الحقيقة تبرير للكلام الذي كان يدور حول حكاية الشابين، اللذين يسعى كلاهما إلى حقيقة شغفته وشغلت تفكيره. وكلاهما يبحث عن الحب الصوفي كما هو عند الفقيه الصوفي أبو مدين، الذي كان يسمع الطير، وكثيراً ما كان يموت أهل الحب في مجلسه، تأثراً بحديثه: «وفي الحقائق المقرية عن أبي زيد البسطامي أنه قال: يظهر في آخر الزمان رجل يسمى شعبياً، لا تدرك له نهاية، وهو أبو مدين. وكان قد استوطن بجاية، وكان يفضلها على كثير من المدن... وله بها مجلس وعظ يتكلم فيه فتجتمع عليه الناس من كل جهة، وتمر به الطيور وهو يتكلم فتقف لتسمع وربما مات بعضها، وكثيراً ما يموت بمجلسه أهل الحب»¹⁹ وهنا نجد اقتباساً ثانياً من كتاب آخر هو كتاب: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان لابن مريم، كما يشير إلى ذلك الكاتب في

الرواية، وفيه حديث عن ولي من أولياء الله الصالحين وعالما من علمائه العارفين، هو شعيب أبو مدين، الذي شغف بآية وجعلها تبحث في ضريحه بتلمسان عن علاقة نسب تجمعهما، في حين كان يوسف يستجدي حبها ويبحث عنه، هو الذي حدثها عن سيدي بومدين فأثار فيها هذا الشغف اللامتناهي بهذا الرجل، فيسألها: «- ما الذي تخفين عني؟

- لا شيء سوى أنني مقتنعة بأن هناك صلة قرابة بيني وبينه.

- من هو؟

- لا تتغابی... بيني وبين سيدي بومدين.

- كيف؟ لست أفهم.

- قرابة عائلية... أقول لك... أريد أن أتأكد أنه لم يترك عائلة في تلمسان بعد موته²⁰»

2- العتبة الثانية:

- حكاية من ثلج:

يمثل الفصل الأول من الرواية والمعنون بحكاية من ثلج، الحكاية الإطار التي أطلقت عنان السارد كي يسرد الحكاية المضمنة: «كانت حكاية يوسف وباية البجاوية منتشرة تجري على كل لسان كما تجري النار في التبن أو في كومة من العوسج يتداولها الناس في المقاهي والمحطات والمساجد والساحات... في الدروب والأرصفة، حتى أن السكارى يتداولونها في خلواتهم... وغدت حديثهم الذي يستعينون به في الوصول إلى آخر السكر الذي يطلون منه على سؤر أرواحهم الخائفة من القتل... لقد صارت هذه الحكاية ممنوعة عن الناس لأنها مرتبطة بالدولة، ولكنها كانت على كل لسان لهذا السبب بالضبط.»²¹ لقد كانت هذه الحكاية ككرة الثلج يتقاذفها الناس فيما بينهم ويشكلونها كيفما شاءوا، دون أن تستوقفهم حقيقة الحكاية: «إن الناس

يتقاذفون الحكاية مثلما يتقاذفون كرات الثلج لكنهم يضعون فيها الحجارة أو أشياء أخرى حادة...²²، التي تولى روايتها بنعمر في مجلس سكر، فمن ضمن جميع الذين كانوا يسكرون ويستمعون للحكاية، واحد فقط من استمع إلى نهايتها، أما البقية فقد غلبتهم السكر والنوم وملوا من الاستماع لحكاية باردة كالثلج، هي عبارة عن يوميات باردة لرجل متقف غريب الأطوار لا يفهمون كلامه. والملاحظ أن الكاتب تعمد وضع هذا العنوان: حكاية من ثلج، بغرض إثارة القارئ، ذلك لأنه عنوان استعاري، يحمل عدة دلالات، ويحتل عدة قراءات، فقد يكون المقصود منه أن تداول الناس لهذه الحكاية وتقاذفها فيما بينهم يشبه تماما تقاذفهم لكرات الثلج، كل يصنعها كيف ما شاء وبالحجم الذي يريد.. كما قد يكون وجه الشبه بين الحكاية والثلج هو في برودتهما، فرغم تلهف الناس وشغفهم بتداول القصة إلا أنهم يرفضون سماع حقيقة أحداثها ومصير شخصياتها، فقد أعطوها منحى أسطوريا، لهذا فهم لا يريدون أن يخفت وهجها فيهم إذا هم عرفوا تفاصيل حقيقتها، لهذا رغبوا في الاحتفاظ بالتفاصيل التي نسجوها لأنفسهم، لا يريدون أن تموت هذه الحكاية لأنها نافذتهم الوحيدة للحياة وسط القتل الذي كان منتشرًا آنذاك، ولأنهم إذا عرفوا حقيقتها سوف تموت ويخفت صيتها.. وفي هذه العتبة الثانية نجد استثمارا واضحا للواقع وشخصه، حيث عمد الكاتب إلى تعريفنا بالشخص المشاركة في الحكاية الإطار، وهي عينات تمثيلية من المجتمع الجزائري، فكل شخصية ملسم ما يمكن إيجاده في الواقع، أو على الأقل يمكن إيجاد بعض من ملامحه في شخصيات الواقع، ولهذا فهي تتألف مع القارئ الذي يجد ملامحها مرتسمة في الواقع، في شخصيات عرفها، والشخصيات التي يمكن أن تحدث استثناء هما الشخصيتين الرئيسيتين يوسف وبابة، نظرا لتكثيف السرد والتخييل عليهما، بغرض تمييزهما وجعلهما استثنائيتين، وهذا لا يعني عدم تعاطف القارئ معهما وتصديقهما، ولكنهما قد

تبدو ان موعلتين في التغرب عن الواقع، وأقرب ما يكونان إلى الشخصيات الأسطورية، وهذا رغم أنهما الأقرب إلى الكاتب، الذي يكثف عليهما التخيل قصد خلق تركيبة جديدة قد تختلف عن مرجعها الأصلي، ليجعل منها استثناء.

وبما أننا نعتقد بأن هذه القراءة غير كافية فإننا سنحاول فيما يأتي تقديم قراءة تكميلية غير لاغية للقراءة الأولى، ذلك لأننا لاحظنا بان الداخل الحكائي مليء بالحديث عن الثلج كديكور ملازم لفضاء الحكايتين الإطار والمضمنة معا، فهو حاضر في كليهما، ما يجعله يكتسي طابعا أسطوريا، لأنه يحمل شحنة رمزية لارتباطه الوطيد بالماء، ولأنه يخلق فضاء مفتوحا يضيع وسطه الإنسان وينعدم، والملاحظ أيضا أن الشخصية الرئيسية انتقلت بين ثلاثة فضاءات تتسم كلها بالانفتاح، الأول هو: «لابد أن الثلج في الخارج ينث بلا صوت في الهزيع الأخير من الليل. الثلج يتساقط على ما بقي فينا من الرماد...»²³ فالثلج هنا يرمز إلى الضياع والعدم، لأنه مرتبط بالبرد: «مبرود أنا يا باية... أين أنت يا نار هذا القلب فالمدينة صحراء من الألم وأنا مفازة كونية حالكة»²⁴. أما الفضاء الثاني الذي ينقلنا إليه السارد فهو الصحراء، التي قال عنها: «إنني لازلت أعتقد أن الصحراء أصل لكل هذا الذي تراه. كانت الصحراء في البدء وستكون الصحراء في الأخير. الصحراء باعتبارها امتدادا وباعتبارها رغبة ودهشة؟ أنا لا أقصد الرمل والخيام والعشائر والقبائل... هذه أشياء الصحراء. بل اقصد شيئا آخر يجب أن نجربه في أجسادنا حتى نعرفه.»²⁵، وفي مكان آخر في الرواية يقول: «أظل هنا وحدي في عزلي القصية... عاجزا عن تزويج الثلج للرمل...»²⁶. فالسارد يرى أن هناك علاقة ما بين الثلج والرمل وإلا لما سعى إلى تزويجهما، فهناك تشابه بينهما وتناظر في الآن ذاته، فالتشابه هو في أن كليهما يشعر الإنسان بالضياع والعدمية. أما الفضاء الثالث

فهو البحر: «...أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا.»²⁷. ترمز الفضاءات الثلاثة إلى الضياع والعدم.

كما أنها تؤول في دلالتها على الماء الذي يرمز إلى الحياة وإلى أصل الأحياء كلها، إلى جانب دلالاته على رغبة ملحة في التطهر، فالثلج كفيل بتطهير الجسد والنفس معا، من أدران الواقع والتاريخ الساكن فينا، إنه مرتبط بالرغبة في العودة إلى أصل الإنسان الأول، وحنين إلى العودة إلى رحم الأمن حيث الطهر والحماية، والتخلص من عالم القتل والتمسطين.

3- العتبة الثالثة:

- البلارج:

دون الخروج من حضرة النصوص الصوفية نلج مع السارد في العتبة الثالثة التي عنونها بالبلارج، وهو الاسم الدارج لطائر اللقلق، وفي هذه العتبة يستحضر الكاتب نصا صوفيا آخر عن طريق الاقتباس أحيانا والتضمين أحيانا أخرى، فالاقتباس كان في قوله: «إني أفضل أن أكون معك في النار على أن أكون بدونك في الجنة...»²⁸ وهو اقتباس مباشر ومقصود من كتاب: منطق الطير لفريد الدين العطار²⁹، وهو كتاب صوفي يروي فيه صاحبه حكاية اتفاق الطيور على الخروج للبحث عن الطائر الخرافي(العنقاء) فترفض الطيور الخروج، ويعطي كل منها مبررا ما، فيخرج الهدد لوحده بحثا عن العنقاء، والطيور هنا ترمز إلى المريدين والمتصوفة، أما العنقاء فهو يرمز إلى الله.

فالاقتباس المباشر كشف لنا عن التناس غير المباشر من هذا الكتاب الصوفي، وهذا ما نجده في العتبة الثالثة والرابعة، فالثالثة عنونها بالبلارج، والرابعة عنونها بالبجعة، وهذا ما يجعله يتقاطع مع الكتاب السالف الذكر، خاصة من خلال استغلال نفس الحقل المعجمي، أي حقل الطيور، ولكل منها رمزيته الخاصة، ولكل تأويله الخاص، فالبلارج يرمز في الرواية إلى أب

يوسف(المهدي الخراز)، وإن كنا نعترف بصعوبة إيجاد صلة أو وجه شبه قريب بين الأب والبلارج، ولو لم يكشف لنا السارد عن ذلك لما اكتشفنا هذه الصلة ببسر: «أسمع الآن قرقرة القبية بين يديه وسمع هممته وأدعيته وصوت طش الماء على الذراعين اللذين ارتخت عضلاتهما. لقد تحول هذا الرجل إلى لقلق.. صار طائرا صموتا وخفض رأسه وازداد بياضا مع العمر هذا البلارج العجوز»³⁰ فلولا هذا المقطع السردي لما عرفنا أبدا عن العلاقة والتشابه بين البلارج ووالد يوسف، فالتشابه يتمثل في الصمت والعزلة والانحناء، وبياض الرأس فهذه العناصر الثلاثة مشتركة بين البلارج والأب.

وفي هذه العتبة استحضار لأسطورة أوديب استحضارا غير واع، وذلك من خلال تجسيد ما يسمى في التحليل النفسي للأدب بعقدة أوديب، التي تتجلى بوضوح في البنية النصية: «حيث ينظر إلى النتاج الروائي لجميع الراشدين باعتباره يستمد أصوله من الرواية العصابية الأصلية(...) والرواية العائلية للعصابيين عند فريد مفادها أن الأطفال الذكور على الأخص يختزنون في اللاشعور قصة قديمة تشير إلى الرغبة في قتل الأب والانفراد بالأم، ما يسبب لديهم آلاما نفسية، لأنه يتعارض مع القيم الاجتماعية والأخلاقية، لذلك يعملون على كبت كل تلك المشاعر إلى أن نراها تعبر عن نفسها فيما بعد...»³¹، ولعل التحليل النفسي يتلاءم مع هذه الرواية التي تعج بالأحلام ونزعة كونية صوفية، وصراع مع الواقع وعودة إلى عوالم الطفولة.. سواء عند الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، ونستشف عقدة أوديب من خلال العلاقة بين الأب وابنيه (يوسف ويحي)، ولعلها أكثر وضوحا عند يحي، الذي يعاني صراعا مريرا مع الواقع: «لست أدري ما الذي انكسر بيننا ولن ينجر أبدا. لن يعاد سبكه أبدا... هناك كلام تيبس بيننا في الحلق وعلاه الغبار ثم ها هو يهوي في بئر منسية فينا.. لقد هوى في الداخل وغاب دون رجعة.. غلى الأبد، إن ما اتهدم تحتنا كان

هاوية لم تردم جيدا يوم ولدت... وزادت اتساعا يوم ماتت أمي فجأة...»³².
وتعلق باية على هذا الوضع قائلة: «أنتما مخبولان، سنوات من السكات... الأب
لا يكلم ابنه... والابن راكب رأسه... هذا هو الهبال بعينه...»³³ فالابن وإن
كان لم يعلن رغبته في التخلص من الأب، إلا انه يقتله فعلا بعدم التحدث معه،
فالصمت اتجاه الآخر يعني قتلا له، بقطع قناة التواصل معه، لكن ما تجدر
الإشارة إليه هو أن إعادة إنتاج أسطورة أوديب لم يكن مأساويا بقدر مأساوية
الأسطورة وهذا بعدم الرغبة الفعلية في التخلص من الأب، بل مجافاته، وبتغيب
الأم عن طريق الموت. ويرمز الأب في الرواية أيضا للسلطة الاجتماعية
والسياسية والتاريخية: «- حكايتك مع أبيك سجن... وسينطبق عليك هذا
السجن وستتعفن فيه عن لم تتخلص من هذه الأوهام...

- أية أوهام. قلت. هل الدم الذي يزد في البلاد وهم؟... عن كل ما
يجري أمامك اليوم... سببه الأب أنت تعرفين ذلك.»³⁴ وعلى لسان باية يمنحها
بعدا تاريخيا، تقول: «هذه الحكاية قديمة... حكاية الأب مع ابنه مكرورة...
معروفة وبديهية أحيانا... منذ أمازيغ بني يفرن مرورا بكسيطة إلى أبي حمو
موسى الزياني... إلى ثورتنا المباركة... قلت:

- هي إذن في الجينات الوراثية. فمنذ أن خلقت هذه البلاد وكان
هؤلاء العباد والأب يلتهم ابنه بكل الأسماء وكل القوانين والشرائع... مرة
باسم الدين ومرة باسم التاريخ والشرعية الثورية... وحتى باسم الأسبقية في
الوجود»³⁵

يرمز الأب إذن على السلطة التي تفرض وجودها بقوة القوانين والشرائع،
وباسم الدين والتاريخ والشرعية الثورية، وبأسبقية الوجود.. لهذا كله فهو
المسؤول عن كل هذا الدم الذي يغرق البلاد في فتنة لا نعرف قرارها، ولعل
أكبر متضرر من سلطة الأب هذه هو يحي أخ يوسف الذي أصيب بالجنون، فهو

ضحية السلطة والقتلة معا: «لكن أخي سرق مني الجنون هذا ما أقوله دوما. فلماذا سرقتني مني يا أخي وقد كنت أريده لنفسه وحدي. كان جنوني الذي تواعدت معه منذ سنين حتى أخلص لكل تلك الأفكار التي كانت تسكنني... هل كنت أجراً مني في إعلانه؟ أم أنك تسرعت؟ هل كنت أجراً مني في اتخاذ الخطوة المناسبة التي ترد بها على كل هذه الفضائع التي ترتكب في حق الوطن»³⁶

وخلاصة القول أن الكاتب استطاع من خلال شخصياته التي يقدمها في مسرح الرواية تمرير عدة رسائل مشفرة يمكن قراءتها على عدة مستويات دون أن تلغي إحدى القراءات القراءة الأخرى، بل تضيف توليفة القراءات هذه بعدا تكامليا للتحليل، وهي سمة لا نجدها إلا في السيميائيات التحليلية، القدرة على الجمع بين ما هو واقعي وأسطوري، وبين الاجتماعي والنفسي، بين الحاضر والتاريخ: «أنت مسكون بالتاريخ تتنشق أبخرته وأدخنه وحدك.. وهذه المدينة تلبسك كلجنة.. وما أبوك إلا حجتك الكاذبة، قميصك الملطخ»³⁷، والصياغة بين هذه العناصر صياغة تخيلية تتجاوز الواقع والتاريخ لكنها تعكسهما، تماما كما تعكس المرأة وجه الناظر إليها.

4- العتبة الرابعة:

- البجعة:

يوصل الكاتب في العتبة الرابعة اغترافه من نفس الحقل المعجمي للعتبة الثالثة، أي من حقل الطيور، ما يعزز يقيننا باغتراف الكاتب من كتاب منطق الطير، واغترافه هذا كان بغرض الإحالة على شخصية من شخصيات الرواية، ولعل المقصود هنا هي باية البجاوية، رغم أننا لا نجد دليلا واضحا في النص يدل على أن المقصود هي باية، ما يجعلنا نتساءل عن وجه الشبه والعلاقة بين باية والبجعة، ونتساءل عن مدى استدعاء هذا العنوان لنصوص سابقة عليه.

ولعل أول هذه النصوص التي يستدعيها هو نص **منطق الطير** الذي ذكرناه في السابق، حيث أجابت البجعة التي كانت إحدى شخصيات النص الصوفي التي اعتذرت عن الخروج في البحث عن العنقاء لعدم استطاعتها مغادرة البحيرات الصافية، لكن الحكاية التي تهمنا أكثر في منطق الطير هي حكاية الشيخ صنعان، التي حكيت في إطار حكاية الطيور للتدليل على ما للحب من التي حكاها يوسف لباية: «**حضرني هذا الكلام فقلته لها وبينت لها مصدره وحكيت لها حكاية الشيخ صنعان..**»³⁸

ونتخلص حكاية الشيخ صنعان أنه أغرم بفتاة مسيحية غراما شديدا، وعلمت الفتاة ذلك، فأمعنت في غيها وتمنعها عنه، واضطرته إلى شرب الخمر، وإطعام خنازيرها، مما جعل أصدقاءه وتلاميذه يتكبرون له وينكرونها، وطلبت منه أن يمزق القرآن فأطاعها حبا لها، فأسلمت الفتاة في نهاية القصة وتزوج الشيخ صنعان منها.³⁹ وقد كان يوسف كالشيخ صنعان متيما بباية وعاشقا لها، ومستعدا لان يفعل أي شيء ليكتسب ودها، لكنها ظلت تصده عنها برفق حيناً، وتجذبه حيناً آخر، فقد كانت منشغلة عن حبه بالبحث عن علاقة تربطها بشيخ المتصوفة سيدي بومدين، فهو وحده الذي جمعها ووحده الذي فرقهما: «لم أكن أعلم يومها أن هذا الولي الصالح سيورطني أكثر فيها به أو به فيها»⁴⁰، لكن رغم هذا فقد كان مستعدا للقيام بأي شيء من أجلها كي يفوز بحبها، وقد فعل ذلك فقد آواها في بيته لعدة أيام، متحديا بذلك أخاها موسى بن بوستة محافظ الشرطة، الذي أراد تزويجها من أحد معارفه الأثرياء ولهذا هربت. وكان يوسف مستعدا ليقف في وجه العالم بأسره من أجلها، تماما كما فعل الشيخ صنعان.

يرى المسيحيون في معتقدهم أن هناك علاقة مشابهة بين البجعة والمسيح فمعروف أن البجعة تتغذى بالأفاعي، ما يجعل من دمها ترياقا ضد السم، ولما تلدغ أفعى ما صغارها تهرع على جرح نفسها ليخرج منها الدم إلى أفواه

فراخها، الذين يحيون بفضل هذا الدم، وفي الجنة حدث وأن لدغت الأفعى الإنسان، فسممته ماديا ومعنويا بسم الخطيئة، التي أماتت النفوس قبل الجسد، لهذا كان المسيح منقذا ومخلصا للناس من الخطيئة، ولهذا ضحى بنفسه من أجلهم، كما تفعل البجعة من أجل صغارها.

وكذلك أراد يوسف من باية أن تخلصه بمنحه حبها من سموم الواقع وأدران الذاكرة: «ساعديني يا باية، خلصيني من لوثتي ومن لغتي... من كوني هكذا غير قادر على الحياة... وعلى الفرح، كوني لي الطائر الذي حط في يدي ثم نام ...» قالت: - ماذا تريد؟

- أريد أن أتعرى من نفسي على يدك⁴¹ هو شعور بالرغبة في التحرر والتخلص من واقع مرير فرضه الأب (السلطة)، وجسده القتل في أبشع صورته، لهذا فهو يريد أن يتعرى أو بالأحرى أن يتطهر على يدي هذه البجعة التي كانت هي الأخرى تصدح بأخر تغريداتها، قبل أن ترحل من هذا العالم. وهنا يحق لنا أن نتساءل هل كانت فعلا هذه البجعة تصدر آخر تغريداتها؟ هل ماتت باية فعلا أم أنها بقيت حية؟.

يقال أن البجعة في أيامها الأخيرة حين تشرف على الموت تتجه إلى الشاطئ وتغرد تغريدتها الوحيدة الشجية ثم تموت، فهل ماتت باية أم أنها استشرفت فقط ذلك في حضرة سيدي الحلوي، عندما رقاها مقدم ذلك الضريح رأت قبرها بين قبور الأميرات: «قلت: - صحيح؟

ضحكت منها ثم قمت إليه أتفقدته فإذا به قبر. صاحت أسماء من بعيد وهي تبتسم.

- ألم تقرئي شيئا... أنظري... أنظري. اقرئي الشهادة.

لما نظرت وجدت شاهدة من الرخام مكتوب عليها: يا واقفا على قبرنا
ادع لنا بالرحمة فإننا أحباب وبالشوق قتلنا... هذا قبر باية صنهاجي
البجاوية... ازدادت عام...»⁴²

وهذا دليل على حضور قوي للمعتقد الديني التصوفي في هذه الرواية من
خلال هذا المشهد الذي تستشرف فيه البطلة على قبرها في ضريح الأميرات،
وهي منزلة لا ينالها إلا المقربين إلى الله وعلى أوليائه الصالحين كسيدي بومدين
وسيدي الحلوي ولالة ستي... إلى جانب إيجادها جوابا عن السؤال حول هويتها
وعلاقتها بسيدي بومدين، فقد وجدت الجواب في شاهد قبرها مكتوب عليه باية
صنهاجي البجاوية.

كما أن العنوان يستدعي عدة نصوص أخرى نذكر منها رواية: «تغريدة
البجعة» للروائي العربي سعيد مكاوي.

كما يستحضر العنوان عدة نصوص شعرية نذكر منها على سبيل المثال
قصيدة لباشو:

شيان يسرقهما القمر

الضوء من سيقان الشجر،

ويوم من حياتي

تطفو البجعة بعيدا،

وقد حملت في ريشها

ضوء النهار.

وتستحضر أيضا قصيدة البجعة لملازميه، يقول في مطلعها:

"يا سيدّ الجمال العذريّ الخالد

أتراك تحطم بجناحك الآن؟

البحيرة التي تَلَفَّك حيث ينبسط الجليد
جليد الانطلاقات العالية... التي لم تتحقق
يا طائر البجع أتذكر ،أنت هذا حقا؟
يا من تناضل الصحراء بكل كبرياء
شتاء الليالي الكثيبة يزحف
وأحلامك م تصغ بعد صورة البلاد التي كنت لتعيش فيها
عنقك الجميل يقاوم قبضة الموت الباردة.
وأنت ترفض جبروت الآماد القوية.
لكن جناحك المقيّد بأهوالها
يهون شيئا بعد شيء
أيها الشبح المتألق في الضباب
نظراتك المتكبرة المشبعة بالاحتقار
تطوف في كل ما حولك
في بعدك النائي... العقيم"

تجدر الإشارة هنا على أن استحضار هذه النصوص السالفة الذكر يعد استحضارا لا واعيا من الكاتب لأنه غير مقصود، وهو أكثر تعلقا بمقاصد القارئ وتأويله الخاص في بحثه عن علاقة مشابهة بين البجعة وباية البجاوية بطة الرواية، وفي بحثه عن شبكة النصوص المشكلة للرواية، وإن أردنا المقارنة بين هذه النصوص المستحضرة فإننا سنغلب النصوص الصوفية التي أشار إليها الكاتب مباشرة أو اقتبس منها، وبالتالي فقد كان أكثر وعيا في تعامله معها، كما أنها تعد مشتركا أساسيا بينه وبين القارئ، وتدخل ضمن موسوعتهما معا. مقابل النصوص التي يستحضرها من دون وعي أو لا يستحضرها أصلا، فهي من تأويل القارئ وفي ذهنه فقط.

5 - العتبة الخامسة:

- الأحوال مواهب:

لا تقضي كل العتبات في الرواية بالنصوص الموازية لها، كما لا تقضي بدلالاتها ما لم تلج المتن الروائي ونتفحصه، فالوقوف على العتبات بقدر ما قد يكون كاشفاً، بقدر ما يخفي ويحجب المتن الروائي. وبالولوج في داخل المتن نجد حديثاً متواصلاً عن حكاية العاشقين، وحديثاً عن شخصيات أخرى ظهورها كان عرضياً في مسرح الرواية، ذكرت لأنها كذلك أحببت باية، بمجرد السماع عنها أو عن حكايتها، وعن جمالها الذي أسر مدينة تلمسان بأسرها: « قال الباعة إن جميع الناس كنوا مبهورين بهذه البنت التي قلبت المدينة بأحيائها ودروبها رأساً على عقب...الرجال في تلمسان كانوا يحسدون ذلك المحظوظ الذي يسكن قلب هذه البنت ويقولون:

من لا يعشق هيفاء أمناش ربحو عصف

ومن لا يخطف خطفة ولا روى بكاس الجفا

يعذرني بالشوفا أنصير فاني رهيف..»⁴³

ويحدثنا السارد في هذا السياق عن إحدى الشخصيات التي أغرمت بباية، هو ضمانة بائع الخمر الذي عشقها دون أن يراها يوماً، وكان يكفي أن تذكر أمامه حتى يبتسم ملئ شذقيه هو الذي عرف بالتجهم الدائم: «يسأله أصدقائه:

- كيف تعشق امرأة لم ترها... أخرج أسيدي وشوفها ثمة نحسنوا عونك

- لو كان أنشوفها أنتوب... أنا ما باغي نتوب...نعشق من بعيد خير لي.

ثم يضحك ضحكته النادرة ويداه تعملان لفا للقتاني برهافة ودربة وهو

يدندن

نعشق وعشقي معذب ورايي قليل الدبارة

خايف انموت من الحب ويمشي حانوتي خسارة

وكانوا يضحكون منه ويحسنون عونه. ويقولون: هذا كله من سحر
البجاوية»⁴⁴

الملاحظ أن الحديث عندما أصبح يتعلق بشخصيات شعبية بسيطة، فقد أصبحت اللغة بسيطة، والخطاب بسيط وكذلك النصوص المستحضرة كانت بسيطة وشعبية، استعمل فيها السارد اللغة الدارجة، تعبيراً عن مصادرها الشعبية البسيطة، التي لا تغترف من نصوص المتصوفة كالشخصيات المثقفة، بيد أنها تتقاطع مع نصوص المتصوفة وتصورهم للحب، فضمانة أحب باية وشغف بها دون حتى أن يراها، وهذا يحمل دلالة صوفية لأسمى معاني العشق الإلهي، حيث يعشق المتصوف الله دون أن يراه، وكذلك عشق ضمانة باية... إلى جانب أنه ربط رؤيته لها بالتوبة، وهذا كذلك له بعد تصوفي، فالشيخ صنعان فعل كل ما فعله من أجل الحب، لكنه عاد في الأخير فتاب وتوبها.

ونستخلص من هذا أن اللغة الموازية للغة الشعرية في الرواية لم تنقص من قيمة الرواية فنياً وجمالياً، لما فيها من شحنة دلالية لا يقل تأثيرها عن اللغة الشعرية التي يستعملها الكاتب بالموازاة مع اللغة الدارجة، هو استغراق في المحلية، لكنه بأبعاد إنسانية، لا يمكن لمسها إلا بتوسل خطاب اللغة التي يمكن أن تختصر مجتمعا بكامله في رواية.

6 - العتبة السادسة والسابعة:

- أزمة الحصار وخطوة في الجسد:

لا نجد في هذه العتبة نصاً سردياً مستحضراً، بل نجد واقعا مستحضراً، والواقع كما قلنا في موقع ما من البحث يعد هو الآخر نصاً سردياً يفرض نفسه علينا ويجعلنا نتواصل مع إيماءاته لأنه يؤثر فينا ولأننا نعيشه. وفي العتبة إحالة على الظروف التي كان يحياها الوطن عندما التقى يوسف بباية: < في تلك الأيام التي التقيت فيها باية كانت المناشير تعلق على جدران جميع مداخل المدينة

المحروسة (...). في تلك الأيام كنت لا أزال أتساءل عن يعلق مناشير موتنا ومتى؟ قلت، ربما كنا نحن من يعلقها. نحن من يلصقها بيده ولا يشعر. والآن ها نحن نشاهدها عندما نصحو، عندما ينزاح الليل فقط نرى ما اقترفت أيدينا،⁴⁵

إنها إحالة على أزمنة الحصار الذي يسبق زمن الموت، لكنه أيضا زمن الحب والحياة، والبحث عن الأنا في الآخر.

والكلام يصدق كذلك على العتبة السابعة التي يطابق عنوانها عنوان الرواية ككل: خطوة في الجسد، وفيه حديث عن حصار من نوع آخر وقتلة من نوع آخر، وبأسماء أخرى، ومبررات أخرى: «أنتم تعلمون أن ذلك الكوميسار حبسه وأراد أن ينتزع منه الاعتراف بمكان تواجدها، لكن الأسباب الحقيقية مختلفة تماما. يا جماعة الخير، لا علاقة ليوسف ولا باية بها فالحقيقة أنهما استعملا كحجة فقط. القضية كلها كانت مبنية على رأسه. فعمي المهدي كان يملك أرضا في الحرطون (...). وكان موسى وجماعة من أصحاب المال والجاه يبحث عن الأراضي المنسية التي أهملها أصحابها ليعيدوا بيعها لتتحول إلى فيلات ومصانع، إذ أضحت البلاد بين عشية وضحاها ليبرالية وأموال الدولة توزع بلا رقيب»⁴⁶، فهنا إحالة على واقع سياسي معاش يحاصر الناس من كل النواحي ويهددهم في ممتلكاتهم، ويهدد حياتهم، وهنا يغوص السارد مرة أخرى في التاريخ، ليجد موقفا مشابها لهذا الحصار، ويستعيد التحية التي كان يتواسى بها أهل تلمسان يوميا كلما التقوا أيام حصار المرينيين لهم مدة ثمان سنوات منذ عام 1297، يقولون فيها: فرج الله قريب يا الأخوان... فرج الله قريب..⁴⁷ وكذلك كانوا يقولون عندما يشتد عليهم الغبن والبرد ويشعرون بسطوة بن بوسته.

يستحضر الكاتب في متن هذه العتبة نصا تاريخيا، مقتبس من كتاب بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد لصاحبه يحي بن خلدون أخ المؤرخ عبد الرحمان بن خلدون، لكن هذا النص كان ليبدو غير غير منسجم بتاتا لو لم نجد إشارات فيه تجعله متماشيا مع المتن والعتبة: «وأطلت ليلة المولد النبوي على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم، فأقام لها بمشور داره العلية مدعى كريما وعرسا حافلة احتشد لها الأمم وحشر بها الأشراف والسوقة...» وخزانة المنجاة ذات التماثيل اللجين قائمة المصنع تجاهه، بأعلاها أيكة تحمل طائرا فرخاه تحت جناحيه ويختاله فيهما أرقم خارج من كوة بجذر الأيكة صعدا، وبصدرها أبواب مجوفة عدد ساعات الليل الزمانية...»⁴⁸

ففي هذا النص نجد إشارتين إلى متن الرواية، أول هذه الإشارتين هي أن النص فيه حديث مطول عن المنجاة، والمقصود بها ساعة الحائط، وهو عنوان العتبة، كما أنها ذكرت من قبل عند حديث السارد عن المنجاة التي كانت معلقة في جدار بيت يوسف: «...منذ زمن الطفولة ربما ثدي أمه أو حلوى سرقت منه ولم ينل منها سوى مذاقها الذي يبدو أنه لم ينسه قط، لأن شفتيه وهما تنفرجان وتنغلقان، رتيب كصوت المقانة المعلقة على الحائط في صالة البيت..»⁴⁹ وهي الساعة التي كانت تستوقف كل من رآها ليتأمل مليا فيها، فقد حدث هذا ليوسف وأخيه يحي ولوالدهما، فيحي كان يقف قبالتها ساعات طويلة يتأملها، ولكم استوقفت يوسف ليتأملها مليا دون أن يجد تفسيراً لوقوفه أمامها: «أفكر دائما في تلك المقانة عندما أضيع في صحراء الألم... في وحدتي. كانت تظل معلقة في خاطر وفي الصالة...لات نكاد نسمع لها صوتا منذ عهود والعقربان الكبيران ساكنان على الرغم من انتقالهما المفاجئ عندما تمر

الساعات وينقضي النهار كانا يتحركان في غفلة منا..كانت منذ الصغر سرا مستغلقا معلقا على الحائط..يحي أخي يظل طوال النهار واقفا، صامتا أمامها بلا حراك لساعات متوالية، يتابعها وهي ساكنة»، ترمز المجانة هنا إلى سلطة الزمن الذي يمر بنا سريعا دون أن نتمكن من سماع خطواته، ودون أن نتمكن من توقيفه وتوقيف عجلة العمر التي تمضي بنا بعيدا في العمر، تمر بهدوء وسكون حاملة معها ما تبقى من طفولتنا البريئة، لهذا فهي تستوقف الجميع حتى الزوار: «قالت بابة عندما حدثتها عنها:

- إن هذه المقانة عندكم عجيبة فأنا أراقبها مطولا وأقف عندها مشدوها. كلما مررت أمامها. إنها تسلبني. أبقى في حضرتها مشلولة لفترة حتى تنمل رجلاي وتثقلان. كنت أقاومها في البداية لكن هذه الأيام استسلم. لا أعرف لماذا.⁵⁰ هي إذن سلطة الزمن وسطوته التي لا تقاوم، ولكم فكر يوسف في تحطيمها، لكنه خاف أن يتحطم أخاه يحيي معها، لكنه فعلها في آخر الأمر وحطمها: «دخلت الصالة وتوجهت صوب المكان وأنزلتها من على الحائط ووضعتها في الأرض وتأملتها مليا ثم رفعت رجلي عاليا وحطمتها دفعة واحدة...إذ كانت تكفيني بعض الجسارة حتى تتحطم المقانة الغولة»⁵¹ ولقد كانت بالفعل غولة تخيفنا بالتهامها لساعاتنا وأيامنا الواحد تلو الآخر دون أن نشعر بهذا ودون أن نتمكن من إيقافها.

أما الإشارة الثانية فهي متعلقة بالتفسير الصوفي لهذا الاستحضار، حيث يتحدث ابن خلدون عن ليلة المولد النبوي الشريف، وكيف استقبلها الناس بغبطة وفرح، وقد تزامن هذا الحديث مع قدوم بابة لببيت يوسف، هربا من أخيها موسى بن بوسنة، لتختفي عنده، وتكون بجوار يوسف وبومدين معا، وتعبيرا عن هذا العشق الصوفي استحضر السارد نص ابن خلدون، وربط بين الاحتفال بمولد

النبي مع قدوم باية الحبيبة إلى جواره، وكان قدومها احتفالاً وبهجة ومسرة لقلب يوسف الذي كان يشبه بومدين في عشقه، ويشبه الشيخ صنعان.

9- العتبة التاسعة:

- طعام الموتى:

لا توجد في هذه العتبة إحالة إلى نص ما سوى إلى نص الواقع، فهي صوت الواقع يدعو السارد إلى العودة إلى كنفه، فاللحظة كانت قوية إلى درجة لا يمكن تجاهلها أبداً، وتعبر عن راهن مأساوي ملئ برائحة الموت وأخبار القتل المنتشر في المدينة، إنها إحالة إلى آلام وطن يحتضر، الناس فيه مشاريع شياهم تساق إلى حتفها، أو مشاريع نهب للأرض والعرض، لقد كان الناس موتى وطعامهم طعام موتى.

10- العتبة التاسعة:

- زلقوم:

يحيل العنوان إحالة مباشرة إلى أحد قصص التراث الشعبي الأمازيغي، حيث إنه يستحضر أسطورة تحكي عن فتاة رائعة الجمال، كانت تعيش مع أهلها وأخ لها، في خير وسعادة وهناء، إلى اليوم الذي يقرر فيه أخاها الزواج بفتاة وجد شعرة رأسها صدف في نبع ماء، فيكلف أمه بالبحث عن الفتاة صاحبة الشعرة، فتفرح الأم للأمر، وتسعى جاهدة في بحثها عن الفتاة في كل مكان، وتنتبه فجأة إلى شعر ابنتها، وتقارن بينه وبين الشعرة التي لديها، فتجدها مطابقة لها، فأخبرت ابنها أنها شعرة أخته، ولا يمكنه أن يتزوجها، لكنه لا يتراجع عن هذا فقد أقسم أن لا يتزوج إلا بصاحبة الشعرة، حتى ولو كانت أخته، فأذعنت الأم لرغبته، وبدأت بتجهيز ابنتها لزلقوم لتزفها لأخيها، دون علمها، وفيما هي كذلك كانت تمر بها الحيوانات فيخبرنها عن اسم زوجة أخيها فلا تأبه لهم، لكنها أذعنت في الأخير، فاخبروها بأنها هي عروس أخيها، فقررت الهرب إلى الغابة

والاختفاء في مغارة، لا تخرج منها أبداً، إلى أن اكتشف أحد الرعاة مكان اختبائها، فأخبر أهلها بذلك، فخرج والديها في طلبها، فتجيبهم بأنها كانت ابنتهم إلى أن قررا تزويجها بأخيها، فهي الآن زوجة ابنهم، وجاء إليها أخوها وحثها على الخروج، فتأبى ذلك وتقول له بأنه كان أباها إلى أن قرر الزواج منها، فطلب منها أن تخرج يدها كي يقبلها، فتخرج يدها له لكنه قطعها بسيفه، وأخذها معه ورمها فوق سطح المنزل، فعادت إلى مخبئها ولم تخرج منه، حتى تحايل عليها أمير أعجب بجمالها، فحملها معه إلى قصره وعقد النية على التزوج منها، وبفضل مساعدة السنوثة تستعيد يدها المبتورة وتتداوى، ثم تتزوج أميرها لتعيش في سعادة وهناء...

تجدر الإشارة هنا إلى أن حكاية زلقوم أحيى عليها من خلال العنوان، وروتها باية في متن العتبة الموالية المسماة بالغزو. ولقد كانت باية شهرزاد البربرية كما وصفها يوسف: «قلت في نفسي..شهرزاد البربرية تحكي»⁵² كانت بحاجة لأن تحكي حكايتها هذه حتى تستمر في الحياة، هي ومن معها، وهي إذ تفعل هذا فإنها تروي قصتها مع أخيها، الذي أراد تزويجها عنوة بأحد معارفه الأثرياء، لكنها قررت مثل زلقوم الهرب، وعدم الامتثال لرغبة أخيها، فقررت الهرب إلى قصر أميرها يوسف. فزلقوم إذن ترمز إلى باية التي ترمز بدورها إلى شهرزاد ألف ليلة وليلة، ويرمز يوسف إلى الأمير العاشق، الذي يخلص زلقوم من وحدتها وعزلتها، بعد أن تخلص عنها أهلها وتخلت عنهم، لقد كان كلاهما محتاج إلى الآخر.

والسارد باستحضاره لهذه الحكاية يستحضر معه مشهداً كاملاً من مشاهد المجتمع الأمازيغي، عندما تشتد به المحن يلتف أفراد العائلة حول الكانون، ليقوم أحد أفرادها برواية حكاية من حكايات التراث الشعبي، للترويح عن النفس وأخذ العبر. وقد نجح السارد في المزاجية بين هذه الحكاية التي كانت مسيطرة لأحداث

الرواية، واستوفت الرمز لشخصياتها واستطاعت أن تتسي شخصياتها والقارئ، ولو إلى حين الراهن الواقعي، لتنقله إلى راهن تخيلي هو نتاج العبقريّة الشعبية التي تعي جيّدا ما للحكاية من دور في التنفيس عن المستمع والقارئ، وبعث الحياة بين الأحياء/الأموات، الأحياء الذين أماتهم الحصار والغزو والخوف والجنون. «كنا ثلاثة. لما كانت باية تروي قصتها. في بيتنا في العباد في زمن آخر لا ندرى مدى واقعيته.. كنا خالتي وأنا وباية وكان المطر يهطل بغزارة في الخارج. وكانت نار الكانون.»⁵³

10 - العتبة الأخيرة:

- يسن ربي: علمه الله

يختتم الكاتب روايته بالاغتراف مباشرة من محيطه السوسيوثقافي المتسم بالتنوع، فقد اختار أن يطلق عنوانا باللغة الأمازيغية، وهذا دون التخلي عن طابعه الصوفي، وخير الدليل أننا نصادف في مدخل العتبة نصا فيه حديث عن سيدي بومدين، الذي لا تدرك له نهاية، والذي استوطن بجاية، وكان يفضلها على الكثير من البلدان... والمشارك بين سيدي بومدين ويوسف وباية، هو مدينة بجاية التي استوطنها سيدي بومدين، وفضلها على كثير من المدن، وعادت إليها باية بعد بحث حثيث عن علاقة تربطها بشيخ المتصوفة سيدي بومدين التلمساني، وكانت مرفأ يرسو بها يوسف، بعد رحلة مضنية في الصحراء، وفي صحراء القلب: «أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا»⁵⁴

وانطلاقا من هذا نتساءل، أليست حكاية يوسف مع باية، هي نفسها حكاية سيدي بومدين مع العشق؟ لا يمكننا الجزم في هذا المقام بأن حكاية يوسف هي حكاية سيدي بومدين شعيب التلمساني مع العشق، لكن على الأقل يمكن أن تكون مشابهة لها أو مطابقة أو أنها دورة التاريخ، التي أعادت بومدين في شخص

يوسف: «لما عرفت أن باية التي كانت الشرطة تبحث عنها في كل مكان مختفية عندك أكبرتك في نفسي لأنك خاطرت بحياتك وحيات عائلتك كلها من أجلها ولما أخبرتني الآن عن تلك الأسرار المتعلقة بها فإني أقول لك يا يوسف ياخويا أن مصيرك يشبه مصير سيدي بومدين مع العشق»⁵⁵ وهذه الشهادة ليست من شخص بسيط، وإنما جاءت من دارس لشعر بومدين، هي شهادة سعيد قادري، الأستاذ الذي كان يلقي محاضرة حول الحب في شعر بومدين، عندما التقى يوسف بباية أول مرة. ونفس الكلام يقال عن باية، التي لا تختلف عن يوسف وسيدي بومدين، وهذا ما تظن إليه بنعمر، أثناء حديثه مع يوسف:

«- في هذا البحث المضني ... أنتما تتشابهان أنتما من طينة واحدة كما

يقولون

- ماذا تقصد؟ لم أفهم
- قد تكونان من أصول واحدة.
- هل أنت جاد أم تسخر كعادتك.
- صحيح ربما تكونان من أصول واحدة... البجاوية والتلمساني من أصول واحدة ... شوف... ربما تكون سلالتك هي التي هاجرة إلى بجاية وتركت هناك هذا النموذج الذي يشبهك أو تشبهه ثم هاهو النموذج يعود إلى تلمسان ليبحت عن صورته.. إنها مثل سيدي بومدين تريد أن تموت هنا من الحب... وليس من المرض»⁵⁶ لقد كان كلا من يوسف وباية ضائعا، يبحث عن ذاته في الآخر، وما رحلة باية إلى تلمسان سوى عودة إلى الأصل المشتت بين بجاية وتلمسان، واقتفاء لأثر شيخ المتصوفة، وهي وإن عادت إلى بجاية وتبعها يوسف، فإنه لامناص من عودتها إلى تلمسان أين ستدفن في ضريح الأميرات، ويومها ستكون باية صنهاجي و ليس باية بن بوسته، وكل هذا علمه عند الله.

وأخيرا لقد مكننا البحث في التناس من تشكيل صورة للواقع السوسيوثقافي للرواية، الذي تشكل من فسيفساء متجانسة من النصوص السردية وغير السردية، وهي نصوص أصيلة في أغلبها، ومن واقعنا السوسيو ثقافي الأصل، خاصة النصوص التي استحضرها الكاتب بوعي، وتتمثل في النصوص الصوفية، والنصوص التاريخية، ونصوص الثقافة الشعبية بشتى تفرعاتها، وبلغة تراوحت بين الشعرية والشعبية الدارجة إلى جانب الأمازيغية، التي كانت تمثل عودة فعلية إلى الأصل والمنبع، الذي لا مفر من العودة إليه، لأنه يمثل لتراثنا الشفوي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه من أكثر النصوص ارتباطا بالرواية الجزائرية. أما الاستحضارات الدخيلة فهي قليلة جدا في الرواية، ويمكن إدراجها في لا وعي الكاتب، وربما قد تكون محض تجاوزات للقارئ، الذي يحاول بسط وفرض سلطته الهشة على النص.

1 - ألفت هذه الرواية سنة 1847 في حين أن رواية زينب قد ظهرت سنة 1913، حُفقت وأعيد نشرها سنة 1982 في الجزائر، صدرت الطبعة الثانية من "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" في بيروت مؤخراً، عن "دار الغرب الإسلامي"، ضمن الأعمال الكاملة للدكتور أبو القاسم سعد الله، ضمن سلسلة "تحقيق التراث" المجلد الرابع عشر. ولمزيد من المعلومات يرجى قراءة مقال الطيب لعروسي، حكاية العشاق" رواية جزائرية سبقت "زينب" هيكل بجيلين، الصادر بتاريخ 2008/11/29، موقع عرب أونلاين، <http://www.alarabonline.org>

2 - سعيد يقطين، الرواية العربية: من التراث إلى العصر، مجلة علامات، العدد 20، موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنت www.saidbenkrad.free.fr

3 - يقال أن الواقعية سلبية الإخفاق ظهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر نتيجة إخفاق ثورة 1848، ما أدى إلى تنامي بورجوازية طفيلية ورجعية. وأدبيا كانت الرومنسية تحتضر، بعدما تركت الواقع وابتعدت عنه، وقد مهد بروسبير وبلزاك وستاندال الأرضية الأدبية لظهور تيار الواقعية في الأدب، بعد تأثر الروائيون بفكرة نقل صورة الواقع بموضوعية.

4 - وقبل هذا كانت فترة الستينيات والسبعينيات، التي أولت اهتمامها بالإرث الثوري، ثم انتقلت بعد الاستقلال إلى معركة البناء والتشييد، فمجدت الثورة الاشتراكية كسبيل للبناء والتشييد. وفي التسعينيات ظهرت عدة روايات تتناول مسألة العنف في الجزائر، نذكر منها على سبيل المثال رواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي، متهاتات ليل الفتنة لحميدة عياشي، وغيرهما.

- حول مفهوم الموسوعة ينظر: 5

Umberto Eco, sémiotique et philosophie du langage, traduit de l'italien par meyriem bouzacher, presses universitaires de frances, (2) édit 1993, p.155.

6 - الطاهر وطار، الرواية هي ملحمة الحياة، (حوار صحفي)، الملحق الأدبي لجريدة اليوم الجزائرية، 2004.10.18، حاوره الصحفي الخير شوار.

-
- 7 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الأولى 1996 ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ص. 295
- 8 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص. 14 .
- 9 - حسين علام، خطوة في الجسد (رواية)، نشر الدار العربية للنشر ورابطة كتاب الاختلاف، 2001
- 10 - الرواية، ص. 252
- 11 - الرواية، ص ص. 16-17
- 12 - الرواية، ص. 278
- 13 - الرواية، ص. 30
- 14 - حول العوالم الثلاثة للعلامة يراجع جبرار دلولدال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط 1، 2000، مطبعة النجاح الجديدة..
- 15 - د. حميد لحداني- "عتبات النص الأدبي (بحث نظري)"- مجلة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدة - مج 12- ع 46- شوال 1423 هـ، ص8
- 16 - نفس المرجع، ص. 08
- 17 - أنظر جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، ص. 21
- 18 - الرواية، ص. 07
- 19 - الرواية، ص. 241
- 20 - الرواية، ص. 252
- 21 - الرواية، ص. 11
- 22 - الرواية، ص. 77
- 23 - الرواية، ص. 33
- 24 - الرواية، ص. 32
- 25 - الرواية، ص. 200
- 26 - الرواية، ص. 203

-
- 27 - الرواية، ص. 278
- 28 - الرواية، ص. 40
- 29 - فريد الدين العطار، منطق الطير، من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،
<http://AR.WIKIPEDIA.ORG>
- 30 - الرواية، ص. 33
- 31 - حميد الحميداني، الواقع والأسطورة والحلم في رواية العشاء السفلي، مجلة علامات،
العدد: 15، موقع سعيد بنكراد www.saidbenkrad.free.fr
- 32 - الرواية، ص. 34
- 33 - الرواية، ص. 35
- 34 - الرواية، ص. 37
- 35 - الرواية، ص. 36
- 36 - الرواية، ص. 58
- 37 - الرواية، ص. 45
- 38 - الرواية، ص. 40
- 39 - من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، <http://AR.WIKIPEDIA.ORG>
- 40 - الرواية، ص. 93
- 41 - الرواية، ص. ص. 45، 46
- 42 - الرواية، ص. 60
- 43 - الرواية، ص. 80
- 44 - الرواية، ص. 81
- 45 - الرواية، ص. ص. 94، 95
- 46 - الرواية، ص. 105
- 47 - الرواية، ص. 106
- 48 - الرواية، ص. ص. 110، 111
- 49 - الرواية، ص. ص. 64
- 50 - الرواية، ص. ص. 248

-
- 51 - الرواية، ص. 268
52 - الرواية، ص. 223
53 - الرواية، ص. 226
54 - الرواية، ص 278
55 - الرواية، ص ص. 201
56 - الرواية، ص ص. 100-99

الهوية المنسجمة والهوية المتشظية في نص "سيمرغ" لمحمد ديب.

أ. عزيز نعمان

جامعة تيزي وزو

يلمس القارئ حضوراً مضطرباً لموضوع الهوية، عبر نصوص "سيمرغ"^{*} المتداخلة، ويتجلى ذلك الاضطراب على أكثر من صعيد: فعلى صعيد لغوي يمكن ملاحظة مقدار استعمال ديب لكلمة "جزائر" كعلامة لغوية كاشفة عن أحد معالم هويته كشخص وأديب. وعلى صعيد دلالي تبدو الصورة التي رسمها عن الهوية شديدة التحول والتغير. أما على صعيد آخر، هو الصعيد المعرفي (الفلسفي)، فيبدو حيال تصورين متعارضين: تصور يبدو فيه باحثاً عن هوية منسجمة موصلة إلى معالم ثابتة تتحدد في علاقتها مع انتماءاته الفردية والاجتماعية والثقافية والوطنية والعرقية والإنسانية، وتصور آخر يعرض فيه ما آلت إليه هوية اليوم من تهديم وتفكيك جراء تيارات فكرية جعلت "الذات الإنسانية- على حد قول لوهمان (Luhman) - تفقد كل وجود فعلي"¹ لها. ومن شأن التعارض الحاصل بين هذين التصورين أن يعكس تعارضاً آخر على صعيد الممارسة الأدبية عند ديب قوامه مقابلة- في عمله هذا - ما هو حدائهي بما هو ما بعد حدائهي، وهي مقابلة تتيح المجال للقارئ في أن يتساءل عن مظاهر ذلك الجدل الذي أراده ديب "نموذجاً لحالة تفتت الإنسانية وتتاثرها شظايا"²، والذي أراد أن يمنحنا من خلال "سيمرغ" نموذجاً "للأدب الذي يقاوم بطريقته"³ ويرافع لصالح إنسانية باحثة عن ذاتها.

سنكتفي في رصد مظاهر ذلك الجدل الفكري الذي طال فكرة الهوية بالوقوف عند طرفي ثنائية (الانسجام والتشطي) باعتبار ما فيهما من عناصر تمت بصلة إلى معالم هوية حدائية وما بعد حدائية، وفق هذا الترتيب.

• الهوية المنسجمة:

كشف ديب ما من مرة عن هويته التي لن يصعب على القارئ تحديد أبرز معالمها استنادا إلى نسبة الحضور الملحوظة لكلمة "جزائر" في مجموع نصوصه. وهي الكلمة التي اقترنت بدلالة الانتماء الشخصي: "في جزائري مسقط رأسي"⁴، وكذا بدلالة الانتماء الأدبي: "ككتاب جزائريين"⁵، "الأدب الجزائري"⁶. ففي مثل هذه العينة، وفي عينات أخرى، يظهر تمسك ديب القوي بالمبدأ الحدائي القائل بضرورة "الامتثال للهوية"⁷، حيث يطلعنا بشكل صريح على بلده، لكنه - وهو يفعل ذلك - يلمح إلى مشاعر الحنين والبعد والإقصاء المتولدة بداخله وهو يسعى "للتأكيد على هوية"⁸ قائمة على أسس ثابتة تتحدد بالرجوع إلى التركيبية الاجتماعية والثقافية واللغوية لوطنه الجزائر. وتتحدد تلك المشاعر وفق سياق الاغتراب الذي تدور حوله معظم نصوص "سيمرغ"، ويأتي ذلك من منطلق كون الاغتراب ظاهرة إنسانية معبرة بالدرجة الأولى عن "المنطقة العتمة في الذات الإنسانية"⁹. وهو ما يفتح المجال لأكثر التساؤلات وأكبرها والتي يأمل ديب نفسه أن تلقى إجابات عند جمهور الشباب الكاتب باللغة العربية على وجه الخصوص، إذ يقول في حوار* جمعه مع الصحافي ع. حميدة من يومية "اليوم" الجزائرية: "(...) إن غربتي عن بلدي هي غربة متعددة، غربة يصعب تغطية جراحها، لكن أملّي يبقى كبيرا في الجيل الجديد، الجيل الذي يكتب بالعربية"¹⁰.

وليس المكان وحده هو ما يحدد معالم غربة ديب الإنسان والأديب بل إن لهاجس الزمن (الطفولة والشيخوخة) دخلا في ذلك، فيبدو - نتيجة ذلك - كمن

يستدعي الذات في "مكان الغياب"¹¹ والتلاشي المستمرين قصد مكالمتها وإشباعها بذكريات الطفولة ورموز الكبر، وهو ما يوافق توجه جان جاك روسو (Jean Jacques Rousseau) ذا الطبيعة الحداثية في فلسفته الاجتماعية، والذي ينص على "ضرورة بحث الكائن البشري عن تحقيق ذاته"¹²، وهي الفكرة التي وجدنا لها صدى في نصوص "سيمرغ" فيما بينها.

مقابل هذه الهوية الثابتة المعلن عنها في القسم الأكبر من نصوص "سيمرغ" نلمس في مواطن أخرى من الكتاب صورة أخرى لها تبدو شديدة التحول والتغير، وهو ما يمكن أن نلخصه في مشهدي النهر الجاري وظلال الغيوم الذي أحسن ديب من خلالهما كيف يصف الطابع الحركي والخاصية الجدلية لهوية الإنسان في علاقتها مع الذات. ولتقريب تلك الميزة، التي تبدو بدورها قريبة من الجدلية الحداثية القاضية بارتباط الهوية بالذات، نورد فيما يلي الصورتين التشبيهيتين اللتين وردتا في نص "سياجات المعنى" دون أن تفصل بينهما مسافة كبيرة، وهو ما يتيح لنا افتراض كون كل منهما صيغة شارحة للأخرى ومكملة لها:

"لا شيء أقل ضمانا من صورة هويتنا. ولا شيء أقل استقرارا وثباتا وكذا استمرارية وقمعا من تلك الصورة (...). سنكون نحن المجرى وتكون هي النهر الجاري والراسي على الدوام في معبرها الباقي. يقال إننا لا نسبح أبدا في مياه واحدة، قاصدين النهر في كلامنا. يمكن تمديد ذلك أيضا على الهوية (...)"¹³.

وفي أسلوب نثري أكثر قربا إلى اللغة الشعرية يقول: "الظلال التي تضيعها الغيوم على الطريق تهيم في الحقول، تهيم في حيرة هائلة. نحن نهيم أيضا. ولكن ظلال أي غيوم نحن؟ نحن نهيم"¹⁴.

إن ما ينجر عن حركة الماء في النهر هو ما ينجر عن حركة الغيوم في السماء، فالاضطراب سمة مشتركة بين الحركتين، لكن مجرى النهر وظلال

الغيوم هما بمثابة انعكاس أشد اضطراباً لتلك الحركة. فالذات من هذا المنطلق ظل شديدة التغير لا تعكس في كل الأحوال صورة، وبالتالي هوية، صاحبها بل هي شفافة ولعوبة، كما أنها - وعلى غرار المرأة - لا تعرف الذات بنفسها ولا النفس بذاتها، وهي المسألة التي توقفنا عندها في النص الإطار حينما أشرنا إلى المقاربة الاستبطانية التي أقامها ديب بين القصيدة والمرأة والظل: "تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن ذلك لن يجديها في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذاتنا في المرأة ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا"¹⁵.

بإمكاننا أن نقول مستنتجين، على غرار ما فعل مراد يّلس، إن "خلف تلك الصور المرآوية تنام انعكاسات مخاوفنا ورغباتنا وهذياننا"¹⁶ وتحمل تلك المنعكسات - في نصوص ديب - دلالة "النزول إلى أعماق الذات وإلى أعمق النقاط فيها"¹⁷، وهو ما من شأنه أن يسمو بها إلى الذات الإنسانية الحقة التي سنرى لاحقاً أنها تتأسس على قاعدة أخلاقية عند ديب.

يعكس ذلك الاضطراب والتحول اللذان يصيبان الهوية مظهرًا من مظاهر البحث عن "أنا موحدة"¹⁸، وهو المظهر الذي دفع الراوي - في النص الإطار - إلى أن يجعل من نفسه طائرًا يتحدث على لسان الطير ويروي رحلتها المضنية صوب ملك الطيور السيمرغ، ولم تمنعه تلك الصورة الرمزية المتخذة من وضع بطاقة هوية لنفسه لم يزد فيها أن جرد نفسه من اسم عائلي ونسب يحددانه: "إني ب.ا.ع (S.N.P) حتى وإن جهل الآخرون، الإحدى عشر، ذلك. بلا اسم عائلي. لقيط معنوه ذاك هو اسمي"¹⁹.

ورغم تلك الصورة المبهمة والمجهولة للهوية إلا أنها ستؤول إلى فقدان وتتحول إلى "هوية نافرة"²⁰ - على حد تعبير لاكان - وتكون المرأة مسرحاً لذلك الضياع: "أحدنا يغيب عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا"²¹.

يقع تحول آخر عبر المرأة نفسها - لا يعقبه الراوي بمشهد تكميلي - حيث يحل السيمرغ، الممثل لملك الطيور عند الفرس والرمز للذات الإلهية عند الصوفيين، محل صورة الراوي المفقودة: "إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ"²². وفي هذا المآل الذي اختاره ديب لذات راويه يبدو منتهجا صيغة الحسين بن منصور الحلاج (244 هـ - 309 هـ / 858 م - 922 م) في قوله:

رأيت ربي بعين قلبي فقلت: من أنت؟ قال: أنت!²³

ويبدو في مشهد دنو السيمرغ من الراوي مطالعا على بيت آخر للحلاج:

أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني²⁴

إذا كان منطلقنا في تحليل مشهد تحول الذات وضياعها في النص الإطار منطلقا سيميائيا سرديا، فإننا سنلاحظ أن الموضوع الذي يسعى الراوي كفاعل (رفقة ركب الطيور) لاستهدافه والمتمثل - كما قلنا آنفا - في البحث عن ذات السيمرغ ما هو "في الواقع إلا ذريعة وحيزا لاستثمار القيم ومكانا آخر يفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل وذاته"²⁵، حيث يتحول موضوع البحث في النهاية إلى الذات الرامزة بدورها إلى شكل من أشكال "البحث الهوياتي والروحي"²⁶، فتبدو "الذات الفاعلة (Sujet opérateur)"²⁷ فاقدة لموضوع القيمة المتمثل في الهوية من منطلق قول غريماس (Greimas) بأن "(موضوع القيمة) حيز تستثمر فيه قيم تقترن بالذات أو تتفصل عنها"²⁸، ولا يتجلى "مشروع الذات"²⁹ القائم على الانتقال من وضعية انفصال عن موضوع الهوية إلى وضعية اتصال به في النص الإطار وحده، بل نلمس حضوره عبر كافة نصوص "سيمرغ" التي راح من خلالها ديب يوجه دعوة ضمنية للرجوع إلى الذاكرة الزاخرة بالماضي الإنساني للبشرية، وعالم الطفولة الواسع الآفاق، والفضاءات الرحبة للأدب والحلم والخيال، وهي دعوة اكتست مظهر "المتاهة والحنين"³⁰ لما يفترض أن يكون معوضا أو بديلا لكل "ذاكرة أو هوية مفقودتين"³¹ - على حد

قول جاكولين أرنو (Jacqueline Arnaud) - مع احتمال حصول علاقة ترادف أو تكامل بين "عملية البحث المدوخة عن المعنى ورحلة البحث عن الهوية"³². فلا سبيل إذن لعزل ذات ديب المتصوفة والمتلاشية على غرار تلاشي ذات العطار في منظومته: "اغمض عينك ثم افتحها وتلاش ثم تلاش ثم تلاش في تلك الحال الثانية، ثم امض قدما، فقد تأتي لك أن تصل إلى عالم التلاشي"³³. لا سبيل لعزلها عن سياق الحنين الصوفي إلى الأصل، وعن سياق الإبداع الأدبي الذي يمثل موضع التزام وتفاني الأديب وإقدامه على "كتابة اختلافية تقول أنها الممزقة شظايا"³⁴ وتتأسس على مبدأ التلميح إلى حقيقة وجود أدب - بما في ذلك الأدب الجزائري - مميز من خلال "كلمة نأخذها، يقول ديب في آخر كتبه "لايزة" (Laëzza)، فتجعلنا من ثم حاضرين في العالم"³⁵، لكن مفارقة التضييل تبدو أمرا حتميا وهو يكتب، فيقول: "وبمجرد أن أستحوذ بالمقابل على تلك الكلمة تعترضني مفاجئة أولى، حيث تبسط لي مرآتها علما أنني عشت إلى حد الآن دون صورة عن نفسي. لكن بعد أن اكتشفت ما فيّ عليّ أن أعرف على نفسي. أعرف على نفسي، نتعرف على أنفسنا. فالأدب هو أولا تعلم الذات والنحن (Nous)"³⁶.

يمكن أن يكون منطلقنا أيضا في تحليل الهوية المتحولة مبنيا على "طور المرأة"³⁷ كمفهوم يجسد رمزية في "سيمرغ"، من حيث إنه يلعب دورا هاما في "تشكيل وظيفة الأنا"³⁸، ويحمل دلالة التعرف التي يحددها لاكان بـ"التحول الحاصل في الذات لدى تحملها لصورة ما"³⁹، فما وقع إذن بعد توحد ذات الراوي وذات السيمرغ في النهاية هو "تداخل فضائي صراع متنافرين حيث تتعثر الذات في عملية البحث عن المترفع وقلعة الباطن البعيدة، وهو ما يرمز على صعيد الشكل إلى هذا (le ça)"⁴⁰ الوثيق الصلة في حالة ديب بتقلب فوري لصورة الأنا وغموض "مصير الذات"⁴¹.

وينبثق عن هذا التوجه الذي سبق وأن افترضنا أنه صوفي المنشأ توجه آخر يقوم على مبدأ الانفتاح على الآخر أو بالأحرى على منطق البحث عن الذات في الآخر، وهو ما يعكس غيرية نلمس إيمان ديب وتمسكه بها في كل ما سعى في تأكيده عبر نصوصه الكثيرة من أفكار تصب في مجرى الهوية الجمعية التي ترمز في اعتقادنا إلى هوية إنسانية تقوم على التعددية والتكامل في الوقت ذاته. فنراه يتساءل بعمق عما يمكن أن يحول بين الضميري أنا وأنتم، فيقول: "أنا الضمير الأول للمفرد. أنا، مفرد؟ وأنتم، أنتم شخص آخر؟"⁴². ففي ذلك التساؤل تأكيد على ما تحقق في حالة المرأة من "تجليات الضعف (double) المظهرة لحقائق نفسية غير متجانسة"⁴³ مرتبطة في حالة ديب بتعلم الأنا والنحن والأنتم وغيرها من الضمائر المرادفة في مجموعها - كما رأينا آنفا - للأدب. ومن هذا المنطلق فإن ما يطرأ على الأنا من تغير، قد يكون مرحليا أو غير مرحلي، طويل المدى أو قصير المدى، سينجم عنه في النهاية رجوع إلى وضع الأصل المنبئ عند لاكان بعمل الذات المتحركة في فضاء اللغة تحركا رمزيا وطوريا، حيث "تدفع الأنا بصورة بدئية قبل أن تتجسد في جدلية التعرف على الآخر وقبل أن ترجع إليها اللغة وظيفية الذات المنوطة بها على صعيد عام"⁴⁴. فليس للذات من وجود دون الآخر، وليس للهوية من مرجعية خارج سياق الغيرية.

إن الهوية التي يريدها ديب، وإن بدت في مظهرها المتحول المستجيب لمبدأ الغيرية الذي كثر تجسيده عند أنصار ما بعد الحداثة، وإن بدت أيضا دائمة الارتباط بـ "وضع الآخر"⁴⁵ وعاكسة "لفضاء الثقافي أو النفسي المغاربي"⁴⁶ على حد تعبير شارل بون، فإنها لا تتفصل، في جميع الأحوال، عن الوضع الإنساني المستجيب للتصور الحداثي القاضي بـ "التحكم المنسجم في العالم عبر أنا موحدة"⁴⁷. وما تلك الأنا الموحدة إلا "ذاتا تضيع بالقدر الذي تعثر فيه على

نفسها"⁴⁸، فهي من منطلق لاكان "على استعداد دائم للاختفاء من جديد، مؤسسة بعدا قوامه الضياع"⁴⁹. وقد استطاع ديب أن يترجم تلك الخاصية التي تتبني عليها الذات الإنسانية بأن جعل من موضوع البحث عنها وتحقيقها أمرا ضروريا للوقوف بالمرصاد أمام "مجتمع اللامبالاة" الذي يسير بخطى متسارعة"⁵⁰، والذي يحمل في مشروعه أفكارا مناهضة للإنسانية وملغية لهوية الإنسان.

وصفوة القول، إن ما تم رصده في "سيمرغ" من مظاهر هوية قوامها الظهور والاختفاء على أساس من الحركة والثبات لا ينبئ، في اعتقادنا، بتذبذب صورة الهوية عند ديب وترزعزعا بل ينبئ بتصور منسجم يسعى لاستكمال بناء تلك الصورة التي باشر في مشروع البحث عنها منذ أولى محاولاته الأدبية* معبرا عن تمسكه وإيمانه القوي بها في مختلف أعماله الإبداعية، والأرضية التي وضع عليها أسس ذلك البناء هي أرضية بلده الجزائر، أو بالأحرى "مكان تحدده الأول"⁵¹، ليسمو ذلك الصرح إلى مبنى شاهق يطل من على فوقه على إنسانية تهددها الصراعات المتطرفة التي توشك أن تعصف بمعالم هوية إنسانية لا طالما أثبت ديب أنها الأولى والأبقى.

• الصورة المتشظية للهوية:

تبين لنا من البداية - وبعد تتبّع دلالات النص الإطار - أن رحلة البحث عن الذات التي أرادها ديب تقف كوجه نقيض لرحلة البحث عن الخلود التي أقدم عليها إنسان اليوم متحديا فيها الموت والقدر على حد سواء. وقد تعزز هذا الوجه الثاني المرفوض من خلال نصوص أخرى راحت تسائل ما يبدو واضحا للعيان ومأخوذا من الحياة اليومية للإنسان و"تضع تحت عدسة عينها"⁵² مسألة الإقصاء في كل تجلياتها ومظاهر نشأتها وتطورها، وتسלט الضوء على نقاط الفراغ التي بات ينظر إليها نظرة لا فائدة ترجى من ورائها، وهي النقاط التي

فضل ديب محاورتها فراح "يناقش ويحلل ويعطي رأيه ويذهب بعيدا في مساءلة"⁵³ العنصرية والإرهاب والعولمة والافتراضية والاستتساخ، وكلها مظاهر وأعراض تستجيب لـ "مبدأ السلطة والوصاية والهيمنة: أي ما يمكن تسميته بمبدأ الاضطهاد (le principe paranoïde)"⁵⁴ القائم على انعدام الثقة بين الناس والاعتزاز المفرط بالذات عند بعضهم، وهو ما يترجم عند ديب بالأنانية التي لا يرى أنها حكر على الفرد وحده بل "ثمة وجود لأنانية الدول على غرار أنانية الأفراد"⁵⁵، ويترجم كذلك بالفوقية التي دفعت النازيين - على حد قوله في "لايزة" - إلى "ارتكاب الجرائم المعروفة لا لأنهم كانوا ألمانين بل لأنهم كانوا بشرا كغيرهم من البشر وأنهم أيضا عدوا أنفسهم، بلا شك، فوق كل البشر"⁵⁶.

سينصب اهتمامنا على تلك الأعراض المشخصة لداء الإقصاء على اعتبار ما تحمله من مشروع مناهض للإنسانية يتأسس على فكرة "استحقاق الإنسان وتهشيمه"⁵⁷ ويتولد عن ذلك التهشيم تهشيم للذات، وهو ما يضعنا إزاء صورة مضطربة لهوية ما بعد حداثة، يرفضها ديب، قائمة على "التشتت والتشطي والشعور بال فقدان"⁵⁸. ويمكننا أن نتحقق من قيام منطق الإقصاء على إلغاء ذات الآخر وهويته:

- تتحدد العنصرية، في "سيمرغ"، باعتبارها شكلا من أشكال ذلك الإقصاء، كـ "منبر للترفع والتفوق"⁵⁹ اللذين تفعلهما إرادة التسلط "التي تمنح كل فرد إمكانية التحول إلى ذات حاكمة والخروج من وضع الحياد"⁶⁰، ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يبلغ نقطة التطرف التي تجعل ذلك الفرد العنصري - على حد قول ألان تورين - "مسكونا بهويته ولا يرى في الآخرين إلا ما يجعلهم مختلفين عنه (...). أما الآخر فيبدو بسهولة وكأنه يمثل تهديدا مطلقا: إما هو وإما أنا"⁶¹، وهو ما يستلزم منطق الموت الذي تصبح العنصرية بمقتضاه "آلة

حرب من بين آلات الموت وأدواتها"⁶²، وتستهدف من ورائه "الإطاحة بالذات"⁶³ وإشعار الآخر بفقدانه لهوية يتحدد وفقها.

- أما الإرهاب فهو صورة متقدمة من صور العنف التي صاغها ديب في قوله: "أحمل القتل في نفسي"⁶⁴، وهي صورة تعكس بصدق فكرة "العنف الذاتي"⁶⁵ التي أصبح الفرد ما بعد الحداثي يجسدها في سلوكه اليومي، فتجتاز الذات "عتبة الاضطهاد"⁶⁶، على حد تعبير كريستيفا، منمية روح "التعصب الإثني واللاتسامح الديني"⁶⁷، وهي أعراض تشخص داء العنصرية ووباء الإرهاب الذي يندر في نزعته الأصولية عند ديب بـ "سرطان يدمر مجتمعا أو فريقا أو عائلة"⁶⁸. فثمة رجوع إلى "الهوية العرقية"⁶⁹ أو إلى "نواة مغلقة للهوية"⁷⁰، بحسب تعبير لوهمان، وهو ما يفضي بشكل أو بآخر إلى "تعصب الهوية"⁷¹ المنبني على حساب هوية الآخر.

- إلى جانب العنصرية والإرهاب تأتي العولمة كشكل آخر من أشكال الاضطهاد، وهو اضطهاد غايته الهيمنة ومردده السعي الحثيث للإنسان، أو حلمه - على حد قول ديب - في أن "يصوغ (العالم والحياة) في معادلة واحدة نهائية"⁷²، فالاضطهاد في هذه الحالة يرمي إلى "إيقاف حركية الذوات"⁷³ وجعلها تسير في صالح ذات متسلطة تعمل على إرساء قواعد "إيديولوجية الإحراز (idéologie de l'obtention)"⁷⁴ وفرضها فرضا يقوم على "فكرة الغلبة الهادفة إلى قهر الذوات «الضعيفة»"⁷⁵ وإقصائها من دائرة الهوية المركزية التي تنحصر في الدائرة الأورو-أمريكية.

ينتقد ديب العولمة كشكل من "أشكال الهيمنة في العقلنة الحديثة"⁷⁶ مكذبا مزاعمها الوهمية ومنندا بنزعتها الاحتلالية ومقاصدها التي لا تعدو أن تكون "مقاصد أمبريالية"⁷⁷. فهو في نقده هذا أقرب ما يكون إلى الرؤية ما بعد الحداثية في رفضها للعقلنة الحديثة و"دعوتها للتعدد ومقتها المزعوم للشمولية"⁷⁸، كما

يبدو نقده مؤسسا على استلزام غيدنس (Giddens) المؤكد على أن "الحداثة هي من يعولم"⁷⁹، وكأن به يذهب مذهب تورين في قوله: "إن الحداثة لم تعد قوة للتحريك ولكنها صارت مصدرا للاستبعاد وللاضطهاد والقمع"⁸⁰، مما يجعل منها "وعيا إيديولوجيا مراوفا مخابراتا"⁸¹ لا علاقة له بمسألة إلحاق الشرق بالغرب والجنوب بالشمال إلا في حدود ثنائية "السيد والعبد الهيجلية"⁸². وهي المسألة التي لمسنا حضورها عند ديب في كل ما سعى لاستحضاره من رموز في نصوصه المختلفة هادفة لإيصال هوية الشرق بهوية الغرب عبر رباط الإنسانية الذي بات من الضروري الاعتصام به.

- ومن بين أشكال التطرف الأخرى التي عالجها ديب تبدو الافتراضية وجها مكملًا للعولمة، أو بالأحرى مظهرًا من مظاهرها البارزة المنذرة بـ "نقص التواصل بين الناس بسبب تطور وسائل الاتصال"⁸³، وهي المفارقة التي تتجلى علاماتها في "النقلة المجتمعية الحادة التي أحدثتها تكنولوجيات المعلومات"⁸⁴، حيث وقعت من خلال العالم الافتراضي محاولة في "الخروج عن الكلام"⁸⁵ لاستبداله بلغة العولمة التي تشعربنا بـ "افتقاد الإنسانية لإنسانيتها"⁸⁶، وهو ما يعني على وجه الاستلزام "محاولة في الخروج عن دلالة (الذات والتمثيل والخطاب والمعنى) واستبدالها بما هو شيء آخر فيها: الإنتاج باعتباره إشارة"⁸⁷، أي أن الذات المقهورة ستذعن للمادة وتنفاد وراء كل ما لا يعدو أن يكون "تمثيلا سمعيا أو بصريا"⁸⁸، وهو ما يوافق - على حد تعبير كريستيفا - "عملية اتصال لا نية تواصل فيها ولا تبادل أفكار"⁸⁹. فالخروج عن الكلام يستلزم خروجًا عن الذات وعن الآخر وإحداث قطيعة إنسانية.

يبدو رفض ديب الواضح لـ "هوية الإنسان أو اللاإنسان الجديد"⁹⁰ التي جاءت لتطبع مرحلة "ما بعد الحداثة وما بعد الفلسفة وما بعد الحضارة وما بعد التاريخ وما بعد الإنسان"⁹¹، على حد تعبير سامي أدهم، وهي الهوية التي مثل

لها بصورة الآلة الناطقة التي راحت تتحكم في الإنسان وتمارس إقصاء عليه، أي انه راح يظهر مدى "ازدياد سطوة الآلة"⁹² على الإنسان الذي أراد أن يصنع حقيقته عبر تلك الآلة وأن يتحدى قدره من خلال هوية جديدة تضع له "أنا أفكر جديدة"⁹³، وهو ما أبعد كل البعد عن ذاته وحال بينه وبين الآخر.

- يأتي الاستنساخ كأبشع صور الإقصاء التي يمارسها الإنسان على ذاته وهويته، من منطلق حديث ديب عن كائن آخر من خلق الإنسان الغربي هو المستنسخ الذي سيكون "منتوجا لا كائنا بشريا"⁹⁴، وهو ما يؤذن بعصر "صناعة الوهم"⁹⁵ وينذر بعهد "يزداد (فيه) اغتراب الإنسان"⁹⁶ عن الإنسان، وتحل الرذيلة فيه محل الفضيلة وتكون الحويلة انتصار "المظهر الخداع أكثر على الإنسانية"⁹⁷، وغياب كل ما يشعر الإنسان بإنسانيته. إن في رفض ديب لهذا التصور ما بعد الحداثي الذي يستمد مرجعيته من "مجتمع الموجة الثالثة"⁹⁸ رفضا لتصور يتأسس مشروعه على "المواجهة مع الذات"⁹⁹ يفضي إلى "دوامة التيه والضياح"¹⁰⁰ التي تحقق بالهوية الإنسانية من كل صوب.

يرفض ديب إذن الصورة المتشظية والمتذرية للهوية التي أفرزتها التيارات الفكرية المعاصرة المتصارعة والمتناحرة فيما بينها والتي تسعى عبر أداة العلم "لتحطيم احترام الإنسان القديم لذاته"¹⁰¹، على حد تعبير نيتشه (Nietzsche)، ويبدو في رفضه محذرا من مغبة الوقوع في "فخ الهوية"¹⁰² الذي يوهم بأحقية "الاكتشاف الجديد للذات"¹⁰³ تحت شعارات العرقية والأصولية والإقليمية والقبلية التي تغذيها حرية لا حدود لها.

كما يصلح الرفض في أن يؤكد إيمان ديب بـ "هوية متعددة"¹⁰⁴ تقوم على مبدأ الانسجام الحداثي الذي يتأسس في جملة نصوص "سيمرغ" على عناصر "هوية تبني ويعاد بناؤها في سياق تفاعلي كائن بين الذوات بعضها البعض"¹⁰⁵، أي هوية متشكلة في العلاقة الرابطة بين الذات والغيرية.

والغيرية، كأكثر العناصر استثماراً عند ما بعد الحداثيين، تتحدد أيضاً عند ديب في كل ما سعى لاختلافه في "سيمرغ" من جو ملؤه التواصل و"الحديث عن الآخر الذي يعني الحديث عن الذات"¹⁰⁶، وقد قدم لنا صورة عنها في آخر كتبه، في قوله: "(...) آخر يشعركم بغيريتكم بدءاً بهويتكم الخاصة. آخر يعلمكم من تكونوا ومن لا تكونوا"¹⁰⁷. أي أنها علاقة قائمة على مبدأ الانفتاح المتجسد عنده عبر "الرحلات والتبادلات المتضاعفة التي تقرب اليوم الناس من بعضهم البعض"¹⁰⁸.

يصلح أن نقول مستنتجين، على غرار ما أكدت أوريكيوني (Orecchioni)، بأن الهوية عند ديب "بناء تفاعلي دائم نركبه بتركيبنا مع الغير"¹⁰⁹ وهي، على غرار الأدب، لا تعترف بالحدود الضيقة والواسعة بين أفراد المجتمع الإنساني وتسعى "لإعادة جمع ما تفرق، لكن دون التخلي عن الحنين إلى وحدة العالم الضائعة"¹¹⁰، والتنازل عن حلم تصالح الإنسانية مع ذاتها. استرعى موضوع الهوية اهتمام ديب، ولن نبالغ إن نحن قلنا إنه من أبرز مواضيع الكتابة عنده، فيمكن الحديث عن كتابة الهوية وهوية الكتابة في إطار غيرية سمت رايتها منذ لحظة استعراض الكاتب في النص الإطار لوقائع رحلة البحث عن ذاته وعن ذات الآخر، عبر رحلة الكتابة المضنية التي تواصلت عبر نصوص "شبيهة بالسماء من حيث تكتلها ومن حيث استوائها وعمقها في الوقت ذاته، ومن حيث نعومتها ولا محدوديتها وافئذها إلى معالم"¹¹¹. يمكن اتخاذ تلك الكتابة المضنية والمفتقرة إلى معالم موضوع بحث وتساؤل جادين.

*- يعد "سيمرغ" واحد من آخر الأعمال التي نشرها محمد ديب، وكان ذلك أربعة أشهر قبل وفاته (جانفي 2003).

1- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، 16 مارس 2008
www.althakerah.net

2- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، 16 مارس 2008
www.althakerah.net

3- Ibid

4- Mohammed Dib, Simorgh, Éditions Albin Michel, Paris, 2003, p. 32

5- Ibid, p. 72

6- Ibid

7- ياسين الحاج صالح، ضمائر الحداثة المنفصلة والمتصلة و... المعاقبة، 17 مارس 2007،
www.dctcrs.org

8- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء،
1997، ص. 39

9- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse,
ÉDISUD, Aix-En- Provence , 2003, p. 101 .

* - حوار جمع ع. حميدة مع ديب على هامش اجتماع تخللته شهادات متقنين ومبدعين حول
ما يحدث بالجزائر"، وكان ذلك في مارس 1994، بمقر فناءك (FNAC) بباريس.

10- ع. حميدة، «محمد ديب»، جريدة "اليوم"، العدد 1294، الجزائر، الأحد 04 ماي 2003،
ص. 24

11- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, ENAL, Alger,
1988, p. 16

12- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie
critique, Éditions de la Découverte, Paris,
2006, p. 24

13- Simorgh, p. 75

14- Ibid, p. 76

15- Mohammed Dib, op. cit., p. 22

16- Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures
postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), OPU, Alger, 2002, p. 20

- 17- Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Lumière- Lyon2, Faculté des lettres ; sciences du langage et arts, septembre 2003, p. 109
- 18- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, p. 32
- 19- Simorgh, p. 15
- 20- Jacques Lacan, Écrits 1, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 94
- 21- Mohammed Dib, op. cit., p. 19.
- 22- Ibid, p. 20
- 23- ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح صلاح الدين الهواري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2005، ص. 36
- 24- م.ن، ص. 91
- 25- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 21
- 26- Groupe d'auteurs, Littératures Francophones du monde arabe, Éditions Nattan, Paris, 1994, p. 46
- 27- A.J.Greimas, op. cit., p. 21
- 28- A.J.Greimas, J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979, p. 259
- 29- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, p. 23.
- 30- Groupe d'auteurs, op.cit., p. 46
- 31- Jacqueline Arnaud, La littérature Maghrébine de Langue Française – tome I – Origines et perspectives, Publisud, France, 1986, p.p. 246-247
- 32- Groupe d'auteurs, op.cit., p. 47
- 33- فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ص 110.
- 46- جمال فوغالي، «ترجمة فصل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب»، مجلة "الثقافة"، العدد 05، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2004، ص34.
- 35 - Mohammed Dib, Laëzza, Éditions Albin Michel, Paris, 2006 p. 144
- 36 - Ibid, p. 144
- 37 - Jacques Lacan, Écrits 1, p. 89
- 38 - Ibid
- 39 - Ibid, p. 90
- 40 - Ibid, p. 94
- 41 - Ibid, p. 91

- 42 - Simorgh, p. 102
- 43 - Jacques Lacan, op.cit., p. 92
- 44 - Jacques Lacan, *Écrits*¹, p. 90
- 45 - Charles Bonn et Y. Baumstimuler, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, L'Harmattan, Paris, 1991, p. 11
- 46 - Ibid, p. 17
- 47- Axel Honneth, *La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique*, p. 32
- 48 - Jacques Lacan, *Les quatre concepts de la Psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.p. 34-35
- 49 - Ibid, p. 33
- 50 - Axel Honneth, op.cit., p. 34
- *- دخل ديب إلى مجال الأدب بقصيدة نشرها عام 1947 تحت عنوان "نجمة" النسر الواقع - فيغا وتبدو تلك القصيدة راسمة لمشروع برنامج جمالي وثقافي لما سيشكل أساسا لعمله في المستقبل، و يمكننا قراءة في القصيدة ذاتها تصورا أوليا لموضوع البحث عن الذات ولتوجه رمزي وصوفي وحضور شعري سيتكرر توظيفه في مختلف أعماله الأدبية.
- 51- Groupe d'auteurs, *Littératures Francophones du monde arabe*, p. 17
- 52- Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien*, Arts de Faire, Éditions Gallimard, Collection « Folio », Paris, 1980, p. 156
- 53- جمال فوغالي، ترجمة فصل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب، ص. 46
- 54 - Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 400
- 55 - Simorgh, p. 88
- 56 - Mohammed Dib, *Laëzza*, p. 109
- 57- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، 16 مارس 2008
- 58- نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، 16 مارس 2008
- 59 - Simorgh, p. 40
- 60 - Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, p. 400
- 61- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد 16 مارس 2008.
- 62- Mohammed Dib, op.cit., p. 40
- 63- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 93
- 64- Mohammed Dib, op. cit., p. 65

- 65- عبد الله الغدامي، آفاق ما بعد الحداثة ، www.althakerah.net. ، 16 مارس 2008
- 66- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 401
- 67- نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، 16 مارس 2008
- 68- Simorgh, p. 96
- 69- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد
16 مارس 2008
- 70- سليمان الديрани، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، . 16 مارس 2008
- 71 - J.F.Dortier, «L'individu dispersé et ses identités multiples», In " Sciences Humaines", n°37, France, 1994, p. 18
- 72 - Mohammed Dib, op.cit., p. 77
- 73 - Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400
- 74- André Helbo, L'enjeu du discours- Lecture de Sartre, Éditions Complexe, PUF , Bruxelles, 1978, p. 74
- 75 - Ibid, p. 74
- 76- عبد العالي معزوز، إشكالية العقل والعقلنة في الحداثة الفلسفية، . 16 مارس 2008
- 77- Mohammed Dib, Laëzza, p. 98
- 78- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، 16 مارس 2008
- 79 - Anthony Giddens, The consequence of Modernity, California : Stand Ford University Press, 1990, p. 63
- 80- عبد الله الغدامي، آفاق ما بعد الحداثة ، www.althakerah.net. ، 16 مارس 2008
- 81- طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: إشكالية ونقد ، 16 مارس 2008
- 82 - Ibid
- 83 - Mohammed Dib, op.cit., p. 119
- 84- نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، 16 مارس 2008
- 85- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, 1969, p. 33
- 86 - Simorgh, p. 67
- 87- Julia Kristeva, op.cit., p. 31
- 88 - Ibid, p. 38
- 89 - Julia Kristeva, op.cit., p. 43
- 90 - سامي أدهم، الفلسفة. الصناعة. المعلوماتية. السبيرانطيقا. الذكاء الصناعي، 16 مارس 2008.
- 91- المرجع نفسه.

-
- 92 - نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، 16 مارس 2008
- 93 - سامي أدهم، م.س
- 94 - Simorgh, p. 86
- 95- نبيل علي، م.س
- 96 - م.ن
- 97- Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles, Édition Albin Michel, Paris, 2001, p. 97
- 98 - نبيل علي، م.س
- 99 - نايف العجلوني، الحادثة والحادثة، www.althakerah.net، 16 مارس 2008
- 100 - Ibid.
- 101- Friedrich Nietzsche, Généalogie de la morale, texte et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montin, Traduction I. Hildenbrand et J. Gratien, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 25
- 102- ألان تورين، نقد الحادثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 390
- 103- م. ن، ص. 393
- 104 - Simorgh, p. 215
- 105 - Catherine Kerbrat – Orecchioni, Le discours en interaction, Édition Armand Colin, Paris, 2005, p.p. 156-157
- 106 - Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), p. 19
- 107 - Mohammed Dib, Laëzza, p. 115
- 108 - La dernière interview de Dib, In "Le Matin", n°3412, Alger, 08 mai 2003, p. 06
- 109 - Catherine Kerbrat – Orecchioni, op. cit., p. 160
- 110 - ألان تورين، في الحادثة وما بعدها: مصائر الحادثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد 16- مارس 2008
- 111- Roland Barthes, S/Z, Éditions Le Seuil, coll «Point Essais», Paris, 1976, p. 20

التجريب في الخطاب الروائي المغربي "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين

أ. العباس عبدوش

أ. راوية يحياوي

يستند عنوان المداخلة إلى جهاز مفاهيمي، تنمّ عنه المفردات التي تشكّله، وهي "التجريب" و"الخطاب الروائي" و"المغربي"، وهي دوال للجهاز المفاهيمي المهمّاز، الذي يثير وابلا من الأسئلة، والإشكالات المتداخلة: ما هو التجريب؟ ما مفهومه؟ وما موضوعه؟ وهل التجريب مشروع له منطق خاص وأساسه الجمالية؟ ولماذا الخطاب الروائي؟ وما الخصوصية في قولنا الخطاب الروائي المغربي؟ وما هي القضايا النقدية التي يثيرها سياق: التجريب في الخطاب الروائي المغربي؟

في البدء، ننّبه إلى أنّ مصطلح "التجريب"، يفترض مبدئياً التأصيل، لأنّ النموذج هو الأسبق، ويمثّل الأصل، ثمّ تأتي التجربة، التي تحاول تجاوزه. ولما نقول "الخطاب الروائي"، نكون قد جمعنا بين مصطلح "الخطاب"* الذي نعني به ((الطريقة التي بها تتشكّل الجمل، مكونة نظاماً متتابعاً تسهم به في تشكيل نسق كلّ مغاير ومتحد الخواص...))⁽¹⁾، و"الروائي" الذي هو الجنس الأدبي المقصود بالدراسة، فهو واضح المكونات، وله قوانينه، وآلياته وكذا نظرياته، أمّا كلمة "المغربي"، ففيها التّحديد الجغرافي، الذي يصحبه التّحديد الإبداعى، لأنّه يُفترض أنّ ما يكتبه المغربي مختلف عما يكتبه كاتب آخر، من رقعة جغرافية مختلفة، حتّى وإن كانت اللّغة هي نفسها.

وحين نقول "التجريب في الخطاب الروائي المغربي"، علينا أن نقف عند مجموعة من القضايا النقدية المهمة، أولاها هي مركزية الجنس الروائي في الإبداع، فلقد انتهى "زمن الشعر" الذي احتفى به الشاعر والناقد أدونيس، مع أن الشعر ما زال إبداعا ساريا، كبقية الأنواع، إلا أن زمننا هو "زمن الرواية" حسب آراء بعض النقاد، حيث ((أصبحت الرواية العربية ديوان العرب المحدثين الذي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويحرر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الحاضر...))⁽²⁾ وكأن عصر العلم والتكنولوجيا والحقائق في أمس الحاجة لفن مغاير للشعر لذا يؤكد جابر عصفور قائلا: ((إننا نعيش زمن الرواية وليس زمن الشعر، وأن الرواية هي شعر الدنيا الحديثة كما وصفها نجيب محفوظ بحق...))⁽³⁾، وعندما يحتفي النقد بجنس الرواية كمساير لعصرنا، ذلك لأنه الفن الذي يحوي خصائص التغير والتبدل، فيمثل أرضية التجريب الدائم إذ ((لا تتوفر الرواية على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها كما يقول باختين - غير قابلة للتقنين بطبيعتها، ما دامت شكلا يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها - من هنا صعوبة الحديث عن معايير جمالية ((نموذجية أو قارة...))⁽⁴⁾ وكأن الرواية هي الجنس المفتوح على امتصاص كل أجناس الإبداع، ويمكنها الاستفادة منها جميعا، كما تفتح علاقات معها ((فالمبدأ الحوارى للرواية لا يقتصر على الشخصيات والأحداث، أو التقنيات واللغات وإنما يجاوزها إلى الأنواع والأجناس التي تتجاوب في الفضاء الروائي، خالقه توليفتها البوليفونية الخاصة...))⁽⁵⁾ وهذا ما يؤكد فضاءها التجريبي، الذي يشكل أفقا مفتوحا على إمكانات غير محدودة من الإبداع. وبما أن التجريب لصيق بفن الرواية المتحول، فماذا نقصد بهذا المصطلح؟

يقف حميد لحميداني، وهو يعلّق على رواية أحمد المدني "زمن بين الولادة والحلم" فيقول أنها تعبّر ((عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصّغيرة المولعة بالتّجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلّص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا...))⁽⁶⁾ ويكون قد ربط المصطلح بالجانب السوسيولوجي، وتغيّر القيم، والذي يصحبه تغيّر في العالم الرّوائي. وربط هذا المصطلح بالبورجوازية الصّغيرة التي تحمل على عاتقها الوعي الجمعي المتحوّل. ويقول سعيد يقطين ((أنّ الإفراط في ممارسة التّجاوز هو ما تتمّ تسميته عادة "بالتّجريب"...))⁽⁷⁾ بعد أن رأى أن ((محاولة التّجاوز، وإن كان هذا التّجاوز يختلف من كاتب إلى آخر (...)) وهذا الاختلاف في ممارسة التّجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة، وطرائق جديدة في الكتابة الروائية هو ما يميز التجربة الجديدة...))⁽⁸⁾ وما يلاحظ حول هذا التحديد، هو أنّه موضع المصطلح في سياق النشأة، وترصد ظهوره، على أنّه خرج من الإفراط في التّجاوز. في حين أن الأعمال الروائية التي تبنت التّجريب كإستراتيجية معرفية، لا تركز على الإفراط في ممارسة التّجاوز فحسب، بل وتشتغل في أفق معرفي، يطرح أسئلة جديدة، ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات، فيتحرّك هذا المصطلح في أفق متعدّد المشارب. كما يحدّده بعض الباحثين بمصطلح يقترب من التّجاوز، وهو الخرق، فيقول محمد أمنصور ((سيطفو فوق السّطح مصطلح "التّجريب" بما هو تسمية تُخلع على جوانب (الخرق) في مستوى التّحقّق النّصي لهذه المغامرة...))⁽⁹⁾ فيتحرّك هذا المصطلح في فضاء التّغير الإبداعي، فيعمد إلى استراتيجيات نصيّة تشتغل على المتغيّر، فتخرق القوانين والمعايير الجمالية الثابتة، لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة وخلافية، لا تطمئن إلى النهائي.

ومن الباحثين الذين ربطوا بين مصطلح "التجريب" والمغامرة، نجد الروائي محمد ساري الذي يقول: ((على الكاتب أن يواصل مغامرة التجريب لعلّه يصل إلى مبتغاه. تقول الحكمة بأنّ المغامرة أساس الاكتشاف، والتّجديد))⁽¹⁰⁾ كما يتحرّك في مناخ ابستمولوجي، يميل إلى انطولوجيا الاختلاف، والتّحول، عبر مسار المجازفة في الخرق.

كما لا نغفل أنّ الإبداع البشري، يسعى دوماً إلى الكمال غير المحقّق، فيعتمد الإبداع الرّوائي إلى التجريب لسدّ النقص الدائم، فلا الكمال تحقّق، ولا التجريب اطمأنّ إلى جماليات محدّدة، فكانت الصّيرورة الدائمة. فكيف بدأ التجريب في الخطاب الرّوائي المغربي؟

إنّ طرحنا لهذا السؤال، تستند الإجابة عنه الاعتماد على الجانب التّاريخي. إذ يتفق بعض الكتب على أنّ بدايات الرّواية بالمغرب كانت سيرة ذاتية* كما هو الشأن بالنسبة للرّواية العربية بصفة عامة، ولقد قدم مصطفى يعلى وعبد الرحيم مؤذن ببلوغرافيا الفنّ الرّوائي بالمغرب، مجلة آفاق العدد3-4 عام 1984 ص 74-82. ووردت فيها أسماء غابت، وأسماء بقيت، كعبد المجيد بنجلّون وتهامي الوزاني وعبد الكريم غلاب ومحمّد السّرعيني الخ... وبقي بعض الروايات المذكورة صامدا أمام النقد، كرواية سبعة أبواب لعبد الكريم غلاب، التي هي سيرة ذاتية.

وما يمكن قوله عن متن البدايات الرّوائية بالمغرب، هو عدم صفاء النّوع الرّوائي، فمنذ البدء، شكّل هذا الخط السير الذاتي، والرّوائي انحرافا، أنتج جنسا مختلطا، يمكننا تسميته ((الرّواية السيرية)) ويبدو أن النّموذج الأوّلي للرّواية المغربية، شكّل مأزقا أجناسيا، لأنّ الوعي الحاد بالأنا كان حاضرا، وكأنه احتفاء بالتاريخ الفردي للمثقّف المغربي، من خلال السرد، لأنّ الوعي بالذات ضروري بعد العمل الجماعي ((في مرحلة اختلطت فيها المفاهيم الرّومانسية بالمفاهيم

الوطنية، وأحس خلالها المتعلّمون والمتقّفون بأهميتهم، فراحوا يستكشفون ذواتهم، ويعكفون على تغيير أناهم المتضخّمة وعلى تحديد العلاقة بينهم وبين مجتمعهم المتحرّك في اتّجاه واحد...⁽¹¹⁾ وهذا ما يطرح إشكالية التّأصيل الرّوائي، وشرعية هذا النوع الأدبي، كنوع خالص أو مختلط في بدايات الرواية المغربية. وعندما تتحوّل الرّواية من السيرة الذاتية البسيطة إلى الواقعية تكون قد رسمت تحوّلًا يقدّم سمات التّجريب، الذي هو ليس وليد الفراغ، بقدر ما هو تحوّل وسيرورة في الإشكالات، التي تصنع منظومة القيم المرجعية للمغرب، فـ ((تنهض الواقعية كحلقة إشكالية ضمن سيرورة الإشكاليات الأساسية التي ينهض عليها التّجريب، مفهومًا وإستراتيجية. فهي جسر يمرّ عبره كلّ تّأصيل ممكن للجنس الرّوائي بالمغرب))⁽¹²⁾ ولقد شاع تداول مصطلح الواقعية بالمغرب في منتصف الستينيات ونهاية السّبعينات، في ظلّ الفكر الاشتراكي، فعمد الكاتب المغربي إلى خلق الرّواية وإلى المشاركة السياسية كعنصر فعّال لمناصرة التقدم. فشاعت بعض المفاهيم. إلّا أنّ هذا التّجريب سيغيّب عندما يتحوّل العمل الرّوائي إلى نضال إيديولوجي، فتغيّب عنه مركزية العملية الإبداعية، بوظيفتها الجمالية. ففي ظلّ الواقعية كان التّجريب فاعلية، كما أنّه في ظلّ الواقعية غاب التّجريب وتحوّل الإبداع إلى نسخ مكرّرة.

وبعد سقوط وإخفاق اليسار الماركسي اللينيني في المغرب، في منتصف عشريّة السّبعينات، ظهر فضاء سوسيو تاريخي جديد، من شعاراته، المغرب الجديد والديمقراطية، فتوجّهت الرّواية إلى التّجريب مرّة أخرى، فسجّل حميد لحداني أنّ رواية حاجر الثلج، الصادرة عام 1974، للكاتب المغربي سعيد علوش، انفتحت على تقنيات روائية جديدة، استخدمتها الرّواية الغربية في القرن العشرين⁽¹³⁾ وهذا يعني أنّ هذه الرّواية سابقة في التّجريب، إلى أن تصدر رواية أحمد المديني عام 1976، بعنوان زمن بين الولادة والحلم، فيكتب عنها نجيب

العوفي: ((أرى مغامرة أحمد المديني في روايته "زمن بين الولادة والحلم" بالغة التطرف والتحرر، حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقاً، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة فجاءت خلطة فنيّة، يصعب تحديد انتمائها، إلى أحد من هذه الفنون الثلاثة))⁽¹⁴⁾ إلا أنه هناك من النقاد، من تنبّه إلى التجريب، في هذه الرواية، بعد صدورها مباشرة* وقالوا بأنّ المديني نقل الرواية المغربية من الثابت إلى المتحوّل. إلا أنّ بعض النقاد رأوا أنّ التجريب في الرواية المغربية لم يصبح ظاهرة إلا في بداية الثمانينات، من بينهم سعيد يقطين، الذي رأى أنّ التجريب عند التازي والمديني، يشكّل تجارب فردية، فيقول: ((إنّ التجربة الروائية الجديدة ببلادنا بدأت تشكّل ظاهرة منذ بداية الثمانينات ولقد كانت قبل ذلك وبالأخصّ منذ أواسط السبعينات (قصص التازي والمديني...) عبارة عن تجارب فردية متناثرة، لا تمثّل ما يمكن اعتباره ظاهرة...))⁽¹⁵⁾ وما يمكن الحديث عنه هو بداية التجريب، وليس تحوله إلى ظاهرة، لذا يمكننا اعتبار هذه الجهود الفردية جهوداً تجريبية، فنقول أنّ التحوّل والتجاوز، ظهر في المنتصف الثاني من السبعينيات، لأنّه في هذه المرحلة، بدأت بلورة إشكالات جديدة، وأسئلة مستجدة، لم تكن سابقاً، حول الرواية والنقد والمجتمع والثقافة.

ولقد فتح الملتقى القومي الأوّل للرواية العربية، في مدينة فاس، عام 1980، تحت إشراف اتحاد كتّاب المغرب، أسئلة البحث عن رواية عربية جديدة⁽¹⁶⁾ وشاركت فيه أسماء بارزة منها بطرس الحلاق ومحمود العالم ومبارك ربيع وفريدة النقاش وعبد الكبير الخطيبي وعبد النبي حجازي وبرهان غليون وأحمد المديني وسعيد علّوش وغالب هلسا ومحمد عز الدين التازي وعبد الفتاح كيليطو وطراد الكبيسي والطاهر بن جلون وسهيل إدريس وصنع الله إبراهيم وادوار الخراط ومحمد شكري وجمال الغيطاني وعبد الكريم غلاب وخناثة بنونة وعبد الحكيم قاسم. ولقد جُمعت مداخلات هذا الملتقى في كتاب: الرواية العربية

واقع وآفاق، وكان جلّ انشغاله يصبّ في مجرى البحث عن جديد الرواية العربية، وفي تحولاتها التي تكرّست بعد فجيعة 1967، حيث أنّ ((واقع المجتمعات العربية مسرح سريع الحركة، منذ مستهل القرن العشرين....)) فالواقع ممتد لا ينتهي عند حدّ، ومن ثمّ فالواقعية تعني البحث عن أشكال جديدة تختلف من تحولات الناس التي لا ضفاف لها.))⁽¹⁷⁾ لذا فالواقع متغيّر، والواقعية واقعيّات، والرواية روايات، تشتغل في المتغيّر، وتبحث عن بدائل في ظلّ التجريب.

وعندما تفكّر في الأرضيّة التي أوّجّدت متغيّر الرواية المغربية، وكرّست التجريب، ننّبه إلى أنّ معظم كتاب الرواية من المثقّفين، فهم من الدّارسين والنّقاد، فمنهم دارسو التّاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، ومنهم الشعراء. فيشكّل هذا، ظاهرة، تفتح جديدا، وتحرك الإبداع، لأنّه ينجذب إلى الفكر. فالرواية تمثّل أفكارهم، وتستنطق المسكوت عنه.. أمّا عن اهتمام النّقاد بالإبداع الروائي، فهو تنظير إلى جانب النّصوص الروائية، فنعتقد أنّ هاجس هؤلاء، هو التّأصيل للرواية في المغرب، إلى جانب إبداع ممكنات تجريبية، تؤسّس للمستقبل الواعد، لهذا النّوع، في المشهد الثقافي المغربي. فيساهم على تأسيس التجريب كمشروع له أسبابه في الوجود، وله احتمالاته اللانهائية المستقبلية.

وما يستوقفنا في هذه النبذة عن تحولات الرواية المغربية، هو أنّ متن البدايات، شابه التّوجه إلى السّيرة الذاتيّة، فظهر الجنس المختلط، ثمّ أوجد التجريب الرواية الواقعية، وهو تحوّل غير اعتباطي وعبور خاضع لخلفيات ثقافية وفكرية، فعبرت الرواية المغربية من رواية الذات إلى رواية العالم. إلا أنّ ذلك أغرق بعضها في التّسجيل، فلجأ الكتاب إلى العودة إلى الذات مرّة أخرى فعبرت الرواية مرّة أخرى، من رواية العالم إلى رواية الذات. فهذه المرحلة الانقلاية، هي برزخ بين واقعيّة واعية، مقتنعة بالتاريخ والمجتمع

والإيديولوجية، وواقعية فيها ((حضور الذات ببعدها الأحادي، وقد جعل منظور هذا الواقع بأخذ طابع السيرة الذاتية ليس بالمعنى المصطلحي للسيرة الذاتية وإنما كتعبير عن نموذج حياتي محوري يتمركز حول الذاتي ليصبح هذا الذاتي انفراديا وهامشيا أحيانا، وأحيانا أخرى نمطا لطرائق التفكير...))⁽¹⁸⁾ ونعتقد أنها هي برزخ التّحول من الاحتفاء بالجماعة، إلى الاحتفاء بالذات كمركز. وهو تحوّل من الخلفيات الإيديولوجية، التي تشغل وفق جهاز مفاهيمي محدّد، منها الالتزام والمجتمع والصراع الخ... إلى فكر فلسفي يموّج "الذات" كفاعلية ((فما كان متمنعا من قبل في خطابات الإكراه الإيديولوجي، وما كان متّشحا بالغياب ومنذورا للعتمة سيصبح لدى هذا الجيل موضع مسائلة وغزو، فالذات في مختلف تمظهراتها (..) ستصبح هي الإبدال الأساسي...))⁽¹⁹⁾.

وما يلاحظ على مسار الرّواية المغربية، هو حضور ((إشكالية التداخل بين الرّوائي والسّير ذاتي...))⁽²⁰⁾ مع أنّ الفصل بينهما وارد في النّقد. ففي مرحلة بدايات الرّواية المغربية، فرضت رواية السيرة الذاتية، لتخلّص هذا الجنس الأدبي من التّسجيلية، وتدخل في العالم الدّخلي للذات ثمّ إنه ((في رواية السيرة الذاتية، يمتلك الكاتب عددا كبيرا من الأدوات التي ينسجم استعمالها مع مرونة الجنس الذي تتصوي تحته السيرة الذاتية، سواء كان رواية أم غير ذلك، ففي السيرة الذاتية يمكن قول كلّ شيء، وبأية طريقة شاءها الكاتب، وهذه المرونة المقرونة بقدر كبير من الحرّية...))⁽²¹⁾ ويبدو أنّ ارتفاع درجة كتابة رواية السيرة الذاتية، بالمغرب لها أسبابها، وليس هذا هو هدف المداخلة، إلا أنّ انتشارها كمّا وكيفا، شكّلت ظاهرة جديرة بالاهتمام لأنّ هذا يطرح إشكاليات كثيرة منها، هل يمكن أن يتّخذ التّجريب في رواية السيرة الذاتية منحى التأسيس لجنس أدبي مختلف؟ وهل تحلّ رواية السيرة الذاتية محلّ الرّواية أو تستقلّ عنها؟ وإذا استقلت كيف يمكن أن تُسمّى؟

إننا سنبحث في الجانب التطبيقي للمداخلة، أي مُرتكزات الإستراتيجية النصّية، التي تشتغل في الخرق، داخل نصوص رواية السيرة الذاتية، من خلال "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي، و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو. سندرس التجريب فيهما، كمفهوم جديد، ومختلف للكتابة الروائية وأول سؤال يتبادر إلى الذهن، هل تمرّد هاتان الروايتان على جماليات منظومة القيم المتعارف عليها؟ وما الجديد الحاصل فيهما؟

ولقد بدأنا الجانب التطبيقي بتوطئة، توضّح أهميّة رواية السيرة الذاتية، وبيننا لماذا اخترنا "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو؟ وأشرنا إلى طموح رواية السيرة الذاتية في الهيمنة، وحلولها محلّ الرواية.

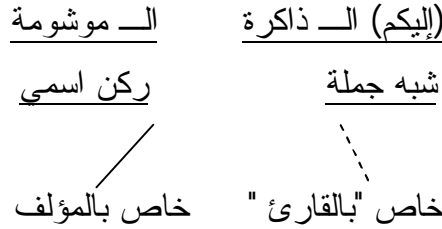
وفي بحثنا في التجريب، من خلال العملين، تناولنا العتبات وقول ما لا يُقال، وكذا الأنا السارد المسرود له، ولعبة الضمائر، والشعر سرداء، التاريخ والمعرفة سرداء، أو إشكالية تجنيس التجار

تتمثل الإشكالية التي نريد أن نقف عندها هنا، في أن رواية السيرة الذاتية-، ونحن هنا نفرق كما يفعل جابر عصفور⁽²²⁾ بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية- قد اتسعت كمّاً، وتنوّعت كيفاً، في الوطن العربي، عموماً وفي المغرب الأقصى خصوصاً، حتى أصبحت ظاهرة جديرة بالتوقف عندها، تأملاً وتحليلاً، لمعرفة دوافع وتجليات هذا اللجوء إلى الرواية السير ذاتية، والعزوف بشكل ما عن الرواية، ((فبالإضافة إلى وشائج وتباينات السيرة الذاتية والرواية، تواتر وتنامى وتعدّد سؤال الذات الكاتبة في الرواية، تحت وطأة النبذ المؤسسي للمتقف إلى الهامش والعوامل الثقافية والاجتماعية التي غدّت الفردي وعقدته))⁽²³⁾.

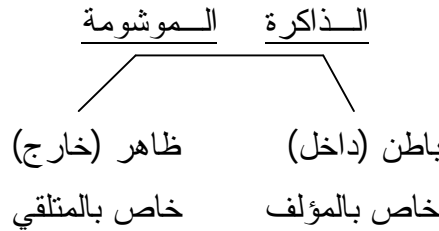
وقع اختيارنا على نموذجين هما "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي، و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو لسببين الأول: لما للكاتبين من أثر على الساحة الأدبية، إن من حيث ارتباطهما بعلم السرد دراسة، وإن من حيث ممارستها للسرد إبداعا، فضلا عما لهما من باع في التراث، وفي الفكر، يمثل خلفية نشاطهما دراسة وإبداعا، يقول رولان بارث بشأن الخطيبي، ((إن الخطيبي يخلخل معرفتي بالعالم إنه ينقلني إلى الطرف الآخر من نفسي)). السبب الثاني في هذا الاختيار، أن المسافة الزمانية بين العملين، تغطي فترة طويلة، إذ شرع الخطيبي في كتابة الذاكرة الموشومة في نهاية الستينات، وانتهى منها في نهاية السبعينات، بينما صدرت حصان نيتشه في نهاية التسعينيات، وهي مدة ظلّ فيها الكتاب يغامرون في عالم الكتابة السردية بالتجريب.

إن ضيق المجال لا يسمح بتحليل شامل للعملين، ولكننا نروم في هذه العجالة، إلى البرهنة على فرضية ننطلق منها، وهي أنه ولد واع عديدة ومختلفة، فإن بعض الأجناس الأدبية، قد تتغلق، وقد تصاب بالتخمة في فترة من التّاريخ، وعليه فلم يعد بوسعنا الآن أن نتكلم مع أدونيس عن "زمن الشعر" ولا مع جابر عصفور عن "زمن الرواية، بل بوسعنا أن نقول إنّ الرواية السير ذاتية -مع هذا السيل منها في السنوات الأخيرة- صارت تطمح إلى أن تحتل مكانة الرواية.

العتبات وقول ما لا يقال: لا حاجة إلى التذكير بما للعتبات من أهمية، في مقاربة الخطاب الأدبي، والروائي، خاصة، وفي مقدمة العتبات العنوان. فيما يتعلق بـ "الذاكرة الموشومة"⁽²⁴⁾ فإن العنوان هنا، ركن اسمي في جملة لم تكتمل، ويبدو أن الكرة متروكة للقارئ، لكي يقوم بجهد تأويلي، كي يُتَـمَـها، كأن يفترض أن المؤلف يقصد بالخطاب: إليك هذه الذاكرة الموشومة.



الركن الاسمي مكون من الموصوف وصفته المعرفين بألـ، ومع ذلك يبقى بحاجة إلى معرفة من لدن القارئ- إن الذاكرة ورغم كونها مضادة للنسيان، فإنها معرضة له، في كل حين، لذلك يتم اللجوء إلى عامل يقويها في وجهه إنه الوشم (الحفر في الجلد بجرحه أو كيّه فيصحب ظاهرا ((كباقي الوشم في ظاهر اليد)).



فضلا عن أن الوشم للزينة (فهو متعة داخلية)، لكنه ينتج عن ألم خارجي، كأن الذاكرة إذ تتجلى كالوشم تبحث عن ذاكرة تسندها. أما "حصان نيتشه"⁽²⁵⁾ فتلتقي مع "الذاكرة الموشومة" في أنها هي الأخرى ركن في جملة ناقصة من ناحية الإسناد، إذ هو مبتدأ بلا خبر، ومع انه مكون من مضاف + مضاف إليه (اسم علم) فهو معرف مرتين، إلا انه يبقى بحاجة إلى مزيد معرفة. هذا النقص يتيح الفرصة لقارئ يملأ بياضه، خاصة وأن الإشارة الوحيدة -التي ترد في

المتن - إلى العنوان لن تروي ظمأه ((كانت (الأم) لحسن الحظ تجهل التاريخ الأدبي وإلا كانت ستضرب لي المثل بنيتشه..يرتمي نائحا ليحتضن حصانه يعذبه حوذي متهيج، وموبسان...))⁽²⁶⁾ تأتي هذه الإشارة، في معرض حديث السارد عن ولعه بالكتب وخوف أمه من أن يصاب بجنون المفكرين، ومع ذلك يبقى على القارئ عبء أن يملأ بياضات كثيرة تخطيط بالعنوان.

ما الذي يربط هذا بالأنا الراوي؟/حصان نيتشه لماذا/ربط نيتشه بالتاريخ الأدبي؟ لماذا اختيار هذا المثل للجنون كعنوان؟

يكمن وجه الاختلاف بين العتبتين أننا في الأولى أمام الذاكرة المحفورة برمتها، بكل وجوه الراوي/ المروي، أما في الثانية فإننا أمام صفحة واحدة من واحد، إنه الجانب المعرفي للراوي/المروي، علما أن نيتشه انتهى إلى الجنون. و هذه الآن عناوين الفصول في (الذاكرة الموشومة) و(حصان نيتشه).

<u>الذاكرة الموشومة</u>	<u>حصان نيتشه</u>
- الإهداء إلى أمي	- ال - عقوبة
- تقديم (تسلسل الصدفة 1) *	- ال - قرد الخطاط
- الذاكرة الموشومة	- ال - ديوان
- مدينتان متوازيتان	- ال - رياضي
- هكذا تدور الثقافة	- ال - شيطان في
- مراهقا في مراكش	الجسد
- الجسد والكلمات (وحلمت أن جسدي من كلمات)	- ال - عقد
- بحركات رائعة	
- الضفة اليسرى (تسلسل الصدفة 2) **	
- شرود هو سيقى وفق الغيرية	
- تقاطيع على الغيرية	

	- شطر تجاه شطر (حوار) (صورة أولية)* (صورة ثانوية)* (صورة نهائية)* - ملحق (معالم).
--	---

* ما بين الأقواس لا يوجد في الفهرس.

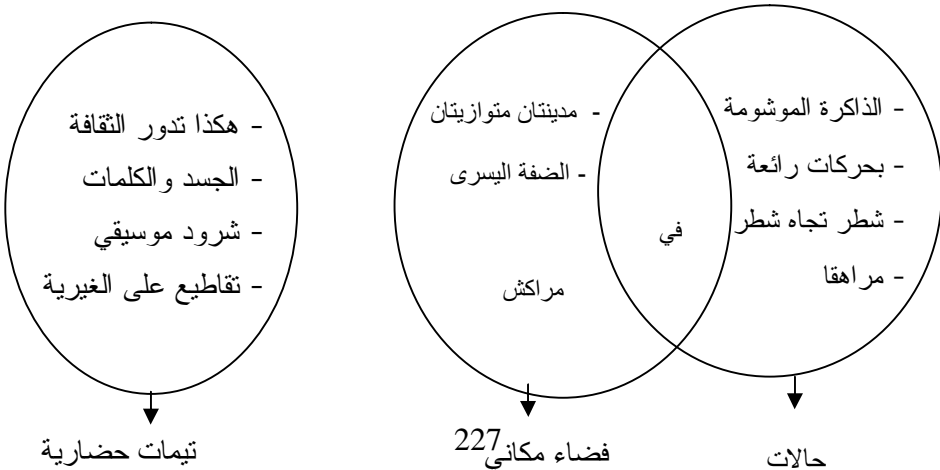
الملاحظ على هذه العناوين:

(1) إنها في (الذاكرة الموشومة) من حيث الصياغة والتركيب، تبدو شديدة الاختلاف، فبعضها، وهو الأكثر، جمل غير تامة، وبعضها أشباه جمل، وبعضها جمل.

- وكل من هذه متنوع بدوره- كما أن بعضها معرف، وبعضها نكرة، وهكذا في مقابل ذلك، فإن عناوين الفصول، في حصان نيتشه، معرفة كلها، وهي بنسبة 4 في 6 كلمات مفردة، أما الاثنان الباقيان، فأحدهما موصوف والآخر مخبر عنه.

(2) من ناحية دلالية، فإن عناوين ذ م باعتبارها (مناصيات) تسبق المتن، وتؤسس له، فإنها من الاختلاف، بحيث يؤول بعضها إلى المكان، وبعضها إلى حالة الراوي، وبعضها إلى إشكاليات حضارية.

ولو شكلت هذه التيمات في دوائر لنتجت لدينا.



- في ح ن، يبدو ما يجمع من الناحية الدلالية، أكثر مما يفرق، فالعقوبة
للتلميذ) وصفة القرد (خطاط) - والديوان ((والشيطان في الجسد))⁽²⁷⁾ تنتمي
إلى عالم الكتابة.

3) يتصدر (ذ م) إهداء إلى أمي. هكذا الأم مخصصة ومنسوبة إلى
المؤلف (أم لعله الراوي؟)

بينما يتصدر اقتباسان (ح ن)

((أيا كانت اللغة التي تتكلمها كتيبي، فأنا أكلّمها بلغتي)) (مونتيني)

لغات أخرى؟ لكن فقط لأهرب من لغتي... (إلياس كانتي)

الاقتباسان يشيران إلى عالم الكتابة من جهة، وإلى توازن الراوي (أم لغة
المؤلف) في وجه ازدواجية اللغة.

الأنا السارد المسرود // له ولعبة الضمائر: يحمل الاستهلال في أي
خطاب، وفي الخطاب الروائي تحديداً، أهمية كبيرة، من حيث أنه يمثل عنف
الكتابة وألمها⁽²⁸⁾.

تبدأ (ذ.م) بتقديم يحمل في طياته إشكالية تتمثل في:

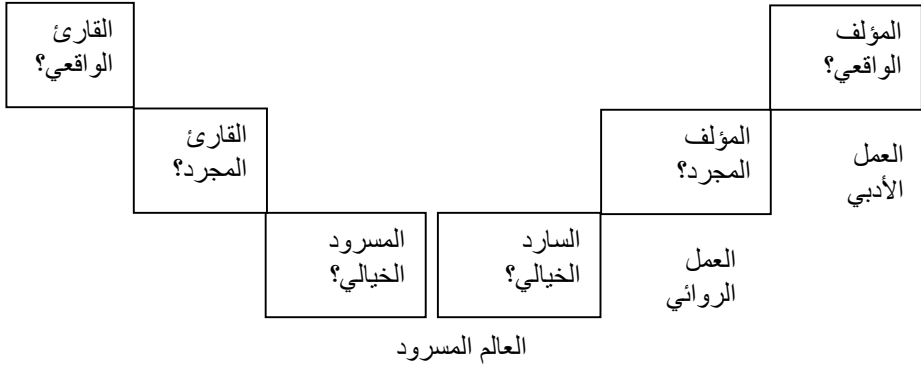
من يكتب؟ عن؟ ولمن؟ تقول إحدى عبارات التقديم: ((غير أن أجمل
قصة هي أن تصغي إلى من يحكي لك سيرة حياتك...)) هذه العبارة التباسية من
حيث الضمائر، فهي يمكن أن تقرأ وفق احتمالات عدة (ت) صغى إلى من (يـ)
حكى لـ (ك)

أنت هو أنت

- تعبير امبرتو ايكو: ((من نطق أو كتب هذه الجملة؟ من يبلغنا بهذا
التنبيه؟ هل السارد: لكن السارد كان عليه أن يقول.....))⁽²⁹⁾ يمكن أن نضيف
في الفراغ قبل الجملة، أنا أقول: غير أن أحمل.....

وبالنظر إلى مقتضيات النص السردي، فإننا نجد صعوبة، في معرفة على

من تعود الضمائر؟ هل إلى



يرى موريس بلانشو أن الكتابة مرور من الأنا إلى ألهو⁽³⁰⁾، وبعبارة أخرى إنها لا تتمحور حول تفرد الأنا بل، تؤكد على اندماجه بالآخرين، بينما يرى مارسيل بروسست أن هذه الصيغة (أنا) في ((البحث عن الزمن الضائع)) هي شيء آخر. إن الراوي في روايته لا يعتبر ضميراً متكلماً محضاً.. وينبغي ألا ننسى أنه يمثل القارئ كذلك كما يمثل بدقة فائقة وجهة نظر الكاتب⁽³¹⁾ وعليه يمكن أن نقول.

(1) إن أي ضمير في الجملة أعلاه يمكن أن يتبادل مع الآخر المكان.

(2) إن أي ضمير يمكن أن يعود على أي من مقتضيات السرد في

الترسيمة السابقة.

(3) إنها جميعاً يمكن أن تكون مبطنة بضمير (أنا) في الوقت نفسه.

- في (ذ م) نقراً في استهلال ثان، لم يذكر في الفهرس، وهو يعنون،

وتسلسل الصدفة1: ((ولدت يوم العيد الكبير، طقس عريق يشي به أسمى

وتحضرني أحيانا صورة إبراهيم يذبح ابنه، لا مناص لي ليس لي هوس الذبح

تشيدا ولكن في الأصل كان الاسم جرحاً))⁽³²⁾.

- هكذا وتأكيدا للميثاق السردي مع القارئ، مني واضح أننا أمام اسم عبد الكبير، اسم المؤلف الواقعي، الذي يمكن وضعه تحت أي واحد من مقتضيات السرد، في الترسمة السابقة، أو تحتها كلها.

- أما حصان نيتشه، فإنها تبدأ بفصل بعنوان (العقوبة)، يسرده ضمير الغائب، عن كاتب تلقى نسخة من كتاب أبرزها لابنته قائلاً: انظري أنا الذي كتبت هذا. فهتفت ساخطة، أنت نسخت كل هذا؟ ففضل أن يتركها في براءتها حيث لا أصالة ولا سرقة ولا انتحال، حيث الوسم الشخصي يقتصر على شكل الحروف والغلاف))

- المؤلف الواقعي يكفي بالنسخ ليس إلا، وستتردد كلمة النسخ مرارا من المتن، لتؤكد أن الذي ينسخ، هو غير الذي يكتب، وبطبيعة الحال، هو غيره المنكتب.

أما بعد هذا التقديم في النصين، فسيعود السارد بضمير المتكلم، ليستلم زمام السرد، لكنه في (ذ م) يعود في آخر النص مشطورا.

الشعر سردا، التاريخ والمعرفة سردا أو إشكالية تجنيس التجارب: - يبدو للمتهمين بالسرديات، أن الاحتفاء بالرواية السير ذاتية، هو انتقال من الأصل إلى الفرع، غير أن هذا لتصور يحتاج إلى تدقيق.

إننا إذا اعتبرنا الرواية كتابة لتجربة، فإن التجريب في إطارها تجربة كتابة. أما أن يكتب روائي عن كتابته لتجربة، فإننا أمام كتابة لكتابة التجربة، فيما يمكن أن نمثل له بالميتارواية. أما أن يكتب عن تجربة للكتابة، فإننا نكون بإزاء حالة زائغة نمثل لها بأدب الرحلات، فإذا تأملنا الرواية السير ذاتية، وجدنا أنها أحيانا، قد تمثل جماع ذلك كله، بمعنى أنها تجمع الحالات الأربع، وفق الخطاطة التالية:

كتابة التجربة = الرواية.

تجربة الكتابة = كل فعاليات التجريب في الرواية أو غيرها.

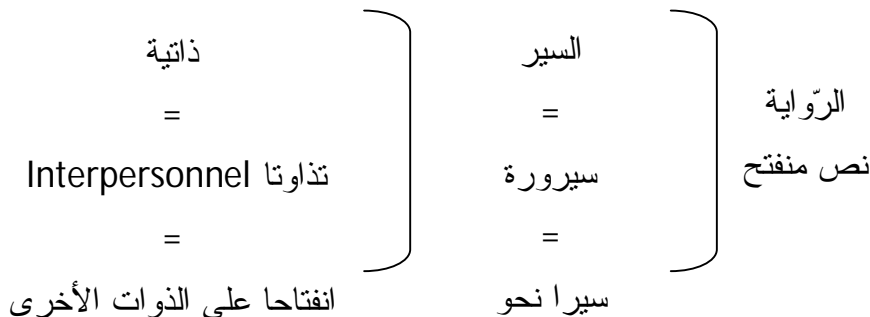
كتابة كتابة التجربة = الميثارواية مثلا

كتابة تجربة الكتابة = أدب الرحلات مثلا

كتابة تجربة الكتابة + كتابة كتابة التجربة = الرواية السيرذاتية

إن هذا الطرح، يدعمه في تصورنا، أن الرواية جنس منفتح يخشى من

الغلق، ولعل الرواية السيرذاتية أقرب التجارب وسيلة للحيلولة دون ذلك.



لعلّ هذه القدرة على استيعاب إمكانيات تجريبية متنوعة، عائد في الأصل إلى درجة من الحرية، وعدم الخضوع إلى منطق داخلي صارم، حيث ترتبط الرحلة في الواقع بالرحلة في الكتابة بالرحلة في أغوار الذات، بدرجة اكبر من التلقائية، التي هي أقرب إلى الصدفة منها إلى التخطيط المحكم. ولعل ذلك ما يفسر أن الخطاب في (ذ م) ينقسم إلى قسمين، كل قسم تحت عنوان (تسلسل الصدفة).

فمن حيث الانتقال في الزمان وفي المكان، ننقل وفق الزمن الكرونولوجي، الذي يحدّد المكان، هكذا ففي فصل مراقبا في مراكش، يكون الحدث محددا بالمكان مراكش، ويكون المكان محددا بالزمان (المراقبة) وكل ذلك يختره (الأنا) السارد بل حدث صدفة، وأنحفر في الذاكرة كما هو.

في فصل بعنوان (شطر تجاه شطر) لمناقشة الميثاق السردى. هذه المرة على شكل "مشهد حوارى" أو بالأحرى مواجهة.

أ: أصغ إليّ دون أن تخونني وإلا فاذهب والتهم الريح

ب: أصغى إليك وأخونك، تروي طفولتك، تدور حول حياتك الصغيرة التي ليست نموذجية في شيء، ولكن ما أخبتك وما أخبت ما تظن نفسك...)) في هذا المشهد، يعود اختلاف الضمائر، وتبدل المواقع، فيصبح المرويّ له مطالبا باحترام الميثاق السردى، وإمعانا في المفارقة فإن المرويّ يصر على (الخيانة).

- إذا صح أن نسمي الراوي في (ذم) الراوي المنشطر، فبإمكاننا أن نسمي الراوي في (ح ن) الراوي الملتئم، إذ يبدأ الاستهلال في (ذم) والمعنون: تسلسل الصدفة 2:

((مولدي استقيته طقسا مقدسا، رشفة عسل على شفتي وقطرة ليمون على عيني بهذا تنقلت باصرتي على الكون، وبتلك تتعش روعي، (وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم) مثنى بمثنى، فهل أبصرت النور أعمى عن ذاتي؟.....)) ص 11.

ينبني الخطاب هنا على عدد من الثنائيات، وفي مستويات مختلفة، تومئ كلها إلى عالمين متناظرين أو بالأحرى إلى عالم منشطر.

((وتعودني زلقة لسان والدة بذاكرة غياب مزدوج في صدفة مزدوجة*))

ص 18.

((ويشطر العالم شطرين فأصفو)) ص 24.

((لنتقدم ولنقسم الصف إلى عصابتين، عصابة تعرف، وأخرى تصطاد

(الذباب)) ص 47.

((لنكن اللغة الفرنسية واللغة العربية... ينبغي تصور تلك الرغبة المجنونة في كتابة مزدوجة اللغة... لغتان في وضع ناب تعمل إحداها في الأخرى تتراكبان تتكاتبان وفق أساس يتباين بنية وإيمانا ورائيا وحضارة)) ص137.

هذه الثنائيات يمكن أن نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر.

ثنائية الأنا / أنت، في فصل (شطر تجاه شطر)

ثنائية الغيرية شرق / غرب، في فصل (تقاطيع على الغيرية)

ازدواجية اللغة في فصل ملحق معالم

ثنائية الرجل / المرأة، في أغلب الفصول.

- في (ح ن) يلتقي الشرق والغرب، عبر عالم الكتابة والأدب، وتلتقي لغة الكتابة بكاتبها ((أيًا كانت اللغة التي تتكلمها كُتبي فأنا أكلّمها بلغتي)) ص136.

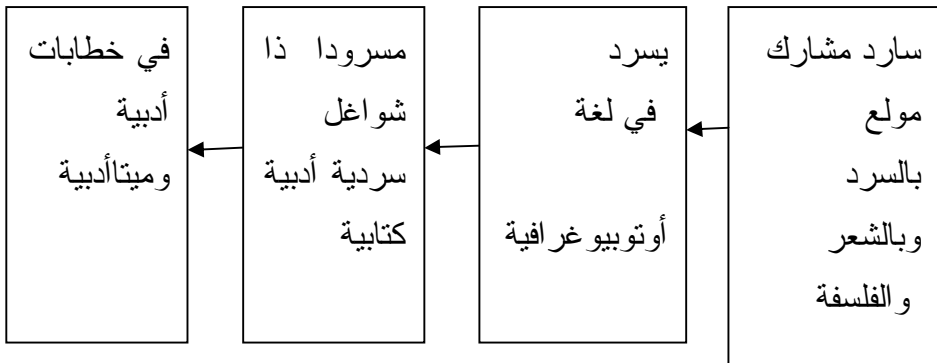
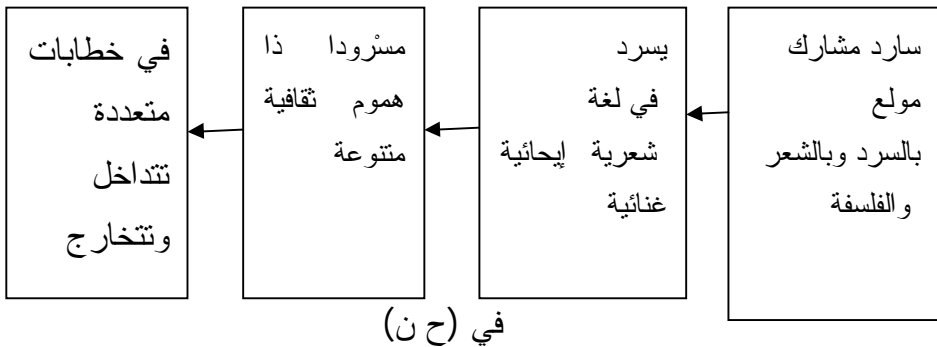
كما يلتقي الرجل والمرأة عبر الشعر ((كنت أحب كثيرا قصائدك قالت)) ص، لكن هنالك كثيرا، مما يجمع بين (ح ن) و(ذم) فمثلا.

في حسان نيتشه	في الذاكرة الموشومة
- ((أكانت ذكرى الأستاذ هاليفي هي التي وجهتني إلى الفلسفة؟)) ص167	- ((اكتشفت الفلسفة مع أستاذ لبرالي)) ص78
- كنت لما اخترت الفلسفة أريد أن أتناول عبث وجودي لكن العالم لم يصير أكثر قابلية للفهم....	- ((ما يدرس من الفلسفة في المدرسة ويلخص في بضع هفوات، لم يكن يفك عقد أحشائي فالثقافة كنت أبغيها في الاحتفال الشعري.....)) ص79
كنت منذ أمد بعيد قد تخلّيت عن الشعر لكنه كان ملتصقا بجلدي	- ((كنت أكتب ويا له من عمل لا بأس فيه يغوي التيه، أكتب إذا الكتابة وحدها وسيلة للاحتفاء عن العالم))
- أخذت أكتب لا في البيت فحسب بل أيضا في الفصل، أثناء دروس الجبر والهندسة والجغرافية	

ص66	والموسيقى.
- ((بي خشية من المغامرة الرهيبة...أني لك أن تسيطر دون ارتعاش قصة حياتك وموتك سيرة ذاتية فريدة)) ص8.	- سأدرك وقتذاك أن لا موهبة لي في الرواية، لكن ماذا سأصنع في تلك اللحظة بحياتي المشدودة طول هذا الزمن نحو مثل أعلى يتراجع بقدر ما ظننته يقتر)) ص 166.

بكثير من الإيجاز، يمكن أن نشير إلى تداخل مقتضيات السرد، وتفاعل النصوص، وتعدّد الخطابات، في (الذاكرة الموشومة) و(حصان نيتشه) على الشكل التالي: مرايا تتقابل يرى فيها وجهه وبقاه وجنبيه.

في (ذ م)



- تجدر الإشارة إلى أن ضيق المجال لا يسمح إلا بدراسة مبسّرة قد يكون فيها كثير من الإجحاف بحق المتن المدروس. فالنقد يطمئن لأسئلته، ويشغل مقاربا أو مابعدا للمفاهيم، والرواية في تجربتها، ذاهبة صوب المغامرة، تحاول القبض على المتقلّت المتنوع.... وهو كثير، ومتعدد فيما أسس، وفيما لم يؤسس. فتسعى إلى الإبدال الدائم....إنها فتنة المختلف والمغاير، الذي يسأل المفاهيم والقناعات. فيفاجئ أنطولوجيا التتابع.

- * - إنّ مصطلح الخطاب، عرّفه القدماء أمثال علماء الكلام، وعلماء الأصول على أنه جنس من الكلام. أما عند الباحثين الغربيين، فقد عرّفه "هاريس" من منظور لساني، بأنه "ملفوظ طويل" أو عبارة عن ((متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة)).
- يراجع سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1989، ص17-18.
- و يراجع عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص "المفهوم - العلاقة - السلطة"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008، ص 90-91.
- 1- راما سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - ط1، بيروت، 1991، ص168.
- 2- جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 1999، ص261.
- 3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 4- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص61.
- 5- جابر عصفور، زمن الرواية، ص266.
- 6- حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1، دار البيضاء، المغرب، 1985، ص149.
- 7- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب دار الثقافة، ط1، المغرب، 1985، ص287.
- 8- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 9- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب، ص60.
- 10- محمد ساري، محنة الكتابة دراسات نقدية، منشورات البرزخ، دط، الجزائر، ماي 2007، ص150.
- * - يراجع محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب ص22 وص26، وأحمد البيوري، تكون الخطاب الروائي: الرواية المغربية نموذجاً، مجلة آفاق العدد3، 4 1984، ص13-19.

- 11- محمد برادة، الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية، ضمن كتاب الرواية المغربية، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ط1، العدد2، الرباط 1971، ص142.
- 12- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب، ص53.
- 13- يراجع حميد لحداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص390.
- 14- نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، 1980، ص326.
- * - يُراجع البشير الواد ثوني (الناقوري)، مشكلة المضمون في الأدب العربي: الرواية المغربية، مجلة أفلام، العدد8، أكتوبر 1977، ص111.
- 15- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص7.
- 16- يراجع مجموعة من الأساتذة: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد الطباعة والنشر، ط1، دب، 1981، ص5-13، رواية عربية جديدة لمحمد برادة.
- 16- جابر عصفور، زمن الرواية، ص265.
- 18- محمد عز الدين التازي، الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، ص233.
- 19- صلاح بوسريف، المغامرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دت، ص109.
- 20- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب، ص124.
- 21- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص164.
- 22- جابر عصفور: "زمن الرواية"، ص 196 وما بعدها.
- 23- نبيل سليمان: ((جماليات وشواغل روائية))، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003، ص46.
- 24- عبد الكبير الخطيبي: "الذاكرة الموشومة"، تر: بطرس الحلاق، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط1، 1984.
- 25- عبد الفتاح كيليطو: "حصان نينشه" - تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 2005.
- 26- عبد الفتاح كيليطو، حصان يتشه.

-
- 27- رواية لريمون راديفي.
- 28- أحمد فرشوخ: "جمالية النص الروائي". دار الامان - ط 1 1996، ص11.
- 29- امبرتوايكو: ((ست نزاهات في غابة السرد)) تر، سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، د ط، الدار البيضاء، 2005، ص48.
- 30- فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص32.
- 31- الذاكرة الموشومة ص11.
- 32- حصان نيتشه، ص137.
- * - في النسخة بالفرنسية Mémoire ou mère

II- دراسات

التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي

د. حمو الحاج ذهبية

جامعة تيزي وزو

إنّ علاقة الإنسان باللغة وثيقة إلى حد كبير جعلته لا يستغني عنها منذ ميلاده، فقد اعتاد عليها مثلها اعتاد مشاهدة الشمس والنجوم. ولأنّ نظر الإنسان إلى اللغة من حيث هي وسيلة، فهو غير مخطئ في ذلك، إلا أنّها تتجاوز هذا الغرض بكثير، فعن طريقها يمكن التعبير عن مكونات النفس، وعن فرحها وضيقها، وعن طريقها يمكن الوصول إلى درجات عليا من العلم والمعرفة، ومن ثمة فعدم الاستغناء عن اللغة أمر مبرر، وفي الآن ذاته يحمل الإنسان إلى الكشف عن كينونتها، وماهيتها وآليتها.

إنّ البحث في اللغة قديم قدم وجود الإنسان، فقد وجدناه يربطها بالطبيعة وبمواضعة الأشخاص تارة، ويربطها بالفلسفة والدين تارة أخرى، وعلى مرّ العصور والأزمنة اكتسبت اللغة مفاهيم متعددة إلى أن استغلها الدرس اللغوي الحديث من حيث هي وسيلة للتواصل ووسيلة للتأثير والتأثر والإقناع، وبهذا المنظور يمكن الإحالة إلى القصد من وراء استعمال اللغة، الاستعمال الذي يتطلب اكتمال كل عناصر العملية التخاطبية.

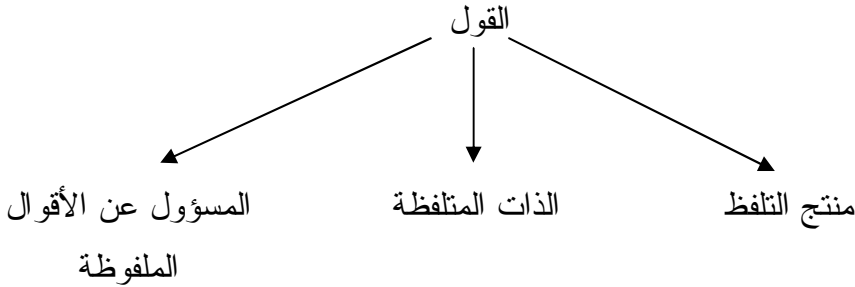
والسخرية ضمن الاستعمال اللغوي تنطلق من قصدية توظيف أكثر من صوت قصد توصيل الرسالة/ الخطاب، والاحتماء بصوت كلما تطلب الأمر ذلك، فهي على شكل لعبة مزدوجة، الغاية منها الوصول إلى الهدف المنشود والمتمثل في الإساءة غالبا، إلا أنّ وجود الازدواجية تلك تسمح للمتكلم بعدم

تحمل المسؤولية فيما يقول، فيمكن الحديث عن الإستراتيجية التواصلية التي تحتكم إلى آليات الظاهر والخفي من القول، وإلى التعدّد الصوتي. تمسّ إشكالية التعدّد الصوتي هوية الذات المتحدثّة، والمتكلم، والمتلفّظ، وهي أطراف تتحدد في:

1. المنتج الطبيعي أو الحقيقي للملفوظ (الشخص المتحدث أو الكاتب).

2. الأنا (الذات المتحدثّة) التي تأخذ موقع المتلفّظ.

3. المسؤول عن الألفاظ الكلامية، إذ كلّ تلفّظ يحقق فعلا كلاميا مميزا وإذا أخذت هذه الأطراف على أنها أوضاع، فإن هذه الأخيرة تتحقق في التواصل الكلامي غالبا، فإذا قلت لأحد: "إني راحل إلى بلاد غريبة" فإني وفي الوقت نفسه أكون: منتج التلفّظ، وأكون الشخص الذي يتصادف مع الذات المتحدثّة، والمسؤول عن إثبات القول.



إلا أنه في بعض الأحيان يجب التفرقة بين هذه الأدوار حتى تتضح الظواهر اللسانية، فما هو استعمال تداولي للغة هو أيضا كذلك بالنسبة للخطاب الأدبي الذي يفترض نوعا من التواصل الذي يتجاوز التبادلات اللسانية العادية، ففي أغلب الأحيان يقتفي المؤلف طرعا تؤدي به إلى التعبير عما يريد دون تحمل مسؤولية أقواله، فهو يوكل تلك المهمة لأشخاص آخرين يضعهم في الواجهة، وبالتالي يمكن الرجوع عن الجانب الظاهري والخفي في العملية التخاطبية فيما يتعلق بالشخصيات خاصّة.

إنّ أول من تحدث عن تعدّد الأصوات Polyphonie هو باختين BAKHTINE⁽¹⁾، وهو المفهوم الذي طوّره أوسوالد ديكرود Ducrot للحديث عن التعددية الصوتية، بمعنى تعدّد الأشخاص في العملية التخاطبية. فقد ميّز ديكرود في هذا المقام بين الذات المتحدثة والمتكلم. تلعب الذات المتحدثة دور المنتج للتلفظ، أو هي ذلك الشخص الذي يسمح له بإنتاج الملفوظ، وذلك في ظروف فيزيائية وعقلية محدّدة، بينما يلعب المتكلم دور المسؤول عن فعل الكلام.

إنّ مفهوم المؤلف في العمل الأدبي يأخذ معلم الشخص الذي كتب أعماله بقلمه، ولكنه يأخذ أحيانا دور الشخصية ضمن ذلك العمل سواء كانت الشخصية ظاهرة أو خفية، فالمؤلف هو الأنا الثانية للكاتب، ولهذه الأنا وظيفة حتمية، يقول رولان بارت: "إنّه في الوقت نفسه الذي ينتج المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي أناه الثانية أو الأنا الروائية الثانية أو مؤلفا ضمنيا، أو مؤلفا مجردا..."⁽²⁾ وإنّ كان العمل يختلف نوعا ما في السخرية، إلّا أنّ بينهما نقاطا مشتركة حيث نجد مؤلف القول الساخر يقدم أنا أخرى دُعيت في المنحى التداولي الحديث بالمتلفظ Enonciateur.

ليس المؤلف هو الشخص الوحيد الذي بإمكانه قول (أنا) في النص، وإنّما نجد سرودا Narrations تقدم أشخاصا وهم يتلفظون في حال الخطاب المباشر ويتحملون مسؤولية تلفظاتهم في حال دورهم كمكلمين.

إنّ الشخص كصوت ينتقل في أثناء العمل الساخر من وضعية اللا-شخص*⁽³⁾ non personne إلى وضعية المتكلم، وهي ميزة الخطاب المباشر الذي نجد فيه إمكانية إقحام تلفظات ذوات أخرى في تلفظ المؤلف الحقيقي، ويتم ذلك كله في كنف مسؤولية المؤلف إلى جانب عوامل أخرى من عمله الأدبي.

إنّ الحديث عن الصوت يؤدي إلى الحديث عن الصورة أو Echos التي جاءت كمفهوم من البلاغة القديمة، فصورة أيّ شخص تظهر من خلال أقواله، هذا في العموم، أمّا عند أرسطو في خطابه فإنّها تمثل الصورة التي يقدّمها المخاطب (الخطيب) بصفة ضمنية عن نفسه من خلال طريقة كلامه، أما حديثاً، نجد ديكرود⁽⁴⁾ Ducrot يحدّد الصورة بالشخص ذاته أي ما يمثله حقيقة من حيث كونه فرداً ومتلفظاً في الآن ذاته.

وظف تحليل الخطاب مفهوم الصورة Ethos حديثاً، فأصبحت شاملة في الخطاب المكتوب والخطاب المنطوق، والصورة تستلزم تحديد الشخص كمتكلم والشخص المتلفظ الذي يتحمل المسؤولية، وفي هذا يجب أن نولي الاهتمام للحركات وطريقة اللباس وعلاقة المخاطب بغيره... وبذلك فهو يتحمل مجموعة من الصفات النفسية والجسمية. وفي حقيقة الأمر، تلعب الصورة دوراً هاماً في التخابط الاجتماعي، فهي التي تمنح الشرعية للمعايير الأخرى التي تتدخل في انسجام الخطاب.

إنّ المتكلم يتخذ في نص واحد عدّة صور، والنصوص على اختلافها ليست معزولة عن "صوت" وعن "تبرة" خاصة، وقد نكون على خطأ مثلما كانت البلاغة القديمة* - إذا خصصنا الصورة للذات المتحدثة فقط، لأنّه انطلاقاً من خاصة الثنائية التخابطية، يجب أن نجعل للمتلقّي صورة. إنّ النصّ يكون نوعاً من الصورة لهذا المتلقّي ويحمّله ملامح مختلفة، فمكانته إذن ليست دون أيّة خصوصية.

يحتمل التلفظ وبطرق مختلفة حضور المخاطب بشكل ضمني أو ظاهري في الملفوظ، ونظراً للدور الذي أسند لهذا الطرف في العملية التخابطية فضّل الكثير من اللسانيين ومن بينهم كليولي Culioli تسميته بالمتلفظ المصاحب Co-énonciateur بدل المخاطب أو المرسل إليه⁽⁵⁾ ومن

الملاحظ أنّ المؤلف هو الذي ينتج نصّه، ويفترض متلقا معيّنًا، أو يمكن القول أنّ المتلفظ يقتفي إستراتيجية محدّدة تتوقع طرفا آخر يتقبل القول الساخر ويفهمه إلى حدّ ما، يقول إمبراطور إيكو في هذا الصدد: "لكي ينظم المؤلف إستراتيجيته النصية عليه أنّ يرجع إلى سلسلة من القدرات التي تعطي المضمون للعبارات التي استعملها، وعليه أن يتحمل أنّ مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه..." (6)

تعدّ السخرية ضمن المجازات البلاغية، وذلك إلى جانب الاستعارة، ومجاز الإيجاز، والمبالغة l'hyperbole. إنّ المجاز - كما هو معروف - يعني أنّ يحمل الملفوظ معنى آخر إضافة إلى معناه الجانبي، والسخرية باعتبارها كذلك تتحدّد بأن يقول المتكلم سواء عن استهزاء أو تهكم عكس ما يعتقد فيه⁽⁷⁾، فيمكن الحديث هنا عن الجمل المتعاكسة أو المتضادة.

إنّ السخرية باعتبارها نوعا من العمل التواصلّي ليست بحديثة العهد، فالتراث اللغوي العربي يزخر بمظاهر السخرية أو التهكم، فقد ألّفت كتب في غاية الروعة والجمال، تحتكم إلى تقنيات منظمة، وآليات محكمة نادرا ما نجد لها مثيل، وكانت مفخرة العرب في ذلك الزمان، إذ عبرت عن حبّهم وكراهيتهم وهجائهم ومدحهم ما جعل العرب يتسابقون إلى الإتيان بالأمثال والأعقد والأجود. أمّا في الفكر المعاصر فإننا نجد بعض الباحثين من اقترحوا العودة إلى ظاهرة التّنويه أو الذكر La mention تبنيًا لمفهوم مانقونو Mainguenuau وهم يحيلون في هذا إلى التفرقة الكلاسيكية بين ذكر الكلمة من جهة واستعمالها من جهة أخرى.

تحمل الكلمة معنى أثناء الذكر، بينما في أثناء الاستعمال فهي تحيل إلى مرجع آخر، فلو أخذنا السخرية بمفهوم الذكر أو التّنويه فذلك يعني اعتبارها نوعا من الاستشهاد أي ذكر قول متكلم يقول شيئا في غير محلّه، ومن جهة

أخرى عدم اعتبارها صورة Ethos أو جملة ضدية مثلما نجد ذلك في البلاغة القديمة حيث نقول عكس المعنى الجانبي.

لقد أسست البلاغة مفهوم السخرية على وجود تناقض منطقي في الدلالة العامة للملفوظ مما يفسر التعريف الشهير: "السخرية صورة نمر من خلالها عكس ما نقول". وإذا أردنا ربط السخرية بالتعدّد الصوتي، فذلك يحيلنا إلى البحث عن المتكلم الحقيقي والمسؤول عن الكلام أو الأقوال.

يحتمل في السخرية وجود صوت مختلف عن صوت المتكلم ذاته، فيمكن الحديث هنا عن الشخصية مثلما نجدها في المسرح، إذا تقدّم لها دورا ونجعلها أمام ذات ووراء شخصية معينة، فهذه الشخصية في حال السخرية تقول شيئا في غير محله، وبذلك يبتعد المتكلم عن طريق النبرات والإيماءات، وكأنه يحدث فاصلا بين شخصيتين ويحاول إبراز ذلك، فهو في حالة تقليد للشخصية التي تتحدّث بطريقة غير لائقة.

ينظر ديكرود⁽⁸⁾ Ducrot إلى الحديث بطريقة ساخرة من حيث توزيع الأدوار على المتكلم والذات المتحدثّة، فعلى المتكلم (س) أن يأخذ وضع المتلفظ (ع)، وبالتالي فهو أي المتكلم (س) لا يتحمل مسؤولية هذا الوضع، وباعتباره المسؤول عن التلفظ، فإن (س) باعتباره متكلماً غير ممثّل في (ع).

إنّ هذه "الوضعية السخيفة"⁽⁹⁾ مثلما يدعوها ديكرود حاضرة في التلفظ الساخر، ولا يتحملها المتكلم (س) في الآن ذاته - مادام هذا الأخير مسؤولاً عن الكلمات أو العبارات فقط، بينما الآراء فهي مرتبطة بالشخص (ع) - فهو يحاول أن يبين ابتعاده إزاء الرأي السخيف، وكأنه يريد الانفصال بشخصه عن الشخص الذي تقمص دوره.

يبدو أنّ السخرية مثل أية ظاهرة لغوية قابلة للتصنيف والتحليل، فإذا بدأنا بالتصنيف فإننا سنحيل إلى برونودنر⁽¹⁰⁾ A. Berrendonner الذي ينطلق من المبدأ الدلالي ليميّز بين الجمل المتضادة (س و ع)، فنجد عنده:

1- التضاد الصريح:

إنّ س و ع جمل موسومة بشكل صريح في المحتوى الجانبي للملفوظ، فالأمر يتعلق في أغلب الأحيان بما يدعى في المنظور التداولي بالمثبت والمفترض Posé et présupposé حيث أنّ التقاءهما الضدي ينتج أثراً قليل الاختلاف.

2- الحقيقة الضدية:

يمكن الحديث هنا عن الحقيقة الضدية عندما يمكن تكذيب الجملة (س) الموسومة صراحة في الملفوظ عن طريق معلومة مقامية أو سياقية ضمنية، إلا أنّ المتخاطبين بإمكانهم الكشف عنها، ويمكن القول أنّها واضحة، وهذا من قبيل "ما هذه الشمس المحرقة" في حين أنّ "الأمطار تهطل بغزارة".

3- التضاد الضمني :

ينتج التضاد الضمني عندما يسمح الملفوظ باستنتاج تضادين ضمنيين، وذلك عن طريق عمليتين إنتاجيتين مختلفتين، وبالتالي تكون كل من الجملة (س) والجملة (ع) مستنتجة وحسب برونودنر Berrendonner يمكن تفعيل مثل هذا النوع من السخرية فيما يدعى "بالسذاجات الحجاجية الخاطئة".*

إنّ تواجد السخرية في القول يوجهها نحو الحذر، إذ علينا الوصول إلى المعنى المقصود مهما اختلفت الأقوال ومهما تكن بنيتها السطحية، وهذا ما يبين الغياب الكلي للتجانس في المظاهر المكونة للسخرية في حال اجتماعها.

ومثل هذا التعقيد يفرض على المتلقي أو المحلل العودة إلى بعض الآليات التداولية، ثمّ أنّ نعرّف السخرية على أنّها تضاد أو تعاكس يعني الاحتكام إلى

مستويات تحليلية مختلفة من "لفظية، وسياقية، وتصريح وتضمنين، إلا إن طريقة تفكيك السخرية والوصول إلى الحقائق المقصودة ليست بالعمليات السهلة، ويمكن أن توجهنا إلى تفرّعات مختلفة، فأحيانا نجد في الملفوظ ما يدعى بالخطاب المنقول⁽¹¹⁾، le discours rapporté، الذي كان يعبر عنه بالخطاب غير المباشر، وأحيانا أخرى يجب البحث في معارف المتكلم حول الحقيقة المرجعية، بمعنى البحث في كيفية ترتيب الأوضاع (الأوضاع اللغوية التي تحدثنا عنها سابقا والمرتبطة بالذات المتحدثة والمتكلم)، ثم في بعض الأحيان يجب مقارنة مقصدين حاجيين مختلفين (متناقضيين).

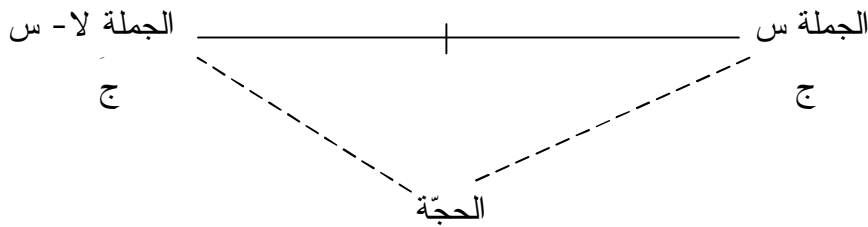
ومن الملاحظ أن مفهوم "التضاد" لا يكفي لتوحيد كل الظواهر، ثم أن نجعل من السخرية مجرد "تضاد" بحاجة إلى عناصر أخرى، لأنه لا تبرز خصائص السخرية من حيث اختلافها عن أشكال التضاد الأخرى التي ليست بسخرية أساسا مثل الكناية أو الاستعارة أو التورية... إذ أن كل صورة مجازية تركز على تحديد التضاد الداخلي للملفوظ.

تتأسس مختلف الأوجه البلاغية من استعارة وأفعال انجازية* على مبدأ "التضاد" إلا أنها تختلف عن السخرية التي تحتل أول خاصية وهي أنها تنتج في حضور ظروف محدّدة، فقد لوحظ أن بعض الجمل الساخرة قابلة للتأويل التضادي وأخرى غير قابلة لذلك.

فلو أخذنا الجملة التالية: "سوف أدخل إلى البيت الآن"، فإنها لأول وهلة تبدو صعبة التأويل من حيث أنها جملة ساخرة لأن كل العناصر التي تتضمنها لا توحى إلى ذلك، بينما نلاحظ العكس تماما في جملة قيمية في أثناء قول: "إنه ذكي" أو ("يا للذكاء!" c'est malin) التي تحتمل تأويلا تضاديا، وفي كلتا الحالتين لا بد من الاستناد إلى بعض الظروف المقامية السياقية وبعض الخلفيات التي توجه الحكم توجهًا معينًا.

إنّ ما يجعل الجملة تضادية أو ساخرة بالنسبة لبروندونر هو امتلاكها لقيمة حجاجية (يقصد من القيمة الحجاجية كل ثنائية جمالية (س ولا- س) تسمح بتحديد نوعين من الملفوظات، فنجد النوع (ج) الذي يمثل كلّ الحجج المستعملة لصالح (س)، والنوع (ج) الذي يمثل كلّ الحجج المستعملة لصالح (لا-س)، وبتعبير آخر هناك إمكانية للتضاد حول (ع) إذا كانت (س) في زمن معين من الخطاب معترف به كحجة مفيدة في اتجاه نتيجة تعاقبية. والوصول إلى القيمة الحجاجية رهين العناصر التي تتدخل في التضاد، فهذه العناصر - التي تتوقف وظيفتها الدلالية عند إعلان الحكم القيمي الذي يحمله المتكلم - هي وسائل لسانية أساسية للحجاج، وتستعمل دائما في عملية تحديد الموقف الحجاجي.

وفي هذا الإطار الذي يحتكم فيه إلى الوسائل اللسانية، يمكن وضع خصوصية للتضادات الساخرة في نطاق فائدتها الحجاجية، إذن السخرية كصورة تتميز مقارنة بالأشكال الأخرى - كونها تضاد حامل لقيمة حجاجية. والقيمة الحجاجية لجملة ما هي انتماؤها إلى ج أو ج، وكلا النوعين يعملان في اتجاهين مختلفين، إذ لا يمكن أن نجد جملة خادمة للحجاج في اتجاهين متعاكسين (أي أنّها حجة تتجه سواء إلى الجملة (س)، أو نحو الجملة (لا- س)).



يبدو أنّ هناك قانونا أساسا للانسجام، أو مسلمة خاصة بالمنطق الطبيعي أو التضاد العقلي حيث يمكننا التراجع في أية مناسبة، وبالتالي تخضع السخرية لهذا القانون، فالفعل الساخر ينتج عندما يدخل الملفوظ في توجيهين متضادين، ومن ثمة إدراك التضاد.

لا تكمن السخرية في إثبات حالة الأشياء وضدّها فقط، ولكن تكمن في تقديم الحجّة المضادة إلى جانب الحجّة الرئيسية، وبالتالي قولنا: "عمر شخص ذكيّ جداً"، وبنبرة مميّزة يجعلنا نوّول من الوجهة الجانبية أنّ: "عمر من الأشخاص الأذكىاء الذين يمكن الاستماع إليهم"، ومن الوجهة الضدية أنّ نوّول الجملة من حيث أنّ "عمر من الأشخاص الذين يجب أن نحذر منهم"، وبذلك عن طريق ملفوظ واحد يمكن أنّ تسمح بفهم عكس ما نقول، ويمكن القول أنّ السخرية ما هي إلّا تضاد حجاجي يجعلنا نخفي وراء صوت آخر ممّا يفضي إلى عدم تحمل مسؤولية أقوالنا، وهو ما يحيل في المنهج التداولي الحديث إلى القول المضمر^٥.

إنّ القيمة الحجاجية للملفوظ يمكن أن تكون تارة خاصية تميز المدلول الأوّلي، وتارة أخرى يمكن أن تكون خاصة متفرّعة قابلة للإحصاء مثل القول المضمر، وبتعبير آخر فإنّ المحاجة L'argumentativité خاصية تميّز التلفظ، لا يقوم الملفوظ بوجود هذه العلامات الحجاجية إلّا بتقديم المعلومات المتعلقة بالقيمة الحجاجية التي ينبغي إعطاؤها للتلفظ.

إنّ السخرية باعتبارها صورة يمكن أنّ تحلّل بمصطلحات التعدّد الصوتي⁽¹²⁾ polyphonie لأنّها تقوم بإيجاد هيئتين تلفظيتين، إذ يقوم المتكلم بتمرير ومن خلال قوله مصدرا تلفظيا آخر يبرزه بوضوح كقول ساخر مبيناً انطلاقاً من هذا الموقف تفوقه. يرافق التلفظ بالضرورة علامات تبين المسافة وتسمح للمتلقّي ملاحظة التباعد الكلامي.

وإذا اعتبرنا السخرية كفعل للتواصل، فإنّ التساؤل المطروح سوف يركز على كيفية انجاز السخرية" أو "كيف تتم السخرية؟"، وهو ما يحيل الباحث مباشرة إلى سبرير رولسن⁽¹³⁾ Superber et Wilson الذين يصفان السخرية كفعل للتنويه.

إنّ العمل الساخر بالنسبة لسبربر وولسن هو أن ننتج ملفوظا بتوظيفه ليس كاستعمال فقط، ولكن كتنويه لشيء وللحديث عنه وإبراز المسافة التي نتخذها إزاءه وبالتالي تقترب السخرية من الخطاب المنقول، ذلك أنّه يمكن تأويل كلّ الأقوال الساخرة كتنويهات حاملة لخاصية الصدى، الصدى القريب أو البعيد، الصدى المرتبط بالأفكار أو بالجمل، الصدى الحقيقي أو الخيالي.

يمكن اعتبار السخرية مهما كان نوعها تنويهات لجمل، تؤوّل هذه التنويهات على أنّها صدى لملفوظ أو لفكرة حيث يشير المتكلم إلى نقص في الدقة والإفادة.

يبدو هذا المفهوم المقدّم للسخرية صحيحا في الأساس، فهي تفسّر الازدواجية التلفظية التي أثارته بلاغة الصورة مرات متعددة. إنّ الحديث عن ازدواجية التلفظ يعني الحديث عن مستويين للتلفظ، فعندما نمارس الفعل الساخر، فإنّنا نمارس تلفظات 1 متعلّقا بتلفظ سابق أو ضمني يدعى بـ 0 نرفض تقبله، فنجد مثلا في البيان والتبيين للجاحظ⁽¹⁴⁾: "وأتى أزهر بن عبد الحارث رجل من بني يربوع فقال: "ألا أدخل؟" قال: "وراءك أوسع لك"، نلاحظ أن المخاطب مارس تلفظاً 1 وهو تلفظ ساخر، وهذا في مقابل التلفظ السابق 0 والضمني الذي يحتمل مفهوم عدم الدخول. ونجد الأمر نفسه في أقوال أخرى أدرجها الجاحظ في باب "الغز في الإجابة" ومنها: "...قال: "إن الشمس أحرقت رجلي"، قال: "بل عليها يبردا". قال الجاحظ لرجل من الخوارج: "أجمعت القرآن؟"، قال: "أمتفرقا كان فأجمعه"، قال: "أتقرأ ظاهرا؟"، قال: "أقروء وأنا أنظر إليه"، قال: "أحفظه؟"، قال: "أخشيت فراره فأحفظه؟".

إنّ السخرية تتضمن كلّ آثار التلفظ المزدوج (ت 1 وت 0)، وبمعنى آخر، فإن (ت 1) تحقق جملة ليست في حقيقة الأمر إلّا حكما حول (ت 0)، ويمكن أن نميّز ضمن أفعال من هذا النوع حالات متعدّدة أهمها، التنويهات الصريحة.

(15) mentions explicites يظهر في مثل هذا النوع أنّ مسؤولية إنتاج التلفظ منعدمة بالنسبة للناقل ، فهو غير مكلف بتحمل مسؤولية المحتويات الخاصة بـ (ت0)، ثم من الناحية التركيبية يمكن عزل مكونين على الأقل في الملفوظ الدال: من جانب نجد "الاسم" الذي يحيل إلى ت0، ومن جانب آخر نجد ما قيل (أو المدلول) عن ت0، بمعنى مسند مقدّم لهذا الاسم.

إضافة إلى هذا كلّ، يمكن إثارة مشكلة المرجعية المبهمة لهذا النوع من التنويه، لأنّ الملفوظ يمثّل شبكتين من الاستعلام الابهامي المحكم السبك، تتموقع الشبكة الأولى في حدود الاسم المتعلق بالتلفظ ت0، في حين تتموقع الشبكة الثانية خارج هذه الحدود وتحيل إلى ت1، وبالتالي يتبين أنّ التنويه التلفظي غامض من حيث المرجع، إذ أنّ المبهم الموجود في الملفوظ المنقول يأخذ دائما قيمته إزاء التلفظ (ت0)، والسؤال المطروح: في حالة عدم وجود (ت0) هل يمكن الحديث عن السخرية؟ وماهي النتائج المنتظرة، أي قول الحقيقة التي نريد إيصالها ولكن في شكل ساخر أو تهكمي؟

قوانين السخرية:

بعد التعرّض لكيفية حدوث السخرية "من حيث هي فعل تواصلّي يحتكم إلى آليات محكمة، يبقى الحديث عن عمل السخرية وأهدافها. إنّ الغاية من توظيف السخرية فيها إجماع، بحيث اتفق على أنّ تكون لقول السوء عن الآخر، فهي إمّا استهزاء أو تهكم، وبالتالي يمكن الإحالة إلى سوء النية أو الخبث، وعند استغلال الوجه المجازي للسخرية يمكن اعتبارها سلاحا للدفاع عن الآراء ووجهات النظر دون التكفل بمسؤولية ذلك، لأن الشخص الساخر هو الذي يقول كلّ شيء من وراء حجاب، أي إمكانية إنكار القصد الذي يرمي إليه.

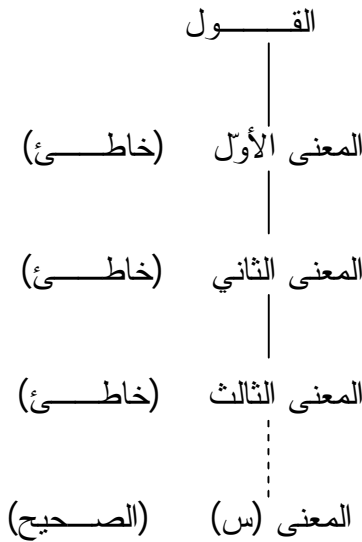
إنّ الفعل الساخر يؤخذ بالاستناد إلى مفهوم قول السوء، إلّا أنّه يمكن ملاحظة حالتين متميزتين: فالجملة الإيجابية في قولنا: "إنّه ذكي"، أي تدلّ على حكم قيمي في صالح الموضوع الموصوف، تتعرض هذه الجملة إلى استعمالات ضدية متعدّدة.

وذلك مقارنة بالجملة السلبية من قبيل "إنّه خسيس"، فالجملة الأولى تسمح بفهم ما تسمح به الجملة العكسية (الثانية)، بينما لا يمكن تأويل الجملة الثانية إلّا بما تحمله من معنى، وبالتالي يمكن الحديث عن علاقة الاحتواء أي أنّ الجملة الثانية محتواة في الأولى من حيث المعنى والفعل الساخر، ولا تساوي المعنى المرادف للجملة الأولى.

إنّ مثل هذا الخلل التناظري Dissymétrie بين الجملة الإيجابية والجملة السلبية يفسّر بما يدّعى بالوظيفة السجالية⁽¹⁶⁾ للسخرية، فإذا كانت السخرية في هذا المثال تهدف إلى قول السوء، فإنّنا نتصور أنّ التضاد يمكن أن يطبق على الجملة الأولى، وليس على الجملة الثانية، ثم أنّ السخرية في الجملة الأولى تؤدي بالتضاد الذي تثيره إلى حكم غير إيجابي، بينما في الجملة الثانية فإن التضاد الذي يمكن إحداثه سيؤدي لا محالة إلى المعنى القريب من الأصلي، إلّا أن مثل هذا التحليل غير كاف، إذ في بعض الأحيان نجد جملاً من قبيل: "إنّك خسيس" وهي جملة سلبية ولكن لا تفسر التفسير السابق، لأنها وردت في سياق محدد يسمح بفهم المعنى المقصود مباشرة على أنّه سخرية، وهذا إلى جانب ما يدعى بتأكيد المدح بما يشبه الذمّ في السخرية التي من خلالها نقدّم مدحا في صيغة معاتبات.

من هذا المنظور، كثيرا ما نجعل من الفعل الساخر مجازاً، إذ يتم بتحديد التحويل الدلالي من المعنى الأصلي إلى المعنى التصوري الذي يكون معنى معاكساً، وممثلاً للمعنى الحقيقي الملفوظ، وهو المعنى الذي يرغب المتلفظ إفهامه

أو إيصاله للمتلقي، وفي الآن ذاته هو المعنى الذي يجب أن يتعرّف عليه هذا الأخير، إذن يمكن القول أنّ الغاية من السخرية هي إبراز المعنى التصوري. ولكن هل يكمن الهدف الحقيقي للسخرية في المعنى التصوري؟، فإذا كانت الغاية تكمن في إبراز المعنى التصوري عكس المعنى الحقيقي، فإنّ المتلفظ بالجملة الأولى "إنّه ذكي" يحسّ بالحاجة إلى هذه اللفّة الاستعارية Détour topologique للتعبير عن رأيه الحقيقي، والسؤال المطروح: لماذا نحث بحاجة إلى ذلك؟ ولو أخذنا بهذه النظرة فإننا سوف نحصر الجمل في معناها الحقيقي ولا نتجاوزه، وهو ما يصبح غير معقول، إذ أنّ الأقوال حاملة لمعان متعدّدة، الأمر الذي تؤكده النظرية السياقية⁽¹⁷⁾، فيمكن الحديث عن تراتبية المعاني أو تسلسلها التي توصلنا إلى المعنى الحقيقي بتجاوز كل المعاني الخاطئة.



والحديث عن معنيين متعاكسين يؤدي إلى مسألة الاختيار بينهما، ولكنّهما يعملان في تكامل، إذ كل معنى يترك مجالا للآخر حيث يمكن الانتقال بينهما، وربّما أكثر من ذلك إذ يمكن الوصول إلى معنى عن طريق معنى آخر بواسطة الاستنتاج، وتقبل صحة معنى أول يعني تقبل صحة معنى ثانٍ... وهكذا. وفي

هذه الحال، يتبين أنّ السخرية شكل من أشكال التناقض التلفظي *Forme de paradoxe énonciatif*، والنظرية الدلالية التي تفرض تراتب المعاني لن نتمكن من الوصول إلى تحديد طبيعتها. وإلى جانب كون السخرية مجازاً، أو لها وظيفة سجالية أساسية، فإن لها أيضاً وظيفة أساسية وهي الدفاعية، فبعيدا عن غرض الاعتداء، فهي تستخدم أيضا للتحذير من بعض الصيغ التهجمية، هجومات من طبيعة سميائية تظهر من خلال بعض المعايير التواصلية، وبعض الفرضيات التي تؤدي إلى الانخراط في التركيبية اللسانية الاجتماعية.

ومن خلال ما سبق ذكره، يتبين أنّ توظيف السخرية باعتبارها تناقضا حاجيا يسمح للمخاطب بالمحاجة دون تحمل النتائج، بمعنى دون خطر الانغلاق التكراري، ولا خطر العقوبة التي تتجر عن عدم الانسجام، فأن نسخر من أحد يعني أنّ نضع خطابنا في مقام الحجّة، ولكننا نحاج في نطاق مستويين: التلفظ والمفوض، حيث يتضمن أحدهما الآخر، إنّ المفوض الساخر في نظر برونونر يفترض بمحتواه وبصفة مسبقة وجود معيار حيث ينبغي الاختيار بين تكرار وآخر، فالسخرية وسيلة للهروب من قانون الانسجام، فهي غير منفصلة عن القيمة الحاجية التي تجعل المتكلم حرّاً في مواصلة الحديث والاستجداء بمختلف المعاني التي يمكن أن تتصل بها، ثمّ إنّ المتكلم لا يتعرض للعقاب، إذ لا يمكن الحكم عليه بعدم المواضعة، فيمكنه الاحتماء بأية قيمة حاجية بهدف تأكيد ملائمة التلفظ للسياق.

إن السخرية شكل من أشكال التواصل، تسمح بإيصال ما يريده الإنسان في صيغة المزاح الذي يقدم له شرعية قول ما يقول، وإذا حكم عليه بالإيذاء فإنه يحتمي بغير المقول، وهو ما تبلوره النظرية التداولية الحديثة في القول المضمر، الذي يفترض تعارف كل من المخاطب والمخاطب على الأقوال وذلك بالعودة إلى معارفهم السابقة وبعض الخلفيات المشتركة.

(1) M.Bakhtine, principes dialogiques, par T.Todorov, édition le seuil, Paris 1981.

(2) - رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ت بحراوي، عمار، القمري، مجلة آفاق، العدد 8-9، ص21.

* اللا-شخص هو الشخص الذي ليس له دور أو الشخص الثالث، إلا أن عند سرفوني "يعد أساسيا، ولكنه لا يحمل علامة.

(3) J. Cervoni, l'énonciation, presse universitaire de France, Paris 1987, p30.

(4) O. Ducrot, le dire et le dit, édition de minuit, Paris 1984, P200.

(5) Mainguenu, éléments de linguistique pour le texte littéraire, Dunod, Paris 1993-P06.

* اهتمت البلاغة القديمة بالصفات المقدمة للخطيب، وكذلك الصورة أو الصور التي يجب أن يظهر عليها، بينما تجاهلت الطرف الآخر الذي هو الملثقي، ولم تقدم له أية صورة وكأنه طرف غائب أو مجهول.

(6) إمبراطور، إيكو، القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بوحسن، مجلة آفاق، ص140.

(7) D. Mainguenu, éléments de linguistique pour le texte littéraire, p83.

(8) O. ducrot, le dire et le dit, P 211.

(9) Ibid, P211.

(10) A.Berrendonner, éléments de pragmatique linguistique, éditions de minuit, Paris 1981, P176.

* في هذا المقام، بدل تقديم حجة لتعيين معنى معين، فإنه يتم تقديم حجة لتقديم معنى معاكس.

• - يمكن أن ننقل عبارات شخص بطريقتين مختلفتين، سواء بنقلها دون إحداث أي تغيير عليها، وفي هذه الحال يجب وضعها بين مزدوجتين أو شلتين، وهذا ما يدعى بالخطاب المباشر، أو بنقلها وإحداث تغيير في الصيغة النحوية وهذا ما سيؤدي حتما إلى تغيير في بنيتها، وهو ما يدعى بالخطاب غير المباشر. يمكن العودة إلى كتاب باتريك شارودو

Grammaire du sens et expression, 1992.

11- L. Rosier, Le discours rapporté, histoire, théories, pratiques, De boeck Ducolot, Paris 1999, p 11.

♦ -علمنا من الفعل الانجازي أن نقوم بعمل بعد أن نفهم فحوى القول، ومن الأمثلة التي يمكن الاستعانة بها في هذا الصدد نجد: "الجو حار هنا"، والمقصود الحقيقي بهذا القول يفضي إلى أن يقوم المخاطب بفتح النافذة أو الباب، فقد تم الانتقال من معنى إلى معنى آخر مختلف عن طريق الاستنتاج وبعض المعايير الأخرى الهامة.

◊ - القول المضمر بمفهوم أوركيني هو القول الذي يحتل معنى آخر إلى جانب المعنى الجانبي، يمكن التعرف على هذا المعنى بمعرفة بعض المعطيات السياقية أو الخلفيات المسبقة. يمكن للأقوال المضمرة إلى جانب علامات الملفوظ الاستعانة بقوانين الخطاب التي سوف تخص التلفظ بقيمة حاجية متفرغة مثل المجاز.

12 -D. Maingenau. Op.Cit, P 88.

13 -D. Sperber, D Wilson, « les ironies comme mention», poétique n° 36, Paris 1978, P 399-412.

14 - الجاحظ، البيان والتبيين، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط1، بيروت 2000، ص 246.

(15) A. Berrendonner, Op. cit, P237.

(16) A. Berrendonner, Op. cit, P224.

(17) A. Berrendonner, Op. cit, P237.

تداولية التجوز والانتساع في كتاب سيبويه

أ.فريدة بن فضة

جامعة تيزي وزو

إذا انطلقنا من فرضية أن المتكلم بإمكانه أن يعبر عن مختلف الأغراض والمقاصد المراد إبلاغها إلى الطرف الآخر، فذلك يستلزم بالضرورة قبول اللغة للتوسع والتغيير، ذلك أن الأغراض تختلف باختلاف الأفراد والأزمنة والأحوال، ونعني بقبول اللغة للتغيير أن المتكلم بإمكانه أن يطلق كلمة مستعملة لمدلول معين على مدلول آخر له صلة بالمدلول السابق، وهو ما يعرف بالمجاز أو ما يعرف عند سيبويه بالتجوز والانتساع، ولذا يمكننا القول إن كتاب سيبويه يعتبر عملاً تأسيسياً لتداولية يمكن أن يصطلح عليها بتداولية التجوز والانتساع، هذه التداولية التي رصدها وتتبعها عبر عدد غير قليل من أبوابه، ليؤكد الطابع المرن والمتطور للغة وليقول بطريقة غير مباشرة بأن مستعمل اللغة له من حقوق التصرف فيها ما لا يملك النحوي معه القدرة على تقييده وتتبعه واستقصاء أفراد كلامه، فالمتكلم دائم التصرف والتجوز في الألفاظ خدمة ومراعاة لما يقصده من المعاني التي تنتوع بحسب الأحوال والمقامات وسياقات التخاطب، وفي هذا يذهب عبد العزيز أحمد إلى القول بأن سيبويه لم يكن يتجه إلى إحكام القواعد وضبطها بالطرق المعهودة وإنما كان همه إبراز الخصوصيات التداولية للغة العربية وإبراز مجازات العرب في تخاطبها وكيف كان هؤلاء القوم يصلون بلغتهم في الحركة والهدأة والتخيل والتعقل⁽¹⁾. وتعتبر تداوليات التجوز والانتساع مجالا لكل أنواع العدول أو الترخص اللساني الممكن، إنها لسانيات أو تداوليات المتكلم قبل أن تكون لسانيات الكلام.

1- مفهوم الاتساع:

1-1- لغة: من وسع اتساعا وسعة والسعة نقيض الضيق وقد وسعته

يَسَعُهُ وَيَسِعُهُ سَعَةً وهي قليلة، أعني فعل يفعل⁽²⁾، ولقد وردت كلمة وسع في القرآن الكريم بمفهوم السعة وعدم الضيق قال الله تعالى: ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾ [البقرة: 255].

1-2- اصطلاحاً: لقد ورد مصطلح الاتساع عند سيبويه بصيغ متعددة

نذكر منها:

1- الفعل = اتسع + اتسعوا⁽³⁾

2- المصدر = الاتساع⁽⁴⁾

3- الاسم = السعة⁽⁵⁾.

وقد حمل سيبويه فكرة التوسع في الكلام على التشبيه بين اللفظ واللفظ المجاوز به إليه فيقول: «وقد يشبهون الشيء بالشيء وليس مثله في جميع أحواله وسترى ذلك في كلامهم كثيراً»⁽⁶⁾. ويمكن تمثيل تداوليات الاتساع في الكلام عند سيبويه في الجدول التالي:

الاتساع في الكلام			
المعجم		التركيب	
الترادف	الإشتراك	الاختصار والتجوز	الحذف
اختلاف اللفظين والمعنى واحد ⁽⁷⁾ .	اتفاق اللفظين والمعنى مختلف ⁽⁸⁾ .	جاء على اتساع الكلام والاختصار ⁽⁹⁾ .	جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى
ذهب / انطلق	وجد بمعنى حقد ووجد بمعنى	﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعَيْرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا﴾	﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعُقُ بِمَا لَا

	صادف ما كان ما كان يبحث عنه	فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ ﴿ [يوسف 82]	يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءَ وَنِدَاءَ صَمُّكُمْ عَمِّي فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴿ [البقرة 171]
--	--------------------------------	---	---

لا تقتصر مسألة الاتساع في الكلام على الظواهر المعلنة عنها سابقا، بل نجد صداها واسعا على مستوى الاستعمال من تذكير المؤنث وتأنيث المذكر ووقوع الأسماء ظروفًا وإيراد اللفظ لغير ما وضع له في الأصل وغيرها.

وأمر الاتساع نجده عند المعاصرين لسيبويه وهو الإمام الشافعي (ت 204 هـ) حيث يقول نقلا عن الإمام الشاطبي: إنما خاطب الله بكتابه العرب بلسانها على ما تعرف من معانيها وكان مما تعرف من معانيها: اتساع لسانها، وأن فطرته أن يخاطب بالشيء منه عاما ظاهرا يراد به العام الظاهر ويستغنى بأول هذا منه عن آخره وعاما ظاهرا يراد به العام ويدخله الخاص فيستدل على هذا ببعض ما خوطب به فيه وعاما ظاهرا يراد به الخاص وظاهرا يعرف في سياقه أنه يراد به غير ظاهره، فكل هذا موجود علمه في أول الكلام أو وسطه أو آخره وتبتدئ الشيء من كلامها يبين أول لفظها فيه عن آخره وتبتدئ الشيء يبين آخر لفظها منه عن أوله [...] وتسمى الشيء الواحد بالأسماء الكثيرة وتسمى بالاسم الواحد المعاني الكثيرة⁽¹⁰⁾، وهذا ما نجده عند سيبويه في باب اللفظ للمعاني، وغيرها من الأبواب النحوية التي يراد بها هذه الأمور التي أشار إليها الإمام الشافعي من نصه هذا.

ولقد أطلق بعض علماء اللغة على تداوليات التجوز والاتساع بالمجاز فهذا أبو عبيدة (ت 215 هـ) في كتابه مجاز القرآن يقول في مقدمته: «ففي القرآن ما في كلام العربي من الغريب والمعاني ومن المحتمل من مجاز ما اختصر، ومجاز ما حذف ومجاز ما كف عن خبره، ومجاز ما جاء لفظه لفظ الواحد ووقع على الجميع ومجاز ما جاء لفظه لفظ الجميع ووقع على الاثنين ومجاز ما

جاء لفظه خبر الجميع على لفظ خبر الواحد ومجاز ما جاء الجميع في موضع الواحد... وكل هذا جائز قد تكلموا فيه»⁽¹¹⁾، وهذا الذي ذكره أبو عبيدة هو الذي عرف عند سيبويه بالتجاوز والاتساع، ويقف ابن جني عند مفهوم المجاز وعلاقته بالاتساع قائلاً: «وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإنّ عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة»⁽¹²⁾ ويضيف شارحاً الاتساع قوله: «أمّا الاتساع فلأنّه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس وطرف وجواد ونحوها البحر، حتى إنّ احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتّساع استعمال استعمال بقية تلك الأسماء، لكن لا يفضي إلى ذلك إلاّ بقرينة تسقط الشبهة، وذلك كأن يقول الشاعر:

علوت مطا جوادك يوم يوم وقد تمد الجياد فكان بحرا

وكان يقول الساجع، فرسك هذا إذا سما بغرته كان فجرا، وإذا جرى إلى غايته كان بحرا ونحو ذلك ولو عري الكلام من ذلك من دليل توضح الحال لم يقع عليه بحر، لما فيه من التعجرف في المقال من غير إيضاح ولا بيان. ألاّ ترى أنّ لو قال: رأيت بحرا وهو يريد الفرس لم يعلم بذلك غرضه فلم يجز قوله، لأنّه إلباس وإلغاز على الناس»⁽¹³⁾. فالإتساع لا يقع إلاّ بوجود قرينة الشبهة، على حدّ تعبير ابن جني، وإن لم تتوفر هذه القرينة لم يجز التوسع في الألفاظ، فهذا الجرجاني يرى أنّ كل عدول باللفظ عمّا يوجبه أصل الكلام فهو مجاز، حيث يقول «كل كلمة جُزّت بها ما وقعت له في وضع الواضع ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»⁽¹⁴⁾ فيتخذ الاتساع من خلال هذا القول استعمال الألفاظ في غير ما وضعت لها، بعبارة أخرى فإنّ الاتساع هو كل استعمال مجازي يرجع إلى المعنى أساسا، إذ يختفي المعنى الحقيقي وراء الاستعمال المجازي وبه تكتمل الصورة الشعرية والأدبية.

أضف إلى هذا فإنّ العلوي (ت 749 هـ) يقف عند مصطلح الاتساع ويعرفه كما يلي: «تعميم معنى الكلمة وذلك بنقله من معنى خاص إلى معنى أوسع وأشمل ويحدث هذا بإسقاط بعض الملامح الدلالية للكلمة»⁽¹⁵⁾، ومعنى كلمة من الكلمات لا يمكن أن يعمّ أو يوسّع إلاّ من خلال توظيفها في تركيب ما، ذلك أنّ «الاتساع يبتدئ من دائرة الكلمة المفردة لينتهي إلى دائرة الجملة الملفوظ أو بعبارة لسانية أخرى من المعجم إلى التركيب وكلها تتحكم فيها قيود التداول أو بمعنى آخر حرية المتكلم في التصرف الخاص بمجال القول الطبيعي دون غيره من سائر أنواع الأنساق اللغوية التي تتسم بالضيق والانحصار»⁽¹⁶⁾، فالتجاوز في الألفاظ لا يحدث بشكل اعتباطي، بل يحدث وفق المعاني التي يريدها المتكلم، فهذا صالح السامرائي يقف عند مفهوم التوسع في المعنى ويربطه بمقصود المتكلم بقوله: «قد يؤتى بالعبارة محتملة لأكثر من معنى، وقد يؤتى بها لتجمع أكثر من معنى وهذه المعاني كلها مرادة مطلوبة، فبدل أن يطيل في الكلام ليجمع معنيين أو أكثر، يأتي بعبارة واحدة تجمعها كلها فيوجز في التعبير ويوسع في المعنى»⁽¹⁷⁾، وهذا أمر ظاهر وجلي في العربية بل هو من خصائصها، ولعل الشيء اللافت للانتباه في تعريف صالح السامرائي هو ربطه معنى الاتساع بالمقصود والمراد ذلك أن المتكلم عندما يجوز في الكلام فإنّ المعنى مقصود بالضرورة.

ولا شك أن الإدراك لتخطي الأصل والعدول عنه في الاتساع هو الذي جعل علماء اللغة يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة والشجاعة. فالعرب - على حدّ تعبير الجاحظ - إقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم، وهي فكرة يرددها بلفظها الثعالبي في فقه اللغة كما طورها ابن جني في حديثه عما سماه شجاعة العربية.

2- مفهوم التوسع في الدرس اللساني الحديث: يعد البحث في ظاهرة

الاتساع من صميم البحث في ظاهرة العدول من جهة، فهذا المسدي في كتابه

الأسلوب والأسلوبية يقول: والاتساع، على ما يذهب إليه الباحثون المعاصرون في مجال الدراسات الأسلوبية يعدّ ضرباً من أضرب العدول أو الانزياح⁽¹⁸⁾، والبحث من جهة ثانية في المقاصد التداولية على أساس أنّ التجوز والاتساع اللذين ينجزهما المتكلم لا يكون إلاّ لمعنى يريد تحقيقه بطريقة بليغة وموجزة، ولهذا فإنّ مسألة اعتناء سيبويه بالتجوز والاتساع راجعة في جوهرها لمسألة عنايته بالقول الطبيعي المنجز أو المستعمل أكثر من اهتمامه به في بعده المجرد، ويظهر ذلك من خلال ربطه عملية الكلام بعنصرين رئيسيين هما المتكلم والمخاطب مستعملاً اللغة، وهذا الاستعمال الطبيعي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفلاسفة أكسفورد الذي ينظرون إلى المعنى من خلال الاستعمال، وهو توجيه يفضي العناية بالمعاملات الخارجية والتداولية للغة، ذلك أنّ فلاسفة اللغة العادية لا ينظرون إلى المعنى من خلال البنيات اللغوية بل في كفيات تداول المتكلمين للأقوال الطبيعية في مقامات إنجازية معينة وسيبويه تبني هذه النظرة الفعلية للغة كونها استعمالاً فعلياً للمتكلم العربي وليست نظاماً مفترضاً لا علاقة له بالتحقق الفعلي.

لقد كتب كيس فيرشتيخ Kess Verteegh عن مصطلح الاتساع والمفاهيم المتعلقة به في النحو العربي في دراسته التركيبية عن هذا المفهوم بقوله: «إن مفهوم الاتساع يرتبط بشكل من الأشكال بالحرية الفردية للمتكلم»⁽¹⁹⁾؛ أي أن هذا المصطلح يدل دلالة واضحة على حرية المتكلم في التصرف في الكلام مجازاً وتوسعا في القواعد، كما ركزت الدراسات الدلالية الحديثة في ربط قدرة توسيع دلالة الوحدات اللغوية للمتكلمين، عن طريق عملية الاستعمال المجازي باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من القدرة اللغوية للمتكلمين، حيث تعد الإبداعية المجازية نتيجة للتعدد الدلالي حينئذ خاصية جوهرية من خصائص عمل اللغات باعتبارها أنساقاً سيميائية مرنة⁽²⁰⁾. ومعنى ذلك أنّ أية نظرية للمجاز باعتباره جزءاً من نظرية لغوية هامة يجب أن تقترض أن المتكلم حينما يلجأ إلى

استعمالات مجازية فإنه يستعمل الأدوات اللغوية حين يستخدم استعمالات غير مجازية (حرفية). هذا وقد برز اهتمام العلماء أمثال ليفين S.R.Levin وأرطوني Artony ولاكوف Lakoff وجونسون Johnson ونوريك N.R.Norrik وفوكونيه G. Fanconnier وغيرهم باللغات الطبيعية (Langues naturelles) القائمة أساسا على الاستعمالات المجازية، وأكدت هذه الدراسات التي قام بها هؤلاء العلماء أن المجاز ليس واقعة مكونة للغة فحسب، بل له دور أساس في بنية الإنسان التصورية بوجه عام. ومن ثم فإن أية نظرية يمكن طرحها في التوليد الدلالي ينبغي أن تجد حلا للمشكلتين هما⁽²¹⁾:

- 1- رصد العلاقات الدلالية القائمة بين الوحدات داخل المعجم.
 - 2- تأويل الوحدات المعجمية على مستوى التركيب الدلالي أي تأويل التراكيب المجازية المولدة.
- فالقواعد التي تربط المكونات التركيبية للجمل بالمداخل المعجمية غالبا ما تكون قواعد مباشرة، إلا أن المشاكل تظهر عندما تستوجب الحالة قراءة دلالية سياقية، لهذا التفتت التداولية إلى ربط الاستعمالات المجازية (الاستعمالات غير الحرفية أو التعابير غير المباشرة) بسياقات التواصل باعتبارها أنماطا يتوصل بفضلها محلل التراكيب اللغوية إلى اكتشاف نوايا ومقاصد المتكلم، ولهذا يرى كل من وولسن Welson وسبربر Sperber أن الأفكار والأقوال تمثيلات لها نسق مشترك، تتقاسمه مع القضايا التي تكون السياق ويمكن هذا النسق على وجه التحديد من المقارنة بين هذه التمثيلات وتحديد درجة المشابهة بينهما⁽²²⁾؛ أي قياس الاستعمالات المجازية على اتساع دلالة الوحدات المعجمية المتشكلة في قضايا تركيبية مع ربطها بسياقات إنجازها، لتكشف حينئذ المقاصد التداولية وراء كل استعمال مجازي.

3- تداولية التجوز والاتساع في الكتاب: ولعل أوضح صور العدول في

تداوليات التجوز والاتساع عند سيبويه ما نجده في الظروف، سواء كانت تلك للزمان أم للمكان، وبما هي أحياز للفعل متعارف عليها، فإنها تتشابه في جواز السكوت عنها والاتساع ما حصلت الفائدة، يقول سيبويه: «واعلم أنّ الظروف من الأماكن مثل الظروف من الليالي والأيام في الاختصار وسعة الكلام»⁽²³⁾ ويظهر من خلال هذا الكلام: «أن سيبويه مدرك أتم ما يكون الإدراك للمشكلة الوجودية ما بين بعدي الزمان والمكان إذ هما من المقومات الجوهرية للعالم، وهما عبارة عن امتداد يميز ويتضمن كل الوجود الناقض (المحدثات) بمعنى أن كل أعماله لا تخرج عن التحيز في الطرف المتناهي زمنا ومكانا ولا تخرج عنه أدنى فعل»⁽²⁴⁾ ومدار ذلك أنّ هناك علاقة تلازم قوية بين الزمان والمكان بالفعل الحادث إلى الحد الذي يتيح فيه إمكان العدول عن محتوى المظروف الذي هو الفعل الحادث والاكتفاء بالطرف.

3-1- الاتساع في وقوع الفعل على المكان: ينطلق سيبويه في تصويره

للمكان من فكرة الوجود الإنساني يقول: «والأماكن إلى الأناسي ونحوهم أقرب، ألا ترى أنهم يخصونها بأسماء كزيد وعمر وفي قولهم مكة وعمان ونحوهما، ويكون منها خلق لا تكون لكل مكان ولا فيه، كالجبل والوادي والبحر والدهر ليس كذلك. والأماكن لها جئة وإنما الدهر مضيّ الليل والنهار فهو إلى الفعل أقرب»⁽²⁵⁾. وفكرة ربط المكان بالإنسان عند سيبويه ترجع أساسا إلى أمرين هما:

- الأول: لتحقيقه الخارجي المادي، كما يتحقق كل وجود إنساني في بعده

الطبيعي وهو ما عبر عنه بقوله والأماكن جئة، مع امتياز كل وجود عن غيره بسمات مميزة أو ما أطلق عليه سيبويه بالخلق أي أن الأماكن ثابتة تختلف باختلاف الناس وثباتهم وليس كذلك الدهر لأن الدهر ليس جزء منه يبقى ويثبت وليس فيه خلق مختلفة، إنما هو الليل والنهار يتكرران ويبطلان ويعودان

بساعتهما، ويقرب من الفعل بأشد من قرب المكان لأن الفعل إنما هو حركة تنقضي كتنقضي الزمان وهو ما يؤكد ديناميكية الزمان وسكونية المكان.

- **الثاني:** لامتياز الاسم (مثل عمان مكة) الذي يكون علامة فارقة تدعو إليها حاجات الاجتماع والعمران والتواصل، فالأماكن أشخاص كزبد وعمر و ظروف الزمان ليست كذلك.

هذا بالنسبة لفكرة الأماكن عند سيبويه وكيف تصورهما على شكل ثبات وسكون وباعتبارها كذلك، فإنها لا تفعل ولا يقع عليها الفعل، ولكن المتكلم يتجاوز هذا فيعدل عن الأمر، فيفعل ذلك في اللفظ لا في المعنى، ذلك أن الإنسان لا يفعل الزمان ولا المكان وإنما يفعل فيهما. وأمثلة ما نجده في مسألة اتساع وقوع الفعل في المكان ما نجده في الظروف التي هي مفعولات فيها أحياء لوقوع الفعل الحادث نحو⁽²⁶⁾:

(ذَهَبْتُ الشَّامَ) ويشبه سيبويه هذا بالمبهم، إذا كان مكان يقع عليه المكان والمذهب لأنه ليس في ذهب دليل عن المذهب والمكان «فالاسم (الشام) ليس ظرفاً مختصاً لعدم اطراد تضمن فعله في الجملة معنى(في)»⁽²⁷⁾، وتقدير التركيب السابق: ذهبت في الشام أو إلى الشام، والمتكلم العربي المنجز الفعلي لهذا التركيب يقصد ذهابه إلى الشام أو ذهب فيه مذهباً، والمخاطب يدرك ذلك؛ أي أنَّ المتكلم في هذه الحال يفترض أن المخاطب يعلم ذلك ولكن عدوله عن القول:(ذهبت في الشام أو إلى الشام) إلى (ذهبت الشام) مجازاً وتوسعا في المعنى وإيجازاً واقتصاداً في الكلام.

يقول الواسطي: «وكل فعل فلَّكَ أن تعديه إلى المفعول على السعة إذا كان يتعدى إلى اثنين، ثم عدي على السعة كان له مثال وإذا كان يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل، فليس له مثال»⁽²⁸⁾ ولهذا كان لكلمة (الشام) المنصوبة ثلاثة أعراب: الأول: على تشبيه فعلها بالفعل المتعدي فتكون مفعولاً به على التوسع.

الثاني: على تشبيه دلالتها بالظرف المتمكن، فتكون مفعولا به.

الثالث: على نزع الخافض فيكون النصب لفظا والجر محلا.

ومثل التركيب السابق يذكر سيبويه: **(دخلت البيت)**⁽²⁹⁾ وذلك على التوسع، والمعنى دخلت في البيت والفعل (دخل) من الأفعال اللازمة، إذ لا تتعدى إلى مفعول، لكن المتكلم في هذه الحال قد عدل عن هذا الأمر، فتم خرق قاعدة التفرع بمفهوم تشومسكي أي انتقل من الفعل اللازم إلى المتعدي وذلك توسعا ومجازا. إن المتكلم غالبا ما يعدل عن أوامر اللغة مثل تعدية الفعلين (ذهب ودخل) وإيقاعهما على الأماكن والأصل غير هذا، لكن يفعل ذلك مجازا وإيجازا وتوسعا في المعنى، أضف إلى ذلك أن المتكلم يدرك أتم الإدراك أن المخاطب يفهم ما يقصده نظرا إلى أحوال الخطاب التي تتطلب هنا الاقتصاد في الجهد والوقت معا.

3-2- الاتساع في وقوع الفعل على الزمان: وأمثلة ذلك من الكتاب

نذكر:

(1) - (بل مكر الليل والنهار)، ولقد ورد في (هذا باب استعمال الفعل في

اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام والإيجاز) الشاهد القرآني التالي: قال تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ اسْتَضَعُّوا لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ إِذْ تَأْمُرُونَنَا أَنْ نَكْفُرَ بِاللَّهِ وَنَجْعَلَ لَهُ أَندَادًا وَأَسْرُوا النَّدَامَةَ لَمَّا رَأَوُا الْعَذَابَ وَجَعَلْنَا الْأَغْلَالَ فِي أَعْنَاقِ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ يُجْزَوْنَ إِلَّا مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ [سبأ: 33].

ذهب سيبويه في تأويله إلى نسبة الفعل والكسب إلى فاعله الإنسان وفي أن المكر مكر الإنسان، يقول: «وإنما المعنى: بل مكرهم في الليل والنهار»⁽³⁰⁾، وفي موضع آخر يقول: «فالليل والنهار لا يمكن أن يكونا ولكن المكر فيهما»⁽³¹⁾ ومدار القول إن الإنسان لا يفعل الزمان وإنما يفعل فيه.

ولقد بنى رأس المعتزلة في التفسير هذا التأويل في كشفه حيث قال: «ومعنى (مكر الليل والنهار) مكره في الليل والنهار، فأتسع في الظرف بإجرائه

مجرى المفعول وإضافة المكر إليه»⁽³²⁾ وذهب المفسرون إلى التمييز بين مكر الله ومكر الإنسان الوارد في القرآن الكريم إذ مكر الإنسان خُبْتُ ومكر الله انتقام ويظهر ذلك من خلال سياق الآية الكريمة قال الله تعالى: ﴿وَمَكْرُوا وَمَكَرَ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾ [آل عمران: 54] فاستعمال كلمة مكر في هذه الآية من المجازة.

(2) - (يا سارق الليلة أهل الدار) حيث عمل الفعل هاهنا في الليلة والأصل غير ذلك، يقول سيبويه: «وتقول على هذا الحد: سرقت الليلة أهل الدار فتجرى الليلة على الفعل في سعة الكلام (...) والمعنى إنما هو في الليلة...»⁽³³⁾ وقد جعل الليلة في هذا التركيب مسروقة فهو مفعول مضاف، وذلك على التوسع، وسرق من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين يقال: سرقه مالا كما يقال: سرق منه مالا والإنسان في التركيب السابق لا يسرق الليلة إنما يسرق فيها وهو المعنى المقصود.

(3) - (سير عليه الليل والنهار) وهذا التركيب وقع جوابا لسائل: كم سير عليه؟ فتقول مجيبا له: الليل والنهار على معنى في الليل والنهار. ويعلق سيبويه على المثال قائلا: «ويدلك على أنه لا يكون أن يجعل العمل فيه في يوم دون الأيام وفي ساعة دون الساعات، أنك لا تقول: لقيته الدهر [والأبد، وأنت تريد يوما منه، ولا لقيته الليل وأنت تريد لقاءه في ساعة... دون الساعات، وكذلك النهار، إلا أن تريد سير عليه الدهر أجمع والليل] كله، على التكثير»⁽³⁴⁾، ويقول السيرافي مفسرا قول سيبويه و«يعني أن الدهر والليل والنهار قد تكون جوابا لكم فيه من التكثير، ولا يكون جوابا لمتى لأنه لا دلالة فيه على وقت يعنيه»⁽³⁵⁾ واللافت للانتباه هاهنا هو تقديم المقصد الصحيح للاستعمال السابق، ذلك أن المتكلم عندما أنجز هذا التركيب اتساعا في المعنى والغرض منه هو إيراد معنى التكثير الواقع بالاستفهام (كم)، وبعبارة أخرى

عدل المتكلم عن كم الاستفهامية إلى الخبرية في التركيب السابق قصد **المبالغة** في كثرة السير.

ويرى النحاة أن إنشاء التكرير بـ (كم) لا يختلف عن إنشاء التعجب وإنشاء المدح والذم، باعتبارها إنشاءات إيقاعية إفصاحية يعبر المتكلم بواسطتها عن انفعال يعرض للنفس عند الشعور بأمر يخفي سببه⁽³⁶⁾، وبعبارة أخرى إن التكرير إنشاء لأنه في نفس المتكلم وليس له وجود في الخارج، حيث يحتمل الصدق أو الكذب.

إن تحليل هذه التراكيب الموسع فيها، لا يتوقف على الألفاظ المجاوز إليها أو الموسع فيها، بقدر ما يتوقف عند معنى فعل المتكلم المختلط بالانفعال والحيرة والدهشة.

(4) - (ذهبت الشتاء) وجعل سيبويه هذا التركيب محمولا على جواب "متى" التي يراد منها الوقت لا العدد، و"كم" كما سبق وأن أشرنا إليها يراد بها العدد. ويقول سيبويه: «ذهبت الشتاء...» وسمعنا العرب الفصحاء يقولون: انطلقت الصيف، أجروه على جواب متى لأنه أراد أن يقول في ذلك الوقت ولم يرد العدد وجواب كم⁽³⁷⁾، فالغرض من هذا العدول الذي أجراه المتكلم على مستوى التركيب من خلال إعماله الفعل اللازم في (الشتاء) توسعا في المعنى الذي يتمثل في تحديد الوقت الذي ذهب فيه أو انطلق فيه.

لقد تضمنت التراكيب السابقة خرقا للعلاقة العادية بين الصورة (la forme) والمعنى (le sens) أي ثمة تعارضا بينهما، بمعنى آخر خرقت الوظيفة الانعكاسية للغة، ولكن سيبويه عدّ هذا الجانب من استعمال اللغة ظاهرة طبيعية في العربية بسبب سعة هذه الأخيرة، وعليه فإنّ المتكلم ينجز أفعالا لغوية متعددة بفضل طبيعة اللغة العربية المرنة المطواعة على اتساع لسانها، فأمام هذا

الاتساع فإنّه يمتلك الحرية في التعبير عن مقاصده التبليغية دون الإخلال بنظام اللغة وهدم أو أصرها.

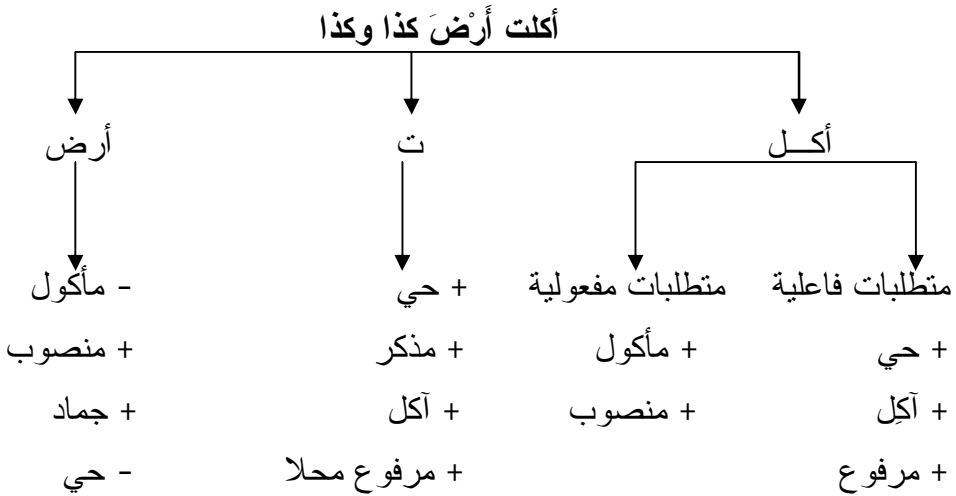
3-3- حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه: يختلف الحذف في

التركييب الموسّعة عن الحذف العادي، حيث يخنقي في الحذف العادي العامل من التركيب ويبقى المعمول، في حين تظل العلاقة الإعرابية بينهما دون أن تتغير، إلّا أنه في التراكيب الموسّعة لم تفقد العلاقات الإعرابية فيها شيئاً، إذ التغيير حاصل بالمعنى، أي أنّ الحذف في هذا النوع من التراكيب الغرض منه توسيع المعنى، فسيبويه لا يعيد بناء التراكيب المحذوفة المفترضة كما يعتقد، ولكنّه يعيد بناء المعنى المقصود بوصفه مختلفاً عن المعنى البديهي أو العادي للقول، ويمكننا القول -من خلال الأمثلة التي يعرضها سيبويه في مجال التجاوز والاتساع- إنّ النحوي قد شغل نفسه بالتطابق الدلالي للفظ كعامل تفسيري لتأويل التراكيب الموسّعة، وبالتالي استخلاص المقاصد التداولية ويمثل سيبويه ذلك بما يلي: (بنو فلان يطوهم الطريق)⁽³⁸⁾ والتركيب على الاتساع والاختصار، وحذف منه المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، ومقصود المتكلم يتمثل في: بنو فلان يطوهم أهل الطريق وهذا على معنى المدح إذ إنّ بيوتهم على الطريق فالمرارة تنزل عليهم وهم يضيفونهم فجعل سيبويه مرور أهل الطريق بهم وطأهم إياهم، ويعلق ابن جني على هذا التركيب قائلاً: «فيه من السعة إخبارك عما لا يصح وطؤه بما يصح وطؤه ووجه التشبيه إخبارك عن الطريق بما تخبر به عن سالكيه فشبهه بهم إذا كان المؤدّى له، فكأنه هم وأما التوكيد فلأنك إذا أخبرت عنه بوطنه إياهم كان أبلغ من وطء سالكيه لهم وذلك أن الطريق مقيم ملازم، فأفعاله مقيمة معه، وثابتة بثباته وليس كذلك أهل الطريق، لأنهم قد يحضرون وقد يغيبون عنه، فأفعالهم أيضاً كذلك حاضرة وقتاً، وغائبة آخر، فأين هذا ممّا أفعاله ثابتة مستمرة ولما كان هذا كلاماً الغرض فيه المدح والثناء اختاروا له

أقوى اللفظين، لأنه يفيد أقوى المعنيين»⁽³⁹⁾ فيجعل الفعل في التركيب السابق في اللفظ لا في المعنى توسعا وإيجازا في التعبير.

3-4- وقوع الفعل على غير مفعوله الحقيقي: مثال ذلك (أكلت أرض

كذا وكذا) والمقصود هو الإصابة من خير تلك الأرض يقول سيبويه: «وإنما أراد أصاب من خيرها وأكل من ذلك وشرب وهذا الكلام كثير وهو أكثر من أن أحصيه لك»⁽⁴⁰⁾، ويمكن تحليل التركيب السابق (أكلت أرض كذا وكذا) كما يلي:



فالفاعل المدلول عليه بالضمير (ت) يناسب الفعل لتحقيقه المتطلبات الفاعلية للفعل **أكل** لكن المفعول به **أرض** غير مناسب لأحد المتطلبات المفعولية للفعل **أكل** لأنه جماد لا يؤكل لهذا أوله سيبويه بكلمة **خير** وهي كلمة عامة يمكن أن تدل في السياق على المأكول كجملة **أكلت خير أرض كذا كذا** فالطعام هو الخير وهو تأويل يراعي تحقق عنصر **الإفادة** في الكلام ولاسيما أن العلاقة النحوية المشار إليها بعلاقة النصب قد تحققت في كلمة **أرض** فكان سيبويه يشير إلى أن من ضوابط التوسع يساوي العلاقة النحوية بين المتوسع فيه والمتوسع عنه⁽⁴¹⁾، وهو الشيء الذي دفع سيبويه إلى تفسير **مقصود المتكلم** بقوله: إنما أراد أصاب

من خيرها وأكل من ذلك وشرب، أي انتقل التعبير من مستوى أول إلى مستوى ثان فلم تعد دلالة الألفاظ الأولية المنطوقة، أو الاستعمالات الحرفية هي المراد هنا، وإنما المراد شيء آخر قريب من الدلالة الأولية وله به صلة. فقد أدرك سيبويه تفاعل العلاقات النحوية مع دلالة المفردات الأولية في إفادة المعنى الثاني، فالأكل لا يقع من متكلم على الأرض، ويكون المقصود هو المعنى الأولي أو الحرفي ولكن صارت الإصابة من الخير هي المعنى الثاني، أو معنى المتكلم الذي يقصده من التركيب السابق ولهذا تمثلت مقصدية المتكلم من استعماله للتركيب في أنه أصاب من خير ذلك البلد، وخاصة أن العرب آنذاك معروفون بكرمهم، فمستعمل هذا التركيب يشير إلى كرم قبيلة من القبائل العربية، وهكذا يقف سيبويه بنظره النحوي على المقاصد التداولية التي يريدها المتكلم، وأدرك إلى حد بعيد أن دلالة التراكيب الحرفية لم تعد تقي بالغرض، بل يستشف معناها من خلال مراد المتكلم.

3-5- الاتساع في الأسماء الواقعة ظروفًا: ومن القواعد المشهورة عند جمهور النحاة أن ظرف الزمان لا يقع خبرًا عن الجثة إلا إذا أفاد، بخلاف ظرف المكان، يقول سيبويه: «وجميع ظروف الزمان لا تكون ظروفًا للجثث»⁽⁴²⁾ ولكن عندما يتوفر شرط الإفادة يجوز أن يخبر بالظرف توسعا وإيجازا وذلك نحو (الليلة الهلّال) ويعلق سيبويه على هذا المثال بقوله: «إنما الهلال في بعض الليلة وإنما أراد الليلة ليلة الهلال ولكنه اتسع وأوجز»⁽⁴³⁾، إلا أنّ المتكلم أدرك من خلال التركيب السابق أن المخاطب يفهم ما يقصده أثناء إنجاز الملفوظ، وذلك نظرا إلى المعارف المشتركة التي تجمعهم، كعرفة يوم الجمعة وشهر رمضان ونحوه وهو قيد تداولي متصل بالمعرفة المشتركة وعلى هذا يجوز التوسع في هذه الأسماء ووقوعها ظروفًا.

3-6- الاتساع في المصادر التي تقع مفعولاً: ومثال ذلك: (ضرب به

ضربتان) والتركيب جواباً عن السائل: كم ضربةً ضرب به؟، وجعل الضمير في (ضرب) قائماً مقام الفاعل على الاتساع (السعة)، يقول سيبويه: «وتقول على قول السائل: كم ضربةً ضرب به وليس في هذا إضمار شيء سوى كم والمفعول كم فيقول ضرب به ضربتان [...]»، لأنه أراد أن يبين له العدة، فجرى على سعة الكلام والاختصار، وإن كانت الضربتان لا تضربان، وإنما المعنى كم ضرب الذي وقع به الضرب من ضربة فأجابه على هذا المعنى، ولكنه اتسع واختصر⁽⁴⁴⁾ ويفسر الأعلام الشنتمري كلام سيبويه بقوله: «وتقدير هذا الكلام: كم ضرب بالسوط؟ والهاء (به) كناية عنه وعن غيره ما يضرب به والكلام مجاز لا حقيقة، وذلك لأنه جعل "كم" بمقدار الضرب وجعل ضميره في ضرب مقاما مقام الفاعل على كأنه قال أعشرون ضربة ضرب بالسوط؟ فجعل الضرب مضروباً على السعة، كما يقول نهارك صائم، والنهار لا يصوم»⁽⁴⁵⁾، فالضرب لا يضرب - على حدّ كلام سيبويه - والضرب واقع بالسوط، لكن المتكلم يضمّر الذي يقع به الضرب (الفعل) مجازاً واختصاراً.

ويتمثل قصد المتكلم في إنجازهِ للتركيب السابق في إيراد عدد الضربات التي ضرب به الشخص بالسوط، ولم يعبر -هاهنا- المتكلم عن هذا المعنى مباشرة، إنما استعان بالمجاز وذلك عن طريقة عملية الإسناد المعدوله وتتمثل في إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، كما يحدث في إسناد الصوم للنهار، والنهار لا يصوم وإنما نصوم فيه.

ويمكن اختصار بعض التراكيب العدولية على التجوز والاتساع في

الجدول التالي:

التعليل	الإيجاز المقصود	الإيجاز الملفوظ
جواب على السائل: كم صيد عليه؟ المتمثل في: صيد عليه يومان على التوسع والاختصار	صيد عليه الوحش في يومين.	﴿صيد عليه يومان﴾ ⁽⁴⁶⁾
جواب على السائل: كم ولد له؟ المتمثل في: ستون عاما على التوسع والإيجاز	ولد له الأولاد وولد له الولد ستين عاما.	﴿ستون عاما﴾ ⁽⁴⁷⁾
على السعة والتجوز، فمن حرارة الجو تأتي الجملة مختصرة تقليلا في الجهد والوقت	اجتمع الناس في القيظ.	﴿اجتمع القيظ﴾ ⁽⁴⁸⁾
جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى	ولكن البر بر من آمن بالله واليوم الآخر.	﴿لَيْسَ الْبِرُّ أَنْ تُلْوَا وَجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ ذَوِي الْقُرْبَىٰ وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ وَالسَّائِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ صَدَقُوا وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ﴾ [البقرة: 177]
على السعة والإيجاز	صدنا بقنوين أو صدنا وحش قنوين.	﴿صَدْنَا قَنَوَيْنَ﴾ ⁽⁴⁹⁾

فالاكتفاء في هذه الأمثلة التي أوردها سيبويه إنما هو على الجانب الدلالي والتداولي المفهوم من أنّ الصيد يقع في اليوم ولا يقع عليه، وأن القرية لا تسأل ولكن يسأل أهلها وأن القبط لا يجتمع وإنما يجتمع فيه، وأن الصيد يكون بقنوين، أي وقوع الصيد على أرض قنوين بدلا من وقوعه على وحشها أو وقوعه فيها، وبهذا الشكل أدى الفعل في هذه الأمثلة وقوعه على غير ما يقع عليه عادة، وإجراء الإضافة بين ما لا يضاف مثله على هذا الوجه، فالمتكلم أنجز بهذه الأشكال التعبيرية عدولا على مستوى التراكيب عن أصلها إلى المجاز أو الاتساع في المعنى والإيجاز في الكلام، وذلك حملا على مقاصده التي يريد تبليغها للمخاطب، مع مراعاة حاله وعلمه بموضوع الحدث اللغوي، وأيضا المعارف الضمنية المفترضة لدى المتخاطبين، وكل ذلك يساعد على فهم الملفوظات التي ينجزها المتكلم مهما كانت درجة عدوله اللغوي.

3-7- مسألة التذكير والتأنيث: يعدّ التذكير عند سيبويه أصلا في الأسماء والتأنيث فرعا عليه، وذلك قوله: «الأشياء كلّها أصلها التذكير ثم تختص بعد، فكل مؤنث شيء، والشيء يذكر، فالتذكير أول، وهو أشدّ تمكنا...»⁽⁵⁰⁾، وهذا الاستدلال عن أصلية المذكر ذو صبغة نظرية، والمراد منه بيان ضرب من الترتيب في منطق الأشياء بين ما هو مذكر، وما هو مؤنث، والذي يصدر عن معتقد ديني كلامي يعطي الأسبقية في الوجود لأدم باعتباره الأوّل في الأدميين، وبعده خرجت الأنثى للوجود منه، وهذه الأسبقية في الوجود والخلق أثر واضح على تقديم سيبويه في تصوّره الديني ونظره النحوي الشيء المذكر على المؤنث، وقد يعدل المتكلم عن هذا الأصل، فيؤنث ما كان حدّه أو أصله مذكرا وذلك توسعا في المعنى وإيجازا في الكلام، ومن أمثلة هذا النوع في الكتاب يذكر سيبويه: «وربما قالوا في بعض الكلام: ذهب بعض أصابعه، وإنما أنت البعض لأنّه أضافه إلى مؤنث هو منه، ولو لم يكن منه لم يؤنثه»⁽⁵¹⁾ وذكر في موضع آخر «وسمعنا من العرب من يقول ممن يوثق به: اجتمعت أهل اليمامة لأنّه يقول في كلامه: اجتمعت اليمامة، يعني أهل اليمامة، فأنت

الفعل في اللفظ، إذ جعله في اللفظ لليمامة، فترك اللفظ يكون على ما يكون عليه في سعة الكلام»⁽⁵²⁾، فالعدول في هذه الأمثلة يرجع أساساً إلى حمل المسائل على اللفظ لا المعنى فالمعنى يستقى من خلال تأويل تلك التراكيب. ومما استشهد به سيبويه على هذه المسألة من الشعر قول الأعشى: (53)

[الطويل]

وتشرقُ بالقول الذي قد أذعته كما شرقت صدر القناة من الدمِّ
ومثله قول جرير: [الوافر]
إذا بعض السنين تعرّفتنا كفى الأيتام فقد أبي اليتيم
وقول جرير [الكامل]
لما أتى خبرُ الزبير تواضعت سور المدينة والجبال الخُشعُ
ومثله قول ذي الرُّمة [الطويل]

مشين كما اهتزت رماحٌ تسفَهت أعاليتها مرُّ الرياحِ النواسم
وقال العجاج [الرجز]: طول الليالي أسرع في نقضي
فأنث الفعل في (شرقت) و(تعرقتنا) و(تواضعت) و(تسفَهت) و(أسرعت)
وكان القياس أن تُذكر هذه الأفعال لأنها أسندت إلى المذكر (صدر) و(بعض)
و(سور) و(مرُّ) و(طول) وتم الاستغناء في هذه الأمثلة عن المضاف وإحلاله
المضاف إليه مكانه، وذلك حسب ما يوضحه الجدول التالي:

الحدّ المتصور	الإنجاز الملفوظ أو المُجاوز إليه	الإنجاز المقصود
ذهب بعض أصابعه	ذهبت بعض أصابعه	ذهبت أصابعه
اجتمع أهل اليمامة	اجتمعت أهل اليمامة	اجتمعت اليمامة
شرق صدر القناة	شرقت صدر القناة	أشرقت القناة
بعض السنين تعرقتنا	بعض السنين تعرقتنا	السنون تعرقتنا
تواضع سور المدينة	تواضعت سور المدينة	تواضعت المدينة
طول الليالي أسرع	طول الليالي أسرع	الليالي أسرع

فالحَدّ المتصور في هذه الأمثلة هو المطابقة، والفرع المستعمل هو المخالفة الظاهرة وهي مخالفة مقبولة، وذلك بإضافة الشيء إلى ما هو منه، والانتقال من مخالفة ظاهرة إلى مطابقة ظاهرة أخرى إنما هو حاصل المعنى، تلك هي العلاقة التي تربط بين الحدّ والمستعمل المنجز. ويعود العدول في التراكيب السابقة أساسا إلى العلاقات التي يعقدها المتكلم بين الألفاظ المجاوز إليها على الإيجاز والتوسع في المعنى لأنّ البيان اقتضى ذلك.

إنّ مسألة الاتساع غالبا ما تقع بخرق قاعدة أساس في نظام اللغة وهي قاعدة الإسناد، وذلك إمّا بإسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، وهو المعروف عند سيبويه في هذا باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى... أو وقوعه على غيره كوقوع الفعل على الأماكن، وهو ما ينبئ بجدارة عن نباهة شيخ النحاة، أنّ عملية الإسناد لا تتوقف فقط على تعلق المسند بالمسند إليه واحتياجاته إليه، بل لابدّ من استحضار عنصر آخر في هذه العملية وهو المتكلم، فسيبويه -رحمه الله- لم يهتم بالمفوض في ذاته أو في بنائه المجرد وإنّما في علاقته بالمقام التواصل الذي تم فيه إنجاز التراكيب أو الخطاب، وبعبارة أخرى العلاقة بين مقام الإسناد (prédicative situation) ومقام التلفظ (Enunciative situations)⁽⁵⁴⁾ وأكّد سيبويه من خلال استشهاده بالتراكيب المتشكلة من الاتساع في الكلام على الطابع المرن للغة العربية واتساع لسانها من جهة، وعلى مختلف المقاصد التداولية المؤدية بوسائل لغوية متعددة من جهة أخرى، وتبيّن لنا من خلال الأمثلة المدروسة أنّ سيبويه تبنى نظرة فعلية للغة من حيث هي استعمال فعلي للمتكلم العربي، وليست نظاما مفترضا لا علاقة له بالتحقق الفعلي، ولعلّ الاعتناء بهذا الجانب ونعني به البعد الاستعمالي للغة يؤدي إلى نقلة في الدرس اللغوي العربي لم يكن يسمح بها الاقتصار على البعد التجريدي الذي سيطر غالبا.

- (1) - عبد العزيز أحمد، المصطلح اللساني في كتاب سيبويه دراسة في المعجم والأسس المعرفية (أطروحة دكتوراه أكادير: 2003، ص 74)، ع/ إدريس مقبول، الأسس الإستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه، ط1. عمان - الأردن: 2006، عالم الكتب الحديثة، ص338.
- (2) - ابن منظور، لسان العرب، ط3. بيروت: 1944، دار صادر، مادة وسع.
- (3) - سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ط1. بيروت: دت، دار الكتب العلمية، ج1، ص 98، 211، 230.
- (4) - المصدر نفسه، ص212، 230.
- (5) - المصدر نفسه، ج 1، ص213، 222، 229.
- (6) - المصدر نفسه، ج 1، ص182.
- (7) - المصدر نفسه، ج 1، ص98.
- (8) - المصدر نفسه، ج 1، الصفحة نفسها.
- (9) - المصدر نفسه، ج 1، ص212.
- (10) - الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تح: عبد الله دراز، دط. بيروت-لبنان: دت، دار الجيل، المجلد الأول (1، 2)، ص50.
- (11) - أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي، مجاز القرآن، ط2. بيروت: 1401هـ/1981م، مؤسسة الرسالة، ج1، ص18.
- (12) - ابن جني، الخصائص، تح: علي النجار، ط2. مصر: 1986، ج 2، ص444.
- (13) - المصدر نفسه، ج 2، الصفحة نفسها.
- (14) - الجرحاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، ط1. مصر: 1991، دار المدني نجدة، ص352.
- (15) - العلوي يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، د ط. بيروت: 1982، دار الكتب العلمية، ج1، ص 63-64.
- (16) - إدريس مقبول، الأسس الإستمولوجية والتداولية...، ص385.

- (17)- فاضل صالح السامرائي، **الجملة العربية والمعنى**، ط1. لبنان: 2000، دار ابن حزم، ص163.
- (18)- عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، دط. تونس: 1982، الشركة التونسية لفنون الرسم، ص165.
- (19) - Kess Verteegh, **Freedom of the speaker the term utilise and related notions in Arabic Grammar** [www.inb.edu.htm مكانة ينظر:]
اللغة العربية في الدراسات اللغوية:
- (20)- جون لاينز، **اللغة والمعنى والسياق**، تر: عباس صادق الوهاب، ط1. بغداد: 1987، دار الشؤون العامة، ص50.
- (21)- حسام البهنساوي، **التراث اللغوي العربي وعلم اللغة الحديث**، ط1. القاهرة: 2004، مكتبة الثقافة الدينية ص208.
- (22)- آن روبول وجاك موشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ت: سيف الدين غفوش والشيباني، ط1. بيروت-لبنان: 2003، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ص187.
- (23)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص219.
- (24)- إدريس مقبول، **الأسس الإستمولوجية والتداولية...**، ص247.
- (25) - سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص36-37.
- (26)- المصدر نفسه، ج1، ص35.
- (27)- حسن خميس الملقح، **رؤى لسانية في نظرية النحو العربي**، ط1. عمان-الأردن: 2007، دار الشروق، ص230.
- (28)- الواسطي القاسم بن محمد الضرير، **شرح اللمع في النحو**، تح: رجب عثمان، ط1. القاهرة: 2000، مكتبة الخانجي، ص64.
- (29)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص35.
- (30)- المصدر نفسه، ج1، ص212.
- (31)- المصدر نفسه، ج1، ص176.
- (32)- الزمخشري أبو القاسم جار الله، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبته وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، ط1. بيروت: 1415هـ، دار الكتب العلمية، ص3567.
- (33)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص175-176.

-
- (34) - المصدر نفسه، ج 1، ص 217.
- (35) - المصدر نفسه، ج 1، ص 218.
- (36) - خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة دراسة نحوية تداولية، دط. تونس: 2001، المؤسسة العربية للتوزيع، ص 302.
- (37) - سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 218.
- (38) - المصدر نفسه، ج 1، ص 213.
- (39) - ابن جني، الخصائص، ج 2، ص 448-449.
- (40) - سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 214-215.
- (41) - حسن خميس الملق، رؤى لسانية في نظرية النحو العربي، ص 151.
- (42) - سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 136.
- (43) - المصدر نفسه، ج 1، ص 216.
- (44) - المصدر نفسه، ج 1، ص 229-230.
- (45) - الأعلام الشنتمري، النكت في تفسير كتاب سيبويه، تح: زهير عبد المحسن سلطان، الكويت: 1987، منشورات معهد المخطوطات، ج 1، ص 322.
- (46) - سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 211.
- (47) - المصدر نفسه، ج 1، ص 211.
- (48) - المصدر نفسه، ج 1، ص 215.
- * - قنوان: اسم أرض.
- (49) - سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 213.
- (50) - المصدر نفسه، ج 3، ص 241.
- (51) - المصدر نفسه، ج 1، ص 51.
- (52) - المصدر نفسه، ج 1، ص 53.
- (53) - المصدر نفسه، ج 1، ص 52 وما بعدها.
- (54) - إدريس مقبول، الأسس الإستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه، ص 353.

ماهية الأدب

دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت

أ. نبيلة سكاي

جامعة البويرة

عرّف الأدب تعريفات عدة على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، وازداد أمر تعريفه صعوبة في العصر الحديث مع ظهور الاتجاهات الأدبية المختلفة، ففي كل مرة يظهر اتجاه أدبي جديد، يظهر معه تعريف جديد للأدب يتجاوز القديم إن لم يُلغِه كلية. ومن ثمّ ألّفت العديد من الكتب، تناولت بالبحث هذه الإشكالية، وأسالت الكثير من الحبر حول الموضوع، ولعلّ أبرزها تلك التي تجعل من ماهية الأدب عنواناً لها، نذكر من بينها على سبيل المثال كتاب "ما الأدب؟" لجان بول سارتر Jean Paul Sartre، و«مع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب، فمن المؤكد أنّ هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناءً على ذلك فهو قول أكثرُ صناعة من الكلام العادي»⁽¹⁾.

تتقاطع التعريفات المتعلقة بالأدب بين القديم والحديث، وقد تتداخل أحياناً، مع احتفاظ كل منها ببصمته الخاصة التي تميزه عن مختلف تعريفات عصره من جهة، وعن سائر تعريفات العصور المغايرة من جهة أخرى، فمن تعريف يركز على الشكل، وآخر يركز على المضمون، وثالث يحاول الجمع بين الاثنين. فكيف كان تحديد كل من "القرطاجني وجيرار جينيت" لماهية الأدب؟

وما هو التعريف الذي قدّمناه له؟ وهل يتباعدان في تعريفيهما أم يتقاربان؟ هذا، ما سنحاول الإجابة عنه فيما يلي.

لقد أثار "جيرار جينيت" إشكالية تعريف الأدب في الصفحات الأولى من كتابه، مشيراً إلى استعصاء إيجاد تعريف جامع مانع له، وعليه تراجع عن تسمية كتابه بعنوان فكر فيه مسبقاً: «ما الأدب؟»⁽²⁾، ذلك أنه سأل شاع وتردّد كثيراً على الألسن دون الوصول إلى إجابة مقنعة له، ومن ثم عدل عنه إلى عنوان آخر هو الذي يحمله كتابه: "Fiction et Diction - التخيل والقول". ومع اعتراف "جيرار جينيت" بصعوبة تقديم تعريف جامع مانع للأدب، إلا أنه انتهى إلى تعريفه بقوله: «الأدب هو فن اللغة»⁽³⁾.

يرى "جيرار جينيت" أنّ النظر في ماهية الأدب يقودنا إلى البحث في إشكاليتين أساسيتين هما:⁽⁴⁾

- البحث فيما يميّز الأدب "فن اللغة" عن غيره من الفنون (رسم، موسيقى وغيرهما).

- البحث فيما يميّزه عن بقية الممارسات اللغوية الأخرى (تاريخ، فلسفة وغيرهما).

فإذا كان الأدب واحداً من الفنون الجميلة، وكان "الفن محاكاة" بتقدير أرسطو فإنّ الفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها، فـ «كما أنّ بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر: كلّها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تفريقاً... أمّا الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً - والشعر إمّا مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً - فليس له اسم حتى يومنا هذا»⁽⁵⁾.

اللغة، إذن، وسيلة لما اصطلح عليه لاحقاً بالأدب، كما أنّ الألوان وسيلة الرسم، والأصوات وسيلة الموسيقى. وتطرح اللغة إشكالاً باعتبارها الوسيلة التي يستعملها فنّ الأدب للتعبير والمحاكاة، ذلك أنّها ليست خاصة به وحده، وإنّما هو يشترك فيها مع سائر العلوم الأخرى، فـ «ليس من المؤكد أن استعمال الأصوات أو الألوان يفي بتحديد الموسيقى أو الرسم، ولكن الأكيد أن استعمال الألفاظ والتراكيب لا يستقل بتحديد ماهية الأدب، وأبعد من ذلك تحديد الأدب كفن»⁽⁶⁾. فما هي الخصوصيات التي تتميز بها اللغة الأدبية مقارنة بالممارسات اللغوية الأخرى؟

إنّ التمييز بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى هو في الحقيقة تمييز بين وظيفتين للغة:⁽⁷⁾

- **وظيفتها العادية (sa fonction ordinaire):** وهي الكلام من أجل الإخبار، الاستفهام، الإقناع، الأمر، الوعد وغيرها.
- **وظيفتها الفنية (sa fonction artistique):** وهي إنتاج أعمال إبداعية.

وتنهض الوظيفة الأولى حسب "جيرار جينيت" من البلاغة أو ما يعرف اليوم بالتداولية، أمّا الثانية فتنهض من الشعرية. وفيما يسعى الأدب للنهوض بالوظيفة الفنية للغة، ينحصر انشغال الخطاب العادي بالوظيفة النفعية لها.

إنّ الخطاب العادي في رأي "تودوروف" خطاب شفاف يجعلنا ننظر من خلاله إلى معناه دون أن نهتم به في ذاته، أمّا الخطاب الأدبي فهو خطاب ثخن يستوقفنا ويطيل بنا النظر إليه في ذاته، أكثر ممّا نهتم بمعناه⁽⁸⁾.

وبهذا تكون اللّغة في الخطاب العادي مجرد وسيلة تتقل مضامين معينة، بينما هي في الخطاب الأدبي وسيلة وغاية في آن معاً. ذلك أنّنا نهتم بها لذاتها، كما نهتم بطريقة تشكّلها وكيفية نقلها للمعنى.

لقد تركزت الدراسات الشعرية المعاصرة حول اللغة، حتى اقترن المفهوم الحقيقي للشعرية بها. يقول بول فاليري: «يبدو لنا أنّ اسم شعرية، ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حين تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»⁽⁹⁾.

يبدو جلياً أنّ "جيرار جينيت" في تعريفه للأدب يركز على اللغة، فهي عنده الوسيلة والغاية في الوقت نفسه، وهو في تعريفه هذا لم يقل إن: "الأدب هو اللّغة" وإنما قال: "الأدب هو فن اللّغة"، والتفنّن في اللّغة هو الترفع بها عن مستوى الكلام العادي، والوصول بها إلى أرقى مستويات الجودة والإتقان، وقد استعملت كلمة "فن" قديماً - وعند اليونان تحديداً - للدلالة على مهارة الممارسة في مختلف مجالات الحياة، فـ «كلمة فن في الحقيقة ذات معانٍ شتى، فالى جانب الفنون الجميلة قد يتحدث الناس عن فن الطبخ، وفن الحرب، وفن الإعلان، وعن مئات من الفنون الأخرى، على أن لهذه الكلمة معنى أساسياً واحداً في كل تلك الحالات، ومعناها المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن»⁽¹⁰⁾. ويضيف "لاسلى أبركرمبي" قائلاً: «إنّ للمهارة مراتب مختلفة، ومن السهل علينا أن نقرّر، أن المهارة في الأدب أرقى - من حيث اللّغة والبيان - وأكثر تدبراً وانتظاماً ودقةً منها في الحديث العادي»⁽¹¹⁾.

إنّ هذا التعريف الذي تبناه "جيرار جينيت" هو وليد تأثره بالشكلانية الروسية وقد جاء كرد فعل منه على الشعرية الأرسطوية التي يتهمها بالاهتمام

بالموضوع على حساب الشكل، يقول: «أكبر توضيح للشعرية المؤسسة من جانبها الموضوعاتي هي شعرية أرسطو ... التي سيطرت خلال عشرين قرناً على الفكر الأدبي الغربي»⁽¹²⁾، أي إلى غاية ظهور الشكلائية الروسية. ويبدو أن هذا الرأي قد تَكَوَّنَ لديه إثر وقوعه على عبارة أرسطو: «إن الشاعر - كما يقول أرسطو - عليه أن يكون بالأحرى صانع قصص لا ناظم أشعار، لأنَّ التخييل هو ما يجعل منه شاعراً، وأن ما يحاكيه إنما هو أفعال»⁽¹³⁾.

وإذا كان التخييل (fiction)، عند "جيرار جينيت" متعلقاً بالموضوع (thème) وكان القول (diction) عنده مرتبطاً بالشكل (la forme)، فإنَّ ما يقوم به الشاعر عند "أرسطو" - حسب "جيرار جينيت" - ليس القول وإنما التخييل⁽¹⁴⁾ علماً بأنَّ جيرار جينيت نفسه يستعمل مصطلحي التخييل والمحاكاة (Mimèsis) كمترادفين، كما يوازي بينهما وبين مصطلحي المشابهة (simulation) والتمثل (représentation) حيث يقول: «...ولستُ الأول مطلقاً الذي اقترح ترجمة المحاكاة بالتخييل»⁽¹⁵⁾ مشيراً في الهامش إلى "كايت هامبورجر Kate Hambourgor".

وقد قمنا بمقارنة مقولة أرسطو السابقة مع الترجمة الفرنسية لكتاب أرسطو "الشعرية (la poétique) لـ: "Roselyne Dupont Roc et Jean " Lallot والترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي، فلاحظنا أنَّها تقترب من الترجمة الفرنسية، وتختلف عن ترجمة بدوي في أنَّه لا ينبغي نفياً باتاً أن يكون الشاعر صانعَ أشعار، إذ يقول: «ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثرَ منه صانعَ أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا»⁽¹⁶⁾ وفي كلتا الحالتين، سواء أكانت الترجمة العربية هي الأصح، أم الترجمة الفرنسية هي الأصوب، فإننا نرى أن أرسطو قال مقولته هذه في موقف خاص، عندما اعتقد بعضهم أن كل من يكتبُ قولاً موزوناً يُعدُّ شاعراً،

فأصبح بذلك أنبأذوقليس في نظر هؤلاء شاعرا، ولكن ذلك لم يغير من وضعه بالنسبة لأرسطو، إذ يبقى دائما في نظره عالما بالطبيعيات ويبقى هوميروس الشاعر الحقيقي عنده⁽¹⁷⁾، ثم إنّ من يتصفح كتاب "فن الشعر"، ويرى اهتمام "أرسطو" بالأوزان الشعرية، وحرصه على استعمال المجازات اللغوية يدرك أنه لم يتفرغ مطلقا للاهتمام بالمضمون على حساب الشكل.

يذكرنا موقف أرسطو هذا بموقف آخر مع الجاحظ في مقولته عن "المعاني المطروحة"، فالجاحظ لم يؤثر يوما اللفظ على المعنى، ولا المعنى على اللفظ ونظرية النظم الجرجانية القائمة على التكامل بين العنصرين تمتد جذورها إليه وإنّما قال مقولته تلك عندما بالغ أبو عمرو الشيباني في استجادة معاني البيتين التاليين رغم ضعف صياغتهما: ⁽¹⁸⁾

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا أفضع من ذاك، لذل السؤال

فعقب قائلا: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى. والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج، و في صحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من الصّبغ وجنس من التصوير»⁽¹⁹⁾. وبهذا يُعتقد خطأ أنّ "أرسطو" اهتم بالمضمون على حساب الشكل، أو أن الجاحظ اهتم بالصياغة على حساب المعنى فالحقيقة تبين وعي كل منهما بأهمية الجانبين معًا في العملية الإبداعية.

قد يبدو لنا تعريف "جيرار جينيت" تعريفا شكليا محضا للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتجلى لنا اهتمامه بالمضمون أيضا من خلال دعوته إلى ضرورة الجمع بين المعيار النظمي (critère rhématique)، والمعيار الموضوعاتي (critère thématique)، في تحديد ماهية كل خطاب أدبي، وأي

فصل بينهما - بين التخيل والقول - سيعرض مفهوم الأدبية (la littérarité) عنده لخطر التنافر⁽²⁰⁾.

وإذا كانت اللغة هي الممثلة للجانب الشكلي أو النظمي، وكان التخيل هو الممثل للجانب الموضوعاتي عند "جيرار جينيت"، فيجب على اللغة أن تشبّع بالتخيل حتى تكون مبدعة، يقول: «تكون اللغة مبدعة عندما تكون في خدمة التخيل»⁽²¹⁾.

وقد نظر "جيرار جينيت" في الملفوظ التخيلي (L'énoncé de Fiction) من ناحية الصدق والكذب، وهو يسوق رأي الفلاسفة الذين يبدو تأثره بهم واضحاً، حيث ردّد هؤلاء منذ "فريج Frege"، أنّ الملفوظ التخيلي ليس صادقاً ولا كاذباً، ولكنه فقط، كما قال أرسطو "ممكّن" أو أنّه بالأحرى شيء من الصدق والكذب⁽²²⁾. مما يعني عدم تناقض الملفوظ التخيلي مع صفتي الصدق والكذب، إلّا أنّه يجب ألاّ يكون صادقاً بالكل ممّا يحوله إلى وثيقة تاريخية ولا كاذباً بالكل ممّا يجعله مغرقاً في الخيال.

ونجد صدّى لما ذهب إليه "جيرار جينيت" في قول تودوروف: «القول بأنّ النصّ الأدبي يعود إلى واقع ما وبأنّ هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أنّنا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ... وقد دحض المنطق الحديث (منذ فريج على الأقل) بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنّ الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو "تخيّل"»⁽²³⁾. الأدب إذن، تخيل، وتخييلية الأدب تمنعه من أن يكون انعكاساً حرفياً للواقع أو نسخاً آلياً له، فبقدر تجاوزه الأدب حدود الواقع وخرقه له تتحقّق أدبية الأدب.

وبهذا يكون "جيرار جينيت" استثمر مصطلح التخييل الأرسطي لخدمة التعريف الذي قدمه للأدب باعتباره فناً إبداعياً، فيميزه عن بقية الفنون الأخرى من جهة، وعن سائر الممارسات اللغوية من جهة أخرى.

كانت هذه نظرة "جيرار جينيت" حول مفهوم الأدب، وتعريفه له، فما هي نظرة القرطاجني حول الموضوع؟

لقد كان لاطلاع "القرطاجني" على التراث الأرسطي عن طريق شروحات الفلاسفة العرب (الفارابي وابن سينا وابن رشد) أثر كبير في استنباطه تعريفاً جديداً للشعر، تجاوز به المقولة القديمة لقدامة بن جعفر التي استمرت قائمة قروناً من الزمن: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»⁽²⁴⁾. فقد يؤدي الوزن والقافية دوراً مهماً في تعريف الشعر عند العرب فـ «هو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياء وقافية، وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده»⁽²⁵⁾ ولكنه يظل غير كافٍ مطلقاً لتحقيق شعرية القول الشعري عند حازم، ومن ثمّ يشن حملته ضد شعراء عصره الذين غاب عنهم المفهوم الحقيقي للشعر، فظنوا جهلاً أنّ: «كل كلام مقفى وموزون شعراً»⁽²⁶⁾. كما اعتقدوا أيضاً أنّ «الشعرية في الشعر، إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه، وتضمنيه أيّ عرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية»⁽²⁷⁾.

ليست الشعرية عند "حازم" إذن، نظماً عشوائياً للألفاظ والأغراض، ولكن لابدّ مع ذلك من مراعاة قانون أو رسم موضوع. ونشير في هذا المقام إلى أنّ

حسن ناظم يرى أنّ لفظة الشعرية في نص حازم هذا تجمع بين المصطلح والمفهوم بخلاف أمر ورودها عند الفلاسفة العرب السابقين له، إذ اقتصر ذكرها عندهم على المصطلح فقط، بيد أنّ «نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظ (الشعرية) يقترب -إلى حد ما- من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر، لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق جدًّا، ذلك أن لفظة (الشعرية) لم تتبلور مصطلحاً ناجزاً، ولم تكن ذات فعالية إجرائية، فضلاً عن أن حازماً يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظ (الشعرية) الواردة في نصه متواشجة - مرة - مع مجال الدلالة للفظ ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون - مرة أخرى - ذات دلالة مغايرة، تُقربها - كما أسلفت - من معنى الشعرية العام»⁽²⁸⁾.

وبالإضافة إلى الوزن والقافية، هناك عناصر أخرى لا بدّ من توفرها في القول الشعري حتى يحقق شعريته، يجمعها حازم كلها في تعريفه الموالي للشعر: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترون به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذ بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»⁽²⁹⁾.

لقد سعى "حازم" في تعريفه هذا إلى تقديم مفهوم متكامل للشعر، وذلك بالإلمام بكل العناصر التي تجعل قولاً ما قولاً شعرياً، بداية من الوزن والقافية، مروراً إلى التخيل والمحاكاة، وانتهاءً إلى الإغراب والتعجب، كما أنّه لم يغفل أيضاً عنصري الصدق والكذب لكنّه يؤكد أنّ حضور أو غياب أي منهما غير ضروري لتحقيق الشعرية، وإنّما المهم في ذلك هو التخيل، يقول: «فلذلك كان

الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يُعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل... إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخيل غير مناقض لواحد من الطرفين»⁽³⁰⁾.

التخيل، إذن، هو أساس القول الشعري عند حازم، مؤيداً بذلك رأي الفلاسفة قبله، إذ اختصر هؤلاء مفهوم الشعر في فكرة التخيل، يقول ابن سينا: «ونحن نقول أولاً أنّ الشعر هو كلام مخيل»⁽³¹⁾. ويرى "سعد مصلوح" أنّ "ابن سينا" هو أول من نقل مصطلح التخيل من مجال علم النفس إلى مجال الشعر والأدب، أما جابر عصفور فيرى أنّ فضل السبق يعود للفارابي، ومن ثم يكون هذا الأخير قد فعل ما لم يفعله أرسطو، إذ اقتصر على استعمال المصطلح في كتاب النفس دون إيراد في كتاب الشعر، رغم حديثه عن المحتمل والممكن بالضرورة، ولعلّ السبب وراء الغموض الذي يكتنف نظريته في المحاكاة إلى يومنا هذا.

وإذا نظرنا في تعريف أرسطو للتخيل (فنتازيا - Phantasia)، نجده مهتما بتوضيح العلاقة بينه وبين الإحساس والعقل، أكثر من اهتمامه بتحديد ماهية التخيل في حد ذاته، إذ يمثل التخيل دور الوسيط بينهما، فبنظر أرسطو أنّ «التخيل حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل»⁽³²⁾، ويقول أيضاً: «... لا تفكر النفس أبداً بدون صورة»⁽³³⁾. فكما أنّ التخيل لا يتم دون إحساس كذلك التفكير لا يحدث بدون تخيل. ويمكن تصوير الوضعية السابقة من خلال الشكل الموالي:⁽³⁴⁾

الإحساس -----< الخيال -----> العقل

(طرف) (وسط) (طرف)

يبدو جلياً أنّ تعريف أرسطو للتخيل لا يخرج من دائرة علم النفس، بخلاف القرطاجني الذي عرفه تعريفاً أدبياً فنياً في قوله: «والتخيل أن تتمثل

للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»⁽³⁵⁾.

وعلى الرغم من اختلافهما في تعريف التخيل، إلا أنهما يصرحان بتبعيته للإحساس ذلك أن "القرطاجني" يرى أن «الأشياء منها ما يُدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأنّ **التخيل تابع للحس**، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يراد تخيله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيعة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يُحس ويُشاهد»⁽³⁶⁾. ولا يتوقف دور التخيل عند حدّ استعادة الصور المحسوسة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الجمع والتأليف بينهما، حتى وإن كانت متباعدة متباعدة بل إن ذلك سرّ فاعلية النشاط التخيلي، إذ «يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدرجات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»⁽³⁷⁾. وهنا يميّز علماء النفس المحدثون ومنهم "وليم جيمس W. James" بين وظيفتين مختلفتين للتخيل، إحداهما مجرد استعادة لصور المحسوسات السابقة والأخرى جمع وتأليف بين صور متباعدة لابتكار صور جديدة، بحيث تشكل الوظيفة الأولى عنده ما يسميه بالتخيل المستعاد-Reproductive، أما الوظيفة الثانية فتشكل ما يسميه بالتخيل المبتكر - Productive⁽³⁸⁾.

وقد أشار أرسطو إلى الوظيفة الابتكارية للتخيل في خضم حديثه عن التصوير الشعري والفرق الموجود بينه وبين الفلسفة والتاريخ «ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (...) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»⁽³⁹⁾.

أمّا عن علاقة مصطلح التخيل بمصطلح المحاكاة - (Mimèsis) عند "حازم" فتجدر بنا الإشارة إلى أنه لا وجود لتعريف للمحاكاة عنده، كما هو الحال مع التخيل، ولكن الشيء الملاحظ أن حازماً يورد المصطلحين معاً في معظم الأحيان مما يساعدنا على التكهن بالعلاقة الشديدة بينهما عنده، وفي العلاقة بينهما يرى سعد مصلوح أنّ «المحاكاة وسيلة والتخيل غاية، أو أنها مؤثر والتخيل أثر»⁽⁴⁰⁾.

بينما يرى "جابر عصفور" أنّ للمحاكاة جانبين «جانبها التخيلي المرتبط بتشكيلها في مخيلة المبدع، وجانبها التخيلي المرتبط بآثارها في المتلقي، فإذا كان التخيل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع، فإنّ التخيل يحددها من زاوية المتلقي، أو لنقل - بعبارة أخرى-، إنّ التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله والتخيل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله، ويعني ذلك أننا إذا أردنا أن نناقش الشعر من حيث ماهيته توقفنا عند فاعلية التخيل، أما إذا تجاوزنا الماهية إلى المهمة فلا مفر من التركيز على التخيل...»⁽⁴¹⁾ وإذا كان للمحاكاة وجهان أحدهما تخيل، والآخر تخيل - كما يقول جابر عصفور - فإننا نرى أن حازماً قد اقتصر على تعريف التخيل دون التخيل، أي أن تركيزه على المتلقي كان أكثر من تركيزه على المبدع والواقع أن الجميع ركز «على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به، أكثر من تركيزهم على

علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمراً بتجنب الجميع - في الأغلب الأعم - الخوض فيه أو التعرض له⁽⁴²⁾. أما عن سبب اهتمام النقاد والبلاغيين "بسيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم "بسيكولوجية الإبداع" فيرجعه جابر عصفور إلى الغموض الذي يعتري الحياة الوجدانية النفسية للمبدعين⁽⁴³⁾. وما وصف هؤلاء بالشياطين تارة، وبالمجانين تارة أخرى، وبالسحرة تارة ثالثة، إلا دليل كافٍ على ذلك.

وكما ارتبط مصطلح التخيل بمصطلح المحاكاة، ارتبط مصطلح المحاكاة بمصطلح التشبيه، سواء عند حازم أو عند الفلاسفة قبله، يقول ابن سينا: «أما المحاكيات فتلاثة: تشبيه، واستعارة وتركيب»⁽⁴⁴⁾. وفي معرض كلامه عن "المقدمات الشعرية" يرى أن أكثرها يكاد يكون «محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر»⁽⁴⁵⁾ والمتصفح لكتاب المنهاج يرى أن حازماً خصص معلماً بأكمله أسماء "المحاكاة التشبيهية" تحدث فيه بشيء من التفصيل عن شروط هذا النوع من المحاكاة وقوانينها، وما ينبغي أن تكون عليه، وما لا يُستحسن فيها، وما يوضح لنا الأمر أكثر، أن حازماً في إحدى تقسيماته للمحاكاة، نراه يقسمها إلى نوعين: تشبيه متداول، وتشبيه مخترع⁽⁴⁶⁾.

ولعل ما يقطع لنا كل شك، أن المحاكاة عند حازم هي التشبيه، هو قوله في خضم حديثه عن الطرق الشعرية عند اليونانيين: «فأما غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»⁽⁴⁷⁾.

فالمعروف أن المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة للفعل بنوعيه: نبيل ودينى فمحاكاة الفعل النبيل تُنتج المأساة، بينما تنتج محاكاة الفعل الدنيء الملهاة

والقرطاجني-كما هو وارد في النص أعلاه- استعمل عبارة "التشبيه في الأفعال" عوض عبارة "محاكاة الأفعال"، وهذا ما جعلنا نستنتج أن المحاكاة عنده هي التشبيه.

وارتباط المحاكاة بالتشبيه عند حازم جعلها ترتبط أيضا بالوصف، وذلك «لأنّ التشبيه راجع إلى معنى الوصف»⁽⁴⁸⁾ عنده، كما أنّه «إذا حوكي الشيء جملة أو تفصيلا، فالواجب أن تأخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إذا قصد التحسين، وفي الشهرة والقبح، إذا قصد التقييح»⁽⁴⁹⁾.

وإذا كنا قد اختصرنا سابقا مفهوم الشعر عند حازم في مصطلح التخيل فيمكن اختصاره الآن في مصطلحي المحاكاة والتشبيه (التصوير).

لم يكتف "حازم" بتقديم مفهوم للشعر، بل وضع بين أيدينا أيضا آليات ومراحل تشكله فما هي آليات ومراحل تشكل القول الشعري عنده؟

قسم "القرطاجني" مراحل العملية الإبداعية إلى ثماني أحوال، الأحوال الأربعة الأولى منها يسميها تخاييل كلية، أما الأحوال الأربعة الأخيرة فيسميها تخاييل جزئية، وهي:⁽⁵⁰⁾

الحال الأولى: يتخيل الشاعر مقاصد الغرض الكلية لنظمه.

الحال الثانية: يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا.

الحال الثالثة: يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب.

الحال الرابعة: يتخيل لتلك المعاني عبارات تليق بها.

الحال الخامسة: يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى، بحسب

غرض الشعر.

الحال السادسة: يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له.

الحال السابعة: يتخيل لكل مقدار من الوزن الذي قصد عبارات توافق

حركاتها وسكناتها ذلك الوزن.

الحال الثامنة: يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى.

والشيء الملاحظ هنا هو أنّ هذه الأحوال الثمانية متعلقة بأنحاء التخيل الأربعة التي حددها "القرطاجني" في: المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم والوزن⁽⁵¹⁾ فهي في مجملها لا تخرج عن هذه العناصر الأربعة. و"القرطاجني" في هذه الأحوال الثمانية لا يرمي إلى الفصل بين مراحل تشكل الإبداع الشعري، بقدر ما يسعى إلى توضيح كل مرحلة منها على حدة للمبدعين المبتدئين، فمع مرور الوقت، «قد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقالُ خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسبَ من سرعة الخاطر أنه لم يُشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة»⁽⁵²⁾. وذلك أنّ «العمل الشعري في نهاية الأمر معطى في كليته وشموله، وهذا الشمول كفيلاً بأن ينقص التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعري وتقسيمه إلى ألفاظ ومعان وأوزان وأساليب، ولم يقل أحد إن الشاعر أو المتلقي يتابع هذا التقسيم، فيخيل المعاني ثم يشرع في ترتيب جهات التخيل»⁽⁵³⁾.

وقد نعتقد مخطئين أنّ حازماً حصر دائرة الإبداع في الشعر وحده، لاهتمامه الشديد به باعتبار أنّ الشعر في هذه المرحلة من الزمن وما قبلها، كان يمثل ديواناً للعرب، لكن يفاجئنا حازم بكلامه عن "علم الشعر المطلق"، بالإضافة إلى "علم الشعر"، وهو يسوق لنا قول ابن سينا الذي يدعو إلى ضرورة خوض العرب بدورهم في هذا المجال، بحسب خصوصيات الزمان والمكان عندهم.

يقول "القرطاجني": «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر، بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل»⁽⁵⁴⁾. فالمقصود بعلم الشعر المطلق هنا، هو الإبداع

الفني بشكل عام متأثراً في ذلك بالمعلم الأول أرسطو الذي درس الشعر في إطار الفنون المختلفة فالكلمة اليونانية "Poièsis" - كما يقول "جيرار جينيت" - لم تخص الشعر لوحده وإنما كانت تشمل الإبداع بشكل عام⁽⁵⁵⁾.

كان القرطاجني على دراية بالاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، كالنحت والرسم وغيرهما، فإن كانت هذه الفنون كلها تشترك في كونها تخبيلاً أو محاكاة، إلا أنها تختلف من حيث الوسيلة المعتمدة فيها، فبينما يستعمل النحت والرسم الحجارة والألوان يستعمل الشعر الكلمة والقول أداة له، يقول: «وطرق وقوع التخيل في النفس: إنما تكون بأن يُتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها معنى بقول يُخيلُ لها - وهذا الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج - أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»⁽⁵⁶⁾.

ولعلّ حرص "حازم" الملح على التعجيل في إتمام التأليف، هو الذي جعله يقتصر في هذه الدراسة على الإبداع القولي وحده، دون غيره من الإبداعات الفنية الأخرى، فالحديث عنها قد يطول والوقت لم يكن في صالح "حازم".

لقد كان "حازم" يخشى حتى من عدم إتمام التأليف في مجال الشعر وحده، فما بالنا بالفنون الأخرى، لذا نلفيه يصرح في بعض المواضع بالابتعاد عن تفاصيل وجزئيات هذه الصناعة مكتفياً بقوانينها العامة⁽⁵⁷⁾.

وهنا يذكرنا "حازم" بـ "جيرار جينيت" في قوله: «إنّ ميدان الأدب هو من دون شك ضيق جداً لمعالجة العلاقات بين الجمالي والفني كما يجب»⁽⁵⁸⁾ ومن يدري فلو أُتيح لـ "حازم" متسع من الوقت، لكان ربّما ألف كتباً أخرى يتناول فيها خصوصيات هذه الفنون.

ومثلما أشار "حازم" للاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، فقد عمل أيضا على تمييزه عن سائر النشاطات اللغوية المختلفة. لقد صنف الفلاسفة - قبل حازم - الشعر ضمن ضروب القياس الخمسة وهي: البرهان، والجدل، والسفسطة، والخطابة، والشعر، حيث يهدف كل منها إلى إيصال نوع معين من المعرفة إلى المتلقي، حسب ما يبينه "ابن سينا" فيما يلي: «فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني، ومنها ما يوقع شبه اليقين وهو إما القياس الجدلي وإما القياس السوفسطائي المغالطي ومنها ما يقنع فيوقع ظنا غالبا وهو القياس الخطابي، وأما الشعري فلا يوقع تصديقا؛ ولكن يوقع تخيلا محركا للنفس إلى انقباض وانبساط بالمحاكاة لأمر جميلة أو قبيحة»⁽⁵⁹⁾.

ويتجلى الرابط بين هذه القياسات في اشتراكها جميعا في صورة القياس، إذ تتكون كلها من مقدمتين (مقدمة كبرى ومقدمة صغرى) ونتيجة، يطلق الفلاسفة على المقدمتين معا اسم "المقدّم" وعلى النتيجة اسم "التّالي". وقد أتى "حازم" على تعريف القياس بأنه: «قول مؤلف من مقدمات وقضايا، إذا كانت مسلمة ورتبت الترتيب الذي يجب في القياس الصحيح لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول آخر يسمى نتيجة»⁽⁶⁰⁾، إلا أنّها تختلف في مادة القياس، أي في نوع المقدمات المكونة لها فـ«القياسات البرهانية مؤلفة من المقدمات الواجب قبولها: إن كانت ضرورية يستنتج منها الضروري على نحو ضرورتها، أو ممكنة يستنتج منها الممكن والجدلية مؤلفة من المشهورات، والتقريرية: كانت واجبة أو ممكنة، أو ممتعة والخطابية مؤلفة من المظنونات، والمقبولات التي ليست بمشهورة، وما يشبهها كيف كانت ولو ممتعة؛ والشعرية مؤلفة من المقدمات المخيلة، من حيث يعتبر تخيلها كانت صادقة أو كاذبة، وبالجملة مؤلفة من المقدمات، من حيث لها هيئة وتألّف تستقبلها النفس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصدق، فلا مانع من ذلك ويروجه الوزن ...، وأما

السوفسطائية فهي التي تستعملها "المشبهة" وتشاركها في ذلك "الممتحنة المجربة" على سبيل التغليب ... »⁽⁶¹⁾.

وقد يأخذ القول الشعري اليقين من البرهان، أو الشهرة من الجدل، أو الظن من الخطابة، فتأتي مقدماته يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، ويبقى مع ذلك قولاً شعرياً بما فيه من تخيل ومحاكاة، فلا يصرف عنه صفة الشعرية إلاّ تجريده من ميزته التخيلية، فـ«ما كان من الأقاويل القياسية مبنيًا على تخيل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة»⁽⁶²⁾. وإذا أمكن للقول الشعري أن يأخذ من مميزات هذه الأقاويل جميعاً، فهو بالمقابل يتعرض لشيء من الحذف على مستوى الأجزاء المكونة له (إحدى المقدمتين والنتيجة)، ويكون هذا الحذف ضرورياً أحياناً لأمرين:⁽⁶³⁾

• سامة الطول، والبلاغة إيجاز.

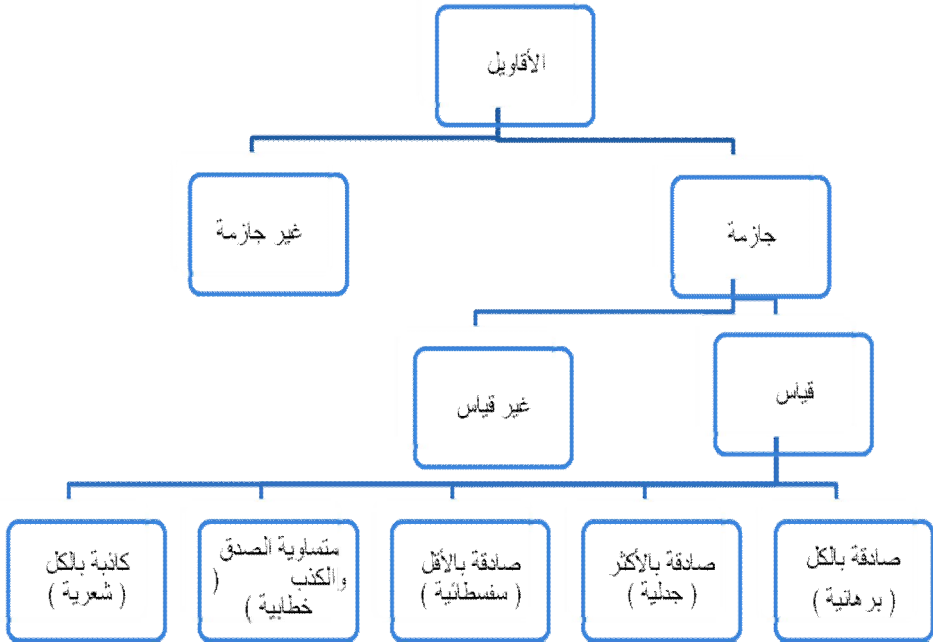
• إخفاء محل الكذب من القياس.

ولا بد مع ذلك من أن يحيل الكلام المتبقى على ما حذف منه.

وقد نظر الفارابي في القياسات السابقة من ناحية الصدق والكذب، فعنده «أنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكل وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإمّا عكس ذلك، وإمّا أن تكون متساوية الصدق والكذب، فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطابية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية، وقد تبين من هذه القسمة أنّ القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع

السولوجسموس، وأعني بقولي: "ما يتبعه": الاستقراء والأمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة قياس»⁽⁶⁴⁾.

ولتوضيح القول أكثر نقترح المخطط الموالي: ⁽⁶⁵⁾



ومع إقرار "الفارابي" بأنّ الشعر نوع من أنواع السولوجسموس أو القياس، إلّا أنّه يرى أنّه لا يردّ إلّا كاذباً بالكل، وهنا يبرر "القرطاجني" مخالفاً إياه في الرأي ومؤيداً في ذلك رأي "ابن سينا"، والنص اللاحق هو ردّ صريح منه على "الفارابي" وغيره، ممن يعتقد أن الأقوال الشعرية لا تأتي إلّا كاذبة. يقول: «وإنّما احتجت إلى إثبات وقوع الأقوال الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقوال الشعرية لا تكون إلّا كاذبة، وهذا قول فاسد، قد رده "أبو علي بن سينا" في غير ما موضع من كتبه؛ لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التخيل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق

ولا كذب، بل أيهما اتتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض، لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»⁽⁶⁶⁾.

ويبدو أن التشبيه هو الحجة التي اعتمدها هؤلاء لإثبات ما ذهبوا إليه من كذب القول الشعري، ومن ثم حرص "القرطاجني" على إزالة اللبس الذي وقعوا فيه جراء عدم تمييزهم بين قولهم: «هذا الشيء هو الشيء الآخر نفسه، وقولهم: هذا الشيء هو مثل الشيء الآخر وشبهه»⁽⁶⁷⁾، وبهذا يستبعد الكذب عن التشبيه.

ومع كل ما قيل عن صدق وكذب القول الشعري، يبقى كلاهما صفتين عرضيتين فيه وتبقى صفته الجوهرية هي التخيل، وهي لا تتناقض مع أي منهما كما أنها تثير المتلقي وتشغله عن الالتفات إليهما.

وبهذا يجتمع "القرطاجني" و"جيرار جينيت" حول فكرة التخيل الأرسطية ويستثمرانها لخدمة المفهوم الذي قدّماه للأدب. وإذا كان الفن عند أرسطو محاكاة فإنّ مصطلح التخيل هو الذي أضاء مفهوم المحاكاة الأرسطية، إذ لم تعد المحاكاة مجرد انعكاس حرفي للواقع أو تقليد أعمى للطبيعة، وإنما هي طريقة فنية في التعبير يلعب فيها التخيل دوراً كبيراً.

ولئن عزل "أرسطو" أحد المفهومين عن الآخر بأن وظّف الأوّل "المحاكاة" في مجال الفن، ووظف الثاني "التخيل" في ميدان علم النفس، فقد وفّق "القرطاجني" و"جيرار جينيت" في الجمع بينهما لاستكناه ماهية الأدب والبحث عن الأدبية التي لا يمكن أن تنتهي إلى غايتها عندهما إلّا بمقاربتها للمنهج الأرسطي الذي يفصل بين اللغة اليومية وبين لغة الإبداع الأدبي كفن قولي مميز.

- 1- تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص10.
- 2- Gérard Genette, **Fiction et diction**, P11.
- 3 - Ibid, P11.
- 4 - voir : Ibid, P13.
- 5- أرسطو، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بـدوي، د. ط، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص4-5.
- 6 - Gérard Genette, **Op.cit**, P 12.
- 7- Voir : Ibid, P16.
- 8- ينظر: نور الدين السّد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)**، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ج2، ص16.
- 9- تودوروف، المرجع السابق، ص23-24.
- 10- لاسل أبركرمبي، **قواعد النقد الأدبي**، تر: محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص14-15.
- 11- المرجع نفسه، ص15.
- 12 - Gérard Genette, **Op.cit**, P 16.
- 13 - Ibid, P17.
- 14 - Voir : Ibid, P 17.
- 15 - Ibid, P 17.
- 16- أرسطو، المصدر السابق، ص55.
- 17- ينظر: أرسطو، **فن الشعر**، ص6.
- 18- أبو عثمان الجاحظ، **الحيوان**، شرح وتحقيق: يحيى الشامي، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003، ج3، ص408.
- 19- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 20 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P35.
- 21 - Ibid, P17.
- 22 - Voir: Ibid, P20.

- 23- تودوروف، الشعرية، ص34-35.
- 24- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص64.
- 25 - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 489-488.
- 26 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص27.
- 27 - المصدر نفسه، ص 28.
- 28 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص13.
- 29 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص71.
- 30 - نفسه، ص63.
- 31- ابن سينا، فن الشعر، ص161. نقلا عن: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص100.
- 32- أرسطو، كتاب النفس، ص5. نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ط 3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995، ص196.
- 33- المصدر نفسه، ص16-17، نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص207.
- 34- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد العربي والمثاقفة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص14.
- 35- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص89.
- 36 - نفسه، ص98.
- 37 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص15.
- 38- ينظر: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص197-198.
- 39- أرسطو، فن الشعر، ص26.

- 40- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص57.
- 41- جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص195.
- 42- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص55.
- 43- ينظر: المرجع نفسه، ص53-54.
- 44- ابن سينا، فن الشعر، ص171. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1999، ص33.
- 45- ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 16. نقلا عن: الأخضر الجمعي، المرجع السابق، ص33.
- 46 - ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص96.
- 47 - المصدر نفسه، ص69.
- 48 - نفسه، ص 69.
- 49- نفسه، ص101.
- 50 - نفسه، ص 109-110.
- 51 - ينظر: فسه، ص89.
- 52 - نفسه، ص111.
- 53 - عاصف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص181.
- 54- ينظر: حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 69.
- 55 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 16.
- 56 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص89-90.
- 57- ينظر: المصدر نفسه، ص70.
- 58 -Gérard Genette, Op.cit, P 40.
- 59- ابن سينا، البرهان من الشفاء، ص51-52. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص34.
- 60 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص66.

-
- 61- ابن سينا، المنطق من الإشارات، ص 460. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص34-35.
- 62- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص67.
- 63- ينظر: المصدر نفسه، ص65.
- 64- الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص33.
- 65- عبد الجبار داود البصري، مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر، د.ط، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص14.
- 66 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص81.
- 67 - ينظر: نفسه، ص74-75.

"وليمة خاصة جدًا" لمسعودة أبو بكر من أقاصي الشّفاهية إلى أقصى الشّعريّة

د.نجوى الرياحي القسنطيني

جامعة تونس

تعتبر القصّة القصيرة من الأشكال السردية التي أثار ظهورها عند العرب جدلاً كبيراً. فقد اعتبر بعضهم أنّ لها أصولاً تصلها بأشكال سردية تراثية محورها القصّ والحكاية أساساً مثل القصص القرآني والقصص الشعبي والمقامات والأخبار. في حين اعتبر باحثون آخرون القصّة القصيرة فناً حديثاً وليد اتصالنا بالغرب وتعرّفنا على آدابه وتأثّرنا بأشكال تعبيره.

فإذا نظرنا في ما قطعت القصّة القصيرة من مراحل وسّعت من إمكانات تعبيرها وأشكاله، أدركنا أنّ ما يسمها بصفقتها نمطاً مخصوصاً من الكتابة الإبداعية، لا يمكن حدّه بزمان معيّن لا دور لما عداه في تمييز القصّة القصيرة والتأثير في فنّيّتها. وقد كشف النّظر في طبيعة الإبداع وأنواعه أنّه لا يخلو أحدها من تأثير غيره إن جزئياً أو كلياً. فلا صفاء لنوع أدبي ولا صفاء لجنس.

والأمر قائم في القصّة القصيرة من جهتين: من جهة أحداثها الحاصلة إن بتأثير الرّافد الغربيّ أو بتأثير التطوّرات الحضارية عامّة وتغيّر النظرة إلى الإبداع خاصّة ومن جهة أصلاتها المتأثّية فيها عبر طرق في التّعبير والصّيغة لا يمكن اعتبارها حديثة كلياً.

من هنا يكون الحكم بأصالة القصّة القصيرة عند العرب كما الحكم بحداثتها غير مناسبين لطبيعتها الفنيّة وخصوصيّتها الأدبية الجامعتين بين ملامح من تراثها القصصي وملامح من قصصنا الحديث البالغ حدود التجريب.

ولقد نظرنا في القصة القصيرة اليوم في ضوء هذا التصور. فوجدنا أنّ الطّابع الحكائي الشفاهي يداخل فيها الكتابة، هو سمة من سمات عرافتها⁽¹⁾. ولا حظنا أنّ ذلك لم يمنع عنها إقبالها على أشكال كتابيّة حديثة ومتجدّدة. فاعتبرنا القصة ذاهبة عندنا من أقصى حدود العراقة إلى أقصى حدود الحداثة. وسعينا إلى محاولة رصد وجوه التلاقي في المجموعة القصصيّة الواحدة بل في النّص القصصي الواحد بين الحكائي الشفاهي من جهة والكتابة التي تبلغ حدّ الشّعريّة من جهة أخرى: كيف تتحول القصة القصيرة بهما من سرد محوره الحكاية إلى حكاية محورها الكتابة إنشاء لغويًا سرديًا وشعريًا؟

وقد رأينا أنّ نسائل من هذا المنظور مجموعة قصص **وليمة خاصّة جدًا**⁽²⁾ لمسعودة أبو بكر (1954). وهي كاتبة تونسيّة تخصصت في كتابة الرواية ونزعت فيها إلى التجريب⁽³⁾. فليس لها من القصص بخلاف **الوليمة** سوى **طعم الأناثاس** وهي مجموعة قصصيّة افتتحت بها تجربتها الإبداعية وشهامة **نميل** وهي قصة للأطفال⁽⁴⁾

والوليمة المتوزّعة تواريخ كتابة أقاصيصها الاثنتين والعشرين بين 1988 و2002، تتسم من حيث بنائها وصياغتها التعبيريّة ببعض التنوّع. ذلك أنّ غلبة النزعة الواقعيّة على نصوصها عامّة، لم يمنع ما بينها من تفاوت في البنية اللغوية والسردية. كما لم يمنع اتسام بعض تلك النصوص بميسم تقليدي حدث البناء والتركيب في بعضها الآخر، حتّى أنّه يمكن اعتبار هذه الأقاصيص صورة من صور تحوّل الكتابة القصصية في تونس.

وقد وجدنا أنّ هذا التنوع في طرائق القص وألوانه، ميسم جوهري يميّز الأقاصيص ويذهب بها من حدود السرد الحريصة صاحبه على جوهر الحكاية الشفاهيّة تشويقًا وجاذبيّة إلى حدود الشعري أداء لغويًا وتصويريًا وسرديًا. فكان ذلك من أبرز دوافع إقبالنا على **وليمة** مسعودة أبو بكر.

I- من نفحات الشفاهية في وليمة خاصة جدًا.

يمثل الجدل بين شكلي الشفاهي والمكتوب فاعلية أساسية في كل أنماط الإبداع. وهي فاعلية متنوعة بقدر ما هي جوهرية تختلف تجلياتها بين ملفوظ ومكتوب وعلمي وفصيح مجسدة بذلك خيارات المبدع على مستوى تركيب النص وصياغة لغته وأسلوبه وغير ذلك مما يتصل في أقاصيص مسعودة أبو بكر بصناعة الحكاية منذ العتبات.

1- نفحة العتبات.

أختارت مسعودة أبو بكر التدرج في محراب الحكاية عبر عتبات ثلاث. وهذه العتبات أشبه وهي تتقدم القصص ترتاد بها مجاهل الكلام، بطقوس تعمّد بها الكاتبة نصًا ليس له في ما كتبت سوى شبيه واحد كما ذكرنا هو طعم الأناناس.

العتبة الأولى هي عبارة قصص المثبتة على صفحة الغلاف للدلالة على جنس المكتوب ونوعه.

العتبة الثانية إهداء كما تقول الكاتبة إلى "الأب الروحي" محمد العروسي المطوي⁽⁵⁾ "تقديرًا ووفاء" دلالة على أن لها به في نصّها صلة روحية وفنية.

العتبة الثالثة وهي أطول مساحة نصية من سابقتها تكشف عن وعي الكاتبة بموقعها وبدورها خاصة. فقد عنونتها بـ "قبل البداية" وجعلتها أشبه على ما صبغها من نفس شعري، بالنص التفسيري التوضيحي لمدارات القصّ عندها فنًا وبناء ودلالة.

وتثبت العتبات ثلاثتها لأقاصيص مسعودة أبو بكر انتماءات ثلاثة صريحة: انتماء إلى جنس أدبي حديث مكتوب وهو القصة القصيرة. وانتماء إلى نسق إبداعي وفني سابق مثله الأديب محمد العروسي المطوي، والأقاصيص تهدي بذلك النسق وتحينه في الآن نفسه.

وانتماء إلى تراث قصصيّ عربيّ تمثّل الحكاية عصبه وروحه.
وقد اختزلت العنّبات في تلك الانتماءات الثلاثة، هواجس وغايات نُرجّح أهميّة دورها في عودة المؤلّفة إلى كتابة القصّة القصيرة بعدما سارت قدما في كتابة الرواية. أبرز تلك الهواجس والغايات في نظرنا، ضمان شرعيّة إبداعيّة تبرّر للمؤلّفة الدّخول في محراب القصّة القصيرة. وقد وظّف الإهداء إلى المطوي من هذه الزاوية للتدليل على أنّ قصص م. أبو بكر عيّنة على نسق في الكتابة معروف ومعترف به في تونس وفي البلاد العربيّة.

على أنّ الكاتبة لم تكن وهي تمدّ لنصّها جذورا في موروثنا القصصي لتكتفي بذلك. فأدرجت قصصها ضمن ذاكرة عربيّة يُغذيها الخيال ومنقول الحكايات. والتّقديم الذي افتتحت به نصّها صريح في الإحالة على تلك الذاكرة، صريح خاصّة في إنماء قصصها إليها. فعندما نتثبّت في ذلك التّقديم، نلاحظ أنّ المؤلّفة تتجاوز به حدود البحث عن المصادقيّة أو الشرعيّة الإبداعيّة إلى صياغة اختياراتها السرديّة عامدة إلى التعريف بسياق إبداعها وحوافزه وإلى تقريب القارئ من عالم قصصها وأفقه الحكائيّ. وهو عالم مبدؤه الحكاية أساسا، الحكاية باعتبارها في الأوّل كما وصفتها المؤلّفة سردا "لا ينضب معينه"، تُمسك الجذات بمفاتيحها كلّها فتُدخل إليها من تشاء متى تشاء معمّدا "في قماط الانبهار".

والحكاية باعتبارها ثانيا متخيلا مشتركا بين أنواع الأدب خاصّة ما كان منها قصّة قصيرة. تقول الباحثة ماري لويز "إنّ الرواية تعود إلى التّاريخ والوثائق بينما نجد في القصّة القصيرة إحياء لبقايا التّراث القصصي الشّفاهي والشّعبي الدّيني. مثل الحكاية الخرافيّة"⁽⁶⁾. وهذا قول يقرب الحكاية باعتبارها موروثا شفاهيا إلى الخرافي أكثر منه إلى الواقعي وكأنّما الحكاية كلّهم - مثل جذاتنا تماما - يجتهدون من زمن إلى زمن ومن مجلس إلى مجلس لجعل

الحكاية في كلّ مرّة أكثر إدهاشا وإبهارا وأوسع انتشارا فكانّ الوجود صداها. وهو بعد أسطوريّ واضح في حديث مسعودة أبو بكر عن الحكاية وأهميّتها تقول في التقديم "الكون عناصر تتحاكي... يحكي الزّمان ويحكي المكان" وإذا تبادلت عناصر الكون الحكايات وتناقلتها، وإذا تحرّرت الحكايات من قيود الزّمان والمكان، تأبّدت كيانا كليّا استمراريّا ذا هالة قدسيّة ترتفع به إلى مستوى كونيّ عامّ.

وهويّة الحكاية الكونيّة لا تنفي عند مسعودة أبو بكر هويّتها الواقعيّة. "إنّها الحياة حكاية" تذهب بنا في ما تصوّر الكاتبة من "القماط" إلى "أحضان" الجدّة و"عودنا" ينمو، إلى "إغفاءة" عندها إلى "المجالس" إلى "الطريق" إلى "زوايا المكان" و"زوايا الأحواش والسّطوح". فالحكاية تنهض على تفاصيل الحياة فتصوغ سجلّات المجتمع وراهن أيّامه وتكشف عن حركات الروح واهتزازاتها. وتروي الحكاية "أسرار الصّبابة الأولى... والهوى يُروى... والعشق... وأخبار الحبّ" فتشهر لها مع كلّ صوت سيفا يُقارع سيف النّسيان، وهو عند الكاتبة "للاذكرة شهريار"، فيصرعه.

وقد ثبت من ذلك أنّ المؤلّفة لا تكتفي بتوسيع حقول الحكاية وتخصيب آفاقها مجتمعا وتاريخا وذاتا بل تسلّمها مقاليد الحياة وتقرّ بامتلاك راويها المقاليد نفسها. وهو أمر يشدّ القصّ فعلا وهيئة ومحتوى إلى مناخ عجيب يمتزج فيه الواقع بالخيال. إذ يكفي كما تقول مسعودة أبو بكر أن يقول الرّاوي "يا سادة يا مادة... يدلّنا ويدلّكم للشهادة" حتّى يفتح باب الخرافة على مصراعيه وتنبثق جحافل الكلام "كلام يخاطر الكلام والحكاية تعانق الحكاية". هكذا تتصوّر المؤلّفة الأمر كاشفة عن معرفتها راوية بأسرار الحكاية ومساراتها. ذلك أنّها تصل الحكاية بالقصّ والسّماع والسّامعين وتكشف عبر ذلك عن انخراطها في اللعبة.

والقارئ على ذلك صريحة ترسم خطو مسعودة أبو بكر في مسالك القصة عبر مراحل ثلاث تثبت أنّ لمغامرتها في كتابتها وشائج ببيتها وصباها وميولاتها واختياراتها. فقد تربّت رضيعة وصبيّة في عالم لم تمنع ألفة قومه الحكاية لهفتهم عليها حبّا فيها واستزادة منها "هددتنا الأحضان وأرجحتنا الأيدي ونما عودنا بين الحكايا. وتنافسنا أشقاء وأقارب على ركب الجدّات".

ثمّ تجاوزت الكاتبة مرحلة طلب الحكايات والسعي وراءها إلى مرحلة صارت فيها "تخلّق" بدورها الحكاية "حين ينال التعب من أوصال الجسد فتكسل رحي الفكر"، وكأنّ الكاتبة وقد غرفت ما شاء لها من الحكايات في صباها، صارت بدورها تخلّقها بالسليقة في شبه خدر فكريّ تبلغ به النشوة والنّجوى. وهي مرحلة يتأكّد فيها البعد الشّخصي الحميمي في الحكاية بعد بعدها الأسطوري والاجتماعي "أهددني بكم حكاية أخلّقتها".

تلي هذه المرحلة، مرحلة تخرج الكاتبة فيها بالحكاية من حيّزي النّشأة والحميميّة إلى حيّزي البثّ والانتشار. فتتخيّر من حكاياتها "أطيبها". تقول مترفّقة "لأزفّها إلى شوق الأسماع على أكفّ من حبّ". ولا يجب أن يُغيّب عنا ترفّق الكاتبة بالحكاية وبسامعها، ما يصحب إخراجها محكيّها إلى عالم القصّ من تعمّل وتركيب وتأليف يجعل الكلام عندها كما تقول "محفوظا بألف إيماة وتعابير تنبثق من بين الجفن والجفن". فوصف الكاتبة حكايتها هنا هو من قبيل ما يُصاغ في نصوص إبداعية حديثة من أقوال ميتاسردية تكشف عن مواقف أصحابها من نصوصهم وعن تصوّراتهم لقرائهم.

ومسعودة أبو بكر عمدت كما بيّنا إلى توضيح أفق قصصها الحكائيّ وإلى توريث القارئ وإقحامه في مغامرة الحكاية تلقّيًا لا اختلاقًا وسماعا لا إنشاء. فاستخدمت الضمير نحن المحيل على القارئ وعليها سامعة للحكاية قبل كتابتها "هددتنا ... أرجحتنا... ونما عودنا... وتنافسنا". فأقامت بذلك ضربا من

التواصل النفسي والعاطفيّ بينها وبينها القارئ تنزاد معه للحكاية أصالة في البيئة العربيّة. فالقصّ طقس من طقوس الحياة لا تنقطع لحمته وإن تحولت المواقع وتغيّرت الأدوار فظلّ القارئ سامعا للقصص في حين أصبحت الكاتبة راوية لها. وهو عقد من عقود الكتابة يقضي بأن تُخرج الكاتبة الحكاية مخرجا تعبيريا وجماليّا يبلغ بها القارئ فيفهمها ويستعذبها.

هذا هو منطلق إبداع مسعودة أبو بكر لقصصها وهو جوهره كذلك. فالنّاطر في الأقاليم، يتبيّن كما سيّضح مراوحتها بين الحكاية في صورتها الأولى مشتركا تخيليّا شفاهيا، والحكاية صياغة بلاغيّة وسردية مكتوبة وجامعة بين أشكال تقليدية وأخرى حديثة في أنماط السرد.

2- نفحة الحكاية.

لئن كانت القصّة القصيرة مكتوبة ومنتمية إلى نسق إبداعيّ تقرّ دراسات نقدية كثيرة بأدبيّته وبعداثه تشكيّله، فقد ظلّت محافظة على سمات شفاهية من ضربين:

ضرب ينحدر من تراثنا الشفاهي. وقد اعتبرت الباحثة ماري لويز أنّ القصّة القصيرة تختصّ بهذا الضرب وأنّ "الاحتفاظ بالتراث القصصي القديم في القصّة القصيرة، ليس جزئيا سوى مسألة طول"⁽⁷⁾. و**ضرب** ينحدر من معجنا الشفاهي الحديث باعتبار أنّ القصّة القصيرة من بعض وجوها تعبير عن جزء من الواقع.

ولئن كانت الصّفة الشفاهية ثابتة في القصّة القصيرة، فإنّ مسالك الكتاب إليها متنوّعة. فقد تكثّر مظاهر الشفاهية عند بعضهم أو تقلّ. وقد يذهبون فيها من حدّ الكلمة أو الجملة إلى حدّ الفقرة المتناسبة وحجم القصّة القصيرة وطبيعتها الفنيّة. ممّا يعني أنّ المساحة المخصّصة للشفاهية في نصّ قصصيّ قصير موكولة بمدى قدرة الكاتب على التصرّف فيها والإفادة منها.

لذلك لا تُغني غلبة سمات المكتوب على قصص مسعودة أبو بكر موضوع دراستنا عن أهميّة شفاهيّتها ولا تُصغّر من دورها في تكوين الحكاية وفضاءاتها وصيغ التّعبير عنها. وقد رأينا التزاما بطبيعة هذه القصص الجامعة بين الأصل والحديث، أن نجتمع في النظر بين ما كان ذا طابع شفاهي بصرف النظر عن عراقته أو حدّاته ونوزّع ذلك إلى مبحث في الحكاية وطريقة صياغتها ومبحث في اللغة المعبرة عن تلك الحكاية تخصيصا.

2-1- الحكاية وصياغتها.

إنّ مسعودة أبو بكر إذ تتسج على منوال التّراث الشفاهي، تجعل الحكاية في العدد الأكبر من أقاصيصها محورا مهيمنا. وتعمد إلى صياغة تلك الحكاية في قالب سرد لأحداث يُبرز الرّاي مهارته في صياغتها وفي إثارة انتباه القارئ والتأثير فيه. فيجعل هذا الراوي مجموع حكاياته متراوحة كما هي في مفهومها الشعبيّ المتداول، بين صنفين: صنف أحداثه واقعيّة فيجعله القاصّ عبر طريقة في التشكيل مخصوصة جديرا بالقصّ مثيرا للانتباه أو أشبه بالطرفة النادرة.

وصنف متّسم بالغرابة كلّيا أو جزئيّا بحيث يخرج سامعه من الواقع إلى الخيال ومن الخيال إلى الواقع ويضطرّ إلى شحذ الذهن لأجل أن يدرك الحدود بين الواقع والخيال خاصّة حين تُصبح الحكاية الجامعة بينهما أشبه باللّغز.

نذكر من الصّنف الحكائيّ الأوّل أقصوصة الهدية. نظر الرّاي عبرها في حياة عبودة فاختر منها الحدث الأكثر تأثيرا والمتمثّل في خوف عبودة أن تتزوّج ابنته فيحرم من إنفاقها على العائلة. ثمّ أعاد الرّاي تشكيل هذا الحدث معوّلا على خصوبة الخيال في تصويره هادفا إلى إثارة انتباه القارئ والتأثير فيه معتمدا لتحقيق ذلك على جملة من العناصر أبرزها:

- إضحك القارئ وتسليته وذلك بوصف طريقة عبودة في المشي كيف يُجاهد وهو سكران لأن ينهض ويسير فتزوغ خطواته "مترنحة" واحدة إلى اليسار وواحدة إلى اليمين.

- إثارة شفقة القارئ على الشخصية وذلك بوصف شعور عبودة بالوحدة وكيف أن عينيه تدمعان "وما عهد نفسه إلا شديدا لا تنبض عينه لملمة". ووصف لوعة عبودة على ابنته وكيف سيُخلف زواجها عنده حسرة "سيصبحك إلى بيته فيغدو مطرحك خاليا... فارغا... موحشا كأَيَّام أبيك الخالية من الهناء والسعادة".
- إثارة اشمئزاز القارئ من الشخصية وذلك بوصف كيف يدفعها طمعها في ما تجني الابنة من مال، إلى التفكير في منع زواجها بقتل خطيبها. ووصف الشخصية تقضي وقتها بين آذاني الفجر والصبح تترنح من السكر وتبول على الحائط وتخطط للقتل.

- مفاجأة القارئ بجعل الأقصوصة متمحورة كلّها حول رفض عبودة أن تتزوج ابنته وسعيه في سبيل قتل خطيبها. وإنهاء الأقصوصة على خلاف ذلك بحرص عبودة على استبدال خلخال عنده بمقياسين يُقدِّمهما هدية إلى ابنته ليلة زفافها.

- التّهويل والمبالغة بجعل الموانع في وجه عبودة متعاطمة متعلقة بسبب سكره حتّى أن الشرخ في الحائط ينشقّ ويسبّه والكتابة المثبتة على الحائط بالفحم ترتعش وتغتاط منه.

فقد اقتبس الرّأوي موادّ هذه الحكاية من الواقع فجاءت أحداثها عادية وكذلك فضاءاتها: سكر فترنح فيبول... وغير ذلك من الأحداث أنجزها عبودة في الطريق إلى المصانع. غير أن الرّأوي جعل بين الحدث والآخر ما يُشوّق القارئ لمتابعة الحكاية ويروّج عنه دون أن يخلو ذلك من دعوة إلى الاعتبار

على طريقة القصص الشعبي الوعظي والأخلاقي في توجيه القارئ وتعليمه، ما ثل ذلك في ضرورة أن يراعى الآباء أبناءهم ويسعوا إلى إسعادهم.

أمّا الحكايات الأخرى التي تستدعي فيها مسعودة أبو بكر الموروث الخرافي العالق في المخيال الشعبي، فهي من صنف اللامعقول حسب المقاييس التي ضبطها له ترفيتان تودوروف (T.Todorov) (8). وأهمّها أن يجدّ حادث لا يمكن أن يُفسّر بقوانين عالمن المألوفة. ومثاله في أقصوصتي **الهدية وحوض في القلب لجذع أخضر**، أن يكلم الحائط مرّة والشجرة أخرى الإنسان وترتعش الأحرف أمامه مغناطة. فتدخل الحكايتان بذلك عالم الأسطورة الذي تشعر فيه الجوامد والمبكمات وتتحرك وتتكلّم فتتسّف الحواجز بين ما نعرف وما لا نعرف وما نعقل وما لا نعقل. وهي السمة الأبرز في اللامعقول كما يقول تودوروف "فاللامعقول هو التردّد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى النواميس الطبيعيّة تجاه حدث غير طبيعي" (9).

ومسعودة أبو بكر تعمد فعلا إلى إدراج الحادثة المحكيّة على غرابتها في إطارين مكانيّ وزمانيّ عاديّين. فتجعل الجدار الذي كَلَم عبودة ينشقّ فجرا في طريق يسلكه المارّون، والشجرة تشكو عطشها للشخصية نهارا وفي شارع رئيسي "أنت... أنا أخاطبك... إنّي عطشى... جنّني ببعض الماء. رجاء". وهي طريقة تعمد بها المؤلفة إلى تصوير كيف يتصدّع الواقع ويخرق المألوف وإلى تصوير كيف يضطرب فكر الشخصية أمام حدث لا تستطيع له فهما فتحتار وتعلن ترددها مرّة ورفضها مرّة. وهي صورة تتجلّى بشكل أوضح في أقصوصة **اطمن يا باركو** من مجموعة مسعودة أبو بكر.

يزج الراوي بشخصيّة حمدوفيتش محور هذه الأقصوصة في عالم بين الحياة والموت لا تدرك فيه إن كانت حيّة أم ميّتة "هل متّ وانتهى الأمر؟..." ويُعاين حمدوفيتش من حاله وصفاته ما يُعمّق حيرته. وكذلك تفعل به الأحداث

من حوله. فيجد نفسه إثر مجزرة تعرّض لها الجنود ملقى في حفرة متكوّمة فوقه جثة مدماة و"جحافل النمل النشيطة على صفحة التراب القريبة من مسرح بصره، تذرّع وجهه وهو عاجز عن ردّها". ويجد أنّ أشياء تتختر عند عنقه وأذنيه وبأهدابه هي "دوائر دبكة حمراء" وأنّ رؤيته لا تتضح وذراعه غائبة عن دائرة الحسّ وقواه متلاشية وأطرافه متيبّسة. ويسمع الجنود من حوله ينتشاورون في أمر حراسة الجثث ودفنها.

وهذه كلّها علامات جديرة بأن تقنع شخصيّة حمدوفيتش بموته لولا وقوع أحداث مزامنة تثير شكّه. وهي استعادته وعيه وإحساسه بجسده وبأوجاعه وتمكّنه من رؤية ما حوله وسماع الجنود وإدراك ما يحصل وإزماعه على الصّراخ وتشبّثه قبل ذاك وهذا بالحياة "حادث نفسه: ستبقى حيّا يا حمدوفيتش ... المواعج تريد أحياء. لا بدّ للمواعج من صدر ينبض".

فيحدث من ثمة إشكال يجعل علامات الحياة هذه كما تشعر بها الشخصيّة محتملة وقابلة للتّصديق ولكنها غير مؤكّدة أمام ما رافقها من علامات موت. وهو وضع يُكرّس ما يُسمّيه تودوروف "الغريب" و"ما لا يُفسّر" و"مالا يُقبَل" الذي يندسّ في "الحياة الواقعيّة" أو في "عالم الواقع" أو كذلك في "الشرعيّة اليوميّة الثابتة" (10).

وقد عمدت مسعودة أبو بكر لخلق هذا الوضع اللامعقول المندسّ في الواقع، إلى إنشاء مجال سرديّ حكائي قائم على الالتباس والغموض أساسا من حيث المعجم والبناء. فجعلت في أقاصيصها الثلاث اطمئن يا باركو والهدية وحوض في القلب، وضعا مفاجئا يعجز العقل عن تفسيره يخترق الواقع المألوف والعادي فاتحة بذلك المجال لظهور أحداث من فئتين "التي تنتمي إلى العالم الطبيعي والتي تنتمي إلى العالم الفوطبيعي" (11) عامدة إلى المداخلة بين هذه

الأحداث بحيث لم يعاين حمدوفيتش مثلاً علامات موته مستقلة أو بعيدة عن علامات حياته بل التقت عليه العلامات كلّها "فانبجس كلّ الهول دفعة واحدة".

وقد عوّلت أبو بكر للإقناع بخروج الحكاية عن منطق المعقول، على أمرين: الأول أن تجد الشخصية الحدث غريباً فتحتار وتتردد في موقفها منه وأفعالها، الأمر الذي لاحظناه مع شخصية الرجل حين كلمته الشجرة "ذهل... ابتعد عن الغصن مشدوها". أمّا الأمر الثاني، فهو أن تتضاف إلى حيرة الشخصية تجاه ما يحدث، حيرة القارئ. القارئ حين يجد في الحكاية قرائن على الظاهرة وضدّها ويجد من علامات التناثر بين عالمي الواقع والخيال ما يُعسرّ عليه إمكان الجزم بحقيقة ما ويُقنعه بلامعقولية الحكاية. وهو أمر يرهّن وجود اللامعقول في الحكاية بفعل القراءة والتأويل أساساً. يقول تودوروف في هذا الغرض "إنّ اللامعقول إذن لا يتضمّن وجود حدث غريب يثير لدى القارئ والبطل حيرة فحسب، بل كذلك طريقة في القراءة يمكن أن نعرّفها اليوم تعريفاً يقوم على النفي بقولنا إنّها يجب أن لا تكون "شعرية"⁽¹²⁾. بمعنى أنّ القارئ مطالب لتثبيت للحدث لا معقوليته أن يصدّق وقوعه على صورته تلك الخارجة عن حدود المنطق والمألوف فلا يعتبر حديث الراوي عنه من قبيل المجاز والرمز. وهو ما يتّضح في أفصوصة اطمئن يا باركو الأشبه في بنيتها باللّغز في مفهومه الشعبي والمتداول الجامع بين تسلية القارئ وشحن قريحته. فالكاتبة إذ تعتمد وهي تصوغ الحكاية إلى المداخلة بين العلامات الموهمة بحياة الشخصية والعلامات الموهمة بموتها، تدفع بالقارئ في كلّ مرّة إلى فهم جديد وتأويل مغاير وتحفزه على البحث عن تفسير لما يُروى يكون الأكثر معقوليّة ثمّ إنّها لا تكتفي بذلك فتحرص على إشاعة الغموض على نسيج حكايتها إلى قريب من نهايتها موظّفة في ذلك ما ذكرنا من تناثر بين طبيعتي الأحداث والصفّات المتصلة بالشخصيّة وما تشعر به الشخصية نفسها من حيرة وخوف. وموظّفة

معجماً لغوياً دالاً على الحياة والموت ومراوحاً بين السؤال مرّة والتعجب أخرى "إنّ ذراعه ظلت غائبة عن دائرة الحسّ. أيكون قد أصابه الشلل؟... لا أريد أن أموت الآن!". وهي كلّها من الوسائل الدّالة على أنّ المؤلّفة تتعنّى الإيقاع بالقارئ تماماً كما يُوقع القاصّ في الحكايات الشعبيّة والتراثيّة بالسّامع فيعتمد إلى مخادعته. لذلك اعتبرنا أنّ الطابع الشفاهيّ حاضر في أقاصيص مسعودة أبو بكر عبر مراوحة الرّأوي في إنماء المحكي إلى عالمي الواقع واللاواقع وعبر تهويله في وصف ما أصله الواقع وإغماضه في ترتيب الحكاية وطريقة الكشف عن نهايتها. وهذا وغيره يذكر في مجموعة مسعودة أبو بكر بالحاكي يجمع من حوله السّامعين يسليهم بحكاياته ويدهشهم بخيالاته ويقنعهم بمهاراته.

2-2- من أساليب التعبير عن الحكاية.

تبرز إفادة مسعودة أبو بكر في إخراج مرويّها من القصص الشفاهي أنّ الحكاية الشفاهيّة مختلفة كانت أو معاداً إنتاجها، لا تخرج عن أن تكون تركيباً مخصوصاً من الكلمات والصّور والخيالات. وهو ما يُفسّر استمرار بعض سمات تلك الحكاية في القصص الحديث والمعاصر على مستوى صناعة المتخيّل الحكائي وصياغته. وفي أقاصيص مسعودة أبو بكر بعض من ذلك صورته بنائها الوحدة السردية القصصيّة على وحدة سردية حكاية تراثيّة. ففي أقصوصة **جمرات العبور** عرضت المؤلّفة قصّة الشبان المنتظرين ساعة عبور البحر خلصة إلى بلاد أخرى بوصفها حكاية تُروى على ليال تقول "الليلة الرّابعة بعد صبر الألف عام... الليلة السّادسة بعد صبر الألف عام...". وهو ضرب من الترتيب لعناصر المحكي تعتمد به الكاتبة من جهة إلى تقطيع الحكاية على منوال القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ومن جهة أخرى إلى المداخلة بين الحاضر والماضي واصله القصّة عندها بالموروث مهية لذلك الموروث إمكان الاستمرار في الحاضر. وهي تقنية تتجاوز عمليّة استحضار البنية التراثية إلى

استثمارها في نقد الرأهن. فالمعاودة التركيبية في تتالي الليالي موصولة بمعان مركزها الحلم الدائم بالسفر وبالثروة. وهي المعاني التي دارت حولها أحداث قصة **جمرات العبور** فعلا فصوّرت اختباء مجموعة من الشبان في مستودع للنفايات قريب من البحر يصرون رغم صعوبة ظروفهم على أن لا يفوتوا فرصة الهجرة لجمع ثروة العمر.

ونذكر من الطرق الأخرى في صياغة الحكاية المنطبعة بطابع شفاهي في أقاصيص مسعودة أبو بكر، تركيزها على الحدث المحكي أساسا مراوحة في ذلك بين طريقتين. **أولهما** الإكثار من الجمل الفعلية لغاية سردية حكاية تجعل جملا مثل "كان بصره يرتدّ... كان يشعر كما كانت شجرته" حافزة في أقصوصة **حوض في القلب**... على رصد الحركة السردية ومتابعتها أساسا. **وثانيهما** القفزات الزمنية الكبرى التي تختزل في عبارات قليلة مدّة زمنية طويلة من قبيل القول عن البطل في أقصوصة **الترميم** "يمسح أسفل الحائط كعهده على امتداد ستين شتاء في نفس مواقيت الظهر" فالراوي لا يلتزم بسجلّ الحوادث ومعطيات الواقع الظاهرة ويجري بدل ذلك نقلة في الزمان وفي المكان مباعدا بين الأحداث والحالات بغاية الكشف عن أمر مخصوص من حياة الشخصية هام أو مؤثر في مسار الأحداث.

وهاتان الطريقتان في صياغة الحكاية موصولتان من جهة بدور الحدث في تشكيل البؤرة الحكائية المتخيّلة ودفع مسار السرد الواقعي والمتخيّل ومن جهة أخرى في تشويق القارئ وشدّ انتباهه إلى الحكاية المروية. وهذه من الطرق المتوخاة في ما كان من القصّ شفاهيا يحرص فيه القاصّ على حسن إخراج محكيّه ضمنا للإبداع وحسن الإمتاع.

وعمدت الكاتبة وهي تصوغ مادّة قصصها وتعبر عن أحداثها إلى استيحاء بعض لغتها من الحياة اليومية. فكانت للشخصيات حرية التعبير بلسانها في

خطاب يشفّ عن إحدائيات الواقع البسيطة واختلاجات المشاعر العفوية حرصاً من الكاتبة على أن توافّق المادّة اللغوية وطريقة صياغتها المشهد الحكائي. فلما كانت أغلب الشخصيات في الأقاصيص فقيرة مهمّشة يشغلها البحث عن الرزق وعناء العيش، كانت لغتها "تصويريّة شفافة بسيطة لا تُعنى باستبطان المشهد ولا بتزييق العبارة" وكانت "مجسّدة... للواقع الشعبي من ناحية ومكرّسة لوعيه وثقافته وإيديولوجيّته من ناحية أخرى"⁽¹³⁾. تحضر تلك اللغة في الأقاصيص عبر مقاطع من أغان شعبية يمضي فيها بعضهم يدندنون فلا يُخفي ذلك ما يشغل أذهانهم وتهتّز له أرواحهم، كأن يطلق الشاب الذي ينتظر في جمرات العبور الإذن بالإبحار إلى حياة جديدة صوته بالغناء قائلاً

"على رايس لبحار... يا رفيقي... نظرة يابا آآآآجي

يا فكاك المصاآآآب يارفيقي نظرة يا باآآآجي...".
تحضر العامية كذلك عبر الأمثال الشعبية تستحضرها الشخصيات مصداقاً لما تلقى أو لما لا تلقى، من قبيل قول العمّ سالم بطل أقصوصة الترميم وقد أضنته الوحدة "أخ يا ابنة الحلال عجي ممّن يقول "الفراة عبادة".

وبين الأغاني والأمثال يتواتر في مواقع كثيرة من أقاصيص مسعودة أبو بكر ما تتداوله الألسن من كلام شعبيّ يقوله الأب لابنته احتفاءً بشهامتها "فحلة" ويقول الرجل للآخر متبرّماً من سلوكه "صبّح تريح مالك يا عبودة؟" أو مواسياً له "مازالت البركة يا سي سالم" أو هي مفردات متداولة لم يُسعف السياق للإمساك بمعنى واحد منها فحسب هو "مقياس" ففسّرت الكاتبة في حاشية النصّ حرصاً منها على أن تكون اللغة العامية واضحة في ترجمتها عن الفئات الشعبية وعن تجربتها اليومية.

ويبرز كلّ ذلك أنّ المؤلفة وعت بأهميّة حضور العنصر الحكائي الشفاهي في تركيب الحكاية وصياغتها والتعبير عنها فاعتمدته للتتويج في أساليب القصّ

وللتعبير عن واقع معيش لم يتردد دارسون في التأكيد على شدة ارتباط القصة القصيرة به. وقد راوحت المؤلفة في مجموعتها بين طابعين شفاهيين تراشي وحديث. فارتبط الأول بمحورية الحكاية وطريقة صياغتها وارتبط الثاني باللغة ونمط التعبير الدارج. وتولد منهما ضرب من التناغم في التشكيل الحكائي جعل الإشارات إلى الشفاهي على تنوعها متناسبة وطبيعة القصة الناهضة على الحكاية أساسا. واندغم الشفاهي في المكتوب فلم يستقلّ الواحد منهما عن الآخر ولم يختصّ من دونه بصيغة أو لغة أو أسلوب أو دلالة. وقد برز من دراستنا لأقاصيص مسعودة أبو بكر أنّ عناصر أساسية منها مثل الحكاية وإحكام تركيبها والقفز على أزمنتها، هي من أثر الحكائي الشفاهي. وتبرز أشكال كتابية وتقنيات حديثة وتجريبية مرتبطة اليوم في القصة القصيرة بمدى قدرة صاحبها على توظيف القصص الشفاهي الحديث والموروث، أنّ تحويل الكلام والمحكي إلى لغة كتابة تبلغ حدود الشعرية، هو إجراء سرديّ على غاية من الأهمية.

II - من مسالك الشعرية في وليمة خاصة جدًا.

يلاحظ الناظر في الكتابة القصصية كما صاغت مسعودة أبو بكر، قيامها على شكلين من أشكال التعبير. الأول واقعيّ يحيل الخطاب فيه على مرجع وتعبّر وفقه القصة القصيرة عن الواقع ومكوناته عبر وعي الشخصية وانفعالاتها. والثاني شعريّ يعدل الخطاب فيه عن الواقع اليومي والتاريخي وملابساته إلى لغة شعرية ورمزية تعبّر عن الواقع في ضرب من المراوغة.

ولئن كان مظهر التعبير الواقعي والشعري متداخلين ولا يمكن حصر الواحد منهما ضمن إطار ثابت، فإن دراسة التعبير الشعري جذيرة أكثر من غيرها في نظرنا بالكشف عن خصوصية التجربة القصصية. ذلك أنّ القصة القصيرة وقد دُعيت أكثر من غيرها إلى التعبير عن الواقع ومتغيّراته من جهة وإلى الإيفاء بشرط الاقتصاد في العبارة من جهة أخرى، وجدت في شعرية

الصِّيَاغة والتركيب ما يمكنها من هذا وذاك. ونرى لإبراز صورة الأمر أن نهتمّ بمظهرين بارزين له في أقاصيص مسعودة أبو بكر وصورتها ما اعتمدت الكاتبة من أداء لغوي وأداء تصويري.

1 - مسالك اللغة والخطاب.

ومن سمات الأداء اللغوي في أقاصيص مسعودة أبو بكر، انخراطه ضمن حركة إبداعية باحثة عن آليات جديدة في مقاربة الواقع. وهي حركة يدرك أصحابها أنّ التحول المستمرّ في الأوضاع الاجتماعية والإنسانية يُلزم المبدع بالبحث عن لغة جديدة تُواكب ذلك وتكشف عنه. ومصادق ذلك قول القصّاص زكريّا تامر "كلّ قصّة جديدة تطرح على كاتبها مشكلة جديدة في مجال الأداء"⁽¹⁴⁾. إذ كيف يمكن للقصّة القصيرة على صغر مساحتها وكثرة مقاييسها ومحدّداتها أن تتمثّل التّجربة الحياتيّة المتشابكة والمتحوّلة؟ وكيف يمكنها باعتبارها نمطا إبداعيا أن توفّق بين البعدين المعرفي والفنيّ؟

وقد وجد كثير من كتّاب القصّة القصيرة الحلّ في المداخلة بين لغتين فصحيّ تُستخدم في مواقع السرد وعاميّة تُستخدم في مواقع الحوار بين الشخصيات. ولمّا لم يكن الجمع بين هاتين اللغتين موفقا في كلّ الحالات، استحال في بعض القصص إلى ضرب من الهجنة اللغوية لا تلاؤم فيها بين فصحيّ قد تبلغ حدّ الإغماض وعاميّة قد تبلغ حدّ الابتذال حين يُلزم القاصّ نفسه بشرط النّقل الحرفي للواقع.

وبدا من أعمال قصّاصين آخرين منهم مسعودة أبو بكر أنّ التقليل من المسافة بين الفصحيّ والعاميّة، يُمكنّ القاصّ من التعبير في لغة إنشائية لا تقطع مع إيقاع الحياة. وهو ضرب من الأداء التعبيريّ تُستثمر فيه طاقات اللغة وتلويناتها على مستويين تمثلتهما مسعودة أبو بكر ووظفتها وهما: المراهنة على التنويع في اللغة وتعدّد الخطابات.

1 - 1 - التنويع اللغوي.

واللغة في الأقاصيص لغات: عامية كنا رأينا بعض نماذجها وأجنبية صريحة تختار الكاتبة وهي تروي حكاية لويـزة الأوراسية أن تنقلها إلينا كما نطق بها أصحابها "Dégages[sic]...plus vite que ça..!" وفصحى جعلتها صاحبـتها مرّة مبسّطة تراوح بين المقول العادي المباشر والمقول الفني ومرّة شعريّة يسـمها طابع رمزيّ وإيقاع واضح.

فما عمدت الكاتبة إلى تبسيطه من اللغة، ورد متحرّرا من تصاريـف البلاغة والسّجع (شعر بثقل في لسانه ولكنه تكلم بسرعة ص 21) وورد على صلة بمستجدّات الواقع أوضاعا وأحداثا ومشاعر (ذبحوا بجريمة خطّ لها دونما ذنب جنوه وفي أيّام قليلة ص 35) وورد تفسيريا شارحا (ليس لها غير ذراعين واهنتين اسودتا من لطم لهيب الأفران الطينية التي توقدها كلّ صباح ص 40). ومثل هذه الفصحى المبسّطة في الأقاصيص توافق حاجة القصّة القصيرة باعتبار خصوصيّتها النوعيّة إلى الاقتصاد في التعبير وتحقّق إمكانات دلاليّة وفنيّة. فهي إلى جانب تعزيزها واقعيّة المحكي وتناسبها مع خصائص البيئة المرسومة وشواغلها وشخصيّاتها، تستكمل خطاب السرد وتسهم في دفع حركة الحدث كما يتضح في هذا المثال من الهدية. نقول الشخصية "ابنتي عاقلة فطنة تحرص كلّ صيف على ملء الجرار دقيقا وتوابل وقديدا". فالواقعيّة اللفظيّة واضحة في هذا المثال تثبت بها للغة وظيفة إبلاغ وتوصيل كاشفة هنا عن ملمح الشخصية المتكلّمة وانفعالها بالتجربة. إلّا أنّ البعد المعرفي الإخباري في هذه اللغة لم يمنع إسهامها في خلق حركة من صنفين: شعوريّة صورتها إحساس الشخصية بالحسرة واللوعة على قرب ضياع الابنة وماديّة صورتها اندفاع الشخصية بعد ذلك بسبب شعورها ذاك إلى تنفيذ ما نوته وهو قتل خطيب البنت. وتلك من الدلائل على أنّ اللغة الفصحى المبسّطة تماما مثل

العامة في أقاصيص مسعودة أبو بكر جامعة بين البعدين الواقعي والخيالي. وهو ما يُفسّر خلوّ نصوصها من لغة التقرير والوعظ وابتعادها عن مستوى التجربة الحسيّة السطحية والمباشرة.

ولم تكن اللغة الشعرية المنسوجة في أقاصيص مسعودة أبو بكر بحساسة بلاغية، بعيدة عن الواقع الاجتماعي والذاتي. وذلك على احتفائها بتقليدية العبارة وحرصها على إيقاعها ورمزيتها. تقول الشخصية بطلّة دروب الطواحين في وصف لحظات سبقت من عمرها موت أمّها "سكون في رواق السّمع يمطر. أجهشت بالرتين الساعة ذات الأرقام الفسفورية... انزرع ديبب في عضلاتي المفروعة بحثت عن كتفي اليمنى. كانت خدرة في وضع غير مريح... ما أثقل استفاقة مرتعشة بهذا الشكل من إغفاء مستعصية". فاللغة مصوغة هنا عبر التقابل بين (سكون/سمع) و(استفاقة/إغفاء) وعبر سلسلة من الاستعارات الفعلية والاسمية (سكون يمطر) (رواق السّمع) (أجهشت الساعة) (انزرع ديبب) (عضلاتي المفروعة) (كتفي خدرة) (استفاقة مرتعشة) (إغفاء مستعصية). رافق ذلك كله إيقاع شعريّ دعمه تقطيع في جمل قصيرة متناغمة تتدفّع فلا يُعلن نهايتها غير التعجّب (ما أثقل...!!).

والمعنى الموحى به من كلّ ذلك يستخلص بالنظر إلى سياق النص. فإذا هو والراويّة متّجهة إلى زيارة أمّها في المصحّة، إعلان عن الموت من قبل وقوعه. وقد كانت الشخصية وهي في سيارة أجرة يدندن سائقها بلحن غرامي سعيد "أهل الهوى... يا ليل"، تُغلق قلبها وفكرها دون كلّ صوت وكلام، وتحملها الذكرى بعيدا فيطول بها السّكون ويمتدّ رواقه. فلما أن دخلت المصحّة حيث والدتها، أعلن السّمع ومنه الصّوت والكلام وانفلات الذكرى، انتصاره على السكون. وانفتح من ثمة باب للبكاء والفرح والاستفاقة وباب للخدر والإغفاء،

باب تعود به الشخصية إلى الحياة "مرتعة" وباب تخرج به أمها إلى الموت خرجة "مستعصية".

وهذا المعنى كما نرى على عمقه واتساع دلالاته، حُدِّدت مساحته واقتصدت الكاتبة في كلماته اقتصادا لم يمنع عن الكلام كثافة العبارة وبعد المقصد. وهو الأمر نفسه يتكرّر حتى حين تتمتّن علاقة اللغة بالتراث البلاغي ومؤثراته الشفاهية والسمعية ترادفا وتوازنا وسجعا. فتظلّ اللغة على جزالتها وبلاغتها حاملة لمعنى يطلبه سياق القصة وتكتمل به حركة سردها حرصا من الكاتبة على لغة توافق معطيات الحكاية المروية وتتلوّن تلوّن الشخصيات ومشاعرها.

ويمكن القول إنّ المؤلفة تعتمد لتوليد المعنى في أقاصيصها إلى المداخلة بين اللغات وتلويناتها وإلى التوفيق في استخدامها بين مقتضيات الكتابة الأدبية في القصة القصيرة من جهة، ومقتضيات الحركة السردية من جهة أخرى. ولذلك نجد أنّها حين تدخل بشخصياتها إلى فضاءات رمزية واستيهامية وحلمية، تغيّر من نمط لغتها وتعتمد إلى استحضر خطابات أخرى تستفيد من معجمها ومناخها.

1 - 2 - تعدّد الخطابات.

تنهض أقاصيص مسعودة أبو بكر على بنيتين متوازيتين: واقعية ترتسم غالبا على سطح النص ومجازية لا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة لغة خاصة. وترتبط هذه البنية المجازية بلحظات انفعال الشخصية ولحظات الذكرى والاستيهام الذاتي والتباس الحدود بين العوالم والأشياء ... وغير ذلك ممّا تلزم التعبير عنه جملة من الخطابات المتنوعة والمشحونة رموزا وإشارات. ولما كان كلّ خطاب من هذه الخطابات بقدر ما يكشف عن رؤية أصحابه وفكرهم يكشف عن رؤية الشخصية التي تستحضره في الأقصوصة، قام بين

الشخصية وتلك الخطابات ضرب من الجدل صريح تارة ضمنى تارة أخرى. وجعل ذلك الخطابات تحضر في نصوص المجموعة القصصية مرة باعتبارها موضوع نقل وتأييد ومرة باعتبارها موضوع دحض وتقنيد.

فما كان من الخطابات موضوع نقل وتأييد ذكرنا بعضه ماثلا في المقاطع من الأغاني الشعبية والأمثال والملفوظ الشعبي اليومي. وقد بينا دور هذه الخطابات من جهة في الترجمة عن أحوال الشخصيات المتكلمة والكشف عن أوضاع معيشتها ومن جهة أخرى في تفعيل الشعبي وإضفاء طابع الشفاهية على الأقاليم.

وذكرنا استعانة المؤلفة ببنية الحكى في ألف ليلة وليلة وهو ضرب من التناص في أشكال البناء يجعل أجناس الأدب مفتوحة على بعضها البعض. نضيف في السياق نفسه، ما بين أقاليم المؤلفة ونصوص أخرى إبداعية وفنية من تعالق وتفاعل. فقولة الرسام الإسباني بابلو بيكاسو "لا نصل الشباب إلا في الستين من عمرنا، حينها يكون الوقت متأخرا"، تصدرت أقصوصة الرقص خارج الحلبة. وعندما نقرأ الأقصوصة ندرك أنّ ذلك لم يكن مجانياً. فالقولة اختزلت شعور الفنان بطل الأقصوصة بالوحدة والفراغ والتحسر على زمن مضى دون أن يحقق فيه أحلامه.

وأقصوصة اطمئن يا باركو متأسسة على متن "كتيب المجلة العربية عدد 1998\9" كما ذكرت المؤلفة في الهامش وهو نصّ شهّر بالسياسة العالمية الظالمة. لذلك أحالت عليه الأقصوصة والتقت معه في المعنى والأجواء الموصوفة محدثة بذلك ضربا من امتداد النص في النص امتدادا يدعم المعنى ويخصب الدلالة.

وثمة في أقصوصتي الرقص ... والأرضة أحاديث عن أوبرا "موريس رافيل" ورقصة "البوليرو" وعن قصيد إيقاعه "دهى الجزيرة أمر لا عزاء له".

وفي أقصوصة لا أسوار للشمس حديث عن رجل اسمه رجب يشتغل سجاناً وهو في الحقيقة المسجون. ورجب هذا يذكرنا بشخصية رجب إسماعيل في رواية شرق المتوسط للكاتب عبد الرحمان منيف استوحاها كتاب كثيرون فحافظوا على اسمها وجعلوها كما وردت لدى منيف مسجونة داخل أسوار الذات في السجن كانت أو خارجه.

وإن كانت مسعودة أبو بكر تستوحي هذه النصوص فنية وإبداعية، فلأنها تكتب نصاً غير يتيم، نصاً ذا أصل ونسب يُسندانه إلى مرجعيات المنجز الإبداعي. ويُمكن أن نعتبر استناد المؤلفة إلى النص الشعري أبرز مثال على ذلك. والعبور من السرد إلى الشعر بنية وصياغة علاوة على أنه ميزة تعبيرية ثابتة في القصة القصيرة بحكم كثافة لغتها، اعتبر علامة من علامات إحكام بنائها وحسن صياغتها كما يتضح من قول القصّاص رشاد أبو شاور مداخل بين القصيدة والقصة القصيرة "القصيدة الجيدة هي القصة التي تصل إلى روحي، هي القصة التي تؤثر في نفسي" (15).

ويمكن القول إنّ النصوص في مجموعة مسعودة أبو بكر القصصية شعرية في ملمحها العام تبرز حرص صاحبيتها على الشرط الإبداعي وبلاغة التكثيف. ويتضح ذلك أكثر في نصّين من نصوص المجموعة شابها النصوص السيرذاتية هما: على عتبات الراحل وموضوعها حديث فتاة إلى نفسها وإلى والدها وهي على قبره تبكيه ودروب الطواحين وموضوعها حديث فتاة إلى أمّها الميّتة عن ذكريات معها سعيدة وأخرى حزينة. وهذان النصّان كلاهما حكي استرجاعي استبطاني لم تمنع موازنة صاحبتيه بين المشاعر والأحداث وروده في شكل مونولوج غنائي متدفق قرّب الكاتبة من لغة الشعر. وكانت لذلك مظاهر عديدة نذكر أبرزها مصحوباً بأمثلته:

- التوظيف المخصوص للغة عبر التكتيف من المجازات والاستعارات ومثال ذلك قول البنت لأُمّها "وجهي إليك ووجهك ضارب في المدى، عصفورة بلا جناح.. تصنع لها أجنحة على وهم أن تُحلّق باتجاه الضفاف المستحيلة" (ص 123). فالعبارات موضوعة هنا لغير ما وضعت له أصلا واللغة غير معنية بالإخبار المضيّق المحدود عن الفكرة بل هي مشحونة قدرة إيحائية ورمزية "الاعتماد فيها على تعالق العبارة بالأخرى تعالقا يلفت الانتباه إلى سبل تركيب المعنى وتأليفه" (16).

- رسم المشاهد التصويرية ذات الأبعاد السيمائية كأن تقول الراوية "تفقلت في جوف الأفق طائرة كأنثى ما رد شرسة مفتوحة الرّحم الجهمي". فالمعنى المستخلص من هذا الكلام تحيل عليه الصّورة المرسومة والمفردات متعلقة متشابكة لا مفردة. وهي طريقة في تكتيف اللغة وتقليص بعدها الإحالي.

- التكتيف من الشحنة الانفعالية سعيا وراء توهج الشعر وتركيزه. وقد توسّلت مسعودة أبو بكر لذلك بالإكثار من الجمل الفعلية القصيرة المتلاحقة "أعيديني إلى درب الطّواحين أمّي... تتسع حدقتاي لألف غرض... سأطوف شوقا بين صريرات الحوب... سأتسلق الجدار إلى السطح..." (ص 124).

- الإصاّنة والإيقاع في منحى موسيقي إيقاعي يتأدّى في الأقصوصتين أوّلا عبر بناء اللغة على جمل قصيرة متجاوزة متشابهة في كتلها الصوتية. ومثالها الجمل المذكورة سابقا تحاكي بها المؤلفة مشاعر الشخصية وحركة أفكارها المناسبة في غير قيد. ويتأدّى ثانيا عبر التكرار في العبارات والمقاطع تنغيما للكلام وإثارة لانفعال القارئ مثاله في أقصوصة **على عتبات الرّاحل**:
جئت في خطى المطر إليك ... جئت في خطى المطر إليك | قم يا أحب الناس... قم يا أفضل الناس | عاد الطّين إلى الطّين... عاد الطّين إلى الطّين.

فلقد عاضد الخطاب الشعري صياغة وتركيبا الحركة التعبيرية والسردية في أقاصيص مسعودة أبو بكر. وكذلك فعلت الخطابات الأخرى المستحضرة في الأقاصيص من أغان شعبية وأمثال وملفوظات عامية وأجنبية ونصوص فنية وإبداعية أسهمت كلها في إنهاء قصص مسعودة أبو بكر إلى نسق إبداعي وفني شبيه بها تتنوع فيه التقانات والدلالات. وقد كان ذلك سبب فصلنا بين هذه الخطابات وخطابات أخرى واردة في الأقاصيص في إطار من المراجعة والتشكيك. نعني بذلك الخطابين الديني والتاريخي.

وهذان الخطaban يُذكران عامة باعتبارهما معطين جاهزين معترفا بهما يمتلكان شرعية مطلقة ويمارسان ضربا من السلطة الفكرية والهيمنة النفسية. لذلك نجد أنّ الشخصيات في أقاصيص مسعودة أبو بكر تستحضر ذينك الخطابين بصفتها المتسلطة تلك وتعول على أن يرى فيهما القارئ الصفة نفسها. بحيث تبدو المفارقة بين الشخصية والخطاب التاريخي بصورة أكبر والديني بصورة أقل واضحة تبرز خروجها عنهما وتبرره.

ففي أقصوصة الهدية يتوجه عبودة إلى الرب قائلا: "ربي ... هل أنت مع هؤلاء القاصدين المسجد؟ ... دعهم يتدثرون بحلاوة إيمانهم ودفع صلاتهم. أنا أحتاجك أكثر!". وفي أقصوصة لا أسوار للشمس يتكرر المعنى نفسه تقريبا فيذكر السجين بعد أن أقرّ بمروقه لرجب أنّ الله مع "المارق" و"المارق" مع الله "الله معي مثلما هو معك". وكلام الشخصيتين هذا يورد أحكام الدين وشرائعه في إطار تختلط فيه الأضداد. ذلك أنّ عبودة يقول كلامه ذلك وأذانا الفجر والصبح يصدعان والمصلّون يحثون السير نحو المسجد في حين تزوغ بعبودة خطواته من أثر السكر ويفتح سراويله ويبول على الجدار. والسجين الذي ذكر لرجب أنّ الله معه، سبق من حديثه ما يصل مروقه بارتياح "الحانات" و"المواخير" وتبعه ما يصله بفعل خروج عادي. يقول ببعض التهمك "هل تظن أنني مارق عن حضرة

الرَّبّ حتى أعود إليه!...". فالنزعة الباروديّة واضحة هنا، إلّا أنّ صاحبها لا يسخر من الدين سخريته من كلّ سلطة تُلزم وتحدّ. لذلك نذهب إلى أنّ لقاء المقدّس (الأذان، المسجد، الصلاة، الإيمان، التوبة...) بالمدنّس (البول، الخمر، السجن، المواخير) يبطن في الأقصوصتين المذكورتين التعريض بكلّ المقدّسات دينيّة وسياسية وأخلاقيّة واجتماعيّة وفنية كذلك.

وتتضح النزعة إلى النقد والتعريض أكثر حين تستحضر الشخصية الخطاب التاريخي في أقصوصة الأرضة تخصيصا. وذلك عبر إشارات صريحة إلى وقائع محلية وعالميّة مثل أحداث الخبز ومظاهرات الطلاب في تونس (جانفي 1984) ومثل ذكرى إيلول الأسود (سبتمبر 1970) وسقوط حائط برلين (أوت 1961) وحرب 1973 ومفاوضات السلام في البيت الأبيض.

فاسترجاع هذه المادّة التاريخيّة لم يكن بمنطق توثيقي أو إحيائي بل بمنطق نقدي تشهيري غايته أن تُعاد قراءة التاريخ. لذلك يراوح نصّ الأقصوصة بين حكي صريح تُعلن فيه الأفكار والمواقف، وحكي رمزي مشحون إشارات وإيحاءات. وتراوح الرّواية بين الحديث عن التاريخ الرّسمي الذي وضعه الرّؤساء والقادة فتصدّر صفحات الجرائد، والكشف عما يخفيه ذلك التاريخ. كأنّ تتظر في الجريدة فتجد أنّ ابتسامة جمال عبد الناصر عريضة "يخفي وراءها قلقه من المواجه التي تسرّبت تتغل في الشريان العربي عقب النكسة البشعة". وهو ما يشير إلى أنّ الرّواية تعيد قراءة تاريخ لا يقول كلّ شيء. لذلك لا تتردّد في اعتباره "مراوغة وخداعا وفضفضة".

والمؤلفة إذ تمكّن من أن تعرّي عن وجه التاريخ، فإنّها تعيد تركيب الأحداث بما يتناسب والمتطلب القصصي السّردي فتدخل بين الفعل القصصي والوصف من جهة، والمنظور النّقدي من جهة أخرى. وتُخبرنا في أسلوب رمزيّ بعيد عن المباشرة والنّقل أن الصّحف الرّسميّة المسجّلة للواقع مخبّأة

في مكان ضيق، قليل الضوء وكثير الرطوبة وأنّ دوبيات الأرضة انتشرت بين تلك الصّحف المصفرة تصيب الرّواية بالسّعال والحكة إضافة إلى ما تصيبها به قراءة التاريخ من ارتفاع في ضغط الدّم وتصلب في الشرايين وتشنج وقرف.

وكان هذا الذي أخبرتنا به الرّواية مركبا دخلت فيه بين الماضي والحاضر وبين الهموم الشخصية والهموم الاجتماعيّة المشتركة. ممّا يدلّ على أنّ التاريخ مرآة تعدّدت وجوهها. فمنها وجه الحمال الذي عرفت فيه الرّواية ثوريا قديما افتقد شرط ثورته يوم تخلّى عن دوره واكتفى بالمراقبة. ومنها وجه الرّواية نفسها صورة وعي شقيّ أو صدى لخبية جماعيّة ليس أمامها إلا أن تلوك التاريخ ويلوكها. لذلك نجدها تتحوّل في آخر الأقصوصة إلى "أرضة عملاقة" هي عندنا شيء من التاريخ كما صوّرته المؤلفة عبر الأقصوصة. وهي عند المؤلفة شيء مغاير للتاريخ طمعا منها دون شك في أن توحى بانتصار الإنسان دائما. تقول على لسان الرّواية بعد أن تحوّلت إلى أرضة عملاقة لعقت بلسانها الدوبيات كلّها" وقفت أتأمّل ركام الصّحف... لقد زايله الاصفرار. لقد عاد للورق بياضه". والأقصوصة من ذلك كلّ دعوة إلى أن يُقرأ التاريخ قراءة تقابل بين وضعين وصوتين ووعيين. وذاك من مظاهر المداخلة بين الخطابات في أقاصيص مسعودة أبو بكر.

فإنّه يمكن للأقصوصة مهما كان حرصها على مقتضى الإخبار عن مرجع واقعيّ أو خيالي ومهما كان حرصها على مقتضى فنّها تكثيفا واقتصادا، أن تعدّد الخطابات وتنوّع مرجعيّاتها أسطوريّة وشعبيّة وتاريخيّة وشعريّة... فيوسّع ذلك من طاقات القصّة التعبيرية وإمكاناتها الدلاليّة. وقد كانت أقاصيص مسعودة أبو بكر مثالا على ذلك من حيث حرصها على التنوع في طرق استثمار النصوص الإبداعية وغير الإبداعية وذلك على مستوى الفكرة والصياغة.

3- مسالك الوصف والتصوير.

تقوم مجموعة **الوليمة** في جانب أساسيٍّ منها على الوصف وذلك في مواقع افتتاح القصّ وتصوير الفضاءات والشخصيات واستبطان فكرها ومشاعرها. ولذلك تناثرت في الأفاصيص كلها وبدرجات متفاوتة معلومات مختلفة عن الواقع بكلّ تفاصيله: **الفضاءات** المتنوعة في مساحاتها الجغرافية مثل المسجد - المصانع (الهدية) - السّجن - الزنزانة (لا أسوار...) - المقبرة - المزعة (اطمنن ياباركو) ...

الأشياء المؤنثة لتلك الفضاءات: صفائح الماء (أمل أخضر وأغصان يابسة) - القفة - السرير - المشجب - الصوان (الترميم) .

المأكولات والمشروبات : العصير وقوارير المشروبات (لا أسوار...) العجين - أقراص الخبز (أمل أخضر...) - ثمار - سلطة مشوية الهندي - (الترميم).

اللباس وأدوات الزينة: سراويل - سترة - مقياس - خلخال (الهدية) - الملاءات - منديل الرأس (أمل أخضر) - الزنار - الجبة (الترميم).

الحيوان: كلب (الترميم) - قطّ (الهدية) - زنابير - خروف - القروود - طائر الدوري (قرار وقرار).

النباتات: الشجرة - الخبيزة - العطرشاء - ستّ مريم (على عتبات الرّاحل).

الشخصيات رجالا ونساء وأطفالا مختلفة أعمارهم متعدّدة طبقاتهم وشرائحهم الاجتماعية: عبودة السكير الذي يعيش من عرق ابنته (الهدية)، رجب السجّان وصديقه المسجون لا يخشى "الدنيا الكلبة" (لا أسوار) والمرأة الرّيفيّة التي لا بدّ لها لتقتلع رزقها من أن تبيس الأشجار فتقطع أعوادها (أمل أخضر) وعمّ سالم بائع الجرائد ومنظّفة الشوارع بغيته (الترميم) والرّسام في **وليمة**

خاصّة جدًا فنّان حزين مثله مثل المثقفة دارسة القانون في قرار وقرار تحزن بين أهلها وتخجل لنقمتها عليهم إذا كانت بين أطفالهم .

وعندما ننظر في كَيْفِيَّة جمع الأَقاصيص بين هذه المكوّنات من شخصيّات وفضاءات ومأكولات وحيوان ونبات ونبات ونبات في طريقة انتظام تلك المكونات على تعدّدها عبر النسيج اللغوي والسرد في الأَقاصيص ، نجد أنّ المؤلّفة لم تُغلب شروط الواقع على شروط الفنّ والتشكيل . فلم تجعل أَقاصيصها سجلاً لمعطيات الواقع وحقائقه تتعطلّ معه المخيلة وتضيّق آفاق التخييل . وكانت كثير من المحدّدات الجغرافية ومن التفاصيل المحيطة بالشخصية المذكورة بسبب تأثيرها في المرويّ عنه موضوع القصّ المحوري وبسبب دورها خاصّة في توجيه مسار حياته وجهة يراها القصّاص جديرة بأن تُروى . وأقصوصة أمل أخضر وأغصان يابسة مثال جيّد لذلك . فهي من حيث بنائها أقصوصة شخصيّة محورها رصد يوم من حياة امرأة تفكّر لماذا لا يبببس أكبر عدد من الأشجار فنقطع أعوادها وتحمي فرنها وتعجن خبزها وتضمن رزقها .

وكان يمكن للأقصوصة لو اكتفت صاحبته باستعراض مراحل هذا اليوم من حياة المرأة ، أن تكون مجرد صورة محاكية في حياض للواقع . فمثل هذه الصّورة محور أساسيّ في قصص كثيرة يولي أصحابها مرجعيّة القصّة ووضوح المعنى فيها والمغزى الأهمية الأكبر . أمّا مسعودة أبو بكر فقد رأت من دون أن تمسّ بسياق الأقصوصة الواقعي والتسلسلي والاختزالي كذلك ، أن تربك المألوف في يوم عاديّ من أيّام امرأة عاديّة .

وإنّ لأداء المؤلّفة التصويري الدّور الأكبر في ذلك . ليس لأنّ الأقصوصة غلبت عليها المقاطع الوصفية سكونيّة وحركيّة فحسب ، بل لأنّ البورات الحكائيّة الدّافعة إلى نموّ حركة السرد وصفية كذلك عولت فيها المؤلّفة على التقابل والتضاد بين ثنائيات عدّة كما سيتضح في هذا الجدول :

التضاد بين:

- حالة الأغصان مشرّبة إلى و حلم المرأة أن تجف الحياة في السماء تتلألأ اخضرارا
الأغصان وتيبس فتقطعها.

- وجود ثلاثين غصن ذبلت الحياة و شدة حرّاس الغابة وشدة النساء فيها ويكفي المرأة قطعها
جامعات الأعواد على المرأة.

- مظهر أشجار الصنوبر يانعة و مظهر المرأة فقيرة وحيدة مغلوبة على خضراء على الدوام.
أمرها.

- مظهر الجارة بجسدها الضخم" و مظهر المرأة ضعيفة بذراعين كشجرة توت عملاقة".
واهنتين.

- بداية الأقصوصة والأشجار و نهاية الأقصوصة والأشجار ذابلة يانعة والمرأة تحلم بذبولها
مقطوعة والمرأة تحلم بالعجين والتتور وأقراص الخبز.

إنّ التضاد كما يكشف الجدول عامل أساسي في تكوين الأقصوصة وتشكيل مسارها السردى وتطويره. فالنفاعل بين المرأة من جهة وأشجار الصنوبر والحرّاس والنساء من جهة أخرى رسم خطّ الحكي والعلاقة بين عناصره ومتتالياته. وجعل لنهار المرأة الذي كان يمكن أن يكون عادياً، بنية متراكبة لا نشكّ أنّ خلفيّة اجتماعيّة وحتى وجوديّة أسندتها، ممّا يعني أنّ التقنية التّصويرية المستخدمة في أقصوصة مسعودة أبو بكر قادرة على الجمع بين وصف الواقع والكشف عن الأوضاع الاجتماعية والأبعاد القيميّة. أفليست المرأة في الأقصوصة ضحيّة أوضاع اجتماعيّة وطبقية ظالمة؟ أو ليست حياتها صورة لحياة الإنسان يقضيها بين اليأس والأمل؟.

هكذا يصبح تشكيل القصّة القصيرة عبر أكثر من تقنية فنيّة منها الأداء اللغوي والتصويري، دالاً على الرّؤية والموقف. وهو ما يفسّر أن انفتاح

النصوص الإبداعية على الخطابات المتعددة قديمة وحديثة لا يحصل لمجرد صياغة نسيج لغوي متنوع بل للتعبير في صياغة فنية محكمة عن صور من تفاعل الإنسان مع الواقع على مستويات عديدة. ويبدو من وليمة خاصة جدًا أن صاحبها فهمت المداخلة بين اللغات والخطابات على هذه الصورة.

خاتمة

لئن سارت القصة القصيرة عند بعضهم منذ الستينيات إلى يومنا هذا في مسالك الحداثة والتجريب، فقد ظلت وشائجها بالحكاية الشفاهي وثيقة. وإن اصطناع القصة القصيرة نسيجا تخيليًا مميزًا دالًا على خصوصية جنسها وجمالية إبداعية تبلغ حدود الشعرية، لم يمنع إفادة القصاصين من المخزون الشفاهي التراثي والحديث محتوى محكيًا وصياغة لغوية.

وقد درسنا من هذا المنظور مجموعة قصص وليمة خاصة جدًا للكاتبة مسعودة أبو بكر. وإن لم يعن اختيارنا هذه القصص انفرادها بظاهرة الجمع بين الطابع الشفاهي وأقصى الشعرية، فإنه لم يغيب عنا تفاوت حضور الظاهرة في النصوص القصصية من جهة ومن جهة أخرى اختلاف القصاصين في استثمارها. ذلك أن بعض ما في الحكاية الشفاهية شحن فعلا القصة الحديثة بطاقة تخيلية ولغوية كبرى والبعض الآخر منها لم يفعل. نعني بذلك ما نهض على المصادفة في بناء الأحداث وترتيبها وعلى الإفراط في القفزات الزمنية المفاجئة وعلى وصف الشخصيات وصفا أحاديًا مطلقًا لا يراعي ازدواج المشاعر والطبائع. وهو ما لم نجد له أثرًا في أقاصيص مسعودة أبو بكر.

فلقد أفادت المؤلفة في أقاصيصها من أشكال القصص الشفاهي إفادة أسهمت في تنويع طرائق السرد وطرق الصياغة. وهو الذي وجدنا صورته بعد تحليل الأقاصيص، في جوهرية الحكاية بمفهومها الشعبي الشفاهي وفي هيمنة

آلية السرد الحكائي والتجاء الراوي فيه على طريقة الحاكي الشعبي إلى وسائل يثير بها انتباه القارئ وجاذبيته.

ووجدنا صورة لذلك أيضا في نوع اللغة الناقلة للحكايات في أقاصيص مسعودة أبو بكر وهي لغة شعبية متداولة تُترجم عن خبرة بالحياة اليومية وتفصيلها، الأمر الذي بقدر ما دعم الطابع الشفاهي في الأقاصيص، لم يخرج بها عن شرط الأدبية. لذلك انفتحت النصوص على شعريّة ملحوظة تجسّدت في ضرب من التنويع على مستوى اللغة والخطابات والتقنية السردية والتصويرية. فمراهنه مسعودة أبو بكر على ما في اللغة من طاقات جعلتها تجمع في نطاق الأقصوصة الواحدة بين اللغة الفصحى المبسطة واللغة الرمزية. ودعتها فضاءات الذكرى والاستيهام والوهم إلى استحضار خطابات عديدة تفاعلت معها الشخصيات بالقبول والتأييد مرة وبالرفض والمعارضة أخرى. كلّ ذلك بعيدا عن القوالب البلاغية الجامدة. وهو ما اعتبرناه حرصا من الكاتبة على أن توفّق في أقاصيصها بين جمالية العبارة وخصوبة الدلالة. الأمر الذي وسّع مساحة التخيل والتعبير في تلك الأقاصيص فسارت من أقاصي الشفاهية إلى أقصى الشعرية.

- 1- جاء عن الباحثة ماري لويز في هذا الغرض أن "هناك إشارات كثيرة إلى أن التراث الشفاهي القديم قد اختصت به القصّة القصيرة". أنظر مقالها "القصّة القصيرة. الطول والقصر". تـ. محمود عياد. مجلة فصول م . ع 4 1982 ص 56.
- 2- صدرت هذه المجموعة عن دار سحر للنشر. تونس 2004 في مائة وتسع وأربعين صفحة تشمل على خمس عشرة قصّة قصيرة تتفاوت كلّها من حيث الطول والقصر ومن حيث تواريخ كتابتها. وقد اختارت لها المؤلفة من العناوين: الهدية - لا أسوار للشمس - اطمئن ياباركو - أمل أخضر وأغصان يابسة - الترميم - وليمة خاصة جدًا - الرقيقة - على عتاب الراحل - حوض في القلب لجذع أخضر - قرار وقرار - حكاية لويزا الأوراسية - الرقص خارج الحلبة - جمرات العبور - درب الطواحين - الأرضه - خارج الوقت - انتظار - 1 - انتظار - 2 - شهوة البحر - مصير جدوى. وسنحيل على مجموعة وليمة خاصة جدًا بعبارة الوليمة. ونعتمد إلى ذكر عناوين القصص كاملة . فإن لم نفعل، وذلك نادر - نحيل على الصفحات صلب البحث.
- 3- كتبت مسعودة أبو بكر من الروايات: - ليلة الغياب . دار سحر للنشر. تونس. 1997.
- طرشقانة . دار سحر للنشر. تونس. 1999.
- وداعا حمورابي. دار سبراس للنشر. تونس. 2003.
- جمان وعنبر. دار سحر للنشر. تونس. 2005.
- 4- طعم الأناناس. الأطلسية للنشر. تونس. 1994.
- شهامة نميل. دار الإتحاف. تونس. 1998.
- 5 - ومحمد العروسي المطوي (1920 - 2005) أديب تونسي كتب الشعر والقصّة القصيرة والرواية والمسرحيّة والمقالة الصحفيّة. من إنتاجه:
- فرحة شعب (شعر-1963) - التوت المرّ (رواية - 1967) - طريق المعصرة (قصص - 1981).
- 6 - ماري لويز برات: "القصّة القصيرة. الطول والقصر..." ص 55.
- 7- المرجع نفسه. ص 56.

-
- 8- تزفيتان تودوروف: "في تعريف اللامعقول" ت • نجوى الرياحي القسنطيني: علامات في النقد • م 8 ج 30 ديسمبر 1998.
- 9 - المرجع نفسه . ص 41.
- 10- المرجع نفسه. ص 43.
- 11- المرجع نفسه. ص 43.
- 12 - المرجع نفسه. ص 51.
- 13 - نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة. منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية. تونس 2007. ص 206.
- 14 - ورد ضمن استفتاء أجرته مجلة الموقف الأدبي السنة 3 ع 15 شباط 1974. ص 107.
- 15 - ورد ضمن استفتاء أجرته مجلة الموقف الأدبي. المرجع نفسه. ص 106.
- 16 - نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة. ص 125.

أهم الأشكال الشعرية وأنظمتها الموسيقية في كتاب نفح الطيب

د. قدور رحمانى

جامعة المسيلة

إذا كان تراثنا الفكري والأدبي - منذ عهد بعيد - في حاجة إلى إعادة قراءة وتقييم، فقد أضحى اليوم - في عصر ضغوط العولمة وهيمنة الأنموذج الثقافي الواحد - أكثر إلحاحا من أي وقت مضى على دعوتنا إليه من أجل تفسيح درسه، وطرح الأسئلة العميقة حول جوانبه المتعددة، واستكناه ما تخبئه تراكماته من فكر وإبداع وقيم وفهوم..

إن لنا تراثا يستحق أن يقرأ ويستحق أن نجدد له أدوات البحث، وهو خليق أن ننبري له باستمرار ولما ينطوي تحته من خلق وإنشاء، وخليق أن يكون حقا خصيبا لتوليد الأفكار، وينبوعا دائم التدفق والعطاء.. ثم إن هذا التراث لا يمكن أن يظل حيا نضرا، ولا يمكن أن يبقى مشربا نحو العالمية والتأثير إلا إذا ظل يفحص فحصا موضوعيا جادا، مؤسسا على منهج علمي مفتوح على قابلية التحسين والتجديد والإضافة المجدية...

لقد كان تراث المقرئ (ت 1041هـ) متعدد الجوانب حيث شمل الفكر والأدب والتاريخ، وهذا ما نستخلصه من خلال تصانيفه التي جاوزت ثلاثين تصنيفا بين كتاب ضخمة ورسالة قصيرة .. ولعل أهم هذه الكتب جميعا كتاب نفح الطيب الذي يعد "وثيقة مضيئة في تاريخ إسبانيا الإسلامية وآدابها، ينفرد عن غيره من الكتب الأندلسية بكل ما له علاقة بالأندلس من لدن الفتح حتى سقوط آخر قلعة إسلامية في يد الأسبان عام 897 هـ / 1492 م" (1) ..

وما يعنيني من شأن النفع في هذا المقام شيئان اثنان: أولهما وجوه الأشكال الشعرية، وثانيهما الأنظمة الموسيقية التي بنيت عليها وجوه تلك الأشكال الشعرية الواردة في النفع..

— أولا : أهم الأشكال الشعرية :

لقد انطوى نفع الطيب على ثروة شعرية تنوعت بين الشكل الشعري العتيق الذي يضم القصائد والأراجيز، والشكل المستحدث الذي يلتئم تحته ما يعرف بالموشحات والأزجال، فضلا عن الدوبيت والمربعات والمخمسات والمسدسات والمسبعات..

1 — الشكل الشعري العتيق: أعني بالشكل الشعري العتيق القصيدة والأرجوزة.. فلنتحدث عن النوع الأول ثم نتبعه بالحديث عن النوع الثاني من هذا الشكل التقليدي..

لقد جمع المقري في النفع مئات القصائد والمقطوعات وآلاف الأبيات من هذا اللون الذي يلتزم الطريقة المعهودة في نظم الشعر. ولم يقتصر المقري على إيراد شعر الشعراء الأندلسيين، بل كان يورد - بين الحين والحين - نصوصا شعرية لكبار شعراء المشرق من أمثال أبي تمام والمنتبي والمعري وابن الرومي وأبي فراس.. ولكن تركيزه كان شديدا على شعراء موطنه، وهذا أمر طبيعي لأن الكتاب وُضع أصلا للحديث عن أهل الأندلس وأدبهم سيما العلامة لسان الدين بن الخطيب (ت776 هـ) وما جال فيه من مختلف نواحي المعرفة والبيان.. ومن أهم ما يمكن رصده -خلال تلك الإيرادات والشواهد التي حفل بها النفع في هذا الباب- هو الولع بشعر الشوق والحنين والمدايح، فضلا عن الشعر الذي يعنى بالطبيعة ووصف المجالس والعلاقات بين الأصدقاء، ويعنى بتاريخ المسلمين في الأندلس وبمآثرهم وهمومهم المختلفة.. وبقطع النظر عن موضوعات هذا اللون وأغراضه، فإنه كان يحمل في منطوقه ونسوجه كثيرا مما

انطوت عليه نفس المقرئ من حس جمالي وعواطف دينية وإنسانية. ثم إن هذا النوع كان أكثر الأنواع دورانا وحضورا في كتابه المذكور، لكونه أصلا أصيلا في فن القول الشعري... وفي هذا السياق أشير إلى أن النفح كان يلتزم على نصوص شعرية خليقة بالدرس والتأمل، ومع ذلك فإن هذه النماذج - على كثرتها - لم تمتد إليها يد الدارسين - فيما أعلم - . ومثال ذلك كافيّة ناهض بن محمد الأندلسي (ت615هـ) الذي يقول في بعض منها: (2)

أمرنة شجعتْ بعود أراك	✽	قولي مولهة: علام بكاك
أجفاك إلفك أم بليت بفرقه	✽	أم لاح برق بالحمى فشجاك
لو كان حقا ما ادعيت من الجوى	✽	يوما لما طرق الجفون كراك
أو كان روّعك الفراق إذّا لما	✽	ضنّت بماء جفونها عيناك
ولما ألفت الروض يأرج عَرفه	✽	وجعلت بين فروعه مغناك
ولما اتخذت من الغصون منصة	✽	ولما بدت مخضوبة كفاك
ولما ارتديت الريش بُردا معلما	✽	ونظمت من قُرْح سلوك طلاك
لو كنت مثلي ما أفقت من البكا	✽	لا تحسبي شكواي من شكواك
إيه حمامة خبريني إنني	✽	أبكي الحسين، وأنت ما أبكاك

وما يصدق على القصائد من قوة الحضور، يصدق على الأراجيز التي شمل حضورها جميع أجزاء النفح، وشملت قوافيها كل حروف المعجم بين التقيد حيناً والإطلاق بالضم والفتح والكسر أحيانا أخرى... وفي شأن الأراجيز نرى المقرئ يثبت في كتابه هذا شيئا مما وضع هو نفسه من أراجيز، يوافق خلالها على إجازة طائفة ممن سألوه الإجازة (3)، أو يرد خلال بعضها الآخر على من أصابه بفضل أو مديح.. (4)

إن الناظر فيما حفل به النفع من نماذج في هذا الباب، باب (القصيد والأرجوزة)، - وأغلب ما جمع في هذا الشأن لشعراء أندلسيين - يستطيع أن يتلمس في يسر مذاهب الشعراء المشاركة وسنهم في التأليف والتركيب، وفي إنشاء الصور والتشبيه والتحسينات اللفظية. كما يستطيع أن يتلمس من ناحية ثانية - في عدد غير قليل من تلك النماذج - معالم الشخصية الفنية الأندلسية الممتازة بخصائصها الأدبية الأصيلة.. ولكن هذا الأمر الأخير لا نتبين تجلياته - على نحو شديد الوضوح - إلا في فني التوشيح والزجل كما سنرى ذلك في مكانه المناسب. وفي هذا السياق يقول بعض الدارسين: "بقي الشعر في الأندلس مقلدا للشعر الكلاسيكي في المشرق، ثم سبق الأندلس إلى نوع طريف من الشعر الشعبي هو الموشحات والأزجال".⁽⁵⁾

2 - الشكل الشعري المستحدث:

أ - الموشح : إن الموشح شكل شعري جديد لا عهد للشعر العربي التقليدي به، وهو فن أندلسي صرف خالص، له أشكال متعددة تفنن الوشاحون الأندلسيون في تنويعها. وأشهر ما في التوشيح ذلك الشكل الذي يصطلح عليه بالتام، وهو الذي ينبني غالبا على ستة أفعال وخمسة أغصان (أبيات). وإذا كان الموشح منظويا على خمسة أفعال ومثلها من الأغصان دُعي باسم الأفرع. والاختلاف بين التام والأفرع هو أن الأول يبدأ بالأفعال، وأما الثاني فيبدأ بالأغصان.⁽⁶⁾ والشكل الأول أكثر تداولاً وشيوعاً بين جمهرة الوشاحين. ومثاله قول ابن الخطيب⁽⁷⁾:

جادك الغيث إذا الغيث هما ❀ يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصالك إلا حلما ❀ في الكرى أو خلصة المختلس

ففي هذه الموشحة نرى هذا القفل يتكرر ست مرّات، ثم يأتي بعده الغصن، وهو عبارة عن ستة أجزاء تشترك أجزاؤها الثلاثة الثانية في قافية

أخرى. والغصن - كما هو معروف - يتكرر في الموشح التام خمس مرّات..
فبعد القفل المذكور يقول ابن الخطيب:

إذ يقود الدهر أشتات المنى ✨ ينقل الخطو على ما يُرسم
زمرّا بين فرادى وثنا ✨ مثلما يدعو الوفودَ الموسم
والحيا قد جلل الروض سنا ✨ فتغور الزهر منه تبسم
فهذا الغصن نراه يتردد في الموشحة بوزنه وعدد أجزائه ولكن بقواف
أخرى. ثم يجيء - بعد هذا الغصن - القفل الثاني الذي يقول فيه ابن الخطيب:

وروى النعمان عن ماء السما ✨ كيف يروي مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوبا معلما ✨ يزدهي عنه بأبهى ملابس
ثم يورد بعد هذا القفل غصنا يغير فيه القافية فيقول:

في ليال كتمت سر الهوى ✨ بالدجى لولا شمس الغرر
مال نجم الكأس فيه وهوى ✨ مستقيم السير سعد الأثر
وطر ما فيه من عيب سوى ✨ أنه مرّ كالمح البصر
وتمضي الموشحة على هذا النحو وهذا النظام إلى غاية نهايتها...
ويذكر المقرئ⁽⁸⁾ أن ابن الخطيب قد كتب هذا الموشح متأثرا فيه بموشح ابن
سهل (ت649هـ) شاعر اشبيلية وسبّته، ويقول في مستهله⁽⁹⁾:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى ✨ قلب صب حله عن مكنس
فهو في حرّ وخنق مثل ما ✨ لعبت ريح الصبا بالقبس
وقد ضمن المقرئ كتاب النفع عشرات الموشحات لعدد غير قليل من
الوشاحين مثل ابن زمرك (ت795هـ)⁽¹⁰⁾، وابن بقي (ت540هـ)⁽¹¹⁾،
والشهاب العزّازي (ت710هـ)⁽¹²⁾، وهو مشرقي، وابن زهر (ت595هـ)⁽¹³⁾
وسواهم .. كما تحدث عن فن التوشيح وفن الزجل متوقفا عند نشأتها

وتدرجهما وأنواعهما، ولكنه في هذا الشأن كان ينقل ما سبكه ابن خلدون في مقدمته حول هذين الفنين⁽¹⁴⁾..

إن الناظر في شكل الموشحات وفي أنساقها التعبيرية وطرائق تعاملها مع اللغة يستخلص أن هذا اللون فن أندلسي خالص" استتبطه أهل الأندلس وسمّوه موشحا لما فيه من الصنعة والتزيين"⁽¹⁵⁾. ويرى بعضهم أن الرقة التي انطبع بها فن التوشيح كانت سببا مباشرا في كثرة دورانه وسرعة انتشاره⁽¹⁶⁾..

ويرجع ابن خلدون سبب ظهور فن التوشيح عند أهل الأندلس إلى ثلاثة أسباب أولها كثرة الشعر في قطرهم، وثانيها ذهابهم بعيدا في تهذيب مناحيه، وثالثها الإيغال العميق في تزيينه وتتميقه⁽¹⁷⁾.. ولقد ظل الموشح في بداية أمره فنا مسموعا يتداول بين الناس عن طريق المشافهة، ولم تكن للمؤلفين - وقتذاك - رغبة في تسجيل شيء منه في كتبهم. فهذا ابن بسام (ت542هـ) في ذخيرته لا يذكر شيئا قليلا أو كثيرا من هذا الفن المستحدث، وكذلك كان الأمر بالنسبة لكتّاب التراجم كالفتح بن خاقان (ت529هـ) الذي لم يلتفت إليه البتة بالرغم من حديثه المستفيض عن كبار لوّشاحين الأوائل من أمثال ابن اللبانة (ت507هـ)، وابن باجّة (ت533هـ) آخر فلاسفة الإسلام في الأندلس...

وإذا نحن أقبلنا على العقد لابن عبد ربه (ت328هـ)، أو على كتاب المعجب لعبد الواحد المراكشي (ت645هـ) لم نجد أي أثر لهذا الفن الجديد. ولكننا نجد بعض المؤلفين في حدود القرن السادس وما بعده قد اهتموا أيما اهتمام بفن التوشيح وخصصوا له كتباً قائمة بذاتها، وتكفي الإشارة - ها هنا - إلى كتاب (مشاهير الموشحين في لأندلس) لعلي بن إبراهيم بن عيسى بن سعد الخير البُلنسي (ت525هـ)، وإلى كتاب (جيش التوشيح) لابن الخطيب⁽¹⁸⁾..

إن المتأمل في هذا الفن وفي تضاعيف أشكاله - كما وسعها كتاب النفع وغيره - يخرج بنتيجة تقيد أن هذا اللون من الكتابة الإبداعية قرّب الشقّة

والمسافة بين النثر والشعر وأحدث خلخلة واسعة في بُنى الأعاريض والأوزان، بل إنه تمرد في بعض نماذجه على العروض العربي المألوف وأضعف العلاقات الإعرابية ودنا كثيرا من الكلام الدارج واللهجة المحكية...

ب - الزجل: لقد ظهر هذا الشكل غير بعيد عن شكل الموشح، وهو منظومات باللهجة الأندلسية التي تفاعلت داخلها الكلمات العربية مع الألفاظ البربرية والإسبانية. ولعل السبب المباشر في ظهور هذا الشكل يعود أساسا إلى حاجة شعبية وإلى رغبة الناس في التمتع - على نطاق واسع - بالغناء، ويضاف إلى كل ذلك تأثيرات الزخم الفني المتراكم داخل الأغاني الشعبية الأعجمية⁽¹⁹⁾، تلك الأغاني التي كان لها صداها وسحرها ولمساتها في نفوس الأندلسيين.. وإذا كان فن الزجل شكلا وجد فيه الغزل تربة خصبة للنماء، فإن الفنون الأخرى كالمدح والثناء قد تهيكلت داخل هذا الشكل وأخذت حَظها منه، إلا أن الغزل كان أكثرَ حضورا في هذا اللون المستحدث.. وفي سياق الحديث عن فن الزجل نلاحظ أن المقري كانت له عناية بهذا النوع من الكتابة حيث أشار في النفح إلى أحد عشر زجلا، منه ما كان لابن الخطيب، ومنه ما كان لابن يحيى الرياحي (ت 358هـ)، ومنه ما كان لمدغلّيس (معاصر لابن قزمان) ..

وعلى الرغم من أن ابن قزمان (ت 555هـ) كان أشهرَ زجال في الأندلس إلا أن المقري لم يذكر له في كتابه المذكور إلا جزءا يسيرا من زجل واحد، يقول صاحبه في مطلع⁽²⁰⁾:

وعريش قد قام على دكان * بحال رواق
وأسد قد ابتلع ثعبان * من غلظ ساق

وربما يرجع تجاهل المقري لأزجال ابن قزمان إلى ما كان ينطوي عليه أكثرها من فحش وتجاوز. ومهما يكن من شيء فإن المقري كان يقتصد كثيرا

في إيراد الأزجال مكتفيا في الغالب بالإشارة إلى مطالعها. ولكننا نراه يكسر هذه القاعدة حينما يورد زجلا كاملا للرياحي، وكان يتألف من خمسة أدوار.. يقول صاحبه في مستهله⁽²¹⁾:

بالله أين نصيب ✽ من لس لي فيه نصيب
محبوبا مخالف ✽ ومحور قريب

وعلى الرغم من أن المقري لم يعتن بأزجال أبي بكر بن قرمان إلا أنه يعترف لهذا الزجال الكبير بالبراعة فيها، مشيرا إلى أن الزجل كان معروفا قبل أبي بكر ابن قرمان.. ولكن طريقة نسج الأزجال "لم تظهر حلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه... وهو إمام الزجالين على الإطلاق⁽²¹⁾". ولم يكن المقري يكتفي بذكر مجتزئات من تلك الأزجال بل كان يصدر أحيانا أحكاما عليها.. وهو إذ يؤرخ لها - معتمدا على ما قاله ابن خلدون وابن سعيد - يبيد ملاحظاته حول هذه الطريقة في تصريف الكلام⁽²²⁾.. وعلى الرغم من أن الموشح والزجل فنان أندلسيان إلا أن الحديث عن تاريخهما وقوانينهما قد صدر عن رجلين من المشرق العربي، فأما الأول فهو ابن سناء الملك (ت608هـ) الذي شرح قوانين فن التوشيح في كتاب له تحت عنوان (دار الطراز)، وأما الثاني فهو صفي الدين الحلي (ت750هـ) الذي أتى بعد ابن سناء الملك المصري ووضع مصنفا مهما سماه (العاطل الحالي)، وفيه تحدث عن فن الزجل وأرخ له⁽²³⁾. كما كان لابن خلدون فصل مهم عن الموشحات والأزجال في مقدمته⁽²⁴⁾..

ثانيا - الأنظمة الموسيقية

1 - نظام الشكل التقليدي:

لقد أشرنا في صدر هذا البحث إلى أن نفح الطيب قد انطوى على ثروة شعرية تنوعت بين الشكل القديم والمتمثل في القصيدة والأرجوزة، والشكل

المستحدث ممثلاً بصفة خاصة في الموشح والزجل.. فإذا نحن فحصنا نصوص الشكل الشعري القديم من حيث أنظمتها الموسيقية وجدناها قد اتخذت أكثر القوالب الوزنية استخداماً في التجارب الشعرية التقليدية وهي الطويل والكامل والرجز والبسيط والخفيف والسريع والوافر والمتقارب. ولكن هذه الأطر العروضية قد وردت بنسب متفاوتة، فمنها ما كان كثير التردد، وما هنا كانت السيطرة للطويل والكامل ثم للبسيط والرجز والخفيف فالسريع فالمتقارب فالوافر.. ومنها ما كان قليل التردد، وفي هذا الإطار يبرز الرمل والمنسرح والمجتث. ومنها ما كان نادر الوجود، حيث لم يتردد -على امتداد أجزاء النفع كلها- إلا بضع مرات، وأعني بذلك المديد والهزج.. أما البحور الأخرى وهي المضارع والمقتضب والمتدرك فلم يلمع لها بارق في كل ما انطوى عليه نفع الطيب من نصوص شعرية.. أما مجزوءات البحور فقد تلونت بين مجزوء الكامل ومجزوء السريع ومجزوء المتقارب ومجزوء الرمل ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف. وفي هذا السياق نلاحظ أن مجزوء الكامل قد تكرر أكثر من مئة وعشرين مرة، ويليه مجزوء الرمل الذي فاق ترداده ستين مرة، ثم مجزوء الخفيف الذي اقترب ترداده من ثلاثين مرة، وبعده يأتي مجزوء الوافر بنحو خمس عشرة مرة. أما مجزوء السريع فلم يكن حظه من الوجود إلا مرتين، وأما مجزوء المتقارب فلم يرد إلا مرة واحدة فقط، في حين كان حضور مخلع البسيط حضوراً قوياً حيث تكرر في مدونة النفع الشعرية نحو مائة وثلاثين مرة.. ومن المفيد أن أشير - في سياق درسنا لهذه الأنظمة الموسيقية - أن صاحب النفع كان ينوع من ذكر النماذج الشعرية التي تتشكل داخلها مختلف أضرب البحور وأعاريضها.. وبكلمات أخرى أقول إنه كان يورد من أول الطويل عدة نماذج ومن ثاني الطويل عدة نماذج ومن ثالث طويل عدة نماذج أيضاً. وإذا أورد نماذج من أول الكامل أتبعها بذكر نماذج أخرى من مختلف

الأضرب والأعاريض التي ينطوي عليها هذا البحر وهكذا... وما ينسحب على هذين البحرين ينسحب على بقية الأبحر العروضية الأخرى..

وإذا كادت هذه الأطر الموسيقية مستوعبة - في مدونة النفح - لجميع التقلبات الموسيقية ومختلف الصور العروضية التي تنطوي عليها تلك الأوزان، فإنها - وحالها هذه - قد شكلت مادة غزيرة للمشتغلين بعلم العروض الذين يجدون في هذا التراث المتراكم ما يمكنهم من معالجة مختلف الجوانب العلمية الدقيقة التي تتعلق بشتى المسائل الموصولة بعروض الشعر وأنظمته وتفريعاته المتشعبة وأضرابه وأعاريضه وزحافاته وعلله... وإذا كان التراث الشعري الذي انطوى عليه النفح قد تضمن شتى الأنظمة الموسيقية واستوعب مختلف وجوها النغمية فإنه - من ناحية القوافي - قد شملت قوافيه جميع حروف المعجم.. أضف إلى ذلك أن هذا التراث الشعري - كما حواه النفح - قد شمل من جهة أخرى كل الأنواع التي تحوزها القافية وهي: المترادف والمتواتر والمتكاسوس والمتدارك والمتراكب⁽²⁵⁾، فضلا عن احتوائه على جميع التقلبات الصوتية للقوافي بين التقيد والإطلاق...

2 - نظام الموشح والزجل:

إذا كانت الموشحات - بوجه خاص - بنظامها الجديد ورقتها ويسرها وتنويعاتها النغمية الجديدة علامة فارقة في الشعر العربي وثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي فإنها - وحالها هذه - تستوجب وقفة خاصة نتعرف خلالها - ولو جزئيا - أهم ما تميز به فن التوشيح من خصائص وتلوينات وأنظمة موسيقية جديدة لا عهد للشعر العربي بها قبل ظهور الموشحات... وفي شأن فن التوشيح نشير إلى أن المقرئ قد جمع في النفح عشرات الموشحات⁽²⁶⁾. ويشير ابن بسام إلى أن أكثر الموشحات قد ابتكرت لنفسها نظاما موسيقيا غير مألوف وخرجت على موازين الشعر العربي، وفي هذا الشأن يقول: "وأوزان

هذه الموشحات على غير أعاريض أشعار العرب⁽²⁷⁾. ولذلك لم يذكر شيئا منها في كتابه الذخيرة وكذلك فعل صاحب العقد وصاحب المعجب كما سبقت الإشارة..

ولقد ألمحت سابقا إلى العناصر التي يتكون منها الموشح -على طريق الاختصار- وأحب أن أبسط الحديث -ها هنا- عن العناصر التي ينبني عليها الموشح حتى تنفرج لنا معرفة النظام الموسيقي الذي يسيره، وتفتح لنا الجادة التي تقودنا إلى وضع أيدينا على مواطن تلك الألوان النغمية المتمخصة عن تلك العناصر والأجزاء التي يتأسس عليها هذا الفن...

يتألف الموشح من القفل - الغصن - الخرجة..

- **القفل:** هو ما يتبدى به الموشح في الغالب، فإذا عدل الوشاح عنه وبدأ بالغصن سمي الموشح بالأقعر..

- **الغصن:** هو الوحدة الثانية في الموشح إذا ابتدئ بالقفل. واجتماع القفل والغصن الذي يليه مباشرة يشكل ما يسمى بالدور.

- **الخرجة:** هي ما يختتم به الموشح وهي نوعان معربة وعامية..

وهناك من الدارسين من يفصل أكثر في أجزاء الموشح فيجعلها سبعة أجزاء وهي: المطلع - السمط - البيت - الدور - القفل - الغصن - الخرجة⁽²⁸⁾... يقول إحسان عباس: "ويتكون الموشح النموذجي في العادة من ستة أقفال تحصر بينها خمسة أغصان، ولكن الوشاح غير ملزم بذلك، إن شاء أن يزيد أو ينقص"⁽²⁹⁾..

والجدير بالملاحظة أن الموشح قد يسير في وزن واحد وقد يسير في وزنين اثنين حيث يتأسس القفل على وزن، ويتأسس الغصن على وزن مغاير له.. وقد تخرج الموشحة كثيرا عن الأوزان الخليلية المعروفة...

وحتى نتبين أمر القفل والغصن (البيت) والدور (قفل + غصن) نعرض
هذا الجزء من موشحة ابن سهل (30).

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى * قلب صبّ حله عن مكنس
فهو في حرّ وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس
هذا قفل يتأسس كما هو شأن الموشحة كلها على بحر الرمل التام، والقفل
كما نرى -ها هنا- يتألف من أربعة أشطر تتفق في الميزان الشعري وتختلف
في التقفية. أضف إلى ذلك أن هذا القفل يتكرر شبيهه وزنا وقافية وعدد أجزاء
ست مرات في هذه الموشحة لكونها من النوع الذي يصطلح عليه بالتام وهو
الأشهر..

ويأتي بعد هذا القفل ما يعرف بالغصن (البيت)، وهو عبارة عن ستة
أشطر ذات وزن واحد وقواف مختلفة. ويجب أن يكون كل غصن من أغصان
الموشحة متفقا مع بقية الأغصان في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القافية...
يقول ابن سهل بعد القفل السابق (31):

يا بدورا أطلعت يوم النوى * غررا تسلك في نهج الغرر
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عيني النظر
أجتني اللذات مكلوم الجوى * والتذاذي من حبيبي بالفكر
ونحن نرى أن ما يشابه هذا الغصن يتكرر خمس مرات بوزنه وعدد
أجزائه مع اختلاف في القافية. واجتماع القفل والغصن يسمّى دوراً...
وقد يتألف القفل من جزئين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء أو عشرة. ولنا في
نفح الطيب شواهد كثيرة... ومثال الأجزاء الستة قول ابن زهر: (32)

* ما للموله، من سكره، لا يفيق، يا له سكران
* من غير خمر، ما للكئيب المشوق، يندب الأوطان.

وأما الخرجة - وهي القفل الختامي للموشح - فقد اشترط بعضهم أن تكون عامية إلا إذا كانت في المدح.. وإذا وردت عجمية وجب أن يكون لفظها لاذعا، ويقدم لها بما يمهّد لها على لسان أشياء مادية أو معنوية مثل (الحمام، الفتاة، الغرام) وما أشبه ذلك⁽³³⁾...

والخلاصة أن فن التوشيح كان ثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي الذي كان يؤطر القصيدة العربية التقليدية منذ القديم.. ولقد كانت هذه الثورة على الوزن والقافية وعلى الشكل ولغة الكتابة أيضا. وإذا كانت بعض الموشحات - كما حوّاها النفع- قد حافظت بطريقتها الخاصة على بعض خصائص الشعر التقليدي، فإن الأزجال الأندلسية كانت فنا شعبيا بكل المقاييس، إذ ابتعد أصحابه في أغلبه عن اللغة النحوية المعربة وابتعدوا عن الجزالة ومالوا إلى الرقة واليسر وذلك لصلة الزجل الوثيقة بالغناء.. ويذكر إحسان عباس أن هنالك من الباحثين من يعترض على أن يكون الزجل فنا شعبيا خالصا لكونه يشكل مزيجا من فنين: فن خاص قديم متداول بين الشعراء والوشاحين، وفن شعبي لا يستند إلى تراث مدون⁽³⁴⁾..

وهناك من يرى أن فني التوشيح والزجل قد أسسا ليسمعا قبل أي شيء آخر "لأنهما في كثير من الأحيان يعوض فيهما نقص الوزن بمد الحرف أو قصره أو غنته"⁽³⁵⁾.. ويتقاطع الزجل مع الموشح في نظامه الموسيقي بالرغم من أن الأول يكتب باللهجة المحكية.. ويتكون الزجل في العادة من قفل يتأسس على أربعة أسطار، ويأتي بعد القفل الغصن الذي يتألف من ستة أسطار أو أكثر، تقفّى فيه الأسطار الأخيرة لا الأولى، ثم يلي الغصن قفل من شطرين... والظاهر من نصوص الأزجال تكرر الأقفال..

وهناك نوع من أنواع هذا الفن يشابه الموشح من حيث التقفية التي نراها حاضرة كحضورها في التوشيح.. ومثال ذلك قول الرياحي⁽³⁶⁾:

من لسّ لي فيه نصيب	✽	بأنه أين نصيب
ومعور قـيـب	✽	محبوباً مخالف
يقتـم في المـقام	✽	حين نقصد مكانو
برـد السـلام	✽	ويبخل علينا
روحـك في زحام	✽	أدخلت يا قلبي
هي شيء عـجـيب	✽	سلامتك عندي
من هو في لهيب	✽	وكف بالله يسلم

فهذا الزجل يشابه في نظامه الموسيقي (القوافي والتكرارات) نظام

الموشح...

وإذا كان فن الزجل يعتمد على اللغة الشعبية أداة للإفصاح فهذا يعني بالضرورة أن لا علاقة تربطه - في نظامه الموسيقي الوزني - بالشعر العربي إذا استثنينا جانب القافية التي تعد قاسماً مشتركاً بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح وخصيصة يلتقي فيها نظم الشعر في اللغة العربية بغيرها من اللغات... ويشير بعض الذين أروخوا لفن الزجل أن أحد الذين درسوا زجل ابن قرمان يعتقد أن الزجل يقوم على أوزان إسبانية.. ثم إن سقوط الحركات الإعرابية من الزجل يخرجها تماماً من دائرة النغمية التي تقوم على الحركة والسكون، وهكذا كان الزجل يقوم أساساً على النبر (accent) كمنطلق لنظامه الموسيقي وليس على قاعدة الحركة والسكون⁽³⁷⁾.. وإذا نحن فحصنا تلك الأجزاء الزجلية - التي أوردتها المقرئ - وجدناها تضرب صفحاً على أوزان الخليل. وبالرغم من ذلك نلقى من الباحثين من يقول: "إن الزجل يتبع الأوزان الخليلية... مع تعديل كبير في الأوتاد والأسباب، وذلك أن إنشاد الزجل أو التغني به يساعد صاحبه على تقويم الوزن بالإشباع والاختلاس بحيث يستقيم الوزن سماعاً"⁽³⁸⁾...

الإحالات:

- 1- المقرئ، نفح الطيب، مقدمة التحقيق، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ/1995، ص (و).
- 2- نفسه، ج7، ص65
- 3- نفسه، ج3، ص ص 177، 184.
- 4- نفسه، ج1، ص70.
- 5- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، 1377هـ/1969م، ص191
- 6- بطرس البستاني، أدباء العرب (في الأندلس وعصر الانبعاث)، دار الجيل، بيروت (د ت)، ص158
- 7- المقرئ، نفح الطيب، ج3، ص237
- 8- نفسه، ج9، ص237
- 9- نفسه، ص286
- 10- نفسه، ج10، من ص 97 إلى ص120
- 11- نفسه، ج9، ص318
- 12- نفسه، ص 312.
- 13- نفسه، ج3، ص19.
- 14- نفسه، ج9، من ص 230 إلى ص241
- 15- البستاني، أدباء العرب، ج3، ص158
- 16- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج3، ص199
- 17- ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، (د ت) ص646
- 18- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1981، ص217 وما بعدها..
- 19- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها
- 20- المقرئ، نفح الطيب، ج9، ص241
- 21- نفسه، الصفحة ذاتها
- 22- نفسه، ص ص 242 - 243.

- 23- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص 219 - 152.
- 24- ابن خلدون، المقدمة، ص 646.
- 25- للتوسيع أكثر في شأن معرفة هذه الأنواع أنظر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، تح نعيم زرزور، ط2، 1408هـ / 1987م، ص 570 وما بعدها.
- 26- المقري، نفح الطيب، ج2، ص 392، ج3، ص 303، ج6، ص 305، ج9، ص 238، ج10، ص 105.
- 27- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1، ط لجنة التأليف، القاهرة، دت، ص2.
- 28- مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1983، ص 375.
- 29- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 235.
- 30- المقري، نفح الطيب، ج9، ص 286.
- 31- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.
- 32- نفسه، ص ص 234، 235.
- 33- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص 232، 233.
- 34- نفسه، ص ص 260، 261.
- 35- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج3، ص 196.
- 36- المقري، نفح الطيب، ج2، ص 23.
- 37- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 255.
- 38- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1979، (مادة زجل).

النقد النفسي والقراءة المفارقة

د. مصطفى درواش

جامعة تيزي وزو

كشف التحليل النفسي بمعايير وأدواته وفرضياته - قبل أن تتسع رؤاه ويتصل بالمناهج الأدبية والنقدية، التي كان يضم لها العداء، أو التي لا عهد له بها - عن قراءة تضبطها مقاييس معرفية مخطط لها مسبقا عن خطاب الأديب، من عقد ومكبوتات تحرك عملية الكتابة وتحليلها وتفسيرها وتأويلها، في غياب مطبق لإنتاجية الحضور والاختيار والكفاءة والامتياز، بحكم مؤثرات ضاغطة وحاسمة، أسهمت في حداثتها عناصر معقدة ومتداخلة ومبطنة، أضحت فيها الخطاب الأدبي تجربة لا واعية، حاملا لمعنى مرجعي، فاقدا لمعناه الإبداعي. لا يثير متعة، ولا يتيح مجالا للبحث، أو مناقشة تقدير جمالية الصياغة والتأليف النوعية. مع أن مقولات التحليل النفسي، بيّنت أن تجربة الكتابة، لم تعد حالة إبداعية بسيطة وعادية. وأن المبادئ ليست ثابتة، مادام الناقد النفسي مهيباً فكرياً وحضرياً لقبول علائق جديدة يتفاعل معها ويستغلها تأصيلاً وإجراءً في قراءته لإثارة أسئلة أخرى أكثر طرافةً ومرونة واستيعاباً لأنماط التواصل.

1 - السياق وتجاوز السياق

من البدهي أن الكاتب في الرؤية النفسية المعهودة، يبدع أولاً ويكشف عن مرضه، بوساطة المعايير الفرويدية، التي عبرت في حقب التأسيس والتأصيل عن نقلة نوعية في دراسة الشخصية التي تصدر عنها سلوكيات عصابية وانطوائية. إنها مقاييس تشكلت في إطار معرفي وعقدي وثقافي محدد، بحيث

أضحى المبدع فاقدا لمنزلته وتجربته وحضوره ووعيه واختياره (ليس صانعا). فأين موقفه من العالم والحياة والقيم الكونية؟ مادامت الرغبة المكبوتة سلفا قد تحولت إلى نص مؤلف من أصوات ومفردات وإيقاعات وتراكيب (الرغبة ← المفوظ). مثلما انتقلت من لذة الكلمات والصور إلى لذة البحث عن ألفاظ جنسية مهيمنة ومعتادة، لدى المحلل النفسي، الذي ليس بحاجة إلى جهد كبير، مادام الأمر بعيدا عن استخلاص نتائج موضوعية ومقبولة، تتخطى مجرد الفرضية والاحتمال. إنّ اللغة تواصلية إنتاجية حولها هذا من التحليل والتأويل إلى إشارات التوائية. إذ كيف يتعامل المبدع مع ما يثير رؤيته ويحفزها على الكتابة بأثر هذه المعطيات السياقية التي لا تخلو من غرابة وخصومة: «تسعى القراءة النفسية إلى مواجهة النص بافتراضات معرفية، انسجاما مع طبيعة انتماءاتها العلمية، بهدف الوصول إلى تصور نفسي للنص الأدبي»⁽¹⁾. إن فاعلية التحليل النفسي، قد يراها الخصوم في العيادات الطبية، لا في أعمال الشعراء، لأن الشاعر قد تتنابه الغرابة، بل الاستتكار، حين يفقده التحليل النفسي توازنه الاجتماعي والشخصي، ويجعل منه مريضا تحرره لغته مؤقتا، ولو أنه وبشكل انتقائي مريض عصيبا. مع أن التركيز على الجنس مسألة نسبية في عقد اللاشعور، إلى جانب دفع العلاقة بين الفرد (المبدع) والمجتمع إلى الكراهية والخصومة. هل التحليل النفسي إذن يحرر المريض من مكبوتات الطفولة وتوابعها، أم يخلص الفنان من عقده بوساطة ضغط الكتابة؟ إنّ الاختيار هنا مبرر بإجابات يراها آخرون أكثر إقناعا، خاصة إذا كان الاهتمام ليس اعتباريا ومقيدا بآليات إجرائية تقتضيها طبيعة المنهج وعقيدته، فإنّه «إذا كانت القراءة النفسية تعنى بالوظيفة النفسية للنص، فإنّها تبني مقولاتها على السياق... إنّ القراءة النفسية تتضمن التحليل والتأويل وتفسير السياق»⁽²⁾. مع ما في هذا المبدأ من تعييب للسّمات النوعية للأدب، وبإضفاء طابع اللبس (يحتاج إلى إيّانة) على

النص الأدبي، الذي يهmesh ذوق القارئ، خاصة في الكشف عن المعنى الشعري المتوارى في جماليات التأليف والتركييب. والعناية الفائقة بالمعنى المرجعي ذي الأرضية المعرفية. لهذا يؤكد برادلي: «أن تجربة الأدب غاية في ذاتها، وتستحق لذاتها أن تتذوق. إن لها قيمة جوهرية. وقيمتها الشعرية هي ما تساويه فقط من هذه القيمة الجوهرية. قد تكون للشعر أيضًا قيمة جانبية باعتباره وسيلة للثقافة أو للدين، لأنه يعلم درسا أو يرقق العواطف أو يساند قضية خيرة، ولأنه يجلب للشاعر المال أو راحة الضمير - فليكن، ليقيم شعر أيضًا لهذه الأسباب، ولكن هذه القيمة الجانبية لا تحدد - ولا يمكن أن تحدد - قيمته الشعرية. يجب أن يقيم الأدب من داخله تماما»⁽³⁾. إن الغرابة ليست في كشف العقد وتقديرها وقياسها، بل إنها في منظور أرسطو مسألة مرتبطة بلغة الشعر التي «يجب أن تظهر غريبة ورائعة، وفي الحقيقة، فهي في الغالب ما تكون بالفعل أجنبية»⁽⁴⁾. وفي تعليق هيرش على سبب وضع كانط للمقولة الجمالية في المقام الأول، أكد: «أن أحكام القيمة صارت نسبية في الزمان والمكان والأشخاص والثقافة»⁽⁵⁾. إن المقولات السياقية لا تعنى بجودة النص ومرتبته وما ينطوي عليه من رؤى راقية وفاعلة. فإنّ هذا ليس من اختصاصها، الذي يتأسس معرفيا وعلميا من كيف تتجسد الرغبة المضمرة من خلال السياق. هل الرغبة فطرة في الإنسان أم هي مكتسب اجتماعي مرهون بمقامات وأحداث ومواقف متحولة؟ إنّ فكرة عقدة التعويض التي قال بها آدلر أكثر مناسبة لإحساسات النقص والدونية، بمحاولة التحدي أو التسامي بالظهور والتفوق الذي قد يصبغ بسيادة واستبداد وعصبية للرأي. فهذه العقدة ترى مقبولة إذا قورنت بشبح الغريزة الجنسية الذي ألح به فرويد على تحطيم الأشياء التي لم تحطم. تلك هي السمة الغالبة في قراءة التحليل النفسي. كما أن المقولات اللسانية أنسب إلى الدراسة الأدبية هوية وفردة. فالشاعر على نحو ما يعيد صياغة الواقع أو يوازيه قد يعيد صياغة

منتوجه، يصقله ويسمو به، مع أن: «الدلالة أي الصراع مع المرجعية الظاهرة، تنتجها وتتحكم فيها خصائص النص»⁽⁶⁾ ما يفرض: «البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص. وهذا المعنى الجديد هو الذي نسميه دلالة»⁽⁷⁾. يخلص ريفاتير إلى: «أن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة»⁽⁸⁾ اعتمادا على طرائق بلاغية وتراكيب في التشكيل اللغوي والنحوي مخصوصة، لا قبل لغير العارف والمتمرس بها، الذي شغلته أساليب المطابقة والمثابغة والوضوح عن كشف الاستثنائي والطريف. فقد اثبت رولان بارت: «أن هدف العمل الأدبي أو الأدب باعتباره عملا هو أن يحول القارئ من مستهلك إلى منتج للنص»⁽⁹⁾. هذا النص المكتفي ذاتيا، والمستغني هوية عن الأصل والأثر. وهو كذلك كيان لا إنتاجات سلبية.

ربط فرويد بين الكتابة والتوازن النفسي، استنادا إلى قوله «إنّ هناك طريقا يؤدي من الخيال إلى الواقع مرّة أخرى، وهذا هو الفن. فالفنان أيضا ذو طبيعة انطوائية، وليس بينه وبين العصاب مسافة طويلة، لأنه إنسان تدفعه حاجات غريزية ملحة، فهو يتوق إلى المجد والثراء، والشهرة وحب النساء ولكن وسائل إشباع هذه الحاجات تعوزه، فهو ككل إنسان آخر تواق إلى ما لا يجد، ينصرف عن الواقع، ويحول كلّ اهتماماته، وكلّ ما عنده من الليبيدو أيضا، إلى العصاب»⁽¹⁰⁾. إن النص في التحليل النفسي الفرويدي من ضرورة تجاوز الخرافي المتوهم. إلا أنه أوقع القارئ في خرافة الباطن، التي أضحت متقنة بقواعد وأصول، لم تثبت تفاصيلها ودقائقها عند النقاد: «في غمرة حماسهم المفرط، استخدموا أدوات علم النفس استخداما يفنقروا إلى الحكمة والتعلل. فقد كانت معرفة بعضهم بعلم النفس معرفة سطحية، فطبقوها بلا تمييز في البحث وراء العمل الفني عن معنى أو دافع جنسي»⁽¹¹⁾. أنهم لم يفدوا* من مقولة د. ه لورانس بشكل احترافي: «الكاتب يسكب مرضه في كتبه»⁽¹²⁾. بل إنهم لم

يفكروا طويلا في مقولة فرويد التي يقر فيها: «بأن التحليل النفسي لم يحل مشكلة الفن»⁽¹³⁾. ولا صراحته العقيدية والاجتماعية: «فكما اعتبرت فضائل الكتمان والطهارة والدمائة، والاحترام كمكبوتات ضارة في اللاشعور أكثر من كونها إلهامات الهية»⁽¹⁴⁾. إنه موقف التعالي عن العلاقات الاجتماعية التي تطبع سلوك البشر في ماضي قيمها وحاضره. بل إنه السخط حتى على الطبيعة في صلتها بالإنسان كحركة وفعل. ما يستدعي الرؤية وعدم التسرع في إصدار أحكام مجانية، كالذي حدث (مثلا) مع العقاد والمازني في بحثهما المخصصة للشخصيات الشعرية التراثية، من حيث التركيز على السيرة الذاتية للمبدع (علاقته بكتابه) في ضوء أخبار متناثرة ونصوص بحاجة إلى مراجعة وتحقيق وقراءة مفارقة لا تنقيد دون تمحيص، بتأويل الألفاظ والأخبار خارج الدلالة الكلية للمقروء.

في دراسة العقاد لأبي نواس، عد نرجسيته مرضية وليست طبيعية. إنه شخصية أنموذجية: «اجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيئية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بحذاقيره»⁽¹⁵⁾. فالذات هنا لا تنتج إلا نفسها، وفي ضوء مؤثرات متعددة. فليس هناك تحليل منظم ودقيق وموضوعي، إذ إن تجربة الكتابة لا تؤكد هذه النرجسية، بقدر ما تؤكد ثقافة إبداعية متميزة، صاغت أسسها من التفاعل الثقافي مع حركة المجتمع العباسي. وفي دراسة العقاد لابن الرومي استخلص أوصافه البدنية وهيئاته الحركية من منتوجه وأخبار الناس عنه. وأن ديوانه: «تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية، لاشتغال وجدان الرجل عليه وفرط استيعاب نفسه في شعره، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه»⁽¹⁶⁾. وهو ما وصفه بالطبيعة الفنية عند ابن الرومي، أي شدة امتزاج حياة الشاعر بفنه. وإذا كان العقاد يصدر عن موضوعيته ما في دراسته لابن الرومي موازنة بأبي نواس، فإنه لم يتخلص كذلك من بعض إفراطاته،

وهو يستخلص من شعر الشاعر نفسيته غير السوية (مريضة)، بأن أرجع وصف ابن الرومي للأرض في فصل الربيع:

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الأنثى تصدت للذكر

من الوصف المعهود إلى الشعر الغامض الناتج عن اضطراب في جهاز التناسل، الذي تدل عليه أيضًا شهوته في وصف محاسن المرأة وفي أهاجيه لمن عيروه بالعنة، وفي رثائه لأبنائه. ما يدل على تأثر العقاد بعلم وظائف الأعضاء. يذهب المازني في استنباط الملامح الرئيسة لشخصية ابن الرومي من شعره، أن تمرده على الحياة والمجتمع يعود في الأساس إلى عدم قدرته على التكيف وتوهم اضطهاد الناس والطبيعة له. ما وسم أعصابه بطابع التوتر والاضطراب، وهو ما ينطق به إبداعه. وأن جهازه العصبي كان مختلا، مع سرعة الغضب وحدة إحساسه الجنسي، بسبب طيرته التي عرف بها⁽¹⁷⁾ فهل كل متطير إلا وهو مصاب بخلل في الأعصاب؟ ومع ذلك فإن قراءة المازني لابن الرومي أكثر استساغة وقبولا. ابن الرومي مطبوع على العبث والسخرية كما يؤكد العقاد، الذي يبدو أنه لا يفرق بين الشذوذ واضطراب الأعصاب والعبقرية. دون البحث في أسباب هذا التميز ودواعيه. إنه يتمادى في المغالاة لما يقرر أن عيوب ابن الرومي التي حببت إليه الهجاء تتمثل في الشهوانية والضعف بخلاف ما قال به المازني، الذي قرن أهاجي الشاعر بحدة طبعه وسرعة غضبه وإلى المجتمع الذي كان يبيح (كما يقول) لابن الرومي أن يفحش في القول. ويبقى أن هناك خلطا غير مبرر عند الاثنين بين العبقرية والطيرة. إن عبقرية المبدع في توجيه اللاوعي. وليست عبقرية متولدة عن تجارب وافتراسات وخرافات. علما أن التراث النقدي العربي، كان البحث في الطبع والموهبة والسجية، حائلا دون توظيف مصطلح (العبقرية) مع أن العبقرية في مخيال النقد الشافهي تعني التفرد والتوليد والإبداع والغرابة (التفوق والعظمة). إن العقاد والمازني (مضافا إليهما

مباحث محمد النويهي وآخرين) لم يجدا أمامهما ما يعوض هذا النقص (القراءة النفسية) في الدرس النقدي التراثي للدلالة على الرغبات المريضة المكبوتة وتحليلها وتأويلها، تحت سلطة ما يمليه وما يستتبطه من معان وأفكار. إن التجارب والافتراضات عن العبقرية عديدة ومتضاربة، تعدد المناهج والثقافات والخبرات والقراءات. بينما واصل العبقرى اعتلاءه ليضيف غموضاً أكبر على طبيعته ووظيفته وطريقته. فغربة العبقرى في أسمى صورها ما هي إلا شكل من أشكال إنقار الشيء وممارسته بتحكم. إذ إنه يكتب للمجتمع. وغايته قد تكون تغيير نمط تفكيره. وفي هذه الحالة تكون العبقرية لازمة لكل إبداع يراد له التفوق والانتشار.

بالنسبة لنصوص العقاد والمازني، فإن لاقت صدوداً ومعارضة من خصوم تطبيقات المنهج النفسي، لاسيما طه حسين ومحمد مندور (اتجاه أكاديمي منهجي في البحث العلمي) من حيث العناية بالشخصيات التراثية الفاعلة (بشار، أبو نواس، ابن الرومي، المتنبي، المعري) وبالاتجاه إلى التراث وبعث منتوجه وتحليله وتأويله، وفق معايير المقولات النفسية السياقية. إن النص الشعري فيها لا ينتج ذاته، إنما الأمراض هي التي تنتج، فضلاً عن الإساءة الصريحة - وإن لم تكن مقصودة - لشعراء التراث الذين كان القارئ يحترم إبداعاتهم ويردها ويفخر بها. فإذا به يفاجأ بأن أصول هذه الإبداعات ومصادرها وابتكاراتها، مردها عقد ومكبوتات واضطرابات عقلية وجنسية وجسدية. فهل هذا ما يميز التراثي من المحدث (عصر النهضة خاصة). ومع ذلك فإن مثل هذه المؤلفات، من محاولات النقد العربي الحديث ومعلم من معالم الاتصال بالثقافة النقدية الغربية بديلاً عن الآراء الذوقية والانطباعية التأثرية، الفاقدة لكل تبرير وموضوعية. إن القياس والتأويل فرضا نفسيهما في التحليل النفسي التأسيسي، بتجاوز السيرة الذاتية والتجربة والتفاعل، خاصة أن برادلي يعلن أنه: «ليس

مهما ما يقوله الشاعر طالما أنه يقوله بشكل جيد... إن الموضوع أو المادة لا تحدد شيئاً، فليس ثمّ موضوع لا يتعامل معه الشعر»⁽¹⁸⁾ وليكن موضوعاً كاشفاً لعلاقات وحقائق اجتماعية بحاجة إلى إرادة وجهد. وحتى حديث الشاعر عن نفسه (وجدانية خاصة) لا يتعدى كونه أداة ترجمة وإذا ارتبطت برؤية ما، مهما تكن هويتها ومبرراتها تظل نهج الأسلوب في الظهور والاستقطاب.

إن مقارنة فرويد بين العلم والفن، لا تصمد أمام الفروقات النوعية بين الظاهرتين، ذلك: «أن الفن مختلف في قيمته عن العلم من حيث أن الفنان إلى حد بعيد، أو على الأقل إلى حد ما - يسيطر على إنتاجه. أما العالم فلا سيطرة له على حلمه، فالعلم يمكن أن يكون إفشاءً إجبارياً، أما الفن فهو تعبير مركب»⁽¹⁹⁾. وبالتالي فإنّ النص الأدبي رسالة حاملة لمحمول خفي حاول فرويد أن يفرضه - ربما لطرافته - على القارئ للنصوص الإبداعية. وهو ما يؤكده بشكل معاكس رينيه ويليك، الذي يقول في النقد النفسي التحليلي: «قراءة الأدب تمتد خلف سطحه الظاهري، أي كشف القناع عنه»⁽²⁰⁾. وتتجدد المعارضة لدى ويليك خلال تعليقه على آراء فرويد في المبدع، واصفاً ذلك بالغرابة: «الفنان شخص عصابي، بقي نفسه - عن طريق عملية الخلق التي يقوم بها - من الانهيار النفسي... والشاعر يمارس أحلام اليقظة، ويشرّ خيالاته على الناس وبهذا - وهو شيء غريب - يكتسب شرعية اجتماعية. وهذه الخيالات قائمة على تجارب الطفولة وعقدها»⁽²¹⁾. هل الإشكالية في المبادئ النظرية أم في نمط آليات التطبيق، أم في الخيال وهو يكشف ستر الأشياء (التوسع) وينتج فرصاً مهمة للتفوق، بل التسامي الذي كان وسيلة فرويد في دراسته لشخصية الرسام الإيطالي ليوناردو ديفنشي بوساطة تكيف الدافع الجنسي إلى نشاط جمالي، تجسد في تشكيل لوحات خالدة بإيعاز قوي من الباطن الدفين في أعماق حياة هذا الفنان. يقول: «إنّ ملاحظة الحياة اليومية للأفراد، تبين أن أغلبهم ينجحون في

توجيه منح مهمة من طاقاتهم الجنسية المباغثة إلى نشاطات مهنية»⁽²²⁾، إذ إن العمل الإبداعي للفنان هو أيضاً نتاج للرغبة الجنسية⁽²³⁾. مع الإقرار بأن التحليل النفسي لا يفسر كيف أن ديفنشي هو فنان. لكن الأساس هو كيف يفلح السوي في تحويل تخيلات الرغبة إلى وقائع، على نحو ما يشرح فرويد: «إنه إذا كان يملك هبة الفن، الشديدة الغموض من وجهة النظر السيكلوجية، كان في مستطاعه أن يحول أحلامه إلى إبداعات جمالية عوضاً عن أعراض مرضية. وهكذا يفلت من مصير العصاب، ويجد عن هذا السبيل علاقة ما بالواقع أما إذا كانت هذه الملكة الثمينة منعدمة الوجود غير كافية، فمن المحتمل عندئذ أن يغطي الليبيدو بطريق النكوص، إلى بعث الرغبات الطفلية، وبالتالي إلى ظهور العصاب»⁽²⁴⁾. إن الخطاب الشعري من منظور هذا التصور، تعبير عن صراعات داخلية حادة. وأن المجتمع الذي تتعقد فيه الحياة وتتشابك لا يوفر مستلزمات الارتقاء النفسي الطبيعي. وكلما تنازل المجتمع عن صرامته وسلطته على الفرد، يتخلص اللاشعور من عقده، ولذا فإنّ أحد أسس التحليل النفسي التمرد على الماضي الذي يمارس ضغوطه بشدة، لكونه صورة للإظهار والاستلاب.

إن المقاربة النفسية في خطوطها العامة، تستنبط من شخصية المبدع الفنان لا انطلاقاً من أعراف المجتمع وقوانينه. ما يوحي بنسبيتها في تخطي النص كلغة (مستقل بذاته) إلى عده نتاجاً وإشارات دالة على المؤلف. وفي هذه الحالات فإن اللاوعي النفسي يحتكر الإبداع والنقد على السواء ولا يحيل الشعر إلى ممكن معقول في غياب الشخصية المسؤولة التي تقرر. من هنا كانت مناهضة رينيه ويليك لأسس التحليل النفسي: «إن الشاعر صانع الفن في أي وسط خاضع لفنه كي يصوغه، فهو لا يدخر أي تجربة غير كاملة»⁽²⁵⁾ ما يثبت في رأي ويليك أن بناء الصورة عملية إرادية ومسؤولة، ولا صلة لها بخرافية اللاوعي. ولأن التحليل النفسي في منظور الرافضين لا يتعمق باطن الشعر ولا

يرى إلا الظاهر منه، فإنه لا يعدو كونه منهجا انتقائيا، ينفرد بدراسة الشخصيات المرضية. إنه منبع يلتقي مع الخرافي في محاصرة وعي الكتابة كإدراك وفعل. فإذا كان التحليل النفسي قد أكد عجز المريض عن مواجهة الموقف بإرادة ووعي، فهل يعجز الشاعر بلغته وصياغته وإحساساته ونظرته إلى الذات والآخر، من مواجهة الموقف؟ ليس كل من يبدع باستثنائية وتفوق يكون مريضا. مثلما أن قوة الدافع إلى تأليف الشعر لا تعني في صميمها وأبعادها هيمنة اللاشعور على الشعور.

2 - المثير الخارجي في التراث النقدي: إن حاجة الشعراء إلى مثير خارجي ملائم يهيئ على الإنتاج في حالة العقم، مسألة كشف فيها هؤلاء عن قدرات خاصة في إيجاد البدائل الفاعلة. لأن المثير ضرب من العدول عن المجاهدة والتعب بدون نتائج وحافز في تجاوز العقبات الآنية. ولهذا لاذ الشاعر بالجميل من عناصر الفضاء الجغرافي، لاستشارة القريحة على العطاء. ونقلت المصادر التراثية للقارئ جانبا مهما من مهيئات الشعر، من ذلك ما أثر عن الشاعر الأموي كثير لما سئل: «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة، يسهل علي أرسنه ويسرع إلى أحسنه»⁽²⁶⁾. فإن الفعل (تصنع) ورد في مقام تخطي العجز وعدم القدرة على الفعل (الشعر فعل). وتعلق بصيغة (عسر). والتحول عن هذا العسر يكون بارتياح الأماكن الجميلة (الرؤية البصرية) والآثار الدارسة. وهو جمع بين حياة وموت في إحساس المبدع. إن الطبيعة رافد أساس من روافد الإضافة والإنجاب. ويوظف ابن رشيق مصطلح الصنعة نفسه، حيث يكون الشاعر متعب الفكر والروح: «وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في الجبال وبطون الأودية والأماكن الغريبة الخالية فيعطيه الكلام قياده»⁽²⁷⁾. إنها الإشارة إلى البديل، لما يخون الطبع صاحبه فيأبى

على السخاء لإزالة التوتر في الذات والحياة. أما رد أبي نواس لسائله: «أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزنتي الأريحية»⁽²⁸⁾، فلأنه وصف حالته وكيف يصنع (العمل حركة) ليس هذا حدثا مطلقا. فإنه وغيره من الشعراء أبدعوا قصائد خالديات في صحوهم ووعيمهم. والظاهر أن شهرة أبي نواس بنعت الخمرة والتودد إليها، وأنها جوهر الوجود وقدمه وحركيته، من حوافز الربط بين الخبرة وصناعة الشعر (النتاج). وهناك من المبدعين من أسرع إلى الغزل، لاهثا عندما فقد التمكن. سئل ذو الرمة عما يصنع في حال الجذب، فأجاب: «الخلو بذكر الأحباب»⁽²⁹⁾. إن المرأة في الذاكرة الشعرية كانت دوما فعلا إبداعيا حتى في حالات الشعر الصوفي في سموه عما هو أرضي وإنساني. وبذلك تتسع دائرة القول التي أثريت بحالات أخرى كالغضب والتحدي (جرير والفرزدق). لكن هذا الشعور قد لا يستمر تدفقه إذا اعترضه عارض.

يؤكد حازم القرطاجني، استنادا إلى الخبرة في التلقي والملاحظة والقراءة أن الباعث على الشعر وثيق الصلة بأحوال النفس وما يحدث لها وما تتكبد من قلق ونوازع نتاج ظروف طارئة على نحو ما يظهر في أساليب الشعراء: «فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيها من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»⁽³⁰⁾. إن معاني الشعر يتوزعها عنصران:

أ - خارجي مؤثر في المؤلف. ب - داخلي من ذات الشاعر. واجتماعهما يؤدي إلى الجودة والاستيلاء على الذات المتلقية. ولعل أبرز محفز على الإبداع، ما يترتب عن حالات الارتباط بالمكان وما يتحرك فيه. إنه: «الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألفها عند فراقها وتذكر عهدها وعهودهم

الحميدة فيها»⁽³¹⁾. إن المنازل الدائرة والعهود الماضية بسبب من أسباب إذكاء المخيلة «وليس دوما هدفا للإتباع والمجاراة وربط المتأخر بالمتقدم في منطق الشفاهية الممتدة»، تتراوح بين استئناس النفس وانشراحها، وبين انقباضها ونفورها. وتطرق النقاد إلى التركيز على أوقات زمنية معينة تستغل في الطاقات المبدعة، من حيث الربط بين الزمن والجودة والحسن، على نحو ما يخلص ابن قتيبة: «وللشعر أوقات يسرع فيهاأتيه ويسمح فيهاأبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب»⁽³²⁾. إنها الوسائل النافذة التي تعلو فيها الذات عن المجرد والمتوهم، فتختار طبقا لأحوالها ما يلائمها للإبداع والتأثير والتميز والانتشار (متعة التلقي وجماليته) وما ذكره ابن قتيبة بالملاحظة والتكرار، وحاول به أن يجدد من روح الكتابة وفعلها، انطلاقا من الأحوال النفسية، لم يكن ليربطه بعقد النفس وأمراضها واضطراباتها التي ترسبت فيها منذ عهد الطفولة: أولا لأن البيئة تختلف. وثانيا لأن الكلام في هذه العقد ولید تجارب طبية وقراءات لشعراء لم تتخلص بالمقابل من دافع إيديولوجي، ليس له نظيره في ثقافة التراث النقدية. وجاء هذا متأخرا جدا عن ملاحظات ابن قتيبة وابن رشيق المستنبطة من أقوال الشعراء، ومن عرض إلى المثيرات المحفزة. ثم إن هذه المثيرات هي إضافات كما وكيفا ما دامت قد وردت في الفكر التراثي دون مأخذ. وللتأكيد على أن الأصل بحاجة إلى إثراء وتنويع (ثقافة ومعرفة) كان على النفسانيين أن يضيفوا إلى موادهم هذا النوع من المثيرات الذي لا صلة له بالعقد الجنسية والأحوال المأساوية، ولو على شكل ملاحظات. ما يحقق الرضا للشاعر على مستوى منتوجه ووضع الاجتماعي. وحتى ظاهرة الطمع كانت مبررة نفسيا واجتماعيا من الشاعر ذاته، ولم ير فيها خدشا لكرامته ومنزلته الاجتماعية. إنه يثير كوامن

الإبداع أكثر من عقيدة الإيمان في ملاحظات ابن قتيبة عن الشاعر الكميّ: «فإنّه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى. وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة»⁽³³⁾. وعلى الرغم من فطنة ابن قتيبة في تأكيد الهوى والميول، إلا أنه يصدر عن سند أخلاقي بحت، ينص فيه أن الطمع سيئة نفسية دون البحث في علله التي قد تقبل ولا تعاب. إن المحوري في هذا التوجه نحو المدرك المعقول الذي يفصح عن طاقات إجرائية ثرية ومرنة.

يعد الأثر النفسي ظاهرة بشرية استولت بظلالها على المبدع والناقد والفيلسوف، فكان البحث والرأي والتأويل. لكن الشاعر ظل عصيا على البحث، إذ كيف يمكن ترويضه وهو اللاهث دوما وراء شهرة الإبداع والمنزلة الاجتماعية؟ وإذا تعلق الأمر بحالات استثنائية فإن ذلك ليس مبررا موضوعيا، مقايسة بما يجمع الشاعر بالمتلقي. ومع ذلك يبقى خطأ التقدير في العجز والتصور والتدقيق في الفروق والفواصل قائما. فهل يمكن عد النقد النفسي بمنجزاته شبه النصية، بديلا منهجيا عن ما سبق من ملاحظات وآراء وقواعد؟ وهل يملك وسائل أخرى أكثر شجاعة، يتوخاها في ضمان النتائج من حيث وضوح الرؤية ووعي القراءة وتقديم معرفة مفارقة وجدية في دراسة لغة النص وتراكيبه وصوره في مجموع الكتابة الواحدة، لا في مجرد التأويل والقياس في تحليل السياق؟

3 - النقد النفسي وقراءة المعرفة بالنص: استناد إلى مبادئ البنيوية

النفسية ذات الطابع اللساني، دعا جاك لاكان إلى ضرورة الفهم الجيد للفكر الفرويدي، مع إعادة النظر في مقاييس التحليل النفسي لكثافة الدراسات اللسانية واللغوية التي نبهته إلى ما كان غير معروف، وللنتائج النسبية والتسامي على النص كلغة. وفلسفته: «أن اللاشعور هو بنية في حد ذاتها، لها تركيبة شبيهة

بتركيبية اللغة»⁽³⁴⁾. مؤكداً على مركزية الدال الذي «يتحرك ضمن شبكة محاكاة على قياس بنية الذات، يعبر عن الذات بالنسبة إلى دال آخر. فهو بمثابة رمز - وحدة متخفية - ينتقل عبر سلسلة من الدلالات، كل واحدة تمتاز عن الأخرى بفارق، يمثل اختلافها واقتربانها فيما بعد، واللاشعور محاك من الدلالات التي تقتبس التصور النظري محاكية في تلك اللغة التي نتكلمها»⁽³⁵⁾. وبالتالي: «لم يعد النص الأدبي يؤدي دور الوسيط بين العبارة والنظرية، بل إنّ التحليل النفسي هو الذي يؤدي دور الوسيط بين العمل الأدبي وقراءه»⁽³⁶⁾. إنه تحول نوعي لا ينكر أو يهمل من ناقد ظل تابعا لفرويد. فبعدما كان التركيز على دراسة الشخصية مستقلة ثم في صلتها بإبداعها وعلاقة الاثنين بالمتلقي صار التحليل النفسي حاملا وظيفه أكثر دلالة.

إن القراءات النصية يفترض فيها أن تستقبل هذا النمط من القراءات المضافة، على الرغم من أبعادها السياقية. لقد سما لكان برسالة اللغة ومنحها امتيازاً، ظلت المقولات المرجعية تتجاهله، لأنه لا يتفق ورؤاها المعرفية. إن لكان يقرر: «أن اللغة هي الشرط الأساسي للوعي الذاتي، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه وبين العالم، بينه وبين ذاته، اللغة هي التي تسمى الأشياء»⁽³⁷⁾. إن جاك لكان من أولئك الذين أسهموا في تفعيل القراءة النفسية وربطها بمناهج ومعارف غير مسبقة، خاصة حين استغل الطاقات السيميائية ومنجزاتها على مستوى العلامة اللسانية. فضلا عن المحاولة الجادة لإخراج التحليل النفسي الكلاسيكي من أحكام مجانية وتعسفية تتطوي على تجن واضح اتجاه العقائد والأعراف والنظم والقوانين. ويبقى السؤال: كيف تبدو النصوص، هل هي نصوص متماسكة وواضحة ومفهومة، أم هي ماذا؟ الأساس أن جاك لكان قد عني بضبط المصطلح ذي الأصول النفسية. فإنّ اللاوعي هو: «الكلام المتجاوز للفرد أي غير المتاح له حتى يعيد ما انقطع من حديثه الواعي»⁽³⁸⁾

ويكشف في منظومته النقدية عن «الفجوة التي ينفذ منها العصاب لإعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع - وهو واقع قد يكون من المتعذر تحديده»⁽³⁹⁾ فاللذة عنده: «جنسية وروحية وجسدية وفكرية معا وفي نفس الوقت»⁽⁴⁰⁾. إنه ينطق عن قراءة أنموذجية، انفتح فيها التحليل النفسي على الآخر وأشركه في إنتاج النص وفي نص القراءة، من حيث الاشتغال على تحليل المدلول من منظور لساني/نفسى، يركز على كيفية توظيف اللغة عند المرسل والمرسل إليه (الحالة النفسية). وما ينجم عن هذه الصلة من لذة خاصة. إنها مناقشة حقل اعتمد فيه على وسائل إجرائية قادرة على تفسير المشكلات الشخصية الإنسانية. وما يجمع المبدع بالقارئ هو هذا الجانب اللساني الذي يؤكد على البعد التواصلى، يستقطب البحث النفسى فيقرؤه ويحلله على نحو ما يقرأ اللغوي مادته اللغوية ويحللها، خاصة أن الشاعر في التحليل النفسى وفي بعض القراءات لا يجيب بدقة عن أسباب الكتابة ومصادرها إجابة مقنعة. ما يعرفه بشكل جيد أنه محكوم بتجربة تنقلها كتاباته للآخر، يعبر فيها عن إمام بشخصه وبالنفوس البشرية. ليأتى المحلل النفسى واصفا هذه التجربة، إذ إن: «القصدية التي يرمي إليها النص قد تكون غائبة عن ذهن المؤلف»⁽⁴¹⁾. ثم إن: «القصد النفسى واحد من جملة المقاصد فى النص»⁽⁴²⁾. هذا احتمال من احتمالات متعددة مقاربة كانت أو متباعدة.

إنه من الإجحاف الحكم على خبرة عميقة من مفردة واحدة أو استعارة جنسية واحدة. لأن هذه العملية لا تخرج عن الوصف السطحي، ولا تقيم دليلا على معرفة جديدة ومغايرة للمقروء الإبداعى، حتى وإن اتكأت على أخبار ومعلومات. من هنا تأتى أهمية جان لاكان من حيث التركيز على اللغة في قراءته النفسية، يفاجأ فيها القارئ بطريقة مغايرة وطريفة، كشف عنها شارل مورون، فيما عرف بالنقد النفسى، الذي يعلم الآخر كيف يقرأ نصا إبداعيا وبمعزل عن قيمته الجمالية. إنه مقولة سياقية عنيت بالخطاب الأدبى فى مناحيه

النفسية بتوظيف أدوات منهجية، يعتقد أنها فاعلة وضامنة لمعارف بديلة في تحليل النص، لاسيما في إثبات أن الكاتب ليس عصابيا دائما. وأن ما يقوم به مورون ليس تحليلا طبيا. أشار مورون في البدء إلى مؤثرات الإبداع الفني، التي حددها في: «الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها ووقف على العامل الثاني فجعله موضوعا للنقد النفساني»⁽⁴³⁾. مدعما منهجه بانتقاء النية في تخطي سياج النقد الأدبي والإحلال محلّه. إذ الأمر متوقّف على الإسهام في إثرائه. فهل خلص شارل مورون من الفرضيات النظرية (ذات الطابع التعليمي القواعدي) السابقة التي تتضمّن عدم تحكم المبدع في منتوجه بشكل كليّ، وهو يركّز على استخراج الاستعارات المعادة التي تحيل على علاقات معقّدة ومتداخلة تؤدّي إلى الشّخصية المرضية، وبعيدا عن نوايا المؤلّف الواعية وقصديته المخطّط لها. إنّ مورون قد قفز على الثنائية الخلافية بين الاجتماعي والإبداعي وعدّ قراءته للكشف عن الخفي، من الصّلات بين النّصوص. ونهجه الذي يصفه بالموضوعية يقوم: «على تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على بعض، فهذا التّركيب يضع يد الناقد على عناصر متماثلة في الصّور الأدبية تتداعى فتكون شبكة من الدّلالات، ولهذه الشّبكة قيمة أساسية في النقد النفساني»⁽⁴⁴⁾. ولدعم طريقته الإحصائية والدّفاع عن فاعليتها: «يرى أنّه إذا كانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واعيا، فإنّ الشّبكة الدّلالية التي تكوّنّها العناصر المتعاودة إنّما تتّصل باللاوعي وتحيل عليه، ثمّ إنّ هذه الشّبكة... بناء مستقل عن الأبنية الواعية»⁽⁴⁵⁾. إنّ هذا الجهد الإحصائي في الجمع والتبويب والتنظيم والحصص، غايته الأساسية أن: «ما يحدث للشّبكة الدّلالية من تحوّل دائم في آثار الأديب، إنّما يعني أنّ الانفعال أو الصدام أو التّأزم في نفسه مستمر، وهذا الاستمرار يمكن من الحصول على الأسطورة الفردية التي تستبدّ بالأديب ومن الوقوف على حاله

المأساوي»⁽⁴⁶⁾. هل التقاط صور مكررة بقوة من حيث الكم كاف لهيمنة الباطن على وعي الظاهر؟ ثم هل هذا الإحصاء موضوعي أنتجه النص؟ أم أنه مجرد أداة يعتمد عليها الناقد بأثر من فرضيات قبلية؟ إن النص يفقد تماسكه في هذا النوع من البحث. ولو أن النقد النفسي يهدف أساسا إلى تقديم معلومة أكثر دينامية، ضييع الذوق فيها كذلك موقعه.

إن النقد النفسي لا يعنى بتأويل المرجعية، الذي لا يكون واحدا وثابتا، حتى وإن قابل الناقد نتيجته بما جمعه عن سيرة المؤلف الذاتية (أخبار ونصوص) لتعصيد ما توصل إليه. إن النقد النفسي إحساس جديد بأثر الخطاب الاستعاري في الكشف عن الأسطورة الفردية المتوازية التي خلص إليها مورون في دراساته المتعددة، ومنها قراءته للشاعر بودلير، إذ نحا إلى إقامة الفرق بين أناه الاجتماعية المنحطة والمنهارة وأناه الإبداعية المنتجة والمتوتبة. حدث هذا دون الانصياع العشوائي للتصورات المعرفية الاحتمالية التي تؤثر في وضوح الفعل الاجتماعي القائم على عقد الطفولة، والمشكل للاشعور في ضوء البعيد من الروابط. القراءة هنا لم تعد متعة جمالية ولا استجابة سلبية ولا مسلمات قارة. إنها جهد ونظر وحركة مترجمة للعناصر اللاواعية التي تستبد بالجهاز المعرفي والمعلوماتي للناقد النفسي.

إن القراءة النفسية قراءة مضافة. بيد أنها أقل تعقيدا مقارنة بقراءات أخرى مرجعية، على الرغم من أنها لا تكتفي بنصوص مختارات ومحددة. علما أنه ليس سهلا العثور على نص إبداعي يحيل على اللاوعي (نص يتكلم). وإذا كان هذا مقبولا فلماذا لا يتوجه إليه النقد النفسي مباشرة وعلى أنقاض لا وعي المؤلف (يكون موضع اتفاق)؟

إن شبكة العلاقات الدالة لم توجد إلا بفضل لغة النص. ما يعني ربط الاستعارة بالعدول عن المعتاد: «لأنها في النقد النفسي انحراف عن الجميل

والمتمتع إلى الباطن المتقدم على الظاهر». هذه الشبكة الدلالية التي ينشط فيها السياق تمنح للاستعارة كصورة حضورا ومركزية. لكن كيف يتفق الإحصاء مع فرادة الخطاب الأدبي، أي كيف يحكم الكم على نصّ منطلق ؟

إنّ أدوات النّاقّد هي غير أدوات المحلّل النفسي، يتقنها جيّداً، وقد يكتفي بعمومها لا بامتداداتها وجزئياتها. لذا يتأتّى الاختلاف الذي يعاين في نقدنا العربي الحدائي بين تفكير وآخر دون إنكار وظيفة هذا النّقد في الإضاءة وتوسيع دائرة الفهم والإدراك، إذ: «من المؤكّد أنّ أنصار القراءة النفسيّة قدّموا إسهامات جديدة إلى مسيرة الاتّجاه النفسي في النّقد، وأضافوا تصوّرات نقدية مهمّة إلى الدراسات التي استهدفت تحليل الشّخصيات الأدبية، سواء أكانت تراثية أم معاصرة...»⁽⁴⁷⁾. وإن ظلّت الوظيفة الجمالية مغيبة، كشأن حالها مع المقولات السياقية. أمّا في النّقد العربي الحدائي فإنّ الحاجة إلى الوعي الجاد بالتّحوّلات التي مسّت المباحث النفسيّة (صلاتها بالمناهج المختلفة التي كانت تتأصّبها الجفوة والعداء)، باتت إلزامية. ليس نقيصة مراجعة المنهج (انعدام الثبات) وتعديله، ليتم احتواؤه بشكل رؤيوي دقيق، خاصة في غياب الوعي بالنّقد النفسي الذي هو أقدر على الاتّصال ببعض القراءات النّصية. لقد حول جهده وممارسته للنّص الأدبي، الذي لم يكن هدفا نهائيا من انشغالات التّحليل النفسي. فالخروج المتواضع عليه من الآراء يعد ضرورة منهجية، تعلق الأمر بالاتّجاه الواحد أم بعلاقته باتّجاهات أخرى نافذة، كالمقولات النّصية التي توطر للحالات الفاعلة لا الحالات المرضية في خطوطها العامة، وهي في خضم مناقشة إشكالية الكتابة. إلّا أنّ مقارنة النّقد النفسي، منظورا إليها من الناحية الجمالية والنقويمية، لا تبحث في الكلام العالي والأسلوب الجميل الرّصين ولا في البلاغة قواعد ومقامات وأثرا. ولا تعنى بالمبالغة والإفراط أو الاعتدال والتوسط. فإنّ البلاغة ليست فناً لغويا وشعريا بقدر ما هي تأدية لمهمّة تشير إلى دلالة، ما دام النّص هدفا لفهم وإعادة توليد معرفة، يعتقد النّقد النفسي أنّها دقيقة وموضوعية وصحيحة.

الهوامش:

- 1 - محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مقالة في مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 16 + 2، م 19، دمشق 2003، ص 25.
- 2 - المرجع نفسه، ص 25.
- 3 - أ. د. هيرش، اتجاهات في التقييم الأدبي، ترجمة نصر حامد رزق، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1986، ص 36، 37.
- 4 - فكتور شكوفسكي، الفن باعتباره تكتيكا، ترجمة عباس تونسلي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1986، ص 110.
- 5 - هيرش (مجلة)، ص 46.
- 6 - ميكائيل ريفاتير، ضمن الأدب والواقع (مجموعة مؤلفين)، ترجمة عبد الجليل الأزدي، محمد معتمد، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر 2003، ص 47.
- 7 - المرجع نفسه، ص 47.
- 8 - المرجع نفسه، ص 45.
- 9 - محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط 1، القاهرة 1996، ص 84. العمل الأدبي عند بارت هو ما يوجد بين أيدينا، في حين أن النص لا وجود له خارج اللغة (ص 115).
- 10 - وائل بركات وغسان السيد ونجاح هارون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق 2004، ص 120.
- 11 - إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1982، ص 58.
- 12 - المرجع نفسه، ص 59. مع أن ريتشاردز يؤكد أن علم النفس يسعف بدقة في مناقشة إشكالية الكتابة وخطواتها، ص 58.
- 13 - المرجع نفسه، ص 159.
- 14 - المرجع نفسه، ص 57.
- 15 - عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هاني، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1968، ص 88. ويشرح كلّ لازمة من هذه اللوازم التي تبين عن شخصية أبي نواس الباطنية. لكن هذه الشروح فيها مغالاة وتعسف.

- 16 - عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي، ط 3، القاهرة 1950، ص 159 - 110.
- 17 - إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة 1954، ص 245 - 249.
- 18 - هيرش، (مجلة)، ص 43.
- 19 - حمادة، ص 60.
- 20 - المرجع نفسه، ص 159.
- 21 - المرجع نفسه، ص 159. يرى إبراهيم حمادة أن التحليل النفسي يجزئ الدلالة من حيث هي وحدة وتماسك في القصيدة.
- 22 - Sigmund Freud, Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci, éditions Gallimard, Paris, 1991, p 93.
- 23 - Ibid, p 263.
- 24 - سيجموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 2، بيروت 1981، ص 61.
- 25 - رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد طرابيشي، بيروت 1972، ص 109.
- 26 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص 184.
- 27 - أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 1، بيروت 1972، ص 207.
- 28 - المرجع نفسه، ص 207.
- 29 - المرجع نفسه، ص 206.
- 30 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 11.
- 31 - المرجع نفسه، ص 249.
- 32 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص 25 - 26.

- 33 - المرجع نفسه، ص 24، ويورد إجابة الحطيئة لما سئل عن أشعر الناس، فمد لسانا طويلا، وقال هذا إذا طمع.
- 34 - بركات (اتجاهات نقدية)، ص 120.
- 35 - المرجع نفسه، ص 120 - 121.
- 36 - المرجع نفسه، ص 125.
- 37 - المرجع نفسه، ص 126.
- 38 - عناني، ص 122.
- 39 - المرجع نفسه، ص 122.
- 40 - المرجع نفسه، ص 48. فضلا عن ربطه للرؤية بإثبات الوجود. وتقسيمه للرغبة واعية وغير واعية.
- 41 - محمد عيسى (مجلة)، ص 44.
- 42 - المرجع نفسه، ص 49.
- 43 - حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء (د.ت)، ص 14.
- 44 - المرجع نفسه، ص 15.
- 45 - المرجع نفسه، ص 15.
- 46 - المرجع نفسه، ص 15.
- 47 - محمد عيسى (مجلة)، ص 63.

النص الأدبي ومقولة الانزياح

د. رابع ملوك

جامعة البويرة

النص الأدبي نص متعدد بتعدد وجهات النظر التي تحكم المتصدين لتعريفه ومعالجته، فإذا كان هذا النص واضح المعالم شكلياً إذ هو مجموعة من الحروف تسود صفحة أو صفحات بيضاء، فإنه من ناحية الدلالة عالم متشابك، أو لنقل إنه غابة من الدلالات، لا يملك الواحد من الدارسين إلا أن يسلك طريقاً فيها، دون أن يكون بإمكانه الادعاء أن ما جال فيه هو الغابة كلها.

هكذا تتعدد ألوان النص الأدبي، وتتغير معالمه من منهج نقدي إلى آخر، وفي هذا التعدد ثراء للنص نفسه، وتقجير لأنحاء، بما يجعل منه امتداداً لا نهائياً. وقد ارتأينا أن نقف في مداخلتنا هذه عند النص الأدبي من زاوية "الأسلوبية"، وذلك بالاقتران على مقولة من مقولاتها هي مقولة الانزياح، لنرى كيف ترتسم معالم النص في ضوء هذه المقولة النقدية.

تعدد المصطلح: قبل الخوض فيما أشرنا إليه، نرى لزماً التعرض لمسألة تعدد المصطلحات الدالة على ظاهرة الانزياح، وقد أشار أحد الباحثين إلى أن تعدد المصطلح لا يخص الساحة النقدية العربية وحدها، بل إن هذا التعدد غربي المنشأ¹، ويظهر ذلك من خلال ما أورده عبد السلام المسدي من مصطلحات مرادفة للانزياح أو قربية الدلالة منه، وقد عزا كلا منها إلى صاحبه، ومن تلك المصطلحات²:

الانزياح l'écart (فاليري).

التجاوز l'abus (فاليري). الانحراف la déviation (سبيتر). الشناعة
la violation (بارت). الانتهاك le viol (كوهن). خرق السنن
des normes (تودوروف). اللحن l'incorrection (تودوروف). التحريف
l'altération (جماعة مو).

وقد شاع في الساحة النقدية العربية ثلاثة مصطلحات هي: الانحراف
والعدول والانزياح، وهذا يقع في المرتبة الثانية من حيث الشيوع بعد مصطلح
الانحراف³، ولكن مصطلح الانزياح يبدو أدل من أخويه على المفهوم المتوخى
التعبير عنه، وذلك لأسباب يعددها أحمد محمد ويس، نذكر منها ما يأتي⁴:

- اشتقاق مصطلح الانزياح من فعل دال على المطاوعة، يجعل المصطلح
منطويا ضمنا على فعل آخر دفع بالشاعر أو الكاتب إلى الانزياح.

وعلى الرغم من توفر مصطلح الانحراف على هذه المطاوعة، فإنه يرد
ومصطلح العدول في كتب بلاغية ونقدية كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية*. بينما
يتميز مصطلح الانزياح بانحصار دلالاته تقريبا في معنى فني. هذا علاوة على
الحمولة الأخلاقية في مصطلح الانحراف.

في مفهوم الانزياح: يشير عبد السلام المسدي إلى أن الانزياح هو مقياس
تنظيري مشترك بين أغلب التيارات التي تجعل من الخطاب منطلقا لتحديد
الأسلوب، ويستمد هذا المقياس تصوره من علاقته باللغة، باعتباره خروجاً
عليها، أي خروجاً على الأصل⁵. ولذلك فإننا لا نستطيع تقويم المهارة اللغوية
والإبداعية عند مؤلف ما إلا في إطار قاعدة هي الاستخدام اللغوي المعاصر
للمؤلف⁶.

وتظهر الصلة القوية بين الانزياح والقاعدة في قول جون كوهن الآتي:
«لا بد قبل أن نعرف ما "المجاوزات" [الانزياحات] لا بد أن تكون لدينا القدرة
على تجسيدها باعتبارها مجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال المقارنة

مع "المستوى" العادي».⁷ ويشير كوهن إلى أن الأسلوب غالبا ما اعتُبر انزياحا فرديا، أي طريقة في الكتابة تخص مؤلفا بعينه، وقد عرفه شارل بالي بكونه تحولاً فردياً في الكلام، كما نظر إليه سبيتزر على أنه تحول فردي في مقابل المستوى العادي للكلام.⁸

إن ما سبق يعني أن النص الأدبي نص منزاح عن المستوى العادي للكلام، أو النمط المألوف منه، فهذا النمط هو الذي يمثل القاعدة التي يحدث الانزياح قياساً إليها. ولكن السؤال الذي يجب طرحه في هذا المقام هو: هل هذه القاعدة واضحة ومحددة وموحدة إلى الدرجة التي تسمح لنا بقياس نص أدبي إليها؟

الانزياح والقاعدة: لقد لاحظ غير واحد من النقاد والباحثين أن مفهوم القاعدة ليس على قدر من الوضوح كما يبدو للنظر غير المتفحص، فهو يحينا إلى تعدد في التحديدات ينتج عنها تنوع في تصنيف الانزياحات، وقد حصر بعض الباحثين هذه الانزياحات في علاقتها بالقاعدة في خمسة أنواع أو معايير⁹:

- تصنيف الانزياحات تبعا لانتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة. ومثال الانزياح الموضعي الاستعارة، فهي تشغل ضمن مساحة محددة من السياق. أما الانزياحات الشاملة فتتعلق، مثلا، بمعدلات التكرار لظاهرة معينة في النص، ويمكن رصد هذا النوع من الانزياح عادة عن طريق الإحصاء، وهذا المعيار نادر ما يتم الاستجداء به.

- تصنيف الانزياحات تبعا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، وتتسم هذه العلاقة بالإضافة حينا وبالسلب حينا آخر، فقد تضاف قيود غير مطلوبة إلى النص بالنسبة للحالة الأولى، وقد يتم تخصيص قاعدة عامة وقصرها على بعض الحالات فقط بالنسبة للحالة الثانية.

- تصنيف الانزياحات بالتمييز داخل نوعين منها: الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية، وتتمثل الأولى في انفصال وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص. أما الثانية فتحدث باختلاف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.
- تصنيف الانزياحات تبعا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، وبهذا يمكننا التمييز بين الانزياحات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والدالية.
- تصنيف الانزياحات تبعا لمحوري الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، فنكون، بذلك، إزاء انزياحات تركيبية وانزياحات استبدالية.
- والملاحظ على هذه التصنيفات عدم الانضباط الشديد من ناحية، وتداخلها فيما بينها من ناحية أخرى. ويتوقف صلاح فضل عند أشكال القاعدة التي يتم الانزياح عنها ليحددها في خمسة¹⁰:
- قد تكون القاعدة هي نظام اللغة وقواعدها التي تتم بها الكتابة. ولكن هذه القاعدة تطرح عدة إشكالات أهمها أننا لا نستطيع اعتبار كل الظواهر اللغوية الخارجة على القواعد ذات أهمية أسلوبية.
- وقد يكون الكلام في مستواه المحايد هو القاعدة، ولكن ظواهر الكلام اللغوية مرتبطة دائما بمواقف المتكلم، الأمر الذي ينفي عنها صفة الحياد.
- ولعل القاعدة الأكثر عملية هي تلك المرتبطة بالاستخدام اللغوي، وبذلك يتعين على التحليل الأسلوبي أن يرصد الانزياحات التي يأتيها مؤلف معين قياسا إلى التصورات النحوية والبلاغية السائدة في عصره.
- وبإمكان الباحث الاعتماد على الإحصاء، فتكون القاعدة تبعا لذلك مبنية على أساس الاستعمال الشائع، فتكون القاعدة هي "المتوسط الإحصائي لعدد من النصوص الموجودة". ولكن الإحصاء لا يكون دالا دائما، فتكرار وحدة لغوية ما

بشكل لافت قد يعزى إلى الجنس الأدبي نفسه، دون أن يترتب، بالضرورة، أي أثر أسلوبى على ذلك التكرار.

- ويمكن تحديد القاعدة على أنها نموذج لغوي مثالي "حاضر أمام الجماعة اللغوية". ومثل هذه القاعدة يعيها افتقارها إلى البرهان التجريبي، فتكون بذلك غير عملية في التحليل الأسلوبى.

القاعدة والانزياح حسب ريفاتير: إن المشاكل التي أثارها سالفًا هي ما حدا بريفاتير إلى ضبط مفهوم الانزياح ضبطًا علميًا دقيقًا، ومن أجل تحقيق ذلك اقترح ريفاتير بعض الأدوات الإجرائية التي تساعد الباحث على محاصرة مفهوم القاعدة التي يتم الانزياح عنها. وهكذا فإن السياق اللغوي سيحل محل اللغة الشائعة، فما يعنيه هو السياق اللغوي لا سياق الموقف، فهذا لا مكان له في نظريته.¹¹ وهكذا فإن النمط العادي من الكلام سيصبح مرتبطًا ببنية النص المدروس، وهذه البنية نفسها تبرز مستويين اثنين، يمثل أحدهما النمط الطبيعي، بينما يشكل الآخر مقدار الخروج عن هذا النمط.¹²

ويرتبط مفهوم السياق اللغوي عند ريفاتير بمفهوم آخر هو "المفاجأة"، وهذه ذات صلة بالقارئ الذي يأخذ دورًا مهمًا في نظرية ريفاتير. ويجعل ريفاتير من المفاجأة ورد الفعل نظرية «في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تتناسبًا طرديًا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعظم». ¹³ ولكي تحدث المفاجأة لا بد من اجتماع عنصرين متضادين، ولذلك يعرف ريفاتير السياق بأنه «نموذج أسنى مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع imprévisible مما يخلق إحساسًا بالتضاد داخل السياق». ¹⁴ ولا يتم الانقطاع إلا بوجود قطبين "أ" و "ب"، بحيث يشكل السياق أولهما وتشكل المفردة

المضادة أو التركيب المضاد ثانيهما.¹⁵ وتكمن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد في العلاقة الرابطة بين العنصرين المتضادين.¹⁶

وتجدر الإشارة إلى أن ريفاتير يقسم السياق قسمين: السياق الأصغر والسياق الأكبر. والسياق الأصغر هو يشغل حيزا صغيرا، ويتكون من العناصر التي ينتج التضاد قياسا إليها، ونضيف هنا بخصوصه أنه يمتلك ثلاث خصائص جوهرية:

- له وظيفة بنوية باعتباره قطبا لمجموعة ثنائية، حيث تتعارض

المكونات الواحد مع الآخر، وبالتالي،

- ليس له أي تأثير بدون القطب الآخر.

- أنه محدود في المجال بعلاقته مع هذا القطب.¹⁷

أما السياق الأكبر فيعرفه «بكونه جزءا من الخطاب الأدبي يسبق الحدث الأسلوبى ويتموضع خارجه»¹⁸، ويقوم بدور مهم داخل النص، فهو يتحكم في التأثيرات الناجمة عن السمات الأسلوبية، وذلك بخلق فسح بينها أو ردم هذه الفسح بحيث يحدث الإشباع الذي يصلح كسياق أصغر لسمة أسلوبية موالية،¹⁹ هذا الإشباع أو التشبع كما يدعوه المسدي معناه «أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها: فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية: معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا»²⁰، وعليه فإن تكرار ملمح أسلوبى ما في نسيج النص يؤدي إلى نقصان شحنته بشكل مطرد يوازي نسبة التكرار، إلى حد فقدانها ببلوغ نسبة عالية من الاطراد.²¹

ويشير صلاح فضل إلى أن السياق الأكبر يتمثل عند ريفاتير في

نموذجين:

أ- السياق — الإجراء الأسلوبى — السياق

ويتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي الذي مهد له، والمثل الشائع على هذا النوع من السياق الأكبر هو إدخال كلمة في السياق غريبة عن الشفرة المستعملة، كأن مثلاً في وصف رحلة نهاية الأسبوع "خرجت من منزلي بالمعادي مصطحباً معي القبيلة لنقضي يومين على شاطئ الإسكندرية"²². فكلمة "القبيلة" في هذا المثال دخيلة على السياق السابق عليها وعلى السياق اللاحق، فهي تحيلنا إلى عالم بدوي ونظام حياة مختلف، الأمر الذي يجعل منها العنصر المضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر، ثم تستمر الجملة في إطار عادي مألوف مما يشكل النموذج الأول للسياق الأكبر.²³

أما النموذج الثاني من السياق الأكبر فيتكون من:

ب - السياق - الإجراء الأسلوبي كنقطة انطلاق لسياق جديد - إجراء أسلوبي. أي أن الإجراء الأسلوبي هنا يولد مجموعة من الإجراءات من نفس الجنس، مثلاً بعد إيراد كلمة قبيلة تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها - مثل الخيام والأغنام والصحراء وغير ذلك مما يؤدي إلى حالة من إشباع هذا الإجراء الأسلوبي تنتهي بأن تفقد الكلمات قدرتها على التضاد ولا تبرز نقطة معينة في النص - الأمر الذي يجعلها تصبح حينئذ مكوناً لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر.²⁴

إن النص الأدبي حسب ريفاتير يلعب القارئ دوراً كبيراً في إبراز أدبيته، ولعل في هذا ما يمنح نظرية ريفاتير الأسلوبية قوتها، «فلا شك إذن أن دخول المتقبل - قارئاً كان أو سامعاً - في جدل التنظير والتحديد قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراءً في تعريف موضوعها وهو الأسلوب».²⁵ وبسبب من هذا يمكننا القول أن «لا نص بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن نقرر... أن الملفوظ يظل موجوداً بالقوة... ولا يخرج إلى حيز الفعل إلا متلقيه».²⁶

- 1 - انظر أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي - مارس 1997، ص58.
- 2 - انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس/ليبيا، صص100،101.
- 3 - انظر أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 2005، ص 48.
- 4 - انظر المرجع نفسه، ص 56 وص 57.
- * - انظر في تتبع الباحث لمصطلحي الانحراف والعدول كتابه السابق، ص 34 وما بعدها، والصفحة 45 وما بعدها.
- 5 - انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 97، 98.
- 6 - انظر صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، ط1، القاهرة 1998، ص208.
- 7 - جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة غريب، القاهرة 2000، ص 35.
- 8 - انظر المرجع نفسه، ص 36.
- 9 - انظر صلاح فضل: علم الأسلوب، صص210-212.
- 10 - انظر المرجع نفسه، ص 213 وص 214.
- 11 - انظر أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 138.
- 12 - انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.
- 13 - المرجع نفسه، ص 86.
- 14 - نقلا عن عبد الله راجع: القصيدة المغربية، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء 1987، ص ص 33،34.
- 15 - انظر المرجع نفسه، ص 36.
- 16 - انظر المرجع نفسه، ص 34.
- 17 - نقلا عن المرجع نفسه، ص 37.

-
- 18 - المرجع نفسه، ص 41.
 - 19 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
 - 20 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 86.
 - 21 - انظر محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس(تونس) 1998، ص 210.
 - 22 - صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 229.
 - 23 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
 - 24 - انظر المرجع نفسه، ص 230.
 - 25 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 86، 87.
 - 26 - المرجع نفسه، ص 87.

قراءة في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني من منظور سيميائ العواطف

أ. ليندة عمّي

جامعة تيزي وزو

تعكس قصيدة "أراك عصي الدّمع" الذائعة الصيت حاجة الشّاعر إلى التعبير عن حالته فحين عجز جسده عن التعبير وعن التّحرك بحرية نتيجة الأسر والجراح، تحرّر فكره فأنّج شعرا ومعاني لا محدودة تعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، وتحرّرت أفكاره وعواطفه من القيود، فقام الشّاعر بتحويل المعاني من معان تصوّرية إلى معان شعورية، ومن أجل الاستفادة من مفاهيم سيميائ العواطف الإجرائية في تحليل هذه القصيدة لا بدّ أن نذكر أولا بالتّحول الذي عرفته السيميائ السردية وذلك بإدخال البعد العاطفي.

التّحوّل السّردي من منظور سيميائ العواطف

يُعتبر البرنامج السّردي نواة النّحو السّردي، لأنّه يوضّح الطّريقة التي يتحقّق عن طريقها تحوّل حالة الأشياء في الخطابات، ويقوم على تحويل ملفوظات الحالة (Enoncés d'état)، عن طريق تركيب بدئيّ للامتلاك أو الفقدان أو تقاسم (تبادل) القيم الموجودة في الموضوعات المرغوب فيها، كما تمثّل ملفوظات الصّلّة (وصل أو فصل) تناقضاتهما، إنّ العملية القاعدية لهذا التّركيب مبنية على عدم تواصل الحالات وتقطّعها (discontinuité) ويتحقّق تحوّلها عن طريق ملفوظات الفعل⁽¹⁾.

تعتبر المواقع العاملية إذن مراكز ثابتة في سيميائية الحدث (السيميائ السردية)، رغم كونها مركّبة من مجموعة كفاءات متغيّرة، وهي تُرتقّب دائما

انطلاقاً من هدفها التّغييري الذي هو فعلها، ويعتبر العامل مجرد فاعل بسيط، وفي نفس الوقت، لا يأخذ التّحليل بالنسبة لسميائية الحدث بعين الاعتبار تغيّر حالات الذات، سواء كانت مضطربة أو غير متّزنة في مواجهتها للحدث، على الرّغم من الأهميّة الكبيرة لهذا التّغيير، فهو ينتشر كمتغير متواصل حول الصّلة، ويرتسم عندها الفضاء العاطفي الذي هو فضاء العلاقة بين الذات والصّلة، كما يركز على الدينامية الدّاخلية أو الخاصّة (Intime) للحالات وبهذا ينتقل الاهتمام بظهور البعد العاطفي إلى الذات الفاعلة أو ذات الفعل (sujet de faire)⁽²⁾. حيث تتبع مختلف الأحاسيس عنها، وهي (أي الذات) طريقة وجودها، وتتميّز الأحاسيس بكونها تحمل معنى متميّزاً وصعب التعريف، ذلك أنّ نفس الإحساس يمكن أن يعبر عنه بطرق مختلفة قد تكون أحياناً متناقضة مثل الدّموع التي تعبر عن الحزن وعن الفرح في الوقت نفسه⁽³⁾.

لم تكن المفاهيم الرّمزية التّحليلية النّفسية التي تدخل ضمنها العواطف والأحاسيس غائبة في الدّراسات السّيميولوجية، غير أنه تمّ إهمالها بهد بهدف دراسة بنيات اشتغال الأشكال التّعبيرية المختلفة، التي يعنى بدراستها السّيميولوجيون، وهذا الشّكل من الظّاهراتية العلمية أدى بالدّارسين إلى نسيان الدّلالات الإنسانيّة⁽⁴⁾.

يعتبر الانفعال (Emotion) من منظور سيميائي العواطف، القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطبيعي، ولا يتركز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس (sensible) إلى مدرك (intelligible)، ولكن تحاول التّوصل إليه من خلال التّوترات التي تربطه بالمُدرك، حيث يمكن الاعتماد على تنظيم يقوم على أساس العلاقة التي تربط بين التّركيب الصّيغي (رغبة انفعالية Vouloir pathémique وقدره على الفعل (pouvoir faire) وبين التّركيب

المزاجي (complexe phorique) والمتمثل في المدة (durée) والإيقاع (Rythme) ودرجة السرعة (tempo)⁽⁵⁾.

وقد جاءت سيمياء العواطف كامتداد للسيمياء السردية، حيث إنّ الدّراسات السابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتداولي للخطابات، وذلك ما ترك فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف، التي تحتلّ مكانا هاما في الخطابات الأدبية. ويمكن التمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية العواطف:

- **المقاربة الأولى** وتقرّ بأن سيمياء العواطف تنبثق من سيمياء الحدث فتتخذ نماذجها كمنطق لها وذلك ما نجده في "كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتانى (1991).

- **المقاربة الثانية** وتقرّ بأن البعد العاطفي ينبثق من الوضع المميّز لذات العاطفة بالمقابلة مع ذات المحاكمة $\text{Sujet de la passion} \neq \text{Sujet de jugement}$ وبالاغتماد على مختلف أشكال الهوية الذاتيّة بدراسة الثنائية (عاطفة/عقل) (passion/Raison) بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائية في الخطاب، وقد وضّح هذه المقاربة ج.ك. كوكي في كتابه "السّعي وراء المعنى" (1997).

لقد تمّ إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذر في الدّراسات السيميائية فالعواطف والأحاسيس تتميّر بارتباطها بالذات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس، وهذا ما يؤدّي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أنّ الرّهان بالنسبة للسيمياء تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الذّوات الحقيقية (الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفّرة ومسجّلة في الخطابات، وهي بهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تُثري الخيال العاطفي فيقوم بتنميين بعض العواطف دون الأخرى، ويوضّح اقتراح القاموس في تعريفاته للجذور الشعورية هذا المشكل

بوضوح، حيث نجد le petit Robert يعرف التأثير الأولي (affect) على أنه حالة شعورية أولية ويعرف التأثير affection على أنه حالة نفسية ترافقها لذة أو ألم، ثم يعرف التأثيرية affectivité على أنها استعداد للتأثر باللذة أو الألم، ويعرف العاطفة Passion على أنها كل حالة شعورية وفكرية، قوية بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس (الإنسان) عن طريق شدة أثارها أو استمرارية حدثها⁽⁶⁾، وبالتالي تتضح لنا الحدود بين العاطفة وعلم النفس، فمما يهمننا من الجانب العاطفي هو تفاعل الذات وإنتاجها للخطابات وليس الجانب النفسي الذي يهتم بالحالة النفسية لهذه الذات.

إنّ البعد العاطفي يلعب دوراً مهماً في سيمياء الحدث، فهو الذي يوسع فضاء علاقة الصلة في مركز البرنامج السردى، كما يتوقف عند سير برامج الحدث، وذلك بإعطاء فضاء جديد للدلالات، كان مقنّعا في المقاربات السردية التي ركّزت اهتمامها على الفعل والحدث. إنّ العواطف هي مبعث التأثير والتأثر، وهي مسؤولة على انبثاق الدلالات المختلفة، كما أنّها تقف وراء الكفاءات وهي بمثابة المحرك لها، كما تعتبر الأحاسيس والمشاعر القاعدة التي يبنى عليها أي عمل فني، فعلى أساسها يبلور الحسّ الإنساني الحقائق الذاتيّة بمشاعره وخياله وأبعاده المختلفة لذا لا يمكن تجاهل هذا الجانب في الدراسات السيميائية، وقد توصلنا عن طريق تحليلنا للعواطف، إلى أنّ عالم المشاعر يشكل مرحلة هامة لا يمكن تجاوزها، لأنّها المسؤولة على توليد المعاني وعلى الوجهات المختلفة التي تتخذها.

تقوم سيمياء العواطف على بعض المبادئ حيث يعتبر جاك فونتاني أنّ العاطفة تنتج في الخطاب عن تحديدين: أولاً: تحديدات صيغية تتمثل في العوامل والكفاءات. ثانياً: تحديدات توترية تمثل التوترات المختلفة التي تخضع لها الذات في مواجهتها للحدث. ويكونان بمثابة وجهين لعملة واحدة، ويمكن أن نوضح

العلاقة بينهما بالعلاقة التي تجمع في اللسانيات بين الفونيمات والأداء (النبرة التي تؤديها)، حيث إنّ الفونيمات تمثل تحديدات متقطّعة تُكوّن سلسلة سمعية مجردة، بينما النغمة (Intonation) فهي المرافق التوتري لها، ويتكوّن من نبر (Accent) وتغيرات.

ويمكن تسمية الظواهر المرافقة لسلسلة المكوّنات بالعوارض (exposants) وبهذا فالتحديدات الصيغية من عوامل وكفاءات هي المكوّنات، أمّا التحديدات التوترية فهي العوارض (أي ما يعترض العاطفة من توترات عاطفية ودرجاتها المختلفة)، وبالتالي فكل من منطق الحدث ومنطق العاطفة يتقاسمان نفس نوع المكوّنات والتي هي الكفاءات، غير أنّ لمنطق العاطفة عوارضه الخاصة به، تقوم سيمياء العواطف على بعض المبادئ أهمّها:

المخطط النظامي العاطفي: يعتبر فونتاني أنّ العاطفة في الخطاب تابعة لما هو معاش، والتّطبيق العملي التّفظي هو الذي يخطّط البعد العاطفي بنفس الطريقة التي يخطط بها الأبعاد الأخرى، هذا ما يسمح للعاطفة بأن تقلت من كونها إحساسا بحتا، ويجعلها تسجّل في أشكال ثقافية تمنحها معناها بتزويدها بشكل سلسلة نظامية، تكون خاضعة لمخططات التوتر. ويكون المخطط النظامي العاطفي كالآتي:

اليقظة العاطفية ← **الاستعداد** ← **المحور العاطفي** ← **التحسيس** ← **التهديب**.

Eveil passionnel → disposition → pivot passionnel → sensibilisation → moralisation

* **اليقظة العاطفية:** يكون العامل (Actant) في هذه المرحلة "مُزعزعا"

(Ebranlé)، نظرا لحساسيته المستيقظة، وهناك حضور ما يؤثّر فيه، وحتى نتّمكّن من الحديث عن اليقظة العاطفية يجب أن نلاحظ تغييرا في الشدّة وتغييرا كمّيّا، حيث يغيّر اجتماعهما إيقاع (Rythme) المسار العاطفي للعامل، وهذا التّغيير ليس فقط الشرط المُسبق للمسار العاطفي، لكنّه أيضا "الإمضاء" والمؤشر

الدائم له، فالإيقاع المتباطئ نتيجة حالة يأس أو إحباط، يدلّ على الدخول في هذه الحالة العاطفية، ونوع التوتر الذي يميّزها هو: شدة ضعيفة وانتشار كبير في الزّمن.

***الاستعداد:** في هذه المرحلة يتحدّد نوع العاطفة، إذ يتمّ تجاوز مستوى الانفعال البسيط والعامل في هذه الحالة يملك قدرة على تخيل مختلف السيناريوهات، مثلاً: الخوف الرّغبة، الحبّ أو التكبر، فالاستعداد هو اللّحظة التي تتشكّل فيها الصّورة العاطفيّة والمشهد أو السيناريو المتخيّل هو الذي سيُحدث اللّذة أو العذاب.

ويشارك الاستعداد عند العامل قدرة ما، إذ على هذا العامل أن يملك خيالاً في حالة الغيرة مثلاً، يوفر الشكّ للغيور قدرة على تخيل مشهد الخيانة، وكذلك بالنسبة للخائف الذي يبني مشاهد وصور الاعتداء، انطلاقاً من الحضور الذي يهدّده ويحتاج مجاله، وذلك ما يمليه عليه إحساسه بالضعف أو تجربته وجهله، وكذلك بالنسبة للمتكبر فهو يتخيّل سيناريوهات التّشجيع والمكافأة وهي تنتج عن تقديره المفرط لنفسه⁽⁷⁾.

***المحور العاطفي:** يعرف فونتاني المحور العاطفي على أنّه "تلك اللّحظة التي يتمّ فيها التّحول العاطفي، ولا يقصد بالتّحول التّغيير السّردي بالمعنى الدقيق، والذي تترجمه مصطلحات الصّلة (وصل وفصل)، لكن يتعلّق الأمر بتحوّل الحضور، حيث يعرف العامل خلال هذه المرحلة فقط، معنى الاضطراب (مرحلة اليقظة العاطفية) والصّورة (مرحلة الاستعداد) اللّذان يسبقان، ويكون عندها مُزوّداً بدور عاطفي يمكن التّعرف عليه، فمثلاً الخائف الذي يحسّ حضوراً يهدّده، يزوّد هذا الإحساس بالخوف ببعض سيناريوهات الاعتداء، يمكنه أن يتغلّب على مخاوفه، فيكون حينها شجاعاً، أمّا إذا لم يتجاوزها وحولها إلى يقين يصبح عندها خائفاً وجباناً.

*** التحسيس:** إنّ التحسيس من منظور فونتاني، هو النتيجة التي يمكن ملاحظتها من المحور العاطفي، إذ يتجاوب جسم العامل مع التوتر الذي يتلقاه، فهو يقفز ويهتز يرتعد و يحمر يبكي ويصرخ، ولا يصبح الأمر حينها متعلقاً بإعطاء معنى لحالة عاطفية، لكن بالتعبير عن الحدث العاطفي والتعريف به لنفسه ولغيره.

ويعتبر التحسيس عموماً مسألة شخصية، لكن بالنسبة للمخطّط النظامي يكون الأمر عكس ذلك، إذ إنّ عملية التحسيس تجعل العاطفة اجتماعية، كما تسمح بمعرفة الحالة الداخلية للعامل الواقع تحت تأثير العاطفة، وذلك بفضل ظهور علامات يمكن ملاحظتها، وهذا ما يجعل دور التحسيس مهماً في التفاعلات، إذ يسمح للعامل بالتنبؤ ببرامج العوامل الأخرى، والقيام بحسابات بهدف الإقناع، وذلك من أجل إحداث التأثير أو إيقاع المنافس في الخطأ.

*** التهذيب:** عندما يصل العامل إلى نهاية مساره، يُظهر لنفسه ولغيره العاطفة التي أحسّ بها وتعرّف عليها، وبهذا يمكن تقييم هذه العاطفة وقياسها ويصبح معناها بالنسبة لملاحظ من الخارج معنى خلاقياً (Axiologique)، وتتعدد مواصفات هذا التقييم وتختلف، فإذا كانت تجليات البخل مثلاً، تبدو مثارة انطلاقاً من أشياء ذات قيمة ضعيفة، فإنّ عاطفته في هذه الحالة توصف بالبخل الشّديد والكريه، كذلك بالنسبة لعاطفة الحزن أو الحداد مثلاً، فإذا كانت العاطفة مرفقة بحزن وعذاب مبالغ فيهما فإنّه سيكون مشكوكاً في صدق هذه العاطفة. وتكشف العاطفة عن القيم التي تبنى عليها، وذلك عن طريق عملية التهذيب ثم تقارن وتقابل مع قيم المجتمع لتجازى أخيراً إيجابياً أو سلبياً، وذلك حسب ما إذا كانت تعارض أو تؤيد القيم التي يسير وفقها هذا المجتمع، ويسمح البعد الأخلاقي الذي يتطور في الخطاب انطلاقاً من مسارات عاطفية، بتنشيط معنى لا يستطيع العامل الواقع تحت تأثير العاطفة وحده أن يجعله متوازناً،

وبالمقابل يُطالب هذا العامل بالحق في ممارسة عواطفه وذلك بتحمّله الكامل لمعنى الحياة الذي تخفيه هذه العواطف.

ولقد توصلنا إلى رصد مختلف هذه المراحل في المقطع الشعري الثالث من قصيدة "أراك عصي الدمع" كما يلي:

أ- **ليقظة العاطفية:** في المقطع الشعري الثالث، يفنّخر الشاعر بكونه ذاتا فاعلة لها حضورها فهي ذات تشعر بالامتلاء والقوّة والظهور، ويتّضح ذلك من خلال الأفعال الموظّفة التي تجسّد الشخصية النموذجية والمثالية، وبهذا يتدخّل عامل مؤثّر جديد يزعزع كيانه ويشدّه إلى ما هو أهمّ من الهوى ومن الخيانة، وكأنّه يعيده إلى أصل الأمور فيتذكّر مكانته بين قومه وتدخل عدة ميزات في تكوين هذا العامل الذي هو شخصية الشاعر، من بينها انتماؤه إلى قومه ونشأته "حيث تربى على أيدي علماء زمانه وتعهّده فرسان وأساتذة فعلموه الفروسية وأساليبيها... فنشأ مغوارا مقداما"⁽⁸⁾، إضافة إلى كونه محاربا وفارسا، كما أنّ نسبه يجعله يتميّز بالرفعة والشرف كونه أميرا.

تبدأ هذه المرحلة فتعكس لنا تغييرا في لهجة الشاعر، حيث يخاطب حبيبته بأسلوب النهي:

فلا تتكرّيني، يا ابنة العمّ، إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر
ولا تتكرّيني، إني غير منكرٍ إذ زلت الأقدام، ولستُنزل النصر⁽⁹⁾

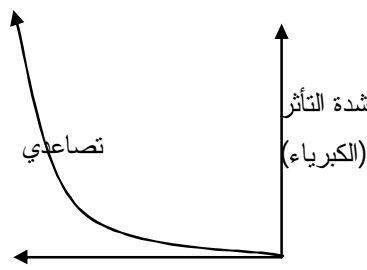
إنّ هذه المرحلة التي تمثّل الیقظة العاطفية لدى الشاعر، تتجلّى انطلاقا من ملاحظة التّغيير الحاصل على مستوى حالته الانفعالية، إذ تلاحظ زيادة في شدّة إحساسه بالكبرياء الذي يتحوّل إلى استعداد للتّضحية ولخدمة الوطن، ويلاحظ التّغيير على مستوى إيقاع القصيدة الذي يصبح أكثر علواً، إضافة إلى لجوء الشاعر إلى أسلوب التّكرار في بداية هذا المقطع الشعري:

وإني لجرّار لكلّ كتيبةٍ مُعوّدة أن لا يُخلّ بها النصرُ

وإني لنزال بكل مخوفةٍ كثيرٌ إلى نزالها النظر الشَّرُّ⁽¹⁰⁾
 تعكس لنا أبيات هذا المقطع استثمار الموضوع للذات، التي تُسخر
 لخدمته إذ إنَّ الشاعر يصبح مهياً ليضحّي بحياته لأجل هذا الهدف.
 ولا أصبح الحيّ الخلوف بغارة، ولا الجيش ما لم تأتته قبلي النذرُ
 وحيّ رددتُ الخيلَ حتّى ملكته هزيماً وردتني البراقعُ والخمر⁽¹¹⁾
 يتواصل استعداده وتهيؤه إلى آخر أبيات القصيدة، ويمكن تمثيل المقولات
 الدلالية المحيلة على الأحاسيس عن طريق الجدول الآتي:

الامتداد الزمني	المقولات الدلالية التي تعكس شدة التأثر	العلاقة بينهما
الزمن الحاضر	إني لجرارٌ لكلِ كتيبة... وإني لنزال بكل مخوفة... فأظماً حتى ترتوي البيض والقنا... وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر... ولا أصبح الحيّ الخلوف بغارة... وقائم سيف فيهم اندقّ نصله... سيذكرني قومي إذا جد جدّهم...	علاقة تصاعدية تزداد الشدة العاطفية مع مرور الزمن بزيادة كبرياء الشاعر.
المستقبل القريب	فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه... وإن متّ فالإنسان لا بد ميّت...	

انطلاقاً من ملاحظة الجدول تظهر لنا العلاقة بين الزمن وشدة التأثير
 الذي يمثله الكبرياء ويعكسه صدى المعركة، فيتردّد في نفسه طوال فترة سجنه،
 حيث يزداد مع مرور الزمن، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطط التوتري الآتي:



الامتداد الزمّني

- مخطط تصاعدي - (الكبرياء)

بما أنّ هذا المخطط يسمح لنا بملاحظة تغيير في الشدة يتّضح من خلال زيادة شدة الكبرياء، إضافة إلى التّغيير الكميّ الذي يمثّله الامتداد الزمّني، إذ يعبّر الشّاعر عن عواطف نائرة، فتندفع المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية، فتبلغ القصيدة في هذا المقطع أعلى مراتب التّوتّر بعد هدوء عواطفه في المقطع الشعري الثّاني باستسلامه للقدر، ويمكن أن يتّخذ هذا التّوتّر شكل هرم يمثّل كالآتي:

هذا ما يمثّل أوّل مرحلة للمخطط النظامي العاطفي التي هي مرحلة

اليقظة العاطفية (Eveil passionnel).

ب- الاستعداد: يواصل الشّاعر في الفخر والاعتزاز بنفسه، وهو يصف

خصاله وقوّته في خوض المعارك في قوله:

ويا ربّ دار، لم تخفني منيعه طلعتُ عليها بالردى، أنا والفجر⁽¹²⁾

ويزوّده كبرياؤه بثقة لا متناهية في نفسه، إذ يفخر بسيفه ولسانه، فسيفه
بتار يعكس قوّته وصلابة قلبه الجريء ونفسه لا تهاب الموت، كما يذكر كرمه
في قوله:

وساحبة الأذيال نحوي، لقيتها فلم يلحقها جافي اللقاء ولا وعرّ

وهبت لها ما حازه الجيش كله ورحت ولم يُكشف لأبياتها ستر

ولا راح يُطغيني بأثوابه الغنى، ولا بات يثنيني عن الكرم الفقر

وما حاجتي بالمال أبغي وفورة؛ إذالم أفر عرضي فلا وقر لوفر⁽¹³⁾

تتضح عاطفة الشاعر من خلال هذه الأبيات، وتتحدّد بالكبرياء الذي يظهر
في قوله:

أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر، ولا ربّة غمر

وقال أصيحابي: الفرار أو الردى؟ فقلت: هما أمران أحلاهما مر⁽¹⁴⁾

إذ يحاول إبراز حقيقة أسره، فقد توفّرت لديه مقومات المحارب، كما أنّ
أصحابه كانوا فرسانا مدربين على فنون القتال، إضافة إلى أنّ فرسه مجرّب
وليس مهر وهو خبير بفنون الحرب، وفي هذه الأبيات تأكيد على أنّ أسباب
النّجاة توفّرت له فقد كان بإمكانه الهرب والفرار، ولكنه فضّل الأسر على
التراجع والهزيمة⁽¹⁵⁾ وتتكوّن الصّورة العاطفية انطلاقاً من الاستعداد الذي هو
المرحلة التالية بعد مرحلة اليقظة العاطفية، وتتّضح هذه الصّورة من خلال
الأبيات التّالية:

وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر والضرّ؟

هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حيي الذّكر

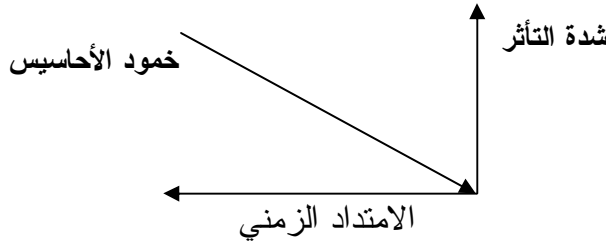
وإن مت فالإنسان لا بدّ ميت وإن طالت الأيّام، ونفسح العمر⁽¹⁶⁾

يستعين الشاعر بخياله ليرسم هذه الصورة التي يواجه فيها الموت، وهو بحسّه الإنساني ومشاعره يدرك حتميته، لذا نجده يطمح إلى الخلود، فعندما تضيق عليه السبل يصبح الموت حتمية لا بد منها، كما أنّه يعتبر أنّه من العار أن يفرّ ويولّي ظهره للمحن والشدائد، بل عليه أن يقتحم غمراتها وأن يعتمد على دهائه وعلى سيفه ليفرّج به عن كربته، ويتّضح هذا في قوله:

وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر والضرّ؟

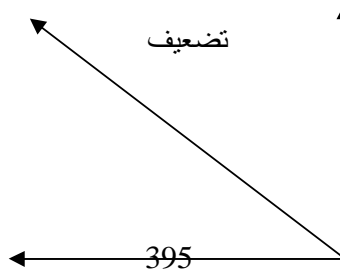
ويتصوّر بهذا نفسه قد مات في ساحة القتال، فيعتبر موته بداية جديدة حيث سيعلو ذكره بين قومه، ويشبّه نفسه بالبدر الذي يغيب في الليلة الظلماء، ونجد في هذه الصورة بعضاً من التناقض بين الموت الذي يعني النهاية والاختفاء، وبين الخلود الذي يطمح إليه.

يمكن أن نمثّل هذه المرحلة بالمخطط التالي:



- مخطط الخمود (الموت الحسي) -

ج- المحور العاطفي: بالوصول إلى هذا المستوى أصبح الشاعر يملك دوراً عاطفياً يتمثّل في دور الفارس الشجاع والمحارب القويّ، الذي لا يخيفه العدوّ مهما كانت قوّته، فالموت مصير جميع الأحياء. هذا ما يتمثّل مرحلة المحور العاطفي ويمكن أن نمثّلها بالمخطط التوتري التالي:



الامتداد الزمني

-مخطط التضعيف (الخلود)-

وهذا المخطط يمثل الخلود والسموّ الذي يمجّد الشاعر (Glorification).

د-التحسيس: يظهر تفاعل الشاعر مع عاطفة الكبرياء من خلال الصّفات العديدة والمختلفة التي يصف بها نفسه: "وإني لجرّار لكلّ كتيبة، وإني لنزال بكل مخوفة وأظماً، وأسغب ولا أصبح الحي الخلف، وحي رددت الخيل حتى ملكته، وهبت لها، وما حاجتي بالمال، أسرت، أمضي إلى ما لا يعينني، عليّ ثياب، وقائم سيف فيهم أندق نصله، فإن عشت وإن مت"، وهذه الصّفات تمثّل مظاهر من حياته جمع فيها بين فروسيته واشتراكه في الحروب، وشجاعته في مواجهة الشّدائد. كما أنّه يعبر عن سعة قلبه من جانب، وعن غضبه وتصميمه على السير إلى الأمام على الرّغم من خطر الموت من جانب آخر إذ أنّ بيع النّفوس رخيصة في ميدان القتال للدّفاع عن العرض والوطن، هو أقصى ما تصل إليه النّفوس الإنسانية في شجاعتها. والشاعر يعبر عن مختلف هذه الأحاسيس ويتفاعل معها وهذا ما يمثّل مرحلة التحسيس (sensibilisation) التي يمكن من خلالها ملاحظة العاطفة والتعرّف عليها.

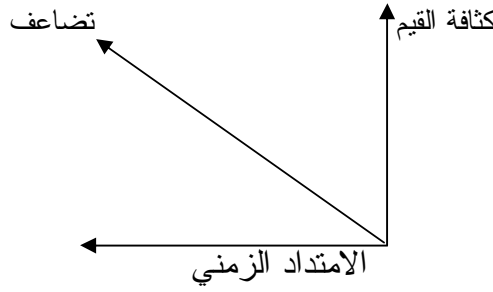
هـ-التّهديب: بالوصول إلى هذا المستوى، يمكن تقييم عاطفة الشاعر وذلك استناداً إلى القيم المفروضة من قبل المجتمع، وقد يدفعه كبرياؤه أحياناً إلى المبالغة في فخره بنفسه وبقومه، إذ كانت أخلاق العرب وعاداتهم معينا لا ينضب من المثل العليا التي يتباهى بها الشاعر، فنجدّه يفاخر بشجاعة قومه وكرمهم وإيائهم ووفائهم ومروعتهم وهو بهذا يتعدّى ذاته الفردية ليبلغ الذات الجماعية⁽¹⁷⁾ ويتجلّى ذلك في قوله:

ونحن أناسٌ، لا توسطَ عندنا،
لنا الصدرُ دون العالمين أو القبرُ

تهون علينا في المعالي نفوسنا، ومن خطبَ الحسناء لم يُغلها المهرُ
أعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العلا، وأكرمُ من فوق التراب ولا فخر⁽¹⁸⁾.
وتذوب ذاتية الشاعر في الرّوح الجماعية، إذ يتعالى صوته في آخر
القصيدة مفتخرا على العالمين، ويمكن أن نعتبر هذا الختام مثالا حيا لموقف
الشاعر الفارس الأمير والشجاع الذائد عن قومه، فهم قوم لا يعتدون ولا يقبلون
الاعتداء⁽¹⁹⁾، كما أنهم يضحّون بأنفسهم في سبيل بلوغ المعالي ولا يقبلون
بالتّوسط.

يظهر التّقييم في هذا المقطع الشعري من خلال الحكم المستثمرة فيه، وقد
جاء إيجابيا برغم بعض المبالغة التي جاء بها الشاعر في فخره بقومه باعتبارهم
خير البشر وذلك لتطابق قيمه مع قيم المجتمع، ويتّضح ذلك من خلال بعض
الحكم التي ذكرها في الأبيات التالية:

ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ فليس له برّ يقيه، ولا بحر
هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حيي الذكرُ
ولا خيرَ في دفع الردى بمذلة كما ردها، يوماً، بسوءته عمرو⁽²⁰⁾
وقد جاءت هذه الحكم وليدة التجارب التي مرّ بها الشاعر في حياته، كما
أنّها تتّمة عن شعوره الصّادق إذ جاء بها مدافعا عن نفسه وأحسّها كأنّها بعض من
روحه، بما فيها من تدافع الحزن والألم وعزّة النفس⁽²¹⁾.
ويمكن تمثيل هذا التّطابق من خلال المخطّط التالي:



- مخطط القيم -

ويسمح لنا هذا المخطط بملاحظة القيم التي تُبنى عليها عاطفة الكبرياء، وذلك بمقابلتها مع قيم المجتمع، وهي تقيّم إيجابيا نظرا للتوافق الحاصل بينهما، إذ عن طريق عملية إسقاط العواطف في الخطاب الشعري، يتطور هذا البعد الأخلاقي (dimension éthique).

ومن خلال تحليل المقطع الشعري الأخير للقصيدة، يمكن أن نستنتج أن المخطط النظامي العاطفي يتكوّن من عدة مخططات توترية، وذلك بالانتقال من الشدة التي تبدأ مع الیقظة العاطفية، إلى الانتشار التدريجي للمشاهد والصّور والأدوار في الامتداد، ثم انطلاقا من المحور العاطفي الذي يتركّز في الإحساس، فيجمع ويستغلّ كلّ الطّاقات للتعبير عن مختلف العواطف والإحاطة بها وأخيرا يقوم التّقييم بقياسها ومقارنتها مع هذه العاطفة والقيم التي استندت عليها مع قيم المجتمع، غير أنّ عملية التّهذيب يمكن أن تُنقص من شدة العاطفة وتحدّ من مداها، وذلك في حالة التّقييم السّلبّي، ويكون المخطط التّوتري الذي يعكس هذه الحالة هو مخطط الخمود، كما يمكنها تشجيع هذه العاطفة وتثمينها، والمساهمة في تعميمها، ويكون المخطط التّوتري الذي يمثّلها في هذه الحالة مخطط تضاعف (Amplification)⁽²²⁾ وذلك كما هو الحال بالنسبة لعواطف الشّاعر.

كما سمحت لنا ملاحظة تحليل المرحلة الأخيرة للمخطط النظامي العاطفي والتي هي مرحلة التّهذيب، من اكتشاف الاختلاف بينها، وبين عملية التّقييم التي

نجدها في المخطّط النظامي السّردي، حيث يكون المرسل هو الذي يقوم بتقييم فعل الذات إذ إنّ مسار الذات الواقعة تحت تأثير العاطفة غير مسار الذات السردية، والتّقييم في الحالة الأولى لا يكون على مستوى الفعل فقط بل يمكن أن يتخذ عدّة وجهات، فقد تقيّم الأشكال العاطفية للكفاءة (Formes passionnelles de la Compétence) أو يقيّم الاستعداد في حدّ ذاته، مثل تقييم "إحساس سيء" أو "ميل مخادع"، وقد يسبق كليهما الفعل أو الحدث، وبهذا لم يعد الفعل والذات هما المقيّمان، بل طريقة الفعل (Manière de faire) وطريقة وجود الذات (Manière d'être)⁽²³⁾.

وتفترض عملية التّهذيب أن يكون المسار الخطابي للذات منتهيا، وأن تكون النتائج على شكل صور لتصوّفات (Figures de comportement) ظاهرة يمكن ملاحظتها، فمثلا، يتركّز التّقييم في المقطع الشعري الأوّل على التّفاعل القائم بين ذاتين وكل ذات تزوّدنا بصورة تصرف يمكن ملاحظتها، والصّورة الأولى هي عدم البكاء والصبر، أمّا الصّورة الثانية فتتمثّل في الاستسلام للحزن، وتتّضح كلاهما من خلال (الالرغبة في الفعل) بالنسبة للذات الأولى وهي الذات الشّجاعة، و(رغبة الفعل) بالنسبة للذات الثانية وهي الذات المستسلمة، والصّراع القائم بين الذاتين يترك المجال للملاحظة حيث إنّ الذات الخطابية تصدر الحكم التّقييمي في البداية «أراك عصيّ الدّمع، شيمتك الصبر» وهو الحكم الذي سينعكس فيما بعد على الذات المغرمة. ويصبح هذا الحكم بمثابة الرّسالة النّهائية التي تنبعث من خلال المسار العاطفي للشاعر، وينقسم المثال المذكور إلى مقطعين: التّصرف الظاهر والتّهذيب الذي يليه:

ولكنّ مثلي لا يُذاع له سرُّ
التّهذيب

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة
التّصرف

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذلت دمعاً من خلائقه الكبير
التّصرف التهذيب

ويعكس التّصرف في هذه الحالة اتّصال الذات المغرمة بالموضوع التّيمي
الذي هو الاشتياق واللّوعة (La dysphorie) بينما يأتي التهذيب ليحكم على هذا
الوصل وينفيه.

- 1 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nattan HER, Paris, 2000 P226.
- 2 - Voir : J. Fontanille et A.J. Greimas, **Sémiotique des passions**, P08.
- 3 - Voir : J. Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaire de limoges, Paris, 1998, P197.
- 4- ينظر: برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، 2000 ص97.
- 5 - Voir: J. Fontanille et E. Landowski, **Nouveaux actes sémiotique**, édition Pulim Presse Universitaire de limoges, France, 1999, P71.
- 6 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, P225-226-227.
- 7- Voir: Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, P 122-123-125.
- 8- ينظر: محمد رضا مروّة، أبو فراس الحمداني- الشاعر الأمير-، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1990، ص33.
- 9- ديوان أبو فراس الحمداني، قدم له ويوبه وشرحه د.علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 1995. ص24.
- 10- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 11- المرجع نفسه، ص24-25.
- 12- المرجع نفسه، ص25.
- 14- ديوان أبو فراس الحمداني، ص25.
- 15- ينظر: حسن محمد الربابعة، الترجمة الذاتية لأبي فراس الحمداني من ديوانه، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999، ص37.
- 16- ديوان أبو فراس الحمداني ، ص25 .
- 17- ينظر: إميل ناصيف، أروع ما قيل في الفخر والحماسة، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، ص6.
- 18- ديوان أبو فراس الحمداني، ص25-26.

-
- 19- ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، *نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي*، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2002، ص239.
- 20- ديوان أبو فراس الحمداني، ص25.
- 21- ينظر: بطرس البستاني، *أدباء العرب*، ص124.
- 22 - Voir : Jacques Fontanille : **Sémiotique du discours**, P124-125.
- 23 - Ibid, P164.

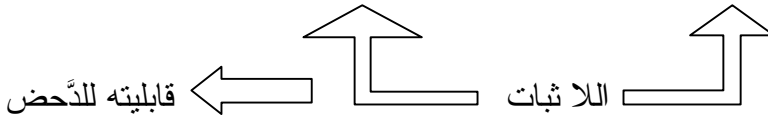
الآليات الحجاجية في نقائص جرير والفرزدق من خلال نقيضتيهما "سم نافع" و"إن الذي سمك السماء"

أ.مكلي شامة

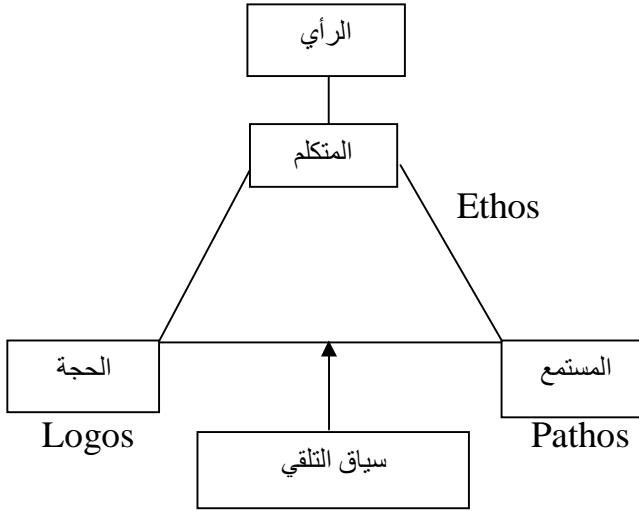
جامعة تيزي وزو

ينتقد "فيليب بریتون" في كتابه الحجاج والتواصل L'argumentation dans la communication المخطط التواصلی التقليدي (المرسل - الرسالة - المرسل إليه). فإذا كان هذا المخطط يؤدي غرضه في حالة العملية التواصلية، فإنه يبقى مع ذلك في العملية الحجاجية ناقصا، فالفرق يكمن - في نظره - في كون العملية الأولى تعتمد على توصيل الأخبار، في حين تعتمد العملية الثانية على مطالبة الغير مشاركتنا الرأي بتجاوز عملية الإبلاغ والنقل إلى التأثير والتبليغ. ففي حين تكون المعلومة يقينية (كما في الحالة الأولى)، فإن الرأي يبقى احتماليا (كما في الحالة الثانية)، وينظر إليه من وجهات نظر متعددة. لذلك حاول اقتراح مخطط آخر - وهو ما يسميه بالمثلث الحجاجي - Le triangle argumentatif - حيث يكون فيه المرسل "عارضاً"، والمرسل إليه "معروضا عليه"، واستبدال الرسالة بـ "الرأي" الذي يحتاج في حالة عرضه على الغير إلى دعم يكون بحجج قابلة للدحض حسب ما هو ممثل في هذا الشكل.

أي (خاص) ← رأي (لآخر) ← دعامة (بالحجة أو الدليل)

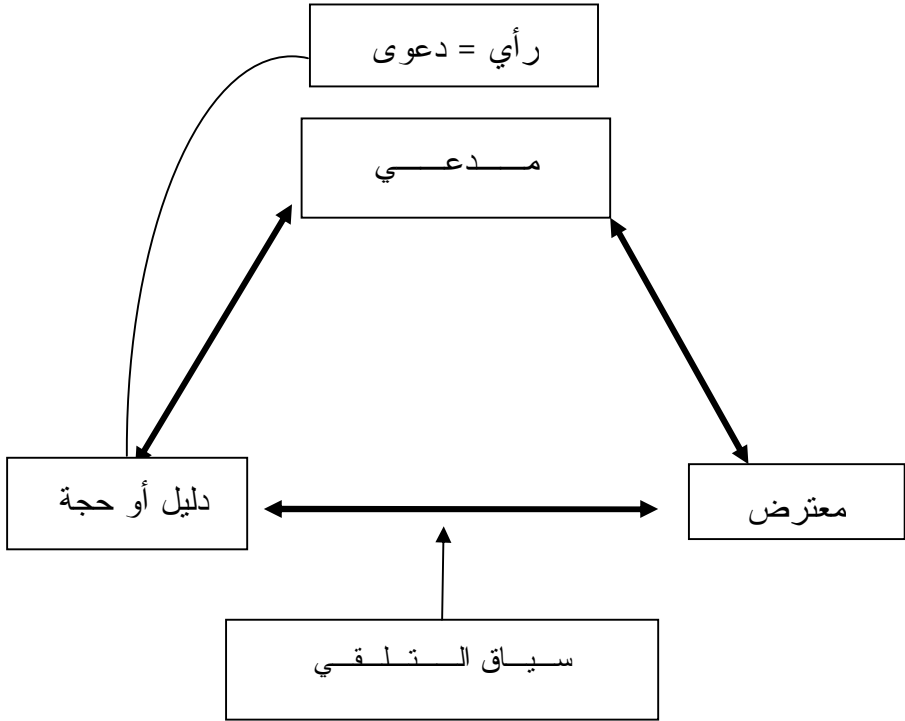


وقد عبرَ عن ذلك في تساؤله التالي: "لماذا يجب أن نفرق بين ما نفكر فيه وما نقوله بين الرأي والحجة؟ وهل هنالك تفاوت بين هذين المستويين.¹" ويقدم ذلك وفق المخطط التالي:²



من جهته يرى "طه عبد الرحمن" أن الذوات في العلاقة الاستدلالية ترتقي إلى مقامات أخرى، حيث يرتقي المتكلم إلى مقام "المدعي" والمخاطب إلى مقام "المعتراض". فلا تتوقف وظيفة المتكلم في هذه الحالة على مجرد توجيه كلامه للغير لإفهامه معنى مخصوصا - كما هو معتاد في العلاقة التخاطبية- وإنما تتحول وظيفته إلى وظيفة تأثيرية "فاللغة ما لم تنتقل إلى الغير ما يحمله على الحركة، فلا عمل تحتها"³ لأن حقيقة الخطاب لا تتوقف عند حد التوجه والإفهام، وإنما يتجاوزهما إلى قصدين آخرين هما "قصد الادعاء" و"قصد الاعتراض". فالاعتقادية التي هي من شروط الحوارية تلزم المدعي تقديم حجج على ما يدعيه أو يعتقده، وإلا كان ذلك إما نقلا لقول غيره فلا يلزمه ذلك الاستدلال عليه، أو كاذبا فيكون عابثا باعتقاد غيره. كما يجيز للمعتراض حق مطالبة المدعي بالتدليل على دعاويه⁴ ف"البينة على المدعي و اليمين على من أنكر."⁵

وعلى غرار ما ذهب إليه بريتون أجرى "طه عبد الرحمن" تفريقاً بين الدليل والرأي، فمن الدلالات التي أعطاها للرأي الدلالة المنطقية العامة ويستعملها القائل ليفتح به خطابه استعداداً للتدليل عليه وهو ما يسمى بـ «الدعوى». نستطيع تحويل مخطط العلاقة الاستدلالية السابق إلى المخطط التالي:



إن تطور منظور الباحثين، مثلما يرى ذلك مسعود صحرأوي، إلى اللغة من كونها نظاماً من الأدلة اللغوية إلى كونها أصبحت فعلاً يمكن للإنسان أن يغير بها العالم المحيط به، أدى بالباحث "طه عبد الرحمن" إلى اعتبار "الادعاء" و"الاعتراض" و"التدليل" أفعالاً لغوية إنشائية، لما لها من إثارة أفعال وردود أفعال. فالادعاء شرط من شروط المناظرة، بل هو قوامها والمبدأ الأساسي فيها. حيث لا يمكن للمدعي أن يدخل في مناظرة دون أن يكون له موضوع يجادل فيه، ويحاول إقناع الآخرين به. ويكون هذا الموضوع بمثابة دعوى يصدقها

ويحاول بكل الطرق الاستدلالية إقناع خصمه التصديق بها أو الاعتراض على صدقها، إذ من شروط الادعاء:⁶

- أن يعتقد "المدعي" صدق ما يدعيه، لكن تصديقه له لا يعني صدقه المطلق فالاعتقاد يعبر عن رأي المتكلم الذي ينتمي إلى المجال المحتمل للصدق والكذب. ويتعلق الأمر: بأطروحة، بفكرة ما، بمعتقد ديني، بوجهة نظر معينة. وهذا الرأي هو الذي تتأسس عليه الحجج في حالة عرضه على الغير، ولا يتم الإقناع فيه بالقوة.

- أن يطالب "المدعي" المعترض تصديق ما يدعيه بمشاركته رأيه.
- أن يكون "للمدعي" بينة (أو دليل أو حجة) أو بينات على ما يدعي، وتعرض هذه البينات كتابيا (بواسطة كلمة، رسالة، كتاب، رسالة معلوماتية)، أو مشافهة بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة (الإذاعة، الهاتف، الرواية)، أو عن طريق الصورة.

- أن يكون للمعترض حق المطالبة بالبينات و تقويمها.
- أن يكون منطوق الادعاء صادقا، ومفهوما قابلا للتكذيب.
إن الإنسان ابن مجتمعه- كما يقول علماء الاجتماع- فمجلد أفكاره، وعاداته ومعتقداته نسخة مما هو سائد فيه، و"الثقافة من حيث هي تعبير فكري وأدبي انعكاس للعمل الاجتماعي و مظهر لما في هذا العمل من علاقات وأسباب وجهود مبذولة"⁷. لذلك كانت المواضيع التي تدور حولها نقائض جرير والفرزدق انعكاسا لما كان سائدا في العصر الأموي، بل هي امتداد لما كان سائدا في العصر الجاهلي. فالعربي البدوي في هذه الفترة كان يعتز بأمرين اثنين يصنعان عز كل قبيلة وهما: "الحسب والنسب" و"الملكة الشعرية" المعتمدة بطبيعة الحال على المعرفة الجيدة باللغة (نحوا وتركيبا ودلالة). حتى أخذ الأدب مفهومه كما أورده "ابن خلدون" في مقدمته، حيث يرى أن "المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته،

وهي الإجابة في فني المنظوم والمنثور، على أساليب العرب ومناحيهم؛ فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الكلمة، من شعر عالي الطبقة وسجع متساو في الإجابة ومسائل من اللغة و النحو، مبنوثة أثناء ذلك متفرقة، يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية، مع ذكر أيام العرب، يفهم به ما يقع في أشعارهم منها. وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة... ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف"⁸ لأجل ذلك ركز الفرزدق باعتباره المدعي في هذه المناظرة على هذه الثنائية التي تتمحور حولها كافة الأدلة النصية.

آليات الإدعاء

إن الموضوع الذي تدور حوله المناظرة معروف سلفا بالاتفاق بين الطرفين، وهو مناقضة أحدهما الآخر قوله- وهذا ما تستدعيه المناظرة كمنهج- والنقائض في حقيقتها حاملة غرضين مهيمين على الأغراض الأخرى، هما: الفخر والهجاء، وهما غرضان متناقضان يستدعي أولهما وضع الذات المتكلمة في أعلى السلم الاجتماعي والثاني وضع الذات المخاطبة في أدنى هذا السلم. فالفخر بالذات يتضمن في الوقت نفسه تهميش الآخر في لحظة التلطف بالخطاب "ويكفي حجاجاً أن الفخر هو مناط الحجاج هنا، إذ يضع الشاعر نفسه في أعلى السلم الحجاجي؛ لأنّ التلطف بالأنّا يخفي الآخر، سواء أكان التلطف ظاهراً أم مخبوءاً بالتلميح إليها في الخطاب"⁹ يقول الفرزدق مباشراً في طرح موضوعه:

إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا بَيْتًا، دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ
بَيْتًا بَنَاهُ لَنَا الْمَلِكُ، وَمَا بَنَى حَكَمُ السَّمَاءِ، فَإِنَّهُ لَا يُنْقَلُ

إذ تجلّى الحجاج في هذا المقطع عبر السلم المفهومي، فأشار "الفرزدق" إلى أن بيته - والذي يدلّ هنا على النسب العريق لعائلته- أعلى البيوت، حيث وضعه في أعلى السلم. وأن هذا الموقع لا يمكن لأحد أن يزيحه عنه معللاً ذلك

بأن الذي بناه له هو "الله" سبحانه وتعالى، الذي عبّر عنه بثلاث صيغ مجازية تراتبية: أولها قوله (سامك السماء) التي تعني رافعها بالدرجة الأولى، وخالقها بالدرجة الثانية- خاصة إذا عرفنا أن أول ما خلقه الله في هذا الكون حسبما تشير إليه بعض التفاسير هي السماء- فينتج عن هذا الملفوظ أن الله خالق السماء ورافعها جعل نسب المدعي (وهو الفرزدق) أعرق وأطول نسب.

ثم أردف بهذه الصيغة صيغة أخرى تقع تحتها وهي قوله (المليك)، وجاءت على وزن "فعليل" وهي صفة مشبهة دالة على الثبوت أو شبهه، وأصلها مالك "اسم فاعل" التي تدل على معنى طارئ غير ثابت، ولا شبيهه بالثابت¹⁰. فصفة "المليك" هي صفة ليست بطارئة ولا عارضة ولا مؤقتة بزمن محدّد، وإنّما هي صفة لصيقة بالله تعالى وهو خالق الكون.

إن خالق الشيء لا بد أن يكون مالكة، ومالك الشيء حر التصرف فيما يملك وهو ما عبّر عنه الفرزدق بالصيغة الثالثة بقوله (حكم السماء)، وما أقرّه حكم السماء فلا مردّ له، لذلك لزم عن هذا كله الثبات والاستمرار. وهي بنيات لغوية أفرزتها السياقات الخارجية من معتقدات دينية كالايمان بالجبرية. فبالاستدلال المنطقي يمكننا اعتبار هذه الملفوظات بمثابة حجة عقلية، حيث اتخذ الفرزدق من صفة الله خالق الكون والجاعل لهم فيه نسبا عريقا ومقاما رفيعا دليل على أن هذا النسب ثابت لا يتغير.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الصيغ "سامك السماء"، و"المليك"، و"حكم السماء" تتخذ خارج السياق اللغوي معنى تداوليا أو مقتضى تداوليا، حيث قام الفرزدق بنقل المقام أو الواقع الخارجي إلى داخل الملفوظ محققا بذلك فعلا لغويا آخر هو وجوب الطاعة والاستسلام لمشیئة الله، فلا مرد لمشیئته. ممهّدا بذلك (ضمن الشروط التمهيدية لنجاح الفعل اللغوي) لنجاح باقي حججه، وواضعا في نفس الوقت المتلقي موضع الضعيف العاجز. ويدخل هذا أيضا -حسب فيليب

بريتون - ضمن الحقيقة العلمية التي ميّزها عن الحجّة، حيث يرى أن الحقيقة العلمية يقينية خاضعة للتجريب الذي يمنحها اليقين، ومثلها مثل المعتقدات الدينية أو الشؤون الإلهية، فما قاله الله لا بد من الأخذ به لأنه هو من يقول¹¹.

وما يدعم هذا الاعتقاد الأفكار السائدة في البصرة إبان حكم الأمويين فقد كانت الحياة السياسية فيها تتنازعها أربع فرق دينية في ظاهرها وسياسية في حقيقتها هي: أهل السنة، الشيعة، الخوارج، المرجئة.

ويمكن تجسيد صورة هذا الاستدلال كما يلي:

م1: إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتاً أعزّ وأطول.

م2: ما بناه المليك ليس له من منقل.

نا: بيتنا أعزّ وأطول وليس له من منقل.

ولم يكتف المدعي في ادعاءاته بالطريقة غير المباشرة والمتمثلة في التضمين بل عمد أيضاً إلى استعمال الإستراتيجية المباشرة بالتعبير الصريح على أن مكانة الخصم (وهو جرير) في أدنى السلم الاجتماعي قائلاً:

ضَرَبْتُ عَلَيْكَ الْعَنْكَبُوتُ بِنَسْجِهَا، وَقَضَى عَلَيْكَ بِهِ الْكِتَابُ الْمُنْزَلُ¹²

يشير في هذا البيت إلى حجة لا تقل عن الحجة الأولى قوة، أخذاً من

معنى الآية الكريمة ﴿وَإِنْ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبِيتَ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾¹³

حجة تعطي للنص سلطة لغوية انطلاقاً من السلطة اللغوية للنص المنقول عنه.

فاستكمال النص يمكنه تأكيد التضمين الذي يستدعيه المعنى في هذا الملفوظ.

فالمدعي في هذه الحالة يؤدي وظيفتين:

- وظيفة الادعاء.

- وظيفة الاعتراض.

كما أن الادعاء في حقيقته ادعاءان:

1- ادعاء معنى جلي (ظاهر) وهو: بيتك أعلى من بيتك والظاهر من خلال البيتين السابقين (ص5).

2- ادعاء معنى خفي (ضمني): وهو معنى مضمر يمكن استنتاجه من المعنى الجلي - السابق - وهو: بيتك أدنى من بيتي.
والاعتراض أيضا في حقيقته اعتراضان:

- اعتراض جلي وهو: بيتك أدنى من بيتي، وهو اعتراض صريح على الادعاء الخفي السابق، و الظاهر من خلال البيت التالي:

ضَرَبْتُ عَلَيْكَ الْعَنْكَبُوتُ بِنَسْجِهَا، وَقَضَى عَلَيْكَ بِهِ الْكِتَابُ الْمُنْزَلُ
2- اعتراض خفي وهو: اعتراض على أن بيت جرير أحسن من بيته، وهو اعتراض خفي للادعاء الجلي السابق.

في ظل هذا الازدواج الوظيفي بين الادعاء والاعتراض تنقسم الذات المدعية إلى أربع زوات هي: ذات مدعية جلية، ذات مدعية خفية، ذات معترضة جلية، ذات معترضة خفية.

وللتأثير على الخصم أكثر يقتضي على المدعي أن يلجأ إلى تقنيات وآليات حجاجية أخرى لإثبات ادعائه، وهي مجموعة من الطرائق والآليات والتقنيات اللسانية و المنطقية والعقلانية التي تمكن المدعي من تحقيق هدفه في التأثير على الطرف الآخر - من جهة- وتحريك الجمهور - من جهة أخرى- وهي خصائص تتحقق بها دلالات القول من داخله وفي علاقته بالظروف المقامية والمعرفية والنفسية- التي أشرنا إليها سابقا- والسؤال الذي يهمنا ونحن في مقام البحث عن الحجاج هو البحث عن نوع الحجج المعتمدة في الخطاب وطبيعتها.

وقد ميّز أرسطو بين ثلاثة مستويات حجاجية، الأول المتعلق بالمخاطب، والثاني بالمتكلم والثالث بالخطاب قائلًا: "فأما التصديقات التي نحتال لها بالكلام

فإنها ثلاثة: فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وسمته، ومنها ما يكون بتهيئة للسامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها بالكلام نفسه قبل التثبيت.¹⁴

- يتعلق الأمر في المستوى الأول بالصفة أو الصورة التي يقدمها المخاطب عن نفسه.

- أما الأمر في المستوى الثاني فيتعلق بعملية التأثير في المستمعين (خوف، رهبة غضب، كراهية).

- أما في المستوى الثالث فيتعلق الأمر فيه بالطرق الاستدلالية المعتمدة في الخطاب، وقد ميّز بين نوعين من الأدلة:

1- الأدلة التقنية (الحجج المصطنعة): والمتعلق بالبنية المنطقية للأقوال والمتعلقة بقدرات الخطيب.

2- الأدلة غير التقنية (غير المصطنعة): والمتعلقة بالوقائع والنصوص الاستشهادية الخارجة عن قدرات الخطيب، وتشمل النصوص القانونية، والشهادات القديمة، والسلطة المعنوية للشخصيات العظمى، أو الاستشهاد بواقع أو احتمالات الوقائع والعقود والاتفاقيات، والاعترافات والوصايا.

1-1- الأدلة التقنية:

من الطرائق والتقنيات الحجاجية في النقائص "الطرائق الذاتية"، والمتمثلة في تدخل الذات في العمليات الحجاجية، ليست فقط كونها طرفا من أطراف الحجاج ولكن كذات أسلوبية تمتلك أسلوبا قوليا معيناً تتميز به عن غيرها من الذوات الأسلوبية الأخرى "ذلك أن فعالية وجدية خطاب المتكلم تقتضي تقديم أو إظهار بعض القدرات المعرفية، وبعض المصادر السياقية التي تنعكس بالضرورة في الطريقة أو البناء الأسلوبية الذي يصوغ به قوله الحجاجي"¹⁵

إلى جانب ذلك يعتبر "فيليب بریتون" أن الأساس في مخطط العلاقة الاستدلالية الوارد سابقا هو أن تتم الحجة وفق مبدأ الملاءمة أو المناسبة، أي

اختيار الحجة وفق ما يناسب التداول، أما العناصر الثلاثة الأخرى: المتكلم، والمستمع، والحجة فهي بالنسبة له وسائط أو عوامل لتحقيق هذا الغرض. فالأمر إذاً يحتاج إلى اختيار الأحسن، واختيار الأحسن يقتضي "اللجوء إلى المتداول، سواء تعلق الأمر بالأخلاق أو القانون أو السياسة"¹⁶ أو اللغة.

إن الصراع القائم بين جرير والفرزدق هو صراع لغوي بالدرجة الأولى، فهما ينتميان إلى عصر ازدهار اللغة، والشاعر الفحل - في رأي نقاد هذا العصر - هو الذي يستطيع اختيار اللفظ المناسب للتعبير عن المعنى المراد التعبير عنه. لذلك فلا مناص من القول إن المدّعي وظف آليات لغوية اقتضاها السياق، حيث أن كفاءته اللغوية وطبيعة الغرض الذي لأجله دخل في المناظرة رجّحت توظيف بعض الأدوات اللغوية عن غيرها من الأدوات الأخرى.

من هذه الأدوات التعابير الدالة على صيغ أفعال التفضيل، وهو الذي يدل " - في أغلب صورته - على الاستمرار والدوام، ما لم توجد قرينة تعارض هذا، فشأنه في الدوام شأن الصفة المشبهة"¹⁷، وهي صيغة تدل على اشتراك الشئيين في معنى معين، وأن أحدهما يزيد في المعنى عن الآخر، سواء كان ذلك المعنى محموداً أو مذموماً، وهو اسم، مشتق، على وزن: «أفعل» يدل - في الغالب - على أن شئيين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه. فالدعائم أو الأركان التي يقوم عليها التفضيل الاصطلاحي - في غالب حالاته - ثلاثة:

- (1) - صيغة: «أفعل»، وهي اسم، مشتق.
- (2) - شئيان يشتركان في معنى خاص.
- (3) - زيادة أحدهما على الآخر في المعنى الخاص.¹⁸

وهو ثلاثة أقسام:

- 1- مجرد من (ال) والإضافة وحكم هذا التقسيم أمران:

أ- وجوب إفراده وتذكيره في جميع حالاته، حيث لا تتغير في هذه الحالة صيغة أفعال التفضيل مع الجمع، أو المثني، أو المذكر، أو المؤنث.

ب - وجوب دخول (من) جارة للمفضل عليه، شرط أن يكون قصد التفضيل باقيا ويستلزم ذلك أحكاما منها:

- جواز حذفهما معا، شرط وجود دليل عليهما.¹⁹

ومن أمثلة ذلك ما ورد في مطلع القصيدة، فقول الفرزدق: أعزّ وأطول، قصد منه أعزّ وأطول من بيتك (والكاف تعود هنا على جرير) "فلما صار في موضع الخبر استغنى عن «من» لقوة الخبر وخرج مخرج «الله أكبر الله أعلى وأجل» وفي كتاب الله جلّ وعزّ: ﴿والساعة أدهى وأمر﴾²⁰

2- مقرون «بأل» : وهذا يوجب أمرين:

أ- أن يطابق صاحبه في التذكير والتأنيث، والافراد و الجمع.

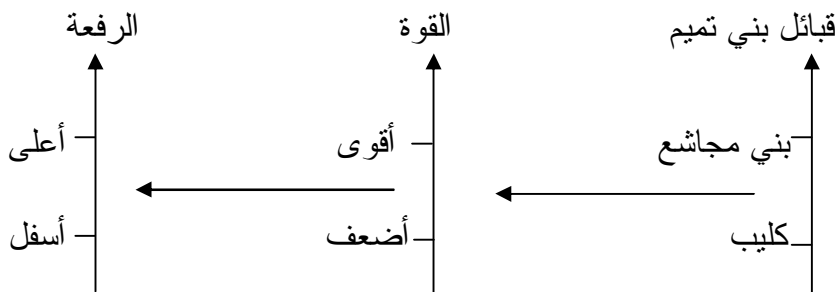
ب- عدم مجيء من الجارة للمفضل عليه

وذلك في مثل قول الفرزدق :

وأنا ابنُ حنظلةٍ الأعزُّ، وإنِّي في آلِ ضَبَّةَ لِلْمَعَمِّ الْمُخَوَّلُ
وقوله أيضا:

يابنِ المِراغةِ أينَ خالكُ ؟ إنَّني خالي حُبَيْشُ ذو الفَعَالِ الأَفْضَلُ
الأَكْثَرُونَ إِذَا يُعَدُّ حَاصُهُمُ والأَكْرَمُونَ إِذَا يُعَدُّ الأَوَّلُ

يمكن تمثيل ما سبق وفق المخطط التالي



فحسب قانون الخفض للسلم الحجاجي فإنه إذا صدق القول على مراتب معينة من هذا السلم فإن نقيضه يصدق في المراتب التي تأتي تحته، ووفق السلم الاجتماعي للمتأخرين فإن الفرزدق ينتمي إلى أحسن قبائل بني تميم وهي قبيلة مجاشع، أما جرير فهو ينتمي إلى أضعف هذه القبائل وهي بنو كليب.

ولكي يعبر الفرزدق عن مقصديته من القول، وليدعم صيغ أفعال التفضيل - السابقة - لجأ إلى توظيف بعض العبارات الدالة على القوة والكمثرة، حيث تنتمي هذه العبارات إلى الفئة الحجاجية نفسها لأفعال التفضيل، حيث يفترض ديكر O. DUCROT أن متكلما يصنف أو يضع الحجة ج و ج في فئة حجاجية محددة بالقضية (م) إذا "اعتبر (ج) حجة أعلى من (ج) (أو أقوى من (ج)) بالنسبة ل (م) إذا... قبل أن استنتاج (م) من (ج) يتضمن قبول استنتاج (م) من (ج)، والعكس غير صحيح"²¹ وهذه الحجج تدخل في إطار ما يسميه "بريتون" بالحجج السلطوية Les arguments d'autorité .

تظهر سلطة المدعي بذلك من خلال سلطة بعض الصيغ الأسلوبية أو الكلمات التي يوظفها في خطابه، والتي تحمل معنى التفوق والقوة، ومن هذه الصيغ ما يدل على الكثرة وذلك في مثل قوله:

ومعصَّب بالتَّاجِ يَخْفِقُ فَوْقَهُ خَرَقُ الْمُلُوكِ لَهُ خَمِيسٌ جَحْفَلُ

فكلمة خميس: تعني الجيش، أما الجحفل فتعني الكثير من الخيل.

وقوله أيضا:

وَإِذَا دَعَوْتُ بَنِي قُيَيْمٍ جَاءَنِي مَجْرٌ، لَهُ الْعَدَدُ الَّذِي لَا يُعْدَلُ

وَإِذَا الرِّبَائِعُ جَاءَنِي دُفَاعُهَا مَوْجًا كَأَنَّهُمُ الْجَرَادُ الْمُرْسَلُ

فالمجر هو الجيش الكثير، أما الدفاع فهو السيل حين يكثُر حيث شبّه كثرة الرجال بالسيل حين يندفع للتعبير عن قوة الجيش.

وإذا كان للسكاكي فضل الزيادة في تقسيمه البلاغة إلى ثلاثة علوم (علم المعاني علم البيان، وعلم البديع) فإن لسابقه فضل الريادة في الإشارة إلى هذه العلوم وخاصة منهم عبد القاهر الجرجاني، الذي حاول من خلال كتابه (دلائل الإعجاز) إنشاء علم للمعاني، فنظم الكلم عنده لا يتم بضم الشيء كيفما جاء واتفق، وإنما باقتفاء المعاني وترتيبها حسب ترتبها في النفس²²، فقول القائل (قتل الخارجي زيد) بدل (قتل زيد الخارجي) إنما لعلمه أن الناس الذين سيُلقى عليهم الخبر يهتمهم منه فائدته، وهو أن يعلموا أن الخارجي قد مات فكفوا بذلك شره، ولا يهتم في ذلك الفاعل بقدر ما يهتمهم المفعول به.²³

فكذلك قول الفرزدق:

وَهُمُ الَّذِينَ عَلَى الْأَمِيلِ تَدَارَكُوا نَعَمًا يُشَلُّ إِلَى الرَّئِيسِ وَيُعْكَلُ
وَهُمُ الَّذِينَ عَلَوْا عُمَارَةَ ضَرْبَةً فَوْهَاءَ فَوْقَ شُؤْنِهِ لَا تُوصَلُ

فالابتداء بالضمير (هم) وتأكيد به باسم الموصول (الذين) كان للتركيز على الفاعلية فهو في مقام الفخر، ويعني بالضمير (هم) بني ضبة أخواله وزيد الفوارس منهم. كما نلاحظ أن التقديم والتأخير في الكلام في هذا المقام من دواعي الأغراض البلاغية المتمثلة في تقوية الحكم وتقريره، وذلك في مثل قوله: وهم الذين علوا، وهم الذين على الأميل ... فهذا أبلغ في تأكيد قوتهم مما لو قال: والذين علوا، أو الذين على الأميل. "فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتبارا في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها"²⁴ ومن أهمها:²⁵

- 1- التشويق إلى متكلم.
- 2- تعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو التطهير.
- 3- كون المتقدم محط الإنكار والتعجب.
- 4- النص على عموم السلب أو سلب العموم.

5- تقوية الحكم وتقديره.

6- التخصيص.

7- التنبيه على أن المتقدم خبر لا نعت.

إن الخبر الذي أُلقي على المخاطب من قبل المتكلم هو خبر إنكاري، لذلك لزم عن هذا الأخير توكيده - في بعض المواضع - بمؤكد أو اثنين ومن ذلك: الأداة إنّ، في مثل قوله:

إِنَّ ابْنَ ضَبَّةٍ كَانَ خَيْرًا وَالِدًا وَأَتَمَّ فِي حَسَبِ الْكَرَامِ وَأَفْضَلُ
حيث تفيد إنّ في هذا الموضع تأكيد الخبر الذي هو موضع الشك أو الإنكار لدى المخاطب والمحقق لدى المتكلم، إذ من الخطأ البلاغي استخدام (إن) وأن) لغير الموضع والتأكيد بهما.²⁶

الأداتان: إنّ واللام، وذلك في مثل قوله:

إِنَّا لَنَضْرِبُ رَأْسَ كُلِّ قَبِيلَةٍ وَأَبُوكَ خَلَفَ أَتَانِهِ يَتَقَمَّلُ
مؤكدًا خبر قوتهم بمؤكدتين: اللام والأداة إنّ.

استخدم الشاعر في قصيدته البحر الكامل ذا التفعيلات المتكررة (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، حيث يرى الباحث "أحمد سيّد محمد" في كتابه "نقائض ابن المعتز وتميم بن المعز" أن هذا الوزن يصلح للتعبير عن حالة الانفعال، في مقابل البحور ذات التفعيلات المختلفة التي تصلح - حسب نفس الباحث - للمناقشة.

1-2- الأدلة غير التقنية:

يدخل ضمن الحجاج ما هو خارج عن قدرات الشاعر اللغوية ويتمثل ذلك في الاستشهاد ببنيات ووقائع خارجية و"هي بنيات مستمدة من الواقع الماضي، بما يختزنه من تجارب إنسانية وأحداث تاريخية أو شخصية تترجمها الحكم

والأمثال والحكايات والكنائيات وغيرها... تكون معروفة من قبل، وذات قيم مجتمعية، تحظى باحترام واهتمام الأفراد والجماعات.²⁷

وتدخل هذه التقنية الحجاجية ضمن كفاءة المدعي، مما يكسبه سلطة أكثر، فهو إلى جانب امتلاكه الكفاءة اللغوية والعلمية (كمعرفة اللغة، والنحو...)، يمتلك كفاءة معرفية، فهو مطلع على تاريخ الأدب العربي منذ العصر الجاهلي فذكر شعراءهم وأيامهم، والمعارك التي خاضوها وانتصروا فيها، وقبائلهم، وقوادهم. وتدخل هذه التقنية أيضا ضمن ما يسميه الجاحظ بالشاهد و "هو استشهاد على شيء ما بقرآن أو حديث أو شعر أو مثل أو خبر مروى بهدف اثباته أو إنكاره أو الإحتجاج له أو بطلانه أو نحو ذلك".²⁸

وقد لجأ إليها المدعي لأنها تنتمي إلى الآراء المشتركة Opinions communs التي تدخل ضمن حجج المشاركة - كما يسميها فيليب بريتون - مضيفا إليها المواضع Les lieux والقيم Les valeurs التي "تلعب دورا أساسا في الحجاج كنشاط تواصلي".²⁹

ضمن هذه الأبيات استشهد المدعي بالخبر الذي يعني "معلومة، تاريخية أو أدبية أو شخصية أو غيرها"³⁰ يرويها راوٍ واحد أو أكثر، يتناقله الرواة الآخرون فيما بينهم يكون أولهم شاهدا عليه وراويا له، والآخرون - من يأتون بعده - لا يتجاوزون حد الرواية، وذلك بإشارته إلى وقائع وشخصيات وأحداث ينتمي بعضها إلى التاريخ السحيق، وبعضها الآخر عايشها الشعاعان ومنها، مما ذكر في هذه النماذج : يوم بزاحة، يوم فلك الأمل ... الخ.

هذه الوقائع والشخصيات في أصلها هي بنيات تختلف عن بنية اللغة، لكنها بالمشافهة أو الكتابة أمكن تحويلها إلى وقائع لغوية، حيث تكتسب اللغة في هذه الحالة وظيفة إحيائية بتحويل اتجاه المطابقة من الواقع الى اللغة. لأن "علم الإحالة يتيح إعادة بناء مجرد للواقع بحيث يمكننا ربط وحدات مجردة في

اللغة/(الكلمات ومقولات وعلاقات) بوحدات مجردة في الواقع الخارجي، وذلك من خلال المعاني المفهومة لوحدات اللغة.³¹

يعبر فان ديك عن ذلك بالحد، ويعرفه بقوله: "كل عبارة يمكن استعمالها للإحالة على ذات أو ذوات في عالم ما"³² فكل جملة هي تعبير عن واقعة في عالم حقيقي أو متخيل. وتتكون الجملة من مجموعة من الحدود تدل على الذوات المشاركة في الواقعة التي تحيل عليها. وقد أشار المدعي في خطابه إلى بعض من الوقائع هي بمثابة حجج على ادعاءاته بامتلاكه المكانة العالية وسط القبائل الأخرى. وهي مدرجة مسبقا في النموذج الذهني للمخاطب استنادا إلى المعارف المشتركة بينهما، ومن الوقائع ما يحيل عليه من خلال ما يلي:

وَهُمْ عَلَى ابْنِ مَزِيْقِيَاءَ تَنَازَلُوا وَالْخَيْلُ بَيْنَ عَجَاجَتَيْهَا الْقَسَطَلُ
وَهُمُ الَّذِينَ عَلَى الْأَمِيلِ* تَدَارَكُوا نَعْمًا يُشَلُّ إِلَى الرَّئِيسِ وَيُعْكَلُ
فِيدَلُ الْمَحْمُولُ تَدَارَكُوا، يَشَلُّ، يَعْكَلُ، عَلَى واقعة ما.

أما الحدود: ابن مزيقياء، الرئيس، والضمير (هم) - الذي يعود على شخوص ذكروا من قبل وهم: بنو ضبة وزيد الفوارس منهم- فهي ذوات مشاركة في الواقعة في حين يدل الحد: الأميل، على الظرف المكاني الذي تحققت فيه الواقعة وهو رمل يعرض ويستطيل مدار يوم أو يومين.

فيوم فلك الأميل كان لبني ضَبَّةَ على بني شيبان، حيث أغار بسطام بن قيس بن مسعود بن قيس بن خالد الشَّيْبَانِيَّ (وقومه من بكر وائل) على بني ضَبَّةَ، فاستاق ألف بعير لمالك بن المنتفق (رئيس بني ضبة)، فأتى النذير بن ضبة فالحق بالخيـل وشد عاصم بن خليفة على بسطام وقتله فرد النعم.³³

أما قوله:

ومَحْرَقًا صَفَدُوا إِلَيْهِ يَمِينَهُ بِصَفَادٍ مَقْتَسِرٍ أَخُوهُ مَكْبَلُ
مِلْكَانَ يَوْمَ بَزَاخَةٍ قَتَلُوهُمَا وَكِلَاهُمَا تَاجٌ عَلَيْهِ مَكَلُّ

فهذه الأقوال أيضا تحيل بدورها على مجموعة من الحدود، فالمحمول: قتلوهما يدل على واقعة ما وهي (الحرب)، أما الحد "ملكان". فيشير إلى الذوات المشاركة في الواقعة ويقصد بها محرقا وأخاه زياد وهما ولدا الحارث بن مزقياء ملك الحيرة. في حين يدل الحد "بزاحة" على الظرف المكاني الذي تحققت فيه الواقعة وهي بزاحة ويعني الماء.

ويوم بزاحة كان لضبة على إياد، فقد أغار محرق الغساني وأخوه زياد- في إياد وطوائف من العرب من تغلب- على بني ضبة بن أد ببزاحة، فاستاقوا النعم فلحقت بهم بنو ضبة فأدركوهم، فاقتتلوا قتالا شديدا، فأسر زيد الفوارس محرقا وأخاه، فقتلتهما بنو ضبة.³⁴

أما قوله:

وَهُمُ الَّذِينَ عَلَوْا عُمَارَةَ ضَرْبَةً
فوهاء فوق شؤونه لا توصلُ
فيدل المحمول علوا على واقعة ما.

أما الحدود: هم، وعمارة، فهي ذوات مشاركة في الواقعة، في حين لم يذكر الحد الدال على الظرف المكاني الذي تحققت فيه الواقعة. وتشير كتب تاريخ الأدب إلى أن هذا اليوم يدعى: يوم أعيار أو يوم النقيعة.

أما قوله:

وعَشِيَّةَ الْجَمَلِ الْمَجَلَّلِ ضَارِبُوا
ضَرْبًا شَوْنُ فَرَّاشِهِ تَتَزَيَّلُ
فالمحمولات: ضاربوا، تتزِيل، تدل على واقعة ما، أما ضمير الجمع (للغائب) في ضاربوا فيحيل على الذوات المشاركة في الواقعة التي دارت بين الإمام علي و السيدة عائشة. أما الظرف المكاني فهو غير مذكور.

يدخل ضمن الأدلة غير التقنية أيضا المتفاعلات النصية الدينية، التي تتداخل بالتاريخ "وذلك من خلال إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي (...). أو إشارات إلى بعض القصص أو الوقائع فيهما"³⁵. فما يميز نقائض العصر

الأموي عن نقائص العصر الجاهلي هو توظيفها لبعض ما ورد في القرآن سواء من ناحية المعاني أو الإشارة إلى بعض قصص الأنبياء، مما أدى إلى نموها وتطورها وتميزها.

من الوقائع التاريخية التي لَمَحَ إليها المدعي من خلال خطابه قصة موسى عليه السلام، حين فرَّ من فرعون قاصدا فلسطين، فعندما وصل إلى مدين (جنوب فلسطين) وجد بئرا اجتمع فيه الناس يشربون منه ويسقون مواشيهم، فعندما وصل إليه لمح امرأتين واقفتين تَبْعِدَانِ غنما لهما لئلا يختلط بغنم الآخرين وتنتظران حتى يخلو البئر من الرعاة - لضعفهما وقوة الرّجال - فلم يعجب ذلك موسى، فتقدم منهما يسألهما عن شأنهما فأخبرتاه أنّهما لا تقدران ورود الماء إلّا بعد انصراف هؤلاء الرّجال لضعفهما وضعف والدهما وكبر سنه³⁶. حيث إنه أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي - ممن له خلفية معرفية مسبقة عن قصص الأنبياء - وهو يقرأ هذا البيت.

إِنَّ الزَّحَامَ لَغَيْرَكُمُ فَتَحْيَيْنَا وَرَدَ الْعَشِيَّ إِلَيْهِ يَخْلُوا الْمَنْهَلُ

هي هذه القصة، حيث ماثل الفرزدق هنا بين الأختين اللتين وردتا الماء لسقي أُنعامهما وبين جرير، وهذا التمثيل ليدلّل به على ضعفه مقارنة بقوته هو. ويبدو أن القدماء قد تناولوا هذا المعنى أيضا، فليس من المستبعد أن يكون الفرزدق قد أخذ عن عمرو بن كلثوم القائل في معلقته المشهورة:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينًا³⁷

فيمثل التناص في هذه الحالة دورا حجاجيا، وذلك بإظهار كفاءة الشاعر الموسوعية فمن مقاييس شعرية الشاعر في القديم أن يكون حافظا لشعر غيره من الشعراء، الفحول منهم خاصة كامرئ القيس، لبيد بن ربيعة... الخ

ومن المعاني القرآنية التي وظفها في خطابه معنى الآية الكريمة ﴿وإن
أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون﴾ - كما أشرنا إلى ذلك سابقا -
للتعبير عن مكانة خصمه الضعيفة.

آليات الاعتراض.

ينجم عن حالة الادعاء ردود أفعال لدى المتلقي، إما بالقبول أو الرفض والمخالفة. فالمناظرة عادة ما تكون من النوع الثاني. فالاعتراض من لوازم الادعاء ودليل على الفعالية الحجاجية بين الطرفين، ويدل خاصة على أن الفهم الجيد قد حصل. وما يميز الاعتراض عن الادعاء أن المعارض لا يكون فيه حرا في بناء خطابه أو استدلالاته، بل تتمثل وظيفته بالدرجة الأولى في تفنيد حجج المدعي. مما يجعله مقيدا.

فالاعتراض كما يقول "طه عبد الرحمن": فعل

- استجابي - لا ابتدائي - حيث أن المعارض عليه يصدر قوله كرد فعل على قول المعارض.

- إداري - لا إقبالي - فهو لاحق لقول المعارض ويتجه أثره إلى ما قبله.

- تشكيكي: حيث يطالب المعارض خصمه بالتدليل على دعواه أو

إبطالها.

- سجالي - لا وصفي - لأن النفي الاعتراضي هو ادعاء بمنازعة قول

المعارض بعكس النفي الوصفي الذي يكتفي بإعطاء النسبة الحكمية بين الموضوع والمحمول³⁸.

وعليه فإن المعارض حاول من خلال خطابه خلق نماذج من الحجج

المضادة للنماذج المؤسسة من قبل المدعي وحاول إكسابها فعالية أكثر، حيث

يفقد من خلالها النموذج الأصلي قيمته وفعاليته. فأنجع سلاح يمكن أن يردّ به

المعارض على ادعاءات المدعي هو السلاح الذي هوجم به.

ومن حق المعارض أن يوجه ثلاثة أصناف من الاعتراضات على دعوى

المدعي:

1- الاعتراض على اللفظ في حالة تعدد معانيه، أو غرابته، فيطالب المعارض من المدعي التفسير والتوضيح.

2- الاعتراض على صحة نقل الدعوى، في حالة ما إذا اعتمد المدعي في استشهاده على النقل (من نص مكتوب أو مروي).

3- الاعتراض على مضمون الدعوى: ويكون بإحدى طريقتين:

- إما بالاستناد إلى دليل، ويشمل أصنافا ثلاثة: "المنع" و"النقض" و"المعارضة".

- أو بعدم الاستناد إلى دليل ويسمى بـ "المنع".³⁹

بدأ المعارض اعتراضه بتوظيف إستراتيجية إمتاعية هدفها الإقناع وهذه الإستراتيجية هي إستراتيجية التلاعب العاطفي المتعلقة بالمتلقين أو المستمعين: الإيثوس-ETHOS* بتعبير أرسطو، سواء تعلق الأمر بالمقصودين أو غير المقصودين بالخطاب. حيث بدأ قصيدته بالنسيب، على طريقة شعراء الجاهلية، لاستمالة الجمهور وذلك "لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده".⁴⁰

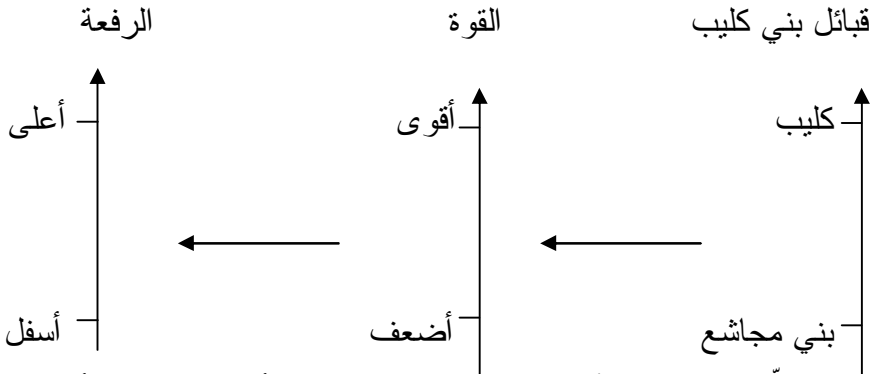
بعدها باشر في غرضه وهو الهجاء أو بالأصح "النقض" بتفنيد أدلة المدعي وادعاء دعوى أخرى تساويها قيمة وتناقضها معنى، معتمدا في ذلك على الحجج السلطوية والحجج المشتركة، فهو شاعر وهذا يعني أنه يمتلك كفاءة لغوية تضاهي كفاءة خصمه وإلى جانب امتلاكه الكفاءة فهو أيضا يمتلك معرفة تمكنه من الدفاع عن قضيته بنفس حجج المدعي. فإذا كان الفرزدق قد أشار إلى بعض الشعراء الذين يفتخر بهم في الشاعرية أو إلى بعض المعارك التي فازت بها قبيلته ليتباهى بها أمام خصمه، فإن جريرا أشار إلى الشعراء أنفسهم الذين افتخر بهم الفرزدق ليكونوا مصدر هجاء، كإشارته إلى المهلهل والمرقس اللذين

لا يعتبر شعرهم من الشعر الجيد، ولا قالوا الكثير منه، إلى جانب إشارته إلى بعض المعارك التي هزم فيها الخصم، فقلب فخر خصمه هجاء.

ينفي إذا جرير ادعاءات الفرزدق باستلزام قضية أخرى تناقض القضية الأولى فيقلب السلم الاجتماعي ليجعل مكانة قبيلته في أعلى السلم ومكانة خصمه أسفلها، فيقلب فخر خصمه هجاء وينسب الفخر الصحيح لنفسه حيث يقول:

إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا عِزًّا عَلَكَ فَمَا لَهُ مِنْ مَنْقَلٍ
ويقول أيضا:

إِنِّي إِلَى جَبَلِي تَمِيمٌ مَعْقِلِي وَمَحَلُّ بَيْتِي فِي الْيَفَاعِ الْأَطُولِ⁴¹
فيصبح السلم الحجاجي للقضية الجديدة بهذا الشكل:



وقد وظّف الشاعر الأدوات اللغوية نفسها من: أفعل تفضيل (أطول)، وأدوات تأكيد (إن) وعبارات دالة على القوة والرفعة (جبل). وهاجيا في الوقت نفسه خصمه ومعتزضا على ادعاءاته، حيث يقول:

أَحْزَى الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ مُجَاشِعًا وَبَنَى بِنَاءَكَ فِي الْحَضِيضِ الْأَسْفَلِ⁴²

إذ تجلّى الاعتراض في هذا الملفوظ في رفض المعترض إدعاءات المدعي بتبديل قانون السلم الحجاجي - وهو عكس قانون الخفض - إذ يترتب على نفي إحدى المراتب السلمية نفي دلالة الخطاب، فإذا كان يدل على مدلول

معين فإن نقيضه يدل على نقيض المدلول، كما أن الدليل الأقوى يتحول في حالة النفي إلى دليل أضعف والعكس صحيح.⁴³

وقد عبّر عن ذلك بالألفاظ التالية: أخزى، الحضيض، الأسفل، التي يمكن أن تشكل في ذاتها سلّماً حجاجياً، فكلمة الحضيض أقوى دلالة على معنى المنزلة الحقيرة من كلمة أسفل وهذا يدلّ على تدني مكانة المدعي دون مكانة المعارض، فالله سامك السماء ورافعها أخزى مجاشعا وأنزل مقامها في الدرك الأسفل، وكلمة أسفل تستلزم كلمة أخرى هي أعلى من خلال علاقة التناقض. وتبعاً لذلك فإن المعارض ساير المدعي في ادعاءاته، حيث أوجب منه ذلك القيام بوظيفتين، تبعاً لوظائف المدعي:

- وظيفة الاعتراض.

- وظيفة الادعاء.

كما أنه قام بنوعين من الاعتراضات:

1- اعتراض جلي على الادعاء الخفي، وذلك في مثل قوله:

أخزى الذي سمك السماء مجاشعاً وبني بناءك في الحضيض الأسفل⁴⁴
ويقول أيضاً:

أبلغ بني وقبان أن خلومهم خفت فلا يزنون حبة خردل⁴⁵

2- اعتراض خفي على الادعاء الجلي: وهو معنى مضمر يمكن استنتاجه

من المعنى الجلي السابق وهو: بيتي أعلى من بيتك.

والادعاء، أيضاً، في حقيقته ادعاءان:

1- ادعاء جلي على الاعتراض الخفي: وذلك في مثل قوله:

إن الذي سمك السماء بنى لنا عزاً علاك فما له من منقل⁴⁶

ونشير هنا إلى أن المدعي الثاني (جرير) استند في ادعاءاته إلى نفس سند

المدعي الأول (الفرزدق)، فالله سامك السماء جعل لهم عزاً أعلى من عزهم

بقوله (علاك)، غير أن هذه الحجة تفوق الحجة الأولى قوة لأن كلمة "علاك" من الناحية الدلالية أقوى من دلالة الكلمات أعزّ وأطول. وتعود الكاف هنا على الفرزدق، وأن ما بناه الله لا مرد له لذلك لزم عن ذلك أيضاً، الثبات والاستمرار. وهي بنيات أفرزتها السياقات الخارجية كالمعتقدات الدينية والايمان بالجبورية، فهي تعتبر من القيم المشتركة بينهما. فبالاستدلال المنطقي يمكن تجسيد هذه الصورة كما يلي:

م1 : إن الذي سمك السماء بنى لنا عزاً أعلى من عزك.

م2 : ما بناه الملوك ليس له منقل.

ن : إن عزنا أعلى وليس له من منقل.

2- ادعاء خفي على الاعتراض الجلي: وهو معنى مضمر يمكن استنتاجه

من المعنى الجلي السابق وهو: بيتي أحسن من بيتك.

تنقسم الذات المعترضة في الحالات السابقة إلى أربع ذوات: ذات

معترضة جلية، ذات معترضة خفية، ذات مدعية جلية، ذات مدعية خفية.

من الملاحظ من خلال الاعتراضات السابقة أن جريراً لم يعترض لا على

ألفاظ الدعوى ولا على صحة نقل الأدلة المستشهد بها، وإنما ركّز في

اعتراضاته على مضمونها مستنداً في ذلك على عدة سندات لتقوية الاعتراض.

يتشابه السند والدليل في أن كليهما "يُفيد معنى «الطريق الموصل» إلى

ملفوظ أو معقول".⁴⁷ أما الملفوظ الذي يدرك بالسند فهو «المتن»، أما المعقول

فهو نوعان:

- نوع التقوية: ويمثل الأقوال التي يمكنها أن تقوي الاعتراض دون أن

تلعب دور الدليل.

- نوع التأسيس: وهو مجموعة من الاعتبارات التي يتطلبها الدليل

لإظهار وجه استقامته.

ويستند المعارض على النوع الأول من السندات وهو نوع التقوية ويظهر ذلك من خلال ما يأتي.

يقول جرير:

أَعْدَدْتُ لِلشُّعْرَاءِ سَمًّا نَاقِعًا، فَسَقَيْتُ آخِرَهُمْ بِكَأْسِ الْأَوَّلِ⁴⁸

فهذا القول جاء رداً على افتخار الفرزدق بالشعراء الذين سبقوه، الفحول منهم وغير الفحول بهجاء يشمل الشعراء قاطبة بأنه سيسقي الآخر بكأس الأول. وقصد جرير بقوله "أعددت للشعراء سما" قساوة هجائه وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث شبه شعره بالسّم ثم حذف المشبه وأبقى المشبه به والملاحظ من خلال هذا الاعتراض أن جريراً ركز على مسألة "الملكة الشعرية" في الردّ على الفرزدق، بالدرجة الأولى، وذلك يعود إلى كونهما متساويين فيها في حين أنه لم يركز، أو بالأحرى لم يبدأ، بالتفوق الاجتماعي، لأنه أدنى منه منزلة.

أما قوله:

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً وَيَفُوقُ جَاهِلُنَا فَعَالَ الْجُهْلِ⁴⁹

فهو رد على قول الفرزدق:

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً وَتَخَالِنَا جِنًّا إِذَا مَا نَجْهَلُ

مدعياً فيه أنهم إذا ثاروا وهاجوا في الحروب تفوقوا على كل من ثار

أمامهم.

من سندات هذا الاعتراض أيضاً:

- السند الجوازي: وصيغته:

إنني لا أسلم لك هذه الدعوى لم لا يكون كذا؟⁵⁰

ومن أمثله في الخطاب قول جرير:

حَسَبُ الْفَرَزْدَقِ أَنْ تُسَبَّ مُجَاشِعٌ وَيَعْدُّ شِعْرَ مَرْقَشٍ وَمُهْلِلِ⁵¹

وهو نقض لافتخار الفرزدق بالشعراء الذين ورث عنهم الشعر وعدّ منهم المرقش والمهلل، حيث يرى جرير أنه يكفي الفرزدق إهانة أو تسبّ قبيلته أن يعد المرقش والمهلل منهم. فالمهلل معروف عنه اختلاف شعره واضطرابه وسمي بالمهلل لهلهة شعره كهلهة الثوب. أما المرقش (الأكبر) فما روي عن شعره الكثير، لذلك لم يذكرهم ابن سلام الجمحي في طبقاته. فتكون صيغة هذا المنع بهذا الشكل:

إني لا أسلم لك دعوى تفوقك ← فلم لا يكون ذلك دليلا
في الشعر لوراثتك له عن المهلهل والمرقش على أنك لست بالشاعر الفحل
- السند الحلّي: وصيغته:

يصح ما ذكرت لو كان الأمر كذا.⁵²

ومن أمثله في الخطاب قول جرير:

وامدَحْ سَرَاةَ بَنِي فُقَيْمٍ إِنَّهُمْ قَتَلُوا أَبَاكَ وَتَأْرُهُ لَمْ يَقْتُلْ⁵³

أَعْيَنَكَ مَأْثَرَةُ الْقُيُونِ مُجَاشَعٍ فَانْظُرْ لِعَلَّكَ تَدَّعِي مِنْ نَهْشَلٍ⁵⁴

وهو نقض لافتخار الفرزدق ببني فقيم وبني نهشل، فيحق للفرزدق أن يفتخر ببني نهشل لو لم يقتلوا أباه، وببني تهشل لو كان ينتسب إليهم، فهذا سند على نقيض الدعوى، حيث عاب جرير على الفرزدق افتخاره هذا. فتكون صيغة المنع بهذا الشكل:

يصح لك أن تتفخر ببني فقيم ← لو ← لم يقتلوا أباك، كما أنكم لم تتأروا له (حيث قتله ذكوان من بني فقيم وأمه من بني يربوع).

يصح لك أن تتفخر ببني نهشل ← لو ← أنك تنتسب إليهم ولست من مجاشع.

- سند قطعي: وصيغته:

كيف ذلك وإلا كان الأمر كذا؟⁵⁵

ومن أمثله قول جرير:

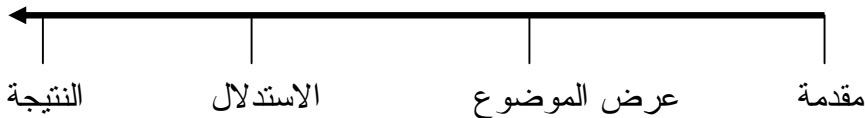
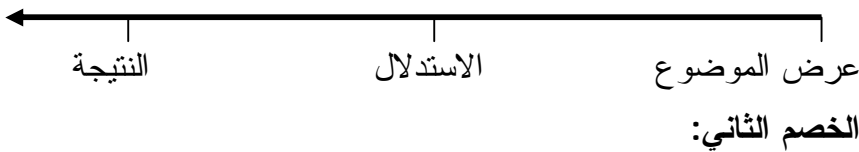
وَبَرَحْرَحَانَ تَخْضَخَضَتْ أَصْلَاؤَكُمْ وَفَزَعْتُمْ فَرَعَ الْبَطَانِ الْعُزْلَ⁵⁶

وهو نقض لافتخار الفرزدق بقوتهم وشجاعتهم في الحروب. فهنا يحيل جرير على (يوم رحرحان)، وكانت الحرب فيه بين الأحوص بن جعفر ومعه أفناء عامر، وبين بني دارم ومعهم الحارث بن ظالم⁵⁷ فكانت الهزيمة فيها على بني دارم. فتكون صيغة هذا المنع:

كيف تدعون القوة والشجاعة، لو كان الأمر كذلك لانتصرتم في يوم رحرحان.

نستنتج مما سبق أن العلاقة الاستدلالية علاقة أساس في النقائص، وهي التي تجعل الخطاب يتكوثر بتوليد حجة من حجة أخرى، كما نسجل أيضا ارتقاء في الذوات، حيث ترتقي من كونها ذوات تواصلية إلى ذوات حجاجية (مدعية ومعتزضة). كما نلاحظ أن الحركة الاستدلالية عند المتخاطبين مختلفة، فكل طرف منهما سار في خطابه مسارا خاصا وفقا للقدرات الشعرية لكل منهما، فالأول مولع بالفخر فباشر فيه، والثاني يجيد النسيب فبدأ به.

الخصم الأول:



- * - الرأي بالنسبة لبريتون مجموعة من الاعتقادات والقيم والتمثلات التي يكونها الإنسان حول العالم، والتي يمكن أن تشكل شخصيته. ينظر: Philipe Breton, op.Cit, p24.
- 1 : Voir : op. Cit. .p. 19-20
- 2 : Ibid., p 34
- 3 - طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص248 .
- 4 - ينظر، طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 225 .
- 5 - التفتازاني، شرح العقائد النسفية في أصول الدين وعلم الكلام، د.ط، حققه : كلود سلامة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1974، ص 17.
- 6 - ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 75-76.
- 7 - محمد طروس، النظرية الحجاجية، ص 122 .
- 8 - عبد الرحمن، ابن خلدون، المقدمة، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص1057.
- 9 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 506.
- 10 - ينظر، عباس حسن، النحو الوافي، ط10، ج3، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص 242.
- 11 - Voir : Philipe Breton, op. Cit. p : 26
- 12 - جرير، الديوان، ص 318.
- 13 - سورة العنكبوت، الآية 41.
- 14 - أرسطو طاليس، فن الخطابة، ص 10.
- 15 - عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص 173.
- 16 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، د.ط، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص 16.
- 17 - عباس حسن، النحو الوافي، ص395.
- 18 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، ص395.
- 19 - ينظر، عباس حسن، النحو الوافي، ج1، ص395 وما بعدها.

- 20 - أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1، هامش الصفحة 292.
- 21 - Ducrot, Oswald, les échelles argumentatives, les éditions de minuit, 1980, p : 18.
- 22 - د القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005 ص 223.
- 23 - ظر: م. ن، ص 73-74.
- 24 - د العزيز عتيق، علم المعاني، ص 136.
- 25 - م. ن . ص 138 - 139.
- 26 - ينظر: عباس حسن، النحو الوافي ج1، هامش الصفحة 631.
- 27 - عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص 94.
- 28 - أبو عثمان، الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 86.
- 29 - Philippe Breton, op. Cit. p, 72.
- 30 - عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص 112.
- 31 - فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1، دار القاهرة للكتاب مصر، 2001، ص 50 .
- 32 - أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية المكونات أو التمثيل الصرفي- التركيبي، د.ط، دار الأمان، الرباط، 1996، ص 132.
- * - يوم فلك الأمل، ويقال له أيضا يوم نقا الحسن، والحسن شجر يقال له كذلك لحسنه.
- 33 - ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1، ص302.
- 34 - ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، ص 306-309.
- 35 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001 ص 107 .
- 36 - ينظر: عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر، ابن كثير، قصص الأنبياء، ضبط وتصحيح: عز الدين الدمشقي د.ط، دار القلم العربي، حلب، 2003، ص202.

- 37 - أبي عبد الله الحسين بن أحمد، الزّوزني، شرح المعلقات السّبع، د. ط، دار الجيل، بيروت، د. ت، ص188.
- 38 - ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 43.
- 39 - ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 78-79 .
- * - Ethos: أصله روح الشعب ويعني الطبع المشترك بين جماعة من الناس تنتسب لمجتمع بعينه. ينظر: سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي- عربي، دار الآداب، بيروت، ط 35، 2006، ص493.
- 40 - ابن رشيّق، العمدة، ج1، ص364.
- 41 - ابن رشيّق، العمدة، ج1، ص 358.
- 42 - جرير، الديوان، ص357.
- 43 - ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص106.
- 44 - جرير، الديوان، ص358.
- 45 - جرير، الديوان، ص359.
- 46 - م . ن . ص. ن.
- 47 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص134.
- 48 - جرير، الديوان، ص 357.
- 49 - جرير، الديوان، ص 358.
- 50 - ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 80 .
- 51 - جرير، الديوان، ص 358.
- 52 - ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 80.
- 53 - جرير، الديوان، ص 358.
- 54 - م . ن . ص 357.
- 55 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 80.
- 56- جرير، الديوان، ص 359.
- 57 - ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، هامش ص 353.

I – ملف الرواية المغربية

ملاح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق

د. بدیعة الطاهري

تفاعل الأجناس الأدبية في رواية "دار الباشا" لحسن نصر

أ- حاتم السالمي

جدل الجسد والكتابة في رواية: أشجار القيامة للروائي الجزائري بشير مفتي

د. حسن المودن

الرواية النسائية المغربية والكتابة بشروط الجسد

أ- الأخضر بن السائح

إشكالية المتخيل السردي في الرواية النسوية الجزائرية ياسمينه صالح أنموذجا

أ. ليندة مسالي

العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع قراءة أولية لأعمال الكوني

د. لحسن كرومي

مشكلات النص الروائي الجزائري رواية "خطوة في الجسد" لحسين علام أنموذجا

أ. حسين خالفي

الهوية المنسجمة والهوية المنشطية في نص "سيمرغ" لمحمد ديب.

أ. عزيز نعمان

التجريب في الخطاب الروائي المغربي "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي

و "حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين

أ. العباس عبدوش

أ. راوية يحاوي

II – دراسات

التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي

د. حمو الحاج ذهبية

تداولية التجوز والاتساع في كتاب سيبويه

أ. فريدة بن فضة

ماهية الأدب دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجبرار جينيت

أ. نبيلة سكاي

وليمة خاصة جدًا لمسعودة أبو بكر من أقاصي الشّاهية إلى أقصى الشّعريّة

د. نجوى الرّياحي القسنطيني

أهم الأشكال الشعرية وأنظمتها الموسيقية في كتاب نفح الطيب

د. قدور رحامي

النقد النفسي والقراءة المفارقة

د. مصطفى درواش

النص الأدبي ومقولة الانزياح

د. رايح ملوك

قراءة في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني من منظور سيمياء العواطف

أ. ليندة عمي

الآليات الحجاجية في نقائض جرير والفرزدق من خلال نقيضتيهما "سم نافع" و"إن

الذي سمك السماء"

أ. مكلي شامة

الفهرس

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإمل

دار الأمل
للطباعة والنشر والتوزيع
تخصيص مالولي، فيلا رقم 10
مدوحة - تيزي وزو
الهاتف/ الفاكس: 53 - 94 - 22 - 026

العدد الخامس جوان 2009

الإشراف: التقني: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإصدار القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

لوحنا العلامة للفنان: محمد الله عجائبي

الرئيس الشرفي

أ.د. رابح كحلوش - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلى

رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

هيئة التحرير

د. محمد يحياتن	د. مصطفى درواش
د. ذهبية حمو الحاج	د. حورية بن سالم
د. عمر قندوزي	د. بوتلجة ريش
أ. شمس الدين شرقي	أ. العباس عبدوش

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا-	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر-
أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. عبد الله العشي - باتنة -
أ.د. نضال الصالح - سوريا-	أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -	أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان-
أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -	أ.د. حميدي خميسي - الجزائر-
أ.د. محمد الباردي - تونس -	أ.د. حسين خمري - قسنطينة-
أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية -	أ.د. نورة تيقزيري - تيزي وزو-

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر لبحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

قد يثير هذا العدد الجديد من مجلة "الخطاب" سؤالاً خاصاً حول هيمنة الدراسات الخاصة بالرواية على الرغم من أن المجلة، ومنذ عددها الأول، لم تلتزم بموضوعات معينة، إنما، هي تعني بقضايا الأدب واللغة وعلاقتها بتحليل الخطاب. ولعل ما يبرر هذا السؤال المرتبط بالانتساع اللافت في مجال الاهتمام بالرواية هو الرسوخ المنهجي للبحث في مجال السرد، عامة، والرواية، على وجه الخصوص، وتنوع الرؤى التي تحملها مباحث علم السرد الحديث، بالإضافة إلى أن المجلة لم تفوت فرصة الاعتناء بأعمال ملتقى "الخطاب" الروائي المغربي بين التأصيل والتجريب" بنشرها وتعميمها على القراء من أجل الإفادة من اجتهادات الباحثين، التي أتمنى، أن تكون فضاء للنقاش والحوار والتعرف على نصوص روائيين مغاربة ربما لم يتسنّ لبعض القراء التعرف عليها.

سوف يلاحظ القارئ الفطن خصوصية هذه البحوث التي تحمل بين طياتها أطروحات منهجية وفلسفية تثير قضايا جوهرية في الخطابات الأدبية، كقضية المتخيل، والفضاء، والعجائبي، وجهات القول، والخيال العلمي، ما يحيلنا إلى محاولة فحص أسئلة الفكر العربي المعاصر من خلال نقد نسعى لأن يكون ثقافياً ولا يكتفي برصد التقنيات الشكلية التي روجت لها الدراسات المحايدة. ومن هذا المنطلق سوف يجد الباحث في اللغة والأدب عامة ضالته في دراسة نصوص أخرى، فيتم رصد الموضوع الأدبي واللغوي باعتبارهما من الموضوعات الثقافية أو المفردات الأساسية التي تتشكل منها الثقافة وتشكلها.

يصدر هذا العدد وقد بدأ مخبر تحليل الخطاب في عملية كسر الطابو اللساني ليدخل في طور جديد من أطوار عطائه، حيث أسهم أساتذة باحثون من قسم الانجليزية بإثارة إشكالات حول الرواية المغربية من خلال بعض الظواهر النقدية، هذا إلى جانب دراسات أخرى في مجال تحليل الخطابات تطمح إلى الإجابة عن بعض الأسئلة التي تؤرق الباحثين.

والله ولي التوفيق.

مديرة المخبر د. آمنة بلعلى

كلمة العدد

في هذا العدد الخامس من مجلة **الخطاب** يتكرّر سؤال التجريب والتأصيل ويتكرّر من خلاله الحديث عن الخطاب الروائي المغربي، فنقف في الجزء الثاني من ملف الرواية المغربية على محاولة جادة لباحثين من الجزائر ومن تونس والمغرب لمقاربة هذا الإشكال الذي حاولت النصوص الروائية أن تجسّده، فتضيف لفهم الخطاب الروائي، والنصوص السردية بعدا آخر يتجاوز الإحساس بفتنة الحكي إلى فهم وتأويل المعرفة التي ينطوي عليها، والرؤية الحضارية التي ليست مجرد وجهة نظر بل هي منهج لوعي الواقع ومستجداته في الوقت الذي يتم فيه الارتقاء إلى الماضي.

وبأدوات حديثة في إِبصار هذه لعلاقة التي ينصهر فيها أفقا الحاضر والماضي، حاول الباحثون أن يبرزوا الكيفية التي يمكن أن تتأسس بها خصوصية النص الروائي المغربي، ومسالة الهوية، التي لا شك أنها أصبحت من أهم قضايا النظرية الأدبية المعاصرة، وقضايا الثقافة عامة، وخاصة في ظل هيمنة النمط العولمي، وطروحات ما بعد الحداثة التي تؤسس موضوعات هذا الملف بعض قضاياها المهمة كقضية الخيال لعلمي في الأدب وتداخل الأجناس والمخيّل وغيرها.

وبنفس الوعي تعرض باحثون آخرون لموضوعات أخرى مرتبطة بنفس الهاجس الذي يطل على الموضوع الجمالي من خلال التراث في الوقت الذي يستكنه فيه، كموضوع سيمياء المعرفة التراثية، والشفاهية في الخطاب، والخطاب الصوفي وبعض القضايا اللغوية.

بهذا إذن تكون مجلة الخطاب هي مجلة كل الباحثين التواقين إلى
الحضور الفاعل في المشهد الثقافي الجزائري، لذا نتمنى أن تحوّل التلقي المريح
عند بعض القراء إلى شعور بالمسؤولية بذلك الحضور الفاعل.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

I- ملف الرواية

المغاربية

الجزء الثاني

في أدبية المكان في رواية "حدث أبوهريرة قال..."

محمود المسعدي

أ. حاتم السامي

جامعة منوبة تونس

لا يخفى على ذي النظر الحصيف في المباحث الغربية المعاصرة ما لقيته
الرّواية (le roman) من عناية فائقة من لدن الدّارسين، ولعلّ الكتب المصنفة في
شأنها شاهد على ما نقول بليغ.¹

لذلك فإنّ منعم النظر في المباحث التي ذكرنا لا يُرهقه من أمره عسرا أن
يلاحظ تنوّع الدّراسات في الرّواية. فمنها دراسات أكبّ أصحابها على استجلاء
أدبيّة البنية القصصيّة² ومنها دراسات اتجهت عناية أصحابها إلى رصد أدبيّة
الزّمن،³ ومنها دراسات عنيت باستصفاء أدبيّة الشخصية،⁴ ومنها دراسات
اهتمّت بتقصّي أدبيّة الراوي في النّصّ الرّوائي.⁵

ولكنّ الدّارس يلاحظ في المقابل أنّ ما رصد من بحوث لاستقصاء أدبيّة المكان
في الرّواية نزر قليل،⁶ حتى أنّ غاستون باشلار (Gaston bachelard) عندما
تعلّقت همّته بدراسة مسألة المكان وأدبيّته في الأثر الفني قصر اهتمامه على
نصوص شعريّة دون أن يقف على الوجوه اللطيفة الفارقة في بناء المكان بين
النّصّ الشعريّ والنّصّ القصصيّ بصفة عامّة والنّصّ الرّوائيّ بصفة خاصّة.⁷
ولئن كانت المباحث الغربيّة المهتمّة بأدبيّة المكان في الرّواية على قلّتها
تتسم - بوجه عامّ - بانتهاج منهج علميّ صارم في ضبط تلكم المقوّمات المميّزة

للفضاء الروائيّ (l'espace romanesque)، فإنّ المباحث العربيّة في هذا المضمار ذهبت في رصد هذه الأدبيّة مذاهب مختلفة.⁸

وبناء على ما سلف من قول فإنّ عملنا يرمي إلى إعادة النظر في أدبيّة المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال..."⁹ من زاوية نظر فنية تحاول - ما استطاعت إلى ذلك سبيلا - التّخلص من سلطان الإسقاط أو التّأويل الذي لا يجد له في النّصّ من سند علمي.¹⁰

ولا نزعم في هذا المقال الوجيز أنّنا سنحيط بدراسة أدبيّة المكان في رواية المسعدي المذكورة بحثا مستفيضا، وإنما سنسعى - بحكم المقام والمقال - إلى استجلاء أهمّ السّمات الأدبيّة التي يتسم بها المكان في هذا الأثر الفنيّ، لأنّ الكلام على أدبيّة المكان في هذه الرواية باب إنّ توزّع القول فيه طال وتشعب شعبا كثيرة¹¹ لذلك سنكتفي - وهنا - برصد العلامات الكبرى المُشكلة لأدبيّة المكان، وهذا الأمر يستخلص من عنوان المقال الذي تخيرنا (في أدبيّة المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي).

إنّ دراسة المكان على الوجه الذي ذكرنا تستقى من الخطاب الروائيّ (discours romanesque)، ذلك أنّ المكان الذي نحن منه بسبيل، إنما يتشكل باللّغة وفيها، ولهذا الاعتبار لا يمكن استجلاء معالم المكان في الرواية مدار التحليل بمعزل عن الأحداث (événements) والشّخصيّات (personnages) ووجهات النظر (points de vue)¹² من جهة كون المكان في النّصّ القصصيّ يتلبس بهذه المكونات القصصيّة. وعلى هذه السّبيل فإنّ أدبيّة المكان تستخلص من الخطاب الروائيّ الذي تشكلت فيه وبه.

لقد عرّف رومان جاكبسون (Roman jakobson) الأدب (littérature) بكونه اللّغة وهي تتجزّ وظيفتها الجماليّة¹³ لهذا الاعتبار ألحّ الباحث على أنّ علم الأدب (la poésie) ليس الأدب بل هو الأدبيّة (littérarité)، أي ما يجعل من أثرٍ ما أثرًا

أدبيًا¹⁴ وهكذا نتبين أنّ الأدبيّة تسعى إلى الوقوف على خصائص الصياغة الفنية للأثر لاستجلاء مقوماته الجماليّة، وبهذا الشكل نبني عملنا على أرضيّة نظريّة وإجرائيّة صلبة. ففيم تتجلى أدبيّة المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال ...؟".

إنّ أدبيّة المكان في الرواية مدار التحليل تُستجلى أوّل ما تُستجلى من خطاب الفاتحة الذي صدرّ به المسعدي أثره¹⁵. ولخطاب الفاتحة دور في تشكيل أدبيّة النصّ مثلما بيّن ذلك جيرار جينات (Gérard Genette) في كتابه "عتبات" (seuils)¹⁶.

فنحن إذا ما تأملنا مليّا خطاب الفاتحة وجدناه قائما على استدعاء بيت شعريّ لأبي العتاهية هذا نصّه:

طَلَبْتُ الْمُسْتَقَرَّ بِكُلِّ أَرْضٍ فَلَمْ أَرِ لِي بِأَرْضٍ مُسْتَقَرًّا.

نتبين على هذا النحو مدى احتفاء المسعدي بالمكان في هذه الرواية، لذلك لا غرو أن تكون رواية "حدث أبو هريرة قال ... رواية المكان. فالمُتكلّم في البيت الشعريّ المُسترفد إلى رواية المسعدي يُخبرنا عن تجربته مع المكان من خلال ثنائيّة البحث والنتيجة (طلبت # فلم أَرِ لي)، وبهذا نتبين أنّ المكان تلبس بمنظور المُتكلّم في البيت الشعريّ (la perspective)، وهو منظور ذاتيّ معزوّ إلى ذات شعريّة تعلمنا أنّ القرار في المكان ليس بالأمر المنول، ثمّ إنّ الناظر في هذا البيت المستشهد به يسترعي انتباهه كثرة الأمكنة (في كلّ مكان) وغموضها (فلم أَرِ لي بأرض مستقرًّا).

هكذا تبدو الرواية منذ خطاب العتبات رواية الإنسان الفرد الراحل في المكان طلبا لبرد اليقين وبحثا عن امتلاء الكيان البشريّ. فقصة المُتكلّم مع

المكان قصّة قوامها الاسترجاع لوجود مفارقة زمنيّة بين زمن الخطاب (فلم أرَ لي) وزمن الحكاية (طلبت)، وبهذا الشّكل تغدو رواية "حدّث أبو هريرة قال ... "رواية أبي هريرة الإنسان الفرد الرّاحل دوماً في المكان بحثاً عن معنى الوجود. على هذه الشّكلة نستخلص أنّ خطاب الفاتحة مفتاح أوّل ندلف منه إلى أدبيّة المكان في هذه الرّواية، لا سيما أنّ البيت الشعريّ مستوحى عند العرب القدامى من صورة المكان (الخيمة).¹⁷

أَفَلَا يكون البيت المسترّف في متن الرّواية مشكلاً لبناء المكان في نصّ المسعدي؟
أَ لَا يكون هذا البيت يلخص فلسفة أبي هريرة في الوجود ؟

إنّ النصّ الرّوائي كفيل بالإجابة عن مثل هذه الأسئلة، فكيف أثر بيت أبي العنّاهية في رسم معالم المكان في مسيرة أبي هريرة الوجودية ؟

تبدأ مسيرة أبي هريرة من حديث البعث الأوّل عندما جاء ذلك الصّدّيق ليصرفه عن الدّنيا عامّة يوماً.¹⁸ لهذا عُدّ هذا الانصراف بداية البعث الأوّل لأبي هريرة، وما من شكّ في أنّه بعث وجوديّ مرتبط أشدّ الارتباط بمفهوم الرّحيل في المكان، وهذا ما نلمسه في إجابة أبي هريرة عن سؤال صديقه "ولست متهيئاً للرّحيل".¹⁹

ومن هنا نكتشف أنّ البطل دخل التجربة من باب المكان، ثمّ إنّ معالم المكان موصولة برؤية البطل ومنظوره. وعلى هذه السّبيل تنطلق مسيرة أبي هريرة الوجوديّة من خلال تفاعله مع المكان، ومن ثمّ نكتشف أنّ البطل كلما أوغل في تجربة الحسّ تلوّنت الأمكنة بألوانه ورؤاه.

لهذا فإنّ وصف المكان يأتي متلفعاً بمنظور أبي هريرة، وهو ما تكشف عنه هذه الجملة: "ثمّ خرجنا من مكة وانصرفنا عن طريق القوافل وسرنا سيرا حثيثاً حتى أصبنا الرّمال".²⁰

إنّ وصف حدث الانتقال من مكّة إلى الصّحراء جاء متلبساً برؤية أبي هريرة وإنّ ورد الكلام بضمير الجمع (خرجنا - انصرفنا - أصبنا)، هكذا يكون الخروج على مكّة - بما تمثّله من جمود وتقاليّد بالية - والانصراف عن السّبل المألوفة الماثلة في

طريق القوافل حدثين مرتبطين برؤية البطل الرّمزيّة للمكان. ذلك أنّ المكان الموصوف (الصّحراء) و(الرّمّل) نتعرّف إليهما انطلاقاً من جهة (Modalité) قول أبي هريرة، وهو ما نستقيه من وصفه للمكان: "فجعلت أضرب برجلي وأقلب يدي فأجد منه كمسّ لطيف النهود".²¹

إنّ هذا الشّاهد الّذي نحن بصددّه يكشف عن وصف للمكان باعتماد حاسة اللمس (أقلب بيدي) الّتي تؤدّي بالشّخصيّة إلى الإدراك الذّهني (فأجد منه كمسّ لطيف النهود) فوصف المكان على هذا النّحو يُوحى بتيقظ الحسّ من أبي هريرة، ومن هنا فإنّ أدبيّة المكان متصلة بوجهة نظر البطل إليه، فكأنّ هناك تناسبا بين وصف المكان (التركيز على الحواسّ في الوصف) وطبيعة التجربة الّتي يخوض غمارها البطل (تجربة الحسّ). لهذا فإنّ أبا هريرة هو المبرّر (Focalisateur) لسمات المكان ويغدو الرّمّل مبالاً (Focalisé)، وهذا الوصف للمكان لا يندّ عن منظور أبي هريرة، ذلك أنّ البطل هو الّذي أدرك أنّ الرّمّل نامت فيه برودة اللّيل، لذلك فهو كاليقين بعد الحيرة،²² هكذا نستجلي صورة المكان من خطاب أبي هريرة (التّشبيه: كاليقين بعد الحيرة) وننتيئها انطلاقاً من منظوره الخاصّ.

ثمّ إنّ أبا هريرة في عمق إقباله على الحسّ يصبغ مشاعره على المكان الموصوف، وهو ما نقف عليه في وصف مكونات البيت في حديث الوضع.²³ ولئن جاء هذا الوصف على لسان ريحانة فإنّه متلبّس بمنظور أبي هريرة تقول ريحانة "وكنّت كلّما دخل البيت وجد العنبر والمسك والعود قد نشرت فيه وألوان الطّعام قد صفت ودعت بالأفواه، وأطيب النّبذ والريّحان قد تزوّع وفاح، فيضيء انشراحا ويصرف سروره إليّ ويقول: لقد علمتني الطّعام ما لذّته وما سكرته".²⁴

إنّ هذا المثل الّذي نحن منه بسبيل يرسم ملامح المكان وقد طبع بمنظور الشّخصيّة الحسيّ للبيت. لهذا استخدمت في الوصف حواسّ مركزيّة مرتبطة بالإدراك (perception) من قبيل حاسة الشّم (رائحة العنبر والمسك والعود) وحاسة البصر

(ألوان الطّعام) وحاسّة الذّوق (أطيب النبيذ) لذا فإنّ وصف المكان موصول برّد فعل البطل تجاهه "فيضيء انشراحا ويصرف سروره إليّ".

ثمّ إنّ سمات المكان في تجربة الحسّ تخضع لمنطق التحوّل المرتبط بالتحوّلات الفكرية للبطل، فقد تحوّلت صورة البيت في عمق التجربة عندما أقدم أبو هريرة على حرق بيته إعداما للروابط الاجتماعية التي تحوّل دون نحت كيانه الإنسانيّ، ولعلّ هذا الشاهد يعيننا على فهم هذه الظاهرة "فقمّت إلى بيتي وأحرقته وجلست أنظر إلى النار في الماء والماء فيها".²⁵

هكذا يكشف هذا الشاهد أنّ إحراق البيت حدث رمزيّ مرتبط بفلسفة أبي هريرة، وقوام ذلك أنّ البيت يمثل رمز الاستقرار والجمود لذلك لا فكاك له من إحراقه ليتحرّر التحرّر الوجودي المنشود.

على هذا المنوال نتبين أنّ أدبيّة المكان لا تخرج عن نطاق الخطاب الرّوائيّ الذي يُصوِّغها وهو خطاب مرتبط برؤية أبي هريرة للفضاء الذي فيه يتحرّك، وهو فضاء تتغيّر معالمه وفق تحولات البطل الفكرية لهذا نجد البطل يتخذ في نهاية تجربة الحسّ بيتا منعزلا عن الناس، وهو بيت يشرف على مقبرة المدينة.²⁶

ولئن أراد أبو هريرة تحدّي شبح الموت ودفعه عن النفس باتخاذ هذا المكان بالذات "لا يُطربني شيء مثل الزّهرة على القبر"،²⁷ فإنّه انتهى إلى الإقرار بأنّ القبر - بما هو رمز للموت - أقوى من الزّهرة الأيلة للذبول والموت.

على هذه الشّاکلة نستنتج أنّ ملامح المكان وأبعاده وصوره مستمدّة من رؤية البطل له. فإذا كانت معالم المكان على هذا النحو في تجربة الحسّ فكيف تكون معالمه في تجربة الجماعة؟.

أراد أبو هريرة في تجربة الجماعة أن يخرج من محبس الذات الفرد إلى سعة الجماعة، ولكنّ هذا الحدث اقترن بوصف المكان الذي حمل أبا هريرة على التفكير في

الجماعة يقول واصفا الوادي المنعزل "وكننت بواد رماله كأمواج السّراب يركبها
البصر فينسأب وتكاد تشف".²⁸

إنّ خصائص المكان تأتينا من مصفاة أبي هريرة الذي أدرك أنّ رمال هذا
الوادي كالسّراب، فحال الوحدة والوحشة التي يعيش البطل الفرد انعكست على
وصف الطّبيعة، فإذا صورة المكان الموحية بالضّياع والفراغ صورة من ذات
أبي هريرة الخاوية، ولعلّ ما يدعم هذا الاستنتاج ما أبداه من موقف إزاء
الجمجمة البالية التي كشفت عنها الرّيح.²⁹ فوجود هذه الجمجمة بعث في أبي
هريرة البعد الاجتماعيّ "فذهب ذلك بوحشتي ونزع فرحي" (حديث الطين).

ولمّا أوغل أبو هريرة في تجربة الجماعة تحوّلت الأمكنة من حال الموت إلى
حال الخصب والحياة، لهذا يقول البطل للجماعة "وكنتم في شدة فأخرجتكم منها
وجئت بكم هاته الجنّات والوديان".³⁰

يتضح أنّ وصف المكان على هذا الطّراز ليس مرتبطاً بمنظور الجماعة،
وإنّما هو متعلق بمنظور أبي هريرة، فهاته الجنّات والوديان يدركها أبو هريرة
على ذاك النحو دون الجماعة. ومن هنا فإنّ انفتاح أبي هريرة على الجماعة
تطلب من المسعدي الخروج عن الأمكنة الضيقة المنغلقة إلى الأمكنة المفتوحة
الشّاسعة في تجربة الجماعة، لهذا ثمة تناسب بين صورة المكان ورمزيّته
وطبيعة التجربة التي يخوض البطل.

ولعلّ هذا التشكل الفنّي للمكان لا يستصفي إلّا من وجهة نظر أبي هريرة،
وهو ما نلمسه في هذا الشّاهد: "ولم أزل بهم حتّى رأينا الجبال من حزموت
والسراة إلى طورسيناء وعلى رؤوسها السّحب وسبيلها فلق البرق".³¹ (حديث
العدد).

هكذا يسير وصف الأمكنة في هذا المثال من منظور فرديّ "ولم أزل بهم" إلى منظور جماعيّ "حتّى رأينا ...". وبهذا الشكل يتخذ الوصف بعدا رمزياً موصولاً بمنظور الشخصيات، ذلك أنّ الجماعة رأت المكان وقد تحوّل بفعل الإنسان من الموت إلى الحياة، ولعلّ استعارة الرؤوس للجال دليل قاطع على أنّ وصف المكان مشبع بمنظور الشخصيات، ذلك أنّ صورته تبنى انطلاقاً من نظرة الشخصيات إليه. على أنّ صورة المكان تتحوّل في نهاية تجربة الجماعة إلى صورة ضبابيّة خاوية من كلّ دلالة لمّا تأكد أبو هريرة من وهن الجماعة.

ومن هذه الجهة تلبّس وصف الجماعة برؤية أبي هريرة فعقد مقارنة لطيفة رقيقة بين صورة الجماعة وصورة الآل في قبة،³² وهو ما نستقيّه من قوله هذا: "وإنّ ذلك لهو القنوط الأشقي: أنّ تغري عشرة الجماعة بظاهر البركة والطهر والكثرة فتتكشف شرّاً ونجاسة وعقماً وشقاوة كإغراء الآل في قبة" على هذا النحو يتضح لنا أنّ وصف الجماعة الخاوية تلبّس بمنظور أبي هريرة فاستدعى بذلك صورة المكان الخادع فليست الجماعة في نظره سوى سراب خلب. ولعلّ صورة المكان المرسومة في ذهن أبي هريرة عبّرت عن انفصاله الفكريّ عن الجماعة بحثاً عن سبل أخرى بها ينحت كيانه لذلك سيشدّ البطل الرّحال إلى تجربة أخرى (تجربة الدّين) وإلى مكان آخر فما هي صورته؟.

إنّ صورة المكان في تجربة الرّوح لا تخرج عن إدراك الشخصيات القصصيّة لها، لذلك تأثت المكان بروى الشخصيات وتلوّن، فنحن لا نكتشف سمات المكان الذي خاض فيه أبو هريرة تجربة الرّوح إلّا من خلال عيون الشخصيات. وآية ذلك أنّ ظلمة تضییء لنا معالم المكان من خلال وصفها له: "وكان قليلاً من

يطرق علينا لمنعة الجبل وشدة الدّير وعسره وانفصاله عن الأرض" (حديث الغيبة تطلب فلا تدرك).³³

فعلى هذا النحو يأتينا وصف دير العذارى من خلال عيني ظلمة التي أدركت أنّ المكان الموصوف يتأثت بالروّحانيّات، وهذا الأمر مستخلص من تعليل ظلمة ندرة زوّار الدّير "لمنعة الدّير وعسره وانفصاله عن الأرض".

هكذا تتجلى لنا معالم المكان من خلال منظور ظلمة، وهو مكان متلبس برؤية الشخصية الواصفة له. ولعلّ هذه الصّورة للمكان تتعزّز من خلال تبئير الدّير من حيث موقعه قال: "تريد دير العذارى وهو الذي على الجبل فوق أثاية العرج يراه الحاجّ في طريقهم ولا يبلغه إلاّ النّسور، ولا يعلم أحد كيف يرتقي إليه رهبانه ولا كيف ارتقى إليه أبو هريرة ولا ظلمة".³⁴

إنّ تبئير دير العذارى من حيث موقعه يأتينا من منظور هشام بن أبي صفرة الهذليّ، فهذا المكان يقابل الأرض - بما هي رمز للمادّة - ويقترّب من العالم العلويّ، وهو طلبه أبي هريرة، بل إنّ الواصف بيدي حكمه من كيفة الارتقاء إلى هذا المكان القصيّ، إذ يستغرب وصول بعض الشخصيات إليه.

يتضح ممّا سبق أنّ وصف المكان وتشكيل صورته الرّمزيّة ورسم معالمه لا يلتبس إلاّ من منظور الشخصية الواصفة له. ثمّ إنّنا نقف على وجود تناسب بين معالم المكان وطبيعة التجربة التي يمرّ بها البطل لأنّ هذا المكان انقطع فيه البطل إلى طلب المطلق. ولكنّه في عمق التجربة ظلّ مترددا بين سلطان الرّوح وسلطان الجسد وهو ما نستقيه من قول ظلمة "وكنّت أختلي به كلّ ليلة في محراب أعلمه الإخلاص وأعلمه الأدعية فإذا به أوّل ليلة إذ أقبل عليّ وأخذ بيدي".³⁵

إنّ هذا الشّاهد يبيّن لنا تذبذب أبي هريرة بين المكث في المحراب والخروج منه، وهو ما يوحى - بوجه من الوجوه - بتمزّق البطل بين نداء الجسد وقداسة الرّوح، وهذا الوصف للمكان مرتبط بمنظور الشّخصيّة الواصفة "ظلمة"، إذ تخبرنا أداة الرّبط "إذ الفجائية" بالتحول المفاجئ في شخصيّة أبي هريرة من الإقبال على الرّوح إلى العودة إلى الجسد فتطبيق الرّوح، وهذا يتبيّن في نهاية التجربة من خلال قول ظلمة "ثمّ هبطنا الأرض".³⁶

إنّ قول ظلمة يكشف عن نتيجة تجربة الرّوح، والوجه فيها قصور أبي هريرة عن إدراك معنى الوجود بالانقطاع إلى عالم الغيب والرّوح. وهكذا تبدأ تجربة الرّوح صُعُدًا إلى السّماء وتنتهي نُزُلًا إلى الأرض، وحركة المدّ والجزر بين الأعلى والأسفل (الرّوح والجسد) لا تظهر إلّا من خلال وصف المكان وقد تلبّس بالأحداث والزّمن والشّخصيّات. فإذا كانت معالم المكان على هذه الشّكلة في تجربة الرّوح، فكيف تبدو معالمه في تجربة العقل؟

سعى أبو هريرة إلى حسم التّناقض بين الجسد والرّوح بالنّهل من ينابيع الحكمة وبالاعتصام بحبل العقل فكيف شكل المكان معاني هذه التجربة؟ يبدو أبو هريرة قبل دخول تجربة الحكمة في حال من الشّكّ والضّياع قصوى، إذ هو في مفترق طرق لا يعرف على وجه اليقين ما غايته.

لهذا اقتضى طقس العبور من تجربة إلى أخرى الانتقال في المكان، وطقس العبور في تجربة الحكمة يكمن في التّطهّر بغية الإقبال على البحر،³⁷ فما رمزيّة البحر منظورا إليه من قبل أبي هريرة؟

يعدّ البحر المكان الأهمّ الذي احتضن تجربة الحكمة، ويبدو هذا البحر رائعا غامضا شاسعا عميقا عمق الحكمة وهو ما نستشفه من قول أبي هريرة "فهلاني البحر".³⁸

إنّ المكان يبدو فاعلا في الشّخصيّة إذ أبدى البطل إجلاله للبحر، ثمّ إنّ موقع البحر يأتينا من خلال إدراك البطل: "وإنّي لفوق البحر يوما على جبل مشرف"³⁹ يوحي موقع البحر "إشراف الجبل عليه" من بؤرة أبي هريرة بالهيبة والعظمة، ولعلّ هذه الصّورة المهيبة للبحر تتدعّم من خلال وصف أبي هريرة للطّريق المؤدّية إليه "وقام وسلّك بي منحدرًا بين الصّخور الهاوية كأنّه السّراط لم أر مثله منحدرًا شديداً".⁴⁰ ينعقد إذن وصف الطّريق المؤدّية إلى البحر على المجاز فيستعمل أبو هريرة التّشبيه "كأنّه السّراط"، وقوام هذا التّشبيه تمثيل شيءٍ حسيّ "الطّريق" بشيءٍ غيبيّ مجرد "السّراط"، من هنا فإنّ وصف المكان تلبّس بإدراك الشّخصيّة، ذلك أنّ الإقبال على الاعتراف من ينابيع الحكمة محفوف بالمخاطر ويقتضي الصّبر والجهد. فمن هذا المنظور يغدو البحر معادلا لعمق الحكمة التي يطلب البطل. لهذا فإنّ عسر السباحة في البحر حدث رمزيّ يتلوّن بمنظور أبي هريرة، فالغوص في أعماق الحكمة ليس بالأمر الهين،⁴¹ بل هو على حظّ من العسر كبير "السّباحة أن تتوق إلى البحر ويتوق إليك"، ثمّ يردف أبو رغال قائلا "فلما ضاع ظلي جئت البحر وخلوت إلى الحكمة".⁴²

هكذا يرتبط البحر بتجربة الحكمة ارتباطا وثيقا، ومن هنا فإنّ الصّورة المرسومة للبحر من لدن أبي رغال وأبي هريرة توحى بمدى عمق الحكمة وتشعب مسالكها.

غير أنّ هذا التناقض الذي أراد أبو هريرة الخروج منه لا يكون إلا في نهاية مسيرته الوجودية. فأَيّ الأمكنة كان مسرحا لنهاية البطل الوجودية؟
بين حديث البعث الأول وحديث البعث الآخر تتحرّك تجربة البطل الوجودية لأنّ وجهة أبي هريرة في نهاية الرواية "مغرب الشمس"،⁴³ وهذا المكان قريب جدًا من جبل يكاد "يبلغ السماء".⁴⁴

إنّ هذا المكان موصوف من منظور أبي المدائن "فإذا نحن وصلنا جبلا حريزا صعودا"،⁴⁵ هذا المكان من منظور أبي المدائن رديف الشرّ، بينما هو من وجهة نظر أبي هريرة معادل للخير والخلص، وهذا ما نستخلصه من قول أبي المدائن: "وإنّما كانت بالأفق الغربيّ بقايا نور تائهة كأنّها الخير في قلب شيطان".
إنّ صورة المكان رغم عسره تتطوي على بصيص من النور، فكأنّ هذا النور مرادف للنور الذي رآه موسى بجانب الطور/الجبل عند الوادي المقدّس طوى على نحو ما يُخبرنا به "القرآن الكريم" في طه 9-13: "وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُدًى فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى" ونقرأ أيضا في سورة القصص 28/29-31: "فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنْ

الْأَمِينِ" وفي نفس السّورة نقرأ قفي الآية الرّابعة والأربعين قوله تعالى: "وَمَا كُنْتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِيِّ إِذْ قَضَيْنَا إِلَى مُوسَى الْأَمْرَ وَمَا كُنْتَ مِنَ الشّاهِدِينَ"⁴⁶

وبناءً عليه فإنّ للمكان صورتين مختلفتين باختلاف نظرة الشخصيتين إليه، فأبو هريرة يتحد بالمطلق في هذا المكان. ولعلّ التّقابل بين الرّوحي المطلق المتسامي والماديّ الأرضيّ يكشف عنه وصف أبي المدائن في خاتمة الرّواية المكان "فلما أصبحت نظرت فإذا أنا على قمة جبل يكاد يبلغ السّماء، وإذا دم على الصّخر، وإذا هاوية يقصر عنها مدى العين".⁴⁷

إنّ وصف المكان متلفح بالرّمز، وهو إلى ذلك مشبع بمنظور أبي المدائن، فقد أدرك أنّ موقع الجبل من السّماء جعل أبا هريرة يرتفع روحاً إلى العالم العلويّ، ثمّ إنّهُ استخلص أنّ فعل الإنسان يبقى خالداً في الكون كأثر الدّم على الصّخر، ولقد أدرك أيضاً من بين ما أدرك أنّ الجسد انتهى إلى الأرض السّحيقة.

أ وليس هذا المثال حقيقةً بنّيان أدبيّة المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال... " وهي أدبيّة تتشكّل من منظور الشّخصيّات المتلبّس بالزمان والأحداث ؟. إنّ دراسة المكان وفق التمشيّة المنهجية التي اتبعنا تسلّمنا إلى استنتاجات تبدو - في تقديرنا - على غاية من الأهميّة، من ذلك أنّ أدبيّة المكان متأثية من الخطاب الرّوائيّ المُتخيّل. لذلك ترتبط صورة المكان وتتجلى أبعاده من خلال خطاب الشّخصيّات الواصفة له. ذلك أنّ المنظور الذي يوصف منه المكان هو المشكل لمعالمه لا سيّما أنّ أبا هريرة يستحوذ على النصيب الأوفر من مجال إدراك خصائص المكان، ولعلّ هذا ما يدعم الطّابع الذّهنيّ للرّواية، ومن ثمة فإنّ

معالم المكان تتغيّر وتتحوّل كلّما غيّر أبو هريرة زاوية نظره إليه، وكذلك كلّما انتقل البطل من تجربة إلى أخرى .

وهذا الكلام لا يعني أنّ شخصيّات أخرى لا ترسم معالم المكان انطلاقاً من مجالات إدراكها، بل ألفينا ريحانة وأبا المدائن وبعض الرواة يرسمون أبعاد المكان من وجهات نظرهم. ثمّ إنّ أفكار البطل كثيراً ما تنصبّ على وصف المكان فتساهم في تشكيل صورته.

إنّ صورة المكان في "حدّث أبو هريرة قال..." تستخلص من ملافيظ الواسفين. لهذا وجدنا صوراً للمكان مختلفة، وهي صور قائمة على الرّمز بما يجعل المكان الرّكن الرّكين الذي يزجّ بالرواية في طابعها الذّهنيّ المميّز. ومن هذه النّاحية لا نجافي الصّواب إذا قلنا إنّ رواية "حدّث أبو هريرة قال ..." هي رواية المكان وقد تلبّس بالزّمان والأحداث ومنظور الشخصيات.

فلا غرو والحال هذه أنّ يُدثر المسعدي الأمكنة بطاقة مجازيّة ويشحنها بأبعاد دلاليّة تكتشف من خلال القراءة المُهتدية بهدي العلامات النّصيّة الماثلة في أحناء الخطاب الرّوائي. وممّا لا شكّ فيه أنّ أدبيّة المكان في هذه الرواية مشروع بحث مُعمّق لا يمكن أن ينتهي في شأنه الدّارس إلى قول فصل.

الهوامش

1 - لا يستطيع الباحث حصر جميع الدّراسات الغربيّة المكتوبة عن الرواية لسببين: الأوّل لكثرة هذه الدّراسات وتنوّعها، والثّاني لأنّها مكتوبة باللسن مختلفة كاللسان الفرنسيّ واللسان الأنجليزيّ واللسان الرّوسيّ واللسان الأسبانيّ واللسان الايطاليّ إلخ ... ومع ذلك فإنّنا نوّكّد أنّ هذه الدّراسات متنوّعة الاتّجاهات والمشارب. فمنها دراسات عنيت بالبحث في تاريخيّة

الرواية وأصل نشأتها، ومنها دراسات اهتمت بضبط نظرية الرواية ومقوماتها الجمالية، ومنها دراسات اتجهت إلى تقصي خصائص الأنواع الروائية كالرواية التاريخية (Roman historique) والرواية النهر (Roman fleuve) والرواية التراسلية (Roman Epistolaire) والرواية البوليسية (Roman policier) والرواية الجديدة (Nouveau roman) إلخ ... ومنها دراسات اعتنت بدراسة البنية الفنية للرواية لهذا فإن ضبط قائمة دقيقة نهائية عما كتب عن الرواية في المباحث الغربية يتجاوز حدود مقالنا الوجيز هذا.

2 - انظر على سبيل المثال لا الحصر:

-yves reuter: introduction à l'analyse du roman, paris; Ed. Bordas, 1991.

3 - نشير في هذا المضممار إلى أهم الدراسات المختصة في هذا المجال:

-JEAN POUILLON: Temps et Roman, paris, Ed, Gallmard, 1946.

-Temps DU récit romanesque: ouvrage collectif, Ed: université de nice Faculté des lettres et sciences humaines, 1990.

و لا ننسى كذلك الدراسة القيمة التي أنجزها جيرار جينات (Gérard Genette) عن الزمن القصصي مشغلا برواية "في البحث عن الزمن الضائع" (à la recherche du temps perdu) لمرسيل بروست (MARCEL PROUST) وقد درس جينات الزمن في هذه الرواية من زوايا ثلاث: النظام والمدة والتواتر .

انظر: Gérard GENETTE: Figures III, pp: 77 – 182.

4- نشير في هذا السياق إلى مصنفين مختصين في دراسة الشخصية الروائية وهما كالآتي:

-Francois MAURIAC: le romancier et ses personnages, paris, BUCHet / CHaTEL, 1970.

-le personnage romanesque: ouvrage collectif; Ed, ASSOCIation des publications 1994.

5- نوكد في هذا المقام أن الدراسات الغربية التي اهتمت بالراوي (Narrateur) بصفة عامة كثيرة جداً لأن هذا الكائن القصصي المتخيل هو عماد الخطاب السردي ولكننا مع ذلك نشير

الى دراسة قيمة انشغلت بتدبر ماهية الراوي في الرواية انظر على سبيل المثال لا الحصر:

WOLFgang KAYSER "Qui raconte le roman, in poétique du récit", Ed: seuil, paris, 1977

6 - نجد في المقابل أن البحوث المعنتية بالفضاء الروائي قليلة جداً فقصارى ما انتهى إليه

بحثنا في هذه المسألة العثور على مصنف واحد هو :

-JEAN WEISgerber: l'Espace Romanesque, Lausanne, éd, L'âge d'homme, 1978.

غير أن المصنف المختص في استقصاء أدبية المكان في الرواية لا يجعل أعيننا في غطاء عن دراسات متميزة تناولت المكان في الرواية تناولاً جزئياً أهمها في تقديرنا الشخصي:

دراسة ميخائيل باختين (MIKHAÏL BAKHTINE) عن جماليّة الرواية ونظريّتها فهو درس المكان مقترنا بالزّمان ثمّ درسه أيضا موصولا بالشخصيات الروائيّة وبالأحداث التي تنجزها انظر:

traduit du russe par roman, MIKHAÏL BAKHTINE: Esthétique et Théorie du
DARIA OLIVIER, Ed, Gallimard 1978. voir en particulier: p p. 237 - 258

وكذلك دراسة هنري ميتران (HENRI Mitterand) الموسومة بخطاب الرواية فقد اقترح الباحث لدراسة المكان جدولا مورفولوجيا على غرار الجدول الذي اقترحه فليب هامون (philippe HAMON) لدراسة الشخصية القصصيّة من وجهة علاميّة انظر:

HENRI Mitterand: le discours du roman, Ed. PUF, paris, 1980. p p. 194 - 201.

و الخلق بالذّكر أنّا أشرنا في رسالة بحثنا إلى أنّ بعض علماء القصص أسقطوا من اعتباراتهم دراسة المكان في القصص لسبب أو لآخر

انظر: حاتم السّالمي: الأقصوصة العربيّة ومطلب الخصوصية، مطبعة النصر القيروان، 2006. ص ص 52. 53.

7 انظر: Gaston BACHELARD: la poétique de l'espace, Ed, Quadrique / PUF, 9^e,
Edition 2005.

8 - نحا أصحاب هذه الدّراسات في تناول المكان في الرواية أنحاء مختلفة: فمنهم من درس المكان دراسة إيديولوجيّة، ومنهم من سقط في فخّ التّأويل الاجتماعيّ، ومنهم من بحث في الأبعاد النفسانيّة للمكان، وفي مقابل ذلك ألفينا أنّ الدّراسات الأدبيّة للمكان في الرواية نادرة، حتى أنّ أطروحة عبد الصّمد زايد المعنونة ب: "المكان في الرواية العربيّة: الصّورة والدّلالة" لم تخرج عن نطاق الدّراسات الأغراضيّة للمكان (Thématique). ذلك أنّ الباحث لم يستخلص خصائص المكان وأبعاده من الخطاب الروائيّ، بل درس المكان على نحو غرضيّ وقف فيه عند ثلاث سمات للمكان هي:

- المكان المرفوض (الباب الأوّل)

- المكان المنشود (الباب الثّاني)

- المكان الملاذ (الباب الثّالث)

راجع في هذا الصّدّد:

عبد الصّمد زايد: المكان في الرواية العربيّة: الصّورة والدّلالة، نشر مشترك: دار محمد علي الحامي وكلية الآداب بمنوبة، تونس الطبعة الأولى: 2003.

- 9 - سنعمد في مقالنا هذا الطبعة الثالثة لرواية "حدث أبو هريرة قال ..." لمحمود المسعدي، الصادرة عن دار الجنوب للنشر، ضمن سلسلة عيون المعاصرة، 1989 .
- أغلب الدراسات التي اشتغلت بالمكان في رواية "حدث أبو هريرة قال ..." ركزت على المعالجة المضمونية للمكان ممّا جعل بعضها يتجاوز أحيانا في التأويل حدود النصّ الأدبيّ .
- انظر في هذا النطاق على سبيل الذكر لا الحصر:
- 10 - محمود طرشونة:
- الألب المريد في مؤلفات المسعدي، مطبعة تونس قرطاج، أفريل، 1985. ص ص 89 - 91.
- مباحث في الأدب التونسي المعاصر، الطبعة الأولى، 1989. ص ص 149. 154 .
- الحفناوي الماجري: المسعدي من الثورة الى الهزيمة في حدث أبو هريرة قال، الطبعة الثانية، تونس 1981.
- جلال الربيعي: أسطورة الجسد في حدث أبو هريرة قال ...، نشر مكتبة علاء الدين صفاقس 2006،
- 11 - ذلك أنّ استقصاء أدبيّة المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال ..." من زاوية النظر التي ذكرنا يتطلب رسالة بحث كاملة.
- 12 - نعني بها الطريفة التي يتمثّل بها الراوي أو الشخصيات الأحداث والمكان والزمان والأشياء، وهذه التسمية معادلة -تقريباً- لما يسميه جينات" التبئير (FOCALISATION)
- 13 - نظر:
- ROMAN. JAKOBSON: "HUIT QUESTIONS de poétique". Ed, SEUIL, paris, 1977, p 16.
- 14-IBID, P, 17. voir
- 15- "حدث أبو هريرة قال ..." ص 45.
- 16 - انظر Gérard Genette: SEUILS, voir en particulier: Fonctions, pp 145 -149.
- 17 - انظر لمزيد التوسّع في هذه المسألة: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا- بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص 109.
- 18 - "حدث أبو هريرة قال ... " ص 49.
- 19 - نفسه، ص 49.
- 20 - نفسه، ص 50.

-
- 21 - نفسه، ص 51.
- 22 - نفسه، ص 51.
- 23 - نفسه، ص 95.
- 24 - نفسه، ص 95-ص 96.
- 25 - نفسه، ص 85.
- 26 - نفسه، ص 95.
- 27 - نفسه، ص 95.
- 28 - نفسه، ص 132.
- 29 - نفسه، ص 132.
- 30 - نفسه، ص 143.
- 31 - نفسه، ص 154.
- 32 - نفسه، ص 162.
- 33 - نفسه، ص 176.
- 34 - نفسه، ص 176.
- 35 - نفسه، ص 179.
- 36 - نفسه، ص 189.
- 37 - نفسه، ص 202.
- 38 - نفسه، ص 203.
- 39 - نفسه، ص 203.
- 40 - نفسه، ص 203.
- 41 - نفسه، ص 204.
- 42 - نفسه، ص 210.
- 43 - نفسه، ص 223.
- 44 - نفسه، ص 232.
- 45 - نفسه، ص 225.
- 46 - اعتمدنا رواية حَفْصٍ عَنْ عَاصِمِ الْكُوفِيِّ فِي إِثْبَاتِ الْآيَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ.
- 47 - "حدث أبو هريرة قال ... ص 232.

المخيال المغربي في الخطاب الروائي الجزائري

أ/ إدريس سامية

جامعة — بجاية

كشفت التجربة الروائية المغربية عن تنوع كبير في أنماط السرد وتقنيات الكتابة وأشكال التعبير، تنوع يعكس تعدد الأجوبة التي قدمها الخطاب الروائي المغربي في مواجهة وضع ثقافي مزدحم بالخصوصيات وبأقطاب الهيمنة كذلك. لقد طور هذا الخطاب بوصفه وعيا وشكلا من أشكال ممارسة الوجود عدة استراتيجيات لإثبات حضور خاص به.

من هذا المنطلق نصوغ إشكالية المداخلة كما يلي:

هل استوعبت الرواية الجزائرية المخيال المغربي في نسيجها الإبداعي؟ وما هي مستويات التماهي بين المخيال والخطاب الروائي؟ ثم، إلى أي مدى يمكن اعتبار هذه العلاقة (المخيال المغربي/ الخطاب الروائي) تعبيراً عن هاجس البحث عن الهوية؟ وهل يتعلق الأمر بالبحث عن هوية للخطاب أم عن خطاب للهوية؟

لا نطمح من خلال هذه المداخلة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة الكبيرة، ولكننا نسعى — على الأكثر — إلى طرحها بصيغة متماسكة، وذلك بالاعتماد على مصطلح "المخيال المغربي" بمعانيه الواسعة والضيقة، أي: بوصفه جملة المعطيات الأنثروبولوجية المترسبة في اللاوعي الجمعي المغربي (البنية العميقة للشخصية المغربية)، والتجسيدات اللفظية لها في الأدب الشعبي.

ولكي لا يكون طرحنا نظرياً، سنشفع مداخلتنا بقسم ثان نعد فيه إلى تحليل ثلاث روايات هي "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، "الجازية وال دراويش"

لعبد الحميد بن هذوقة و"الحوات والقصر" للظاهر وطار بهدف الكشف عن تجليات المخيال المغاربي في فضائها النصي والدلالي .

I— مدخل نظري لمفاهيم "الثقافة"، "الهوية" و"استراتيجيات الهوية":

يعد كل من مصطلحي "الثقافة" و"الهوية" من أكثر المصطلحات التي يصعب تقديم تعريف جامع مانع لها، ومردّ هذه الصعوبة نابع من الموضوع نفسه ومن تعدد السياقات المعرفية والخطابية التي ترد فيها الكلمتين وكذا تباين المقاربات المنهجية لهما، لكن ما يهمنا في معرض حديثنا عن "الثقافة" و"الهوية" هو تبيان طبيعة العلاقة التي تربطهما، والإضاءة التي يلقيها كل مصطلح على الآخر بحسب المنطلق النظري والمنهجي الذي يقاربان من خلاله. بين الهوية والثقافة علاقة وثيقة، جدلية بطبيعتها وقائمة على التفاعل المستمر، ويمكن أن نصوغ هذه العلاقة كما يلي:

توفر الثقافة عدة مرجعيات لتشكيل الهوية، وتؤثر الهوية على المحاضن الثقافية التي تنشأ منها¹

فمضمون هذه العلاقة هو التشكيل والتشكل، فمن ثقافتنا نشكل هويتنا، لكن الثقافة الواحدة قد تستوعب عدة تشكيلات للهويات، لأنها تضع بين أيدي الفواعل الاجتماعيين عدة مرجعيات للتماهي، وتقوم كل جماعة باختياراتها الخاصة لضمان تفردها وتميزها عن الآخر/ الجماعات الأخرى، كما أن هوية واحدة قد تتشكل بالتماهي مع عناصر من ثقافات مختلفة والتأليف بينها في وحدة متماسكة. المؤكد هو أن الهوية بأوجهها المتعددة و"الهوية الثقافية" بالتحديد ليست معطى جاهزاً، ماهية مطلقة إنها عملية تاريخية خاضعة لشروط الزمان والمكان ولمبدأ التغيير المستمر.

تعددت المقاربات المنهجية لمفهوم الهوية وتدرجت من تصورات موضوعية خالصة تجعل منها شيئاً ثابتاً، جوهرياً وطبيعياً إلى تصورات ذاتية خالصة تفسرها في شعور بالانتماء أو نتيجة لخيارات واعية يقوم بها الفرد، وهناك فئة أخرى من التصورات تفسر الهوية وتشكلها في سياق تفاعلي.

تقدم لنا نظرية "كارمل كاميليري" Carmel Camilleri عن الثقافة والهوية واستراتيجيات الهوية سنداً قوياً لتحليل إشكالية الخطاب الروائي المغربي والبحث عن الهوية، وسنعرض بإيجاز فيما يلي، خلاصة ما ذهب إليه بدءاً بتعريفه للثقافة.

1 - تعريف الثقافة: انطلاقاً من التعارض المبدئي بينها وبين الطبيعة، يعرف "كاميليري" الثقافة بأنها مجموع متكاثف من الدلالات المكتسبة، الأكثر دواماً وتشاركاً بين أفراد الجماعة، والتي تدفعهم، بحكم انتسابهم إليها، إلى الاستجابة للمثيرات الصادرة عن المحيط وعن ذواتهم بما يتوافق معها، مبدئين إزاء هذه المثيرات مواقف، تمثيلات وسلوكات مشتركة ومأثورة (مقيّمة) يسعون جاهدين إلى إدامتها وإعادة إنتاجها²، بعبارة أخرى؛ تقدم الثقافة للفرد وللجماعة أنماطاً للوعي والسلوك، وإجابات نموذجية على الوضعيات التي قد يتعرض لها الإنسان في حياته. فالوظيفة الأساسية للثقافة هي ضمان الانسجام بين الإنسان ومحيطه.

يفرق "كاميليري" بين نوعين من الثقافة:

الثقافة في المجتمعات التقليدية: تتميز المجتمعات التقليدية بتطورها البطيء نتيجة بقاء نمط الحياة المحيط — بما أن الثقافة هي في المحصلة الإجابة التي يقدمها الإنسان على وضعه — مما يجعل تكويناتها الثقافية تميل إلى التكرار، فالقيم التي تركزها تظل فعالة في تحقيق الانسجام بين الجماعة ومحيطها،

وتترسخ هذه القيم وأنماط الوعي والسلوك أكثر بفعل الزمن، كما تخضع لقدر عال من التقنين، وتستقر في اللاوعي الجماعي، لهذا نجد المجتمعات التقليدية تبجل القديم وتقدر حكمة المسنين، وتمنحهم سلطة تستمد شرعيتها من الذاكرة³.

في هذا النمط من المجتمعات، تحدد الثقافة الهوية تحديداً كلياً إلى درجة التطابق حتى أن سؤال الهوية والوعي به لا يطرح أساساً.

الثقافة في المجتمعات المصنعة: تخضع هذه المجتمعات لتغيرات دؤوبة في المحيط، بحيث لا يجد الفرد في ثقافته إجابات نمطية جاهزة لكل المواقف والوضعية التي يتعرض لها مما يدفعه إلى ابتكار أجوبة جديدة بغية التكيف مع محيطه، وفيما يخفّ الضبط والتقنين لأنماط الفكر والسلوك بل تتنوع وتتعدد هذه الأخيرة نتيجة لتقسيم العمل المتزايد، فتظهر عدة ثقافات فرعية قد تتحوّل نحو التكامل المنطقي، لكنها قد تتبلور كذلك إلى درجة التعارض أحياناً فيما بينها. بهذا تكف الثقافة عن كونها نظام اندماج شامل لتصبح مجرد فضاء مشترك يستوعب ثقافات فرعية كثيرة وتمنحها الإمكانية العضوية (البنوية) لبلورة تكوينات ثقافية على قدر كبير من المرونة والابتكار⁴.

في هذا النمط من المجتمعات، يتبع الأفراد والجماعات الفرعية عدة استراتيجيات لتشكيل هوياتهم عن طريق انتقاء العناصر الثقافية التي يتماهون معها، بما يتوافق وتحقيق الوحدة بين حاجاتهم الأنطولوجية وحاجاتهم البراغماتية.

يؤكد "كاميلري" على حقيقة هامة مفادها أن النموذج الثقافي التقليدي لم يعد له حضور تقريباً في عصرنا الحالي، ذلك أن المجتمعات التقليدية قد تعرضت إلى مثاقفة شديدة أفقدتها الانسجام الشامل الذي كانت تضمنه لأفرادها بين حاجاتهم الأنطولوجية ومقتضيات التكيف مع المحيط من جهة، ومن جهة أخرى

أكسبتها خاصية النموذج الثقافي الحديث المتمثلة في الإمكانية العضوية للقيام بعمليات تماهي.

بعبارة أخرى: لم تعد الثقافة التقليدية تحمل أجوبة لمستجدات العصر لذا على الجماعات وعلى الأفراد كذلك أن يطوروا ثقافتهم وأن يكونوا قادرين على ابتكار أجوبة للوضع الجديد الذي نفس اليقينيّات القديمة. ففي سياق اللاتجانس الثقافي المتخّم بالقيم والأنماط الثقافية التي قد تأتلف ولكنها في معظم الأحيان تختلف بل تتناقض، يقوم الأفراد والجماعات المنخرطة في أنظمة معقدة للتفاعل الاجتماعي والثقافي بتشكيل هوياتهم عن طريق القيام بخيارات، وتحقيق توافقات تستبعد صراع القيم الثقافية المتنافسة والمتناقضة وتكفل لهم التكيف مع العالم وتقدم معنى لكيوننتهم ولأفعالهم.

2 - تعريف الهوية: يعرف "كاميلري" الهوية على أنها تمفصل مكونين هما: ديمومة الأنا واستيعاب الجديد، وكل مكون يمثل بعدا أو قطبا من أقطاب الهوية تكافئ وظيفة من وظائفها؛

- يتعلق القطب الأول بعملية تأسيس معنى يضمن للذات التعرف على نفسها بوصفها "ذاتا" ويحافظ على الشعور بوحدتها في خضم التنوع الذي يواجهها في أدوارها المختلفة، ويحقق هذا القطب الوظيفة الأنطولوجية للهوية.

- يتعلق القطب الثاني بمقتضيات المحيط وأخذها بعين الاعتبار، إذ علينا أن نؤسس لهويتنا محاولين قدر الإمكان استيعاب محيطنا والتكيف معه مما يضطرنا إلى الدخول في مفاوضات مستمرة معه، يحقق هذا القطب الوظيفة البراغماتية للهوية.

- يتعلق القطب الثالث بانشغال القيمة أو الأهمية، بحيث يحاول كل فرد وكل جماعة أن تعلن لنفسها عن هوية تفخر بها وتكون محل تقدير الآخرين⁵.

بهذا تكون الهوية تكويناً لبنية معنى تسعى أن توازن بين الحاجة الأنطولوجية للذات للتعرف على ذاتها في وحدتها مع مرور الزمن وما يطرأ عليها من تغيرات، وبين حاجاتها البراغماتية للتكيف مع متطلبات العالم الخارجي، وبين سعيها المستمر لأن تكون محل اعتراف وتقدير من الآخرين، وببنية المعنى هذه ليست في النهاية سوى قيم ثقافية نؤلف بينها لتشكيل هويتنا. ونظراً لاختلاف الأساليب التي ننتهجها في تشكيل هوياتنا، بحسب الأولوية التي نوليها لهذا القطب أو ذاك، ولهذه الوظيفة أو تلك من وظائف الهوية، وضع "كاميلري" نموذجاً لاستراتيجيات الهوية. بهذا نكون قد وضحنا الخلفية النظرية التي سنعتمدها لنتناول إشكالية الخطاب الروائي المغربي والهوية حين يعمد إلى تفعيل المخيال المغربي وكتابته.

II — الهوية الثقافية المغربية:

نطلق صفة "المغربية" على مجموع الشعوب التي تسكن شمال إفريقيا، والتي عرفت تاريخاً مشتركاً توحدت فيه سياسياً وثقافياً عدة مرات في الحضارة النوميديّة، في عهد الفاطميين والموحدين، وتحت نير الاستعمار الأوربي كذلك. والأمازيغ هم أول من سكن منطقة المغرب، وقد ظهرت تسمية "المغرب" لأول مرة في عهد الفتوحات الإسلامية ودخول العرب للمنطقة لتمييزها عن المشرق الإسلامي.

تتشكل أبعاد الثقافة المغربية فيما يلي:

- وحدة جغرافية يمثلها البعد الأفرومتوسطي للهوية المغربية.
- عرف المغرب وحدة لغوية في عهده الغابرة متمثلة في الأمازيغية، مازالت لهجاتها ماثلة وحية على ألسن جماعات لغوية متناثرة على امتداد أقطار المغرب، وهي تمثل البعد الأمازيغي للهوية المغربية.

— بالرغم من كثرة الغزاة والفاثحين، وتداول الحضارات على منطقة المغرب، وحدها الفتوحات الإسلامية تمكنت من الرسوخ في المنطقة خاصة مع زحف القبائل الهلالية وامتزاج العنصر العربي والعنصر الأمازيغي وقيام ممالك إسلامية عظيمة في بلاد المغرب، وبهذا تشكل البعد العربي والبعد الإسلامي بعدين أساسيين في الهوية المغربية.

— ويشكل دخول الاستعمار الأوروبي الحديث عنصرا فاعلا في بلورة وعي خاص بـ "الهوية المغربية" بفعل عنف المثاقفة التي مارسها من جهة، والخطاب الذي أنتجه الاستعمار حول بلاد المغرب محاولا تفكيك أبعاد هويتها لتمزيقها من الداخل، لكن الخطاب الاستعماري أفرز نتيجة عكسية فقد ساهم من جهة في الكشف عن الأبعاد المطمورة للثقافة المغربية ومن جهة ثانية وحد المغاربة ضده. وقد بدت معالم هذه الوحدة قبل استقلال هذه الدول (الحركات النقابية، حزب نجم شمال إفريقيا..) وقد زعمت الأطروحة السياسية الإيديولوجية عن اتحاد المغرب العربي تكريسها بعد استقلال الدول المغربية، لكن ما يشوب هذا الطرح من إقصاء لبعض أبعاد الهوية الثقافية المغربية تفاوت بين أقطار المغرب، أفرز استراتيجيات متمركزة على الأبعاد المقصاة (الحركة البربرية، الحركة الإسلامية..) ⁶ وأدخل الدول المغربية في صراعات رمزية وأزمة هوية حادة بسبب تجاهل الخطابات الرسمية للتعدد الثقافي واللغوي الذي تتضخ به المنطقة.

لقد نتج عن الخطاب الاستعماري والعنف الرمزي الذي مارسه على المغاربة دخول بعد آخر في الهوية الثقافية المغربية هو البعد الحداثي. إن سؤال الهوية لا يمكن أن يطرح إلا في سياق حداثي يعترف بالتعددية، ون بالتالي فقد أدت المثاقفة مع الغرب بقنواتها المختلفة، وأهمها الاستعمار المباشر وما يرتبط به من هجرات وتعليم دينيا كان أم لاثنيا، وتشاط سياسي

...الخ، أدت هذه المثاقفة إلى إخراج المغرب من النموذج الثقافي التقليدي وإدخاله في سيرورة الحداثة بما ينجر عن ذلك من استراتيجيات للهوية، تحاول أن توفق بين القيم الثقافية التقليدية والقيم الثقافية الحديثة، أو لنقل بين القيم التي أنتجتها تكويناتها الثقافية الخاصة والمتصلة بالوظيفة الأنطولوجية للهوية، وبين القيم الثقافية الغربية، الوافدة من ثقافات مغايرة. تقدم نفسها باسم العالمية والعولمة، وتفرض على المغاربة أن يأخذوها في الحسبان في استراتيجيات الهوية بما يتناسب مع ضرورة التكيف مع العالم وتحقيق الوظيفة البراغمية للهوية.

1 - الهوية الأدبية المغربية: سبق وأن أشرنا إلى أن الهوية لا تتحدد إلا في سياق تفاعلي بين الأنا والآخر، وقد ذكرنا أن "المغرب" تأخذ معناها في نسبتها لـ "المشرق"، وقد عرف الأدب المغربي القديم في الحضارة العربية الإسلامية بأنه أدب الهامش والأدب المشرقي هو أدب المركز، وقد استمرت "عقدة المشاركة المغربية" بل وازدادت حدة في العصر الحديث، يقول طه حسين في كتابه "في حديث الشعر والنثر": "إن الأدب العربي، خارج منبته الأصلي في شبه الجزيرة العربية حين امتد امتداده وطالت رجلاه مع الفتوح الإسلامية في بلاد المغرب، لم يكن ينبغي له أن يشذ عن صنوه أصلا، ولما كان الأصل قائما على جنس الشعر أساسا، فقد قام ما امتد منه في كل الاتجاهات والأبعاد والآفاق على هذا الشعر نفسه أيضا أساسا"⁷ حيث يقيم طه حسين مقارنة بين الأدب المشرقي بوصفه أصلا والأدب المغربي بوصفه فرعاً، وقد ضاق الأدباء والدارسون المغربية درعا بهذا الاستعلاء الذي استمر على الرغم مما حققه المغربية من نتاج أدبي متميز بقي المشاركة يغفلونه ويجهلون عنه الشيء الكثير إلى وقت متأخر، وفي هذا السياق يقول الروائي الجزائري رشيد بوجدر: "إن الذي زاد من نظرة الاستعلاء لدى المشاركة هي غياب الدراسات التاريخية

الحضارية والأدبية عن المغرب العربي وما قبل العربي"⁸. بالإضافة إلى "عقدة المشاركة المغاربة"، والآخر "المشرقي" هناك الآخر "الغربي"، لقد خاض الأدب المغربي ذو التعبير الفرنسي، والرواية على وجه التحديد صراعا مريرا ليثبت انتسابه إلى الشعوب المغربية لا إلى الأدب الفرنسي.

وفي أفق هذه العلاقة المزدوجة بين الأدب المشرقي من جهة والأدب الغربي من جهة أخرى يقف الأدب المغربي معبرا عن فرادته وتميزه وعن هويته الخاصة.

يقول الروائي الجزائري أمين الزاوي: "فلتحدد مفهوم المغربية علينا دراسة أهم التراثات الداخلة في تشكيل المعرفة المغربية: التراث الأمازيغي، التراث الإفريقي، التراث المتوسطي، التراث الزنوجي، التراث العربي، التراث الإسلامي... الخ ... كل هذه التراثات تؤسس جزءا من الجواب عن المغربية الثقافية والأدبية"⁹.

2 - المخيال والهوية الثقافية والأدبية المغربية:

استنادا إلى المفهوم الذي يطرحه الزاوي وتعميقا له نضع تعريفا للمخيال المغربي بوصفه فضاء رمزيا تجتمع فيه ترسبات من كل هذه التراثات وتتنظم مع عناصر أخرى في بنية المعنى التي تشكل الهوية المغربية، وإذا أخذنا عامل المثاقفة بعين الاعتبار فسوف نصنف المخيال المغربي بوصفه عنصرا ثقافيا للتماهي يؤدي الوظيفة الأنطولوجية ويحقق للذات المغربية إحساسها بوحدتها وأصالتها، في حين تجنح الرواية بوصفها شكلا من أشكال الكتابة الحداثية (الغربية) إلى تحقيق الوظيفة البراغماتية للهوية الثقافية والأدبية، وبما أن الرواية أو الأدب شكل راق من أشكال التعبير الثقافي الذي تتعكس من خلاله رؤى للعالم والتشكيلات هوياتية، أو بعبارة أخرى؛ خطاب عن الهوية. ومن جهة

أخرى فإن أية هوية تحتاج إلى خطاب يعلن عنها. من هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل عن العلاقة بين الخطاب الروائي والهوية المغاربية على ضوء المخيال المغاربي.

3 - الخطاب الروائي والمخيال المغاربي:

في كتابه الرائع "السردية العربية الحديثة" يقدم لنا عبد الله إبراهيم تحليلاً عميقاً يعيد فيه تفسير نشأة الرواية العربية عن طريق إعادة رسم العلاقة بين نشأة الرواية العربية الحديثة، وبين تفكك المرويات السردية الشعبية والتي تركت فراغاً وحاجات تعبيرية عجزت الثقافة المتعلّمة المتصلّبة عن إدراكها، وهنا ظهرت الرواية بتأثير من الغرب واستمدت شرعيتها من تلبية هذه الحاجات مستغلة مرونتها كجنس أدبي من جهة، واستعداد الذائقة الشعبية لتقبلها نظراً لقرب عهدها بالمرويات الشفوية، وكان مصير الأشكال الأدبية التقليدية الفصيحة هو الاندثار. إن ما يجمع بين الرواية وبين المرويات الشفوية هو انتماءهما المشترك إلى ما اصطلح عليه عبد الله إبراهيم بـ "نموذج التعبير اللغوي المفتوح"¹⁰ وقد عانت الرواية العربية في بداياتها من نظرة الازدراء نفسها التي كانت توجهها الثقافة المتعلّمة للأدب الشعبي قبل أن تفرض نفسها أدبا غير هامشي.

يقول عبد الله إبراهيم: "كانت الرواية العربية في القرن التاسع عشر ظاهرة أدبية خلافة، ففيما تقبلها الرأي العام الذي يمثلها عامة القراء لأنها حلت محل المرويات السردية أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقي، وقفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيلية"¹¹.

تستوقفنا في هذا التحليل فكرتان مهمتان:

1 - اعتبار الرواية ظاهرة ثقافية أدبية "متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدتها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها

السردية¹² وفي موضع آخر يؤكد "يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمة لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحويلات الثقافية للمجتمعات"¹³.

2 — الربط بين الرواية والأدب الشعبي في مسألتين؛ الانفتاح والطبيعة التخيلية لكل منهما.

على هذا الأساس نتوصل إلى تحديد العلاقة بين الخطاب الروائي والمخيال المغربي كما يلي:

إن لجوء الخطاب الروائي لتوظيف المخيال المغربي هي إحدى الاستراتيجيات التي ينتهجها هذا الخطاب لإثبات هويته المتفردة والتي يتميز بها الخطاب الروائي المغربي عن الخطابات الروائية غير المغربية، ويميز بها في مسار تفاعلي جذلي الهوية المغربية بأن يثبت لها خطابا روائيا يعبر عنها ويمثلها. وقد وجد فيه الروائيون المغاربة ضالتهم لأنه يقدم إجابة شافية لانشغالهم المزدوج؛ أن يكونوا روائيين، وأن يكونوا مغاربة. أن توظيف رموز المخيال يضيف على النصوص الروائية قيما جمالية رفيعة وبهذا تتحقق هويتها الأدبية، وبتحقيقها يدشن الروائي نجاحه والنجاح بحد ذاته يحقق بعدا براغماتيا وهوية اجتماعية مرموقة. من جانب آخر، ينبع توظيف رموز المخيال عن رغبة وجودية ملحة في إعلان الانتماء إلى الحيز المغربي والحاجة إلى قول أشياء حميمة متصلة بثقافته المعاشة لا ثقافته العالمية إذا استعرنا مصطلحات مولود معمري¹⁴.

يلعب الخيال دورا حاسما في عملية المعرفة، إذ يتجلى في أبسط مستوياته التصور الذي يمكن الإنسان من تكوين أفكار عن العالم المادي، فما الأفكار إلا نسخ أو خيالات عن الأشياء، كما يظهر الخيال في عملية التذكر التي تسمح لنا باستحضار الخبرات السابقة وربطها بزمانها ومكانها، وبتراكم هذه الخبرات يجد

الخيال مادة خصبة ينفلت فيها من قيود الزمان والمكان ويلج إلى آفاق أرحب. يحدد الخيال إذن بوصفه ملكة من ملكات العقل البشري وإحدى العمليات الذهنية التي تتولد عنها الصور باختلاف أنواعها وعلاقاتها بالواقع.

تباينت المقاربات المعرفية للخيال ولفعل التخيل والتخييل في الثقافتين العربية والغربية، وقد اتفقت النظرة التقليدية له على اعتباره منافيا للعقل وعلى منحه مرتبة كونية مقارنة به. فقد عدّه ديكارت مضللاً لأنه ناشئ عن الجسد، حيث يرى "أن الصورة انفعال جسدي، بحيث إن تصور الأشياء المادية التي تعرض للعقل، غير أنها تنشأ بفعل الإرادة ويتخذ التخيل المتمثل في الصورة المجردة مظهر السند للإدراك العقلي، فيما يتشكل التخيل بوصفه انفعالا للجسد مصدرا للضلال"¹⁵، وهي نفس الفكرة التي يطرحها سبينوزا حين يجعل من التخيل "قوة لا أخلاقية فهو في نظره قائم على أساس الأفكار غير المطابقة للواقع بحيث يرى أن للهوى علة خيالية، فنحن نحس الفرح أو الحزن لأننا نتخيل أن وجودنا قد تزايد أو تناقص لا لأننا نستطيع أن نميز طبيعة الشيء الذي يسبب الفرح والحزن عن طريق معرفتنا له بواسطة العقل معرفة مطابقة"¹⁶.

أما الفلاسفة المسلمون فقد استبعدوا لفظة الخيال على أساس أن الخيال مناف للحقيقة، إذ ورد في لسان العرب في تعريف معنى الخيال الظن والاشتباه والوهم، وآثروا مصطلح التخييل، وذلك لتأثرهم بأرسطو الذي كان حرصا على جعل الخيال تحت وصاية العقل، والتخييل عنهم مرادف للمحاكاة في معناها الواسع كما نجده عند عبد القاهر الجرجاني وعند حازم القرطاجني الذي يجعل من التخييل عنصرا تأسيسيا لبناء الشعر من حيث وظيفته في التأثير على المتلقي عن طريق التمثيل الحسي، "ومن هنا جاء تحديده للشعر باعتباره" كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب إلى نفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن

تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هياة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهوته، أو بجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"¹⁷.

وقد استقر الفكر البلاغي والنقدي العربي القديم على هذه النظرة الاختزالية للخيال، إلا أننا نجد في الثقافة الإسلامية نظرة فريدة للخيال عند العرفانيين وفي مقدمتهم ابن عربي، فإذا كان الفلاسفة قد أخضعوا الخيال لعقل ونظروا إلى "الخيال الإنساني نظرة متشككة حذرة، تتراوح بين الريبة والهجوم الحاد"¹⁸ فإن الخطاب الصوفي قد فكك التعارض القائم بين الخيال والعقل، وأسند له وظيفة كشفية. يقول ابن عربي: "وكل مدرك بقوة من القوى الظاهرة والباطنة التي في الإنسان، فإنه يتخيل، وإذا تخيله الإنسان سكن إليه، فلا يقع السكون إلا لمتخيل من متخيل"¹⁹. وبهذا تحول مسار المعرفة من العقل إلى القلب، ونجد ما يماثل هذه النظرة للخيال في النظرية الرومانسية خاصة عند كولردج. إن الخيال قوة خلاقة مبتكرة، "إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"²⁰ وهو عند شيلنغ "يستطيع أن يجمع صورته من الطبيعة على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات، ومن ثم، لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع على كل ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا"²¹. وتحت تأثير الرومانسية الغربية تحرر النقاد العرب المحدثون من معطيات التخييل، وحاولوا توسيع مفهوم الخيال كما هو الشأن عند الشابيبي كتابه "الخيال الشعري عند العرب".

وقد جاء الإسهام الحاسم في تطوير التناول النظري لمفهوم الخيال والمفاهيم المرتبطة به على يد الفلسفة الظاهراتية الحديثة (باشلار) وعلم النفس (فرويد، يونغ ...) وعلم النفس التحليلي (لاكان) والشعريات والأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية عامة.

ونظرا لتعدد المداخل التي تحدد "المخيال" والالتباسات التي يوقعنا فيها تعدد الاشتقاقات اللغوية من الجذر خ.ي.ل ارتأينا أن نبرر أولا اختيارنا لهذه الصيغة "مخيال" والفروق بينها وبين "المتخيل" و"التخيل" و"المخيلة" قبل أن نشرع في تعريف المصطلح وفقا للمدخل النظري الذي يتناسب مع طرحنا في هذه المداخلة.

يلتبس مصطلح "المخيال" بعدة مصطلحات تتقاطع معه اشتقاقيا ودلاليا، وقد سبق أن بينا أن الخيال هو الملكة العامة التي ترتبط بإحدى فعاليات العقل البشري، ألا وهي التخيل. والتخيل هو "جملة تصورات مرتبطة بعضها ببعض على نحو خاص"²² يتخذ مادته من خبراتنا الحياتية "إذ أن هذه المادة موجودة فعلا ولكنها تظل تتركب وتتعدد حتى تأخذ شكلا جديدا يختلف عن الأجزاء القديمة التي تكون منها"²³ والتخيل إما أن يكون استرجاعيا أو ابتكاريا يربط بين الأفكار والصور بطريقة جديدة غير معهودة ز و"المخيلة" هي الفضاء العام للتخيل، حيث نستطيع أن نمثلها بالذاكرة، وهي فضاء افتراضي أكثر منه واقعي تتأطر فيه عملية التخيل بكل مستلزماتها "فالمخيلة (بكسر الراء) تحيل على الاستمرارية وعدم الثبات والتجدد الدائم والدينامية، لأي مادة عامة خاضعة للتغيرات"²⁴ يعد كل من المخيال والمتخيل نتاجا للمخيلة ولفعل التخيل.

نورد مصطلح المخيال هنا مرادفا للاستعمال العام لكلمة "متخيل" ومقابلا للمصطلح الفرنسي Imaginaire إلا أننا آثرنا إثبات "مخيال" على وزن مفعال بدلا من متخيل على وزن متفعل، لأن الصيغة الأولى تتسجم أكثر مع المفهوم الذي

نخصصه لها من حيث كون المخيال معطى أنثروبولوجي من خواصه طغيان اللاوعي وصفة الجماعية، ونحن لا نعتبره متخيلا إلا عندما يدخل في عملية الإبداع مادة للتشكيل الأدبي تتدخل فيها قصدية المبدع وتستوعب فيها ذاتيته ما فيسه من مواصفات تحيل على الجماعة. بعبارة أخرى يصبح المخيال متخيلا عندما يقع تحت طائلة الجهد الإبداعي المنتقي، ويتسرب إلى النصوص ضمن منظور أدبي مخصوص.

ومن المعلوم أن المتخيل الأدبي أشمل من المخيال، لأن هذا الأخير لا يتدخل فيه إلا بوصفه مادة من مواد ومستوى من مستوياته الكثيرة والمتشابهة، ون نحن إذ نسند المخيال إلى جماعة هم "المغاربة" أنما نحيل إلى فعالية تاريخية وثقافية عامة مرتبطة باللاوعي المشترك لأهل المغرب.

I - تعريف المخيال:

يبنى جلبرت دوراند Gilbert DURAND مفهومه للمخيال على ركيزتين أساسيتين هما أعمال غاستون باشلار والظاهراتية المادية وأعمال كارل يونغ صاحب نظرية اللاوعي الجمعي.

بعد أن ينتقد النظريات الكلاسيكية للخيال، كونها توجه له نظرة سلبية تجرّده من حركيته وتخضعه لرؤية مفهوماتية موروثة عن الفلسفة العقلانية، يعيد الاعتبار للصورة التي ينتجها الخيال، ويؤكد على غناها وامتلائها الذاتي واستقلاليته كذلك، مؤكدا ما ذهب إليه باشلار من أن "انتماءنا إلى عالم الصور، أكثر قوة، وأكثر تأثيرا في تشكيل وجودنا من انتمائنا لعالم الأفكار".

يفسر دوراند نشأة المخيال، حسب المقاربة الأنثروبولوجية، بتبادل حثيث ومستمر بين الدوافع الذاتية والتمثيلية وبين الاقتضاءات الموضوعية الصادرة عن الوسط الطبيعي والاجتماعي²⁵، فالمخيال ينشأ من هذا الأخذ والرد الذي تخضع

فيه تمثيلات الموضوع وتتحول تطبقا لتحديدات الدوافع الغريزية للذات، والذي تقسر فيه، بالتزامن مع ذلك، التمثيلات الذاتية بالتكيفات القبلية للذات في الوسط الموضوعي²⁶.

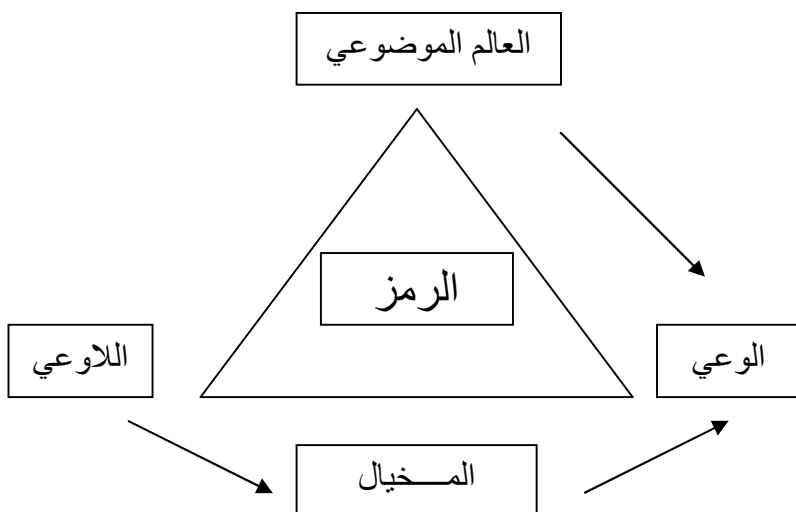
من هذا المنطلق، فإن المخيال ليس ذاتيا محضا لأنه يستجيب لتحديدات الوسط الموضوعي، ولكنه ليس موضوعيا بحتا لأن إدراكه يخضع لخبرات ذاتية ولموجهات غريزية للصور أو الرموز التي ينتجها. بعبارة أخرى: لا يرتبط المخيال بالواقع إلا بقدر ما ينفصل عنه، وبهذا تسجل رموز المخيال انتماءها المفارق إلى الذاتي (الطبيعة البيونفسية والثقافية) والموضوعي (الوسط الطبيعي والاجتماعي)، وإلى عالم الداخل والخارج في آن واحد، انتماء مزدوج لا يمكن تفكيكه أو تجاهله.

يحتوي المخيال إذن على مجموعة من الرموز، تشكل هذه الرموز محاور كبرى تتكاثف وتتجمع فيها كتل من الصور، وتنظم هذه الرموز بدورها في أنماط عليا، تمثل هي الأخرى نقطة الوصل بين المخيال والعمليات العقلية. والفرق بين الأنماط العليا والرموز يتمثل عادة في انحسار التعدد الدلالي الذي تثيره بسبب عالميتها وثباتها على الرغم من ارتباطها بصور متنوعة ومختلفة باختلاف الثقافات التي تنتجها في حين يكتسي الرمز أهمية أكبر لأنه أكثر غنى بالمعاني المختلفة فالرمز أكثر تفردا وهو لذلك أقل تجريدا من الأنماط العليا التي قد ينطوي تحتها وأكثر منها مرونة. حيث يتجسد كل نمط من الأنماط العليا في مجموعة متنوعة من الرموز والصور، على أنه لا يوجد فرق في طبيعة كل من الرموز والأنماط العليا.

يستعيد بورغوس Jean BURGOS تعريف المخيال الذي وضعه دورتد ويربط بينه وبين الكتابة في مقاربتة الشعرية للمخيال، حيث يوضع الكتابة في قلب المخيال مركزا بذلك على طابعها الإبداعي. في هذا المنظور يكف النص

عن كونه عالما مغلقا ومرهونا بالبنى اللغوية، لأنه لا يأخذ معناه إلا في ارتباطه بالعالمين اللذين يتبادلان التفاعل فيه ويتخذ منهما مادة له، فالكتابة تنبثق من المخيال قبل أن تشق طريقها إلى البنى اللغوية.

على غرار ما فعله دورند، ينطلق بورغوس من نقد التصورات الاختزالية للصورة، وهي عنده من نفس طبيعة الرمز، إن لم تكن مرادفة له، إذ لا يمكن فهم الصور الشعرية إذا ارتكنا إلى هذه التصورات التي تجعل منها مجرد نسخ نفسية عن موضوعات خارجية، أو كلمات معزولة أو صورا بلاغية أو حتى تمثيلات مفهومية. فالصورة ظاهرة تخيلية ليس لها مع إدراك الموضوعات سوى علاقات غير مباشرة، فهي نتيجة النشاط التخيلي للاوعي، وهي تتلى للوعي بطريقة مفاجأة وفورية على شكل رؤيا أو هلوسة، دون أن يكون لها الطابع المرضي للهلوسة، ففي الهلوسة يستبدل الواقع بالخيال، لكن في الصورة يبقى الإدراك قائما بأن الأمر يتعلق بالخيال، حيث تدركها الذات على أنها "صورة داخلية"²⁷. بعبارة أخرى: تنتج الصورة عن النشاط التخيلي للاوعي لكن علاقاتها مع عالم الإدراك تظل موجودة دون أن تفقد استقلاليتها عن الواقع الحسي، وهذا ما يوضحه الشكل التالي؛



II- خصائص رموز المخيال:

يتميز الرمز بمجموعة من الخصائص التي يختلف فيها عن العلامة (الدليل)، ولتوضيح هذه الخصائص أكثر نستعين بآراء امبرتو ايكو Umberto Eco، لأنه يطرح مفهوما للرمز يعزز الآراء التي أوردناها فيما سبق ويضيف إليها، بأن يربطها بالمؤول (القارئ).

يوضح ايكو أن معظم استعمالات الرمز قد فشلت في تعريفه، وأنه قد ورد في سياقات نظرية كثيرة مرادفا للعلامة، ولتوضيح الفرق بين العلامة والرمز يحيل إلى مصطلح "النمط الرمزي" الذي يربطه بمؤول النص. إن للرمز — حسب ايكو — قابلية أن يقرأ كعلامة مجردة خارج النمط الرمزي دون أن يختل معنى النص، لكنه إذا قرأ وفق النمط الرمزي فإنه يطلق العنان لدلالات لا متناهية وغير قابلة للتحديد، "إن الرمز لمجرد حضوره، يفترض أن هناك ما يمكن أن يقال لكن هذا الشيء لا يمكن أن يقال دفعة واحدة وإلا كف الرمز عن قوله"²⁸.

بهذا نتوصل إلى تحديد خصائص رموز المخيال في النقاط التالية:

• يشغل "الرمز" وفق مبدأ الهوية، عكس العلامة التي تعمل وفق مبدأ التماثل، حيث يؤكد بوغوس أن اعتماد مبدأ التماثل في تفسير الصورة يقتلها بالمعنى الذي يجردها فيه من متلائها واستقلاليتها كذلك، حينما يهمل وظيفتها الرمزية "لأنه ومن حيث طبيعته نفسها، لا يصدر الرمز عن مبدأ التماثل الذي نختص به العلامة (...)" ولكن من مبدأ الهوية، لأن الصورة كما ذكرنا، أحسن صياغة ممكنة لحقيقة غائبة لا تنفصل عنها، ولا تأخذ معناها إلا في الارتباط بها²⁹.

• يمكن للرمز أن يفهم في حرفيته، وأن يشغل كعلامة إذا لم يقرأ وفق "النمط الرمزي" عكس الاستعارة التي تعتمد على خلخلة المنطق الدلالي مما يدفع القارئ إلى البحث عن تأويل لها³⁰، مع ذلك فإن الرمز يبدو للقارئ الذي لا يرضخ للمنطق الرمزي، يبدو في السياق الذي يظهر فيه في غير محله، كأن يخلّ مثلاً بقواعد الاقتصاد التعبيري.

• * إن رموز المخيال شعرية بالماهية، تستعصي على الزمنية، وعلى خطية الخطاب، لأنها تنتظم في فضاء المخيال، "إن المخيال ينظم فضاء، لكنه فضاء من نوع خاص، تتسجل فيه الرموز بوصفها عالماً لا يخضع للمعايير المنطقية والمعنى الأحادي الذي يفرضه الخطاب عموماً والخطاب السردى (الروائي).

• إن رموز المخيال حين تغزو السرد تنحو به نحو آفاق غير زمنية، تتحدى طبيعته، وتتحرف به نحو جمالية أكثر إشعاعاً.

بعبارة أوجز: إذا كان المخيال يتخلى عن المبدأ السوسيري الأول المتعلق باعتباطية الدليل، فإن هذا يؤدي إلى تخليه كذلك عن المبدأ الثاني المتمثل في "خطية الدوال". بما أن الرمز ليس ذا طبيعة لسانية فهو لا يتأتى من بعد واحد

فقط³¹ وهو بالإضافة إلى ذلك، سيعصي على مبدأ المحايثة، لأن اعتماد المحايثة يفقد اللغة قيمتها الرمزية .

III- المخيال المغربي وتجلياته في الخطاب الروائي الجزائري:

استنادا إلى تعريفنا للمخيال المغربي على أنه جملة من الرموز والأنماط العليا التي أنتجها المغاربة في تمثيلاتهم الثقافية ذات المرجعيات المتنوعة نتساءل: هل استوعب الخطاب الروائي الجزائري هذا المخيال؟

إن المخيال فضاء رمزي تتفاعل فيه الصور والرموز والأساطير والأنماط العليا التي تتجسد في أشكال التعبير التراثية عموما، وفي الثقافة الشعبية على وجه التحديد، بوصفها أقدر على بلورة وإنتاج وتفعيل ثمرات الخيال الشعبي بفطرته وبجذوره الضاربة في اللاوعي الجمعي للمغاربة عموما وللجزائريين، كونهم جزءا لا ينفصل عن الهوية الثقافية المغربية. فإلى أي مدى ارتبطت الرواية الجزائرية بالثقافة الشعبية لكتابتها؟

نشأت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في ظروف استثنائية جعلتها أكثر استعدادا للانخراط في استراتيجيات هوياتية تولى الأولوية للانفعال الأنطولوجي، إذ طالما وضعت هويته موضع تساؤل وتشكيك قبل استقلال الجزائر وبعده. يقول الدكتور أحمد منور: "لقد جاء ميلاد هذا الأدب بعد تسعين عاما من حرب شاملة شنها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري أرضا ووجودا ومقومات روحية ومادية، وانطلاقا من هذه الحقيقة التاريخية فإن هذا الأدب قد حملته أمه كرها ووضعته كرها (...). ومن هنا فقد جاء منذ اللحظة التي ولد فيها يخمل سؤال وجوده، وي طرح إشكالية هويته (...). وكما كان حمله كرها وولادته عسيرة، فقد كانت حياته في مختلف مراحلها صعبة تعكس أزمة هوية حادة"³². وقد ناضلت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي كثيرا لإثبات

انتمائها الحضاري، وانعكست أزمة الهوية التي عانت منها في بنيتها الخاصة، فالرواية كما ذكرنا تمثيل ثقافي كلك، ينتقل إلى متته كل ما يتعلق بالمحيط الذي انبثق منه والإشكاليات التي ترافق ظهوره. من هنا، فقد راهنت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي على تراثها الثقافي بأبعاده المتعددة، واستعادت في بناها ودلالاتها، مثلها مثل الرواية الفرنكفونية المغاربية بعامه. يقول الأستاذ إسماعيل حاجم في كتابه "الصراع الحضاري في الرواية الفرنكفونية المغاربية" في سياق حديثه عن مراحل الصراع التي خاضها المثقف المغربي في بحثه الدؤوب عن هويته: "منذ أن قطع المثقف المغربي الطفل الصلة بذويه، قام برحلة دائرية مغلقة، لأنه رجع إلى نقطة البداية، بعد أن توغل في الحضارة الغربية، واضطر أن يعيد حساباته بعد فشله وضياعه، فيتساءل عن يكون في نهاية المطاف؟ ولماذا أراد الدفاع عن مقومات الحضارة الغربية ودفع الثمن من أجلها دون مقابل؟ من هنا، يظهر زمن الوعي الذي يؤدي حتما إلى مرحلة البحث عن الذات المغاربية التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالعودة إلى الأصل والالتحاق بالوطن الأم"³³ ومسار المثقف المغربي هنا يشخص تجربة الروائيين المغاربة أنفسهم.

أما الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، فقد نشأت في ظروف أقل توترا ولكنها هجست بالتميز منذ أعمالها الأولى. يقول الروائي والأكاديمي واسيني الأعرج: "في زمن وجيز، إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها إلى الفتك والتدمير والتشويه، استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميا وقيما ولغويا مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقص التي لحقت بها وهزت كيانها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها. هل مرد ذلك فقط المواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أن هناك

إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تنسج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا؟³⁴.

لا شك أننا نوافق واسيني الأعرج عندما يقر بأن الإجابة على السؤال المركب الذي طرحه تحتاج إلى جهد كبير، لكن بإمكاننا منذ الوهلة الأولى أن نقصي الاحتمال الأول المتعلق بموهبة الروائيين الفردية، لأن هذا التفسير لا يصلح ولا يكفي عند مقاربة ظاهرة سردية ثقافية شاملة مثل الرواية، في نجد في الاحتمال الثاني طريقا للإجابة تؤكد جهود كبيرة بذلت في سياقات أوسع، وقد سبق لنا أن تحدثنا عن نظرية عبد الله إبراهيم عن تفكك المرويات السردية العربية التي تنتمي إلى الثقافة الشعبية، واشتغالها كأرضية ومادة للنوع الروائي، فلا مانع من إسقاط هذه القراءة على الرواية المغاربية مع مراعاة روح البحث العلمي المتأنى والفاحص والجهد التحليلي الذي يأخذ في الاعتبار كل حيثيات السياق الثقافي المغاربي، ولا شك في أن بحثا كهذا سيؤدي إلى تعزيز نظرية عبد الله إبراهيم وتأكيدا وذلك بالنظر إلى انحسار الثقافة العربية الرسمية (في الجزائر خصوصا) لعقود طويلة، واستبدالها بثقافة أجنبية ليس في وسعها أن تمارس أي نوع من الوصاية المباشرة على الثقافة الشعبية المغاربية، حيث انفردت هذه الثقافة الشعبية بتلبية الحاجات التعبيرية للمغاربة حتى وقت قريب، يمكن أن يؤرخ له باستقلال دول المغرب، وبهذا فإن المخيال المغاربي المتجسد في أشكال التعبير في الثقافة الشعبية المغاربية هو هذا الإرث الخفي الآت من بعيد والذي بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تنتج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا خاصا.

وليس من قبيل المصادفة أن تحقق الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي نقلة نوعية في متخيلها السردية عندما انكبت على هذا المخيال بالتحديد. تقول الدكتورة الباحثة آمنة بلعل في كتابها "المتخيل في الرواية الجزائرية من

المتماثل إلى المختلف: "لقد كانت أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية، التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في "الحوات والقصر" عند وطار و"الجازية والدرأويش" لابن هدوقة، وبعد ذلك عند واسيني العرج في "توار اللوز"³⁵.

من هذا المنطلق، فإننا ستبحث عن تجليات المخيال في الخطاب الروائي الجزائري من خلال هذه النصوص الثلاثة.

إن المخيال كما شرحنا آنفا يعبر عن فعاليته من خلال إنتاج الصور والرموز، وبالتالي فإن انتقال المخيال إلى المتخيل لا يتم — في نظرنا — إلا عبر صور ورموز حددنا خصائصها في اشتغالها وفق مبدأ الهوية، الذي يستلزم استقلاليتها وامتلائها بالمعنى، وطابعها الشعري الذي ينحو بها نحو فضاء رمزي ذو خواص مكانية — إن صح التعبير — تتأبى على الزمانية والخطية، وبهذا نكون قد استبعدنا من تحليلنا المدخل السيميائي التناسلي لنقصر اهتمامنا على تجليات المخيال المغاربي في صور شعرية بتفعيل "النمط الرمزي" للمؤول. وقد توصلنا من خلال استقراد المدونة إلى تحديد ثلاثة طرق يتجلى وفقها المخيال المغاربي في المتخيل الروائي للنصوص المذكورة وهي الأسطورة، الأنماط العليا والرموز.

1 _ الأسطورة في رواية "الحوات والقصر": تعتمد رواية "الحوات والقصر" على بنية أسطورية بالمعنى الذي وضعه دورند لهذه الكلمة: "نقصد بالأسطورة نظاما ديناميا من الرموز والأنماط العليا والخطوط الهيكلية"³⁶ وما يختص به هذا النظام هو نزوعه نحو التشكل في خطاب "إن الأسطورة هي بحث عن العقلية لأنها تستعمل خيط الخطاب الذي تحلّ فيه الرموز في كلمات

والأنماط العليا في أفكار³⁷. وقد اعتمد الطاهر وطار في تأليف روايته على البنية الأسطورية أو أسطورة البنية التي تظهر في اعتماد التناقض الجوهرى بين الخير والشر حيث يمثل "علي الحوات" الخير المطلق و"القصر" الشر المطلق، لكن الحوات لا يدرك ما يضمه القصر من شر إلا بعد أن يخوض رحلته عبر القرى السبع ليعود من رحلته تلك بمعرفة ووعي جديد يؤكد الثنائية الضدية الخير / الشر التي قامت عليها الرواية³⁸.

لقد وظف وطار بنية مخيالية بطولية تتميز فيها الصور بمانوية حادة³⁹ والتي توافق كتابة الثورة في اصطلاح بوغوس⁴⁰ إن الهاجس الأساسي الذي يحرك "علي الحوات" هو الرغبة في مقاومة التاريخ والزمن، الرغبة في امتلاك المكان بأبعاده المختلفة والرسوخ فيه لمقاومة آثار الزمن، والغاية التي تحقق له ذلك هو إثبات وجوده من خلال التوازن الذي يستمد من أضداده. إن الرحلة التي يقوم بها الحوات تنتهي إلى استكشاف القصر قوة مناقضة له، وبالتالي يستكشف ذاته ويمارس وجوده في اختلافه عنه. يقول برغوس ما معناه أن التناقض غير القابل للحل الذي يستخلصه عالم الأساطير يتكشف لعالم الشعريات مصدرا للتوافق، فإذا كانت الأساطير تقترح عدة أنماط لاحتلال وامتلاك الفضاء، فإنها تعرف عن نفسها عن طريق التعارض بقوى مصارعة لها، حيث تستمد قوتها وتوازنها من أضدادها⁴¹.

2 - الرقم 7 كنمط من الأنماط العليا: تشكل الأنماط العليا رموزا على

قدر من الثبات في اللاوعي الجماعي، ومن أمثلتها الرقم سبعة ومشتقاته، إذ يتجلى هذا الرقم في سمكة الحوات التي تزن سبعين رطلا، وفي القرى السبع التي يجتازها في رحلته، كما نعثر عليه في رواية "الجازية والدرأويش" لعبد الحميد بن هدوقة، "حيث انطلق الحدث من السجن الذي دخله (الطيب) بن الأخضر الجبابلي، ون كان رقمه سبعة، تماما كرقم حجرة إقامته سبعة، وجامع

قريته جامع السبعة، وبعدد دراويش دشرته، والرقم ذاته حمله الطلبة المتطوعون لبناء القرية الجديدة⁴². يرتبط الرقم سبعة في المخيال المغربي بالمعتقدات الدينية الإسلامية، ويجد أصلا له في القرآن الكريم، فإله قد خلق الأرض وسبع سموات. نسجت المخيلة الشعبية حول الرقم سبعة رموزا كثيرة استعادتتها الكتابة الروائية، كما هو الشأن في رواية الجازية والدراويش، حيث لا يؤدي الرقم سبعة أي وظيفة سردية فلا نعثر مثلا على ضرورة فنية ليكون عدد المتطوعين سبعة، خصوصا أن الرواية لم تفعل منها سوى شخصيتين أو ثلاث، يقول مخلوف عامر في معرض تعداد النقائص الفنية لرواية "الجازية والدراويش": "عدد المتطوعين سبعة، ولكن الحديث يركز على اسمين، وصافية نفسها تكاد أن تنسى"⁴³ حيث يؤاخذ بن هدوقة على استدعاء شخصيات دون متابعتها، ودون أن تكون لها وظيفة سردية واضحة. لا شك أن ملاحظة كهذه ستدفعنا إلى التساؤل عن المغزى من توظيف هذا الرقم، ولن نعثر على إجابة لهذا السؤال إلا إذا انخرطنا في النمذ الرمزي الذي تحدث عنه أيكو، فينكشف لنا رمزا شعريا تسلسل من اللاوعي الجمعي للكاتب ليستقر في النص ويمارس حضورا كاملا الحقوق.

3 - رمز "الجازية" بين بن هدوقة وواسيني الأعرج: الجازية هي إحدى

الشخصيات النسائية وأحدى بطلات "سيرة بني هلال"، و"سيرة بني هلال" من المرويات السردية الشعبية التي عرفت انتشارا كبيرا في منطقة المغرب، ثم تفككت بفعل الظروف التاريخية واستمر تداولها في شكل قصص خرافية باللهجات العربية والأمازيغية.

"تعتبر قصة تغريبة بني هلال واحدة من القصص التي تنتظم في سلك الأدب الشعبي، ولعلها من أشهرها لما كانت تلاقيه من رواج في أوساط عامة الشعب، حيث كانت تستحوذ على نفوسهم وعقولهم، وقد تعلقوا بها بما جاء فيها من قصص البطولة والشجاعة والفروسية (...). هي عبارة عن مجموع قصص قصيرة كل منها تشكل وحدة متماسكة"⁴⁴، وهي تسرد رحلة القبائل الهلالية من

موطنهم الأصلي في نجد بسبب القحط إلى بلاد العجم والترك ثم بلاد الشام فمصر فالصعيد، ثم اتجهوا غربا نحو بلاد تونس وما جاورها حيث استقر بهم المقام. تحولت الجازية في المخيال الشعبي إلى رمز للجمال والفتنة والذكاء والشجاعة، وقد وظفها بن هدوقة في روايته "الجازية والدرابيش" في القسم الأول من الرواية بوصفها حلما لكل شباب القرية لكنه في نهاية الرواية يزيل عنها هذه الهالة الرمزية لتتحول إلى فتاة عادية، وذلك عندما يتزوج "عايد" بـ "حجيلة" بدلا منها. إن توظيف بن هدوقة لرمز الجازية كان أقرب إلى الصور البلاغية منه إلى الرموز المخيالية، وفق الخصائص التي حددناها سلفا، على خلاف ما نجده عند واسيني الأعرج في روايته "توار اللوز" حيث يشكل رمز الجازية عالما من الامتلاء الدلالي، مستقلا عن خطية السرد بقدر ما هو متصل بها، رمزا أضفى على نص واسيني الأعرج قدرا عاليا من الخواص الشعرية. ومما ساعد الروائي على تفعيل الطاقات الشعرية لرمز الجازية اعتماده تقنية الاسترجاع التي مكنته من اختلاق فضاء تخيلي وتخليقه بالصور، حيث "يشكل الارتداد (الاسترجاع) مرتكزا أساسيا في البناء الروائي عند واسيني الأعرج (...). من وظائفه أن يخلق زمنا ثانيا غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية، فإذا كان النص الأدبي بطبيعته ينتمي إلى المتخيل فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلا داخل المتخيل أو هي درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي"⁴⁵ بالإضافة إلى تقنية الاسترجاع يوظف الروائي بذكاء شديد مستويات ضعف الوعي وتلاشيه عند الشخصية، يقول مطلع الرواية: "مسكونا بالدهشة، وبرائحة الحناء البدوية والاحتراق.

حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل. برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر ويقوّي شهوة النوم. بدا له رأسه ثقيلًا وأعضاؤه مرهقة. تسرب في دمه مذاق (المسواك) الهندي والعطور الصحراوي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق

حائط بيته الهرم، قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد، في كفها لجام عودها الذي لا يتعب.

تمنيت بيأس العشاق لو بقيت، لكنها يا الله، كالنور تشق الحيطان، وكالومض تروح وكأنها لم تكن، إنها لحظة التعبد للأشياء الجميلة التي لا تعرفها يا صالح، فما زلت بدويا حتى العظم، لا يعرف فلسفة التفاصيل الصغيرة التي يعيشها.

"رأسك خشن يا صالح الزوفري، يا وليد البراريك، مثل أحجار الوديان"

هه يا الجازية، يا أخت الحسن بن سرحان، ليلة البارح أنتظرتك بحب العاشق المحترق، وحين جئتي في ساعة متأخرة من الليل، وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك، فاحترقت بين أصابعي...⁴⁶ يتذكر صالح الزوفري الجازية صورة تخترق الجدران، لا يراها إلا في حالات الوحدة والسكر والانغماس في التذكر والتداعي، وفي منقطع آخر، تتساب الصور في رأس صالح وهو وحيد في بيته في حالة سكر: "بدأ يتعرق على غير العادة.

خيّل له أنها مدت يدها المرتجفة نحوه. مدّ يديه لها يديه ببطء وبحركة جد ثقيلة. لم يكن وجهها واضحا، ولكنه شعر بألفة غريبة، تتصاعد سحب الدخان متعرجة. تتلوى كراقصة آلمتها لحظة الإشراق التي شعرت بها في خرو الرقصة. تمتلئ الحجرة بالروائح المختلفة، المختلطة. يغيب وجه صالح وتذوب عيناه في أفق بعيد، وغير محدود. تتكاثر سحب الدخان المتعرجة. ينشق الحائط العتيق. تتآكل على أطرافه ديدان قزحية الألوان. تحاول عبثا أن تكتم فرحها التي تشعر بها في مثل هذه اللحظات التي تغيب وعي الإنسان..⁴⁷.

يتحاور صالح الزوفري مع الجازية ويعيد في لاوعيه تغريبة الهالابين مسقطا عليها خيالاته، إن التغريبة التي تطل من هذه الخيالات تنزاح أشواطاً عن السيرة الشعبية وتحوّرهما على امتداد الصفحات من 120 إلى 126. إن جازية الزوفري هي أم اليتامى والفقراء، هي البطولة والحلم الأنثوي المستحيل، لكنها لا تلبث أن تترك مكانها لـ"لونجا". ولونجا بدورها إحدى الرموز المخيالية في

الحكايات الخرافية (اللونجا بنت الغولا) حيث يستحضر الروائي هذا الرمز من المخيال الشعبي ويقيم حوارا بينه وبين رمز الجازية. لكن اللونجا هنا تظهر في فترات الوعي المنتشي، إنها شخصية روائية، لا تخترق الجدران ولا تطل من الخيالات. إنها ابنة جرجرة التي تمتص كل الحمولات العاطفية التي كانت للجازية، وتتطابق معها حتى تتوارى الجازية فيها في عملية الحلول التي يعبر عنها حمل اللونجا بطفل صالح بن عامر الزوفري. "سيعود حتما، طفله بدأ يكبر ويتكور سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبذة فقراء بني هلال إلى الحياة"⁴⁸. تمثل الجازية رمزا مخياليا بامتياز، وظفه بن هدوقة في صورة أقرب إلى الأنماط العليا، لكن واسيني الأعرج حافظ على امتلاء الرمز وديناميته وعلى قدرته على القول أكثر مما يحيل وذلك بفضل حالات السكر والإغفاء وضعف الوعي التي أدت وظيفة جوهريّة في تحرير فعاليات الرمز في هذه المساحات التي تقاوم الزمن وتضفي مسحة من الغموض والضبابية. كما أن رمز الجازية لا يؤدي وظيفة سردية ولا يؤثر على مسار الأحداث في المستوى الواقعي المعاش للشخصية، لأنها لا تطل إلا من خيالاتها.

الهوامش

- 1 - Geneviève Vinsonneau: l'identité culturelle, Armand Collin, col 4, Paris, 2003, p.10.
- 2- Carmel Camilleri: « la culture et l'identité culturelle ; champ notional et devenir » in : ouvrage collectif sous la direction de C. Camilleri et M Cohen Emrique, chocs des cultures ; concepts et enjeux pratiques de l'interculturel, édition l'Harmattan, Paris, 1998, p.27.
- 3 - Ibid, p.49/50.
- 4 - Ibid, p.52/53.
- 5 - Ibid, p.44/45.
- 6- Noureddine Toualbi: l'identité au Maghreb ; l'errance, Casbah éditions, 2000, p.12.

- 7 - طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، 1965، ص 53 .
- 8 - أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث (أدب المغرب العربي وعقدة المغاربة المشاركة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 1996، ص 23.
- 9 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
- 10- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 96.
- 11- المرجع نفسه، ص 309.
- 12- المرجع نفسه، ص 75.
- 13- المرجع نفسه، ص 297.
- 14 - Culture Vécu / Culture Savante.
- 15- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005، ص 78.
- 16- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن:
- Bertrand , M : Spinoza et l'imaginaire , P. U. F. 1970? P.56.
- 17 - المرجع نفسه، ص 96، نقلا عن:
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص 71.
- 18- جابر عصفور: الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط3، 1993، ص 49.
- 19- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص134، نقلا عن:
- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ص 42.
- 20- زكي العشماوي: قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، مصر، ط1، 1979، ص 62.
- 21 - المرجع نفسه، ص 54.
- 22 - كامل محمد محمد عويضة: سلسلة علم النفس 14، علم نفس الشخصية، ص 152.
- 23 - المرجع نفسه، ص 153.
- 24 - واسيني الأعرج: مدارات الشرق، بنايات التفكك والاحتراق،

25 – Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, DUNOD, Paris, onzième édition, 1992. p.38.

26 – Ibid, p.38.

27–Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, aux éditions du seuil, 1982, p.74.

28 –Umberto ECO: sémiotique et philosophie du langage, traduit de l'Italien par Myriem BOUZAHER , Quadrige, août 2001, p.332.

29 – Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, p83.

30 –Umberto ECO: sémiotique et philosophie du langage, p228.

31 –Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p28.

32 – أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 429.

33 – إسماعيل حاجم: الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، دار الأمل، تيزي وزو، 2007، ص 8.

34 – واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة؛ أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية؛ 2- التأصيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر 2007، ص 6.

35 – آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية؛ من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، ص 77.

36 - Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p.64/65

37 - Ibid.

38 – مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص 68. على الموقع الإلكتروني: www.awu-dam.org.

39 –Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, annexe 1.

40 - Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, p156.

41–Ibid, p.158.

42 – أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص 159.

-
- 43 - مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، ص66.
- 44 - تغريبة بني هلال، تقديم: جمانة كعكي، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2003، ص 5.
- 45- مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، 58.
- 46 - واسيني الأعرج: "نوار اللوز؛ تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان - بيروت، ص 8.
- 47 - نوار اللوز، ص120.
- 48 - نوار اللوز، ص 222.

النزعة التراثية في الرواية المغربية

د. حسن لشكر

المغرب

ظهر في الساحة الثقافية العربية اتجاه روائي يسكنه هاجس التجديد وتجاوز الأشكال السائدة عربية كانت أم أوروبية. بناء على ذلك يطمح لصياغة نسق روائي جديد محكوم بنزعة "تأصيلية" تنهل من التراث أساليب القص والحكي؛ أي: "الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور لأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع وما شابه هذا"¹

هذا التيار الذي يمثل في المشرق الغيطاني، اميل حبيبي.. يتوخى تحديث النسق الروائي عبر الارتداد إلى التراث والاستفادة من بنيته اللغوية ومعمار السرد دون انبهار قسري: "إنها مسيرة طويلة وفنية ومتميزة ترتعن في أساسها إلى الانبناء على التراث بوعي جديد وتصور مختلف عن السائد وممارسة تتحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصا يأخذ ملامحه وسماته الخاصة"².

هذه التجربة ذات النزوع "التأصيلي" تعمل -ضمنيا- لرد الاعتبار لهذه الجذور القديمة ولتفادي استنساخ الأشكال الروائية الغربية وخلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي.

إن مظاهر التعامل مع التراث متعددة في المشرق العربي وتتخذ صيغا وأشكالا مختلفة. وسنرى -في هذه الدراسة- طبيعة هذا التعامل في الرواية المغربية بادئين بتجربة لافتة للنظر في هذا الإطار: تجربة صلاح الدين بوجاه.

تتدرج نصوص صلاح الدين بوجه الروائي التونسي المتميز في هذه الخانة الإبداعية. فهي شديدة الارتباط بتراثنا السردي تحققي باللغة والأسلوب احتفاء خاصا يحيل على واقع روائي ذي نكهة خاصة. أي أن التجريب -هنا- يتأسس عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها والتوغل في أعماق الكلام المعنق وسعة المعنى، يقول الناقد التونسي منصف الوهايب في مقدمة رواية "النحاس": ولست أعرف من روائي تونس - بعد المسعدي وهو- في رأيي- أبو الرواية التونسية الحديثة في حدث أبو هريرة قال من تهيات له قوتا للغة والشكل السردي، بالإضافة إلى سعة المعنى وكثرته إلا صلاح الدين بوجه"

التجريب يتأسس في كتابات بوجه عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها وبالتوغل في أعماق الكلام المعنق: "تلتقي في ما كتبت - يوضح بوجه - خيمياء الكتب القديمة وأذكار الأولياء الصالحين وأساطير السلالة بعقلانية المعتزلة وأهل الكلام وفلاسفة العصور الحديثة. كذا يلتقي شعر الريف بنثر المدينة"³

وهذا ما نلمسه في "مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار، وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجية الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي"⁴ كنص روائي يراهن على التجريب ونسج فضاء روائي متفرد يؤسس قوانينه الخاصة ويعمق الحوار مع التراث (والعنوان، هنا، بمثابة عتبة نصية تؤشر على ذلك) ويصوغ، بالتالي، "واقعية لغوية" عبر ثلاث مستويات: >> فَلْتَعْتُرَنَّ أَوْلا خلال هذه "المخطوطة البكر" على تصوير مباشر للواقع الأعرج العربي الخارجي، قديمه وحديثه، إثارة لقضايا عدة شغلت وتشغل هواجس أمة بأكملها. وَلْتَعْتُرَنَّ ثانيا على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من "المدونة" ومن "كتاب المجالس" ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل توقيعا فعليا حول الذات، سعيا واعيا منا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته، ملتصقا جل عناصره من بناه للداخلية. فهو يدعي امتلاك أحداثه الخاصة وشخصياته المتفردة، بل ورموزه التي لا فك لسننها إلا صدورا عنه وعودة

إليه. ولتُدْرِكَنَّ ثالثاً، واقعا لغويا محضا هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألما جميلا ونَسْعاً حلالا، يروي كرمة غدنا غوصا في تربة ماضيها (ص: 14-15).

حاولت هذا النص استيعاب هذه المستويات المتشابكة كرهان استهدف صياغة رواية طريفة محكمة البناء تعتمد تكثيف الدلالة وخصوبة المتخيل واستعارة قالب اللغة التراثية وبخاصة قوالب فنّي الخبر والترسل ونثر المعري : "فقصارى ما نصبو إليه -إذن- يتمحور حول وتد الإقرار بأن صفحاتنا هذه لا تدعي شرفا أسمى من الانتماء إلى سلسلة قديمة حديثة من حلقات فن القص والرواية العربيين الضاربين في أعق رموزنا الكيانية الأصلية"⁵

وبناء على ذلك تراهن على صياغة تجربة مغايرة للتجارب السائدة، لها كيانه الخاص ونكهتها المتفردة: "فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية (..) وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيط (إن صح هذا المصطلح على إبداعات مستهل القرن) في الآن ذاته"⁶

يثير هذا النص بشكله السردى الخاص المستقل وصياغته الكتابية المرتكزة على ثنائية الحاشية والمتن، إذ تَقْتَبِلُكَ هذه التجربة: "بمستوياتها الإبلاغيين المتمثلين في المتن والحاشية موحية بتعاضدهما وتآزرهما في القيام بأمر رسالة تواصلية لا انفصام لعرى أحاديثها. إنها بمثابة "الحوضين" المترشحين من حيث انطلاق كل منهما من الثاني وإحالاته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية. فالمُتَقَبَّلُ يُدْعَى إذن إلى التعامل مع النظامين الإبلاغيين في برهتين تفكيكيتين متزامنتين أساسا. ذلك أن كلا منهما يمهد للثاني ويهيئ له ويخفف من زخم تراكماته ويضيف إليه ويشرح مغلفاته... بَيِّدَ أَنَّهُ، إلى ذلك كله، يَسْتَبْطِنُ وعيه ولا وعيه سَبْرًا خَفِيَّ أغواره، وأغواره بائه ومتلقيه والمجموعة المساهمة في أمر إبداعه. إن كلا منهما ليمثل لوحة إسقاط أساسية، بالنسبة إلى الثاني، تتكشف عبر صقلاتها أشكاله وأحجامه وألوانه

وتداخل أنغامه. وإننا عبر مسارنا ذاك لا نتخطى -بأي حال من الأحوال- حدود النصوص العربية القديمة التي أشبعت ثراء هذا الشكل درسا وتجريبا⁸ فعبّر ثنائية المتن والحاشية تتواتر أنساق المدونة بمستوياتها الرئيسيين لصياغة عمل تجريبي تتمازج فيه الأنساق في حركة لولبية تتجاوز بنيتها لمحاوره آفاق تمتلك أحداثها الخاصة وشخصياتها المنفردة. إن العودة لبعض أشكال القصة الكلاسيكي: "لم تتم بتقليد هذا الشكل تقليدا سطحيا؛ وإنما تمت عبر تطويعه لمقتضيات العصر وتحويله إلى جنس أدبي حديث قائم على التخيل، وهي وليدة البحث عن أشكال جديدة مستمدة من التراث سعيا وراء خصوصية فنية تمنع الذات من الذوبان في حضارة الشمال وتسهم في إثراء الثقافة التي يجب أن تقوم من هذا المنظور على التنوع والاختلاف"⁹

لقد عمد بوجاه في هذا النص التجريبي: >> إلى مغامرة البحث عن نمط كتابة رواية بديل يتجاوز السائد من أشكال الكتابة الواقعية ذات الطابع التقليدي في بنيات شكلها وأنساق خطابها. ليؤسس شكل كتابة جديد يحقق التوق إلى المغامرة من خلال العودة إلى التراث وتمثل بعض أشكاله السردية وخصائصها الجمالية تمثلا ينم عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة التي تتجلى في مظهرين أساسيين، يتصل الأول ببنية الشكل الروائي التي اخترقت البنية التقليدية السائدة للرواية بتقديم النص في شكل متن وحاشية يسهمان مجتمعين ومتفاعلين في تشكيل كلية النص، ويتعلق المظهر الثاني بلغة الكتابة الروائية التي سلكت مذهب البحث والتجريب، دون أن تقطع صلة الرواية بالواقع¹⁰. فاللغة هنا معتقة في صورها البانية وصيغها التركيبية وأساليبها الفنية حافلة بالإحياءات الكثيفة والصور الاستعارية، مما جعل المؤلف ينعت نصه "برواية الواقعية اللغوية".

وقد واصل صلاح الدين بوجاه الخلق في هذا المسار وأنجز نصا روائيا آخر يتوفر على شروط النضج والتماسك، إختار له عنوانا دالا "النحاس"¹¹ حاور فيه عدة نصوص تراثية وأحداث تاريخية بلغة تراثية تعتمد التكريف والتركيز

واسترفاد مذهب "الواقعية اللغوية"، وبذلك تكشف: "عن نصّج فني واحتشاد أدبي كبيرين. كما تتم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي؛ فهي لا تنقل عنه، أو تتقمصه، أو تحاكي لغته، وإنما تستوعب بنيته الداخلية وتسنّلهم أسرارَه اللغوية لتخلق بها بنية نصه الفريد، ولغته التي تتلّوш الشعر وتحوم بالقرب من تخومه الثرية بالوعود"¹²

تعيد هذه الرواية ببنائها الفريد وشكلها الخصب إنتاج أنساق تراثية، إذ تبدو: "على وشيجة عجيبة بفن "التوريق" أو ما اصطفى له مؤرخوا الفن الأوروبي لفظة "أرابيسك" حيث يسم التفرّيع الأصولَ والتّعريجُ الفروع ويدرك التشعيب غايته.. قبل أن تتكفّى الحكايات على ذاتها -عودا على بدء- مثلما هو الشأن في ألف ليلة وليلة"¹³ وبذلك يشكل النسق التراثي ملمحا سرديا بارزا في هذا النص. ويبدو ذلك انطلاقا من العناوين الطويلة للفصول ومن النسيج اللغوي والإحالي للنص. لكن هذا البعد التراثي يتساق مع أشكال حديثة كاستخدام العجائبي وظيفيا، وتوظيف نصوص بالفرنسية (ص 49-52-65... إلخ)، والإحالة لروايات عربية معاصرة (ص: 134). أي أنه يطعم "التأصيل" بالإنفتاح على روح العصر. وإن كان الجانب الأول هو قاعدة الإبداع وجوهره.

تأسيسا على هذه الخلاصات والخصائص البنائية "يمكن اعتبار رواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه أحد النماذج المتميزة التي يتشكل بناؤها من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف) وسرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدي وظيفتها التخيلية الإيهامية. وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها"¹⁴ إذ تعتمد على التأليف السردية بين نصوص مختلفة (مقامات - خرافات - أدب الرحلة - كتب الفهارس...) وبين أساليب الرواية الحديثة. فهي نص سردي يتحول إلى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبد من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السرد في الرواية يفلح في إعادة إنتاجها كمكونات سردية"¹⁵ وبذلك تتلخص من قيود المثاقفة الغربية وتحقق

التفرد والخصوصية عن مختلف تشكيلات الرواية الأوروبية. وهذا ما تكتنزه - في صيغة أخرى - نصوص سالم حميش.

تتواشج روايات سالم حميش بالمدونة التراثية بشكل لافت للنظر، وذلك يندرج في إطار إستراتيجيته الإبداعية القائمة على "تأصيل" الكتابة الروائية وتحديث آليات تشكيلها. فمجنون الحكم (الرواية الأولى لحميش) ترصد شخصية الحاكم بأمر الله وتُبَلِّور سرديا حكمه ونزواته: "وهو كتاب يعج بالإستشهادات والإحالات التاريخية. وَيَقْبَسُ من كتب تراثية عديدة؛ بل إنه مزيل بالهوامش و"مواد أخرى تم التخيل على ضوءها"، وهذا لعمري طرز خاص في الرواية التاريخية رغم أن "مجنون" تحاول التمرد على قالب هذا النوع وتبغى توصيل خطاب وتحقيق أغراض فنية موجودة في مضانها"¹⁶.

إنه نص يمتح من معين التراث على مستوى الموضوع (الذي استلهمه من مصادر ومدونات تاريخية يعالج حياة شخصية تاريخية حقيقية معطرة بمنطق التخيل الروائي) وعلى مستوى الأفعال والأساليب اللغوية ومحكيات التراث ومتخيلاته ومجتزئات المصادر التاريخية. السارد ينتقي نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المركزية ويقحمها داخل الفضاء النصي، كما يستعيد لغة المؤرخين في تقديم الأحداث حتى يظن القارئ أن الأمر يتعلق برواية تاريخية تستدرج محطة تاريخية من خلال شخصية تاريخية (خاصة أنها استعانت بالعديد من القصص التاريخي أو نَتَقَ من شعر المرحلة التي حكم فيها الحاكم بأمر الله)، لكن التوغل في سراديب السرد الروائي يبين لنا أنها تستوعب الفعل التاريخي وتخضعه لمنطق التخيل الروائي. فالأحداث تجري أمامنا وكأنها آتية من أعماق الراهن (خاصة أنها تحيل على قضية الديكتاتورية أو الطغيان وفساد العقيدة). والنص يجمع بين لغة المصادر التاريخية وتقنيات السرد الروائي. أي أن التشكيل بالتراث واستيحاء طرائق السرد التراثية عمل على تأصيل عملية السرد الروائي، وبلورة ومكونات الطغيان واستمرارها في الواقع الراهن: "فإلى جانب تخطيب زمن القصة، يقوم السرد الإسترجاعي

الداخلي بتحيين الأحداث والوقائع في الحاضر النصي، بعد أن يضيف عليها الحياة والخصوبة، وقد كانت أحداثا ماضية وَلَّتْ فانتهت بانتهاء هذا الماضي يستحضرها ليصنع من وجودها الحي فيه، خلفية لما سيقبل عليه من إنجاز فعلي وسلوكي في الحاضر، ومن يصبح الماضي من خلال هذا النمط السردى محفزا للحاضر ومشابها له..¹⁷ وبذلك تدرج الرواية خارج مواضع الرواية التاريخية التقليدية، إذ تحكمها أعراف وقوانين جديدة تضع مسافة نقدية مع هذا النمط من الكتابة.

صحيح أن "مجنون الحكم" تشتغل أساسا على مرجعية تاريخية-توثيقية هيمن فيها حضور الوثيقة التاريخية، وأن الكاتب لم يتحرر كثيرا من سلطة الكتابة التاريخية المشار إليها في النص، لكن الجانب التخيلي -مع ذلك- يحضر ليخفف من سطوة المرجعي والواقعي. كما تتزاح الرواية عن البناء التقليدي للرواية التاريخية التي تقدم قراءة أحادية للتاريخ، وتعتمد، بالموازاة، إلى تعدد النصوص والخطابات ضمن منطق حوارى تفاعلي تحتل فيه المعارضة الساخرة موقعا قاعديا: "إن الكتابة السردية لدى بنسالم حميش، على المستوى النصي، تتخرط في صلب المشروع الروائي العربى الحداثى النقدى المُسائل لمنظومة المعارف الجاهزة التي تقدمها الثقافة الرسمية عبر سجلات مغايرة في الكتابة. إنها أيضا مساعلة للمعرفة والحقيقة، وتتطوي على هاجس إبستمولوجي لخلق قطيعة مع المعرفة الثبوتية التي نتناقلها عبر وسائل تعبيرية أخرى، ومدونات كتابة خارج الإبداع"¹⁸.

وفي رواية "العلامة" يرصد حميش حياة ابن خلدون منذ إقامته في القاهرة وتوليهِ القضاء بها، ثم سفره إلى الحج وعودته إلى القاهرة، وتزويجه بأُم البنين بعد وفاة زوجها الأول، ثم سفره إلى دمشق، خاتما بالمراحل الأخيرة من حياته. وقد ارتكز -بنائيا- هنا أيضا على استثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كحافز للتخييل الروائي، أي أنه أعاد صياغة سيرة العلامة (ابن خلدون) روائيا، إذ: "قام الكاتب بتشظية أجواء حكاية أخرى في ثنايا هذه السيرة، من قبيل عملية

التخيل الأدبي¹⁹. مع الحرص على اشتغال الدوال اللغوية على خلفية الأسلوب التراثي ومنطقه المائز. لقد أعاد كتابة السيرة روائيا وفق إستراتيجية إبداعية. فالتخيل الروائي يحاith السرد السيرى الوثائقى: "حيث يحضر الهاجس الروائى إلى جانب الهاجس التسجيلى والتراثى، وهو أفق تساهم بعض الشخوص، فى بلورته : كحمو الحىى وأم البنين وزوجها الأول سعد..²⁰

تجاوز الرواية السيرة الشخصية لابن خلدون (اعتمادا على ما كتبه فى التعريف) لاستقصاء بعض المحطات فيها وتأمل الظواهر التاريخية وتمثلاتها الذهنية والفكرية، وذلك فى تشكيل تجربىى يحاور الفكرى والتارىخى والتراثى ويستتطق مضمراتها، ثم يطرح قضايا الراهن وأسئلته (ضمنيا). لقد حول حمىش سيرة ابن خلدون التاريخية والفكرية إلى مادة تخيلية رغم طغىان نزعة التوثىق والنقاط الإشارات المرجعية من كتب التاريخ. هكذا نلاحظ أن "مجنون الحكم" و"العلامة" يرتكزان معا على استثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كمادة للصوغ التخيلىى وبناء نص روائى يستلهم موضوعه التاريخى كمرجع تخيلىى. وبذلك يشكلان نموذجا متميزا لإسهام المشروع الروائى المغربى فى تأسيس وتأصيل الكتابة الروائية للتارىخ.

أما "محن الفتى زين شامة"²¹ فتتناص مع "كتاب تراثى دسم قد لا يخلو من فائدة لفهم مرامى "محن الفتى" لا فى عنوانها ولكن أيضا، وهو الأهم، لمقاربة عالمها وشخصها والألفة مع ما تنطوى عليه من إحالات صريحة أو مرموزة، والأخيرة هى الأغلب، وأقصد هنا "كتاب الفتوة" من تصنيف الشىخ أبى عبد الله محمد بن أبى المكارم، المعروف بابن المعمار البغدادى الحنبلى²² فالقارئ للرواية: "سيعترف، مباشرة أو مداورة، على كثر من الصفحات والخصال المذكورة [فى الكتاب] مقرونة بشخصية زين شامة"²³

فهو شجاع ومصارع، فتى عنيد، يتوفر على كثر من الأخلاق الحميدة الجديرة بالفتى كما حددها مؤلف الكتاب التراثى: "يضاف إلى ذلك كله إفصاحه عن مخزون من الثقافة الأدبية والدينية (إستشهاداته الشعرية بمحى الدين بن

عربي وشرح الزمخشري للآية "والحب والعصف والريحان"، وذهابه إلى تدقيق أصول ومعاني المفردات فيها، وورود الآيات القرآنية هنا وهناك، إلى جانب ننف من المعرفة الفلسفية والنفسوية (الإحساس بالوجود، مقولات أرسطو العشر وشروح عن داء الفصام) عدا إحالات وأنواع من السلوك تشي بالطرق والمفاكهة والهرطقات. وأنت لو شئت وجدت كل شخصيات "محن الفتى" مستعارة موسومة، كل منها، على حدة وبموقف ودلالة خاصتين، إما من عالم الفتوة والشُّطَّار، أو من "الحمقى والمغفلين"، ولا بأس هنا من استحضار كتاب ابن الفرج بن علي الجوزي، وغيره²⁴

وهكذا تحاول "محن الفتى زين شامة" تطريز التخيل في ضوء الأنساق السالفة إذ "لا تتزحزح قيد أنملة عن المقاربة التراثية سواء في نمذجة الرواية أو هندسة فصولها، بعناوينها تلك، وطرق الحكاية فيها وبت الخطاب داخلها ورسم وتنميط الشخصيات، أو في لغتها وأسلوب سردها وبلاغتها الإنشائية، وهذا مع وجود ما لا يخفى من تنويعات تعتمد التحويل والتحوير والإغراب والتهجين"²⁵ ينم هذا النزوع عند حميش عن وعي جمالي بتمثّل السبيل إلى الحادثة الروائية. فهي تتم عبر ائتلاف الروائي والتراثي، الواقعي والتخييلي سعيا إلى التجاوز والإضافة.

وتبقى تجربة وطار جديرة بالاهتمام في هذا الصدد، فهو يبحث في التراث بأسئلة جديدة وبحس نقدي يتفاعل مع التراث لتخصيب المتخيل الروائي. فنص "الحوات والقصر"²⁶. - مثلا - يحيل على فضاءات ألف ليلة وليلة التي تساعد على فهم مغالق النص، إذ "تلاحظ أن الطاهر وطار استثمر على وجه الخصوص المعطيات والمواد الحكائية المتعلقة بحكاية الصياد مع الخليفة هارون الرشيد، وبنى على أنقاضها حكاية طويلة (رواية) تحاول أن تشخص المشاكل السياسية للمجتمع العربي في الوقت الراهن. وهذا ما اقتضى منه أن يستبدل القوى الفاعلة والأدوار والوظائف والرؤية للعالم"²⁷

هذه الرواية تسترشد من حكاية مؤطره في ألف ليلة وليلة وتتسج بناء عليها قاعدة روائية جديدة: "وهكذا عكس ما عايناه في مسرحية شهرزاد التي استثمر فيها توفيق الحكيم المواد الحكائية المتعلقة بالمحكي - الإطار لألف ليلة وليلة، وتبني نهايتها لتكون بداية لليالي الجديدة، فقد استطاع الطاهر وطار أن يحافظ على بعض ثوابت الحكاية المتعلقة بها (على نحو تكرير العدد سبعة وإعادة تنشيط بعض الأدوار الموضوعاتية وتوظيف البعد العجائبي) وأن يستثمر بعض موادها التخيلية في بناء رواية ذات أحداث متسلسلة لا تخضع للانشطارات والتشعبات الحكائية.

وما يلفت النظر في هذا العمل هو قدرة صاحبه على بناء عالم حكاوي مخالف لليالي من حيث البناء والشخوص والأمكنة والرؤية للعالم²⁸ ترحل مع هذه الرواية لعوالم غريبة، إذ تستخدم أشكالاً أدبية متوترة وتضاريس تخيلية متفردة. كما تعتمد الرواية الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه"²⁹ للامتناع من التراث

وقد سبق لوطار أن وظف قرائن تراثية متعددة في نصوصه، ففي "اللاز" و"عرس بغل" تتوالى الإشارات والصور التي تحيل على الواقع وعلى الأعلام الأدبية والتراثية³⁰ إذ "تتوالى بـ "عرس بغل" الاقتباسات والتضمينات ضمناً أو تصريحاً، نصية تارة وعبروا عادة صياغتها وإخراجها تارة أخرى - مصدر هذه الاقتباسات هو التراث العالم كلما كان المتكلم أو موضوع الكلام كيان باستثناء الإشارة إلى حسن البناء وحركة الإخوان المسلمين. ومصدرها مع باقي الشخصيات هو الأغاني والمرددات الشعبية المتداولة بالجزائر وتونس والأمثال الشعبية أو الفصيحة المحرفة، وبعض الكليشيهات أو المستسخات التي تستعمل بشكل ثابت ومتكرر في الأعراس والحفلات"³¹

ففي "عرس بغل" تتم "الإحالة على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلماهم وخولة أخت سيف الدولة والمنتبي وغير هؤلاء"³². كشكل من أشكال اختراق النسق التراثي للرواية وإخفاء صبغة التخيل عليه.

حاول وطار الاستفادة من التراث في جل رواياته، يقول في هذا الصدد: "محاولة الاستفادة من التراث موجودة في كل أعمالي، هناك رجوع إلى أبطال تاريخيين، أبطال روايات وغيرهم من شكسبير، وأبطال فرنسيين أبطال (فرانسوا مورياك) وغير ذلك... فأنا أعتبر كل هذا تراث، ولكي أصحح أقول إن التراث في "عرس بغل" تراث عربي إسلامي، بينما تراث "الحوات والقصر" ليس عربيا إسلاميا بقدر ما هو تراث إغريقي روماني. بالنسبة للتراث العربي الإسلامي، فهو جزء من شخصيتي، فأنا أحد الطلبة الذين لم يتخرجوا مع الأسف من جامع الزيتونة بتونس، وهو شبيه جامع الأزهر، وقد جاءت رواية "عرس بغل" بدون الإعتماد على تراث معتمد من جانبي، وإنما عكس عفوي لجانب من جوانب شخصيتي وحياتي. بعض جلسات "الحاج كيان" عشتها أو عاشها أناس عرفتهم. في "الحوات والقصر" وقبل أن أبشر الكتابة أعدت قراءة التراث الإغريقي والروماني. ثمة مسحة من هذا التراث في الرواية (..). أعتقد أن "الحوات والقصر" محاولة للعودة للإرتباط بالوجدان الشعبي، لقد حاولت أن أنطلق من مكوناتي ومحيطي بمختلف جزئياته شكلا ومضمونا، متمما ما بدأت في "الزلال" وهذا ما واصلته في "عرس بغل".

إذن فالتراث يخترق (بأساقه المختلفة) جل روايات وطار ويسهم في توليد الدلالات الروائية والإحالات المرجعية ويلتحم بشعرية النص. ولتوضيح ذلك سنرصد مظاهر الفعل التراثي في رواية دالة له.

تعتمد الرواية الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه" لوطار لإعادة تشكيل واقع الجزائر المنفلت من عقاله ووصف الوباء الفتاك الذي حل به (الإرهاب)، وذلك من خلال متن حكاوي متنسق موصول الحلقات، ولغة مكثفة ترشح بالتخييل السردى استطاع بها إستيعاب جمالية البشاعة والإنفلات من التكوين السردى السائد. هكذا نسج لنا وطار لوحة سردية من خلال منظور إبداعى ينأى عن الإبتذال والسطحية ويميل إلى المعالجة التخيلية ذات القسمات السردية التراثية المحملة برنين الطبيعة المتوترة للكتابة عن الذات. وبذلك: "تضعنا الرواية في

صلب "الشأن الجزائري" شأننا جميعا كقراء للتخييل السردى الجميل. ولكنها تقدمه بعيدا عن الواقعية الفجة، والمعالجات التهويلية" (ص:6) ينتقل الولي الطاهر من مقام إلى مقام، ومن مكان إلى مكان، بحثا عن مقامه الزكى: "تنفس الولي الطاهر من أعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضاء:

- بحول الله وحمده، ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا.

شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت. ثم قرر أن ينزل فيصلتي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكى" (ص: 16).

تنساب الأحداث والمحكيات في قالب سردي تخييلي جارف يمتح من عنف الواقع لينتج أسئلته المحاثة. أي أن النص لم يستطع - رغم رهاناته التخيلية وإفرازاته التجريدية - أن يتحرر من سلطان الذاكرة الإحالية وإكراهات الكتابة الإسترجاعية: "هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاوبها وبكل اتجاهاتها وأساليبها"³³ ولا غرابة في هذا الأمر لأن وطار ينطلق من مرجعية إيدولوجية ويحتكم لسطواتها القاهرة جعلته يتمرس في خندق إيداعي خاص: "أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة" (ص: 12).

إن الذاكرة المتقلة بهم اليومي تهيمن على تقنيات السرد رغم إستعانتها وإنفتاحها على الذاكرة التاريخية حيث اتكأ المبدع "في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين. هي حالة قتل خالد بن الوليد، لمالك بن نويرة" (ص: 13)، وبذلك عمد لتخصيب الأنبي ببذرة النسق التاريخي. هكذا تقتحم عدة شخصيات تاريخية محملة بشحنة مرجعية عالم الحكاية (خالد بن الوليد - مالك بن نويرة - أم مُتَمِّم - بلّارة - ابنة الملك تميم بن المعز..) وتتفاعل حكايا ونسقا مع شخصيات متخيلة منقاة بعناية من زمن

التسعينيات بمراياه الحادة وانكساراته الساطعة. لكن السياق السردي وإبدالاته الحكائية لم يتقيد بطقوس التاريخ وقوانينه المنطقية الصارمة، بل جعلتها نبراسا سرديا يضيء عتمة الملفوظ الروائي ويسهم في سبك خيوطه وإثراء دلالاته الإحالية. فواقع الإرهاب يخيم بظلاله القاتمة على صور الرواية وقرائنها الإشارية ويمدنا بلوحات مقبلة نافذة، نذكر منها ما يلي:

1. "هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها. انفجر الدم في كل مكان، في الزاوية الأخرى تتكفى على نفسها امرأة في الثلاثين، في حضنها رضيع، تبذل قصارى جهدها، أن لا يلفت الإنتباه إليه، لكنه خانها. هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض. إمتدت قدم تدوسه. فَرَ الدَّمُ. صارت الجدران تتراقص.." (ص: 90)

2. "ما يزيد عن أربعمئة جثة مسجاة هنا وهناك. كُومَة من الرؤوس مكدسة، وسط الشارع الضيق، مجموعة من الفتیان، مقيدات، يُقْتَدَنَ نحو حافلة ترسل نورا خافتا، إلى جانب الحافلة، بضع شاحنات، يجري شحنها بأكياس وصناديق، وتلفزات، ومراوح كهربائية، ودجاجات وأبقار" (ص: 95).

3- "توزعوا على كل بيت، ولا تبقوا لا على من "جرت عليه الموسيقى"، ولا من لم تجر عليه، من حاضت ومن تحض، عدا من يَعْنُ لكم سَبِيهٌ.." (ص: 89).

تجسد هذه الصور واقعا رهيبا مظلما، وقد قدمت لنا عارية خالية من أية مساحيق إستعارية، وهناك صور أخرى مماثلة تخترق سياج الحكى التخيلي بعنف حارق (ص 93 مثلا).

إلى جانب هذا الملح السردي المميز للرواية نسجل إحتكام السرد للنسق الديني حيث كللته عدة آيات قرآنية (الصفحات: 16-17-28-31) وقرائن معجمية مستمدة من هذا النسق، نذكر منها ما ورد مثلا- في الصفحة الستين: > "نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، ونستأنف الفتوحات"، وفي الصفحة (114): "اللهم لقد لحقت الإهانة بعبادك المسلمين حدا لا ترضاه أمة<". هذا

فضلا عن عدة أدعية، فلازمة "اللهم يا خافي الألفاظ نجنا مما نخاف" اكتسحت العديد من الفقرات الحكائية وتكررت في النص ما يزيد عن ثلاثين مرة.

وقد عرف الخط الزمني المؤطر للحكي عدة انكسارات وتموجات (المراوحة المستمرة بين الماضي وحاضر السرد)، بل إن البداية تتداخل بالنهاية، مما جعل النص يشكل حلقة زمنية دائرية مفتوحة - في الآن ذاته - على التراث وعلى خطابات معاصرة لتخصيب المتخيل وصياغة علامات أيقونية دالة وخاصة الخطاب الصحفي (ص 116 مثلا) وخطاب الرسائل (ص 117-118-120) وعلى خطابات موازية (الشعر - النشيد). ومفتوحة، أيضا، على عدة مؤشرات مرجعية توجهها الملفوظ وسجلات القول الروائي.

هكذا يجد القارئ نفسه أمام خطاب متعدد المرجعيات محتكم لحركة دائرية تقرا التاريخ كأزمة متفاعلة في زمن واحد، يقول وطار: "وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولي، يعطي الديمومة للحالة. فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة لإقلاع جديد" (ص: 14).

ونشير - في السياق نفسه إلى الاشتغال الجمالي على السرد التراثي دي الحمولة المحلية المغاربية حيث "تدرك تلك الأهمية التي للسيرة الهلالية في الرواية الجزائرية من قبيل ما نعثر عليه في روايتي "توار اللوز"، تغريبة صالح بن عامر الزوفري" لواسيني الإعرج و"الجازية والدرأويش" لعبد الحميد بن هدوقة³⁴

فواسيني الأعرج في "توار اللوز"³⁵ -مثلا- عمد إلى "استعادة شكل القصص الشعبي متخذا من السيرة الهلالية نموذجا دالا في كيفية التعامل مع التراث وسبل توظيفه في النص الروائي توظيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقا الى المغامرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الروائية التقليدية بنية شكل ونظام خطاب ونسق لغة"³⁶.

إنه يسعى - هنا- لابتكار إضافات جديدة عوض الاكتفاء بالاجترار والمعارضة. فنوار اللوز "تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء بالعنوان ومرورا بأسماء الأعلام والإقتباسات النصية وانتهاء

بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة يساهمان في توليد شكل روائي جديد ينهض على انقاض شكل السيرة القديمة³⁷.

"توار اللوز" تمثلت شكل السيرة الشعبية، كما تمثلها سيرة بني هلال، توقا إلى المغامرة والإضافة مع إخضاعها لمنطق الحكى الروائي وإضفاء طابع المعاصرة عليها: "فقد أضفى صفة المعاصرة على المتن الحكائي هنا بتضمينه شواغل الراهن وأسئلته، وتجذيره مكانيا في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداره ومداه، في مرحلة تاريخية تمثل السبعينات وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات متألزة على جميع الأصعدة. ينضاف إلى ذلك تدميره مفهوم البطولة الأسطورية التي أضفته الحكاية الشفوية المتواترة للسيرة الهلالية على شخصية أبي زيد الهلالي، حيث حوله من البطل الرمز في السيرة إلى البطل صورة الحاكم المستبد والوصولي والانتهازي..³⁸ لقد تجاوزت بنيات النص المرجعي وأنساقه الخطابية وشيدت عالما روائيا يعارض السيرة الهلالية ويتجاوزها نصيا في الآن ذاته. يعني هذا أن التجاور بين النص السيري والنص الروائي في هذه الرواية تم على قاعدة الإضافة والتجاوز لا الاستتساخ والتشابه.

ثم يتواصل تعامل الأعرج مع التراث "بأشكال تتعدد وتتنوع في اللاحق من نصوصه، لنجده في روايته الأخيرة "رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يستعيد شكل الحكاية في "ألف ليلة وليلة" وعوالمها العجائبية، يحاور مكوناتها لتجاوزها لاحقا بغية إنتاج نص جديد يجاور النص التراثي، يحاوره، قبل أن يؤسس على أنقاضه نصه الروائي الذي يكتسب سمة الحداثة³⁹

إن واسيني الأعرج لم يتوخ محاكاة ونسخ النص التراثي، أي اقتفاء لغته وعوالمه واحتذاءها حذو النعل للنعل، فقد كان يسكنه هاجس التجاوز وإبداع فضاء تخيلي حديث. وقد ترسخ هذا التوجه وتبلور في رواية "رمل الماية": التي مارست حوارا خصبا مع التراث السردى العربى لتوسيع وإثراء أفق التخيل الروائي.

ونذكر هنا، أيضا، "بدر زمانه" لمبارك ربيع الذي عمد في هذا النص:
"إلى التراث وتوظيف عناصر منه بغية تأهيل الخطاب الروائي العربي على
صعيد الشكل من خلال استدعاء شكل الحكاية"⁴⁰

فالخطاب ينتظم: "على أساس التقطيع والمراوحة، بين نصين حكايين،
أحدهما محتمل يميل إلى تمثيل "الواقعي في شكل سيرة بطل مركزي هو أحمد
بن الحاج مهدي، والثاني ينزع إلى الخرافة والأسطورة، وهو سَيَعِيدُ السير
والملاحم والحكايات الشعبية. والحكايتان تتناوبان الخطاب السردى حيث تتقابلان
وتتوازنان في الآن ذاته لتشكلا مجتمعتين كلية النص"⁴¹

هكذا يتقاطع المحكي الواقعي مع المحكي التخيلي لرصد مظاهر التخلف
الاجتماعي والسياسي وتأصيل النسيج الروائي على قاعدة التراث.
وختما لا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى تجربة رائدة فتحت المجال
للتعامل الخصب مع التراث، أي تجربة محمود المسعدي، فهو "في" حديث أبو
هريرة قال.. "يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي
قالبا تعبيريا يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد
الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب، ومن خلال هذا القلب
يفسح المؤلف أمام اللغة الروائية لتأخذ بعدا تأمليا صوفيا وشعريا مغرقا في القدم
ومعبرا في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين"⁴².

وفي "السد"⁴³ (كتبت بين سنتي 1939 - 1940) نجد أن البطولة "تبقى من
نصيب اللغة أكثر من غيرها إذ "تطالع" "السد" فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة
العربية المتينة التي تذكرك بأروع عصور العربية وأفسح أساليبها، تذكرك بلغة
الاصبهااني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته، وهي مع ذلك لغة فريدة في
أدبنا العربي قديمة وحديثة، هي لغة فاتح من الفاتحين في الأدب ممن تراهم
جديرين بمجد تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة، هي لغة
المسعدي"⁴⁴.

لهذه الأسباب - وغيرها - "لا يزال "السد" على اليوم يتيم دهره، نصا وحيدا غريبا كأول عهده ليس كمثله في أدبنا الحديث مغامرة"⁴⁵.

لقد كتب النص بلغة معتقة كثيفة شاعرية تكتنز إيماءات متعددة حبلى بالمعاني والمجازات البكر، وقد نوه طه حسين بلغة "السد" وخشي أن يكون الكاتب، أحيانا، قد حملها فوق طاقتها.

المسعودي يستند في كتاباته على موروث متنوع (سند - خبر - تاريخ...الخ) وبعبء تشكيلي في ضوء رؤية إبداعية خاصة لأن "السرد المسعودي يخرج عن سنن مستحدثة ليوقظ أخرى، يستعيد منها ما يشاء في انتقائية خاصة به لا تستبعد قلق العصر وتوتراته وما يفضي إليه ذلك من تحولات لغوية (أدبية) وشكلية تقرب سردياته من (تلفيقات المحاكاة) مرة وسفسطة الفلاسفة أو الاعترافات الذاتية للنفوس الحساسة مرة أخرى"⁴⁶.

ابتداء من منتصف الثمانينيات بدأت تتشكل مدرسة المسعودي في تونس عندما صدرت روايتان لفرج الحوار: "البحر والموت والجرذ"⁴⁷ (وهي باكورة إنتاجه الأدبي) و"النفير والقيامة". حيث برز مدى تأثره بالمسعودي في اللغة التراثية المشحونة بأبعاد ومعان مختلفة وفي البحث عن نص بكر بين الأشكال والأساليب.

ففي "البحر والموت والجرذ" هذه المغامرة الروائية الطريفة جدد فرج الحوار أعجوبة المسعودي الأسلوبية بروح مبدعة"⁴⁸ وغلفها بخياله الجامح ونسق السرد المتعدد. فهو في هذه الرواية الشيقة والممتعة القاسية قريب جدا من محمود المسعودي في معالجته الأدبية. لا ينكر أثره وإعجابه به. وهو امتداد له ووريث. وهو تجاوز له في المواضيع والاهتمامات وطريقة التناول دون أن ينبث ما بينهما من النسب"⁴⁹. والملاحظات نفسها تنطبق على رواية "النفير والقيامة" التي شكلت حدثا مهما في الحياة الأدبية التونسية.

ولم يخف فرج الحوار تأثره بأسلوب المسعودي، فقد أجاب عن السؤال الصحفي التالي : "نلاحظ أنك تخلّيت عن اللغة التي يستعملها الأدباء المحدثون، وعدت في شكل جديد إلى المنابع القديمة للغة العربية - فما تفسيرك لهذه العودة

الإدارية؟، بقوله: يعود ذلك بالمقام الأول إلى الإعجاب الكبير الذي أكنه لكتابات الأديب التونسي محمود المسعدي. فقد شغفت بأسلوبه الشيق البليغ منذ كنت في السابعة ثانوي. وبلغ بي هذا الإعجاب حدا كبيرا على درجة أنني في امتحان البكالوريا لدورة 73 حررت مقال الإنشاء العربي حول أسلوب السد بأسلوب جهدت أن يكون شبيها بأسلوب المسعدي⁵⁰.

وقد تزامن ظهور الروائيتين مع صدور رواية "مدينة الإعترافات والأسرار" (1985) لصالح الدين بوجاه الذي أكد في مقدمتها تأثره بالمسعدي ومبيناً جنوحه لصياغة "رواية لغوية" تتهل من روافد شكلية عدة "ولعل هيكل الخبر يمثل أظهرها وإبرزها وظائفية" (ص 12) وتسعى إلى تكريس البعد التجريبي : "فلا جدوى، في زعمنا من استعارة أدوات سحيقة إن لم تتجح في أن نشي بعمق مدى فعلها التغييري الآني المعاصر" (ص 16).

إن علاقة بوجاه بالمسعدي : "لا تعدو أن تكون علاقة المستفيد المجاوز نحو آفاق يؤمن بعمق ما يميزها عن الأنماط السالفة" (ص 16). وسيواصل بوجاه هذا النهج في اللاحق من إبداعاته خاصة في "التاج والخنجر والجسد"⁵¹

ولا ننس هنا تجربة هشام القروي التي تكتنز بعض بصمات المسعدي. استنادا إلى ما سلف نسجل النزوع التراثي عند عدد وافر من الروائيين العرب الجدد وذلك بمستويات مختلفة تلنقي في المراهنة على التميز والتفرد وبناء هوية روائية عربية. لقد "حاولت الرواية الجديدة بهذا التبني لعناصر من التراث السردى، تأسيس نص جديد له نكهته الخاصة، وشكله المتميز، المشبع أساسا بأخيلة الذات العربية ورموزها المتراكمة في أشكال الإنتاج المعر التراثي الغزير والمتنوع"⁵²

يمكننا - بناء على ما توصلنا إليه من أحكام بخصوص هذه الروايات المغاربية المختلفة ما يلي: "يمثل التعامل مع التراث، على اختلاف مراجعه وتشكلاته، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية المغاربية ذات

التعبير العربي منذ مطلع الثمانينات بحثاً عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، ويحد من سلطة الثقافة الغربية على تشكيلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي، والروائية منها أساساً، يجعلها تفتح على أفق باحث عن التميز عبر المغامرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب¹. وقد بدأ هذا النزوع منذ الأربعينيات مع كتابات المسعدي التي تشكل القاعدة التأسيسية لتعامل الرواية الغاربية مع التراث وإعادة الحياة للنص القديم ثم نمت وتطورت منذ الثمانينات: "وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغربية مع التراث على مستويات متعددة هي: مادة الحكى (المتن) وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) ثم مقاربة كتابتها (الدلالة)"⁵³

إن سبل التعامل مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، ولكنها تلتقي عند الهدف: الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي وخلق هوية خاصة للرواية العربية، بذلك ينضاف هؤلاء إلى قائمة الروائيين "الجدد" الذين يسيرون في هذا الاتجاه إما كلياً أو جزئياً.

الهوامش

- 1- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، المركز الثقافى العربى، 1992 ص:5
- 2- المرجع نفسه ص: 106
- 3- صلاح الدين بوجاه: حسبي أن أقول كلمتي وأمضي، أخبار الأدب (مصر) عدد 328 الأحد 24 أكتوبر 1999 ص:1
- 4 - مدونة الاعترافات والأسرار - سبراس للنشر، تونس، 1985
- 5- المصدر نفسه ص:11
- 6- المصدر نفسه والصفحة نفسها
- 7- المصدر نفسه
- 8- المصدر نفسه ص: 10

- 9- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس 2001 ص: 293
- 10- بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة توظيف التراث كتابات معاصرة بيروت العدد 29-1996/1997 ص: 105
- 11- النخاس دار النشر للجنوب تونس 1995
- صبري حافظ: متاهة اللغة ومراة الرواية الآداب، بيروت، عدد 5-6 يونيو 1997 ص: 1238
- 13- محمد منصف الوهابي مقدمة الرواية ص: 7
- 14- عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السرد في الرواية العربية المعاصرة، نزوى (عمان) عدد 27 يوليو 2001 ص: 45
- 15- المرجع نفسه والصفحة نفسها
- 16- أحمد المديني: تحت شمس النص ص: 80
- 17- محمد المعادي: جمالية التأويل والتلقي في الخطاب الروائي والقصصي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2000 ص: 74
- 18- م ع: سالم حميش روائيا، جريدة الصحراء المغربية، العدد 3985 السبت 18 دجنبر 1999 ص: 7
- 19- عبد الرحيم العلام: سيرة الكتابة، دار الثقافة 2002 ص: 75
- 20- المرجع نفسه ص: 77
- 21- محن الفتى زين شامة، دار الآداب بيروت 1993
- 22- أحمد المديني: تحت شمس النص ص: 75
- 23- المرجع نفسه ص: 75
- 24- المرجع نفسه ص: 78
- 25- المرجع نفسه ص: 80-81
- 26- الحوات والقصر، روايات الهلال، العدد 462 يونيو 1987
- 27- محمد الداوي: الموقف من التراث في الحوات والقصر وأوراق، مقدمات، الدار البيضاء العدد 14/13 صيف - خريف 1998، ص: 31
- 28- المرجع نفسه
- 29- الولي الطاهر يعود إلى مقامه، منشورات الزمن، الرباط 2000
- 30- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، المدارس، البيضاء 2000 ص: 96

- 31- المرجع نفسه والصفحة نفسها
- 32- المرجع نفسه ص: 97
- 33- كلمة المؤلف ص: 12
- 34- عبد الحميد عقار (حوار) مجلة مقدمات، البيضاء عدد 13/14-1998 ص: 12
- 35- واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983
- 36- بوشوشة بن جمعة: الرواية المغربية المعاصرة، توظيف التراث، كتابات معاصرة عدد 29-1996/1997 ص: 101
- 37- عبد الحميد عقار: الرواية المغربية ص: 94
- 38- بوشوشة بن جمعة: مرجع مذكور ص: 94
- 39- المرجع نفسه ص: 100
- 40- المرجع نفسه ص: 103
- 41- المرجع نفسه ص: 103
- 42- عبد الحميد عقار الرواية المغربية ص: 12
- 43- السد، دار الجنوب للنشر، تونس 1992
- 44- مقدمة الرواية ص: 154
- 45- توفيق بكار السد ص: 7
- 46- محسن جاسم الموسوي: انفراط العقد المقدس، المؤسسة العربية العامة للكتاب، 1999 ص: 277
- 47- البحر والموت والجرد، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس 1985
- 48- غلاف الرواية
- 49- مقدمة الرواية ص: 25
- 50- جريدة الصباح، تونس 29 جوان 1985
- 51- التاج والخنجر والجسد، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992
- 52- عبد السلام أفلمون: النص الروائي والتراث السردي ص: 214
- 53- بوشوشة بن جمعة الرواية المغربية وتوظيف التراث ص: 101

الراوية وفعالية القص العجائبي في "ليلة القدر" "للطاهر بن جلون"

أ. حسين علام

جامعة مستغانم

أ. انفلات الحكاية

يشكل الخطاب في النصوص العجائبية عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس عملية السرد بشروطها ومكوناتها، فالحدث العجائبي يوجد وسط بنية السرد¹، لذا يجب أن نشير إلى أننا سنبحث في عن تمظهرات العجائبي على مستوى الملفوظ القصصي أي (الخطاب) بحسب تحديد تودوروف. وأن اعتمادنا على طريقته- في الغالب- نابعة من كوننا أخذنا عنه طروحاته في العجيب والعجائبي واهتدينا بها. لذا يجب منهجيا البحث معه عن معادلات موضوعية لأفكاره في النص الذي نحن بصددده.

هذه الطريقة ستجنبنا الانزلاق إلى مفاهيم متشعبة في السرد. بحيث أن تراكم المناهج والدراسات البنيوية في هذا المجال بالغة التعقيد. إلى درجة أن كل ناقد يتمثل التحليل البنيوي للسرد بطريقته الخاصة. لذا سننطلق من الرواية ذاتها، باعتبار أن الكتابة الجديدة هي مغامرة الكتابة وليست حكاية لمغامرة في كتاب. فهي لا تهتم بالوقائع على أنها تمثيلية: (تحيل على الواقع). ولا تحكي مغامرة البطل في الحياة بل مغامرة القص في حدّ ذاته. فالرواية الجديدة تكتب ذاتها من خلال حكيها عن الكتابة. وهي لا تهتم بالشخصية بل تتجاوزها لتبحث في كيفية تشكل الحكى.

والرواية التي بين أيديها تمثل ذلك. لأننا سنلاحظ أن الرواية في "ليلة القدر" وهي الشخصية الرئيسية ستحكي قصتها بنفسها، انطلاقاً من استحالة الحكى، ومن عجز الرواة الآخرين المفترضين داخل النص عن القيام بذلك. وسنلاحظ كيف تخرج الشخصية الرئيسة/ الرواية من الحكاية لتأخذ بيدَها زمام أمور الحكى... ليس باعتباره تخيلاً بل لكونه ضرورة "أنطولوجية". فالرواية تعود من أزمنة غابرة بعد انتهاء المغامرة (الحكاية). لتحاول الإجابة عن سبب العجز، ومن ثمة تجيب عن السؤال المحير. لماذا سقط الرواة الآخرون في المحرّم؟ لماذا استعصت هذه الحكاية بالذات عليهم؟.

يمكن القول لأنهم استعاضوا بالتمثيل (Représentation) عن الحكى الخالص. أي حاولوا التأويل.. بمعنى أنهم كانوا يحكون من أجل أهداف أخرى حكاية طفل الرمال تلك التي تصف حياة لا هي بالأنثوية ولا هي بالذكورية. ولأن الجمهور المخاطب يعيش هذه التناقضات. فإن الراوي "بوشعيب" كان يقول ما ينبغي حكايتها أبداً لأنها قاتلة... ومخيبة لأفق انتظار القارئ المتعود على ذلك النوع الأخلاقي الذي يستجيب لرغباته بوصفه متلقياً كونته ذاكرة نصية دينية أو غير دينية، مراكمة لنصوص شعبية تلاثم ما بين الواقعي والمحتمل.

ب. الديباجة

هاهي ذي الراوية بخلاف العُرف تعلن في ديباجتها أن "ما يهم هو الحقيقة" (ص 05). ونلفي صوت الراوية تَسْتَجْلِبُ العطف من الوهلة الأولى لتعلن عن غرابة ما سيحكيه. هذه الديباجة مثيرة للتساؤل: لماذا جاءت في البداية بهذه الطريقة قبل أن يأذن الجمهور/ المتلقي للمرأة العجوز بالشروع في الحكى. من كان يخاطب الراوي/ المرأة في الديباجة. هل هو القارئ المحتمل الذي هو نحن الذي فتحنا الكتاب أم المتلقي الداخلي في الساحة. (Le narrataire)². لابد أن الطاهر بن جلون/ المؤلف (Auteur) كان يخاطبنا نحن الذين نستلم هذا الكتاب من الورق المطبوع. لأننا سنجد ديباجة أخرى في "حالة الأمكنة" أين يصف فيها استلام الحكى من الرواة المفترضين لحكاية "طفل الرمال". لنرَ مع الديباجة أولاً. ثم نرى علاقة الراوي/ مع الرواة المفترضين لحكايتها.

ج. الحكاية الغائبة

يرى تودوروف أن السارد المتجسد مناسبٌ جداً للعجائبي. فهل يمكن معاينة ذلك في الرواية؟.

إن الراوية/ المرأة هي المحور الذي تتمفصل حوله كل أجزاء الحكى: إنها "الراوي العارف بكل شيء"، فهي التي تخلق هذا العالم المتخيّل وهي التي تقص مغامرتها في الوجود/ الرواية. بعدما عانت كثيراً من أجل استحقاق أهلية الحكى.

يقول ميشال فوكو "تعلم جيّداً أن ليس لنا الحق في قول كل شيء، في أيّة ما مناسبة. وأن أي شخص لا يستطيع أن يتحدث كيف ما اتفق. في نهاية المطاف ثمة قدسية الموضوع وطقوس المقام وحق الأفضلية أو حق التفرّد الذي يتمتع به الشخص المتحدث"³. إن الراوية هنا طرف في لعبة السرد الذي يتخلّق من اللحظة الأولى التي فتحنا فيها دفتى الكتاب. وهانحن أمام الخاصية الرئيسية

في تكون العجائبي في الرواية وهي الراوي المتجسد. لذا سنبحث عن مظهراته فيها.

د. الراوي العجائبي

لنبدأ من حيث بدأت الرواية من "الديباجة". لأنها العتبة ولأننا يجب أن نبدأ وأصعب ما في الحكى بداياته "فعند العديد منا رغبة في أن لا تكون هناك بداية، وأن يجدوا أنفسهم من الوهلة الأولى على الجانب الآخر من الخطاب. في وضع خارجي، يتجنبون معه ما هو متفرد ومرعب"⁴. فالسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ التي تكون بالنسبة للحكاية كالإطار بالنسبة للوحة⁵. فالطقس البلاغي ضروري في الافتتاحية لموضعة النص ولتوضيح هوية الراوية لأنها معيار للتلقي. بحسب طقوس وأعراف الحكاية. فالقارئ يعيد كتابة النص في مخياله ولا تفعل الراوية سوى أن تحثه على ذلك. بحيث تخاطب فيه معياراً للتلقي يعرفه جيداً. أي ذاكرة من النصوص شكلت مخياله. وفي هذا النص تحاول الراوية منذ البداية خلخلة هذا الموروث وذلك بخدش الدلالات عن طريق عنف الحكى. وبالتحفير على المشاركة والفعل. وعلى الرغم من أن الراوية تقتحم علينا الافتتاحية بالإعلان "أن ما يهم هو الحقيقة" مخالفة منذ البداية تدبيج الرواة القدامى عندما يبدوون ممهدين بفقرات فيها كثير من التعميم والتقديم بالوصف أو التعليق. إن هذا الإعلان مخالف للعرف القصصي الشعبي الذي يبدأ بالبسملة أو الحمدلة للتلاؤم مع المخيال الذي يخاطبه. ولكسب التعاطف ومن ثمة الإنصات بالترغيب في الحكى.. هنا تبدأ الراوية باجتياز العتبة ولاستدراج المتلقي تؤكد على أن ما يقال سيكون حقيقياً، وانطلاقاً من الحقيقي يمكن الوصول إلى المحتمل.

إن الراوية تعبر عن رغبة في القول "سأتكلم.. سأدلي بالكلمات ... بكل ما لم يقل.. كل ما كتّمته وأخفيته" (ص 05). فتحرّر الراوية وخلصها لا يكون إلاّ

بإفشاء السرّ المكنون في الحكاية، سيكون خلاصا من محنة الهامش والظلام. ولا تبدأ الراوية الحكاية إلاّ بعد الاستحقاق الذي أعطاه إياه الزمن. "عندما صرت عجوزا صارت لدي السكينة لكي أعيش... سأتكلم" (ص 05). لقد حفرت أجزاء الحكاية على جسدها ما أصبح شاهدا على ذلك الاستحقاق بعد طول عنت. فأصبح ذاكرة وقد "عثر على الجسد آثار الحوادث الماضية لأن الرغبات والإخفاقات منه تتولد وفيه تتعقد عراها ثم تختفي بغتة. بل فيه تتحلّ في صراع وتتلاشى بعد ذلك في أثر بعضها. ذلك أن الجسد ساحة لتسجيل الحوادث. وهو ينقشه التاريخ ويخرّبه التاريخ"⁶ تاريخ الفرد والجماعة.

تنبه الراوية، إذن، القارئ/ المستمع إلى الثمن الذي ندفعه بأجسادنا لكي نستطيع. "إن تجاعيدي جميلة وكثيرة. فما بدا منها على الجبين هي آثار ومحن الحقيقة" (ص 05). إن إعلان الراوية بأن حكايتها غريبة هو استدراج للمستمع/ القارئ لشد انتباهه "قصتي ليست عظيمة ولا تراجيدية هي ببساطة غريبة" (ص 05). وتعلن أن ما تدلي به يشبه الحقيقة. فهو لا يريد لها بل يريد الوهم ويريد أن يشارك في احتمالية ما ينشأ عبر الحكي.

وبما أن هذه الحكاية ليست سردا فحسب، فهي ما وراء الحكاية. إنها الموت.. لأن من جازف بسردها أصيب باللعنة. لعنة الطابو والمحرم. فهي خطيرة إذ تخلخل الرؤية المتجانسة للتلقي. إن "الذين جازفوا بالاطلاع على حكاية طفل الرمال والريح... أصيبوا بفقدان الذاكرة وأشرف آخرون على الهلاك" (ص 06).

تمعن الراوية في هذه العتبة في إعداد جمهورها عبر الطقس الافتتاحي لكي يستقبل الدهشة ويأثف معها ولكي يدخل معها في متعة الدوران في المتاهة والخوف أيضا من أجل الخلاص من ربكة السجن. تريد الراوية الخلاص من سجن الحكاية لكي تقول نفسها فالحياة داخل الحكاية مرعبة لأنها سجن أيضا

ينضاف إلى مجموعة السجون التي دخلتها. وبالتالي تكون الرغبة في الخلاص متعددة وليست واحدة. وقول الحقيقة محاولة للعودة إلى التوازن والانسجام مع الذات.. مع البراءة المفقودة. فهناك أحكام مسبقة تراكت عند الجمهور عن حكاية "طفل الرمال" زادت في "الكذب" الذي هو عكس الحقيقة، حقيقة الحكاية. لذا جاءت الراوية/الشخصية الرئيسية كي تصحح الوقائع وتفضي السرّ الذي ليس إلا الحكاية ذاتها. تلك التي كانت مصونة "تحت حجر أسود في دار عالية الجدران، داخل درب مغلق بسبعة أبواب" (ص 06). إن العدد سبعة يثير الاستغراب هنا لأنه عدد سحري، له عمل مركزي في المخيطة العربية. فهو مرتبط بالسر وبالمستغلق على الفهم. بعدد السماوات وعدد الأراضي.. عدد الحظ واللعنة فهو يتكرر ويتواتر في "ألف ليلة وليلة" وهو شبه لازمة في الحكايات الشعبية وفي الإيذاء بالسر كما في التخلص منه.

هـ. الحكاية الممكنة

لأي حكي بداية، وفي ليلة القدر لا تكتشف البداية الحقيقية إلا في مقطع "حالة الأمكنة" وهي توطئه للحيز الذي ستوضع فيه الرواية. البداية الفعلية للحكي هي هنا من لحظة وضع الحكاية في المكان/ ساحة مراکش. أي من اللحظة الذي يختفي فيها الراوي المفترض لحكاية طفل الرمال. لقد ترك المكان "نهض جامعاً مخطوطه الأصفر المغسول بالقمر، ومن غير التفات، غاص في الحشد" (ص 07). لأن الجمهور لم يعد يثق به. وبدأ يكره الصمت. ويجب أن تضجّ الحكاية بالحياة. لكن "بوشعيب" لم يستطع أن يتخلص من سلطانها، لقد كانت أكبر منه، ومن قدرته.

سنلاحظ أن "بوشعيب" "كائن عجائبي" من خلال ملفوظ الرواية (énoncé)

أي من خلال الصفات التي يحمل، فهو:

- رجل فاقد للذاكرة يعيش الوهم والخيال.

- "مشقوق الشفتين من العطش" (الشفتان التامتان هما شفتي المتواصل دون عناء).

- صلب اليمين.

- "مبحوح الصوت كأن عاصفة من الرمال والحصى البلوري هبت على حنجرته" / أي مشوّش التواصل "كأنه يتحدث إلى شخص مجهول".

- "يغمغم بجمال غير مفهومة".

- "يحشو كلامه بكلمات لغة مجهولة"

- "كان لسانه يتقلب ثم ينعقد" (ص 07).

هذا الراوي أشبه بالكائن فوق الطبيعي القادم من زمن بعيد. كائن خرافي، ليس ما يقوله خرافي فقط بل شكله. هذا الرجل الخرافة⁷ يفقد جمهوره الذي يحيي به، إذ ليس هناك راوٍ دون جمهور. فانقطاع عملية التواصل بانعدام أحد طرفي الخطاب يؤدي إلى موت الخطاب، وإلى عدميته وما دمنا لا نحيا إلاّ في اللغة ولا نحيا إلاّ بها، فإن الراوي ليس إلاّ حكاية: فهو بها وفيها. يقول تودوروف "ليس الإنسان إلاّ حكاية وعندما لا تصبح ضرورية يمكن أن يموت، إذ الراوي هو الذي يقتله لأنه لم تعد له وظيفة"⁸.

والقاتل هنا هي الراوية الحقيقية التي تستلم الحكي فيما بعد. إذ تقتل الراوي المفترض لحكايتها، بعدما لم تعد له وظيفة. سنرى كيف؟.

إن أسوأ ما يمكن أن لأي راوٍ ولحكايته هو أن لا يكون لها جمهور يرغب في سماعها. فالعلاقة بين الراوي والمتلقي، علاقة رغبة وخلص. الكل راغب في تبادل لعبة الوهم. والكل خلاصٌ للآخر. لكن بوشعيب الذي "غلب عليه الأسى" وتحول ضمير الحكاية إلى "كيس من الأحجار سيحمله حتى القبر" (ص 08)، لا يجازف بمحاول حكاية قصة "طفل الرمال" التي أصيب المطلعون

عليها باللعنة و"لأقوا بعض المتاعب فبعضهم أصيب بفقدان الذاكرة (مثل بوشعيب) وأشرف آخرون على الهلاك".

إن الشرط الأساسي للحكاية هو انتقال واجتياز العتبة⁹. فالحكي يساوي الحياة، وغيابه يساوي الموت¹⁰ والكتاب الذي لا يسرد أية حكاية يَقْتُل¹¹. فلننتذكر حكاية الحكيم "دوبان" مع الملك الذي قتله لما ذنب بعد أن خدمه خدمة جليلة. ولما أدرك الحكيم أن مصيره القتل لا محالة أوصى الملك قبل موته أن يتصفح كتابا نادرا تركه له وأن يشعل البخور فيكلّمه رأسه المقطوع ولما كلّمه الرأس حقا، كان يأمره أن يستمر في تصفح الكتاب الذي يصعب فتحه وليس في أوراقه أي شيء مرقوم. وكان الملك كلّمًا رغب في التصفح لعق إصبعه بلسانه والكتاب مسموم، ليس فيه شيء، أوراقه بيضاء، ليس فيه أية حكاية أو نادرة. ولم يظن الملك حتى سرى السم في جسده... لذا فانعدام الحكاية يعني الموت¹².

• انبعاث الراوية من الحكاية

تخرج الشخصية الرئيسية/ الراوية من حكايتها وتبحث عن راويها، وهماي تلتقيه في سوق مراكش وعندما يتعرّف الراوي "بوشعيب" على بطلة حكايته المستعصية عليه يصاب بالذعر "التقت نظراتنا، كانت عيناه تلمعان، بذلك الذكاء الذي يثيره الخوف. كانت نظرة مذعورة، مملوكة بما لا يحدّد... لقد تعرّف فيّ على شبح فترة منكوبة" (ص 08). إن ما يعانيه الراوي المفترض للحكاية، لا تعرفه إلا الشخصية الرئيسية. "وماذا عساي أن أقول لكي أعبر له عن محبّتي؟ أية حركة كان عليّ أن أقوم بها دون أفضح السرّ الذي كان يصونه وكنت تجسيدا له؟" (ص 08) إنّها "مخلوقته المتمردة، المتعذرة على الإمساك" والسبب هو أن "الحق كان قد أحدث ثقبًا في ذاكرته. الحق أو التضليل" (ص 08).

كانت الشخصية الرئيسية مصممة على لقاء راويها لكنه قد أصيب بكل أنواع العطب، لذا كان من الواجب عليها أن تأخذ مكانه. لأن موتها سيكونه بانسحابه/ موته. ورغبة منها في استمرار حكايتها تركت الراوي ينسحب بعد أن دمره الحُمق. فهي لعبة إذن يكون الموت فيها دائما بالمرصاد.

الحياة = الحكي.

الموت = لاحكي¹³.

وقبل أن تستلم الراوية حكايتها خشية من مصير بوشعيب المنسحب، فإنها تبحث في الساحة عن رواة آخرين مفترضين، لتطلب منهم التعرف عليها. لكنهم يخشون الحكاية. وبعد لقاء بوشعيب المنسحب تعود المرأة/ الراوية إلى ساحة الحكي (السوق) التي بدأت تمتلأ. يأتي الباعة أولا ثم الكتبيون، وأخيرا الرواة.

• الراوي دون جمهور

لا تبحث المرأة/ الراوية إلاّ عن يستلم حكايتها وتبدأ بهذا الراوي الذي لا ينتظر جمهوره ويخاطب حلقة دائرية موهومة ليس له فيها من مستمع سوى الشخصية الرئيسية التي تنتظر حكايتها ممكنة. "كنت زبونت الوحيدة" (ص 10). لقد أدرك الراوي المفترض بالحدس أن هذه المرأة تصون سرّا (الحكاية) ولا ينبغي مضايقتها. فيقرر أن ينسحب ليغلق حلقة الموهومة "أيتها الصديقة، رافقتك السلامة ودعيني أغلق حلقتي" (ص 10). وهنا أيضا ينعدم التواصل في خطاب عناصره الأساسية ناقصة.

المرسل ← الرسالة / وانعدام المرسل إليه. لذا يسقط من الترشيح لرواية حكايتها.

• صاحب الصندوق

في الحكاية صندوق عجيب يخرج منه أحد الشباب حياة البشر انطلاقا من آثارهم. فينشأ تخيل انطلاقا من ذاكرة الأشياء التي ترتبط بالإنسان. وفي

الصندوق حيوات غائبة يحييها الشاب عبر اللّغة. ولا يعتمد سوى على طاقة التخيل التي تركبُ من التفاصيل الصغيرة الحياة كلّها. وبالتالي فإن العملية التي يقوم بها الشاب أشبه بعمل الراوي ذلك الذي يخلق الحكايات من التفاصيل اليومية. ليعطيها وجودًا مستقلًا، فالأشياء مرتبطة بالكلمات. الدال مرتبط بمدلوله وعندما يخرج الدال إلى العيان يكتسب بالإيحاء طاقة الخلق فقد مرّ بنا أن للكلمات طاقةً سحرية فالشاب يقرأ الصندوق/ الكتاب "بهدف إعادة تركيب حياة، ماض، حقبة" (ص: 10) وقد شبّه الصندوق بالدار "إن هذا الصندوق دار". يستخرج منه أشياء ويبحث في الغائب فيها عن معنى. هناك غائب ما دائما يحرك طاقة الخيال. "الصندوق دارٌ أوتُ حيوات عديدة" (ص: 11).

الأشياء	الحكاية الغائبة / الحياة
العصا	لا يمكن أن تكون شاهدة على الزمن، لا عمر لها. متحدرة من غريق
الساعة	دليل للشيوخ والعمي. ثقيلة لا غموض فيها. ترى هل كانت في حوزة تاجر أم غاز أم عالم؟
أحذية	إنجليزية، قادت صاحبها إلى أمكنة لا وحل فيها.
صنبور	آت من دار فخمة.
	إنها صورة عائلية. لازار: 1922. الأب. أو ربما الجد. هو الواقف في الوسط. سترتيه طويلة أنيقة. المرأة محوة إلى حد بعيد. لا نراها جيدا. طفل صغير. كلب بجواره. مرهق. ثمة امرأة شابة واقفة متتحية بعض الشيء جميلة. عاشقة. تفكر في حبيبها. إنه غائب في فرنسا في جزر الأنتيل. يقطنون "بكليز"، والأب مراقب مدني في الإدارة الاستعمارية.* يتردد على الكلاوي بلاشا الشهير. إن هذا بادٍ على وجهه.
مسبحة من مرجان...	كانت في حوزة أحد الأئمة. أو ربما كانت امرأة تتقلدها (ص: 11)

يقول الشاب "أحبّ تخيّل هذه القصة بين المرأة الشابة وعشيقها". لذا فإنه يمكن أن يكون مرشّحاً ليكون راوٍ لحكاية تبحث عن الخروج من القمم. وتلقي إليه الشخصية الرئيسية هنا خاتما كي يطلق الحكاية الغائبة منه. "تفحصه الراوي ثم أعاده إليّ" لقد فزع وقال "إنني قرأت فيه شيئا أفضل جهله". "هذا خاتم ثمين معبأ، ومثقل بذكريات وأسفار... هل سقي بمصيبة ما؟" "من الأفضل أن تمضي لحال سبيلك". فالراوي المرشح يفشل هو أيضا، لأنه تعوزه الجراءة. لذا ينسحب ويتركها.

• المرأة والجرأة على الحكى

هاهي ذي المرأة السافرة التي تقتحم ساحة الحكى المخصّصة للرجال وتخرق الطابو متمنقة بالأحاديث والآيات، وتحكي عن نفسها وترى في ذلك غاية الجرأة لامتلاك الحرية والخلّاص. فهي تصطدم بمقاومة رجال لم يتعودوا على أن المرأة الشابة تجرأ بفضاضة على القول. فالساحة مخصّصة للرجال وبعض المتسولات العجائز. ولأن الحكى يحتاج إلى الألم والمعاناة لاستحقاق هذا الدور فإن هذه الفتاة لا يمكن أن تستلم الحكاية. إلّا أن جرأتها تنير في الراوي/ المرأة رغبة اختراق المتعارف عليه. اختراق قواعد الحكى وذلك عندما تواجه بعض التعليقات، وبصوت مرتفع مثيرة اندهاش المتلقي الذي تعود على نمط واحد معين من الرواة. "نظرت إليّ منذهلة ثم قالت لي: من أين جئت أنت التي لا تقولين شيئا؟" (ص 13).. لم تنتظر منها الجواب واختفت. تركتها أمام مصير حكايتها تقابلها بين يديها وهي تقول في نفسها: "وددت لو حكيت لها قصة حياتي. كانت ستجعل منها كتابا تتجول به. أتخيلها جيدا وهي تفتح أبواب قصتي واحداً واحداً محتفظة لنفسها بالسر الأخير" (ص: 14).

و. تحقق الحكاية

بعد أن استحال الحكى بالنسبة للرواة الآخرين، تستلم الشخصية الرئيسية مصيرها. وهنا تفتح ديباجةً أخرى. حينما رغب الجمهور في أن يسمعها منها. لقد تم الأمر بعد الغياب والغفوة. تمّ ذلك في لحظة التردد أيضا التي شعرت بها الراوية عندما واجهت جمهور المستمعين. في تلك اللحظة انبجس الحكى باعتباره حكيا "عجائبيا" يُدخل الراوي والمتلقى/ المستمع في الدهشة والانبهار: "كنت قد غفوت في الشمس فأيقظتني ريحٌ باردة محمّلة بالغبار. تساءلت إذا كنت حلمت بتلك المرأة الشابة أم أنني رأيتهـا حقاً" (ص 14). إن هذه اللحظة هي لحظة التفصل بين الواقعي والخيالي. بين الحكاية الغائبة والحكاية التي ستحضر، إنها لحظة التردد. ويظهر ذلك جليا في عبارة "تساءلت إن كنت حلمت بتلك المرأة".

والغريب فعلا هو ذلك التواطؤ الصامت بين جمهور راغب في سماع حكاية وبين الراوية التي وجدت نفسها مورطة في حكى لا بد منه. وبالتالي فإنها تُعيد طقس الافتتاحية "أيها الأصدقاء لقد طال الليل خلف جفوني.... إنني هنا منذ البارحة مدفوعةً بالريح، واعيةً بوصولي إلى الباب الأخير" (ص 14). إن هذه الديباجة الثانية ليست من أجل القارئ الذي هو نحن. بل من أجل الجمهور المستمع داخل القصة. والتواطؤ هنا ليس سوى رغبة، لأنه "إذا لم يبد المتلقي أي رغبة في الاستماع، فإن السرد يصبح بلا معنى، وبلا حدود. الراوي يحرص إذن أن يكون مُلبيا لدعوة صادرة عن المتلقي وبدون هذه الدعوة يصير طفيليا لا يصنع إليه ولا يأبه له"¹⁴. ليس فقط علاقة الرغبة المتبادلة هي الحافز على الحكى بل خشية الموت، باعتبار أن الراوية/ المرأة في مركز ضعف، ستحكي بضمير "الأنا" وهي بذلك تغامر وتضع نفسها في ورطة وعندما لا يكون من السرد بُدٌّ. إن الحكى يصبح الوسيلة الوحيدة للخروج من هذا الموقف. فالسرد "وليد توتر بين قويّ وضعيف، فحين يشدّ القوي بخناق الضعيف فلا يجد

هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء، إنها القربان الذي يُذبح لتهديئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة بل علاقة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومستمع¹⁵. وحتى يَشَدَّ هذا الراوي بخناق المستمع ويجعله يبتلع الأحداث دون روية، ويؤذي ثمن اللذة عليه أن يبحث عن قواعد السرد.

والحقيقة أن الراوي والمتلقي يجهلان هذه القواعد ولا يعرفانها إلا بصفة غامضة لا تتعدى الإحساس المبهم. إذ على الراوي أن يستعمل كل إمكانيات السرد القائمة والمحتملة ليَجْعَلَ المتلقي يرتمي خلف الوهم. وهو ملزم باحترام معتقدات المستمع، موجّهاً سرده بحسب متطلباتها. لذا كانت الافتتاحية ترويجياً واستدرجاً حتى تكتمل اللعبة السردية. من هنا يجب اللعب على صدق الحكاية الذي تبرّره الراوية بأنها وصلت في اللحظة التي سقط الراوي المكلف بحكايتها في إحدى الفتحات ضحية عمائه الخاص.

يمكن القول أيضاً أن ضرورة السرد نتجت عن رغبة في إحداث توازن مفقود" لأن أحد الطرفين ينتظر من الآخر شيئاً. المستمع ينتظر من الراوي حكاية شتيّة والراوي ينتظر من المستمع العفو عنه أو بصفة عامة أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة¹⁶. لهذا فالراوية / المرأة تتخبط دون تردّد في تلك الحكاية وتبدأ بفتح بعض الأبواب فيها فالمجتمع (المستمع) قد أقصاها ووظيفة السرد "هي أن يكون صلة وصل بين شخصين (هنا الفرد والمجتمع) اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن إحداها يكون على شفا حفرة من القتل (الإقصاء) ومن طبيعة السرد إعادة التوازن لعلاقة مختلة¹⁷. من البديهي أن انعدام التوازن هنا يتمثل في اقتحام المرأة الساحة المخصصة للرجال. هذا التجرؤ الذي يستحق

العقاب. وبدلاً منه فإن المرأة تحكي حكاية. إن للسرد سلطة مدهشة لا تقاوم فكلاً تقدّم كلما يهدأ المستمع وانفرجت أسارير وجهه المكفهرّة. أي يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي. إن هذا الأخير لا مفرّ له من الكلام والمستمع لا مفرّ له من تنفيذ رغبة الراوي¹⁸ عندما يستكمل الحكاية وهي هنا طلب العفو والاستحقاق. "ستفتّح بعض الأبواب

ولربما بدون ترتيب لكن ما سأطلبه منكم هو أن تتبعوني ولا تفقدوا صبركم" (ص 15). فالخطاب الشفوي يرغّب ويخفي، يَمْنَحُ ويمنعُ ويجعل لذته في المخاتلة، في التعلّق بشفاه الراوي الذي يدخل غابة الكلمات/ الرموز، رموز الحكاية ويفتح الأبواب واحداً واحداً...

• استلام الحكّي

عندما تستلم البطلة، الراوية الحكّي بوصفه وظيفة سردية، تبدأ الحكاية في التخلّق. وتبدأ في عرض أحداث حكايتها فتعرض من خلالها رؤيتها للعالم الذي عاشته وبالتالي تبدأ الحكاية العجائبية هنا، عندما ينسحب الرواة الآخرون. وتأخذ مصيرها بيدها. وحتى نتعرف على سيرورة السرد. سنتتبع مسارين في الحديث عن الحكّي العجائبي في النص:

أ. مستوى صفات الراوي: أي ما يميزه باعتباره شخصية.

ب. مستوى علاقاته مع الشخصيات الأخرى.

سنلاحظ أن المستوى الأول يكون لفظياً أي أن الراوي سيفصح، من خلال الخطاب، عما يميّزه بوصفه شخصية، تأخذ في نظر الباحث بعداً عجائبيّاً، وذلك انطلاقاً من أنه ليس للشخصية في العالم الروائي وجود واقعي، بقدر ما هي مفهوم تخيّلّي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص الواقعي في الكينونة المحسوسة. هكذا فإنها تتجسد على الورق وتتخذ شكل لغة ودوال. ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة

عليها هي علامات تخيل إلى مفهوم الشخصية¹⁹. فهي من ورق، تصنعها اللغة ولا حياة لها خارجها يقول باختين: " ليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معادٍ إنتاجه، بل هو الذات مشخصة بطريقة فنية... مشخصة بواسطة الخطاب نفسه"²⁰. فوحده يُجلى سمات الشخصية. وما اللوحة أو الرواية سوى وصف للطبائع. فكل سرد وصف لها²¹. لذا سنتتبع تشكّلها لغويا. بمعنى ما يُمظهِرها باعتبارها شخصية عجائبية في حركتها داخل الملفوظ القصصي.

تموقع الراوية حكايتها في الزمن انطلاقا من ليلة القدر. وهي هنا إحالة تناصية مهمة بحيث أنها "الليلة التي تكتب فيها أقدار الكائنات" (ص 17) ليلة السابع والعشرين من رمضان تحيل إلى ذاكرة نصية قرآنية، لكن ليست العالمية منها بل الشعبية وبالتالي فالتصورات التي تنتج عن هذه الليلة وليدة المخيال الشعبي. إنها الليلة المقدسة بالنسبة له، لكنّها أيضا الليلة التي تنطلق فيها الشياطين من الأصفاد وسنعتبر الشخصية الرئيسية هنا كائنا "ما فوق طبيعي" انطلاقا منها هذه الليلة. لأنها كائن خنثوي لا هي بالمرأة ولا هي بالرجل (HERMAPHRODITE) وبالتالي شيطاني مركّب مرعب ومثير للدهشة. لقد كانت نتيجة وهم الأب المسكون بهاجس الذكورة "لقد انوجدت بادئ الأمر في ذهني وبعد ذلك بمجئتك إلى العالم. غادرت بطن أمك دون أن تغادري ذهني (ص19). وهي ناتجة عن الكذب والجنون واللعنة" لقد حلّ بالعائلة نوع من اللعنة" (ص19). قرّر الأب أن يخلق مسخاً في ذهنه وأوجده فعلا. وصدّق وهمه وجعله حقيقة تتحرك أمامه وهاهو في مقطع "ليلة القدر" على فراش الموت لا يزال يخاطب ابنته على أنها ذكر "كُنْتُ أَتَخَيَّلُ كَبِيرًا وَجَمِيلًا" (ص 19). "كُنْتُ تَكْبُرِينَ فِي لِبَاسِكَ النوراني أميرًا صغيرًا طفلا دون تلك الطفولة البئيسة" (ص 20). هنا نشهد العجائبي متجليا على مستوى اللغة، ويتوضح ذلك في التنافر الذي يشعر به القارئ بين المتعارف عليه في سياقات وصياغات اللغة

وبين هذه الرجرجة الحاصلة هنا بين ما هو مذكر وما هو مؤنث. إننا نعاين هذه التنافرات العجائبية التي "تتسرب وتقلب رأساً على عقب أشكالاً كثيرة. الفضاء. الزمن. وكلّ تلك التعارضات التي يحي بها المنطق: الموت والحياة الحي والجامد. الشيء وظلّه. الرجل والمرأة السبب والنتيجة"²². هذا القلب نلاحظه في عبارات الأب "لكن في العمق وفي ليالي عزلتي. كنت مجابها بصورة المسخ التي لا تطاق"(ص20). منذ هذه الليلة التي حرّر الأب ابنته بالاعتراف لها بأنوثتها وبأنها امرأة " لقد اعتقني مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق"(ص19). وانطلاقاً من هذا الوضع يمكن مقارنة الشخصية الرئيسية على أنها كائن "فوق طبيعي". "أرى وجهك مكلّلاً بهالة نورٍ خارق. لقد وُلدت في هذه الليلة السابعة والعشرين... أنت امرأة..."(ص23).

إن هذا يذكرنا بانطلاق المُسوخ والشرّاطين من عقال الأسر. من الغيب إلى الواقع ومن الممكن إلى التحقق لقد خرج "المسخ" من القمقم الذي سجنه فيه الأب. فهي وضعية انطلاق وخروج إذن. وفي ليلة الغفران هذه والخلاص هذه يكثر الأب من الحديث عن الملائكة والأطفال بغرض التطهر. نلفي هنا القاعدة السردية التي ترى في الحكى والاعتراف مواجهةً للمصير ورغبة في الانفلات من ربة الحكاية. فباعتراف الأب أمام "المسخ" الذي خلقه في ذهنه ثم إنوجد في الواقع- واقع الحكاية- ينجو من العقاب: "أودّ أن أرحل نظيفاً. مغسولاً من كل هذا العار الذي حملته بداخلي طوال شطر كبير من حياتي"(ص25).

بعد ليلة الاعتراف تلك تبدأ الشخصية الرئيسية في سلسلة من التحولات من كائن إلى آخر بحثاً عن الحقيقي فيها وخروجاً من التكرّر إلى امرأة حقيقية. لم يكن ذلك سهلاً "كُنْتُ أحسّ أنه يلزمني وقت طويل لأنسلخ من عشرين عاماً من خيال الظل"(ص41). وهامي تعترف بنفسها أنها "مسخ" لأنها فكرت في القتل "كُنْتُ سأنسب هذا الإثم للمسخ الذي كنته"(ص41). إن في لغتها عبارات

كثيرة تدلّ على تلك التحوّلات وتلك الصفات العجائبية "انتزعت بحق ذلك التتكرّر" (ص 44). "الروح عارية، بيضاء بكرُ الجسد جديد بالرغم من الكلام القديم" (ص 45). "وهبتُ جسدي للدّغل" (ص 48).

نلاحظ لعبة الجسد في تحولاتها. مثلما تتحول الكائنات الخارقة وتتغيّر، نتخلص من قشرتها الخارجية ومثال ذلك الفراشة التي خلقت كائنا صغيراً بشعاً وعبر سلسلة من التحوّلات تصير تتحول كائنا جميلاً أصله ذلك المخلوق الصغير المقرف. "لقد كان يلزم... منحُ ما يكفي من الوقت للجسد حتى يتحول والذكريات حتى تتطفئ نهائياً" (ص 70). "اقتلعت الجذور والأفئعة أنا تيه" (ص 63). سنرى أن هذه الخاصية هي التي تبنى عليها كل فصول الرواية. أما عن دلالاتها فإننا سنتركها للفصل الأخير.

إن الرواية تقوم بلعبة لفظية. تلك التي تنسبُها عن طريق الاستعارات والكنيات إلى كائن خارق وإذا ما تتبعنا المسار السردى للرواية، نلاحظ فعلاً هذه التحوّلات الناتجة عن رغبة الشخصيات الأخرى أيضاً في التخلص من المصير نفسه. ما هو سرّ ذلك التحوّل؟. إنها الرّغبة. لقد تدخل كائن فوق طبيعي آخر في هذه العملية وهو الفارس الذي اختطفها يوم الدفن. (يدخل في مشهد سنحلّه منفصلاً عندما نعرض لعلاقات الشخصيات) ذلك الاختطاف أدخلها إلى تلك القرية الحلم، التي يمكن أن نعتبرها عودة إلى الحالة الرحمية بغرض الولادة من جديد. في تلك القرية يبدأ التحوّل الأول "قبل أن أصل إلى هذه المدينة. حظيت بامتياز الاستحمام في عين ذات فضائل استثنائية... لقد غسل ماء تلك العين جسدي ونفسي" (ص 80).

علينا ونحن نتحدث عن خاصية التحوّل أن نشير إلى أن تودوروف كان قد أبان في معرض حديثه عن مظاهر العجائبي أن عنصر التحوّلات يدخل في موضوعاته. وأنّه ذلك العبورُ من الروحي إلى الجسدي والعكس. فالرواية تنتقل

من شكل العماء الخالص للجسد إلى تفتحه عبر تجربة استبطان الذات. وذلك بالتخلي عن الذكريات وعمّا يربطها بالمشخ الذي كانته. يلاحظ تودوروف أن مبدأ التحول هو "تخطيط (مما يعني تنوير) الفاصل القائم بين المادة والروح"²³. بفضل العجائبي فـ "إن العبور من الروح إلى المادة أضحي ممكنا"²⁴. والرابط بين الفكرة والإدراك الحسي لا يكون متوفرا إلا عبر الجسد. وهذه الفكرة سنطورها في المظهر الدلالي.

لنعد إلى الشخصية فننتبع مسار لغتها بوصفها كائنا عجائبيا متحولا. لن يكتمل هذا البحث والاستقصاء إلا إذا ما أدرجناها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى المكونة لعالم الرواية. لذا سنتدرج في المبحث القادم من الحديث عنها إلى الحديث عن الأخرى التي تسكنها متن الحكاية. لأن التدرج ضروري حتى نتخلص في قراءتنا من سلطة الرواية التي تأخذ بخناق الشخصيات الأخرى، فهي لا تتكلم إلا نادرا باسمها. بل هي من ينوب عنها لذا سنتحدث انطلاقا من رؤيتها لها وفي علاقتها معها. ثم في استقلالها عنها. هذا الاستقلال الذي يسعى الباحث إلى ترتيبه من أجل هدف منهجي محدد هو اكتشاف عجائبيتها.

الهوامش

- 1 - أنظر: شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد الأول. ربيع 1993 ص65.
- 2 - للتفريق بين هذه المصطلحات ينظر: J.P. Goldenstein. Pour lire. Le roman, ed duculot. Paris. 1989. page :28- 29
- 3- ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينبالوجيا المعرفة، ت. أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1988 ص:07.
- 4- المرجع نفسه ص:05.
- 5 - ينظر عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. دراسة في السرد العربي/ دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص: 33.
- 6- ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينبالوجيا المعرفة، ص:54.

7- لتتذكر صفات خرافة الرجل الذي أخذته الجن. كان غائبا وجاء من مكان بعيد ليحكي أشياء لا توافق العقل.

8 - T.Todorov. Poétique de la prose, p 42.

9 -عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابية. دار الطليعة. ط1. 1982. ص: 73.

10 -C.F. T. Todorov. Poétique de la prose, p 42.

11- Ibid. p 42..

12- ينظر: عبد الكبير الخطيبي. احك حكاية وإلا قتلتك. ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار بن رشد بيروت. ط0. 1981. ص: 109.

13- ينظر عبد الفتاح كيليطو. قواعد اللعبة السردية ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد، لبنان، ط 1، 1981، ص: 24.

14- عبد الفتاح كيليطو. الحكاية والتأويل. ص: 33.

15 - المرجع نفسه، ص: 103.

16-عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابية. ص: 104.

17- المرجع السابق. ص: 104.

18 - ينظر المرجع السابق، ص: 32.

19 - ينظر محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب. ب.ت- ص: 70.

20- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ت. محمد برّادة. دار الأمان. الرباط. المغرب. ط1. 1987. ص: 90.

21-C.F. T. Todorov. Poétique de la prose, p 31.

22 -Dictionnaire de littérature et langue Française, A.F ; Bordas. 1984, p 789.

23 - ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص: 144.

24 - م . ن ، ص: 144.

الكتابة الروائية والاجتماعي المتحوّل

قراءة في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام"

و"صمت الفراغ" لإبراهيم سعدي

١. سامية داودي

جامعة تيزي وزو

ينطلق مشروع إبراهيم سعدي* من الحياة اليومية في أدق تفاصيلها لرسم صورة المجتمع الجزائري، معتمدا على الوقائع والأحداث والأحاسيس المشحونة بالعذابات والآلام.

يؤكد الباحث مصطفى المويقن على دور تأثير الراهن واليومي في ازدهار الرواية العربية، والرواية الجزائرية ظلت هي الأخرى رهينة الواقع، تشغل على الآن وتترصد تأزمات فترة التسعينات بشكل واقعي، فأمام الواقع المتذبذب، يرى إبراهيم سعدي أنّ استعمال الفضاءات الواقعية عملية أنسب لتجلى الفكرة واضحة، فلا يمكن نقل الواقع المضطرب نقلا بعيدا عن معاناة المجتمع، ولا ينقل الغموض بغموض آخر، فجاء فضاء رواياته غير مفتوح على الأسطوري والغريب والعجائبي.

أمّا واسيني الأعرج فيرى أنّه لا يمكن التعبير عن تلك الفوضى والمواقف المبهمة ببنية واقعية محضة في شخصياتها وأحداثها وزمانها ومكانها، بل يرى الكاتب أنّ التراكمات أكبر من أن تحصر في مجتمع واحد وفضاء واحد، لذلك فهو يخرج عنهما لينطلق إلى الماضي زمانا ومكانا، إلى الأندلس وقشتالة وبغداد والأتراك، محاولا تفسير ما يحدث، ذاهبا آيبا في زمان الرواية... كل هذا لم يكن ليعرض في فضاء واقعي محدود زمانا ومكانا.

إنّ الروائي اليوم، بدافع أنّه يتعامل مع عصره، لا يمكنه أن يقف موقف الحياد من واقعه، ولقد تأكد القول في أنّ «الأدب يعبر عن طريقة ما في الإحساس بالكون والنظر إليه، ومن خلال فترات الممارسة الجماعية الكبيرة عندما تتوافر وحدة عضوية وحية بين المنظمات والطبقات الاجتماعية التي تمثلها»¹. والرواية قادرة على التعبير بصدق على حقيقة الواقع والإنسان مع محاولة تقديم رؤية للحياة.

تثير يمني العيد مسألة جدلية الإبداع والواقع وتهتم بثنائية الكتابة والمجتمع أو الأدب والواقع في دراستها "الموقع والشكل"، وتطرح مجموعة من الأسئلة حول علاقة الكتابة الروائية بالتحوّلات الاجتماعية²:

- هل يمكن أن ينهض فضاء الكتابة خارج التحوّلات الاجتماعية؟ وكيف؟

- ثم ما هو هذا الذي لا يتحوّل: هل هو الإنسان؟ أم الإنتاج؟ أم وعي الإنسان؟ أم أدواته؟ أم ثقافته؟ أم الموجودات أم اللّغة؟ أم كل هذا معاً؟ يرى بيير ماسري أنّ العمل الأدبي لا يتطابق مع واقعه، ولا يعكسه مباشرة كما لا يكفي باستحضار بعض عناصره³ وإلاّ سيتحوّل الإبداع إلى مجرد نقل للوقائع أو بمثابة تأريخ لها. وتولستوي - يضيف واسيني الأعرج - «كان فنّاناً ولم يتحوّل إلى مجرد مراقب ومشاهد للعملية الاجتماعية في تطورها التاريخي»⁴، والأعمال الواقعية الكبيرة تعاملت مع الواقع كميدان للبحث الإبداعي ولا يوجد بينهما وبين التعامل مع ظواهره المختلفة أيّة علاقة محرّمة سواء من ناحية الميزان الأخلاقي أو الاجتماعي⁵.

إنّ الواقعية هي، في الحقيقة، نزوع إلى تصوير المشكلات الرئسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للواقع، لكنّ الواقعية لا تعني فقط إعادة تشكيل الواقع، فالرواية ليست عملاً ساذجاً يكفي بحدود النقل

الانعكاسي والسرد ووصف الواقعي. والواقع الروائي - يوضح سعيد علوش - «هو الواقع الرمزي الذي يقابل الواقع المادي - الخارجي»⁶. إنّه حتماً ليس الواقع الفيزيقي، ليس الوجود الفيزيقي «لكنّه واقع ووجود مغاير يمثل تركيبات غير واقعية فزيقياً، ليس لها وجود فزيقي، لكنّها بالنّظر إلى أسسها وعناصرها الفزيقية ممكنة ومحتملة، غير موجودة تجريبياً ولكنّها متسقة مع القوانين العامة للطبيعة والمجتمع بصفة خاصة»⁷.

ويتطرّق سعيد علوش إلى قضيتي التّمثيل (Assimilation) والتجاوز (Dépassement)

في علاقة الرّواية بالواقع⁸، ويقول إنّ عملية التكيف تقتضي تمثيل الواقع وترمي إلى التّعامل مع الواقع، أي العالم الخارجي لاستغلاله كغيره والتجاوز الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة، مع وضع حدّ ورسم نهاية لحالته الأولى قبل عملية التجاوز، وبتعبير آخر يتضمن التجاوز الاحتفاظ بدرجة ما على الشيء في بعض مكوّناته في حالة غير حالته الأولى، حيث يتخذ شكلاً آخر ومظهرًا آخر يكون أرقى، لأنّ مفهوم الواقع يقوم على الوعي بالمكوّنات التاريخية والاجتماع

والأيدولوجية⁹، ويجب أن يفلت النصّ الروائي عن رقابة النّزعة التبسيطية للواقع، يجب أن يكون نصّاً نافراً عن الرّؤى والقوالب الجاهزة المصنّعة، و«اكتشاف العوامل الاجتماعية الجوهرية هو الذي يسمح للكاتب بالتنبؤ وتجاوز اللّحظة المعيشة»¹⁰.

وظائف الرّواية اليوم كثيرة ومتنوّعة: وظيفة تحليل وتركيب، وظيفة تشريح وتعرية، وظيفة تسجيل وشهادة.

إنّ الرّواية تبدوا كإعادة بناء لتاريخية الواقع، تعكس هي ذاتها حاجة هذا الواقع إلى مراجعة تاريخية، إلى مرآة¹¹، ولعلّنا لا نعدم الصّواب إذا اعتبرنا الرّوائي مؤرخاً جديداً غير رسمي يسعى لنفض الغبار عن الهامش. ومن

الصّعوبة بمكان أن نفرق بين التاريخي والإيديولوجي في النصّ الأدبي، فهما متداخلان إلى درجة كبيرة بسبب علاقتهما القوية بقاعدة مرجعيتهما وهي الواقع¹²، لكنّ العمل الروائي، توضح كريستيان عاشور، لا يطمع إلى أن يكون مكملًا للتاريخ ولا أن يحلّ محلّه بأيّ شكل من الأشكال وإنما، وبحكم انتمائه إلى لحظة تاريخية معيّنة، ينطلق من الواقع ليكون عالما فنيا مختلفا¹³.

في أيّ زمن تتحدّث روايات إبراهيم سعدي، وعن أيّ زمن، وبأيّ صوت تتطوّق؟ أسئلة كثيرة تطرحها روايات إبراهيم سعدي وهي تصوّر دواخل الشّخصيات أو تعبر عن الواقع الفاجع. الذي تعيش فيه، حيث برزت العصبية الدينية كقاعدة للوحدة القومية والتوازن السياسي، وبرزت أعمال العنف، والقتل، والحرق، والذبح، و... و...

تتألّف رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"^{*} من ثلاثة أقسام:

القسم الأوّل: كلمة للناشر مؤرخة بـ 2015/06/16.

القسم الثاني: توطئة للدكتور حاج منصور نعمان.

القسم الثالث: القصة بأحداثها وسردها وشخصياتها وزمانها ومكانها...

يوضح الناشر في كلمته أن: - أحداث الرواية تدور حول الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا (العشرية السوداء).

- كتب الرواية الحاج منصور نعمان (الاسم المستعار).

- عثر الفنان التشكيلي الهاشمي سليمان على المخطوط ولم يكن يحمل

عنوانا.

ويصرح الدكتور الحاج منصور نعمان في توطئته بأن:

- الكتاب يتكلّم فيه عن نفسه، ويروي انطباعاته وعذابات، وينثر الأفكار

حول إخفاقاته المتكررة وأوهامه وعلاقته بأشياءه وأسرته.

- وطريقة الترجمة الدانية أرشدته إليها ضاوية - زوجته -.

- ويلتزم أمام الله انه سيكشف عن كل شيء، ولن يحجب أي أمر.
- وينهي كلمته هذه بالدعاء: أن تنطفئ نار الفتنة، أن تنتشر الطمأنينة والأمان، وأن تعود العزة إلى شعبه.

تحاول الرواية أن تتبع حياة إنسان بسيط ضمن نسق أسري محدد، في فترات زمنية متتالية. فأول إطار يحدده الكاتب لبطله هو منبته الطبقي، ومن خلاله يتشكل نمو الشخصية وإدراكها لتناقضات الوسط الذي يعيش فيه. إن الأنا - السارد - في رحلة تحرير لذاتيته، رحلة صعبة أخذته إلى ماضيه مع النساء ومناهة الانفعالات، وإلى حاضره مع الزوجات وتعتقدات المرحلة الراهنة.

1- اللغة بين الجنس والدين:

يضعنا الكاتب، منذ البداية، أمام إنسان عاش زمنين مختلفين، الزمن الأول هو للجنس والعشق والجماع والزمن الثاني هو للدين والطاعة والإيمان، وبناء على ذلك جاءت لغة الرواية ذات حمولة أيديولوجية واجتماعية ودينية، لغة الرواية يقول صلاح فضل: «هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة»¹⁴. ومن أهم انجازات نظرية الرواية الحديثة «كسر الوهم الشائع بأن اللغة الروائية العربية ذات مستوى واحد يتوزع بين السرد والحوار»¹⁵. ويميز مصطفى المويقن بين خمس لغات في الرواية العربية وهي: اللغة الدينية، لغة الدراويش والمتصوفة، اللغة التاريخية، لغة التقارير الصحفية ولغة الشعب¹⁶. استعمال الدراجة هو انعكاس للواقع اللغوي الاجتماعي، ويكون إيرادها في الرواية لمزيد من الواقعية والاقتراب من صلب الحدث. فاللغة، بوصفها نظاما من العلاقات، تكشف عن البنيات الاجتماعية وصراعاتها، ومن ثم فهي في حد ذاتها تمثل واقعا. تكشف لنا اللغة هوية المجتمع بصفة عامة، والفرد بصفة خاصة، وهي لذلك حيز ترجمان لكل ما يدور في المجتمع أن في أعلاه أو في قاعه، تعكس طبيعة النظم والتقاليد

والقيم والثقافة، فمثلا عبارات رئيس الدولة، مولانا رعاہ الله تحليلنا على الفور إلى جانب من هوية المجتمع ونظامه السياسي. صارت الرواية - يقر مصطفى المويقن - جنسا قادرا على احتضان الأجناس الأخرى، أدبية كانت كالقصة القصيرة، أو غير أدبية مثل النصوص البلاغية والعلمية والدينية، قادرة على أن تعكس التنوع الاجتماعي للغات وتبعا لذلك يكون التشخيص اللغوي وتشكله ضروريا لمعرفة الواقع والمتخيل المتكون لنمو الحدث الروائي وذلك انطلاقا من البنية التلفظية التي تتوفر عليها الذات القائمة بالتلفظ¹⁷. فالعمل الروائي عمل مادته اللّغة، واللّغة كون إيديولوجي، فضاء من العلامات فيه وبه يتكون التعبير¹⁸.

يعتبر الجنس والدين من أكثر الاهتمامات شيوعا بين البشر، وهما متعارضان في اغلب الأحيان، فالأول جسدي زائل والثاني روحي سرمدى. الجنس* صفة أصلية في الطبيعة البشرية، «وفي عصرنا حين نتكلم عن الجنس لا نعني في الغالب الجنس من حيث الذكورة والأنوثة أو الاختلافات بين الذكر والأنثى فحسب بل تعني، وبشكل أوضح، الاتحاد بدنيا»¹⁹. والسلوك الجنسي كان ولا يزال شأنا دينيا.

قضى الحاج منصور - بطل رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"- فترتي الطفولة والشباب في ممارسة الجنس مع فتيات مراهقات، عاز بات ومتزوجات، مسلمات ومسيحيات ويهوديات:

- في الثانية عشرة من عمره، بدا يتصور ما تحت ملابس معلمته السيدة كلير ردمان وبدأ يحلم بالنساء في خلوته.

- مارس الجنس لأول مرة في حياته مع وردية زوجة أب صديقه شريف وتكرر الأمر مرات عديدة.

- مارس الجنس مع جارتهم المطلقة مسعودة.

- يشارك فراش السيدة كلير ردمان لمدة يومين كاملين.
- يتعرف على زكية المراهقة في سنته النهائية وتحمل منه.
- يمارس الجنس مع حورية، زوجة محافظ الشرطة.
- يلتقي بشيراز ويشعر برغبة شديدة في ممارسة الجماع معها.
- تعرف على امرأة أخرى يهودية اسمها سيلين.

كان الجنس، في حياة منصور الأولى، مجرد رغبات مسطحة من البحث عن المتعة العابرة، كان هواجس وبديل أحساس بغربة واغتراب. والاغتراب هو الانفصال وفقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية. ويميز سليمان حسن بين ستة أنواع من الاغتراب ترد بشكل أو بآخر في الروايات العربية المعاصرة وهي: الاغتراب الديني، الاغتراب الطبقي الاغتراب الاجتماعي، الاغتراب المرضي (السيكولوجي)، الاغتراب الديني، الاغتراب الحضاري والاغتراب الكوني²⁰. لم يكن منصور منسجما مع مجتمعه، كان يشعر دائما باختلافه عن الأطفال، كان يكره مدرسته ولا يرتاح إلى ناس حيّه، والخروج من مصيدة الاغتراب - يؤكد مجاهد عبد المنعم - «لا يتم على أرض الشمولية من خلال تجارب (الحب) و(التصوف) و(الإبداع)»²¹. وهكذا، فعل منصور في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، حيث لجأ في النهاية إلى الجنس لعلّه يجد راحته وتوازنه النفسي ثم قصد اشدّ أرض الله قساوة ليعبد فيها ربّه إلى آخر يوم في حياته مثل المتصوف، أخيرا تحول إلى الكتابة (الإبداع) ليبوح بهواجسه وأوهامه وعذاباته.

لم يستعمل السارد لغة عاطفية مشحونة بالأحاسيس وهو يتحدث عن لقاءاته المختلفة بالنساء وممارسة الجنس معهن، لقد ابتعد كتاب العشرية السوداء أو الحمراء، كما يسميها رشيد بوجدة²²، عن «الرواية الحميمة التي تتمحور حول الحالات الغرامية والوجدية»²³ واقتربوا من الحياة اليومية وفواجعها وتناقضاتها.

لم يسمح إذن منصور لنفسه - وهو حاج - أن يفصح عن ماضيه بلغة شعورية (انفعالية)، وإنما مال إلى استخدام كلمات وعبارات محتشمة باردة وجافة لا تصف بدقة فعل الجنس ولا تتعرض لتفاصيل الاتحاد الجنسي:

- يمارس الجنس.

- يشارك الفراش.

- يشعر برغبة شديدة في الجماع.

- يمارس الجماع.

تحولت المرأة إلى مجرد جسد شبقى ليس له وظيفة سوى إشباع رغبات الرجل، ينبوع يتدفق شهوة باتجاه جسد الرجل²⁴:

- وردية زوجة علي كانت تنتظر بشغف لحظة الاختلاط مع منصور.

- مسعودة المطلقة لا تختلف عن وردية في شيء وهي مستعدة للجماع.

وزكية والسيدة كلير ردمان وشيراز وسيلين... .

فجسد الأنثى يصبح هنا تاريخ الرجل وسجلا حافلا بمغامراته، مدونته، هو الجسد الذي يرغب فيه الرجل «ويري من خلاله صورة رجولته، ويمارس عليه بطولته الذكورية ويتكلم، عبره، عن سلطته الامتلاكية»²⁵. كذلك نجد المرأة في الفن الحديث والدعاية والنحت والسينما جسدا فحسب، ويطرح جون بيجر، في كتابه "طرق النظر"، إفادات مزعجة عن صورة المرأة في فنون القرن العشرين حيث تتغلب النظرة الرأسمالية في رسم المرأة في أنها بضاعة جسدية²⁶.

وبعد الجنس، يلي الدين، استهل منصور حياته بالجنس وأنهاها بالدين حيث يعرض صفقة على الله: أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يعبدته إلى آخر يوم في حياته²⁷. لكن هل اعتزل النساء حقاً؟ وجد الحاج منصور طريقة شرعية لا تتعارض مع الدين في ممارسة الجنس: > فانكحوا ما طاب لكم من النساء

مثنى وثلاث ورباع> ضاوية، زينب، سلطنة، يمينة كنّ كلهن زوجات الحاج منصور في فترة زمنية واحدة.

يغادر منصور مدينة الجزائر ويلتحق بمدينة عين... يشتغل في مستشفى ويتزوج مرة ومرات، تتجب منه ضاوية عبد الواحد، وتتجب الأخريات: عبد العزيز ومصطفى وفرحات وزكية ومراد ومحفوظ وعبد الرزاق. أصبح الحاج منصور يقضي معظم وقته في مكتبه مع ذكرياته وأوراقه ولا يبرح مكانه إلا عند الضرورة (قضاء حاجة للبيت، زيارة قريب...)

اختفت صورة منصور الشاب الطائش الذي ينتقل من سرير إلى آخر، وتبرز صورة الحاج منصور الشيخ الحكيم الذي لا يفعل بسرعة ولا يتكلم بصوت مرتفع ويحتفظ بهدوئه في كل الحالات مهما كانت قاسية:

- يتخرج من كلام الشرطيين الذين يسألانه بالحاج عن هؤلاء الذين يقتلون قبالة باب داره:

الشيخ الأعمى والطفل الصغير، لكنه يظل طول الوقت صامتا ويبتسم بأسى²⁸.

- يلتزم الصمت دوما ويكتفي بهز رأسه:

هزرت رأسي في صمت²⁹.

هزرت رأسي من غير أن أنبس ببنت شفة³⁰.

-يتلقى خبر مقتل ابنه عبد الوحيد ولا يفعل شيئا سوى ضم ضاوية بين ذراعيه ومحاولة تهدئتها³¹.

ويتبنى الحاج منصور عبارات جديدة تليق بمقامه الجديد: - إن شاء الله.

- الله اعلم.

- بارك الله فيكم³²

- الله أكبر³³

- ربي هو العالم³⁴.

- لا حول ولا قوة إلا بالله³⁵.

كما يكثر من الدعاء لنفسه ولوطنه: - أرجوا الهي³⁶:

- أن تغفر ما تقدم من ذنوبي وما تأخر.

- أن تنير لي دربك وأن لا تتركني وحدي في الظلمات.

- أرجو الله العلي العليم³⁷

- أن ينطفئ نار الفتنة بين المسلمين في بلادي.

- أن يعيد العزة والكرامة اللائقة... إلى شعبي.

ويبدو أن الحاج منصور متأثر بالصوفية وبما عرفت به من اعتزال متع

الدنيا والإخلاص لله

وتأدية العبادات والنزوع نحو الكمال...

II - صمت الفراغ ضياح لإرادة الإنسان:

عرفت سنوات التسعينات «السبئة الذكر»³⁸ أو «الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا»³⁹ كتابات عربية وفرنسية تستمد مادتها الحية من الأحداث الدامية : قطع الرؤوس، الاغتيالات الجماعية، اغتصاب الفتيات، قتل المثقفين، حرق الممتلكات الخاصة والعامة، الحواجز المزيفة... وفيما سبق - في النصف الأول من القرن الماضي تقريبا - كتب مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمرى وكاتب ياسين حول فضائعية الاستعمار الفرنسي بكثير من الصدق والتأثر والدقة؛ يسردون ويصفون في مواضع، ويصرخون وينددون في مواضع أخرى... لقد لجأوا إلى الكتابة لقول وحشية المستعمر، وكل أديب يحمل إحساسه الخاص وأدوات عمله الخاصة، «كتابة وثائقية في ثلاثية ديب ومناظر سسيولوجية في روايات فرعون وكتابة متفجرة في نجمة ورسومات لعالم يندثر مع الهضبة المنسية والحبّة في الطاحونة...»⁴⁰. وكل هذه النصوص - يقول رشيد مختاري - تدخل فيما يسمى

بـ *Urgence historique*⁴¹. واليوم نلاحظ أن الظاهرة تتكرر «حيث شهدت العشرية الماضية (1990-2000) ظهور روايات متأثرة بمأساة الإرهاب الاسلامي *Terrorisme islamiste* التي جردت البلاد من أشيائها الجميلة وزرعت الموت هنا وهناك»⁴².

يرفض بوجدة عبارة "الكتابة الاستعجالية" (*Ecriture d'urgence*).⁴³ ولا يجد رشيد مختاري تفسيراً لموقف بعض الباحثين إزاء هذه النصوص الروائية التي النصت كأشد ما يكون الالتصاق بأحداث الرعب والذبح والقتل وشبهوها بنار الهشيم تشتعل بسرعة وتتطفئ بسرعة أيضاً واتهموا أصحابها بالسقوط في التأثير التبسيطي للحظة (*L'effet simplificateur de l'instant*) واعتبروا الاستعجال في قول اللحظة الفاجعة أمراً غير مقبول⁴⁴.

ويذكر رشيد مختاري الروايات الأولى التي ركزت على فضح الأصولية الاسلاموية البربرية في مدينة تغيرت ملامحها وانتزعت منها فضاءاتها الحيوية وهي: "*Les vigiles*" لطاهر جاوت و"*Si Diable veut*" لمحمد ديب و"*La gardienne des ombres*" لواسيني الأعرج⁴⁵، وبعدها تدفق حبر الكاتب بقدر تدفق دم الأبرياء في الجزائر.

تتطوي روايات إبراهيم سعدي على أحداث مستمدة مباشرة من واقع المجتمع الجزائري في التسعينات، وباستثناء رواية "المرفوضون" فبقية أعمال الكاتب (فتاوى زمن الموت، بوح الرجل القادم من الظلام، بحثاً عن آمال الغبريني، صمت الفراغ) تدور حول الإرهاب في المدن والأحياء بعد توقيف انتخابات جوان 1992.

1- ثنائية الصمت والصوت:

البنية السردية لرواية "صمت الفراغ" تتمحور حول ثنائية ضدية أساسية هي ثنائية سلطة الصمت/ سلطة الصوت. يولي الباحث فاضل ثامر اهتماماً

كبيراً بالجزء الغاطس - كما يسميه - أو المغيّب في الخطاب الروائي العربي الذي يمثل نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب⁴⁶. يجد النص الروائي نفسه مضطراً، في الغالب، إلى السكوت، تاركاً المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً استثنائياً من جهة التلقي والقراءة. يقع النص الروائي - يفسر فاضل ثامر - تحت تأثير «سلطات التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية والمؤثرات الثقافية الأجنبية إضافة إلى سلطة المجتمع والقبيلة والأب والأعراف والتقاليد الاجتماعية»⁴⁷. وكثيراً ما يلجأ النص إلى التراجع والمراوغة والإقصاء والحذف، لذلك يقول الباحثون بأن النص الروائي العربي تقابله نصوص كثيرة مغيبة أو متوازية أو مقموعة أو محوّرة حتى أضحى السرد «محوراً مركزياً من محاور الجدل الثقافي وأداة للكشف عن ما هو مغيّب ومسكوت عنه في حياتنا وثقافتنا»⁴⁸.

يثير السارد مسألة استغلال الدين ويبدأ بالحركة الصوفية.

التصوف «إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عز وجل وسبيل الوصول إليه»⁴⁹، والفكر الصوفي «هو اجترار طريقة جديدة للمعرفة والإدراك، طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية وكذلك الحس ومقاييسه فكان أن اجتر حوا رؤية (القلب) و(الحدس) أو (الدوق)...»⁵⁰، والفكرة الأصلية الشاملة التي تؤمن بها الصوفية هي «بطلان الظواهر وقيام الحقيقة فيما وراءها»⁵¹.

التجربة الصوفية في الجزائر وليدة ظرفها ودواعيها التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية. كان عبد الحميد بصدّد كتابة تحقيق صحفي حول الحركة الصوفية في مدينة غين لبكاء، ويذكر السارد طوائف شتى عرفتها المنطقة منذ

قرون طويلة، طائفة «العمارية الدين اشتهروا بترويض الأفاعي وقضاء وقتهم في التجوال والغناء»⁵²، طائفة المكاحلية ومريدها «الذين عرفوا بالفروسية والرماية بالنبال ثم بالبنادق قبل أن يتحولوا إلى مجرد فرقة للاستعراضات الفلكلورية...»⁵³، وطائفة «الحنصالية التي كانت تخضع أتباعها للجلد والصوم المتواصل والتككيل البشع»⁵⁴، وتحدث صوتيا عن فساد طريقة سيدي أحمد الصوفي «فالأذين جاءوا بعده راحوا يلقنون الإلتباع تعاليم غريبة، باتوا يقولون لهم باب الاجتهاد مغلق... الفقر فضيلة، المرض اختبار من عند الله...»⁵⁵

وكان السارد ومعه عبد الحميد بوط يتساءلان:

أ- أين هي الصوفية من مسارها الأول: «تأدية العبادات لذاتها وليس ابتغاء لمرد وديتها الحسنة في عالم الدنيا أو عالم الآخرة»⁵⁶، استقلال متع الدنيا»⁵⁷... أين هو الفكر الصوفي الذي يعبر «عن حاجة إنسانية تنزع نحو الكمال والسعادة»⁵⁸. الصوفية بدأت بالدين ولم تكثف به.

ب- وإذا انحرفت الصوفية عن منطلقاتها فهذا لا يفسر العداوة الشديدة التي تكنها الحركات الدينية المعاصرة للمتصوفة لأنّ الجرائم الشنعاء التي ارتكبتها الأحزاب الإسلامية وجماعاتها المسلحة تفوق بكثير أخطاء المتصوفة إن أخطاء وقعت.

وحين يتحدث السارد عن مقتل صونيا، نستشف نبذة أسي وتعاطف، صونيا شربت الشاي في المقهى ودخنت، أكلت شهر رمضان، وقبلت صديقا لها على شفتيه في الطريق، وسكرت وأجرت شقة وحدها في المدينة⁵⁹، ولم تلحق الأذى بأحد، كل ما فعلته أنها مارست حريتها الفردية (الشخصية) ولم تتعد على أحد لا بالقول ولا بالفعل، وكان مصيرها الموت، فكيف يكون مصير هؤلاء الذين ذبحوا وهددوا وطاردوا؟؟؟

2- الصمت الذي يقول ... :

مفهوم الصمت يشير في معناه إلى «اللاتجاوب والفقر كصفة عدمية مقاربة للموت والإفلاس بالمعنى العقلي»⁶⁰. فالصامت هنا هو الغائب والمغيب بنفس الوقت، «والصمت أخيرا يقابل الانغلاق وانعدام الإشارة وفقدانها أيضا»⁶¹، فما لم يفصح عنه العقل أو يشير بحضوره الفكر لا يعني عدمه أو اختفائه نهائيا أو اختفائه نهائيا أو لا حضوره

وإنما يعني تغييبه، لأن الصمت ليس «عدما كلاميا، إنما هو عدم صوتي إنه كلام يمارس واجباته في العمق»⁶². الصمت إذن «ليس انسحابا من الوجود بقدر ما يعني احتجاجا من نوع ما، رفضا له، محاربة له بطريقته»⁶³.

هناك صمت رهيب يلف المرأة أو تصميت لها في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام" و "صمت الفراغ" واللغة علمتنا وتعلمنا حتى الآن حقيقة اجتماعية وهي «أن الرجل يمثل حضورا متواصلا بوصفه كلاما مسموعا وكلاما يفرز سلطة تحمل سلطة الرجل وسطوته، بحيث يصبح الكلام معادلا للرجل، والمرأة تمثل وتكون نسيانا بوصفها صمتا»⁶⁴. وهكذا تظهر أهمية الصمت لوعي يتمرس خاف حدود الأشياء والمواقف في ثنايا النصوص وما وراء الصور.

يتدثر عالم "بوح الرجل القادم من الظلام" بالصمت:

- «الصمت يلفنا»⁶⁵

- «ذلك الصمت المطبق... والدم والموت»⁶⁶

- «أوتر الصمت»⁶⁷

- «الفناء الفارغ والصامت كالعدم»⁶⁸

- «يسود صمت»⁶⁹.

- «مرة أخرى يسود الصمت»⁷⁰.

- «من جديد هيمن علينا ذلك الصمت المطلق»⁷¹.

وترد كلمة " صمت " أكثر من خمس مرات في صفحة واحدة⁷².

- لم يقل شيئاً، واصل طريقة في الصمت.

- من غير أنبس ببنت شفة.

- بقيت صامتاً.

- بعدة فترة الصمت.

- من جديد ركن إلى الصمت.

- مستغرقاً مثله في الصمت.

ونحن نتساءل: ما حكاية هذا الصمت خصوصاً وأنّ عنوان الرواية:

"بوح الرّجل القادم من الظلام"؟ هل هو بوح صامت «لان أيّ نصّ لا يقدّم لنا كلّ ما يمكن قوله إذا يوجد باستمرار خبر صمتي»⁷³ أو هل هو بوح خاضع للمراقبة والمحاسبة والمعاقبة؟؟؟

أخذ الحاج منصور ريشته ورسم صورتين مختلفتين ومتكاملتين للمرأة؛ الأولى لازمته في صغره أثناء تعطّشه للجنس، والثانية رافقته في كبره أثناء حاجته للاستقرار النفسي. فالرجل يكتب المرأة في لغته هو - يقول عبد الله الغدامي - «و ليس في لغتها ويستتطقها حسب منطقة ويريدها حسب هواه فيها»⁷⁴. والمرأة اليوم - يضيف الغدامي - «تحارب سلطان الثقافة والتّاريخ والرّسوخ الحضاري للصّورة النسوية الشبقية...صورة الجسد المتعطّش للشبّاق والمعروض للإمتاع والإغراء»⁷⁵.

تعرف الحاج على نساء - أو أجساد مؤنثة - كثيرات وم ير فهن غير لحظات متعة عابرة سرعان ما انقضت ولم يبق منهنّ إلّا رمادا، يريد أن ينتزعه من ذاكرته ليرمي به هو الآخر في بحر النسيان مثلما رمت زكية بنفسها في البحر.

كانت وردية أول عشيقة لمنصور، وكانت امرأة ناضجة تشبع جوع منصور كلما طرق بات بيتها، وهي بذلك تجسد ما قدمه لنا الشيخ النفزاوي في كتابه "الروض العاطر في نزهة الخاطر" حول الجسد الأنثوي الذي هو مجرد «مادة بصرية ومجال لسياحة عيون الرّجل»⁷⁶. والجسد المؤنث محصور حصرا قاطعا في لغة واحدة «لغة تحمل الإثارة الشبقية فحسب»⁷⁷.

ينتقل منصور إلى مكان آخر : مدينة عين... ويعيش حياة أخرى مع زوجته ضاوية ويموت في الأخير وهو يجهل تماما من تكون ضاوية؟! يقول منصور : «في الأخير عشت معك خلال هذه السنين الطويلة دون أن اعرف شيئا عنك. دون أن اعرف من أنت حقيقة»⁷⁸. لم ترى عيناه غير ضاوية واحدة: الزوجة المطيعة (الخاضعة) والحريصة على راحته (المخلصة) والهادئة (الصبورة)، حيث كانت :

أ- لا تعارضه أبدا:

- تقرر الذهاب إلى الحمام ويعلمها الحاج منصور بأن الجماعات الإسلامية المسلحة أفقت بمنع الحمامات على النساء (تعتبرها أماكن للفساد والفجور) - لا توافقه لكنها لا تتدخل في جدال معه: «طيب الحاج لكن لن أذهب إلى هذا الحمام الملعون»⁷⁹.

- لم تقف ضد رغبة منصور في الزواج من أربع نساء، «حذرتني من صعوبة الزواج من أربع نساء، لكنها لم ترفض الفكرة»⁸⁰.

ب- تعيش في قلق دائم عليه:

- «لا تمش مغمض العينين»⁸¹.

- «إلى أين الحاج في هذه الوقت»⁸².

- «لا تتسي نفسك في الخارج»⁸³.

- «لا تغمض عينيك في الطريق، الحاج أرجوك»⁸⁴.

- «حذرتك من الخروج في هذا الوقت ولم تتصت إلي»⁸⁵.
- «لمادا لا تذهب لرؤية أصدقائك وتدرش معهم. خفف على نفسك ! لقد ابتعدت عن الجميع الحاج»⁸⁶.
- «المهم افتح عينيك جيدا وأنت تمشي في الطريق»⁸⁷.
- "افتح عينيك" تردد ضاوية، أخطار الطريق - الإرهاب - كثيرة والقنابل تنفجر في كل لحظة وفي كل مكان !
- ج- تؤثر الصمت كثيرا:
- عندما يخبرها الحاج منصور بقصته مع مسعودة المطلقة وابنه الذي تركه في الشارع، لم تعاتبه ولم تستنكر فعله، «وتهز رأسها دون أن تتبس ببنت شفة»⁸⁸.
- وعندما يخبرها بقصته مع زكية التي انتحرت، بادرت بالسؤال فقط: «وبعد كل هذه السنوات لم تستطع نسيانها»⁸⁹.
- ثم يخبرها بأنه كذب على الجميع عندما قال لهم بأنه عاش يتيم الوالدين (وقتئذ كان أبوه في السجن) - تهز ضاوية رأسها في صمت⁹⁰.
- لم تكن ضاوية ذلك الكائن الذي يتكلم، وذلك الكائن الذي يريد ما يشتهي، وذلك الكائن الذي يسمعنا صوته، فهي لا تكاد ترى، يقول الحاج منصور: «الآن فقط ألاحظ أنها مضت مدة دون أن تتبسم!»
- وظلت ضاوية لا تحتجّ، وساكنة لا تتحرك. فالمرأة، يقول إبراهيم محمود، «مشحونة بتاريخ من القمع التجلي والقمع المتخفي والصمت الموزع على أكثر من صعيد، حيث تظهر المرأة صورة نحن راسموها وليست صورة تتطابق صورتنا أو فكرة تضاهي فكرتنا عن أنفسنا كرجال قوامين على النساء»⁹¹.
- كانت ضاوية تتصح زوجها الحاج منصور بالكتابة لعلّه يجد الخلاص في البوح بعداباته وخفاياه:

- «اكتب...اكتب»⁹².

- «ينبغي ألا تياس الحاج - اكتب...اكتب...ربّما في النهاية ستحسّ بالتحسن»⁹³.

- «اكتب...أفرغ رأسك وقلبك خير لك»⁹⁴.

- «اكتب...اكتب»⁹⁵.

وربّما تفصح بإلحاحها ذلك على حاجتها الكبيرة إلى الكلام والبوح...، إنّها «ليست ذلك الكائن الذي أراد فحقّق ما أراده فتكلّم وحقّق ما اشتهاه، وأسمعنا ما رغب في إسماعه لنا، وأعلن عن حضوره بالشكل الذي أراد»⁹⁶.

تقول ضاوية وهي تخاطب زوجها : «وافقت على الزّواج منك لأنني خمنت أنّه في يوم من الأيام سترحل إلى مدينة أخرى، كنت دائما أحلم برجل قادم من الشمال ليخطبني ويحملني بعيدا عن عين...عندما رأيته أول مرّة، أبصرت مدنا متألّنة، أبصرت بحارا واسعة، أماكن مبهرة...أضافت بنفس ذلك الصوّت الهادئ، الخالي من الشكوى والندم...»⁹⁷. و«كان ذلك هو الشّيء الوحيد الذي تمنّيته في حياتي أن أترك عين...»⁹⁸. ولم تتحقّق رغبتها.

لقد كانت ضاوية «ذلك الكائن (الآخر) الذي احتجزناه وحورنا في كيانه، وجعلناه بالشكل الذي يجب أن يكون فيه، كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ومنه ما يحقق هذه الرغبة، داخله»⁹⁹.

كان وجود ضاوية مرتبطا بوجود الحاج منصور. وفي غيابه، بعد موته، بمن سيرتبط وجود ضاوية؟؟

تتنفّض المرأة في رواية "صمت الفراغ" وتحتل موقع الكلام والقرار أكثر من مرة:

- فهذه شهرزاد تصرّح برغبتها في فسخ ارتباطها بعبد الحميد بوط بعد سنوات طويلة من الخطوبة وتخبره بأنّها ستتزوج في شهر أوت المقبل¹⁰⁰.

- يمينه زوجة حموا (الذي قتل من طرف الإرهابيين) هي الأخرى
سنتزوج بالصيف القادم ودم حمو لم يجف بعد¹⁰¹

- وصونيا أساءت مبدأ حرية الاختيار مرّات عديدة:

* تناضل في حزب جعفر وتتسحب منه بعد توقيف الانتخابات علما بأن
جعفر هو قائد إحدى الجماعات الإسلامية المسلّحة.

* تشرب الشاي وتأكّل شهر رمضان وتؤجّر شقة لها وحدها¹⁰². تذبّح
ولا أحد من عائلتها يشارك في التّشيع¹⁰³. ويعلق رجل: «من غير المعقول أن
تعيش بمفردها في البيت؟» وكأنّه يبرر فعل الذّبح هذا! لا يحقّ لصونيا أن
تتصرّف مثل الرّجل. لماذا تسكر؟ لماذا تدخّن؟ لماذا تؤجّر شقة؟ لماذا تقتحم
عالم الرّجل؟ يقول الشاعر: إذا صاحبت الدّجاجة صياح الدّيك فاذبحوها*.

وتجدر الإشارة إلى أن شهرزاد ويمينة وصونيا جامعيّات، وكانت الأولى
شهرزاد خاتنة، تركت خطيبها وهو في أشدّ الحاجة إليها! والثّانية غير مخلصة،
تتزوّج بعد مقتل زوجها بقليل. والثّالثة متذبذبة تبحث عن طريقها. أهكذا هي
المرأة الجامعية؟ خاتنة وغير وفية ومضطربة!

* إبراهيم سعدي باحث وأستاذ جامعي وروائي جزائري، من مواليد 1950 يحمل شهادة دكتوراه في الفلسفة، وهو يدرس حاليا بجامعة مولود معمري، تيزي وزو. مؤلفاته "المرفوضون" (1981)، "فتاوى زمن الموت" (1999)، "بوح الرجل القادم من الظلام" (2002)، "بحثا عن آمال الغبريني" (2004)، "صمت الفراغ" (2006)، "كتاب الأسرار" (2007).

1 دريد يحيي الخواجة، إشكاليات الواقع والتحوّلات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 08.

2 يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1986، ص. 44.

3 ماشري نقلا عن مصطفى المويقن، تشكّل المكونات الروائية دار الحوار، ط 1، اللاذقية، 2001، ص 45.

4 واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الإنقادي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص 11.

5 المرجع نفسه والصفحة نفسها.

6 سعيد علوش، الواقع والمتخيّل والمحتمل في الرواية العربية، في الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة النشر، ط 1، 1981، ص 155.

7 مبارك ربيع، الواقع والواقعية الروائية، في المرجع نفسه، ص 85.

8 سعيد علوش، الواقع والمتخيّل والمحتمل في الرواية العربية، ص 83.

9 محمد عز الدين التازي، الواقعي والمتخيّل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، في الرواية العربية واقع وآفاق، ص 231.

10 واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، ص 36.

11 برهان غليون، تأملات في الواقع العربي والرواية، في الرواية العربية واقع وآفاق، ص 171.

12 Christiane Achour & Simone Rezzoug, *Convergences critiques*, O. P. U, Alger, 1990, p. 269

13 المرجع نفسه، ص 208.

* إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2002.

14 صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، ط 1، 1992، ص 34.

- 15 المرجع نفسه، ص 33.
- 16 مصطفى المويقن، شكل المكونات الروائية ص 200.
- 17 المرجع نفسه، 155.
- 18/يمني العيد، الراوي : الموقع والشكل، ص 21
- *الجنس وتعني معجميا: جماع، علاقات الاتحاد الجسدي، علاقات الجنسية بين الذكر والأنثى.
- 19 جيفري باندر، الجنس في أدیان العالم، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق 2001، ترجمة نور الدين البهلول، ص 08
- 20 سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 199.
- 21 مجاهد عبد المنعم نقلا عن سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، ص 200
- 22 وردت التسمية في تقديمه لكتاب:
- Rachid Mokhtari, la graphie de l'horreur, chihab Editions, Alger, 2002,*
p 15
- 23 غنية حمادو في تقديمها للمرجع نفسه، ص 18.
- 24 إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، ط 1، دمشق، 2002، ص 141.
- 25 إبراهيم محمد، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 145.
- 26 عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 30.
- 27 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 219 – 220.
- 28 المصدر نفسه، من ص 144 إلى ص 151.
- 29 المصدر نفسه، ص 232.
- 30 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 247.
- 31 المصدر نفسه، ص 290.
- 32 المصدر نفسه، ص 147.
- 33 المصدر نفسه، ص 153.

- 34 المصدر نفسه، ص 207.
- 35 المصدر نفسه، ص 283.
- 36 المصدر نفسه، ص 259.
- 37 المصدر نفسه، ص 10.
- 38 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 05.
- 39 المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- 40 Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur*, Chihab Editions, Alger, 2002, p 27 .
- 41 المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- 42 المرجع نفسه، ص 25 .
- 43 رشيد بوجدر في تقديمه المرجع نفسه، ص 15، حيث يقول:
«Parce qu'on écrit toujours dans l'urgence et que le geste vers l'écriture est une façon de sauver sa peau et celle des autres».
- 44 Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur*, p 22
- 45 المرجع نفسه، ص 33.
- * المرفوضون هو عنوان أول تجربة للكاتب إبراهيم سعدي، نشرها سنة 1981، وتدور حول العمال المهاجرين في فرنسا؛ تتطرق الرواية من واقع الفئة المهاجرة، وتركز على شخصية أحمد وما يتعرض له من ظلم وإهانة في أماكن مختلفة يقصدها أحمد يوميا: المقهى، الشارع، المصنع، المسكن... ليقع في الأخير ضحية رجال البوليس على اثر سيل من الضرب المبرح.
- 46 فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، دمشق، 2004، ص 09.
- 47 المرجع نفسه، ص 10.
- 48 المرجع نفسه، ص 05.
- 49 ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 18.
- 50 المرجع نفسه، ص 18.
- 51 عباس العقاد نقلا عن ناهضة ستار، المرجع نفسه، ص 24.
- 52 إبراهيم سعدي، صمت الفراغ، ص 83.

-
- 53 المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- 54 المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- 55 المصدر نفسه، ص 84.
- 56 ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 26.
- 57 المرجع نفسه، ص 25.
- 58 المرجع نفسه، ص 24.
- 59 إبراهيم سعدي، صمت الفراغ، ص 81.
- 60 إبراهيم محمود، جماليات الصمت قي أصل المخفي والمكبوت، ص 16.
- 61 المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- 62 المرجع نفسه، ص 37.
- 63 المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- 64 المرجع نفسه ص 155.
- 65 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ص 181.
- 66 المصدر نفسه، ص 238.
- 67 المصدر نفسه، ص 252.
- 68 المصدر نفسه، ص 257.
- 69 إبراهيم سعدي، بوح الرَّجُل القادم من الظَّلام، ص 301.
- 70 المصدر نفسه، ص 302.
- 71 المصدر نفسه، ص 318.
- 72 المصدر نفسه، ص 319.
- 73 إبراهيم محمود، جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 67.
- 74 عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 35.
- 75 المرجع نفسه، ص 32.
- 76 عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم ، ص 82.
- 77 المرجع نفسه، ص 83.
- 78 إبراهيم سعدي، بوح الرَّجُل القادم من الظلام، ص 252.
- 79 المصدر نفسه، ص 35 - 36.
- 80 المصدر نفسه، ص 234.
- 81 المصدر نفسه، ص 31.

-
- 82 المصدر نفسه، ص 48
- 83 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 48.
- 84 المصدر نفسه، ص 49.
- 85 المصدر نفسه، ص 84.
- 86 المصدر نفسه، ص 118.
- 87 المصدر نفسه، ص 71.
- 88 المصدر نفسه، ص 117.
- 89 المصدر نفسه، ص 100.
- 90 المصدر نفسه، ص 179.
- 91 إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 137.
- 92 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 100.
- 93 المصدر نفسه، ص 102.
- 94 المصدر نفسه، ص 196.
- 95 المصدر نفسه، ص 197.
- 96 إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 138.
- 97 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 251.
- 98 المصدر نفسه، ص 252.
- 99 إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 138.
- 100 إبراهيم سعدي، صمت الفراغ، ص 10.
- 101 المصدر نفسه، ص 109.
- 102 المصدر نفسه، ص 81.
- 103 المصدر نفسه، ص 90.
- * قاله الشاعر العربي الفرزدق في المرأة التي قالت شعرا مثل الرجل، عن عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم، ص 159.

التقاطب والتنافر / التماثل والتناظر

قراءة في رواية " ديك الشمال " لمحمد الهراي

أ.د. محمد تحريشي

جامعة بشار

إن رواية " ديك الشمال " نص متميز يدعو القارئ إلى المساهمة في كتابته وقراءته والمغامرة معه في ما يشبه الغواية أو اللعبة الجميلة؛ ومن ثم يتحدى القارئ بجرأة كبيرة في تناول قضايا من صميم المجتمع المغربي تناولا فنيا متميزا، وبتوظيفه لغة متميزة تجمع بين الفصيح واليومي المتداول، والمبتدع والمخترع في كل المجالات الحيوية من سياسة وفن وتواصل .. الخ.

تعتمد قراءتي للرواية على توظيف بعض الأدوات الإجرائية النابعة من مفاهيم جمالية هي التقاطب والتنافر وكذا التماثل والتناظر في سبيل الكشف عن خصوصية البناء السردي لمحمد الهراي في "ديك الشمال"؛ ولأبين عن أن هذا النص يقوم على التقاطب والتجاذب بين عناصر جزئية، وفي الوقت ذاته تتصارع هذه الجزئيات وتتنافر وتتباعد ليتأسس تقاطب جديد يولد تنافرا جديدا وهكذا دواليك.

إن الكثير من جزئيات هذا العمل تتماثل فيما بينها وتتناظر وتتقابل إن على مستوى الحدث وإن على مستوى الشخصيات وإن على المستوى اللغوي المؤسس لجمالية السرد مما يولد متعة لدى القارئ وهو يكتشف هذه التماثلات والتناظرات.

إن "ديك الشمال" نص تواصل يربط جسورا بين أنماط خطابية متنوعة في المغرب، ويقدم وجهة نظر تنبعث من رؤية فنية أيديولوجية قد تكون أكثر من توظيف المجاز والانزياح الأسلوبي، ومن ثم يحمل ديك الشمال دلالات

متعددة ومتنوعة وفق سياقات اجتماعية ونفسية وتاريخية وحضارية تدفعنا إلى أن ننظر إلى هذا التعبير وفق العلاقة الإسنادية الرابطة بين ديك النكرة والمعرف بالإضافة والشمال المعرفة بآل التعريف، ولا تسمح لنا هذه العلاقة الإسنادية بأن نقدم أو نؤخر في مكونات هذا العنوان الذي جاء في صيغة جملة اسمية قد تفيد الثبات وعدم الحركة على الرغم من تعيينه لجهة الشمال ليحدد اتجاه السير والانطلاق وفي مقام آخر اتجاه القبلة فمتى عرفنا الشمال عرفنا باقي الاتجاهات، ما أصعب أن لا يستطيع الإنسان أن يحدد لنفسه اتجاهها يسير عليه أو يجانبه أو يخالفه.

إن عنوان هذا العمل السردى "ديك الشمال" يشكل مفتاحا لجماليات التقاطب والتناظر يفك بعض استغراق النص خاصة وأنه جاء على صيغة جملة اسمية يتقاطب جزؤها الأول مع الثاني ويتناظر معه في الوقت ذاته ليوحي بوجود شد وجذب بين هذين الطرفين، وقد جاء هذا العنوان مكثفا ليعتصر تجربة الكتابة عند محمد الهرادي والتي توحى بأن الرجل قد تمرس كثيرا على الكتابة، وهو يسعى جاهدا إلى الاستفادة من التجارب السابقة والسعي إلى تجاوزها بممارسة فنية واعية تقدم وجهة نظر في ما يكتب وفي طريقة الكتابة ولمن نكتب. جاء هذا العنوان مكثفا في كلمتين من السهل الممتنع وكأن العنوان كان جاهزا قبل البدء في الكتابة، ولكن في الواقع يكشف مثل هذا التشكيل اللغوي أن المبدع قد اشتغل على هذا العنوان ليأتي في بنية لغوية مناسبة لنمط الكتابة الذي اختاره في هذه المرة، والذي يتجاوز المؤلف وهو في الوقت ذاته لا يخرج عن طبيعة الكتابة السردية العربية وخاصة في بناء العنوان لإحداث الأثر المناسب: لذة كتابة ولذة قراءة؛ فالعنوان لم يعد: "دالا أو بوابة الدخول إلى النص فحسب، بل بات رمزا موحيا أو استعارة دالة، أو صورة مخيلة، أو مطابقة ذات تفجر إيقاعي، أو سجعا في تدفق صوتي"¹. إن بناء العنوان والاشتغال عليه سمة من سمات الكتابة السردية، "فقد يوظف المبدع كل تقنيات التعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل الربط بين النص المتن وعنوان العمل، وقد يرتقي العنوان

جماليا ليصبح هو نفسه نصا يتشاكل (يتقاطب) مع النص المتن أو يتقابل (يتتافر) معه، وقد ينافس في إحداث الأثر المناسب في المتلقي أو القارئ باعتماده على الاقتصاد في اللفظ والتوسيع في الدلالة وقدرته على توظيف الرمز والإيحاء والإشارة بالقدرة نفسها التي يوظفها النص على الرغم من قصر العنوان وتكثيفه قياسا إلى المتن، وكأن العنوان يعتصر التجربة الإبداعية في كلمة أو مجموع كلمات.²

ديك الشمال يعلق في مكان عالٍ ليحدد وجهة الشمال، ومهما تغير الجو والمحيط وازدادت قوة الرياح أو توقفت، ومهما تبدلت الفصول وتحولت، فإنه باقٍ في موقعه غير متبدل أو متحول؛ إنه معلم وعلامة دالة على اتجاه الشمال، وهو في الوقت نفسه محدد للاتجاهات الأخرى، فمتى عرفنا الشمالي عرفنا الجنوبي وكذا الشرقي والغربي بحمولة كل واحد منها بحسب التجارب الإنسانية. وديك الشمال قد يكون معلما أيديولوجيا وسياسيا يتحاور مع الاتجاهات الأخرى المعاكسة له أو المرافقة، وقد يقرأ على أن الشمال هو اليسار في مقابل اليمين، وقد يكون معلما جغرافيا يحدد حدودا إقليمية بين الشمال والجنوب من الكرة الأرضية أو حدا فاصلا بين الشرق والغرب.

وديك الشمال نموذج دخول لعالم جديد قد ينطلق من العولمة بكل تناقضاتها التي تقصي الخصوصية الإقليمية والثقافية، وتؤسس لبنيات لغوية حديثة معاصرة تقترب من لغة الشباب ولغة الحديث اليومي التي تعتمد على النحت والاقتراض اللغوي والقياس، وقد يغلب الاستعمال ومبدأ السهولة والاقتصاد اللغوي، والمزج بين مستويات لغوية متنوعة ومتعددة. إن ديك الشمال تجربة لغوية تمارس لعبة غواية تستدرج القارئ إلى مغامرة كتابة سردية، ولا ينتبه هذا القارئ إلا وقد شرع في قراءة الرواية من خلال صيحات ديك الشمال الفجرية عبر محطات يرسمها الكاتب على شكل منبهات لغوية من ذلك تذكيره للقارئ بأنه سيكتب رواية.

ويتشاكل التقاطب مع الاستقطاب الذي يعني انجذاب مجموعة من البشر أو الأشياء إلى بعضها بعض لتشكل وحدة منسجمة تخضع لتأثير قوي، وقد استطاع هذا المبدع أن يقف على هذه الخاصية وأن يرصدها بأشكال مختلفة ومتنوعة من ذلك ما جاء في الصفحة 32 يقول: "... وقلت : هذه حكومة بلا صحافة وبلا أفكار، وقاطعتني: باردون، قلت لها مجددا هذه الحكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية. ولم ترد. طبطب هاني على كتفي مواسيا: اجمع أصحابك وسنكون حزبا جديدا، حزب المستقبل، حزب الشباب..."³. وهكذا يتولد من التنافر الاستقطاب الباني المؤسس لفكر بديل جديد.

ويقترّب الديك في هذا العمل من العالم الأسطوري والصوفي ليرسم لنا واقعا عجيبا يضيفي سحرية على السرد؛ "...فإذا بديك طار ونزل على رأسه هو، رأسه هو ينزل عليه ديك من الديوك الملونة التي تعرف، وافرد الديك جناحيه وأخذ يصيح: كوكوعو، كوكوعو، كوكوعو، مرة أولى ومرة ثانية ومرة ثالثة..."⁴ يحمل هذا الديك هاهنا دلالة عجيبة تتضاف إلى تلك الدلالات التي تقرأ من خلال العنوان؛ فهو يستعمل رمزا أو كما جاء في النص في بداية هذا المقطع السردى: "وكان المرحوم يستعمل الحيوانات في الرموز"⁵ وكذا يفعل محمد الهراي بهذا الديك رمز إنسان بعينه؛ "...على أن القصة صارت هكذا: جاءت كورة رصاص من مدفع إلى صدر الديك، ثقتب قشابة الصوف ووقفت عند لحمه ولم تدخل فيه، على أنها صارت مثل قرصة، كأن كورة المدفع ضربت في صخرة صماء..."⁶ يكشف هذا المقطع السردى عن استفادة هذا المبدع من رمزية الديك في إضفاء تعمية على الحدث مما يجهد القارئ في سبيل الكشف عن أساليب هذه التعمية، على الرغم من أن الرمز قد يحيل إلى دلالات متعددة فإنه في الوقت ذاته قد يجعل هذه الدلالات بعيدة المنال عن إدراك المتلقي. إن دلالة المنطوق والمفهوم قد تكون متطابقة وقد لا تكون كذلك مما يفتح باب القراءات على التعدد والتأويل والاجتهاد في فك استغلاق النص أو يسبب مشكلا، وقديما وسم بعض الدارسين أعمالهم بالمشكل كابن قتيبة الذي

عنون كتابه "تأويل مشكل القرآن" وابن جني في كتابه "الفتح الوهبي على مشكلات شعر المتنبي".

إن الخطاب هو منطوق تواصل بين متخاطبين يقوم على علاقة بين المنطوق والمفهوم؛ يقول نصر حامد أبو زيد عن هذه العلاقة: "إذا انتقلنا إلى الأقوال اللغوية، فهناك مستويات للتحليل تبدأ من دلالة المنطوق لنصل إلى المفهوم. وليس من الضروري دائماً تطابق المنطوق والمفهوم، لأن المفهوم من قول بذاته في سياق معين يختلف عن المفهوم من القول نفسه في سياق مغاير، وهذا أمر نلاحظه في حياتنا اليومية وفي استخدامنا للعبارات والأساليب، فأسلوب الأمر مثلاً قد يراد به الامتثال والاستجابة في سياق، وقد يراد به التعبير عن الدهشة في سياق...⁷؛ من ذلك أننا لو وقفنا عند العبارة الآتية "تحب الحياة متى استطعنا إليها سبيلاً" لوجدنا أنها تحمل أكثر من دلالة كلما تغير الناطق بها وكلما حركنا السياق الذي ترد فيه، فلو نسبناها إلى ملحد لدلت على التمسك بالحياة وعدم الاكتراث بالآخرة، ولو جعلنا قائلها مؤمن لأصبحت تعني الحلال والزائل والمنتهي، ولو جعلناها لصاحبها محمود درويش لدلت على ما يعانيه الفلسطيني من حصار وموت مستمر قلما يكون للحياة حيز أو مجال، وتذكرنا قوله في حصار بيروت "مديح الظل العالي"...نفتح علبة السردين نقصفها الطائرات...

ويستمد محمد الهرادي من الحمولة الدلالية لديك ولريشه أبعاداً فنية يمكن ترصدها في هذا العمل؛ من ذلك قوله: "... والدك على رأسي، وبين شكل ولون ريش هذا الطائر يبدو التاج على رأسي من ريش وذهب وياقوت، وتبدو صومعة، الأسود مضطربة تتحرك كالغصن، والكل قبض ريش، وكلامي مفهوم، وأنا لا أتكلم السريانية، لغة الملائكة والأطفال، بل أتكلم بالمفاتيح، لغة الأولياء والأوتاد، وبعلم الحروف والأسماء، أعرض بضاعتي أمام من سماني، وقوم عظامي، وأحياناً وأماتني، وقرأ طالعي، بل وأكثر... وريش الديك على

رأسي وهو التاج، والديك يفرد جناحي، ثم يطير، ثم لم أعد أراه، ثم لم يره أحد من بعد، وإذن فقد عشت، سلاما ووداعا.⁸

ويتقاطع الريش والتاج؛ ريش الديك وتاج الملك ليرسم دلالة تتقاطب وتتأفر مع دلالات أخرى مستمدة من مرجعيات توظيف الحيوانات رموزا وعلامات لأفكار ومواقف، وتتأصل مع نصوص غائبة تستحضر هاهنا ولعل أقربها قصة سيدنا يوسف مع أحد السجينين؛ قال تعالى: { ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين }. وقال عز من قائل: { يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان }⁹.

يرتقي هذا الديك إلى مستوى عجائبي في نهاية هذا النص السردى ليعتصر الفكرة المحركة لكتابة هذا النص الثبات والطيوان في آن واحد؛ فالديك طائر لا يطير ومن ثم فهو يتقاطب مع بقية الطيور ويتأفر معها وهو كذلك يتقاطب مع البشر ويتأفر معهم، وهو أيضا رمز فرنسا وشعارها والعلامة الدالة عليها في المحافل والمناسبات. رصدت لنا الصفحة 111 وما بعدها الكثير من التناظر والتماثل لهذا الكائن؛ من ذلك: " - أقول لك، أنا أحب تسميته بالدجاج عوض الديك أو الديكة. والفرايخ هي كلمة أطف، ولها صلة بالجوهر الروحي للإنسان، وهي أيضا ساكنة في ذلك اللوغوس الذي يقاسي فينا، في كل لحظة. وفعلا، إنها كذلك، إنها رمز القربان، وهي المونولوج الدرامي الذي تنسجه أحشاؤنا حين نجوع.. أقلت نجوع؟ نعم، حين نجوع إلى عالم الكمال السماوي، فلا معنى للجنة دون فرايخ، ودون رمان، فرايخ شقراء، بنية، زعفرانية، ذهبية، تكتنفها الأسرار، مستلقية على ظهورها، كالنساء، تدعوك إلى اغتصابها... وأنت تعلم أن لحم الديوك تنفرع عنه تفريعات اللحوم الأخرى، لحوم الدجاج الرومي، والطيهورج، شقيق القيق والحجل، ولكن القيق والحجل والطيهورج، يستعين كل منها بجناحيه ليطير، ليختلف عما سواه، فيما

الديك، الدجاج، الفروج، الدجاج العادي، والرومي، فيطير بالكناية، ولذلك فالدجاج صنف غريب من الطير، بل الأرجح، أنه ليس طائراً على الإطلاق، فوجود الأجنحة في اسمه وجنسه هو نوع من الاحتيال نوع من الاستعراض الكاذب، ولذلك فهو أساساً يسير على الأرض، ولكن الطيور كلها تسير على الأرض، باستثناء طائر الأبأتروس الخرافي، الذي يولد طائراً، ويحترق طائراً...¹⁰. تعمدنا اختيار هذا المقطع على طوله، على الرغم من أننا اقتطعنا منه بعض الأجزاء، فهو يكشف لنا جمالية التقاطب والتنافر في هذا العمل السردي التي جاءت في صيغة ممارسة لعبة فنية أتقنها المبدع لما ارتقى إلى الجانب الفلسفي والروحي في تخريجاته لكلمة فراريح التي جعل لها صلة بالجوهر الروحي للإنسان، وجعلها ساكنة في ذلك اللوغوس، وجعلها أيضاً رمز القربان، ثم كشف عن الفروق النوعية بين الديكة وبقية الطيور، وبين الديكة وطيور جنسه، ولم يكتفِ بهذا بل اهتم كذلك بنقاط التقاطع والتماثل بين مملكة الطيور ليُخرج الديك منها، ويجعله فريداً في نوعه: "هو مجرد طائر انتدب للسير الخفيف والطيوان الكاذب..."¹¹. وهذا في حد ذاته علامة مميزة تحقق تلك القيمة الجمالية: التقاطب والتنافر التي أنبنى عليها النص؛ فالديك يتنافر مع بقية الطيور في أنه لا يطير على الرغم من وجود الأجنحة في اسمه وجنسه، ويتقاطب معها في الريش والمنقار وإصدار الأصوات ونظام التوالد.

إن الكتابة عند محمد الهراي وعي تام، ومن ثم يضع مسافة بين ما سيكتب وبين ما يمكن نسبته إلى السيرة — رواية؛ ولهذا يبدأ عمله هذا قائلاً: "اعتقدت أن كتابة رواية قصيرة خلال أسبوع واحد أمر ممكن. فكّرت في ذلك بعد أن أيقظتني قبيل الفجر ضجة أحدثها جرو جائع."¹² يوظف المبدع هاهنا الإيهام المنطقي وكأن الرواية لم تبدأ بعد، وكأنه لم يشرع بعد في كتابتها، ولم نشرع نحن في قراءتها. ينطلق محمد الهراي من واقعة الجرو ليبني خيوط هذا العمل المميز والمحمل بالدلالات المفعمة بالإحياءات الرمزية والتي تحتاج إلى جهاز مفاهيمي متنوع ومتعدد، قد يستند إلى خارج النص ليفك بعض استغلاقه

إن توفرت له أدوات إجرائية ومفاتيح قرائية تجمع بين داخل النص وخارجه وأنّى ذلك؟

يواصل لعبة الإيهام المنطقي ليجمع بين الكتابة من داخل النص فيختار ضميراً يروي هذه الحكاية بكتابة من الخارج وكأنه غير معني بما يكتب، أو أنه لا يعرف من أمر الكتابة شيئاً وهو يسعى ويحاول أن ينقل لنا حكاية؛ يقول عن الجرو الذي أحدث ضجة: "يقول الولد هو من نوع البيرجي، وهو ما يعني أنه يصدق تلك الحكاية وهي تحكي عن زواج شرطي مغربي بكلبة، أنجبت له فيما بعد جرواً من سلالة البيرجي. أما أنا فقد كنت اعتبره مجرد مواطن كلب، ولهذا قيدته كي لا يحدث ضجة تطير نومي الخفيف..."¹³، ومن يقرأ هذا المقطع يدرك أن محمد الهراي يحمل نصه بحمولة إقليمية مغربية تتهل من المرجعية الشعبية في تصويرها للشرطي في الذاكرة الجماعية الشعبية عبر استعمال النكتة والطرفة التي تقوم على المفارقة التي تولد المتعة والإمتاع لدى المتلقي، ولا يتوقف عند هذا الحد بل يستفيد من دلالات الكلب في الموروث الشعبي والحمولة الاجتماعية والمخزون الديني والأعراف والتقاليد حيث يحمل الكلب قيمة سلبية منفرة، مع العلم أننا لا نحتفظ له إلا بقيمة إيجابية واحدة هي الوفاء.

تذكرت وأنا أقرأ هذه الجملة تقديم الشاعر السوري العربي "عمر الفراء" لقصيدته "الثأر" بقوله: "قُتل كلب، وبعد يومين وعلى بُعد 400 كلم قُتل شخص؛ ذنبه أنه ابن عم قاتل الكلب"، فانزاحت عندي الكلمات إلى مجموعة من الدلالات للكلب الحيوان وللإنسان عندما يتحول إلى كلب عن طريق المسخ أو عن طريق مجموعة من الصفات والأفعال والتصرفات، أو عندما ينحط الإنسان عن إنسانيته ويتجرد من تلك القيم الفاضلة وأخصها احترام الإنسان لأخيه الإنسان ويصبح كما قال المبدع عنه "مجرد مواطن كلب، ولذلك قيدته كي لا يحدث ضجة تطير نومي الخفيف".

إن وجود الكلب هاهنا يولد تناقضاً من جهة وينتج تقاطباً من جهة أخرى؛ فالتناقض يحصل بتلك الضجة التي أحدثها جرو جائع من نوع البيرجي قبيل

الفجر، وأما التقاطب فيقع بزواج الشرطي المغربي من كلبة، ولما يقيد الراوي الكلب لكي لا يحدث ضجة ... ومع ذلك يحدثها. إن هذه الواقعة هي المحرك المبدئي للكتابة التي يدعو المبدع القارئ إليها؛ "... واستللت من حلم غير عادي قرارا لا معنى له، مزدوج الهدف. أولا، أن أكتب عشر صفحات في اليوم، وثانيا، أن أمتنع عن التدخين طيلة ذلك، وهذا يعني أنني سأتحول إلى روائي، كامل الصفة، خلال بضعة أيام..."¹⁴. من ثم تصبح الكتابة ومشروع كتابة نص روائي مستوى من التقاطب والانجذاب والتآلف، ويصبح الإقلاع عن التدخين مستوى من التناظر والطلاق والابتعاد والتخاضم يغذي حقلا دلاليا يوظف له ألفاظا من حقول دلالية جزئية: قرار منع التدخين قراران في منزلة قرار الموت والحياة، أشبه بقرار الانفصال عن عالم كامل.

يمارس محمد الهادي لعبة سردية مميزة وكأن الحكاية لم تبدأ بعد، وقد يصبح منظرا للرواية وليس مبدعا لها في شكل يشبه الاستعراض المعرفي والنقدي؛ يقول "لعل آخر ما أفكر فيه هو "الموضوع". الموضوع ليس سلعة تعرض ولا توجد موضوعات مهمة أو أحسن من الأخرى في الرواية. ورغم الاستثناءات يبقى المهم دوما هو الكلمات، وحدها تستطيع أن تصنع حياتها المستقلة بعد أن تعبرنا، وعلى هذه الكلمات أن تعبر إلى ذهن هذا البقال نصف المتقف... لتقنعه بما لا بد منه"¹⁵، ليحدد هذا المبدع الغاية من الكتابة فهي ليست الموضوع إنما طريقة الكتابة التي تستحضر قارئنا معينا، ومن ثم فهو يكتب لأنصاف المتقفين ولا يكتب للنخبة. ومن يجتزئ هذا النص من الرواية يجده نقدا أكثر منه إبداعا، وقلما يتداخل الناقد مع المبدع في العمل الروائي، وقد شهد الأدب العربي حالات مشابهة حين يكشف المبدع عن إشارات نقدية تنظيرية وإسهامات نقدية لمبدعين خاصة في مقدمات أعمالهم، ولعل أقرب مثال أبو تمام ونزار قباني.

إن مثل هذه المقدمة هي بمثابة عتبة من عتبات النص تفتح شهية القارئ وقد توهمه منطقيا بأن الراوي أو المبدع لم يفكر كثيرا في موضوع هذه

الحكاية، وقد نتفق معه في الطرح وكأن مدار المزية والتفاضل في طريقة العرض وفي حسن اختيار الكلمات وفي نظمها عبر توخي معاني النحو والقدرة على الانزياح بهذه الكلمات عن دلالتها الأصلية ليتمكن المبدع من تجاوز المألوف والمعتاد، "ورغم الاستثناءات يبقى المهم دوماً هو الكلمات، وحدها تستطيع أن تصنع حياتها المستقلة بعد أن تعبرنا، وعلى هذه الكلمات أن تعبر إلى ذهن البقال نصف المتقف..¹⁶، ومن ثم فالكلمات تختار القارئ الهدف الذي يكون من الطبقة الوسطى من المجتمع، وعلى هذه الكلمات أن تعبرنا وتحي بداخلنا أي أن تحي بالاستعمال والتداول لما تستطيع اللغة أن تتجاوز المألوف والمعتاد.

إن رواية "ديك الشمال" مبنية على مبدأ التقاطب والتناظر في جمالية مميزة لأنها تكتب عن المألوف للجمهور من الناس بلغة مألوفة لتتجاوز هذا المألوف والمعتاد لبناء واقع جديد. "أكان على هذا الرواية، منذ البدء، أن تولد بين تمرّد جرو، وجدول حساب بقال، وأن تحمل في بطنها كل الزفت الذي يلوث الرئة، والصدأ الذي يطال الأيام"¹⁷، فظاهر هذه الأشياء التناظر وعدم الانسجام كأن لا جامع بينها؛ فتتمرّد الجرو في حد ذاته تناظر مع الواقع وما الذي يجمعه مع جدول حساب بقال، ثم ما علاقة كل هذا مع الوقائع الملوثة والصدئة، إنه التناظر الذي سيولّد تقاطباً يؤدي إلى تناظر وهكذا دواليك. يقول "وضعت محطات صغيرة في برنامج رحلة الكتابة، الدرب الطويل الذي سيوصلني إلى النهاية المحتومة لابد أن توجد فيه محطات، هناك تقاطع مصائر، وتظهر وتختفي وجوه ويمكن أن تنتظر إلى ظلك وإلى موطئ قدمك، تجد كل ما حولك يتحول، لغتك نفسها ينبغي أن تلون هذه المسالك المتعددة لعلك تستطيع أن تمسك بيد الآخرين لتوصلهم إلى حيث يشاؤون. لا أحد يمكنه خذلانك، وأنت لا تتكر أن كل محطة هي مناسبة لتوليد الطاقة، حيث تراجع ما فكرت فيه، وتعيد ترتيب ما تراكم أمامك من كلمات ... وأحداث."¹⁸ يكتب محمد الهادي بطريقة توليدية توالدية متناسلة أو هكذا يوهمنا، يعتصر تجربته في الكتابة بعد أن يكون قد فككها وحلل عناصرها وكشف عن

الكامن والمستور فيها، فهي كتابة تتطلق من المتنافر لتصل إلى المنسجم لتولد منه متنافرا يبحث عن انسجام وتوافق وتقاطب من جديد.

ونقوم الرواية على مستوى آخر من التقاطب والتنافر بتوظيفها للغة معاصرة تحاكي اليومي والمعاش موظفة بنية لغوية تتقاطب مع الفصحى وتتنافر معها، استطاع محمد الهادي أن يستدرج القارئ إلى جو الكتابة ويشده إلى هذا النص بتوظيفه للغة وسطى بين الفصحى والعامية؛ لغة الطبقة الوسطى من المجتمع، لغة متداولة بشكل يومي بين أفراد المجتمع مفهومة إichاءاتها الدلالية وشحناتها الجمالية؛ من ذلك قوله: "وانترع شواشاو نفسه دون رغبة من أمام الحاسوب وقال لي إذن هيا بنا إلى نادي الخيول، هناك سنشرب كأسا واحدة ونأكل البروشيت، وفي الطريق، وهو يسوق الفيات الجديدة، تلفت إلي، قال: ما الأخبار؟ قلت: لا شيء. قال: هل تتصور، أعطوا تسبيقا لكل برلماني وصل إلى عشرة ملايين، هل يعقل، عشرة ملايين لكل برلماني، واحدا بواحد، ولماذا؟ ثمن الجلباب والشاشية، ثمن الهيبة والحصانة؟ قلت ثمن بخس، وكن على بال، الاستقرار لا ثمن له، وكلهم يفهمون هذا، وهم يحتاجون إلينا ونحن نحتاج إليهم".¹⁹ قد ننتفق أو نخالف حول مثل هذا الاستعمال اللغوي الذي هو أقرب إلى الواقعية من جهة، ومن جهة أخرى قد ننظر إليه على أنه يمثل إسفاقا لغويا يسقط اللغة الإبداعية من عليائها ويجرها إلى لغة عامية لا تحقق الجمالية الأدبية المرتبطة بذلك المستوى الفصيح. ومع ذلك قد لا ننظر إلى هذه البنية اللغوية من هذا الجانب، خاصة إذا علمنا أنها موضع خلاف بين المبدعين والنقاد ومنظري الأدب واللغويين، ولننظر من زاوية التقاطب والتنافر إلى بنية هذا النص المختار اللغوية لنجدها تتقاطب مع العامية ومع الفصحى وفي الوقت ذاته تتنافر مع الأولى ومع الثانية؛ فلا هي أخذت بنية الفصحى ولا جاءت على بنية العامية والتركيب السوقي.

وأعطى مثل الاستعمال للنص خصوصية جمالية أخرى لما أوجد نوعا من المشاكلة والتوافق من جهة، ومن جهة أمد النص بمستوى من التناظر والتماثل؛

فبين الراوي وشاوشاو توافق وانسجام وتشاكل في الرؤية والمأكَل والمرافقة والموقف السياسي، وبينهما والبرلمانيين والسلطة تماثل ووجهة نظر وتتافر يبدأ بقوله: أعطوا تسبيقا... إلى قوله ونحن نحتاج إليهم؛ ليعلن عن تقاطب وانجذاب من جديد أساسه المنفعة المشتركة فالاستقرار لا ثمن له. إن محمد الهادي يبني "ديك الشمال" على هذه الصيغة المتناسلة من تقاطب إلى تتافر إلى تقاطب من جديد وهكذا دواليك.

استثمر محمد الهادي جمالية التقاطب والتتافر على مستوى اللغة الموظفة في عمله هذا، وقد وُفق في تحويل التتافر إلى تقاطب خاصة على مستوى استعمال الحروف متقاربة المخارج، وقد جاءت فصيحة لا يجد القارئ صعوبة في قراءتها ومعاودة قراءتها من دون صعوبة تذكر؛ من ذلك قوله: "كان الله في عوننا جميعا، فهذه الحِلوة، حِلوة الحِلوات، حِلوة الحِرَام، تستطيع أن تحرر شعبا بكامله من ظلم القرون، هي وحدها ملحمة. ملحمة من اللحم..²⁰ فازدان هذا المقطع بوجود صوت حرف الحاء الذي على من كثرت له لم يؤدي إلى تتافر بل إلى تقاطب، فكان الكلام فصيحاً لا صعوبة في تكراره ولا صعوبة في فهمه وإدراكه، وزاده بهاء وجمالا قدرة المبدع على استعمال اللفظ بمستويات دلالية متباينة؛ كاستعماله لـ: ملحمة بمعنى مَلْحَمَة وبمعنى مَلْحَمَة التي تقال للمرأة المكنزة باللحم.

وأوجد هذا المبدع مستوى آخر من التقاطب والتتافر مع القرآن الكريم لما أتى ببنية لغوية تستمد علاقاتها الإسنادية من الصيغ التركيبية للقرآن الكريم؛ قال على لسان الحاجة: "سيدنا سليمان عليه السلام هو الذي وقف على ساحل البحر والرياح من تحته والإنس عن يمينه والجن عن شماله والطير في السماء تظله يا ابني. ثم نظر إلى عظم أمواج البحر فدعته نفسه أن يعلم ما في قاع البحر يا ابني. فأمر الرياح فسكنت من تحته، ثم دعا رئيس الغواصين وقال له: اختر لي من أصحابك مائة رجل. فاختر له مائة رجل يا بني. فقال اختر لي من المئة ثلاثين، فاختر له ثلاثين فقال اختر لي من الثلاثين عشرة، فاختر له عشرة،

فقال اختر لي من العشرة ثلاثة، فقال الواحد منهم: غص حتى تنتظر إلى قعر البحر وتأتيني بالأخبار، فقال له سمعا وطاعة لك يا نبي الله، فغاص في البحر بعيدا ثم خرج فقال سليمان: ما الذي رأيت؟ قال يا نبي الله، ما رأيت إلا أمواجا وحيثانا، غير أنني رأيت ملكا عظيما....²¹ بني هذا المقطع من الرواية في الصفحة 38 وما بعدها وفق هذا البناء القريب من السياق القرآني؛ فقد استمد علاقاته الإسنادية من العلاقات الإسنادية في القرآن الكريم، واعتمد أيضا بنية سردية تأخذ من السرد العربي القديم والقريب كثير من السرد القرآني والسرد العربي لقصص ألف ليلة وليلة وكليمة ودمنة ورسائل الجاحظ.

يوهم المبدع القارئ إيهاما منطقيا بهذا البناء إلى درجة الاعتقاد بأن هذا الجزء هو إعادة صياغة لوقائع من الماضي بسرد تراثي، ولكن يفاجئه لما يربط بهذه الوقائع بالحاضر قائلا: "فتعجب سليمان منه ومن زيه الذي زيك الآن يا بني، ثم قال له: ما بلغ بك ما أرى؟ فقلت أنت يا نبي: يا نبي الله، كانت لي والدة وكنت من أبر الناس بها، لا أترك شيئا إلا اشتريته لها من سوق سبته وجوطية درب غلف، فلما حضرته الوفاة سألتها أنت يا بني أن تدعو لك، فرفعت رأسها إلى السماء وقالت: يا رب، قد عرفت بولدي بي فارزقه العباد في موضع لا يكون لإبليس وجنوده عليه سبيل، ثم ماتت، فدفنتها فخرجت يوما يا بني إلى ساحل البحر لتصيد السمك لا لترش الماء على البنات الفاتحات، فإذا أنت بهذه القبة، فدعتك نفسك أن تدخلها، فلما دخلتها انطبقت عليك أبوابها يا بني...".²²

يتفنن محمد الهادي في توظيف التناثر والتقاطب في بناء جمالية سردية في هذه الرواية مما يوّلّد لدى القارئ شعورا بالجمال والمتعة ورغبة وتشويقا إلى المزيد من الأحداث والوقائع التي تتقاطع في ما بينها عبر تداخل السياقات والمواقف وتضافر المحكي والمروي والملفوظ والمصرح به من القناعات والأفكار والمسكوت عنه منها.

إن هذا المقطع يتقاطب مع بقية المقاطع المشكلة لهذا النص ويتنافر معها في الوقت ذاته، وكذلك يقع التقاطب والتنافر بينه وبين البنيات اللغوية المشكلة للسرد القرآني والسرد التراثي العربي الذي يشكل حضوره قيمة جمالية يمكن الوقوف عندها مطولا، ويمكن أن نشير هاهنا إلى التناص مع القرآن الكريم الذي شكّل حضورا لافتا للنظر سواء بآياته أو بأجزاء منها، أو من خلال استثمار السياق القرآني والأجواء الدينية كالتصوف والمشيخة وقراءة القرآن الكريم. إن محمد الهرادي، وهو يقتبس من القرآن الكريم، لا يشير إلى ذلك ولا يميزه، إنما يستعمله من باب التوارد وحضور النص الغائب، ونحن لا نعدم قصدية في هذا التوظيف؛ من ذلك ما جاء في الصفحة 59: "...ماتت الفرس في المعترك وأصابنتي الجروح الأخرى في الصدر ف(كانت بردا وسلاما)، وسمعناه وأيدناه رغم أننا قلنا كفى من الكذب والتلفيق يا أيها الشيطان والمعركة جرت منذ قرون، و(نبذناه في العراء وهو سقيم)..²³. وعلى الرغم من ضرورة التمييز بين كلام الله تعالى وكلام البشر في الحديث أو في الكتابة، إلا أن محمد الهرادي أراد أن يستفيد من سياق الحال *contexte de situation* من أن المقتبس هاهنا من النصوص الأكثر تداولاً واستعمالاً فهي مميزة ومعروفة، والمخاطب على علم بحال الخطاب، ولكن يطرح مشكلا في حال ترجمة هذا العمل السردى إلى لغة أخرى فكيف يتم التمييز بين كلام الله وكلام البشر؟.

لا يكتفي محمد الهرادي بهذا التقاطع مع القرآن الكريم بل يتجاوزه إلى مستوى آخر من التنافر والتقاطب قد يخلخل أفق انتظار القارئ بمفارقة ناتجة عن بنية لغوية تقوم على علاقات إنسانية تتجاوز المؤلف وتقع في أحضانه؛ لأنه هو الداخل الذي لا خارج له وهو الخارج الذي لا داخل له، ومن ثم فإن هذا المبدع يقرب إلى القارئ العجيب والغريب إلى درجة أن يصبح معاشا ومعيشا، ومرئيا ومجسما، يواصل سرد الأحداث ليربط بين المتقدم والمتأخر

ليجعلك تستشرف الآتي؛ يقول: "فقال لك سليمان: هل لك في صحبتنا رغبة. قلت أنت: لا يا نبي الله، إن تشأ تأذن لي أن أعود إلى قبتي فأذن لك سليمان، فانطلقت ودخلتها وانطبق عليك بابها، وها هي السيمكا سبيسيال وقد تراخرت بها الأمواج، وأنت فيها، لا الماء يطفئ ظمأك، ولا نار الموتور تغذي جوعك، لأنك تحولت من بحار وسديم وسحاب ومطر وجليد إلى ثلج، لا ترهب الثلج يا بني، إنه يتبخر أيضا مثلما يتبخر كل هذا الكلام."²⁴ هكذا تعود الأحداث إلى البنية اللغوية المعاصرة التي تنهل من اللغة اليومية للمواطن المغربي الكادح ونصف المثقف، وتعود السيمكا هذه السيارة العجيبة التي تنقلنا في هذه الرحلة الممتعة في جو ممزوج بشيء من الغريب والعجيب والفظازي والاحتفالي لتنتصر اللغة ويشمخ السرد وترتقي الحكاية ويطفو الممتع بقدرة هذه الروائي على الجمع بين المتناقضين والتفريق بين المتوحدين لتصل إلى القارئ متوسط الثقافة فنتج معرفة بالنص ومتمعة به وتمتع.

تتجلى جمالية التقاطب والتناظر في هذه الرواية في أن محمد الهادي وظف المفارقة قيمة جمالية تتحكم في بناء هذا النص السردى المتميز ليكشف عن تلك التناقضات التي يحياها المجتمع العربي إن على مستوى الأفكار وإن على مستوى الممارسات اليومية للأفراد والشخصيات، ففي مقابل الوعي التام بالكتابة هناك فعل النسيان الذي لا يبدو أنه نسيان بقدر ما هو تذكير في صيغة إيهام منطقي للمتلقي؛ إذ ليس من المصادفة أن يتكرر هذا الفعل العديد من المرات في صفحات من هذه الرواية، وليس من المصادفة أيضا أن يكون فعل "نسي" بداية لتسع (9) فقرات مثل ما حصل في الصفحة 72 وما بعدها، ولم يكن ممارسة لفعل النسيان أكثر من أنه تذكير ومحاربة لفعل النسيان؛ من ذلك قوله: "نسي كل ذلك حقا، نسي حين التحقت بنا السيدة البهية ذات الفخذين وتحت إبطها كومة مجلات وجرائد، وعلى لسانها الحمد والشكر لله، وتقول، أنا يسارية،

واليسار طلع إلى الحكم، وهذا يعني أنني في الحكم، أليس هذا خبرا سارا، ويعلق هاني، لو حدث هذا قبل سنوات لقلنا هو نوع آخر من الانقلاب، الدنيا تغيرت يا ست ... وأضاف، إذا أمكن فقط إقبار الملفات القديمة ستكون الدنيا قد تغيرت فعلا، وهذا سيمنح الجميع بعض الأمل.. وهل نطق هاني بكلمة؟ وماذا كانت تعني هذه الكلمة وقتها؟²⁵. فهل هذا تذكر أو نسيان أو تناسي أو دعوة للتذكر أو دعوة للنسيان؟ إنها المفارقة والجمع بين المتناقضات أو المتعاكسات أو المختلفات أو المتباينات، فهل نسي كل ذلك حقا؟ أو أن فعل الحضور والغياب، النسيان والتذكر يتبدلان المواقع بطريقة تعتمد على التناظر والتماثل؛ السيدة البهية ذات الفخزين، تحت إبطها كومة مجلات وجرائد= الحمد والشكر لله =يسارية= اليسار طلع إلى الحكم= أنني في الحكم = لو حدث هذا قبل سنوات= الانقلاب= الدنيا تغيرت= إقبار الملفات القديمة= الدنيا قد تغيرت= الأمل= نطق كلمة أمل = معنى كلمة أمل وقتها.

إن "نسيت" هاهنا وإن جاءت في صيغة الماضي فهي تتحدى الماضي وتنتصر عليه لما تدفع الراوي إلى استذكار مجموعة من الأحداث والوقائع التي لا تنسى ولا تتمحي من الذاكرة، وهي تدفع السرد نحو آفاق رحبة تجعله يفتح على دلالات أخرى للنقاطب والتناظر بوجود هذه السيدة العجيبة ذات الفخزين أو هكذا يحلو له تسميتها، وهي شخصية من دون ملامح محددة ولا نعرف لها ماضٍ اللهم ما يخدم السرد وفق ما طروحات الرواية الجديدة، وخاصة ما طرحته نتالي ساروت في كتابها عصر الشك في الصفحة 72 وما بعدها من أن الشخصية فقدت ملامحها وأثاثها وكل ما كان يميزها في الرواية الكلاسيكية. فللشخصية في هذه الرواية وظيفة سردية بلامح غير محددة بدقة بل قد تنطلي على أية شخصية تتصف بهذه المواصفات لتؤدي هذه الوظيفة فذات الفخزين أو ناني قد تكون أية أنثى؛ ونحن لا نعرف عنها الشيء الكثير اللهم ما جاء مناسباً

لبنية السرد هاهنا؛ من ذلك: "... وماذا قلت؟ ناني مصابة بمرض خبيث، هراء، ناني امرأة فقط، بيضة من ذهب، مؤسسة ضخمة، طفلة من خزف، مخلوقة بائسة، نصف يهودية ونصف مسلمة، لها من كل لون رقعة، ولا تخفي سراويلها الداخلية، وأنت يا هاني مجرد صفحة من ورق في هذه المجاري المسماة حياة، تنتني كالشعبان، ولسانك المتناقل يكذب: ناني ألقموها التوكال، ودسوا في طعامها سم النساء الهاري...²⁶. هكذا تتصف الشخصية في الرواية الجديدة بأنها كائنات ورقية أو كما قال عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية"، وما يهم هاهنا ليس وقوفنا عند هذه الخاصية بل تلك القدرة لدى المبدع من الاستفادة من جمالية التقاطب والتنافر التي كانت ميزة الشخصيات في هذه الرواية؛ فهي متقاطبة فيما بينها ومتنافرة من جهة، وهي من جهة تتقاطب مع نفسها وتتنافر في مفارقة نوعية كحال ناني هذه؛ فهي مريضة وليست بالمريضة، امرأة فقط وهي مخلوقة بائسة، نصف يهودية ونصف مسلمة، لها من كل لون رقعة...

ارتبط فعل النسيان والتذكر بالشخصية وبالمكان وبالحدث والزمن في هذه الرواية؛ وتجسد في بنيات لغوية جاءت على صيغ²⁷ "نسيت تماما تلك الغابة الصغيرة من شجر الصنوبر..." "نسيت تماما ذلك، ونسيت أيضا أن هاني شحب لونه قبل أن يرانا... قال، نسيت النقود، هل أعود؟" "نسيت أنني رمقت هاني، فيما بعد، يدس شيئا ما في جيبه الداخلي" "نسيت حقا، آه، ما أكثر ما نسيت لحظة عادت ناني بالزمن إلى الوراء..." "نسيت كل ذلك حقا، نسيت حين التحقت بنا السيدة البهية..." "نسيت فعلا كل ما قيل من سخافات، ونسيت حقا أنني لمحت ذات الفخذين تستمع إلي..." "نسيت فعلا متى التحقت بنا السيدة البهية ذات الفخذين"، "نسيت أن غابة الصنوبر الصغيرة ونحن خارجان كانت مظلمة..." . يتذكر الراوي كل هذا على الرغم من أنه يستعمل نسيت التي أصبحت لازمة تنقل الحركة السردية وتطورها وتتميمها وتجعلها مفتوحة أكثر، وكان هذا

التوظيف نوعاً من التجريب مارسه محمد الهراي وكأنه يريد أن يقول إن نسي أن يسرده، ولكن لم ينسأه أحداث ووقائع ويريد إيهامنا كأن موقعه من الرواية ليس هاهنا وما أخره إلا فعل النسيان. ويدرك محمد الهراي تمام الإدراك أن الرواية الجديدة لا تتبع كرونولوجية الأحداث كما وقعت، إنما تعتمد مبدأ الانتقاء والاصطفاء بحسب ما يخدم السرد وينميهِ ويطوّره، زمن الأحداث زمن متقطع ليس له بداية ولا نهاية ولا وسط، إنما مجموعة من الأحداث تتشاكل وتتقابل وتتفاعل وتتمازج لتنتج تجربة جديدة في الكتابة السردية منفتحة على تجارب الآخرين وساعية إلى تجاوز التجارب السابقة نحو تجربة جديدة في اعتصار الأمل وتجاوز المحنة وركوب مخاطر الكتابة الجديدة التي تمارس التجريب وتسعى إليه. وتعتمد التكتيف وتبتعد ما أمكن عن الثثرة والإسراف اللغوي والبسط المعجمي والاستعراض اللساني والتداعيات اللغوية التي لا تتحكم في التدفق الفكري، وبذلك يبتعد النص عن صيغ الاسترجاع والترديد خاضعاً لسلطة نصوص إبداعية سابقة لا يستطيع التحرر منها، ولا التخلص من قدرتها على تقمصه إلى درجة تصبح نصوص المبدع إعادة تشكيل لنصوص مسبقة تغيب عنها القدرة على الإبداع والجدة .

إن المفارقة تولد نوعاً من التماهي والتماحي وزوال الحدود والمزج بين المواد المختلفة، وتكاد هذه الرواية أن تقف عند هذه الخصوصية الفنية لما استطاعت أن ترسم لنا هذا الوضع الجديد للمجتمع المغربي خصوصاً، والمجتمع العربي عموماً؛ يقول: "ونسيت فعلاً هذا الذي يبدو أمامي أشبه بالبياض، ربما هو لون قريب من لون العسل البني الخفيف ينحدر نحو بياض شاحب لا شك أنه بداية المنطقة المغطاة...."²⁸. وبذلك يكشف محمد الهراي بأن المواقف ليست دائماً مع أو ضد وإنما قد تنتفي المعية والضدية ليظهر إلى الوجود ما يشبه البياض الذي تزول فيه الحدود، ولكن إلى أي حد يمكن أن يكون اللون

الرمادي(النظام الدولي الجديد)، على سبيل المثال، لونا تزول فيه الحدود بين اللونين الأبيض والأسود؟

إن الجمع بين المتناقضات أسلوبية تتحكم في هذا العمل السردي المتميز، وكلما تنقلنا في جزئياته طافت إلى السطح صيغة أخرى من التقاطب والتنافر قد تكون مستمدة من طبيعة المجتمع المغربي خصوصا أو المجتمع العربي الذي يقوم على المتناقضات؛ يقول: "توقفت المرسيديس البيضاء ونزل مصطفى، وكنا قد عرفنا السير حين توقفنا تقريبا وسط الطريق، ولذلك فاجأتنا أبواق السيارات الغاضبة، وقالت ناني: بإمكاننا أن نلغي هذا الطريق من خريطة المدينة، ولكن لا ينبغي أن نقطع الطريق بهذه الطريقة، وصاحت: مصطفى.. ونزل هاني وعاد مع مصطفى الذي يضع الآن تحت إبطه لفة جرائد. وقلت: هذه حكومة بلا صحافة وبلا أفكار، وقاطعتني: باردون، قلت لها مجددا هذه حكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية. ولم ترد. طبطب هاني على كتفي مواسيا: اجمع أصحابك وسنكون حزبا جديدا، حزب المستقبل. حزب الشباب.."²⁹. يقوم هذا المقطع على تركيب عجيب يبدأ بتوافق(+) يؤدي إلى تنافر(-): وقوف السيارة(+)=> عرقلة السير(-)، التوقف وسط الطريق=>(+ أبواق السيارات الغاضبة(-)=> ونزل هاني وعاد مع مصطفى الذي يضع تحت إبطه لفة جرائد(+)=> حكومة بلا صحافة وبلا أفكار=>(-) قاطعتني: باردون (-)=> الحكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية(-) => اجمع أصحابك وسنكون حزبا جديدا، حزب المستقبل. حزب الشباب(+).

وكشف النص عن مستوى آخر من التقاطب والتنافر الذي قد يؤدي إلى تحول جذري للمجتمع يتقاطب مع بعضه من جهة ومن جهة أخرى يتنافر مع طبيعة مجتمع سابق أو كلاسيكي أو مع معادل موضوعي: "هذا مغرب آخر، مغرب المال والأعمال والخلان وحقوق الإنسان، مغرب البورصة

والانفورماتيك، مغرب الفتيات والرشيقات في المكاتب المكيفة، مغرب المتحررات جنسيا والسخاقيات والنسوانيات مغرب عويطة (القطار السريع) والأوطوروت والبطاقات البنكية، مغرب الهمبرغر التملقيع، مغرب المشاكل القطاعية والحلول الجاهزة، مغرب الكا ط كاط والحلاقة الأمريكية، مغرب رقمي، رياضي، وتحليلي. مغرب خرج من جلبابه كما خرج عفريت القنديل من القمقم ليلبس القميص النصف كم وربطة العنق...³⁰. إلى أن يقول: "مغرب الحسين السلاوي وعبد الحليم انقرض يا أخي، مغرب الفقيه البصري أصبح في ذمة التاريخ"³¹. يعتمد محمد الهراي على تقنية الهدم والبناء وإعادة تشكيل الواقع من جديد ليرسم ما قد يعتقد أنه تحول وتغير أو صعود نحو الأسفل؛ إنه التفاؤل المنبثق من التشاؤم الذي انطلق من تفاؤل سابق وهكذا دواليك في حركية جدلية بين المركز والهامش لهدم القناعات واستبدالها بقناعات أخرى مؤسسة لتقاليد جديدة في المجتمع تدفع إلى التساؤل عن موقعنا قياسا إلى زمن حسين سلاوي وعبد الحليم وهذا الزمن، زمن العالم الجديد، زمن العولمة والأمركنة، زمن ضياع الخصوصية وانحصار الهوية وضياع قيم وانبثاق قيم جديدة؛ يبحث الإنسان عن موقع قدم أو نقطة ارتكاز جديدة تكشف عن تلك القدرة على المراجعة أو التراجع أو حتى الانقلاب ليتقاطب مع هذا الوضع الجديد أو يتنافر معه. عبّر هذا المبدع عن محاولة التمتع هذه بقوله: "وحيد هو القلب والعاطفة والصلوع والكأس حين تنتفخ بالحب والمتعة والفرح والكلمات حين تحرق خلفك الطريق والجسد حين يتعري في الرصيف وأنت لا تملك غير نفسك تعرضها أمام الخالق الذي وهبك الحياة وزين لك متع الدنيا وقال لك سر إلى الأمام وقد سرت على الأمام أقطع كل الحبال التي توثقني بما فيها حبال الاشتراكية والشيوعية والأوليغارشية والفوضوية وكل المذاهب لأخدم البلاد وكي لا أكون خروفا في دكان جزار أنت تعرفه.. هل تعرفه أم أنت منهم؟"³². ومتى كانت

المذاهب لا تخدم البلاد؟ ومتى كانت خدمة البلاد ليست من المذاهب؟ إن المسألة تتعلق بقدرتنا على الانتماء إلى مجموعة من القيم والمبادئ في حين يطرح النظام الدولي الجديد بدائل أخرى تدفع بالإنسان بعيدا عن كل المرجعيات السابقة، وتعوض سلطة تلك المرجعيات بسلطة أخرى تفرض نفسها على المؤلف وكذا القارئ فيدعن لها أو يقاومها من خلال نص منتج له سلطة مقاومة أو سلطة الخنوع والخضوع. "نستطيع أن نقول إن النصوص في ذاتها لا تمتلك أي(ة) سلطة، اللهم إلا تلك السلطة المعرفية التي يحاول كل نص — بما هو نص — ممارستها في المجال المعرفي الذي ينتمي إليه. إن كل نص يحاول أن يطرح سلطته المعرفية بالجديد الذي يتصور أنه يقدمه بالنسبة للنصوص السابقة عليه. لكن هذه السلطة النصية لا تتحول إلى سلطة ثقافية اجتماعية إلا بفعل الجماعة التي تتبنى النص وتحوله إلى إطار مرجعي"³³. ما الجديد الذي يقدمه "ديك الشمال"؟ وما السلطة التي يمتلكها ويمكن أن يمارسها علينا؟ وإلى أي حد تخلص هذا النص من سلطة نصوص أخرى قبله؟ إن التخلص من سلطة النصوص السابقة أو الوقوع تحت تأثير سلطانها هو تجلٍ للتقاطب والتنافر في "ديك الشمال".

وتجلت جمالية التقاطب والتنافر على مستوى المكان بأنواعه داخل هذا العمل السردي فكانت الأمكنة متنافرة فيما بينها ومتقاطبة؛ وعلى مستوى تقاطب عناصر البنية السردية مع المكان أو تنافرها معه، وقد تحكم هاجس القلق والارتياح في هذه الجمالية فكان المكان مصدر راحة ومنتج للقلق في الوقت ذاته بحسب درجة التقاطب أو التنافر. يقول: "يمكن للحكاية أن تنطلق مجددا من غير الموتى، سيعمل الراوي قضية العساس الذي رفض وقوف السيمكا في الكاراج والطبيب السكران وحمق موظف يرندي زي الف. ب. أي حين فحص الأوراق وطرح أسئلة المربع الأحمر على الخوخة المذعورة وسيهمل الطوابق

السفلى والرائحة المريبة للجنث وسيمر من دهاليز مظلمة وممرات عطنة لم يتخيلها أورسون ويلز وسيصل متقطع الأنفاس أمام الباب الحديدي الصدى للشيء المدعو عنبر الموتى أو قسم المهملات إذ سيعلم إذ ذاك أنه تحول من كائن آدمي إلى مشروع حيوان لزج لبق...³⁴. إن الأمكنة قد تتقاطب فتشكل مكانا متوحدا كالشوارع والغرف والبيوت والقرى والمدن والبلدان والدول إلى أن تصبح الأرض قرية صغيرة، وقد تتنافر فتتصارع وتتخاصم وتتهاوى وتتشأ الحروب والنزاعات، والبيئة نفسها تتقاطب وتتنافر مكانيا.

الهوامش

- 1 - في شعرية الرواية: 22 .
- 2 - محمد تحريشي. شعرية اللغة في "البهية تتزين لجلالها" مجلة عمان .
- 3 - محمد الهراي، ديك الشمال 32 منشورات الزمن 2001، الدار البيضاء - المغرب.
- 4 - م، ن: 58.
- 5 - نفسه: 58
- 6 - نفسه: 60
- 7 - نصر حامد أبو زيد، التفكير في زمن التكفير 65 مكتبة مدبولي، ط: 2 القاهرة 1995.
- 8 - م، ن: 60، 61 .
- 9 - يوسف: 36، 41 .
- 3- ديك الشمال: 5
- 4 - ديك الشمال: 112، 113، 114 .
- 11 - م، ن: 114.
- 12 - م، ن: 58.
- 13 - نفسه: 05.
- 15 - ديك الشمال: 6، 7 .
- 16 - م، ن: 07.

-
- 17- ديك الشمال: 7 .
- 19 - ديك الشمال: 63.
- 20 - م، ن: 97 .
- 21 - ديك الشمال: 38، 39 .
- 22 - م، ن: 39، 40 .
- 23 - ديك الشمال: 59 .
- 24 - ديك الشمال: 40 .
- 25 - م، ن : 78 .
- 26 - ديك الشمال: 81 .
- 27 - م، ن: 73 وما بعدها .
- 28 - م، ن: 79 .
- 29 - م، ن: 32 .
- 30 - ديك الشمال: 16.
- 31 - م، ن: 16
- 32 - ديك الشمال: 26 .
- 33 - التفكير في زمن التكفير: 138 .
- 34 - م، س: 21 .

علاقة المكان بجهة القول في الخطاب الروائي المغربي رواية "ثقل العالم" لسعيد بوكرامي نموذجاً

عبد المنعم شيحة

جامعة منوبة تونس

١. مدخل:

هل من علاقة بين التشكل القصصي للمكان في الرواية المغربية وجهة القول التي نتحدث عن ذلك المكان وتمنحه من خصوصيتها، وتنتظر إليه وفق جملة اعتقاداتها في العالم والأشياء التي ترصدها وتنقلها إلى مروي له بغية التأثير فيه ومخاتلته وإقناعه بما تعتقد؟

إنّ الكلام في رأي فاوئر، يرد مشوباً بذاتية المتكلم مهما كان نزوعه إلى الحياد والموضوعية. فما بالنّا بالكلام الأدبيّ الذي ينبغي أن ندرس فيه من جملة ما ندرس السمات الذاتية التي تجسّمها جهات الأقوال لأنّه- في الرواية أساساً- ينأى عن كونه مجرد نقل للأخبار ليصبح قولاً فنياً مفعماً بمعتقدات القائل ومواقفه وأحاسيسه يجريها على هيئات شتى" على حدّ قول الدكتور محمد الخبو، فكيف يكون الأمر لو تعلّقت جهة القول هذه بأدقّ خصائص الخطاب الروائي المغربي في رأينا وهي الإطار المكانيّ حمّال الأوجه وصنو التغيّر والكون الذي لا يفتأ يُصاغ في هيئات لا نكاد نحصيها.

لقد اخترنا أن نختبر أقوالنا حول جهة القول ودورها في التشكل القصصي للمكان في الرواية المغربية اعتماداً على رواية "ثقل العالم" للروائي المغربي سعيد بوكرامي التي نشرتها مجلة الكلمة الإلكترونية لصاحبها صبري حافظ (عدد ديسمبر 2007). وقد شدّنا إلى هذه الرواية ما بدا فيها من تضخّم للخطاب وعناية بالتلفّظ واستتبعاته التي تنوّعت واختلّفت، وكذلك غزارة المواقف

والتوجيهات والأحكام القيمية والانفعالية التي تطلقها الذات المدركة على جملة مدركاتها. هذا إلى جانب الذاتية (subjectivité) المبالغ فيها من الشخصية الراوية للأحداث تجاه الأخبار التي تسوقها عن الأشياء المدركة والمحال عليها. وقد خصّ هذا الراوي-الشخصية مكان الأحداث في هذه الرواية وهو مدينة الدار البيضاء بجملة من التقويمات والأحكام والتوجيهات التي رأينا أنها جديرة بالاهتمام والتمحيص لعدة اعتبارات، منها:

♦ أولاً: خصوصية الذات الموجهة (sujet modal) التي تتجز الأفعال التوجيهية في هذه الرواية. فهي ذات تسرد أحداثاً وقعت لها من موقع الذاكرة بعد أن انتهى بها المطاف في مشفى للأمراض النفسية. وهي تتوجّه بروايتها بطريقة مباشرة إلى ذات أخرى في مقام المرويّ له هو القارئ المفترض تقصّ عليه ما وقع لها من أحداث أوصلتها إلى هذا المكان. يقول: "اسمحو لي أن أتوقّف للحظة، لأبدأ من البداية، لم تكن لديّ خيارات عديدة لكنّ الشيء الذي أتذكّره ويمكن أن أشدّ به رأس الخيط لتكون لهذه الحكاية بداية...أنتم تعرفون وأنا أعرف والله يعرف أنّ الضرورات تبيح المحظورات" (ثقل العالم ص2).

♦ ثانياً: ظهور نية التأثير في المرويّ له، وإقناعه بجملة معتقدات الراوي وتقويماته، بما فيها تلك الأحداث الغامضة التي تقع في مسافة بين الحقيقة والحلم (أو الخيال) مع منظّمة الطريق إلى المستقبل والتي انتهت به إلى مستشفى المجانين تلاحقه الكوابيس والهواجس وأحلام اليقظة. ثمّ الإصرار في نهاية الرواية على هذه الغائية-أي التأثير في المرويّ له- إذ يقول في آخر صفحات الرواية: "توقّف الآن عن القراءة وتخيل معي، أنا أجلس على أحد كراسي حديقة المشفى..." (ثقل العالم ص44).

♦ ثالثاً: خصوصية المصوغ من المدركات، أو جملة الأشياء المحال عليها أثناء إنجاز عملية القول داخل القصّ وخاصة مرجع المكان (أي الدار البيضاء)

الذي يتشكّل قصصياً وفق تمثّلات شتّى، ويُقدّم لنا في صيغ سرديّة، قصيرة، مبتورة، متشظيّة، تتكيّف مع انفعالات مرجع القول الرئيسي في هذه الرواية- عبد الرزاق المتوكّل- ومشاعره، لتبدو لنا في لبوس مشوّه، قائم، متداع، أو آيل للسقوط كما سنرى لاحقاً. كما أنّ جملة تمثّلات هذه المدينة (أي العمارات والشوارع والمقاهي والمدينة العتيقة والطرق والأزقة...) هي مجرد تنويعات أو تفصيلات دقيقة لهذا الوجه القائم للمدينة.

✓ فكيف تحيل الذات المُدرّكة على هذه المدينة وهي تصفها، أو تتفاعل معها وتسعى ضمن تفاصيلها؟

✓ وكيف تتشكّل مدينة الدار البيضاء قصصياً في هذه الرواية؟ وماهي علاقاتها بجملة العناصر القصصيّة الأخرى مثل الزمان والشخصيّة؟

II. مرجع القول ودوره في تشويه المكان في ثقل العالم:

1. تقديم الرواية: (الدار البيضاء دار لا مستقبل فيها)

تبدأ الرواية والشخصيّة الرواية للأحداث تجلس في مشفى للأمراض النفسيّة، تحاول أن تتكيّف مع العالم من حولها في هذا الركن من المدينة الذي يعني عادة نهاية أحداث ما.. لذلك يسعى الراوي إلى البحث عن نقطة بداية لما آل إليه حتى يقنع من يخاطبهم بأنّ ما يعيشه في اللحظة الراهنة هو الراحة والخواء قياساً بمعاناته في عالم ما قبل المشفى. وعندما يبدأ عبد الرزاق المتوكّل سرد حكايته نفهم أنّ قسمها إلى قسمين:

* قسم وقائي، يسرد فيه نتفا من حياته في شغله وفي بيته وفي مدينة الدار البيضاء، بمقاهيها وحاناتها وشوارعها وأزقتها، حيث يعيش ويسعى ويلتقي بعض أصدقاء الماضي أو الخنساء صديقة طليقته، أو المدينة القديمة التي يذهب

إليها لزيارة أمّه وأخته. وقد تميّز هذا القسم بكثافة الأحكام والتقويمات والمواقف التي يطلقها الراوي تجاه ما يُحيط به وخاصة مرجعيّ الزمان والمكان.

* قسم سرّياتيّ إذا شئنا يبدأ بالركض صباحا تجاه طريق الجامعة العربيّة بعد ليلة وداع حميميّة مع الخنساء، لينطلق إلى الموعد السريّ مع منظمة الطريق إلى المستقبل. ثمّ يتداعى السرد إلى جملة من التهويمات الشبيهة بالأحداث، وما هي من جنسها بمنطق السرد على الأقلّ. مثل الطابور الطويل الغامض والحرس المدجّج بالسلاح وطائرات الأباتشي والملاحظات الاحتفالية الاستشهاديّة، وناقلات الجنود والجيش الأمريكي والعتاد الحربي الذي يلبسه المتخلون عن الطابور.. لنصل إلى زواجه السريع من المرأة العجوز التي تسبقه في طابور الانتظار وحواراته الطويلة معها ومع العجوز الذي يقف خلفه. ثمّ تتداخل المراحل ويتفكّك الصفّ قبل قراره بالركض هربا من وهم الطريق إلى المستقبل ليستفيق في المشفى تطارده الكوابيس والهواجس ويعيدنا إلى نقطة بداية هذه الرواية.

لقد قام السرد في مجمله على حركة ارتداد إلى الوراء تتلوها ارتدادات، ثمّ تهويمات يروي من خلالها عبد الرزاق المتوكل جملة الأحداث التي قادته إلى شخصيّة تشعر بثقل العالم يجثم فوق صدرها. ومن خلال تداعي الحكايات نفهم بعض أسرار نهايته القاتمة. فعجزه عن التواصل مع الإدارة التي يعمل قسرا في أرشيفها راجع إلى رفضه أن يصبح موظّفا مرتشيا. وطلاقه من زوجته عائد إلى رغبتها في التحرّر من أسوار المدينة التي تعيش فيها إلى اسبانيا حلم شباب المغرب. وقد ساهم اكتشافه لهذه الحقائق على يدي الخنساء في تسريع التحاقه بمنظمة الطريق إلى المستقبل أو لنقل في تسريع انهياره.

2. نحو توجيه المرجع:

يرتبط مرجع المكان في الرواية ارتباطاً وثيقاً بالذات المُدرَكة أو المَبْثُرة وفق المصطلح الجيناتي، بعد أن تضخّمت فيها قصديّة التوجيه، بغية إقناع المرويّ له بحتميّة النهاية السوداويّة لعبد الرزاق المتوكّل وقد أعياه الركض اليومي في مدينة "تتحمّط فوق رؤوس السكان" (ثقل العالم ص25). ولفهم ذلك نشير إلى أنّنا لن ننظر إلى مضامين القول فيما تقوله الذات المتكلّمة (أي Dictum) وإنّما سننظر إلى جملة المواقف والاعتقادات والتوجيهات التي تتخذها هذه الذات ممّا تحيل عليه، وتدركه. والذي يُصطلح على تعريفه بالجهة (Modus ou Modalité) وهو كامن في وجهة نظر المتكلّم فيما يرى ويروي¹. وسنركّز خاصة على الجهات المعرفيّة، والجهات التقويميّة التي ترتبط بما يبيده المتكلّم في كلامه من أحكام وتقويمات وتأوّلّات للمضامين القضويّة (contenu propositionnel) التي يقولها². هذه الأحكام قد نستخلصها في الرواية من أفعال الشكّ، واليقين، والإرادة، والتقويم، والمعرفة، وغير ذلك ممّا يتّصل باللغة، ونفهم من خلاله جهد التوجيه. هذا مع ضرورة انتباهنا إلى أنّ عمليّة التوجيه في القصص تأخذ أساليب متعدّدة يصعب حصرها بكيفيّة دقيقة أو حدّها سلفاً.

ولكنّا مع ذلك يمكن أن نلاحظ درجات من عمليّة التوجيه يعتمدها المتكلّم كلّما أنجز عمليّة الإحالة على المكان تبدأ بالأحكام الذاتيّة البسيطة، وتنتهي على مواقف جوهرية في عمليّة القصّ موعلة في القتامة والسوداويّة. ولفهم ذلك نستدلّ أولاً بهذه الشواهد:

(ش1): "أشعة الشمس مضغوطة تنفلت من السياج الحديدي للكوة الوحيدة

لهذا القبر الأرشيقي" (ثقل العالم ص5).

(ش2): "في الطريق إلى العمارة رأيت الخيام منصوبة حديثا يقطنها سكان العمارة المتهدمة. أمّا عمارتي فوجدت أمامها أزيلالا تتصاعد منها رائحة العطن التي تجرح العين وتذبح الصدر" (ثقل العالم ص7).

(ش3): "كلّما دخلت زقاقا إلّا وجدت أشغال حفر، وكأنّهم يبحثون عن شيء ما لم يعثروا عليه بعد. مازالوا يبحثون عن كنز كان أبي يقول ساخرا" (ثقل العالم ص9).

(ش4): "لوحات الإشهار تتنصب كالفطر في كلّ مكان" (ثقل العالم ص15).

(ش5): "فتيات المقهى بين الفينة والأخرى ينسحبين إلى المراحيض لتعديل وجوههنّ استعدادا للسهر وعمل الليل تماما كالكثر من فتيات النهار اللواتي يدفنّ أجسادهنّ داخل المعامل والشركات ولا يجنين منها سوى البؤس والأمراض النفسيّة والعضويّة" (ثقل العالم ص18).

(ش6): "...وانصرفت أحاذر أن تسقط فوق رأسي بعض ألواح الدعم التي يستعملها العمال المنهمكون في ترميم مركز البريد. كثرت أوراش الترميم في الدار البيضاء وكأنّها تتحطّم فوق رؤوس السكان" (ثقل العالم ص25).

لقد رُكّب الكلام في هذه المقاطع بطريقة تكشف عن الاعتبارات الذاتيّة للمتكلم، من قبيل تعليقاته العابرة والبسيطة على مُدركاته في مدينة الدار البيضاء مثل القبر الأرشيقي في (ش1) أو رائحة العطن التي تجرح العين وتذبح الصدر في (ش2) أو لوحات الإشهار كالفطر في (ش4). إنّ بعض مواقف الرائي من مدينة الدار البيضاء التي يُحيل عليها لا يزيد ظاهرها عن الإخبار أو الإثبات³ (Assertion). ولكنّ تنزيلها في سياق النصّ جميعه وتدبّر مقامات قوله المختلفة، قد تكشف لنا ما يختفي خلف إثباتاته من استهجان أو سخرية مُرّة من المُحال عليه. ففي (ش3) مثلاً، وظّف أسلوب الحصر في صياغة تركيبه

[كلّما...إلا...]. وأشرك المتقبّل في عمليّة إدراك المُدرِك (وجدت) وكأنّ تقاسم عمليّة الإدراك يسهم في تأكيد الحدث الذي بات محصوراً، مشروطاً لا استثناء فيه، فلا يدخل المرويّ له الأزقة إلاّ ويجد فيها أشغال حفر وترميم، وقد ذكرته الصورة بتعليق لوالده عليها، فباتا مترابطين في ذهنه (أي الصورة والتعليق)، فلا تكون الرؤية إلاّ وتعليق والده عليها (أي مازالوا يبحثون عن كنز) مُنشَد إليها، مرتبط بها. وعلى المرويّ له أن يربط أيضاً بين الاثنين مادام مدعوّاً إلى مُقاسمة الرائي الإدراك.

إنّ اللافت هنا، أنّ وجهة نظر الراوي فيما يروي تكاد تغطّي على المرويّ، وتوجّه المسرود إلى غائيّة هذه الذات التي تتهاوى داخليّاً، وتشعر بثقل العالم يجثم على صدرها، فتقلعه قسراً إلى المكان الذي تحيا فيه وتصوغه وفق مُكابدتها وشعورها به.

لقد تأدّت وجهة نظر الرائي في (ش2) و (ش3) من خلال جهة الإدراك بتوظيف فعل (وجدت) وهو فعل يرتبط عند ديكره بما يبيده المتكلّم من أحكام إزاء مدرّكاته⁴، كما أنّه يقترن في بعض أشكاله بالإدراك البصري ذي الصبغة المعرفيّة (فعل رأى). وحضور العين في (ش2) وهي أداة الإدراك الحسيّ المجرّد مع فعل تجرح، يُثبت جهة اعتقاد الرائي في مُدرّكاته وتوجيهه لقول إنّ مدينة الدار البيضاء مدينة لم يعد يُستطاب فيها العيش، وقد شوّهت وتأدّت وباتت تدبح الصدر وهي "تتحطّم فوق رؤوس السكان" كما في (ش6). في هذا الشاهد لم تتأدّى الجهة عن طريق الإدراك وإنّما عن طريق التقويم، فقد شبّه الرائي أعمال الترميم الكثيرة في الدار البيضاء بتحطّم المدينة فوق رؤوس سكّانها (كأنّها تتحطّم) وهو نفس ما فعله في (ش4) عندما شبّه لوحات الإشهار بالفطر الذي ينتشر في كلّ مكان. وهذه الصيغ التوجيهيّة تكشف عن الأحكام الذاتيّة التي يحملها عبد الرزاق المتوكّل عن المدينة التي شهدت تهاولي أحلامه، وتغيّرها مع

تغيّره من مدينة سكنية وحياة مستقرّة إلى مدينة لا مستقبل فيها. لذلك ترد بعض صيغ الدفعة الثانية من الشواهد حاملة لأحكام وتوجيهات موعلة في الذاتية ولا تحتل التأويل من جهة ما تبوح به أو تتقصّد إليه قصدا. فمثلا:

(م1): "سألت حارس العمارة بانفعال عن سبب إهماله فأجابني أنّه ليس مسؤولا عن الشارع، بل عمال النظافة المضربين منذ أسبوع بسبب أجورهم الهزيلة ومخاطر الشغل وانعدام التغطية الصحيّة" (ثقل العالم ص7).

(م2): "غزت شوارع الدار البيضاء هذه السنوات ظاهرة الإعلانات الكبرى عن المواد الغذائيّة والهواتف النقالة وشركات السلف السريع ويمكن للإنسان أن يقضي اليوم كلّ يتقلّب بينها دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر" (ثقل العالم ص12)

(م3): "رأيت وجهي معلقا بإحدى لوحات الإشهار(سلف سريع ومريح). هذا الوجه الغائم، الحالم يعبر عن وجوه شريحة عريضة من المجتمع المغربي الذي كان يدغدغ بلقب البورجوازية الصغيرة والذي تحول بفعل النهب العام والفوضى الإداريّة والصناديق السوداء والبنوك المحليّة والدوليّة والشركات المتخصّصة في السلف إلى بورجوازية فقيرة لا تملك شيئا" (ثقل العالم ص15).

إذا كان المفهوم العام للجهة يفترض منّا أن نميّز بين المقول (Le dit) وبين وجهة نظر المتكلّم إزاء هذا المقول. فإنّنا هنا لا نكاد نفرّق بينهما لأنّ أحكام الراوي على مضامين قوله ملبسة فيها، تتجاوز مقام القول وحدوده، إلى التصريح المباشر عوض التلميح، والتقرييريّة الفجّة أحيانا كما في (م3) عندما انتقل من الحديث عن الذات المفردة إلى الحديث عن المجتمع المغربي بلغة الماركسيّة القديمة المتلاشية مع دفع العولمة. فالسؤال في (م1) كان يفترض جوابا واضحا وبسيطا:سبب الإهمال؟ ج:لست مسؤولا عن الشارع، ولكنه ولغاية ما صار مناسبة للحديث عن المضربين وأجورهم الهزيلة ومخاطر الشغل

وانعدام التغطية الصحية. لقد تأدت وجهة النظر ومن خلالها جهة الحكم عن عمال النظافة في الدار البيضاء طيَّ إجابة عن غير المسؤول عنه من بواب العمارة، في شكل استطراد يوظف الحالية (مضربين) والمفعولية (منذ أسبوع) والسببية (المفعول لأجله)، وقد استلهم لذلك ما يسميه محمد الخبو بالاستبدال التصويري، أو الصوري للمدينة. يقول محمد الخبو: "والتساوير (...) ليست من قبيل الصياغات المجازية الظاهرة كما في الشعر فحسب، إذ قد نعثر هنا وهناك على تشابه واستعارات تصور الأمكنة في المدينة، وإنما التساوير التي نعني نقف عليها في مقاطع نصية وقد بدت تقريرية في ذاتها، ولكن متى نزلناها في سياق النصّ جميعه، أو في سياق المقامات التي ظهرت فيها المدينة وتمثّلاتها بدت لنا ذات أبعاد تصويرية فذة"⁵. لقد استبدلت الذات الرائية صورة مدينة الدار البيضاء بصورة الأوساخ عند باب العمارة مقترنة بتعليل البواب لذلك، جاعلة إياه يري بعينها ويحكم بجهة اعتقادها، فإذا بالاستبدال التصويري يلخص وجهة نظر الذات المدركة ممّا تُدرّكه لا وجهة نظر البواب ممّا يُمارسه ويُعانيه. وكذلك الأمر في (م2)، فظاهر المقطع السردى تحليل لما تُدرّكه الذات عن الإشهارات والإعلانات التي غزت الدار البيضاء ولكنّ تدبّر طريقة إجراءات يكشف لنا عن موقف هذه الذات ممّا يحدث في فضاء المكان أمامها. يمكن أن يقضي الإنسان اليوم كلّ ينتقل بينها دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر. إنّ وجهة نظر الذات الرائية تجاه هذا المُدرّك الذي يلخص نتاجات العولمة التي احتلت المدينة جاءت حاملة لجهة الافتراض (يمكن) ولكنها كذلك قضت بسطوة هذا القادم الجديد الذي يستلّب الإنسان ويغيّر انتباهاته، ويكيّفها وفق لغة العصر [دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر].

3. مدينة الدار البيضاء مدينة الذات المتكلمة:

إنَّ أهمَّ ما ميَّز الراوي الشخصية في هذه الرواية قدرته على اختيار العناصر المكانية التي تشكَّلت منها الدار البيضاء قصصياً، وقدرته على التصرّف في موصوفاته بحسب أهوائه وغاياته التي يسير إليها، وهو يناور المرويّ له. فغذت المدينة وفق هذا الملاحظ (Observateur) تتساقط فوق رؤوس سكّانها، وإذا العمارات مغشوشة والأزقة محفّرة، والزباله تكدّس في غير مكانها، والمهمّشون والمتسولون والحشّاشون يملؤون الطرقات. بل لا تكاد تمثّل المدينة في جزء منها إلّا وله فيها نظر وتقويم وتركيب على نحو مخصوص. ولم تسلم من المدينة إلّا لوحة الإعلان عن منظمة الطريق إلى المستقبل. يقول: "تخيّلت دخولي فضاء الصورة وعبوري الطريق وتمدّدي السعيد فوق العشب الأخضر والشمس والسكينة" (ثقل العالم ص6).

إنّ جلّ ما أُحيل عليه من أمكنة في رواية ثقل العالم كان من قبيل الأمكنة المشوّهة، السوداويّة، المحطّمة (مثل الإحالة على العمارات التي تهدّم لأنّ أصحابها تجاوزوا قانون البناء) أو الآيلة للسقوط (مثل إحالته على ترميم مركز البريد). ولأنّ الصنو بالصنو يذكر، ولأنّنا لا نجد سرداً خارجاً عن نطاق الموقع والوضع اللذين يسرد فيهما الراوي وقائع الزمان والمكان كما يذكر ذلك محمد الخبو في مداخل للخطاب الإحالي في الرواية، فإنّنا نري أنّ تتبّع غايات الراوي فيما يروي وعدم الاستسلام له أو لسلطته الوقتيّة، والبحث خاصة في أشكال توجيهه لمرويّاته والعدول بها عن جهاتها الأصليّة قد يكشف لنا مزيداً من أسرار تشويه المكان في "ثقل العالم". ويكفي التذكير هنا بالعتبة التي صدر بها سعيد بوكرامي روايته والتي أورد فيها مُقتطفاً مُترجماً لخوان غويتصولو يقول فيها: "في ظروف مثل هذه التي أصبحت فيها محروماً منذ أسابيع من نعمة الحرية، يكتشف المريض، الذي يفترض أن أكون أنّه يجابه نفسه وفي نفس الوقت يجابه

السلطة الطبيّة وهو ما يدفعه إلى تقلب رماد الماضي بحثاً عن أجوبة أو إيضاحات بخصوص الأسئلة التي يطرحها على نفسه، دون انتظار مساعدة من أحد" (ثقل العالم ص1). هذه العتبة تحيل ولا شكّ على ما آل إليه مرجع القول الرئيسي في الرواية، منهاراً، معزولاً، تتناوبه الهواجس والكوابيس والرؤى في مشفى للأمراض النفسيّة، وهو ما زال يحلم بالركض طريقة للهروب على منوال فورست قامب (Forrest gump) ولكنها كذلك، تلقي الضوء على تلك الصياغة السوداويّة أو المشوّهة للمدينة التي أهانت إبنها أو عزلته في ركن معتمّ منها (أي المشفى) بعد أن كانت قد عزلته لأربع سنوات في قبر أرشيفيّ يقول عنه: "هنا قضيت أربع سنوات أراقب نقطة سوداء تغزو السقف يوماً بعد يوم يمكنني أن أقدر عددها السابق واللاحق وفي أيّ الفصول نقلّ وفي أيّها تتكاثر" (ثقل العالم ص5). إنّ إحالة الراوي على القبر في مرحلة ما قبل الانهيار وعلى الشقة شبه الفارغة وعلى العاطفة الذاتية، والطلاق الأليم والوحدة القاسية والمعاملات المصلحيّة التي تحكمها الرشوة، وعلى الغبار والروائح الكريهة والحفر والمزابل والأبنية المغشوشة والمياه العطنة.. يصبّ كله في خانة الانتقام من المدينة التي شوّهت حلمه وخسفت به الأرض في قبر الأرشيف لأنّه كان مستقيماً لا يقبل لغة عصره. فكانت العمليّة ارتداديّة شوّه بموجبها المكان الذي شوّهه. وظلّ يطارد الحلم أو الوهم حتى انتهى به الأمر إلى الانهيار.

III. على سبيل الخاتمة:

مجمال القول ممّا ذكرنا إنّ وجهة نظر الذات المدركة لمدينتها حملت جهة اعتقادها فيها، وتحدّدت وفق جملة من المقوّمات منها:

* تمثيل مدينة الدار البيضاء في أماكن منهارّة أو بصدد الانهيار، وقد غزتها العولمة وتكنولوجيا العصر الحديث ممثّلة في الإعلانات المبهرة والمقاهي الفخمة التي تجذب إليها شباب العصر وأهل الموضة من الضائعين، المعطلّين.

* تكثيف التفاصيل عند الإحالة على بعض الأماكن وخاصة العمارات الاقتصادية التي تحلّ بها مشاكل المتزوجين حديثاً ولكنها تفتح آفاق السرقة والغشّ والطمع.

* إطلاق الأحكام التوجيهية الكثيفة كما رأينا تجاه تمثيلات المدينة، والشروح والاستطرادات التي لا معنى لها إلا أن تثبت موقف الناقل المدرك من منقولاته كما في إحالاته على القروض السريعة والإعلانات، أو العمارات الاقتصادية المغشوشة، وفتيات المقاهي.

إنّ المبررات النصيّة المُسوَّغة لدراسة دور الجهة في التشكّل القصصي للمكان في هذه الرواية متعدّدة، متنوّعة أثبتنا من خلال بحثنا في بعض أوجهها، أنّ التشكّل القصصي لمدينة الدار البيضاء، كان محكوما لا بمنطق النصّ الروائي فحسب وإنما بما أملتّه أحكام الذات المتكلّمة وأهواؤها وقصديّة التشويه عندها التي لا تتبع من فراغ بل من ارتداد انتقامي شوّهت بموجبه المكان الذي لفظها مع سابقيّة الإصرار والترصدّ، وهي تقلّب رماد الماضي بحثا عن أجوبة أو إيضاحات بخصوص الأسئلة التي تطرحها على نفسها.

شواهد من رواية "ثقل العالم" لسعيد بوكرامي

سلسلة (أ) من الشواهد:

(ش1): "أشعة الشمس مضغوطة تنفلت من السياج الحديدي للكوّة الوحيدة لهذا القبر الأرشيقي" (ثقل العالم ص5).

(ش2): "في الطريق إلى العمارة رأيت الخيام منصوبة حديثا يقطنها سكان العمارة المتهدمة. أمّا عمارتي فوجدت أمامها أزبالا تتصاعد منها رائحة العطن التي تجرح العين وتذبح الصدر" (ثقل العالم ص7).

(ش3): "كلّما دخلت زقاقا إلّا وجدت أشغال حفر، وكأنّهم يبحثون عن شيء ما لم يعثروا عليه بعد. مازالوا يبحثون عن كنز كان أبي يقول ساخرا" (ثقل العالم ص9).

(ش4): "لوحات الإشهار تنتصب كالفطر في كلّ مكان" (ثقل العالم ص15).

(ش5): "فتيات المقهى بين الفينة والأخرى ينسحبن إلى المراحيض لتعديل وجوههنّ استعدادا للسهر وعمل الليل تماما كالكثير من فتيات النهار اللواتي يدفنّ أجسادهنّ داخل المعامل والشركات ولا يجنين منها سوى البؤس والأمراض النفسيّة والعضويّة" (ثقل العالم ص18).

(ش6): "...وانصرفت أحاذر أن تسقط فوق رأسي بعض ألواح الدعم التي يستعملها العمال المنهمكون في ترميم مركز البريد. كثرت أوراش الترميم في الدار البيضاء وكأنّها تتحطّم فوق رؤوس السكان" (ثقل العالم ص25).

سلسلة (ب) من الشواهد:

(م1): "سألت حارس العمارة بانفعال عن سبب إهماله فأجابني أنّه ليس مسؤولا عن الشارع، بل عمال النظافة المضربين منذ أسبوع بسبب أجورهم الهزيلة ومخاطر الشغل وانعدام التغطية الصحيّة" (ثقل العالم ص7).

(م2): "غزت شوارع الدار البيضاء هذه السنوات ظاهرة الإعلانات الكبرى عن المواد الغذائيّة والهواتف النقالة وشركات السلف السريع ويمكن للإنسان أن يقضي اليوم كلّه ينتقلّ بينها دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر" (ثقل العالم ص12).

(م3): "رأيت وجهي معلقا بإحدى لوحات الإشهار (سلف سريع ومريح). هذا الوجه الغائم، الحالم يعبر عن وجوه شريحة عريضة من المجتمع المغربي الذي كان يدغدغ بلقب البورجوازيّة الصغيرة والذي تحوّل بفعل النهب العام والفوضى الإداريّة والصناديق السوداء والبنوك المحليّة والدوليّة والشركات المتخصّصة في السلف إلى بورجوازيّة فقيرة لا تملك شيئا" (ثقل العالم ص15).

المصدر:

"ثقل العالم": سعيد بوكرامي نشر مجلة "الكلمة" الإلكترونية، السنة الأولى، العدد 12 يناير 2007 نسخة اللغة العربية، إشراف: صبري حافظ.

الموقع: www.alkalima.com

المراجع:

1. العربية :

- حافظ (صبري): الرواية والواقع: متغيرات الواقع واستجابات الرواية الجمالية (مقال) بمجلة إبداع، العدد العاشر أكتوبر 1992.
- الخبو (محمد): الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة"، دار صامد للنشر والتوزيع وجامعة صفاقس تونس 2003.
- * "قراءات في القصص"، مكتبة علاء الدين، صفاقس 2002
- * "مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية" مكتبة علاء الدين، صفاقس 2006
- الشريف (محمد صلاح الدين): تقديم عام للاتجاه البراغماتي ضمن كتاب أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1990.
- قنينيني(عبد القادر): المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث (ترجمة وتعليق)، نشر أفريقيا الشرق، بيروت لبنان 2000.

2. الأجنبية:

- ABRIOUX (Marielle) : « Narratologie » in nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage » Ed. Seuil 1995.
- Boileau(Laurent Danon) : « Produire le fictif :linguistique et écriture romanesque », Ed Klincksiek, Paris,1981.
- DUCROT (OSWALD) &SCHAEFFER (J.Marie) « Référence » in « Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage » Ed, Paris, 1995. Seuil,
- GENETTE (Gérard) : ♥ «Fiction et diction » Ed, Seuil, Paris 1991.
- ♥ « Figures III» :Ed seuil, col poétique, paris 1972.
- ♥ « Nouveau discours du récit» Ed seuil, col poétique, paris 1983.
- Searle (John R.) : «Sens et Expression : étude de théorie des actes de langage» Ed: Minuit, Paris, 1982.

- FOWLER (Roger): «Linguistic criticism, (second edition),First published, (Oxford), Second edition, first published as an Oxford University Press paperback, 1996
- LE Calvez (Eric), « a description modalisée (un problème de poétique génétique à propos de l'énonciation de l'éducation sentimentale), » in Poétique n°99, Sept, 1994.
- Rabatel (Alain) ; «Quand voir c'est (faire) penser, motivation des chaînes anaphoriques et point de vue » in Cahiers de narratologie, n°11
- Ruth (Ronan), « Possible world in literary theory" First published, Cambridge University press, 1994
- Simpson (Paul): «Language, ideology and point of view», Ed: Routledge, London, 1993.

الهوامش

-
- 1 - أنظر محمد الخبو: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، نشر مكتبة علاء الدين، صفاقس 2006 ص ص 170-177
 - 2 - نفسه ص 165.
 - 3 - يلاحظ محمد الخبو أنّ الإثبات عند منظري الجهة لا يعدّ من أنواع الجهات في اللغة، أو هو معدود منها ولكنه معتبر من درجة الصفر.
 - 4 -O Ducrot: Les mots du discours, ed, minuit 1980, P p 60-78
 - 5 - محمد الخبو: مداخل على الخطاب الإحالي، سبق ذكره ص 54.

المذكرات الموازية التخيلية في الرواية المغربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)

د. عبد الحق بلعابد

جامعة الجزائر

1- خطاب العتبات (مدخل تجريبي جديد في الرواية المغربية)

لقد عرفت الرواية المغربية تطورا كبيرا منذ ثمانينيات القرن الماضي إلى اليوم، وهذا إن على مستوى اللغة والاشتغال عليها، وإن على مستوى المداخل النصية الجديدة أو توظيف مسالك التخيل، وقد تأتى لها ذلك من خلال دينامية التجريب الذي يعرف وتيرة منتظمة كما وكيفا في الصوغ السردى المغاربي.

لهذا نجد كتاب هذه الرواية قد يمموا شطر توظيف هذه العتبات النصية الجديدة، التي طالها الإغفال من قبل المبدعين، والنسيان من لدن النقاد، ليوظفوها في رواياتهم، بحيث أصبحوا يتأفقون في اختيار عناوينهم الرئيسية والداخلية، ويفكروا في صور أغلفة أعمالهم الأدبية، كما تفننوا في تصديرات روايتهم، عما منهم أن القارئ الدنيوي لم يعد مستهلكا فقط، بل أصبح فاعلا في التلقي، ومتعاوننا في الإنتاج، وهذا ما أثار أيضا دور النشر التي تتناصف مسؤولية عتبات النص مع الكاتب، إذ أصبحت تعني بتقنيات تصنيع الكتاب وطباعته، كما أنها بدأت تصغي للكتاب فيما يبذونه من اقتراحات وملاحظات في إخراج أعمالهم.

غير أن هذه الظاهرة ما تزال في بداياتها على الرغم من هذا الوعي، لأنها مربوطة بشبكة معقدة يتداخل فيها الإبداعي والفني مع الاجتماعي

والتجاري والاقتصادي وحتى السياسي، إلا أن خطاب العتبات في الرواية المغاربية أخذ في الخروج من عتبات التقليد إلى فضاءات التجريب، وهذا ما نجده عند الكاتب المغربي محمد برادة في جل أعماله الروائية التي يطالعنا فيها بتجريب سردي جديد وهذا ما سنشتغل عليه في روايته (الضوء الهارب) التي استعمل فيها تقنية تجريبية جديدة ما تزال الدراسات النقدية الغربية قليلة فيها، وهي المذكرات الموازية التخيلية، والتي تعد كعنصر من عناصر المناص يجب الحذر في مقاربته.

2 - المناص التخيلي (نوع جديد يبحث عن شرعية نقدية):

يعد هذا المناص من بين التساؤلات التي نطرحها على مشروع الشعرية عند "ج. جينيت"، وخاصة ما جاء به في كتابه "عتبات"، إذ يمكننا عده من بين أنواع المناص العام التي حددها جينيت (المناص النشري، والمناص التأليفي)، فقد وجدنا "ج. جينيت" في كتابه يشير إلى مناص ثالث لم يسمه، ولكن يمكن أن يؤسس لشرعية وجوده، وهذا لسببين:

- السبب الأول: وهو أن المناص عامة يقع في منطقة مترددة بين الداخل والخارج، ما يدعو الناقد للبحث في هذه المنطقة غير المحسوم فيها.
- السبب الثاني: أن المناص كمصطلح مازال لم يستقر داخل المؤسسة النقدية.

ومن هنا جاءت شرعية التفكير في مناص ثالث يُضاف إلى النوعين السابقين، والذي سنسميه بالمناص التخيلي، إذ نجده يتحرك بين النص والمناص أي في عالم التخيل السردي.

ومن بين الإشارات التي وجدناها للمناص التخيلي عند "ج. جينيت"، ما قدمه لنا عند دراسته للإهداء كأحد عناصر المناص (والنص المحيط تحديداً)،

فعند تقديمه لأنواع الإهداء ذكر أنه يمكن لشخصية داخل العمل الأدبي أن تقدم إهداء للكاتب، أو أن تقدم هذه الشخصية إهداء لشخصية أخرى في نفس العمل⁽¹⁾، أو لشخصية في عمل كاتب آخر.

وهذا يظهر لنا أننا لسنا أمام المناص العادي، ولكن أما مناص آخر، هو ما سميناه بالمناص التخيلي، الذي يتخذ منطقة التخيل مكاناً له، كما أن مسؤوليته يتحملها الكاتب الضمني أو السارد أو إحدى الشخصيات التي تقوم بالتفكير في مناصها من حيث: عنوانه وإهداءه ومقدمته...، كما يتخذ هذا المناص نفس تقسيمات، ومبادئ، ووظائف المناص العام، مع إضافة سمة التخيلي له.

غير أن المتأمل لهذا المصطلح سيجده يتداخل عند الاشتغال مع مصطلحات أخرى اعتمدها "ج. جينيت"، من بينها التناص والتعلق النصي والميتا- سردي، إذ نجده يكتنفه الالتباس لجذته، وتجريبته في الكتابة السردية من جهة، وصعوبة مسالكة التحليلية، وتعقيد اشتغالاته من جهة أخرى، وهذا كله يرجع لعدم وعي الكاتب به، لأننا قلما نجد كاتباً يوظف هذا المناص التخيلي في رواياته، غير أن محمد برادة احتفى به في رواياته وعلى وجه الخصوص رواية "الضوء الهارب"، بإدراجه لمذكرات موازية لعمله الروائي أوكل كتابتها لسارده وسمّاها "دفاتر العيشوني"، التي سنتوقف عندها بالبحث.

3- المذكرات الموازية التخيلية (في دفاتر العيشوني):

تعد الدفاتر والمذكرات⁽²⁾ من الأجناس الأدبية عامة، وعنصر من عناصر السيرة الذاتية على وجه الخصوص، يحكي فيها الكاتب يومياته أو ذكرياته⁽³⁾ من جهة، كما أنها تُعد إجراءً نقدياً إذا نظرنا إليها من داخل الجهاز المعرفي

والمصطلحي لـ"ج. جينيت" بكونها أحد عناصر المناس، وبأكثر دقة أحد عناصر النص الفوقي⁽⁴⁾، كخطاب يقع خارج النص ليضيئه، ويستضيء به في آن. غير أن المذكرات الواردة في رواية "الضوء الهارب"، ليست كالمذكرات العادية، كونها مذكرات موازية، يعمل بعض الروائيين على كتابتها، قصد توضيح مسار كتابتهم، وكيف نشأت أعمالهم، والخطوات التي مرت بها، كل هذا مساعدة للقارئ وتوجيها لقراءته⁽⁵⁾، ومن بين الأسئلة التي يطرحها أصحاب المذكرات الموازية، نجد:

- كيف كتبت أعمالي.
- كيف أكتب أعمالي.
- ما هي المراحل التي مررت بها وأنا أكتب أعمالي.
- دعوة القارئ للمشاركة في كتابة أعمالي.

وإذا عدنا إلى المذكرات الموازية في رواية "الضوء الهارب"، نجدها تختلف عن ما ألفناه من هذه المذكرات بحيث نجد أن الذي كتبها ليس الكاتب بل السارد أو الشخصية الرئيسية في الرواية وهو العيشوني، الذي سماها باسمه "دفاتر العيشوني"، وهنا ستوقعنا هذه المذكرات بين سؤال واقعية المذكرات الموازية وتخيليتها؟

فإذا عمدنا إلى الدفاتر نفسها فسنجد أن السارد يطرح علينا سؤالاً من بين أسئلة المذكرات الموازية، وهو كيف كُتبت أو ستُكتب روايتي؟ وهو يفكر في تسليم مخططها لصديق له يحترف صناعة الرواية والتخيل، يقول:

"لكن ما خططته في هذه الدفاتر غدا عزيزاً لدي... فكرت، أمس، أن أعطي نسخة منه لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها. أكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة

لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقارب ستين سنة...."
[ض، هـ، ص195].

هذا يدل على أننا أمام مذكرات موازية تخيلية كتبها السارد /الكاتب الضمني، لتكون نواة لرواية قادمة، غير أنه أمام هذا التخيلي يواجهنا الواقعي الذي طرحه كاتب الرواية محمد برادة في حوار معه حول الهامشي والأصلي في هذه الرواية، يقول:

"عندما كنت أكتب النص - إذا صح أن نقسمه إلى أصلي وهامشي - كنت أحاول أن أدون ملاحظات في شكل journal مذكرات موازية، وهذه الملاحظات موجودة وسأنشرها ربما في يوم ما، وهي التي أوحى في نفس الآن، بأن يكون هناك هامش على النص، يعني كأنما أردت أن أزرع العلاقة بين الأصل والنص، بين الهامش والنص، أي هل الهامش هو المذكرات أم العكس؟ وهذا الالتباس في تركيب النص الروائي، يجعل ما يبدو كأنه هامش هو الأصل، لأنه يقول أنه سيعطي كل هذه الملاحظات لكاتب محترف كي يكتبها... الخ"⁽⁶⁾.

من خلال هذه الإجابة نلاحظ أن محمد برادة على وعي بأهمية المذكرات الموازية في الكشف عن المسكوت عنه في النص الأصلي، وقدرة هذا النص الهامشي على توجيه القارئ في حالة نشره، فنجد أن الكاتب بموازاة كتابته للرواية كان يكتب هذه المذكرات عنها، والتي يصرح أنها موجودة وسينشرها لاحقاً، غير أنه سلك بها طريق الصنعة الروائية لما أوقعها بين ما هو تخيلي (الرواية)، وما هو واقعي (المذكرات الموازية)، حتى أصبح هذا الواقعي (المذكرات الموازية) يحمل سمة التخيلي، متقصداً هذا العمل إذ يقول:

"... قصدت إلى نوع من "العلامات الموحية" لأنه حتى هذا القارئ يستحضر أشياء لأن البنية مفتوحة... ولذلك، وحتى لا تضيع أنسخ من دفتر العيشوني أشياء داخل النص، وأعود للإشارة إليها فهي متصلة أكثر بالصنعة"⁽⁷⁾.

ومن هنا نستوضح لماذا اندرجت دفاتر العيشوني كمذكرات موازية في النص الروائي لتصبح مذكرات موازية تخيلية، تحمل نفس سمات وأسئلة المذكرات الموازية التي يطرحها الكاتب الواقعي، غير أنها لا تدخل في المناص الواقعي، ولكن في ما أسميناه بالمناص التخيلي.

وبهذا نكون قد حاولنا رفع بعض الالتباس عن هذه المذكرات الموازية التخيلية، (والمناص التخيلي عامة)، والتي تقع بين الأصلي والهامشي، بين الواقعي والتخيلي، هذه العلاقة التي يرى الكاتب أنها:

"علاقة تؤسس إلى أن الشيء الذي نعيشه أو نحسه أو نفكر فيه يمكن أن يكتب بأكثر من طريقة... فداخل النص يمكن أن نحقق هذا النص المتعدد..."⁽⁸⁾ وهنا تظهر قدرة الكاتب على سلوك طرائق جديدة في الكتابة السردية التجريبية.

3-1- مكان ووقت ظهور الدفاتر /المذكرات (أين ومتى تظهر؟):

تقع المذكرات الموازية عادة في خارج النص /الكتاب، أي في المناص العام (النص الفوقي تحديداً)، غير أننا نجد المذكرات الموازية التخيلية (دفاتر العيشوني) قد أخذت مكاناً آخر، لتتموقع داخل المناص التخيلي، وبأكثر دقة في النص الفوقي التخيلي، وهذا هو محط الإشكال، فكيف نقول أنها تقع في الخارج، ونحن نجدها مندرجة في العمل الروائي؟

إلا أن هذا الإشكال سيحل، إذ وجدنا أن بعض عناصر المناص العام تخرق القاعدة وتدخل في الاستثناء، ومنها عناصر النص الفوقي، التي نجدها تأخذ موقعها في النص الروائي بعدة أشكال، فيمكننا أن نجد:

- روايات تُرفق في بعض طبعتها ملحقاتاً يحتوي على حوارات الكاتب، والمعلوم أن الحوار هو عنصر من عناصر النص الفوقي، يكون خارج النص /الكتاب.

- كما يمكننا أن نجد في بعض الروايات ملحقاً بمقالات نقدية كتبت حول هذه الروايات، وكما نعلم فإن الكتابات النقدية هي أيضاً عنصر من عناصر النص الفوقي، وإن كانت أيضاً نمطاً من أنماط المتعاليات النصية (الميتانص)، وهنا نلاحظ التداخل المصطلحي بين المناص والميتانص.

فكيف لا يمكن للمذكرات الموازية ألا تتدرج أو تلحق بالنص الروائي، فكما يمكن للمذكرات الموازية أن تستقل عن العمل الأدبي، يمكنها كذلك أن تتدرج فيه.

وعليه فإن دفاتر العيشوني جاءت كمذكرات موازية تخيلية لرواية "الضوء الهارب"، وكان ظهورها موازياً لظهور الرواية، على العكس من المذكرات الموازية عامة التي يكون ظهورها غالباً بعد ظهور الرواية، ونادراً ما يكون قبلها.

3-2- وظائف الدفاتر في المناص التخيلي:

يحدد وظائف المناص التخيلي عامة، والدفاتر على وجه الخصوص سؤال كيف؟ الباحث عن كيفية اشتغال هذه الدفاتر والمذكرات، وأهم وظيفتين تبينان ذلك، وظيفة تشكيل وتكوّن العمل /الرواية، والوظيفة الشعرية الجمالية لهذه الدفاتر:

2-1- الوظيفة التكوينية:

وهي تلك الوظيفة التي تعمل على إظهار كيفية تشكيل العمل الأدبي/الرواية من داخل الرواية نفسها ومعرفة بنائها وبنينتها، وهذا ينسحب على الدفاتر أيضاً، وهذه الوظيفة من الوظائف التجريبية التي تستعين الكتابة بها الآن، فالتفكير في الرواية من خلال الرواية ذاتها ساعد محمد برادة كثيراً في رواياته خلا "الضوء الهارب"⁽¹⁰⁾، وستبين لنا هذه الوظيفة من خلال هاتين النقطةتين:

2-1-1- التعليق الذاتي المتأخر في الدفاتر:

يُعد التعليق الذاتي المتأخر من بين العناصر المناصية المندرجة في النص الفوقي التخيلي الخاص، إذ أن لهذا التعليق الدور الفاعل في الإخبار عن كيفيات تشكيل العمل /الدفاتر، والصعوبات التي مرّ بها الكاتب، وكذا الهواجس التي راودته أثناء الكتابة، والتعالقات الموجودة بين النص الأصلي (الرواية) والنص الهامشي (الدفاتر).

وبالفعل نجد في دفاتر العيشوني ذلك السارد /الكاتب الضمني يبيث كل هواجسه واستيهاماته وأحلامه في مذكراته داخل رواية "الضوء الهارب"، إذ يقول: "... عند الشروع في هذه المذكرات، باستعادة نتف من فضاءات عبرتها وعبرتي، فإنه سرعان ما غمرني طموح إلى تخصيص ذلك الفضاء عبر الكلمات ليصبح محلوماً به هو الآخر، ... وأنا لا أريد من وراء هذه المذكرات أن أعطر سيرتي أو أصقل صورتني... كنت أتوخي الفهم فوجدتني مشدوداً إلى ابتداء متعة الفضاء المجلل بالحلم والمتقصد بالاستيهام والهذيان" [ض. هـ، ص 193-194].

وهذا يُظهر لنا أن الكاتب الضمني /السارد لا يريد من هذه المذكرات أن تكون سيرة بقدر ما هي شئ محلول به يعبر عن استيهاماته داخل فضاء يتعشقه، أما الكاتب الواقعي سيد الصنعة السردية فقد وضعنا في حيرة مصطلحية وإجرائية وهذا لوقوع المذكرات بين النص الأصلي والمناص التخيلي، لبيدع إستراتيجية كتابية جديدة وهي الاستعانة بالمذكرات الموازية داخل النص الروائي ذاته، لأنه يعرف أن الرواية جنس هجين يتقبل كل الأجناس الأخرى، فنجد هنا انبرى كناقذ يترك الرواية تفكر في ذاتها وكيفية نشأتها وتخلقها، موهماً إيانا بهامشية الدفاتر كمذكرات موازية لكي لا نستبين هذه العلاقة الملتبسة بين الأصلي والهامشي.

وهذا ما أوقعنا في التباس على مستوى النص الروائي، بجعله ما يبدو أنه هامشاً، نصاً أصلياً، والعكس في بعض الأحيان، وهذا لما عمد إلى وضع

مخطط افتراضي لكتابة الرواية، وإبدائه كل الملاحظات التي يستطيع أي كاتب محترف أن يتبعها لكتابة هذا العمل/الرواية، ليوهمنا بالاعتقاد أن الهامش/المذكرات كتبت قبل النص الأصلي، غير أن الكاتب الواقعي محمد برادة الذي مارس وتمرس بالصناعة الروائية يخرجنا من التخيلي التخميني إلى الواقعي الجلي ليقول في نفس الحوار أن:

"الحقيقة كنت أكتب بكيفية مختلفة في فترة بدأت بالنص السردي، ثم توقفت وبدأت أكتب في الهوامش، وأرجع مرة أخرى إلى الهامش، وجدت نفسي في وسط العمل أو في نهايته في علاقة جدلية، يمكن أن أكتب هامشاً أو جزءاً من الدفاتر أو أكثر ثم أعود إلى متابعة الكتابة، وقد يؤدي ذلك إلى نوع من التعذيب، هنا العلاقة هي في بعض الأحيان تجد أشياء موجودة في الدفاتر. ربما لا أذكر بالضبط قصدت إلى نوع من "العلامات الموحية" لأنه حتى هذا القارئ يستحضر أشياء لأن البنية مفتوحة، وهناك علاقات... ولذلك حتى لا تضيع أنسخ من دفتر العيشوني أشياء داخل النص، وأعود للإشارة إليها، فهي متصلة أكثر بالصناعة..."⁽¹¹⁾، وبهذا ينكشف لنا الدور النصي والمناصي والتناصي للمذكرات الموازية أو المذكرات التخيلية المدرجة في رواية "الضوء الهارب"، كمسلك تجريبي جديد أمام كتاب الرواية في مواجهتهم لقرائهم.

2-1-2- الخطاب الميتا-سردي في الدفاتر:

لقد احتفت رواية "الضوء الهارب" بالخطاب الميتا-سردي أو الخطاب السردي الواصف، كخطاب تقول من خلاله الذات كلامها واستيهاماتها وأحلامها⁽¹²⁾، فدفاتر العيشوني عبارة عن خطاب مفكر فيه به، يسائل ذاته وتذويته، محاوراً لأشكال الرواية وبنياتها، حتى يشعر المتلقي أنه إزاء كتابة جديدة، كتابة تُعطى فيها القيمة الأولى لفعل الإبداع، فالعيشوني صوت لهذا البحث الدؤوب عن كتابة صعبة، كتابة لا تشبه إلا ذاتها.

كما نجد أن الخطاب الميتا-سردي ليس ببعيد عن المصطلح الذي رأيناه من قبل وهو التعليق الذاتي، فهما مصطلحان متاخمان لبعضهما في جانب من محدداتهما، ومفترقان في جوانب أخرى، فالتعليق الذاتي واقع في المناص، أما الميتا-سردي فواقع في النص نفسه، وقد أفاد منهما محمد برادة كثيراً.

فمن المعروف أن الخطاب الميتا-سردي له دور في تعميق الخطاب الروائي البوليفوني (الحواري)، لهذا جاء في رواية "الضوء الهارب" ودفاتر العيشوني تحديداً، معمقاً لوهم حياد السارد من جهة، ومشوشاً على المتلقي وعلى صيرورة المحكي، بربطه للنص الأصلي بالنص الهامشي⁽¹³⁾ من جهة أخرى، وهذا للرؤية التي يحملها السارد /الكاتب الضمني لمفهوم الرواية كتجريب متجدد: "في حديث مع صديق كاتب، قال لي: علينا أن نبحث عن طريقة أخرى نكتب بها لأننا قد نتخلص من بلاغة ونسجن داخل أخرى، فتكون النتيجة العجز عن تحريك وجدان القارئ وعقله" [ض. هـ، ص183].

كما يمكن لهذا الخطاب الميتا-سردي ملء فراغات سردية، وتقديم خطط ومشاريع افتراضية لكتابة رواية، وتعديلها بالنقد والتأخير، مثلما قام به العيشوني بعرضه لمشروع رواية باحتمالاتها الممكنة على كاتب محترف:

"... وأكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصده خلال ما يقرب من ستين سنة، أسجل الاحتمالات الثلاثة دون أن أقيده بها، فقد تنفتح مخيلته على احتمالات أخرى:

أ- وصف طنجة أيام النظام الدولي استناداً إلى وثائق تاريخية.....

ب- يمكن للروائي أن يجعل فاطمة هي نقطة الانطلاق، وذلك عندما

تقرر رحيلها إلى باريس أن تكتب شهادة بعنوان "أنا وأمي وعشيقها".....

ج- يبدأ النص من زيارة فاطمة للعيشوني ببيته (أي لي أنا وقد تحولت إلى شخصية روائية) يحفزها على الزيارة الفضول والتعرف على عشيق أمها... [ض. هـ، ص 195-196-197].

2-2- الوظيفة الشعرية للدفاتر:

نجد أن الوظيفة الشعرية للدفاتر تتمفصل على نفسها لوظيفتين شعريتين جماليتين، وظيفة شعرية نصية كون الدفاتر منخرطة في الرواية، ومن خلالها تحقق نصيتها السيرية، وسرديتها التخيلية، وشعرية مناصية من حيث أن الدفاتر تنتسب إلى ما أسميناه بالمناص التخيلي، كنص فوقي تخيلي كاشف عن جمالية هذه الدفاتر من جهة، وباحث في آن عن موقعه داخل الأجهزة المفاهيمية، والمؤسسة النقدية عموماً. لهذا سنحاول فهم هذه الوظيفة بالتركيز على نقطتين مفتحتين على تأويلات قرائية أخرى⁽¹⁴⁾:

2-1- الدفاتر بين التشكيك والتأجيل النصي:

كنا قد تلمسنا معالم هذين المصطلحين في مقاربتنا للأصلي والهامشي في دفاتر العيشوني، فهما كمقولتين كتابيتين تميزان الملتبس في التجريب السردى بين واقع الكتابة الذي سرده الروائي في "الضوء الهارب"، والواقع المعيش الذي تحدث عنه العيشوني في مذكراته /الدفاتر.

فما نعيشه أو نفكر فيه يمكن أن نقوله /نحكيه /نكتبه بأشكال وطرائق مختلفة، كذلك هي الرواية تقول /وتحكي /وتكتب بطرائق وخطط وأساليب وصياغات تختلف لتأثف في قراءة الآخرين (القراء)، وهذه سمة الكتابة الإختلافية التجريبية، إذ تحاول تضعيف النص، بشخصيات متكاثرة متحاوره، مع انفتاحها على الحوارية، ما يسمح للقارئ أن يتحرر من واحدية النص، ليصبح هو الآخر منتجاً للنص في احتمالاته القرائية /الكتابية المفتحة على

القول السردي التخيلي للذات والآخر، كموضوع للتفكير، وطريقة في التدبير، وأداة للتعبير، مولداً بذلك نصاً متعدداً متجداً بماء القراءة /الكتابة.

فإذا عدنا إلى تلك الكتابة /القراءة التجريبية وجدناها متشككة لا تركز ليقينية النموذج الواحد، لكثرة استيهامات السارد /الكاتب الضمني العيشوني فقد: "مزقت كثيراً من الصفحات لأنني وجدت النغمة متأكدة وحاسمة، خاصة فيما عشته من تجارب... وبينما أعيد التفكير في ذلك الذي عشته يبدو لي - خارج الكلمات - متلبساً متناقضاً مفتقراً للمنطق الذي تسبغه عليه الكلمات..." [ض. هـ، ص 192-193].

لهذا نجد نص /مناص الدفاتر دائم التأجيل إلى حين، أي ذلك الذي لم يفرغ فيه القول بعد، اللامنحسم بين المحو والإثبات، الحضور والغياب، اليقظة والحلم، هذه هي صيدلية الكتابة والكاتب، عكسها تماماً صيدلية الرسم والرسام، التي تتضاعف فيها اللوحات وتتعدد فيها الرسومات دونما الاكتفاء بلوحة /نص واحد كما يقول العيشوني ففي:

"الرسم وجدت نوعاً من الحل فيما عبر عنه أحد النقاد من أن فضاء اللوحة هو بالضرورة تضعيف للذات وفصل مادي لها عن العالم..." [ض. هـ، ص 193].

فكذلك لابد لنص الدفاتر من أن يقوم بالخروج عن ذاته من خلال الكتابة القصوى الناشئة للتعدد، فيمكن كما يقول برادة: "أن تكتب النص مرة، مرتين وثلاثة، وفي النهاية تنشر نصاً واحداً، فداخل النص يمكن أن تحقق هذا النص المتعدد"⁽¹⁵⁾

2-2- الدفاتر بين الواقعي (الأصلي) والتخيلي (الهامشي):

تقع دفاتر /مذكرات العيشوني بين دفتي الواقعي المعيش /المركزي، والتخيلي المعلوم /الهامشي، وهذا ما أرد محمد برادة الحفر فيه من خلال كتاباته المختلفة، بزحزحته للمركزية السردية.

فالواقعي في رواية "الضوء الهارب" عامة، ودفاتر العيشوني خاصة، متعدد وشامل وحواري، يجمع بين عدة أطراف متنوعة ومتناقضة (الماضي والحاضر، الإستيهامي والأسطوري، المغربي والعربي والغربي...)، فبرادة يكتب رواية لا تنقيد بحدود ما يسمى بالواقع، فمن حق الروائي أن يجمع بين اليومي المعتاد، وبين ما له طابع ميثافيزيقي، وبين ما له طابع وجودي وبين ما له طابع اجتماعي.... إلخ، كما هو موجود في الحياة، قصد تحرير الرواية وجعلها حياة غضة⁽¹⁶⁾، كما هي عليه دفاتر العيشوني (والرواية عامة) التي جاءت بإستراتيجية كتابية مختلفة لا تضع فواصلًا وحدودًا بين الواقع والحلم والإستيهام، فـ "... أنا أجرب الكتابة، لا أجد أن الكلمات تفصلني تمامًا عن امتداداتها فيما يحيط بي، وداخل ما تختزنه الذاكرة..." [ض. هـ، ص193].

يعني أن هذا التصور يتشخص داخل طريقة السرد⁽¹⁷⁾، فالواقع وعناصره كما يراه برادة لا يظل حبيس هذا الإطار، بل يستعين بالتوليف التخيلي وبالتوليف الإستيهامي، للخروج من الإطار الواقعي بقول الذات القصوى بكتابة قصوى أيضاً، وهذا ما جسّدته شخصيات الرواية، وبخاصة العيشوني سيد الحكي والمحكي، الذي تدور في فلكه باقي الشخصيات، وهي شخصيات تعيش على هامش المجتمع، وفي الوقت نفسه هي عيّنات، ربما لعدد كبير من المواطنين، ونتيجة للأزمات والتعثرات، فإن عدد المهمشين يتنامى أكثر فأكثر⁽¹⁸⁾.

فلما يتحدث برادة عن الصنعة في مذكرات العيشوني والرواية ككل، مشيراً إلى إحدى الشخصيات وهي فاطمة قريطس ابنة غيلانة عشيقة العيشوني، سيضفي عليها الكثير من التخيل (وبخاصة لما جعلها تمثل دور شخصية الأنسة بونون)، كما نجد بعض هذه الملامح والأشياء التي يمكن أن تكون موجودة في نساء مغربيات أو عربيات... هاجرن إلى أوروبا⁽¹⁹⁾، وما يسلكنه من سلوكات من أجل كسب العيش واللذة، في رحلة البحث عن اليوتوبيا المحلومة.

خاتمة:

بعد هذا البحث في المذكرات الموازية التخيلية التي وجدناها عتبة تجريبية جديدة خاضها محمد برادة، وعيا منه بتجديد الخطاب الروائي العربي عامة، والمغاربي خاصة وإخراجه من المحلية إلى العالمية، لهذا فهو دوما يرى بأنه لا بد للروائي العربي من أن يفكر بتفكير شمولي في المسائل والقضايا، وهذا لا يعني أن يأتي بطرح جديد أو حل جديد آخر، فالقيمة ليست في الجدة أو طرح الحلول، ولكن هي كيف أن هذا النص الأدبي وصاحبه، من خلال شخوص الرواية يقدمون تصوراً عن قضايا المجتمع والحياة المتلازمة، أي أن تقول /تحكي/ تكتب الحياة في فوضاها وفورتها وغضاضتها، وهي تتحرك ملاحقة أسئلة الضوء الهارب بأجوبته دائماً.

* هوامش البحث:

* محمد برادة، رواية الضوء الهارب، دار الفنك للنشر، ط1، سنة 1993، الدار البيضاء، المغرب.

1 -G. Genette, seuils, ed. du seuil, paris,1987, pp.120-146.

2- استعملنا مصطلحي الدفاتر والمذكرات معا، لأن محمد برادة يستعملهما في روايته بمفهوم واحد، غير أنهما وإن اقتربا من بعضها مصطلحا، فإنهما سيفترقان على مستوى المفهوم، لوجود فروقات تميزهما، فاليوميات تعتمد الاستمرار والمتابعة اليومية للكتابة، وهذا عكس المذكرات، كما لاحظ فيليب لوجان والمشتغلون على السيرة الذاتية، كما سيأتي معنا.

3 -Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, ed. du seuil, paris, 1975, pp.13-46.

4 -G. Genette, seuils, ed. du seuil, paris,1987, p p.346-398.

5- نجد بأن الكتابة في جنس المذكرات الموازية قليل، وقد غامر فيه بعض الكتاب من

أشهرهم: ألبو، رايموند، روند كاموس، بوتور، أندريه جيد...

G. Genette, seuils, p 369- 370.

- ونجد أن محمد برادة قد كتب مذكرات موازية لروايته الأولى "العبة النسيان"، مقتدياً بأندريه جيد في ذلك، وقد سماها: حياة النص بين الخاص والعام، ضمن كتابه سياقات ثقافية، ص 319.

- 6- عثمانى الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، دار الرابطة للنشر، ط1، سنة 1997، الدار البيضاء، المغرب، ص.62.
- 7- المرجع نفسه.
- 8- نفسه، ص 63.

9 -G. Genette, seuils, pp. 390- 398.

10- استعمل محمد برادة هذه التقنية الكتابية والمصطلح السردى وهو الميتا- سرد في روايته "العبة النسيان"، خاصة وهو يتكلم عن راوى الرواية المحرك لدفة السرد، خاصة في الفصل ما قبل الأخير أين يتأزم الوضع بين المؤلف وراوى الرواية (فصل زمن آخر ص109-135).

- 11- عثمانى الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، ص 62.
- 12- عثمانى الميلود، السرد الروائى فى الرواية المغربية وآليات التحديث (التجريب- التدويت- السخرية)، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات مخبر السرديات، ط1، سنة 1996، الدار البيضاء، المغرب، ص18.
- ينظر قصد التعمق أكثر فى حدود المصطلح ومحدداته:
- أحمد خريس، العوالم الميتافىضية فى الرواية العربية، دار الفارابى، ودار أزمنة، ط1، 2001، بيروت، عمان، ص21-51.
- 13- المرجع نفسه، ص 21.
- 14- تجدر الإشارة إلى أننى أفدت كثيراً فى فهم هذين النقطتين من الحوار النقدي الأدبي السابق مع محمد برادة حول أعماله الأدبية والنقدية.
- 15- عثمانى الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، ص 63.
- 16- المرجع نفسه، ص 67.
- 17- نفسه، ص 64.
- 18- نفسه، ص 56.
- 19- نفسه، ص 50.

حادثة الخطاب في أدب الخيال العلمي الجزائري

أ/ فيصل الأحمر

جامعة جيجل

حول الخيال العلمي:

لقد تعددت تعاريف قصص الخيال العلمي حيث أن كل أديب حاول أن يعطينا تعريفا يختلف عن الآخر:

عرف الأمريكي بيلي (j. o Bailly): قصص الخيال العلمي بالقول «إن القصة العلمية تترجم المكتشفات والمخترعات، والتطورات التكنولوجية القريبة الظهور، أو التي لم تظهر بعد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات حرامية»¹.

وعرفها (جروف كونكلين) الأمريكي أيضا «ذكر أن الفضاء أو الوحشي الجاحظة العيون أو العوالم السحرية أو ألوان المستقبل، بالإضافة إلى هذا كله مما تستطيع القصة العلمية أن تعالجه أو مما تعالجه بالفعل نجد أنها تتمتع بغريزة تتعلق بالأفكار والتساؤلات الخيالية عن يحيطون بنا بل تتعلق بالعالم على اتساعه»²

ونجد الروائي الإنجليزي كتجربتي أميس (Kingshey Amis): له كتاب درس فيه هذا اللون من الإبداع الفني عنوانه «خرائط جديدة للجحيم» فيه قال: "إن القصة العلمية هي ذلك النوع من القصة النثرية التي لم تستطع الظهور في هذا العالم الذي تعرفه وإنها هي تقوم على فرص أساسية، ابتكارات العلم أو ما يسمى العلم الكاذب أو التكنولوجيا الكاذبة سواء كانت هذه الابتكارات من صنع البشر أو من خارج الأرض نفسها".³

كما نجد أيضا رأي آخر لأحد أساتذة الفيزياء في أمريكا وهو "أميت جوسوامي" "قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتغيرات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها، وأن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة"

كما أن أدب الخيال العلمي هو ذلك الفرع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن القاصية وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي، وعادة ما يشمل أمور ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، وأغلب الأحوال، تكون فيه الحضارة أو الجنس نفسه معرضا لخطر»⁴.

كما نجد أيضا رأي آخر لأحد أساتذة الفيزياء في أمريكا وهو "أميت جواسي" "قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتغيرات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثورة إزاءها، وأن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة.

كما يمكن أن نقول أن قصص الخيال العلمي ذلك الفرق من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية التقدم العلمي وما سيتوصل إليه في المستقبل القريب أو البعيد وإمكانية وجود حياة في الكواكب الأخرى، كما أنه يوظف الأساطير القديمة وبعض الخرافات الشعبية.

كما نجد إسحاق عظيمون "ذلك الفرع من الأدب الذي يهتم بتأثير التقدم العلمي على البشر"⁵.

أما "إميت جوسوامي" قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية التي يتعرض لتيارات التغيير في العالم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها، وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثورة إزاءها، إن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها، وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها، إن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة»⁶.

والقصة العلمية هي ذلك النوع من القصة النثرية التي لم تستطع الظهور في هذا العالم الذي نعرفه، وتقوم على فرض أساسه ابتكارات العلم، أو ما يسمى بالعلم الكاذب أو التكنولوجيا الزائفة، سواء كانت هذه الابتكارات من صنع البشر أم من خارج الأرض نفسها.

"جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي

جاءت الرواية⁷ بمقدمة من تأليف الدكتور عبد العظيم العبودي هو أستاذ الفيزياء الحيوية بجامعة وهران وهي تحمل عنوان "في رحاب جلالته الأب الأعظم"، فيما قدم نبذة مختصرة جدا عن أدب الخيال العلمي ثم أشار إلى الدوافع التي جعلته يقدم لهذه الرواية وهي في الحقيقة ناتجة عن الخوف الذي تملكه بعد قراءة الرسائل الانتحارية التي جاءت كتمهيد لها، هذه الرسائل وضعت الدكتور أمام الوضع الذي نعيشه في البلاد العربية وأثارت في نفسه الخوف والهلع مما قد يحصل لنا في المستقبل تحت سلطة الدولة الإسرائيلية والدول الغربية، لهذا فقد قدم قراءته لهذه الرواية وفق هذا المنظور.

وقد جاء بعد المقدمة "التمهيد للرواية"⁸ خمس رسائل ممضاة من طرف أشخاص أقدموا على الانتحار لوضع حد لحياتهم البائسة التي أصبحت تحت رحمة الآلة، وقد كانت هذه الرسائل تعالج وضعية الإنسان المستقبلي فوضعنا

فوق أرضية الحياة المقبلة ثم عرفنا الكاتب على جلالته الأب الأعظم، الرجل الذي جاء لينقد البشرية مما ألت إليه أن الوضع كان من تخطيط مسبق منه ومن المجالس السرية التي ترعاه، ليظهر بشخصيته الطاغية، يقدم لنا إشتار الوصيفة التي اتخذها الأب الأعظم بمثابة الأم العظمى ثم يقوم بإحضار الصبي موسى عن طريق العقل وتتعلق إشتار به وتتخذ ولدًا لها.

يتربى الصبي موسى في قصر الأب الأعظم ويتعلم بأحدث التقنيات وبعد أن يبلغ سن الشباب يحاول أن يتعرف على العالم الخارجي ويرى إنسان ما خلف جدران القصر فتساعد إشتار على إقناع الأب الأعظم ويتم له ذلك ليكشف أن الرجل الذي تربى في قصره ما هو إلا وحشا جاء ليكتب أقدار البشرية بأشع صورة، ويحاول تخليص البشرية من همجية وهمجية الآلة التي قضت على إنسانيتها وهذا بمساعدة مجموعة من الأصدقاء الذين ينتمون إلى آخر طبقة من طبقات الدولة العالمية وهي طبقة العمال وهم "العرب" إذن يقوم الشاب ببعث مجموعة من الأشخاص الذين تم استبعادهم عن العمل وفضلوا عن مشاغل الحياة فيكنون عونًا له في تخليص البشرية كما يتم القبض على الفتاة دنيا التي بعثها الكاهن الأعظم من أجل قتله وتتحول الفتاة من عدوة إلى صديقة بل عاشقة له ويتم تعطيل جهاز العقل الجبار وتحويل معلوماته لجماعة موسى وبهذا يعمل على إنقاص البشرية من كابوسها وهزم الأب الأعظم الذي يتعرض في الأخير إلى القتل من طرف الكاهن الأعظم الذي لطالما اعتبره ذراعًا الأيمن، ويتم بذلك القضاء على الظلام الذي عم البشر طيلة سنين عديدة وتشرق الحياة من جديد.

البوتوبيا الضد

يصور لنا الكاتب في "جلالته الأب الأعظم" مجتمعا مستقبليا يبدأ من سنة 2018 إلى سنة 2099 بكل ما فيه من مساوئ، أين عملت فيه الآلة على تبليد الدهن وتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بين يديها بعدما احتفظ العقل الجبار برسم دماغ كل إنسان على سطح الأرض ليقوم بتوجيهه وتحويله....إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ وأحرقت كل الكتب السماوية والبشرية ضمن عملية تطهير كما يسميها جلالته، تطهير الإنسان من كل شيء يجعل يسمى إنسانا، حتى الأحاسيس والمشاعر رأى فيها أنها تجلب المتاعب له ولا بد من نبذها، هكذا أدخلت جيوش الناس في أحشاء الآلات ليخرجوا منها كل مبرمج لمهمة محددة، ثم جمعوا في محتشدات ضخمة وقسموا حسب انتمائهم إلى طبقات فكانت الدولة مقسمة إلى ثلاثة وثلاثين طبقة يتولى شؤون كل طبقة مجلس مكون من حكيم يساعد على أداء المهام كاهن عسكري ومربي، ولهم كل شهر حج إلى القاعة المشرفة التي هي قاعة اجتماع للتزود بالطاقة الحيوية من الأب الأعظم والذي هو القوى العظمي للدولة العالمية، وبهذا كانت الدولة العالمية تعمل على ثلاث مجالات هي:

أ) المجال الديني :

دمرت كل الكنائس والمساجد والمعابد وحطم كل شيء يميز للدين وأقيم دين جديد يؤمن بأبوة الأب الأعظم وعبوديته وملكه، كما أنشأت بيوت عبادة حديثة يدخلها الداخل في جو من الخشوع والندم فيقدم ولاءه وخضوعه، ثم يجد ما تشتهي نفسه ماثلا بين يديه⁹، وبهذا كان الدين قائم على توحيد الأبوة العظمى وإقامة النعيم على الأرض لا السماء.

ب) المجال العسكري:

تم إنشاء جيوش مدبرة منظمة مهمتها مراقبة العامة أثناء أداء الأعمال وحراسة الدولة والأب الأعظم، كما تم انتقاء صفوة الجنود الأكثر وحشية من أجل الاستعانة بهم في الحوادث الطارئة، كما تم إنشاء المراكز العسكرية وهي لا تعمل على الإعداد العسكري لهم لأنهم أخذوا هذا في المدارس القديمة ولكن هدفها هو إعدادهم روحيا من أجل تقديم الولاء أولا ثم البرمجة ثانيا .

ج) المجال التربوي:

تم نبذ كل الثقافات وإحراق الكتب السماوية والبشرية، وتم تقديم الكتاب المقدس الجديد الذي يتمشى مع كل طبقة أي لكل طبقة دين يتمشى معها، إلا الطبقة الدينية التي حرمت من التعليم لتبقى مبرمجة للعمل في الحقول والمناجم فقط وهي طبقة العرب، كما كان يمكن للفرد أن يترقى من طبقة إلى طبقة.

مظاهر التناسل السردية في الرواية:

التناسل إذا نظرنا إليه من زاوية في ذاتها هو استعارة نص سابق لاستكمال نص آت حاضر يشكل في النهاية قطبا دلاليا يفي بتقديم الخبر المقصود حاضرا، فالتناسل على مستوى الكتابة نص تراكمي يكون جزءا منصوص كالمشبه به، لا نفهم طبيعة المشبه إلا به، لأن النص المعين (المقروء) لا يمكن، فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه، فالتناسل إذا تداخل لمجموعة من النصوص في رقعة كتابية واحدة.

والرواية التي بين أيدينا لا تخرج عن النص الروائي ولكنها لا تكتفي بهذا بل تذهب بجذورها إلى مراجع أخرى، وهذا ما أعطى لهذا الإبداع جدية العمل، والرواية كما هو واضح تأخذ أبعادا استشرافية مستقبلية وتثير أحداثا سابقة ابتداء من سنة 2018، ولكن مع هذا فإنها مستوحاة من الواقع الديني التاريخي الذي اتخذته الكاتبة كعينة وصاغه في شكل فني وعاد تشكيل قصة "فرعون

وموسى" الدينية في قالب جديد يخضع إلى نظام معين من الأحداث والشخصيات فكانت الرواية بهذا بنية فنية تعيد تشكيل القصة من جديد، والقارئ في الرواية لا يدرك هذا أول الأمر لأن الكاتب بدأ في البداية بوصف العالم المستقبلي وما آلت إليه البشرية على يد الأب الأعظم ولكن بمجرد قدوم الصبي موسى وتطور الأحداث نرى أن هذا الرواية هي صياغة جديدة لقصة "فرعون وموسى" ففرعون كان الرجل الطاغية الذي يعبد في الأرض على أنه رب البشرية، يقول تعالى في كتابه العزيز "إن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا يستضعف طائفة منهم يذبح أبناءهم ويستحي نساءهم إنه كان من المفسدين ونريد أن نمن على الدين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين" سورة القصص.

يذكر الله في هذه الآيات أن فرعون تجبر وطغى وبغى وآثر الحياة الدنيا وأعرض عن طاعة الله وجعل أهلها شيعا أي قسم راعيته إلى أقسام وفرق وأنواع، يستضعف طائفة منهم وهم شعب بني إسرائيل الذين هم من سلالة نبي الله يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل، وفي الرواية نجد أن جلالة الأب الأعظم كان بدوره طاغية وقبله لكل البشر، وكان الولاء له على أساس ثلاث مسلمات هي "الأبوة العظمى، الملك، العبودية" كما أنه عمل على تقسيم العالم إلى طبقات وكانت الطبقة المستضعفة الفقيرة هي طبقة العرب، وإذا كان فرعون يمارس طغيانه عن طريق القوة فإن الأب الأعظم يمارسه عن طريق القوة أيضا ولكنها قوة الآلة التي سيطر بها على كل البشر وهذا مواكبا لروح العصر الذي فرض سيطرة الآلة على كل المجالات، وفي الحقيقة نجد الكاتب قد استعار بعض الأسماء الدينية التي توحى لنا بالقصة النبوية، فقد استعار اسم الصبي "وهو موسى" وهي استعارة توحى لنا مباشرة بأن خلاص البشرية ستأتي على أيدي هذا الفتى كما كان خلاص البشرية على أيدي موسى النبي، وبمجرد ذكر

اسم "موسى" ندرك أن الرواية سوف تتبع نفس خطوات القصة النبوية تقريبا كما استعار الكاتب أسماء بعض الأنبياء *أحمد، عيسى*، وهي في الحقيقة استعارة تحمل الأذهان تساؤلات واستفهامات عديدة منها، هل سيحدث هذا؟ هل يمكن أن يكرر التاريخ نفسه؟....

ثم بعدة هذا نجد فرعون في القصة النبوية يقف حائرا في أمر الرضيع موسى أيقضه خوفا من ضياع ملكة،- كما رأى في منامه - أم يتخذه ولدا ثم يقرر في الأخير قتله لو لا تدخل زوجته لتجعل منه ولدا لم تلده هي، ونفس الأجواء في الرواية حيث نرى الأب الأعظم حائرا في أمر الصبي موسى أيقضه خوفا من إعادة التاريخ نفسه فيحدث لفرعون على يد موسى النبي، أم يتخذه الابن الأعظم على حد تعبيره ثم يجد المفارقة بين القستين فالصبي عربي وموسى النبي كان إسرائيليا، وهنا يتخذ قرارا بجعله "الابن الأعظم" تحت توسلات إشتار، تلك الوصفية التي ولد فيها الصبي مشاعر الأمومة والحنان فاختارته ولدا لها وجاهدت في سبيل إقناع الأب الأعظم كما جاهدت زوجة فرعون، وإذا كان موسى النبي وصل إلى القصر وهو رضيع بواسطة صندوق حمله البحر إلى القصر فإن موسى الصبي ذو سنوات قد جاء إلى القصر عن طريق العقل الجبار الذي أحضره من أقاصي الأرض في لمح البصر، وهنا نجد رؤية مستقبلية كم الكاتب فيري أن العالم قادر على نقل الإنسان من مكان إلى مكان في غضون ثواني، وهو بهذا يعطي رؤية تنبؤية تعد في الوقت الحالي ضرب من الخيال المستحيل....ومع هذا فإن الكاتب لم يتقيد بالنص الأصلي تماما فقد كان موسى النبي واعيا لما يحصل من ظلم للرعية فلم يتأخر عن نصره الضعيف رغم أنه يخالف الملك بهذا وهذا ما جعله يقوم بالرحلة هربا من فرعون وأثناء الرحلة يدرك سر الوجود، ويختاره الله نبيا لتخليص البشرية من بطش فرعون، وهذا ما يحصل في الرواية إلا أن موسى الفتى لم يكن واعيا لما

يحصل خلف جدران القصر لأنه لم يبرحه منذ أن دخله ولكن بعد الرحلة يصطدم بالواقع ويكشف حقيقة الدولة العالمية كما يكشف في هذه الرحلة أن الله هو خالق هذا الكون ومن ثم يسعى إلى الثورة على هذا النظام وتخليص البشرية من قبضة الأب الأعظم والآلة .

وإذا كان النبي موسى قد جاء برسالة التوراة لهداية البشرية وتخليصها من ظلم الملك فرعون فإن موسى الفتى قد أتى برسالة هدفها إعادة البشرية إلى طبيعتها الأولى وتخليصها من ظلم الأب الأعظم والآلة، وتنتهي كلتا بموت الطاغية وانتصار موسى، وإن كانتا تختلفان في طريقة الموت.

من خلال ما سبق نرى بأن الكاتب اعتمد على التناص في كتابته لهذه الرواية كطريقة حدثية¹¹ بامتياز فقد ذهب بنا إلى الماضي وصاغ لنا ما يمكن أن ينقلنا إلى المستقبل يعبر به عن هواجسه تجاهه، والحقيقة أن الكاتب بالرغم من أنه أعاد تشكيل القصة برواية حافظت على نفس الأحداث والقالب تقريبا، إلا أنه ضمنها رؤى جديدة بما يتلاءم مع هذا العصر.

كما يظهر لنا أن الكاتب كان متأثرا بقصص ألف ليلة وليلة، فقد أبدى في هذه الرواية تأثرا بهذا النمط السردى المتميز... وهنا نكون بصدد وضع اليد على حادثة الخطاب الروائي العلمي في الجزائر...من باب كون الخيال العلمي عموما بعيدا شيئا ما عن التناص والحوار بين النصوص وتناول الماضي...الخ وكلها عناصر تنتمي إلى دائرة الأدب العام لا العلمي.

الكلمات الجميلة كما دونها نبيل دادوة

إن أشد الأعمال تهديدا لسائد الكتابة وأكثرها غوصا في أعماق الحادثة هي تلك التي تحدث زلزلة خافتة بطيئة تكاد لا بشهر بها. تلك هي الحال مع رواية "الكلمات الجميلة أو رحلة إلى الزهرة" للكاتب نبيل دادوة¹².

إنها رواية تكاد تكون ريفية rurale حسب مصطلح الرومانسيين هكل مادتها الخام حديث يغوص في عوالم القرية التي يعلن عنها الروائي منذ الصفحة الأولى (والتي إليها تعود أصوله) "أولاد بوفاهة" (ص5)... القرية التي أهلها أندلسيون لم يعودوا يعلمون أنهم طردوا من حنة الأندلس وأنهم منفيون في تلك الرشرة التي نسيها التاريخ.

إن العنوان يدل دلالة صارخة على محتوى الرواية... فنحن مباشرة أمام جوهر المفارقة التي ينبني عليها العمل:

الكلمات الجميلة /====/ رحلة إلى الزهرة

فضاء حالم /====/ كوكب، فضاء، علوم

ونحن بهذا غائصون في قلب الثنائية التضادية المسيرة للعمل السردى: رومنسية القرية وسحر الكتابة الأنيقة من جهة، والعوالم العلمية التكنولوجية لذلك البطل المشتغل على صناعة مركبة فضائية تسمح له بزيارة كوكب الزهرة الذي جاءت نبوءة تعلن عن كون الكلمات الجميلة معتمدة في إحدى مغاراته (ص5)... الجميل والجديد بالنسبة للخيال العلمي-شرقا وغربا- هو فراغ ذلك السرد من المفاجأة والبرودة والخطابية والتعليمية التي صاحبت الخيال العلمي منذ نشأته.

في حالة "الكلمات الجميلة" يبدو كأن الروائي لا يأخذ من خ.ع إلا موتيفا يتحرك من خلال طاقاته التخيلية... أما المادة الخام للرواية فهي الوقائع الصغيرة والأحداث البسيطة والحوارات الرشيفة لأهل "الدشرة"... المكونات الصغيرة التي يعطيها نبيل دادوة عمقا قل نظيره.

ما أعتقد أنه سيحسب لهذا النص هو الجانب الحداثي الذي عمل على المصالحة بين عناصر تعودت عدم المصالحة: السرد العلمي، الواقع الريفي

القروي، الكتابة الشعرية الثرية ببلاغتها والتوالد السردى على نمط "ألف ليلة وليلة"، ثم الإحالات المستمرة على التاريخ العربى وكذلك الجزائرى...

"أمين العلوانى" لفصل الأحمر

كثيرا ما اقترن (الخيال العلمى) بالقصص التى تحكى عن الخوارق، أو عن مخلوقات غريبة، أو عن السفر والانتقال عبر الأزمنة بواسطة آلات فائقة التطور يعجز العقل البشرى عن استيعابها...ولكن هذه المرة جاد البحر بشيء مختلف تماما، والغنيمة هذه المرة رواية "أمين العلوانى"¹³ لصاحبها فيصل الأحمر.

رواية "أمين العلوانى" هل هى الخيال أم الواقع؟

من يتأمل غلاف هذه الرواية يخال فى لحظة ما أنه على وشك الغوص فى المجهول المختبئ بين طيات سواد الفضاء الرحب، أو أنه بصدد القيام برحلة بين النجوم والأفلاك التى يراها عبر النافذة. ولكن هذا سرعان ما يتلاشى؛ فلاشياء مما سبق ذكره موجود فى هذه الرواية التى أتننا بالجدىء. فقد وجه الكاتب نظره عبر النافذة صوب اتجاه آخر غير الذى نراه على الغلاف، فالرؤية لم تكن إلى الأعلى ولا إلى الأمام، وإنما إلى الأسفل، وبدل أن يغوص فى مجاهل الظلام، أطل من تلك النافذة على الواقع الذى يريد أن يراه، الواقع المحتمل.

وقبل أن نصنف هذا العمل الأدبى فى خانة الخيال العلمى، لابد من الإشارة إلى أن أى عمل أدبى (شعرى أو نثرى) لا يخلو من خيال، سواء خيال المؤلف أو خيال القارئ المتلقى وإذا أضفنا إلى الخيال كلمة "علمى" فإننا نتجاوز الخيال المألوف إلى ما هو مرتبط بشكل أو بآخر بما هو آلى، تقنى، غريب، غير قابل للتصديق...فهل "الخيال العلمى" هو النقيض للمألوف؟ انطلاقا من أن

الخيال العلمي تجسيد للغرائبية. الناص من خلال عمله هذا الذي يصنفه ضمن الخيال العلمي، لم يكن يريد مفارقة الواقع، ولا الهروب منه، لأنه هو الذي قال: "أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تواجه الواقع وألا تهرب منه أبدا... معناه أن تكون حذرا لأن الواقع في خ ع متحرك دائما. حقيقي ينبض حياة.. إنه واقع فوتوغرافي والصورة الفوتوغرافية تستطيع أن تكون كل شيء ماعدا واقعا..." (الرواية ص)5.

انطلاقا من هذا نجد أن الخيال في هذه الرواية لم يكن سوى استشراف للمستقبل أو رؤيا لما سيأتي، لأن الكثير مما فيها محتمل الحدوث. فإذا كان الكاتب غير راض بهذا الواقع الفوتوغرافي المحنط، فعليه إيجاد البديل، وانطلاقا من هذا الواقع المرفوض حاول أن يصنع واقعا آخر وفق رؤية تتخطى التوقعات، أو أراد أن يتدخل في رسم هذا الواقع الذي يرفضه، فتحوّلت الصورة الفوتوغرافية للواقع إلى صورة رقمية "ديجيتال" معدلة حسب الرؤية، الذوق.. وهذا هو الواقع بتصرف.

رواية "أمين العلواني" أسطورة المستقبل

على غرار ما حفلت به الرواية من تأريخ، ونقد، وفلسفة... هناك نواة صغيرة جدا من ميراث الماضي الغابر، إنها الأسطورة، وانطلاقا من الرأي القائل بأن الرواية ما هي إلا تطور عن السرد الأسطوري فكذلك نجد في هذه الرواية ما يبرر ذلك وما يحاول صنع أسطورة الماضي في المستقبل. وهذا الكلام يبرره أسلوب وطريقة الكتابة، لغة الكتابة، الأفكار والقضايا التي عالجتها الرواية، فمثلا في المستقبل يمكن كتابة الكتاب الذي تحاول الإنسانية تأليفه منذ أقدم الأزمنة وتفشل في كل مرة. وفي المستقبل يتحول "فيصل الأحمر" إلى "أمين العلواني" إنها أسطورة البطل الذي لا يموت، والذي يوجد في كل زمان، والموت إنما يلحقه في مكان ليحيا في مكان آخرين. "فيصل الأحمر" قبل

أن يموت اختار الصورة التي يريد أن يكونها في المستقبل - لولا أن يداهم الموت - فهو العبقرى، الذكى، العالم بكل شيء... و"أمين العلوانى" العظيم يتسنى له أن يرى أنه لو ولد فى زمان غير زمانه لما كان كبير الشأن لأن ذلك الماضى بالنسبة له زمن شقاء وغباء، وسذاجة... لهذا كله سعى "الأحمر" إلى كتابة رواية من المستقبل الذى يريد أن يعيشه، ولعلمه بأن ذلك قد يكون مستحيلا كتب هذه الرواية بهذه اللغة، وهذا ما أشار إليه فى نقطة مهمة، أهداف الأسلوب الجديد تحضير لغة جديدة للحياة التى ستأتى... اللغة أيضا يجب أن نكتبها لزمان غير زماننا لأن لها قراء غير قرائها.

نقطة أخيرة أود أن أشير إليها هى أن "فيصل الأحمر" كغيره من أبناء آدم تتملكه غزيرة حب البقاء، غريزة الخلود، فحاول أن تخلد من خلال الكتابة أولا، كما أراد أن يخلد فى هيئة إنسان آخر (عظيم) من المستقبل وهذا الإنسان هو بطل الرواية "أمين العلوانى" فأسطورة البطل تعاود الظهور إلى جانب فكرة الخلود، ألا يريد الكاتب أن يكون بطلا خالدا؟؟؟

يبقى أن نشير إلى أن أهم ما ينبعث من هذه الرواية هو الجانب ما بعد الحدائى لا الحدائى... إذ أن الرواية مليئة بالمرح الذى يذكرنا باللعب على مستوى اللغة والشكل الأدبى، ثم إن الرواية لا تهمل تماما التأمل فى شكلها وانكتابها فيما هى تكتب، وهى نص يقف على تخوم الأجناس الأدبية... وهذه العناصر الثلاثة من أهم ما يستوقف ما بعد الحدائيين¹⁴...

وأجد هنا فائدة لا شك فيها فى استحضار بعض الفقرات التى قدم بها الكاتب روايته بها لأنها تغنى عن كثير من الاستفاضة:

فاتحة

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تواجه الواقع وألا تهرب منه أبدا... معناه أن تكون حذرا لأن الواقع في خ.ع متحرك دائما، حقيقي، ينبض حياة... كثيرا ما عانى الواقع من الجمود وفقدان القدرة على الإعراب عن نفسه تحت أقلام الروائيين "الواقعيين"... إنه واقع فوتوغرافي والصورة الفوتوغرافية تستطيع أن تكون كل شيء ما عدا واقعا... فالواقع طبقات من الأشياء المحسوسة ودرجات من الوعي بالشيء نفسه وطرق عديدة لتأويل ما تلتقطه الحواس ويعيه العقل... والأدب الواقعي عاجز عن ترجمة هذه الأشياء...
إن هذا هو ميدان رواية الخيال العلمي.

كان نيتشه يتحدث عن "تعدد الحقائق" رادعا ثقة «مرحلة الأنوار» في الوعي بالمحيط وثقتها في قدرة العقل على إدراك الجواهر كلها من الميتافيزيقا إلى المحسوسات المختفي معناها بشكل ما ونتحدث اليوم عن "تعدد الواقع"... هل الواقع ما تظنه نحن واقعا؟ هل الواقع ما نعيشه في البقطة أم أن البقطة حالة غير حقيقية نعوص فيها متى استيقظنا من النوم الذي يكون بذلك الواقع الحقيقي غير المخدوع ولا المخادع؟... أم أن الواقع ما يراه ويعيشه السكران أو المريض المهلوس أو المخدر؟... وما هو الواقع "الواقع" عندما يعيش مجموعة من الناس وضعية واحدة ويعيها كل منهم بطريقة ؟ من من هؤلاء الواعين يعي الواقع في حين يكون الآخرون مخطئين في حساباتهم؟

الخيال العلمي هو الوحيد الكفيل بإجابة هذه الأسئلة...

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تتحلى بشجاعة وجرأة معينة لان ما يتخيله الواحد منا حول شكل المستقبل غالبا ما يأتي المستقبل ليظهر سخافته وضعف مخيلة صاحبه... والعزاء الوحيد للكاتب الذي يصبح مضحكة هو أنه غالبا ما يكون ميتا غارقا في واقع البرزخ وما بعد القبر من واقع! !... !

ألا يكون الواقع هو ما ينتظرنا بعد الموت وتكون الحياة كلها حلما أو لعبة خيالية تدور أحداثها على أرض خيالية اسمها "الأرض" مثلا ؟

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه ألا تنتظر اعتراف المحيط بلا مباشرة لأن هضم القراء والنقاد لروايات الخيال العلمي منذ قرابة القرنين هضم عسير في أغلب الأحيان إذ أنه قلما نالت رواية خ.ع جادة اعتراف القراء والنقاد مباشرة... والعزاء الوحيد هنا أيضا هو اللذة التي يجدها كاتب هذا النوع وهو يكشف عن واقع مخيلته، وتصوروا تلك اللذة وأنا أفتح بوابة دماغي على الواقع الوحيد الموجود فيه، الواقع الذي لا يعرفه أحد سواي، الواقع الذي ظل خفيا حتى تسنى لي أن أطلع عليه الآخرين، الواقع الذي أجتهد وأتألذذ بكتابته ووصفه وسرد حيثياته قطعة قطعة، وطيلة عام أو عامين من الكتابة وأنا أخرجه إلى أن يأخذ شكله النهائي الذي هو هذا الكتاب!

ربما يوجد عزاء آخر هو الطمع في المجد (ألم يسمها أرسطو "غريزة المجد"؟)...

أن يعمل الكاتب في صمت، أن يجتهد أن يكون وفيا لرؤاه، أن يخترق المحظور ويتجاوز الحدود التي يراها خرقاء حمقاء... أن يكون صادقا مع نفسه ومع الآخرين... أن يحب عمله ويحب الآخرين ويكتب وهاجسه الوحيد التوصيل لأجل التواصل مع أهله (مع أهله مرتبين من عائلته وأهل بيته إلى القارئ الافتراضي الذي قد يكون في اليابان وبعد قرنين أو ثلاثة من الزمن).

أن تكتب رواية من الخيال العلمي -أخيرا- معناه أن تكون من المجانين الذين يتخلصون نهائيا من الجاذبية ومن سلطة أنساق المجتمع العاقل، وأنظمة المنطق، وواجبات الاتجاه السياسي، أن تجد السير إلى الخلف مثل إبراهيم رمضان (بطل قصتي "المجنون" من مجموعتي خ.ع "وقائع من العالم الآخر" -الصادرة عام 2002)، وألا تكون حريصا على المحابة والوصول وإرضاء

المقربين، وألا تحترم إلا الحق، الحق الذي يقف متحديا للباطل منذ بدء الخليقة دون هدنة أو اتفاقيات مربحة ودون إديار أو بحث عن أرضيات مشتركة وحلول وسط تمسك بالعصا من وسطها.

ماذا عن "أمين العلواني" ؟

أمين العلواني مولود وحي يرزق ... وأحداث حياته أمامك في الكتاب... مالك الأديب موجود وهو كاتب سيرة أمين العلواني الأديب المشهور ... والدليل على ذلك الكتاب الذي بين يديك...

وأمين العلواني يترجم حياة كاتب قديم مشكوك في قيمته الأدبية هو فيصل الأحمر... وهذا الشخص أيضا موجود واسمه على غلاف هذه الكتابة /الرواية/السيرة/الترجمة/الدراسة/التأريخ وكل الدلائل تدل على أنه موجود... فيصل الأحمر كتب كتابا عن أمين العلواني مع مطلع القرن الحادي والعشرين أي قبل ميلاده...

أمين العلواني المستقبلي يشبه أمين العلواني الماضي... وهذا الأمر ليس محيرا على عكس ما يقوله مالك الأديب الذي سيأتي بعد أمين العلواني بنصف قرن تقريبا... والدليل هو ما تقوله ترجمة مالك الأديب عن الشخصين (أمين العلواني /الرواية وأمين العلواني المؤلف ذائع الصيت...)

وفصل الأحمر موجود في نهاية القرن الحادي والعشرين بفضل كتاب أمين العلواني عنه، وذلك ما يؤكد مالك الأديب (كاتب سيرة العلواني) ومالك الأديب هو شخصية قديمة لرواية كتبها فيصل الأحمر مع بداية القرن الحادي والعشرين...

إنها أشياء تشبه الخيال العلمي ...

فلنرجع الكلام عنها إلى نهاية هذا الكتاب الذي كتبه فيصل ... لا الذي كتبه هو مالك الأديب وهو... لا ... أغلب ما في الكتاب أعمال من تأليف أمين

العلواني الذي هو بطل ترجمة مالك الأديب التي هي رواية لفصل الأحمر الذي هو بطل لكتاب لأمين العلواني الذي هو بطل لكتاب لمالك الأديب الذي هو بطل رواية فيصل الأحمر كما هو وارد في ترجمة للعلواني كتبها مالك الأديب الذي أوجده أول مرة فيصل الأحمر الذي هو ...

الهوامش:

- 1- الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي . ص 31 .
- 2- المرجع نفسه. ص 32 .
- 3- المرجع نفسه. ص 32 .
- 4- روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي — ترجمة حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1996. ص 36 . .
- 5- الخيال العلمي. ص 4.
- 6- إميت جوسوامي، العلم والخيال العلمي يتطافران على استشراف الواقع، رسالة اليونسكو، تصدرها منظمة الأمم المتحدة والثقافة، اليونسكو، نوفمبر، 1984 — ص 4
- 7- حبيب مونسي: جلالته الأب الأعظم -دار الغرب- 2001 ط1- الجزائر
- 8- م. نفسه - ص ص: 10/18
- 9- م. نفسه - الفصل الثالث
- 10- فيصل الأحمر: مدخل إلى الخيال العلمي-مجلة "النص/الناص" جامعة جيجل-ع7
- 11- Gérard Diffloth :science-fiction-gamma presse-1962-France-p21
- 12- نبيل دادوة: الكلمات الجميلة- دار المعرفة- الجزائر - 2008
- 13- فيصل الأحمر: أمين العلواني- دار المعرفة-الجزائر-2008
- 14- ميجان الروبلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي-المركز الثقافي العربي-المغرب- مادة: ما بعد الحداثة.

الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغربي رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني موسى ولد إبنو "أنموذجاً"

أ: عبد اللطيف حني

جامعة - مستغانم -

بسط منهجي :

يشكل الخطاب الأدبي شغلا إشكاليا وهاجسا مقلقا لجل الناقدين والدارسين في العصر الحديث والمعاصر، لهذا راحوا يخضعونه لعدد التصورات النظرية والرؤى المنهجية ومختلف المقاربات الإجرائية، فتضخمت المفاهيم والدلالات المشيرة إليه "فكان أن استقطب عديد المجالات والتخصصات التي شكلت العلامات الدالة على سيرورته المفهومية ومنها المجال الأدبي"⁽¹⁾

لقد اهتم أعلام الشعرية (La poétique)، بموضوع الأدبية - وعلى رأسهم رومان جاكبسون (Roman Jakobson) - التي فصلت ودرست الخطاب الأدبي، بماهيته وأدواته الإجرائية، والتي تجلت في مجموعة الخصائص المميزة للعمل الأدبي، ترتقي به بعيدا عن باقي النصوص غير الأدبية، التي أقرتها النظرية السيميائية للأدب، وقد ضبط مقوماتها الشكلاينيون الروس⁽²⁾.

تشكل سمة الأدبية المنطلق العام للأشكال الأدبية التي تكسب الخطاب الأدبي التفرد والتعالي والتسامي والخصوصية أيضا، وهي تمثل عند جيرار جينيت (Gérard Genette) "النظرية العامة للأشكال الأدبية"⁽³⁾ التي تطبع العمل الأدبي بخاصية الخلود واكتساب الخصائص النوعية التي تحيطه بالجلال والتأنق والارتقاء، والخطاب هو المسؤول عن كشف هذه الجماليات، لأنه المتحلي بها والمتنثر في جلبابها، وهذا ما يؤكده تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov) في

قوله: "ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع الشعرية، إنما ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب الذي هو الخطاب الأدبي"(4).

كما مثل الخطاب قطبا مركزيا من أقطاب العمل الروائي، وعنصرا مهما من عناصره السردية فهو عند سعيد يقطين "الطريقة التي تقدّم بها المادّة الحكائية في الرواية. قد تكون المادّة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها"(5).

لذلك جاءت هذه المداخلة المتواضعة لتكشف الرؤية الجمالية للخطاب السردى، المعتمد على الحكي (Récit) الذي "يتحدّد كتجلّ خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها..."(6) منطلقين من النص الروائي المغاربي، وخاصة الموريتاني المتميز بطابعه الحكائي، متخذين رواية "مدينة الرياح" للروائي الموريطاني موسى ولد إينو الصادرة عن دار الآداب ، بيروت سنة 1996 م نموذجا.

كما ستجهد المداخلة في دراسة بنية الخطاب السردى المبني على الحكائية الذي ركز عليه تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov)، حتى يبين أن كل حكي (Récit) يقوم على مكونين أساسيين هما: القصّة (Histoire)، والخطاب (Discours). وفك رموز الخطاب السردى في رواية "مدينة الرياح" للروائي الموريطاني موسى ولد إينو كنموذج للرواية المغاربية وكشف جماليات هذا الخطاب من خلال المفاعلات الثلاثة للخطاب الروائي، وهي: الزمن (TEMPS)، الصيغة (la mode)، والرواية، معتمدة على العناصر التالية:

1- بوابة الخطاب (العنوان) بين الدلالة والبلاغة .

يمثل العنوان العتبة الأولى للنص، فهو العلو الفوقي له، إنه البوابة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص، ليتعرف على خباياه ويخبر أسرارها "كما يمثل واجهة علامية تأخذ شكل (الجملة المفتاح) تمارس على القارئ سلطة أدبية وفكرية، فهو يمثل تلك العتبة النصية التي يعمل القارئ على افككاك بنييتها اللغوية والدلالية باعتبارها الجملة المفتاح للنص"⁽⁷⁾.

يشكل العنوان القائد المسيطر الدال على النص إذ هو "كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، ويشار به ويدل عليه، بجمل وسم كتابته"⁽⁸⁾ فهو كالاسم للنص به يعرف ويشتهر عند كل القراء، ويصبح موسوما منعوتا به ملخصا له، إنه البنية اللغوية الأولى التي تصطمم بالقارئ فتخالطه وتغريه، فيحاول من خلالها الدخول إلى العوالم الخفية للنص، واستكشاف حقائقها الفكرية والأدبية، ويكون القارئ اثر هذه الوضعية في مكانة الوسيط بين العنوان والنص.

إن العنوان فاتحة الخطاب وعتبته الأولى النصية، فهو يمثل ملفوظ ما قبل الحكي الأول، وما بعد الحكي الأخير، كونه علامة سيميائية تنفتح على دلالات شتى، وإيحاءات متعددة؛ تبحر في عالم الفكر والأدب، ولأهميتها وقيمتها يعبر عنها محمد مفتاح بالجملة المفتاح فيقول: "أول مفتاح إجرائي تفتتح به مغالق النص، كونه علامة سيميوطيقية، تضمن لنا تفكيك النص وضبط انسجامه فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعد إنتاج نفسه"⁽⁹⁾، فالعنوان يتضمن علامات دالة تغلب عليها الصورة الإيحائية، فلا بد على الباحث مساءلة العناوين وكشف دلالاتها. يقول رولان بارت (R . BARTHES) : "إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعة، أخلاقية وإيديولوجية كثيرة، لابد للإحاطة بها، من تفكير منظم. هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا"⁽¹⁰⁾.

على هذا الأساس فالعنوان مكون لغوي يعمل على انسجام النص وفق حقول دلالية، وفكرية تتكاثر وتتوالد وتتناسل بشكل لا نهائي وغير محدود، وفي المقابل تعمل على إعادة إنتاج دلالات النص وفق المحاور الفكرية المتاحة في نسقية العنوان، ونستطيع القول "أن هذه النسقية الفكرية للعنوان تمنح إضاءة من نوع خاص للقارئ تضمن له تأويل النص وفق وظائفه الإيحائية المختلفة التي تكون وفق مستويين أساسيين هما: مستوى القراءة الظاهرة التي تحتملها قراءة المستويات المعجمية والتركيبية، ومستوى القراءة المعنوية العميقة التي تحتملها القراءة التفسيرية والتأويلية للنص"⁽¹¹⁾.

لعل القارئ عندما يقف على عنوان هذه الرواية التي تشكل نموذجاً متكاملًا وجريئًا من الأدب الموريتاني، الذي يسعى إلى الانفلات من التقليد إلى المبهر، حتى يلفت انتباه الدارسين والناقدین إلى جماليات بنيته، عنوان الرواية "مدينة الرياح" فقد جاء هذا العنوان مكوناً من مقطع واحد تتألف بنيته من مسند (خبر)، يتمثل في لفظ "مدينة" المضاف إلى "الرياح"، أما المسند إليه (المبتدأ) فمحذوف لوضوحه وسهولة تقديره، والتقدير مثلاً: هذه مدينة الرياح. فهذا يمثل تناقضا صارخا في حد ذاته، فلقد جاء اسم نكرة معرف بالإضافة، ينفتح على دلالات متعددة وكثيرة تم التعبير عنها بإشارات لغوية وفكرية دالة عليه؛ إشارات يستتبط منها ذلك الزمن الماضي المتجدد، ذلك المكان المتجدد القريب البعيد. إن علاقة تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين يشكل تباينا في دلالاتهما، ذلك أن المدينة تمثل العمران والحضارة والاستقرار في جميع الميادين وتكفل للناس العيش في طمأنينة وسلام، رغم ما قد يوظفها بعض الدارسين في رمزية الضياع والخوف والغياب، لكن هذا تحول عن الأصل وما لا يجب أن يكون، فموسى ولد إينو قد ناشد من خلال الرواية تلك المدينة الضائعة في واقعه، التي يتلمسها في أحلامه وغفوات يقظته، إنها الأمل الذي يسعى وراء إدراكه من

خلال هذا الملفوظ الذي يحمل كما من الدلالة والرمزية، أما المكون الثاني للعنوان فهو الرياح التي توحى بالهلاك والدمار إذا هبت وفرض القوة بمنطق الاستعلاء وحرية الحركة وسلطة التغيير، فالروائي يعبر من خلالها على الظلم الذي يمارسه الإنسان ضد أخيه الإنسان والاستعباد المفروض دون وجه حق، فالإنسان يتمنى الإخاء والسلام والمودة والرحمة، وينبذ كل عدو لحرمة وقيمة الفرد سواء أكان حاكماً أو مواطناً.

هذا ما جعل عنوان الرواية استفزازياً بدرجة كبيرة، وملفتاً للانتباه، يعمل على إغواء القارئ الذي يود التعرف على هذه المدينة المسماة بالرياح، فذلك مدعاة للفضول لمعرفة محتوى النص الروائي، واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان، ليصبح الأصلح لنص الرواية، بعد أن كان غامضاً نوعاً ما ويظهر في السابق أنه متمنع عن القارئ، لكنه في أتون النص يفك رموزه ويحل ألغازه، فالاسم الأول منه جاء نكرة مما استدعى تعريفه باسم ثانٍ معرف يضمن انسجامه اللغوي والدلالي، فالمدينة هي الموطن الذي يبحث عنه كل مغترب ومبعد، هي الاستقرار والأمان والاطمئنان الذي يبحث عنه كل ضائع خائف مظلوم، وهي الحرية والاحترام الذي يناشده الضعفاء والعبيد، ففي المدينة تمكث محاور فكرية تتميز بعمق فريد ثابت، والإنسان لا مناص يسعى إلى الهدوء والعيش بسلام، وقد وردت في الخطاب القرآني في هذا المعنى لقوله تعالى: "ابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرُوا أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا"⁽¹²⁾ أما كلمة الرياح المعرفة فإنها تأخذ في الذاكرة الشعبية شكل القوة والتغير والممانعة والفوضى العارمة التي تحدثها، من خلال صوتها المخيف المدمدم، الذي يوحى بالفراغ والقهر والبرد والحرمان المخيم على الذات، فيقال "تهب الرياح بما لا تشتهي السفن"⁽¹³⁾.

إن خطاب العنوان "مدينة الرياح" يمثل البلاغة في الجمع بين شيء مستقر ثابت ظاهر ملموس محسوس معروفة معالمه، وآخر متحرك غير ثابت، مجهول حضوره، تبحر الرواية بعالمها المتفرد الغريب فنلمس سمات واضحة من أدب الخيال العلمي، رواية الرحلة، والرواية الغرائبية، الرواية الفلسفية، ورواية الأمثلة، لكنها لا تنتظم ولا تنتسب إلى أي شكل من الأشكال الروائية المذكورة، لأن الروائي موسى ولد إبنو استطاع أن يسكب فيها كل الأشكال، فكان خطابه السردى مزيجاً مشكلاً، في جنس متفرد في الأحداث والشخصيات والتقسيمات، ونسقية الزمن وغرابة الأمكنة، لينسج رواية مليئة بالجماليات الخطابية.

2- زمن الخطاب السردى ووتيرته النسقية

يعد الزمن من العناصر الأساسية لكل حكي، فلا يقوم بدونه، لأن في ضوئه تتعاقب وتتراتب مادة القص بمختلف أشكالها، فهو بنية قائمة في العمل الروائي، لا يستطيع الانفلات منه كما يقول عبد المالك مرتاض أنه "يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أو فعل ما، أو تفكير ما، أو حركة من تسلط الزمنية"⁽¹⁴⁾ وبذلك يكون الزمن المادة المعنوية التي تشكل وتكون كل حياة وخبر وكل فعل وكل حركة، فتصبح مكوناً من مكوناته الأساسية، لذا وجدت نظرات خاصة للزمن في كل الفلسفات، ومنه الزمن الأدبي الذي يكون بنية النص الأدبي، وهو زمن يصنعه الروائي مخالفاً به الزمن الطبيعي "فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها، وتشكيل مادتها وأحداثها"⁽¹⁵⁾ ويتحول في الرواية إلى زمن العلاقات المتشابكة "فيتطور في حركته اللولبية في قفزات وخطوط بيانية، هي صدى لتطور عام"⁽¹⁶⁾.

فهذا الزمن يستطيع التنقل بكل سهولة بين الماضي والمستقبل لأنه "يهدم الحائط بين الحلم والواقع فيتجاوز كثافة الأرض الحقيقية طبقة طبقة، ويبلغ

مناطق نائية يصبح فيها العالم وهماً، وتزول الأشياء والأماكن والأحقاب من وجهه مفسحة المجال أمام مخيلته لإعادة خلقها كما يشاء" (17).

على هذا الأساس فالزمن هو موضوع الرواية، وشخصية رئيسية في "الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره" (18).

ويعود الاهتمام بالزمن في الأعمال السردية إلى الشكلايين الروس، فهم الرواد في وضع بعض التعريفات له، وضبط رؤية جمالية له تتدرج تحت نظرية الأدب، خاصة في مسألتهم لعدد من النصوص السردية، فنظروا إلى الزمن على أنه "مظهر من مظاهر الاختبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة" (19) وقد ميزوا بين زمن القصة والخطاب في إطار تقسيمهم للعمل الروائي إلى متن ومبنى لكل مميزاته الخاصة، "فالأول لا بدّ له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمّنّها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديهما للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل" (20) وكان مصب اهتمامهم على تعدد زمن القصة على شريط زمن الخطاب.

وقد استنشق العديد من الناقدين من عبير أعمال الشكلايين الروس، ومن طريقة تفسيرهم للظاهرة الزمنية في السرد الروائي، وراحوا يطبقون مقارباتهم النظرية، وقد خطى طريقهم كل من رولان بارت (Roland Barthes)، الذي تحدث عن الزمن السردية في كتابه "درجة الصفر في الكتابة" وفي سياق المدخل الذي وضعه للتحليل البنيوي للسرد، والذي ضمّنه كتابه: "شعرية القصة" (Poétique du récit) حيث وضح "أن الزمنية (la synchronie) ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، وأن الزمن لا يوجد إلّا في شكل نسق أو خطاب، مستخلصاً في النهاية

أنّ الزمن السردى ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (21).

أما وتزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov) فيرى أن "زمن الخطاب يعتبر بمعنى ما زمنا خطيا، بينما زمن القصة متعدّد الأبعاد" (22) ثم راح يبين العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب، وحددها في ثلاثة محاور أساسية هي: "محور النظام ومنه نفهم استحالة التوازن بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما (الأول متعدّد والثاني أحادي)، ومحور المدة التي قد تتسع أو قد تنقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية، ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد. وأخيرا محور التواتر ويخص طريقة الحكى التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد-السرد المتكرر-السرد المتواتر) (23).

كما نجد جيرار جينيت (Gérard Genette) قد وظف هذه المحاور في معالجته لزمن السرد الروائي. إن هذه الجهود الثمينة في مقاربة الخطاب السردى، تمكنا من إدراك أوسع للعلاقات الزمنية المحبوكة داخل الخطاب الروائي، كما تسمح بالكشف عن العلامات الزمنية الدالة فيه.

انطلاقا من هذه الرؤية يمكننا الحديث عن زمن الخطاب السردى في رواية "مدينة الرياح" بالاعتماد على حركتين للسرد الروائي، من منظور تعامله مع الزمن، وهما نسق الزمن السردى، ووتيرته.

2-1 نسق الزمن السردى:

لا تستقيم الأحداث في رواية "مدينة الرياح" وفق ترتيب متوالى حكائي، وفق زمن متضخم متصاعد، يعكس خضوعها إلى نظام التعاقب، ولكن الأحداث تنتظم وفق نظام التداخل بين أنساق الزمن الثلاثة: الماضي الحاضر المستقبل، ويعود ذلك بسبب طغيان السرد الاستنكاري (Récit analeptique) على الخطاب

الروائي، وتسلطه على أكبر حيز من السرد، وضمور وجود السرد الاستشراقي (récit proleptique).

ويظهر السرد الاستذكاري في الرواية من خلال توظيف الكاتب لتقنية التذكر، ولكن ليس التذكر الكلاسيكي المكرر إنما الرجوع إلى الوراء إلى الزمن القديم عبر وسيلة علمية أحدث وفكرة أوسع، لأن الرواية رحلة في الزمان والمكان معاً، رحلة شخص وقع في أسر العبودية طفلاً، فكره الظلم الإنساني، ثم كره الجنس البشري نفسه، وقد استطاع الكاتب أن يبني روايته ببراعة لتعبر بنائياً عن فكرته الأساسية، فقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي "برج السوداء"، و"برج البيضاء"، و"برج التبانة"، وهذا التقسيم مواز لرحلة بطل الرواية في الزمان، فالقسم الأول يعبر عن الزمن الماضي عن العصور المظلمة؛ عصور استعباد الإنسان الصريح لأخيه الإنسان، والقسم الثاني عن عصر النهضة الأوروبية حيث استطاع الإنسان الأبيض تطوير إمكاناته ليسيطر على بقية الجنس البشري، والقسم الأخير يشير إلى مستقبل البشرية حيث يتنبأ الكاتب بأن تصبح الأرض مجرد سلة قمامة نووية كبيرة لبقية كواكب المجموعة الشمسية.

كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة يتكون من مقدمة وخمسة فصول، وهي عبارة عن رحلة في المكان، ينتقل خلالها البطل من مكان لآخر في نفس العصر، وقد لعب الكاتب على اتجاهين مختلفين في تناول التاريخ، أحدهما يرى أن التاريخ يعيد نفسه، فنجد الشخصية الرئيسية في الرواية "قارا" ينتقل من عصر لعصر ليجد أنه لا شيء تغير في طبيعة البشر وظلمهم لبعضهم البعض، كما يستخدم الكاتب أسلوب الحلقة الروائية لبدأ الرواية من نقطة وينتهي بها عند نفس النقطة، كما يبدأ انتقال البطل من عصر لعصر بنفس الطريقة، بل يعيد استخدام نفس الوصف في هذه الحالة والذي يستغرق حوالي صفحتين يكررها

الكاتب لتأكيد فكرته عن إعادة التاريخ نفسه، وبالتالي عدم وجود الأمل في شيء أفضل، لكنه في الوقت نفسه يكتشف مع بطله أن الإنسان يطور وسائل الشر بشكل لا يمكن أن يخطر ببال، وهو هنا يستند إلى الفكرة القائلة إن التاريخ يسير في خط مستقيم إلى الأمام، وهذا السير إلى الأمام لا يعني بالضرورة إلى الأفضل، بل غالبا -وهنا يرى الكاتب أنه دائما- العكس.

فالزمن الماضي المستعاد من قبل الذات الساردة يستحوذ بحضوره المهيمن على الحكيم، حيث يشكل منطق الذي يصدر عنه، ومساره الذي يقوم عليه، ومداه الذي ينغلق عليه، باعتبار أن هذه الذات الساردة، نقلتنا إلى الماضي بشكل فني بارع ليس على غرار التذکر العادي بل على طريقة الخيال العلمي، فزمن الحكيم يتخطى الزمن العادي المعروف لدينا بل يتعدى إدراكنا ويفوق كل تخيل، فالماضي عند موسى غير محدد موغل في القدم ليتقدم إلى المستقبل أيضا الموغل في التقدم، ويغوص بنا في أعماق خيالنا ليصف ظلم البشر واستحواذ الأنانية وعبادة المادة والسعي إلى التسلط على حساب سعادة الناس.

يعتمد السارد في كل روايته على السرد الاستذكاري (Récit analeptique) أي هناك ذات قديمة موغلة في القدم بعثت من جديد لكي تقص علينا ما مرت به من أحداث، وشخصيات في حياتها وذلك في القسم الأول "برج السوداء"، غير أن السارد قدم في هذا القسم السرد الاستشراقي الذي تختزله فاتحة الرواية الموسومة بـ "أقويدير"، التي تجسد زمنا مستقبليا غير معروف تعدى زماننا وزمن الرواية، حيث يعثر بعض الباحثين من معهد آثار الفكر الإنساني على جثة مدفونة على عمق سبعة أمتار في قمة جبل، "لم يبق لهذه الحملة سوى جثة واحدة في قمة الجبل يجب استخراجها حفروا سبعة أمتار لكي يصلوا إلى القبر. تلقف أفضل الباحثين الجثة بارتباك وتلفه تدفعهم رغبتهم الجامحة في استكناه فكر هذا الكائن المنيعة من العدم. إنه هنا مسجى في عزلة،

مثله مثل ثل صقلته عوامل التعرية، جمجمته مطوقة بتاج مسنن من الرمل البلوري ذي اللون النضاري الفاتح. كشف الفحص البيوبلوري آثار مادة المليون على هيئة بلورات صلبة⁽²⁴⁾ ثم يخضعون جمجمة الجثة لبعض الاختبارات والتحاليل، ويوصلونها بالحاسب الآلي، لنبداً قراءة أفكار ومشاعر هذه الجثة التي عاشت في الفترة من 1034-2055م!! "توضع البلورات في محلول عالي التركيز من حامض الديزوكسي ريبوزي (ADN) ثنائي التحلزن، من أجل كشف المعلومات وفك رموزها لتحول إلى جمل مكتوبة. في مختبر المعهد، أخضعت البلورات للتحليل الفيزيائي الكيميائي، من أجل قراءة النسخ الجزئية ولقنت هذه النسخ للحاسوب لفك أبجديتها وتحديد معانيها في اللحظة المولية بدأ النص يظهر على الشاشة.."⁽²⁵⁾ وهو رجوع إلى الزمن الماضي للتذكر، إلى "أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد"⁽²⁶⁾.

في الصفحة 7 و8 والسطور الثلاثة الأخيرة من الرواية يظهر بجلاء السرد الاستشرافي (récit proleptique). بحيث نجد صوت الراوي العليم الذي يتحدث عن كيفية العثور على الجثة، وتوصيل الجمجمة بالحاسب الآلي، ثم كيف أصبحت كل حياة "قارا" شريطاً محفوظاً في المكتبة العمومية بمعهد أركيولوجيا الفكر البشري وهي نهاية الرواية "أخذ الشريط مكانه من خانة الحفظ في المكتبة العمومية بمعهد أركيولوجيا الفكر البشري تحت عنوان: سكرة رجل من البرزخ 1035 - 2055 م؟"⁽²⁷⁾.

فقد مثلت هذه الرؤيا العجيبة نوعاً من الاستباق الزمني، جعل من هذا الاستشراف على زمان قادم توطئة "لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"⁽²⁸⁾. ويسمى جبرار جينيت هذا النوع

من السرد الاستشراقي "الاستشراف الخارجي"⁽²⁹⁾، والذي يبقى "الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي"⁽³⁰⁾.

إن نسق الزمن السردى الذي هيمن عليه السرد الاستذكاري مقابل ضمو السرد الاستشراقي، يوضح مدى عمق المفارقة بين زمن الخطاب الذي يبقى مقترنا بالحاضر، وزمن القصة المستعاد، مما جعل نظام السرد ينبني ينتظم وقف تتابع زمني حاضر متقدم ثم ماضي موغل في القدم ثم حاضر متقدم :

حاضر ← ماضي ← حاضر

نظام سردي أضفي تنوعا على الخطاب الروائي، وإن تفاوتت المساحة بينهم حيث شغل السرد الاستذكاري (Récit analeptique) أكبر مساحة.

2-2 وتيرة الزمن السردى:

تتخذ الوتيرة الزمنية في الرواية لعرض أحداثها مظهرين أساسين: السرعة والبطء، وهي ما يسميها جيرار جينيت بالأشكال الأساسية للحركة السردية، وتتلخص هذه الأشكال في التقنيات السردية المتمثلة "الخلاصة (le résumé)، والحذف أو الإسقاط (l'ellipse)، في حال تسريع السرد، حيث يضم الخطاب مقابل امتداد القصة، والمشهد (scène)، والوقفة الوصفية في حال تعطيل السرد، حيث تضرر القصة ويتسع الخطاب"⁽³¹⁾.

يظهر السرد التلخيصي (récit sommaire)، في الكثير من الفراغات التي تتخلف من السرد، ويرتبط بالسرد الاستذكاري ويتقاطع معه لما يقدمه من إضاءات ومعطيات حول الشخصية المفاعلة وماضيها، وما يبني عليه من أحداث، وذلك بشكل محصور، ومركز ونمئل له من الفصل الثاني "موسى أسبع" من الجزء الأول برج السوداء: "السلام عليكم ... نطقها المصلون بصوت واحد. وتفرق الرجال... يعيدون تنظيم الجمال. وسارت القافلة إلى منتصف النهار... الحرارة شديدة، والقيظ ثقيل."⁽³²⁾.

أما تقنية الحذف "فتؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمن. ويتميز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجردّ تسريع للسرد" (33) ويظهر بشكل متواتر شأن السرد التلخيصي يتداخل مع الأحداث ويشرف على توزيعها، فنجدده كلما يطلع علينا في متون السرد ونعطي مثالا لذلك من فصل الطبل من الجزء الثاني برج البيضاء: "أربعون يوما، أربعون ليلة مضت، منذ أن بدأت خلوتي على رأس الكدية، أمضيت أولها أصوم النهار، وأفطر على قطرة من ماء قربتي... وأبلل سفة من طحين زادي... وأصلي!". (34)، وقوله: "أقمنا بغانا ثلاثة أستبيع، تعهدونا خلالها برعاية جيدة ... - إنكم تحضرون، وتهيئون للعرض في أسواق أوداقوست قالها يوما أحدهم بدا مطلعا. في يوم من الأيام أخرجونا من الحظيرة فوجدنا القافلة جاهزة للانطلاق. وأرجعوني إلى حبلي وجملتي..." (35)

وتكون الحركة السردية بطيئة لاستخدام الروائي لتقنيتي السرد المشهدي (récit scénique)، والوقف الوصفية، فالتقنية الأولى تعوض السرد المشاهد الحوارية التي تفتح مجالا واسعا أما الشخصيات لكي تتبادل الحوار، وفيه تظهر كل أبعادها النفسية والاجتماعية، وتشكيلها على جميع المناحي:

"-جدتي! ... جدتي! ... ما هي الحكاية، لماذا لا تقرئين كف صديقتي؟ /-أجابت الكاهنة بحركة من يدها.../- يظهر لي، يابنتي أن الآلهة سقطوا على رؤوسهم، أو لعلهم سئموا أسئلتي، فقرروا أن يصيبوني بالجنون... /-جدتي! أنت لم تأخذي الوقت الكافي لرؤية كف (قارا)... /-لم أكن في حاجة لوقت... كل ذلك ظهر لي دفعة واحدة، في لمح البصر... /-إيه؟ -هذا غريب! لم ار في حياتي عمرا بهذا الطول وهذا الشقاء!" (36)

أما الوقفات الوصفية فهي كثيرة في الرواية تعتمد على الاستطراد وتتعلق مع زمن الرواية "سلمني سيدي (ازباغره) إلى زعيم خولي أعور يخيل إليك أنه

ربان قافلة...أشار إلى أن اتبعه عبر بهو يمثل ممرا فاصلا بين جناح السادة ومقرات الدخول في الخلف..فيها المراحيض والمطابخ غير المسقوفة.. كان ثمة إماء يتصببن عرقان يتنقلن باستمرار بين القدور المنصوبة كل واحدة على ثلاث أثافي..تركني الربان في المطبخ ،و عاد بعد لحظات يحمل كومة من الثياب الوسخة رماني بها وأشار إلى ربوة من الرماد الأبيض ثم سطلات في أحد جوانب المطبخ" (37)

إن السرد المشهدي (récit scénique)، والوقفة الوصفية هما بمثابة الاستطراد والتوسع المضطلع لزمن الخطاب "على حساب زمن القصة. الأولى بسبب أن كلّ منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية، وبالتالي إعاقاة زمن القصة على الاستمرار والثاني لأنه يمدّد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها ضدّا على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة" (38)

من خلال بسطنا لجماليات بنية زمن الخطاب السردى في الرواية "مدينة الرياح"، كشفنا اعتمادها على تقنيتين من السرد؛ هما الاستنكار المهيمن على حركة السرد الداخلية، والاستشراف المحصور في بداية الرواية وآخرها فقط، وكلاهما يلعب دورا بارزا في بناء الرواية باعتبار تأثيرهما المباشر والمهمّ في وتيرة السرد في سرعة نسقها كما في بطئه. لقد استثمر الروائي موسى ولد إينو جميع هذه التقنيات السردية التي طبعت البنية الزمنية لخطاب روايته، وفق رؤية وتشكيل يعكسان امتلاكه وعيا عميقا بشروط الكتابة الروائية وأدواتها، وعي بفاعلية الزمن وأهميته في خطاب الرواية.

3- صيغة الخطاب وتعدد الأنساق:

تعتبر الصيغة (la mode) من العناصر الأساسية للخطاب، لكونها "الطريقة التي بواسطتها يقدّم لنا الراوي القصة" (39) على حد تعبير تودوروف، لما لها من دور في تشكيل الأنساق البنائية للخطاب الروائي، وفي الكشف عن أنماط

الخطاب الذي يقوم على نمطين أساسيين هما: السرد (la narration)، والعرض (la représentation)، المرتبطين بالقصة والخطاب والسارد والشخصية الروائية. تتعدد الصيغة الخطابية في رواية مدينة الرياح، وبالتالي تعدد خطاباته، لذلك سنحاول تحليل خصائص كل خطاب. وتتجلى هذه الصيغ في أشكال ثلاثة وهي: الخطاب المسرود (Discours narratif)، والخطاب المعروض (rapporté Discours)، الخطاب المنقول.

فأما الخطاب المسرود فهو "الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقول ويتحدث إلى مروي له، سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله"⁽⁴⁰⁾؛ إذ يمثل حيزا كبيرا من خطابها السردية، ويظهر في نمطين هما: الخطاب المسرود الذاتي، والخطاب المسرود غير المباشر. فالأول يتجلى: "عندما يتحدث المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه."⁽⁴¹⁾، ونمثل لهذا الخطاب من الرواية في فاتحتها (الذهب) "أرى العالم كله عدسة ناظور، كله الآن بديهيات. لم تعد ثمة ألغاز ولا أسرار.. كله على مستوى واحد من الوضوح. الزمن اختزل نفسه في بعد واحد لم يعد ثمة ماض .. كانت ليلة ليلاء ... رأيتني أقلب على فراشي الحشيشي المبلل أنصب شراكي للنوم فيفر منها العرق يتصبب مني بغزارة ... تهاجمني جيوش البعوض من كل اتجاه.. وكتائب الأفكار المربعة تحاصرني بلا رحمة .."⁽⁴²⁾.

يشد صيغة الخطاب المسرود متن الرواية، فتقوم بتأطير حكيها وضبطه، إذ يداخله كثير من العلامات المبنوثة داخل المتن الحكائي، مما يؤكد لنا تعالقات وتقاطعات بين "قارا" الشخصية الروائية والذات الكاتبة.

غير أن هذا الخطاب المسرود الذاتي يتداخل مع آخر مسرود غير مباشر، تعتمد الذات الساردة إلى صياغته باستخدام ضمير الغائب. ويظهر في هذا

المقطع: "كنا قد جهزنا الجمال استعدادا للرحيل. عندما طلع علينا شيخ القرية يتبعه جيش من حملة السيوف والنبال أحاطوا بالقافلة من جميع الجهات..."⁽⁴³⁾.

أمّا صيغة الخطاب المعروض، فقوامها ثلاثة أنماط من الخطاب. أولها صيغة الخطاب المعروض المباشر، "وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي"⁽⁴⁴⁾، ويظهر هذا النمط من الخطاب في المقطع التالي:

- هل وشى بنا أحد؟/وشى بكم أحد العبيد الذين لم يحصلوا على أكثرية.
- ما عاد يهمني أن أفهم شيئاً عما جرى.. ما يهمني الآن هو أن أنقذ نفسي من العبودية وأن أعيش في زمن آخر يكون البشر فيه أفضل./ - قد يتحقق حلمك هذا في يوم ما.. إذا كنت ترفض القدر فاهرب من البشر وألجأ إلى الصحراء وأنتظر أمر ربك. أشحت ببصري عن السماء، وأخذت أحرق في هذا القزم الكبير الهامة الذي يكلمني..."⁽⁴⁵⁾

والصيغة الثانية هي فصيغة الخطاب المعروض غير المباشر. وهي "أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو من خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقى غير المباشر"⁽⁴⁶⁾، ويظهر في المقطع الآتي "فقد هويتي من طول التيه في هذا المحيط لم أعد أعرف من أنا، هل أنا الشاب القنقاوي الوثني الذي كان يعيش بسعادة، أم أنا العبد المسلم، لا يدري إلى أين، أم أنا ذلك الكائن الأرضي ... قد لا أكون ..." ⁽⁴⁷⁾

ونجد في الأخير صيغة الخطاب المعروض الذاتي. وهي "نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن. فإذا كنّا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا

هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام" (48)، ونمثل له بهذا المقطع "لكن إرادتي لم يزعزعها لا الحر الشديد في النهار، ولا الزمهرير القارس بالليل، ولا الجوع ولا العطش كنت كلما أحسست وسواسا سمعت صوت: اعتزل البشر انفراد في الصحراء وانتظر أمر الله" (49).

ويظهر النمط الثالث من صيغة الخطاب السردى وهو الخطاب المنقول، الذي تجلى في الرواية بصيغتين "تتداخلان وصيغ الخطابات السابقة المسرودة منها والمعروضة على حدّ السواء. وهما: صيغة الخطاب المنقول المباشر، وصيغة الخطاب المنقول غير المباشر. ففي الأولى يختلط سرد الراوي بسرد الشخصية لأنّ المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنه أيضا ينقل كلام غيره سردًا أو عرضًا، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول" (50)، ونمثل له: "قال اسمي خضير... أنا ملك هذا الزمن، وأية الله التي كنت تنتظر... أنت ثائر على سنة البشر.. لكنا لن نستطيع التخلص من بشرتك..." (51).

بعد مقاربتنا لبنية صيغة الخطاب في رواية مدينة الرياح، كشفنا عن تعدد أنماطها، وخطاباتها التي تراوحت بين المسرود والمعرض والمنقول، غير أننا لاحظنا هيمنة صيغة الخطاب المسرود التي عملت على ثراء الخطاب السردى وتحديد نوعيته، وما تضمنه من خصائص جمالية على صعيد البنية الحكائية.

4- صيغة الخطاب بين الخطاب الروائي والخطاب السير ذاتي:

يتواصل الخطاب الروائي لنص مدينة الرياح مع عديد من الخطابات، فيشكل شبكة من الخطابات فالتاريخ الذي يحيلنا إلى زمن الذات الساردة المستعاد، الذي يشير إلى فترة الاستعمار الأجنبي، ووصفه للعبودية الصريحة، ثم استعباد الحكام المحليين لبلادهم، فإنه اضطر أن يصف الوجه الآخر من الصورة، وهو التمرد والثورة، وحتى إن لم تكتمل تلك الثورة وتؤتي ثمارها،

فالعبيد حاولوا التحرر، والثوار حاولوا القضاء على المستعمر، وينتقل إلى زمن متقدم حيث يتحدث عن أنصار البيئة يحاولون مقاومة زرع مراكز النفايات النووية في بلادهم، فالظلم مستمر وقوي وجبار، لكن الثورة مستمرة أيضا مهما تكن وسائلها ضعيفة وأنصارها قلة، وهذا ما يمنح شعاعا من الأمل في ليل اليأس الطويل من البشرية التي لا يرجو الكاتب منها خيرا.

ويبدو أن الخطاب السير ذاتي مهيم في تداخله مع الخطاب الروائي، وذلك من خلال العلاقات القائمة بين الرواية والخطابات المذكورة سابقا، لكثرة العلامات الموثقة في الرواية والمؤكد على العلاقة بين شخصية "قارا" الروائية والذات الكاتبة، فالانتماء إلى بلد صحراوي بتضاريسه الوعرة ورماله وصخوره يمثل الوطن المنشود والجزر والانتماء إلى بلد إفريقي من خلال علامات الجمال، القافلة، القرية، أشعة الشمس المحرقة، يشكل استعباد قارا حالة الضياع والاغتراب التي يعاني منها الكاتب، ومحاولة استعادة حريته وذلك بالتأمل في نفسه وإعادة هيكلتها وتأهيلها بالتصوف والتعبد والانقطاع عن العالم للعودة من جديد والثورة ضد القهر والظلم والعدوان.

ويتجلى توظيف الكاتب لعدد كبير من مكونات سيرته الذاتية التي شكلت مدارات حكي روايته، في إعادة صياغته لمراحل مختلفة من التاريخ، فبعضها مأخوذ من طفولته، حيث يعرض المأساة التي عاشها في ظل الاستعمار والعبودية التي أرهقت كاهل حياته، وبعضها صور عن بيئته التي خبرها وقد أعطانا كل تفاصيلها في الخطاب الروائي، بل كان يوظف العديد من الألفاظ الخاصة ببيئته وأسماء لأماكن ومناطق ومسميات في موريتانيا، وهي سمات للقرية والبداية وعدم التحضر المفروض.

5- الرؤية السردية وتعدد الأصوات:

إن الرؤية السردية/أو وجهه النظر (point de vue) تساهم بشكل فعال إلى جانب الزمن والصيغة في تأليف أنساق الخطاب السردية، وبلورة جماليات بنيته. فالنقد الروائي ينظر للرؤية في تلك "العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية"⁽⁵²⁾، وهي العلاقة التي تربط السارد/ وصوته محور الرواية فبدونه لا تتحقق الرواية، كما بدونه "سيبقى الخطاب السردية في "حالة احتمال"، ولن يتحول لحقيقة مادما لا نستطيع تصوّر حكاية بدون سارد"⁽⁵³⁾.

تتشكل البنية السردية لرواية مدينة الرياح من نمطين من الرؤية السردية، يتعالقان ويتداخلان ضمن أنساق الخطاب؛ أولهما الرؤية من الخلف، ويضطلع بها راو كلاسيكي خبير يعكس تملص الكاتب من شخصيته "ليس من أجل رؤيتها من الخارج، رؤية حركاتها والاستمتاع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية"⁽⁵⁴⁾.

ويصوغ حكيه بضمير الأنأ، الراوي الأساسي في الرواية هو "قارا"، وهو سارد غير عادي، لأنه سارد عليم، غير أن في الرواية سارد آخر هو "فوستباستر" الذي استخدمه الكاتب ليكتب رواية قصيرة داخل الرواية الأساسية التي يحكيها "قارا"، ليلقي الضوء على حياة "قاله" التي شاركت "قارا" جميع سفراته عبر الزمان بنفس الاسم وإن كانت بأشكال مختلفة. لكنه في الأغلب يستخدم السارد ضمير المخاطب فهو يسرد وقائع حياته وأفكاره ومشاعره وتنقلاته عبر المكان والزمان، لكنه في الوقت نفسه ميت، والحاسوب هو الذي يقرأ كل ذلك من خلال ذاكرة جمجمته، وهذا السارد أعطى الكاتب فرصة جيدة للتغلغل في أفكار "قارا" ومشاعره، ليصفها، ويحدد منابعها، وأسبابها، ويحللها، رابطاً إياها بصيرورة تاريخ الجنس البشري، الذي لم يكن أكثر من تطور أساليب الشر.

أما الرؤية الثانية التي تسيطر على الخطاب السردى، وهي تمثل نفس رؤية الشخصية المركزية، وسميت كذلك "ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية"⁽⁵⁵⁾.

تعرض شخصية قارا المركزية العالم الذي رسمه الكاتب، فهي تشكل الرؤية التي تصوغها شخصيته المركزية وتأخذ بعدا ذاتيا، وذلك باعتبار أنّ شخصية كريم تمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته، مما يجعل لدينا هيمنة الحكي الداخلي الذي تتولى شخصية قارا نظمه باستخدامها ضمير المتكلم المفرد "أنا" مثل قوله "جلست متثاقلا.. وأنا أدلك عيني المتكاسلتين. أحسست أبي يضع قدحا ثقيلًا بين يدي"⁽⁵⁶⁾.

كما يستخدم الكاتب ضمير المتكلم الجمع: "نحن"، ليؤكد على تفاعل الأنا/والآخر، الذاتى/الجماعى،

يقول: "نبقى نحن العبيد الجدد في عذابنا السردى. وتبقى الطبيعة من حولنا خلاصة السماء زرقاء عميقة صافية شديدة البعد تستحم في زرققتها البحرية العيون نظيفة إلا من بقايا قزح صغيرة شاهقة العلو كأنها عوامات بعيدة المنال... كلما تقدمنا سيرنا شمالا كلما اتضحت معالم دار حجرية"⁽⁵⁷⁾.

وكذلك توظيفه ضمير المخاطب "أنت"، في تشكيله لمقاطع الحوار الداخلى مما يعطى البعد الذاتى للخطاب السردى/عامّة والرؤية السردية خاصّة، ويظهر في حديثه مع نفسه في الأحلام ومع شخصيات أخرى يتمثلها وذلك في قوله "إذن لهذا اخترت استكشاف المستقبل وأنا سمحت لك باستكشاف فترتين وحسب اختيارك لأنك قلت إنك راغب في مغادرة فترة أودافوست"⁽⁵⁸⁾.

وقد شكلت هاتان الرؤيتان السرديتان: "من الخلف"، و"مع"، نوعين من الخطاب السردى: خارجى للأولى، وداخلى للثانية، يتحاوران ويتعانقان ويتداخلان، لأن الشخصية المركزية التي تقوم بفعل الكتابة، تعرض لجوانب مهمة

من شخصيتها وحياتها ومعاناتها وذلك بالتركيز على ذاتها ومحيطها وعالمها، ولقد خدم هذا التعدد في الرؤية والأصوات السردية الحكي في جعله يقدم لنا من الداخل، لقد أشبع بنية الخطاب السردى للرواية جماليات غير متناهية.

وأخيرا نلخص جماليات الخطاب السردى لرواية مدينة الرياح للكاتب المغربي الموريتاني موسى ولد إينو في تجلي الرواية بثوب حدائى موغل في أدب الخيال العلمى شبيه بقصة "أليس فى بلاد العجائب"، تعدّد الأزمنة وتداخل أنساقها، هيمنة الزمن الاستذكاري بسبب اشتغال الكاتب على فعل التذكّر واستحضار السرد من الماضى، تعالق الميثاقين الروائى/التخيلى، والسيرذاتى/المرجعى، وتفاعلها فى تشكيل عوالم الحكى، تنوع الخطابات حيث يتقاطع فيها الذاتى والموضوعى، الروائى والتاريخى، المتخيل والمرجعى، الواقعى والعجائبي، الدينى والصوفى، خطابات أثرت خطاب الرواية وجعلته زاخرا بالجمالية والدلالية، وقد انكشفت وتبدت وظهرت فى ثلاثة أنماط من الصيغة هى: الخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والخطاب المنقول، إضافة إلى الخطاب المسرود الذاتى، لانبعث الأحداث من الذاكرة والتركيز على محور الذات الساردة، كما شكل التداخل للرؤية السردية ملمحا جماليا فى الرواية.

الهوامش:

- 1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، 1989، ص 22.
- 2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، سوشيريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص.32
- 3- جيران جيننت، خطاب الحكاية. بحث فى المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ط2، 1997، ص 86.

4 -Tzevetan Todorov : Poétique, ed. Seuil, Paris, Points, 1973, p.p25-26

- 5- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.70
- 6- المرجع نفسه، ص46.
- 7- نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994، ص36.
- 8- روبرت شولز، سيمياء النص الشعري - اللغة والخطاب الأدبي-، ترجمة واختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 159.
- 9- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 72.
- 10- رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مركش، ط 1، 1993، ص 38.
- 11- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1992، ص52.
- 12- سورة الكهف، الآية 19.
- 13- الميداني، مجمع الأمثال، دار الهلال، بيروت، ج 1، ص 66.
- 14- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري - دراسة سيميائية تفكيكية-، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص121.
- 15- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.10
- 16- أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان، 1986، ص.227
- 17- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980، ص11.
- 18- آلان روب غربية: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1993، ص52.
- 19- Todorov Tzevetan , Poétique, p82
- 20- الشكلاونيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للنashرين المتحددين، الرباط، ط1، 1982، ص 189.

- 21- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص.111
- 22-Todorov Tzevetan , Poétique, p53
- 23- المرجع نفسه، ص 53،54 .
- 24- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1996 ، ص 7.
- 25- المصدر نفسه، ص 7،8.
- 26- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.119
- 27- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص 192،193.
- 28- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.133
- 29- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول، عدد خاص- زمن الرواية-، المجلد 2، العدد الرابع، شتاء 1993، ص.172
- 30- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.133
- 31- جيرار جينت، خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ص 45.
- 32- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص 26.
- 33- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.120
- 34- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص70 .
- 35- المصدر نفسه، ص36 .
- 36- المصدر نفسه، ص 61.
- 37- المصدر نفسه، ص 49.
- 38- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص193.
- 39- المرجع نفسه، ص 125.
- 40- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197
- 41- المرجع نفسه، ص 198.
- 42- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص 10.
- 43- المصدر نفسه، ص.30
- 44- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،... ص.197
- 45- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص.63

- 46- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص. 197.
- 47- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص. 74.
- 48- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص. 197 .
- 49- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص. 81.
- 50- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص. 198.
- 51- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص. 83.
- 52- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص. 70.
- 53- عبد الحميد عقار، وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الأول، 1985، ص. 24.
- 54- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص. 289.
- 55- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص. 172.
- 56- موسى ولد إينو، مدينة الرياح، ص. 11.
- 57- المرجع نفسه، ص. 37.
- 58- المرجع نفسه، ص. 154.

توظيف الموروث الغنائي الجزائري في رواية ذاكرة الجسد

أ. كريـع نسـيـمة

جامعة بسكرة

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذ تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن خصائصه المميزة، كما هو الحال في رواية "ذاكرة الجسد" التي استضافت بين طياتها إضافة إلى فني الشعر والرسم فن الموسيقى وذلك من خلال مجموعة من الأغاني الجزائرية القسنطينية، ولم يكن هذا التوظيف الموسيقي في الرواية اعتباطيا لأنه أكسب الرواية زيادة إلى تناعمها السردي تناعما موسيقيا بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإحياءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها.

* صلة فن الموسيقى بالأدب:

الأدب، والموسيقى كلاهما فن جميل، يلتقيان كما بين ذلك "أحمد الشايب" في العناصر التي يتألفان منها، «فالموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها»⁽¹⁾

ذلك أن الأدب يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان ترتيبها أو نظمها -شعرا، أو نثرا- والموسيقى يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا،

فالإنسان» تغنى أول الأمر بأصوات مبهمّة لا تفصح عن معان (...) وبعد ذلك حلت الكلمات محل هذه الأصوات، فاختلط بذلك الفنان معاً فن الغناء وفن الأدب، وقد بقيا هكذا إلى الآن، فالأدب يضع الأنشودة ذات الأفكار والعواطف ويسلمها إلى الغناء الذي يخضعها لألحان تلائم معانيها وأغراضها، فيسمع الناس من ذلك فنين، فيطربون بالألحان الغنائية ويعجبون بالنصوص الأدبية»⁽²⁾، ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة تبادل بين الأدب والموسيقى، ذلك حين يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي، فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى (...) ويعمد الموسيقار إلى إحياء هذه القطعة فيوقعها على العود أو القيثارة أو البيانو»⁽³⁾

وإذا وضعت قطعة أدبية (قصيدة) محلّ دراسة فحتما ستكون كلماتها قد توزّعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى الناقد "عبد العزيز عتيق" أنّ «كلا منهما يتنوع أنواعا متماثلة»⁽⁴⁾ فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: الطول والقصر، والغلظة والرقّة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب، ففي الشعر مثلا تختلف «التفاعيل طولاً، وقصراً، فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلا أقصر تفاعيل من الطويل»⁽⁵⁾، وكما أنّ الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقّة، فإن في الشعر ما يتناسب مع الغلظة والرقّة، والشدة، واللين، فمن الشعر ما تناسبه حروف، وكلمات لينة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه والرقّة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر، وعلو الصوت شعر الحماسة⁽⁶⁾ والحال مثله في الرواية،

والخطابة، والقصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب التي تختلف فيها أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها.

ومن مواطن التداخل بين الأدب، والموسيقى، الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلا، والتي تشكل نغمة محلية تميّز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها « فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»⁽⁷⁾ وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرجح، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على قدرة الوزن، أو موسيقى الشعر على التحكم في الانفعال، وهذا تماما ما يفعله فن الموسيقى في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعرا، ثم نثرا كان في الشعر أقوى.

أمّا عن مصدر الصوت، فالموسيقى تختلف فيها «النغمة الواحدة صوتا، وتأثيرا باختلاف الآلات التي توقع عليها، وهذا يقابله في الشعر القافية، فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر، لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى»⁽⁸⁾.

ومن المعروف أن الصوت الموسيقي يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات « فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة، وهذه تشبه علامات الترقيم في الأدب، كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والنقطة، فعند الاستماع إلى الموسيقى، يتوقع السامع وقفة ما، أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة، عندما تكتمل جملة ما جزئيا، أو كليا»⁽⁹⁾ تماما مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

فإذا ما خلا نص أدبي من علامات الترقيم، فإن القارئ لا يتبين أول الكلام من آخره أو من أين تبدأ الجملة، وأين تنتهي، ولا موضع الجمل الاعتراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق الجمل الطويلة... فلا يبقى من النص سوى معانٍ مشوشة، تفقد متعة القراءة، والشيء نفسه يحدث إذا خلت القطعة الموسيقية من مستويات البداية، والنهاية في الحركة الموسيقية، لأن السامع بحاجة إلى نوع من الإشباع من خلال نقاط الوصول التي تعطي انطبعا بالنهاية أو حتى إشباع جزئي، كما لو كانت محطات وصول وسطى أو مؤقتة.

وثمة نقطة هامة تعدّ محطة من محطات التداخل بين الموسيقي والأدب تناولها "محمد عبد السلام كفاي" في كتابه "في الأدب المقارن" وقد تحدث عن التأثير المتبادل بين الشعراء، والموسيقيين في التعبير عن الموضوع ذاته، فقد تناول مثلا الموسيقىار» فيردى (ت 1901) بموسيقاه موضوعات شكسبير المسرحية، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل وأخرى عن ماكبث، وليس معنى هذا أن فيردى قد لحن مسرحيتي شكسبير، وإنما هو قد لحن نصوصا مبسطة، مستقاة من هاتين المسرحيتين»⁽¹⁰⁾.

وتأخذ الموسيقى شكل القصائد اللحنية، وقد كتب منها الكثير من الموسيقيين أمثال "فرانز ليست Liszt" (ت 1886) و"شترأوس Chatraous" (1949)، «فما الذي دعا هؤلاء الموسيقيين لوصف ألحانهم بأنها قصائد لحنية إن لم يكونوا قد أرادوا بذلك تأكيد الترابط بين الموسيقى والشعر»⁽¹¹⁾.

ويشر "محمد عبد السلام كفاي" إلى أن «"ليست Liszt" قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتى، والأخرى عن فاوست للشاعر الألماني جيته»⁽¹²⁾، كما أن الموسيقىار تشايكوفسكي قد لحن مسرحية روميو و جوليت.

وقد تأثر الشعر أيضا بالموسيقى، فقد «ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى، أو يكتبوا الشعر بأسلوب موسيقي وذلك يجعله شعرا يعني بالشكل، ولا يتقيد بالمضمون الواضح، ومن هذا القبيل مذاهب الرمزية (...)» التي يرى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى، فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحت»⁽¹³⁾.

المحور الأول: رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

إنَّ معظم المقاطع الموسيقية أو الأغاني التي وظفتها "أحلام مستغانمي" تنتمي إلى الموسيقى الجزائرية الأندلسية التي كسبت طابعا موسيقيا مميزا في قسنطينة وسميت بـ "المالوف" أو "الموشحات القسنطينية"، وللحديث عن هذا النوع من الموسيقى لابد من الحديث عن أنواع الموسيقى الجزائرية، ومن ثم معرفة رحلة المالوف الذي انطلق من الشرق العربي حتى وصل إلى الجزائر.

1/ أنواع الموسيقى الجزائرية:

تنوع الغناء والطرب الجزائري، حيث تحدث "أحمد سفطي" في مؤلفه الذي خصه بدراسة الموسيقى في الجزائر، عن أنواع الأغاني الجزائرية، وقسمها إلى ستة أقسام بحسب التوزيع الجغرافي لها، وهي كالتالي:⁽¹⁴⁾

*- الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية: وهي الموروثة من الموشحات التي جاءت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لاسيما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط التي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة عام 1492م، وهي ذاتها الموسيقى التي تولد منها طبع "المالوف القسنطيني".

*- الموسيقى البدوية: وتتحصر في منطقة الهضاب العليا وهي على

أنواع عديدة.

*- الموسيقى الصحراوية: وتتحصر في منطقة الجنوب الجزائري.
*- الموسيقى الجبلية: وهي على أنواع متعددة منها الأوراسية، القبائلية والأطلسية.

*- الموسيقى العصرية الخليطة: وهي المشتقة من عدة فروع متنوعة فتمتزج أحيانا بالموسيقى الغربية، وأحيانا تمتزج بالأغاني التراثية القديمة.
*- الموسيقى الشعبية: منها تلك التي انشقت من الأندلس، وتلك التي نشأت من الطبع البدوي، والملاحظ هو تنوع الأنواع الموسيقية في الجزائر، وكذا تنوع الآلات الموسيقية المستعملة، ولكل صنف من الأغاني آلاته الخاصة.
2/ الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

كان الشرق العربي منبع هذا النوع من الغناء منذ « القرن الأول الهجري عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية، وتوسع في الشام والعراق، وأخذ له دمشق كعاصمة ثم بغداد (...) نشأ من قديم الزمن في مكة والمدينة»⁽¹⁵⁾ وعند احتكاك المسلمين بأهل الفرس «تغير بعض هذا الغناء، وأخذ شيئا فشيئا طابع ما يسمى في الشرق بالموشحات»⁽¹⁶⁾

وقد ورثت الجزائر الموسيقى الأندلسية منذ زمن بعيد يرجع «إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، وهذا ما يفسر امتزاج مقومات شرقية بأخرى محلية مغربية داخل موسيقى متميزة ظلت تتبلور، وتزدهر حتى بلغت تألقها في الأندلس»⁽¹⁷⁾ وهذا بفضل ما نقله العرب إلى بلاد الأندلس من آلات موسيقية فاستعملوا من « الآلات الوترية، العود القديم ذو الأوتار الأربعة والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة (...) ومن آلات النفخ المزمار والناي (...) ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير»⁽¹⁸⁾

وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء، ولهذا يمكن القول إنّ الموشحات فن أندلسي خالص، ولد في البيئة الأندلسية في أواخر القرن الثالث الهجري⁽¹⁹⁾، في أحضان البيئة المترفة «وقد تخلقت أنغامها في بيئة المغنين، والمغنيات، ووجدت رواجاً كبيراً في أوساط الأمراء، والحكام وكانت في حقيقتها تعبيراً عن شخصيته الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي»⁽²⁰⁾

ومن العوامل التي ساعدت على ظهور فنّ الموشحات اتساع موجة الغناء في بلاد الأندلس التي عاشت عصرها الذهبي في الغناء على يد «نجم أعلام الموسيقى في دولة الأندلس»⁽²¹⁾، زرياب" وهو «أبو الحسن علي بن ذفع، موسى المهدي العباسي، ولقب بزرياب تشبهاً بطائر أسود مغرد يقال له الزرياب، وكان زرياب أسود اللون مع فصاحة لسانه وحلو شمائله، وحسن صوته، نشأ تلميذاً للموصلية ببغداد يحفظ عنه أساليب الغناء، وأسرار التلحين»⁽²²⁾، فتعلم عليه وتفنن «واشتهر، حتى ضيق على أستاذه، فغار منه، ونصب له المكاييد التي أدت به إلى الفرار والهجرة من الشرق إلى الغرب، من بغداد عاصمة العباسيين إلى قرطبة عاصمة الأمويين»⁽²³⁾

وذلك في عهد «الأمير الحكم بن هشام الأموي (180هـ/206هـ) فسر به الحكم، وأكرم وفادته، وما لبث أن نال منزلة رفيعة في عهد ابنه عبد الرحمن»⁽²⁴⁾ الذي أدنى منزلته، وأكرمه وبدأ في مجالسته، وسماع أغانيه، التي استهوته، فقدمه على جميع المغنين حتى أصبح أمير الأدب في الأندلس.

وهكذا وجد زرياب في الأندلس «تربة خصبة لينشر فيه الجديد (...) فساعد على نشر الفن ورقبه بفتح مدارس علم فيها رجالاً ونساء، وأكثر المغنيات في الأندلس كن تلامذة زرياب وممن اشتهر منهن مدونة" بنت زرياب" و"هندية" و"غزالات" (...) وكانت ولادة بنت المستكفي كغيرها من النساء

المطربات والأدبيات يناصرن النظام الموسيقي الجديد الذي وضعه زرياب في الأندلس» (25)

وإزاء الفن الأندلسي الخالص، نشأ نوع آخر هو الطرب «العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلا في الأصل والتركيب» (26) فنشأت بذلك أنواع غنائية بسيطة تتناسب أذواق الجزائريين مثل غناء «الحوزي، والزندالي، والبرول، والزجل، مقابل الانقلابات المتفرعة من النوبة الأندلسية» (27)، وقد اختلفت هذه الطبوع بين مختلف مناطق الجزائر واختلفت أساليبها أيضا إذ أن «الموسيقي الأندلسية في تلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة والرونق، والرصانة، أما الموسيقي الجزائرية فإنها تبرز بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق، وحيوية فائقة، أما الموسيقي القسنطينية فتتصف بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى (...) لقبت باسم المألوف، في مزاج بين الشرق والغرب، ويظهر عليها تأثير المألوف التونسي المتبادل» (28).

وللذكر فإن المألوف القسنطيني «لم يتبع هيكل واحد أو خطة واحدة، بل تنوع آخذا أساليب خاصة ورونقا لم يوجد في غيره، فلا هو مألوف تونسي، ولا موشح شرقي» (29) ومن الطبوع الخاصة «بالمألوف القسنطيني رهاوي، محير، ديل براني، أصبهان، سيكاه حسين، نوى» (30)

ومن أعظم من أدى المألوف القسنطيني، الحاج "الطاهر الفرقاني" الذي اقتبست أحلام مستغانمي مقاطع من أغانيه الشهيرة، وقامت بتوظيفها في الرواية.

2- المحور الثاني: سيميائية المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية

ذاكرة الجسد:

وفيما يلي عرض لجميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية:

1/2. المقطع الأول:

«يَا دِينِي مَا أَحْلَالِي عَرَسُو .. بِالْعَوَادَةِ..
الله لَا يَقْطَعُوا عَادَةَ

وَأَنْخَافُ عَلَيْهِ .. خَمْسَةَ وَالْخَمِيسُ عَلَيْهِ»⁽³¹⁾.

هذا مقطع من أغنية طويلة يؤدّيها "الفرقاني" للترحيب بالعريس، ويصفه خالد إذ يغنى في حفل زفاف "أحلام" - المرأة التي تزوجت في إطار صفقة مع الوطن- «وها هو ذا "الفرقاني" .. كالعادة يغني لأصحاب النجوم، والكراسي الأمامية، يصبح صوته أجمل، وكمنجته أقوى عندما يُزف الوجهاء، وأصحاب القرار والنجوم الكثيرة، تعلو أصوات الآلات الموسيقية.. ويرتفع غناء الجوق في صوت واحد لترحب بالعريس»⁽³²⁾، ذلك لأنّ أصحاب النجوم الكثيرة يجزلون العطاء للتعبير عن فرحتهم بصفقة جديدة، ومضمونة النجاح، لأن كل شيء قد أُعِدَّ وحُضر حتى الحضور والمعزومين، فيقول عنهم خالد الذي كان في قمة يأسه وتذمره، وحزنه «تعلو الزغاريد.. وتتساقط الأوراق النقدية، ما أقوى الحناجر المشتراة، وما أكرم الأيدي التي تدفعُ كما تقبض على عجل، ها هم هنا (...) أصحاب الحقائق الدبلوماسية أصحاب المهمّات المشبوهة (...) وأصحاب الماضي المجهول، وزراء سابقون.. ومشاريع وزراء سراق سابقون، ومشاريع سراق (...) وعسكر متذكرون في ثياب وزارية»⁽³³⁾.

كلهم كانوا يسمعون إلى "الفرقاني" الذي استعد هو الآخر مع آلاته، وجوقه لإحياء ذلك الحدث السياسي الاجتماعي الاقتصادي، فما علاقة الأغنية التي كان يؤدّيها بالإطار العام الذي أُلقيت فيه؟

هو الذي يقول "يادينني ما أحلا لي عرسوا.. بالعودة"، فهل لذلك العرس حقاً من حلاوة حقيقية؟ أم هناك حلاوة من نوع آخر؟

إنّ الفرحة في الأعراس القسطنطينية التي يحييها الفرقاني كانت تأتي على حسب ما ذكر في أغنيته من أثر الآلات التي يذكر كل واحدة منها في كل مقطع من مقاطعه التي تمجد الموسيقى، وأثرها في إضفاء حلاوة، وفرحة على الأعراس.

ففي هذا المقطع يكون لآله العود (العوادة) فضل كبير في إضفاء الفرحة، والسعادة، على العريس المرحّب به، وعلى جمع الحضور، وبلهجة عامية جزائرية يبتدئ الفرقاني أغنيته بكلمة جاءت على شكل نداء "يا ديني"، وهي من المصطلحات الجديدة التي ظهرت على طبع المألوف في فترة الحكم التركي، مثلها مثل العديد من المصطلحات مثل (يا ليل يا عين، يا مولاي، سيدي يا سيدي) ومن المرجّح أنها خالية من أيّ معنى فقد وردت فقط لسدّ ضرورة غنائية لاستهلال الأغنية⁽³⁴⁾، كما قد ترد هذه الكلمة (ياديني) من أجل اجتذاب السامعين، وإعطاء نسبة من المصادقية للكلام الذي سيأتي بعد هذه الكلمة، والفرقاني هنا يؤكد حلاوة العرس في خطاب يخصّ العريس موجهةً إلى كل من يسمع الأغنية مبرزاً دور آلة العود في إضفاء جوٍّ ممتع، ومبهج، وكأنّ الفرقاني يخاطب شخصاً مقرباً إلى العريس حين يتمنّى أن لا تُقطع للعريس عادةً (الله لا تقطعوا عادة) وهو تعبير عامّي ويجري في مصاف الأدعية فهو دعاء، وتبتلّ لاستمرارية الزواج، و طول العمر للعريس كما فيه دعاء له بالذرية الطيبة.

ويقترّب الفرقاني شعورياً من العريس، إذ يبدي خوفه عليه في جملة تقول "وانخاف عليه"، ولشدّة هذا الشعور بالخوف على العريس طبعاً من الحسد، يلجأ إلى تعويذه من نوع شعبي خاص لتزيح الأذى والشر من طريق العريس وذلك بما تحويه عبارة "خمسه والخميس عليه" من قدرة - كما يظن العامة - على الوقوف في وجه المكاره التي تُهدد العريس خاصة يوم عرسه «فالخمسة

والخمس، أو كف اليد بالأصابع الخمسة أداة لدرء الحسد والعين»⁽³⁵⁾، ولعلّ العريس (سي) كان محاطاً بالحسد من كل جانب، كيف لا، وهو القائد العسكري السياسي الذي سيتزوج ابنة أحد أعظم شهداء الثورة الجزائرية، وهذا وسام جديد يضاف إلى سلّم النجوم التي تحملها بدلته العسكرية، فهو كغيره من الذين وصفهم خالد «أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع»⁽³⁶⁾ لا يهتمهم شيء بقدر ما أن يكونوا مجتمعين دائماً كأسماء القرش، ملتقنين دائماً حول الولاثم المشبوهة⁽³⁷⁾.

2/ المقطع الثاني:

«كَانُوا سَلَاطِينٌ وَوُزَرَاءُ * * مَاتُوا وَقَبَلْنَا عَزَاهُمْ
نَالُوا مِنَ الْمَالِ كَثْرَةً * * لَا عَزَاهُمْ.. لَا غَنَاهُمْ
قَالُوا الْعَرَبُ قَالُوا * * مَا نَعْطِيُو صَالِحَ وَلَا مَالُو
(...) قَالُوا الْعَرَبُ هَيْهَاتُ * * مَا نَعْطِيُو صَالِحَ بَايَ الْبَايَاتُ»⁽³⁸⁾

هذه الأبيات تُشكّل مقطعاً من الأغنية الشعبية الجزائرية "صالح باي" التي يؤديها الفرقاني في معظم الأعراس بقسنطينية، وهي أغنية «ما زالت منذ قرنين تُغنى للعبرة، لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة (صالح باي) وخدعة الحكم، والجاه الذي لا يدوم لأحد»⁽³⁹⁾، هي أغنية بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، رغم سطحية كلماتها التي تبدو للوهلة الأولى خالية من أي مضمون فكري أو تاريخي وهذا ما جعل خالد يشير إلى أن هذه الأغنية أصبحت تغنى «بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحداً»⁽⁴⁰⁾، لكن كلماتها في عرس أحلام استوقفت خالد، فوقف كعادته وجها لوجه أمام الذاكرة التي أرهقته، لأن المواقف

تعيد نفسها، والتاريخ قد يتكرر لكن بحلّة جديدة أكثر وجاهة فبين الزمن الذي عاش فيه "صالح باي"، والزمن الحالي الذي يعيش في (سي...) اختلاف في التأريخ واختلاف في الحالة السياسية للوطن، لكن ما لا اختلاف فيه هو المطامع، والآمال العسكرية، والحب المشترك في كل زمان ومكان للحكم وللسيطرة، ولعل أغنية مثل هذه تعدّ وثيقة تاريخية تكشف استمرارية المؤامرات التي تحاك ضد هذا الوطن منذ قرون.

ولاستقراء المعاني الحقيقية، والحقائق التاريخية التي تحملها هذه الأغنية يجب الرجوع إلى تاريخ الجزائر في ظل الحكم التركي، حين كان يحكمها البايات، فقد عُيّن "صالح باي" في البداية خليفة على مدينة قسنطينة» عام 1765 لمدة ست سنوات (...). ثم عيّن على رأس البايليك، واستمر في منصبه لغاية صيف 1792⁽⁴¹⁾، وهذا ما تفسره العبارة التي استهلّت بها الأغنية (كانوا سلاطين ووزراء)، ويُذكر أنّ صالح باي قد أنجز «أعمالا كثيرة عسكرية، اقتصادية، وعمرانية، وثقافية، واجتماعية كان لها آثار بارزة في حياة السكان (...). وكان لجهوده العسكرية آثار حميدة، فركن الجميع إلى الهدوء»⁽⁴²⁾ وإلى تقبل الوضع الجزائري في ظل حكم الأتراك، ولعل هذا ما جعل العرب الجزائريين يشفعون لـ"صالح باي"، ويتغاضون عن أفعاله، وتصرفات غير اللاتقة في سنوات حكمه الأخيرة، خاصة سكان مدينة قسنطينة التي كان له الفضل في رفع مستواها العمراني والجمالي،⁽⁴³⁾ وعليه «وفي أواخر أيامه تغيرت سيرة صالح باي، وسلوكه تجاه الناس، فأخذ يظلمهم دون مبرر، ويفرض عليهم الضرائب المرهقة، ولا يراعي أوضاعهم، وظروفهم المعاشية والاقتصادية والاجتماعية، بل وحتى السياسية، فظهر ضده معارضون، وخصوم كثيرون ناصبوه العداء (...). واشتكوه إلى الداي حسين باشا بالعاصمة، فقام بعزله

وعوّضه بإبراهيم باي»⁽⁴⁴⁾، وهنا كانت خدعة الحكم، فقد كان صالح باي في ماله، وكثرته، يتتعم، دون أن يقيم الحساب ليوم كمثل اليوم الذي عُزل فيه عن الحكم، فاضطره هذا إلى خدعة أخرى، وهي التربص بالداي الجديد وخداعه، رغم الاتفاق المبدئي الذي اتخذه، بأن ينتقل صالح باي إلى الجزائر العاصمة، ويرفع جميع أرزاقه من غير معارض من العرب⁽⁴⁵⁾ وهذا ما يبدو في البيتين الثالث والرابع:

"قَالُوا الْعَرَبُ قَالُوا * * مَا نَعْطِيُوْ صَالِحَ وَلَا مَالُوْ
قَالُوا الْعَرَبُ هَيْهَاتُ * * مَا نَعْطِيُوْ صَالِحَ بَايَ الْبَايَاتُ"

وبعد أن جمع "صالح باي" أمواله الكثيرة والتي لم تدم به في مناصب العزّ، والغنا، قرر أن يمارس خدعته الثانية، فقد هجم في الليل على الباي الجديد، وقتله مع مائة من الخدم وذلك بعد ثلاثة أيام فقط من حكمه، فلما وصل الخبر إلى الداي بالعاصمة أمر بقتل صالح باي⁽⁴⁶⁾، وكما يبدو من الأغنية أنّ العرب قد تقبلوا العزاء الذي قدّم للباي الذي حكمهم مدة اثنين وعشرين عاماً وأصبح موت البايات في تلك المدينة أمراً جارياً⁽⁴⁷⁾.

كان هذا عن المعنى التاريخي الذي تخفيه أبيات تلك الأغنية غير أنّ المعاني المستقاة من خلال توظيفها في الرواية، تتزاح من دلالتها المتعلقة بـ"صالح باي"، لتسقط على ما يحصل حالياً في الوطن من جري وراء المناصب، والأضواء السياسية فيتعجب خالد لاستفحال هذه الظاهرة قائلاً: «إيه قسنطينية لكل زمن "صالحه".. ولكن ليس كل "صالح" باياً.. وليس كل حاكم صالح (...) عجيبة هذه الظاهرة»⁽⁴⁸⁾، وعجيب حتما ما حل بالوطن، فكل المناسبات تتحول إلى مكان لعقد الصفقات من جهة، وللشكوى والاستعطاف من جهة أخرى، كل هذه الأمور لفتت انتباه خالد في العرس الذي اكتفى بالاستماع

إلى شكوى الوزراء، والإطارات بدهشة، واستغراب «المدهش أنهم هم دائماً الذين يبادرونك بالشكوى، وينقد الأوضاع وشتم الوطن (...) كأنهم لم يركضوا جميعاً خلف مناصبهم زحفاً على كل شيء كأنهم ليسوا جزءاً من قدارة الوطن، كأنهم ليسوا سبباً في ما حلّ به من كوارث»⁽⁴⁹⁾.

جولة بين الماضي والحاضر في دهاليز الذاكرة، هو ما أوصلت أغنية (صالح باي) خالد إليه، من ذكرى باي تركي قديم، إلى واقع مجموعة من كبار مُحترفي الخداع مع الوطن ويبدو أنه الوحيد الذي ربط الأغنية بمضمونها، في حين كان الجميع يستمتعون باللحن دون التفكير في المفارقة التي يصنعها اللحن مع المضمون لأن الأغنية كانت «تغنى للحزن، فصارت تغنى للأفراح»⁽⁵⁰⁾، ففي الموسيقى عندما يختلف اللحن في مساره عن المعنى يعني أن الأداء الفني لا يتطابق مع المضمون، فيكون تماهي الجمهور إلى أبعد الحدود مع الموسيقى أحياناً بسبب الإيقاع الناتج عن «تعاقب مجموعة من الجمل اللحنية في نظام إيقاعي واحد، يتم ترجيعه مدداً تطول وتقصّر (...) وتسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعور، لدى المستمعين تحت تأثير صيغ وتركيبات إيقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى، سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها»⁽⁵¹⁾ وهذا ما يميز موسيقى المالوف عن غيرها من أنواع الموسيقى، وهذا نفسه ما جعل مستمعي أغنية (صالح باي) يطربون بها دون التعمق، والرجوع إلى كلماتها، ولعل لأداء الفرقاني المتميز أثر آخر في إضفاء ذلك الجوّ الطربي الذي أنسى الجمهور القسنطيني كلمات أغنية تمثل تاريخهم وتتراخى إلى حاضريهم.

3/2. المقطع الثالث:

« إذا طاح الليل وين نباتو * * فوق فراش حرير ومخدّاتو..

أمان.. أمان..

(...) ع اللي ماتوا.. ** يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا..

أمان.. أمان..

(...) خارجة من الحمّام بالريحية ** يالندراش للغير وإلا لـي..

أمان.. أمان..» (52)

كل بيت من هذه الأبيات يمثل مقطعاً متفرداً من أغنية كاملة يؤديها الفرقاني كالعادة في معظم أعراس قسنطينية، وقد مثل خالد دور المحلل لهذه الأغاني لأنه لا شيء يدعو للاهتمام في عرس أحلام، فلا هو صاحب صفقات، ولا هو ممّن يستغل المناسبات الاجتماعية للبحث عن كرسي جديد من كراسي السياسة في الوطن، ولهذا كان أكثر من تأثر بجملته الأغاني التي أحيى بها الفرقاني عرس أحلام.

كلّ من البيت الأوّل، والثالث جاء على أسلوب الاستفهام في حين جاء البيت الثاني على صيغة النهي، فالفرقاني يتساءل في صدر البيت الأوّل «إذا طاح الليل وين نباتوا»⁽⁵³⁾ دون أن ترد علامة الاستفهام التي تؤكد ذلك، وهذا دليل على أن المتسائل -الذي ما يلبث حتى يجيب هو نفسه في عجز البيت- لا يريد طرح سؤال، بقدر ما كان يريد تقديم الإجابة: (فوق فراش حرير ومخدّاتو)، وقد تنبه خالد إلى هذا حينما قال إنه «لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السّكن كما قد يبدو من الوهلة الأولى»⁽⁵⁴⁾، فكاتب الأغنية قد لفت السّمع بالمركب الإسنادي إذا طاح الليل، وهو يحمل من الفجائية، ما يجعل السامع يذهب إلى التفكير الفعلي بعدم وجود مكان القضاء الليل أو للسكن، ممّا يدفع به إلى انتظار باقي الكلام باهتمام، هذا الأخير الذي أفصح عنه الشاعر في الجزء الثاني من البيت، ولأن الفرقاني رمز من رموز أعراس الوجهاء فلا بد أن

يمجدهم ويمجد الحياة الرغيدة التي يحيون وذلك بتمجيد «الأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع»⁽⁵⁵⁾ وفي هذا إشارة إلى نوع الحياة الجديدة التي ستحيها أحلام إثر زواجها من أحد أثرياء مدينة قسنطينة.

فلليل على الأغنياء شأن، وعلى غيرهم شأن آخر، فتقدم الليل يعني لخالد تقدم الوحشة، والوحدة، والألم إذ يقول في هذا «كلما تقدم الليل، تقدم الحزن بي، وتقدم بهم الطرب، وانهطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام نساء الذوات المستسلمات لنشوة الرقص على وقع موسيقى أشهر أغنية شعبية»⁽⁵⁶⁾، كيف لا؟ والأغنية تمجدهن وتزيد من عليائهن، وعلوّهن، ثم كيف لا؟ وقد انضمت إليهن امرأة جديدة كانت رمزاً للوطن بأكمله، وكل هذا الطرب لأجلها.

ومن المميّز لهذه الأغنية هو الصعود، والنزول الموسيقي فيها، ومعه بالتأكيد صعود، ونزول، أو مدّ وجزر عاطفي، فبعد حالة الطرب، والنشوة القصوى ينتقل الفرقاني بمستمعيه إلى نقطة أدنى مما كان عليه حين يردّد عبارة أمان.. أمان.. وهي مركب تركي الأصل بنفس معنى كلمة آه! ⁽⁵⁷⁾ وهي كلمة للتحسر، وإخراج الألم والآهات، ويحق للفرقاني أن يطلق آهاته بعد تمجيد الوجهاء إذا ما تذكر حال من لا يعيش عزّهم ووجاهتهم.

ويبقى الفرقاني في نفس المدى العاطفي حين تبدأ نبرة الحزن التي تميّز البيت الثاني الذي يفسح المجال للجميع ليحضوا بلحظة استذكار لأشخاص غادروا الحياة تاركين فراغاً، تحاول الأغاني أن تشغله باستحضارهم الروحي دون البكاء عليهم هذه المرة، كل هذا يجسده قول الفرقاني (ع اللي ماتوا.. يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا)، أما خالد فبوسعه هذه الليلة أن يذكر الشهداء، سي الطاهر، والدته، ثم زياد آخر من تجرع الحزن المرير لأجله، فقد رحل دون أن

يصفّي حساباته السياسية، ولا الشخصية، رحل آخذاً معه أسرارهِ النضالية،
مخلفاً وراءه أشعاراً تذكر دائماً بأنه كان يوماً ما شاعراً فلسطينياً مناضلاً.

ويقرر خالد ألا يبكي هذه الليلة أحداً غير أحلام التي يشهد موتها بطريقة
مغايرة للموت العادي «لن أبكي.. ليست هذه ليلة سي الطاهر.. ولا لزياد ليست
للشهداء، ولا للعشاق، إنها ليلة الصفقات التي يُحتفل بها علناً بالموسيقى،
والزغاريد»⁽⁵⁸⁾، ولا بد للفرقاني بعد هذا البيت من إطلاق آهات جديدة، باللازمة
(أمان.. أمان..) التي تتكرر على طول الأغنية.

ويرتفع مستوى الموسيقى عن الطبقة التي خيمت في حالة تغير الأحداث أو
المضامين فهذه المرّة ينقل الفرقاني صورة شعبية تميز المرأة الجزائرية وبصفة
خاصة القسنطينية التي تنهياً لحدث الزواج، بأن ترافق مجموعة من قريباتها إلى
الحمام قبل يوم زفافها، لتكون في أبهى حلة لها، كان التساؤل المطروح في
الأغنية هو الوجهة التي تتجهها العروس أو أحلام بعد الخروج من الحمام
والمقصود هو الشخص الذي ستكون زوجته (خارجة من الحمام بالريحية
يالنندراش للغير وإلا لي) ويفضل خالد ألا يطرح هذا السؤال على نفسه، لأنه
يعرف الإجابة مسبقاً عليه «لن أطرح على نفسي هذا السؤال.. الآن أعني أنك
للغير ولست لي تؤكد ذلك الأغنيات، وذلك الموكب الذي يهرب بك، ويرافقك
بالزغاريد»⁽⁵⁹⁾، ويصف خالد أحلام في موكب زفافها وصفاً أسطورياً «وعندما
تمرين بي، عندما تمرين .. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين
على جسدي ليس بالريحية، وإنما بقدميك المخضبتين بالحناء، وأن خلخالك الذهبي
يدق داخلي ويعبرني جرساً يوقظ الذاكرة»⁽⁶⁰⁾، فأغنية الفرقاني جعلت خالد يعيش
في حالة وجد مع الذاكرة التي تجعل أحلام وفي آخر مشاهدتها مع خالد رمزاً

للوطن، ولقسطنطينة، وللتاريخ حين يقول «ثوبك المطرّز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية مُعلّقة شعر كتبتّها قسطنطينة جيلاً بعد آخر»⁽⁶¹⁾.

ولا يرضى خالد لأحلام نهاية كهذه وزواجاً كهذا، لكنه لن يقدر على تغيير شيء، ولم يبق له سوى أن يحلم قائلاً: «دعيني أحلم أنّ الزمن توقف، وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوماً من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية لتبارك امتلاكك لك! (...) لو كنت لي.. لباركتنا هذه المدينة ولخرج من كل شارع عبرناه وليّ يحرق البخور على طريقنا.. ولكن ما أحزن الليلة.. قسطنطينة»⁽⁶²⁾.

ولا بد أن يستيقظ خالد من حلمه حالما ينهى الفرقاني أغنيته، باللازمة أمان.. أمان التي تخرج من أعماق خالد هذه المرة، فهي آه على أحلام، وآه على قسطنطينة، وآه على ما يحدث له، وما سيحدث.

4/2. المقطع الرابع:

«شَرَّعِي الْبَابَ يَا أُمَّ الْعَرُوسِ»⁽⁶³⁾.

هذا مقطع صغير من أغنية شعبية شهيرة، تغنى أثناء خروج العروس من بيت أهلها متجهة إلى بيت زوجها في موكب احتفالي، إلا أنّ هذه الأغنية تترك وقعاً محزناً على العروس ووالدتها التي تُودّعها ولهذا يوجه الخطاب في الأغنية إلى أمّ العروس.

ومؤكد أنّ ثنائية هذا الألم ستنتقل إلى ثلاثية، إذ ينضمّ خالد إلى دائرة من يعزّ عليهم زواج أحلام وفراقها، فالموقف مؤلم والأغنية هي الأخرى استقرّت ذاته فيقول: «آه، كم كنت أحبّ تلك الأغاني التي كانت تُزفّ بها العرائس، والتي كانت تطربني دون أن أفهمها، وإذا بها اليوم تبكي! (...) يقال إنّ العرائس يبكين دائماً عند سماع هذه الأغنية، تُراك بكيت يومها؟»⁽⁶⁴⁾، ولم يعرف 'خالد'

لهذا السؤال جواباً، إذ كانت أحلام في العرس بعيدة عنه حيث تقول: «كانت عيناك بعيدتين.. يفصلني عنهما ضباب دمعي وحشد الحضور فعدلت عن السؤال، اكتفيت بتأملك في دورك الأخير»⁽⁶⁵⁾.

فكيف لا تبكي أحلام؟ بعد سماع هذه الأغنية المؤثرة بكلماتها المشحونة بمشاعر الحزن، والألم، فالمركب اللفظي (شرعي الباب) يحمل من الدلالات ما قد لا يبدو من الوهلة الأولى لسماعه فكلمة "شرعي" توحى بالقوة في فتح الباب وبفتح الباب فتحاً كلياً على مصراعيه ليتسع ويتسع معه صدر العروس وأمها للخروج، والدخول في حياة جديدة، وأن تُشرع الأم الباب لمغادرة ابنتها العروس، فهذا يعني أنها تُشرع معه أبواباً مختلفة، باب الحزن، باب الألم، باب الفراق، باب الخيانة مع الوطن، باب خيانة الشهداء، وسي الطاهر، ثم باب الألم من جديد لخالد، ذلك أن خروج أحلام من بيت أهلها، يعني الدخول إلى عالم جديد، وحياة مختلفة عن الأصالة التي ورثتها ومثلتها، ويعني فقدانها للقب الرمزي الذي حملها خالد إياه، وهي أن تكون معادلاً موضوعياً للوطن عامة، ولقسنطينة بالخصوص، فتشريع الباب لخروج أحلام يسقط عنها وساماً قلّدت به لأنها ابنة الشهيد (سي الطاهر)، ولأنها كانت تمثل الوطن في بلد الغربة (باريس) فقد حدث وأن لامها خالد عن ارتباطها هذا الذي قتلت به كل الارتباطات المقدسة «ولكن لماذا هو.. كيف يمكن أن تمرغي اسم والدك في مزبلة كهذه.. أنت لست امرأة فقط، أنت وطن، أفلا يهتمك ما سيكتبه التاريخ يوماً»⁽⁶⁶⁾، فما كان جواب أحلام إلا أن قالت: «وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا ليسجل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا، وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل، التاريخ لم يعد يكتب شيئاً، إنه يمحو فقط...»⁽⁶⁷⁾.

إنّ عرس "أحلام" بأغانيه كان نقطة انعطاف بالنسبة لها، ولـ"خالد" بل وحتى للوطن في الواقع الروائي، وكم كانت هذه الأغنية بموسيقاها مؤثرة في خالد، ذلك أنّ «الموسيقى كفن وجد ليعبر ويحيي بالأصوات وجع الداخلية الذاتية»⁽⁶⁸⁾، فقد كانت هذه الأغنية تأشيرة سافر بها خالد إلى ماضيه مسترجعا ذكريات طفولته إذ يقول عنها «أغنية تستقر ذاكرتي، وتعود بي طفلاً أركض في بيوت قسنطينية القديمة، في مواكب نسائية أخرى، خلف عروس أخرى، لم أكن أعرف عنها شيئاً يومذاك»⁽⁶⁹⁾.

غير أنّ "خالد" هذه المرّة يستمع لهذه الأغنية وهو يعرف العروس التي تُزف أكثر من أيّ شخص حضر العرس، بل وحتى من زوجها ويصف بهذا طلّتها في موكب زفافها، قائلاً: «ها أنت ذي تتقدّمين كأُميرة أسطورية، مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار، والإعجاب، مرتبكة مربكة، بسيطة، مكابرة ها أنت ذي (...) تحسدك كل النساء حولك كالعادة، وها أنذا -كالعادة- أوصل ذهولي»⁽⁷⁰⁾، فذهول خالد كان متعدّداً، ذهول لفقدان أحلام نهائياً، ذهول لتحول المرأة الوطن إلى مجرد زوجة ثانية لرجل يحترف عقد الصفقات مع الوطن.

5/2 المقطع الخامس:

«أنا سيدي عيساوي .. يَجْرَحُ ويدَاوي..»⁽⁷¹⁾.

هذا المقطع مأخوذ من أغنية شعبية تؤدي ضمن طقوس معينة في حلقات طقوسية استشفائية، لها علاقة بالسّحر، يطلق عليها لفظ "العيساوة"، و«هي فرقة صحراوية، تتكون من السّاحر ويدعى الخوني، وهو رئيس الفرقة، وأعضاء موسيقيين (طارقين على الطبل الكبير، والمصفقين، ومغنين للترانيم السحرية)، ويعدّ العيساوي عضواً فعالاً في هذه المجموعة، بحيث يُشبه بقائد الأوركسترا، وهو معالج لشتى الأمراض»⁽⁷²⁾، وما استحضر خالد هذا المقطع الغنائي، إلّا

طمعاً في شفائه من حبه لأحلام التي لم تكن مجرد امرأة بل كانت مدينة، وأماً في ذات الوقت، وقد استتجد خالد بكل أولياء مدينة قسنطينية، وبالعيساوي على وجه الخصوص ليعلمه كيف يُشفي هو الذي طال به الألم والحزن، هو الذي لم تمنحه الحياة سوى الألم والرسم فيطلب منه أن يداوي جراحه «علمني كيف أشفى منها، أنت الذي كنت تردّد مع جماعة "عيساوة" في حلقات الجذب والتهويل، وأنت ترقص مأخوذاً باللهب: أنا سيدي عيساوي.. يجرح ويداوي..»⁽⁷³⁾.

"يجرح ويداوي" هذه العبارة تشكّل ثنائية ضديّة، من النادر أن يجتمع طرفاها في نفس الشخص، في ذات الوقت، فمن المفروض أن تطول المدّة بين الجرح، وبين التئامه، كما أنه من المفروض ألاّ يشفى الإنسان بجرحه، وبإيلامه لكن كل هذا فقط يحدث مع العلاج العيساوي الذي يُعتمد فيه على إيقاع موسيقي منخفض ثم يرتفع شيئاً فشيئاً، وتتم تهيئة المريض الذي يكون تحت تصرف العيساوي، فتبدأ الفرقة بإطلاق موسيقاها الخاصّة ليدخل على إثرها المريض في التجاوب مع الإيقاع بالرقص والتهيج، ومن دون شعور يقوم ببعض الطقوس السحرية التي يملئها عليه العيساوي، كالرقص على الجمر بأرجل حافية، أكل النار، والزجاج، وثقب الجسر بالمسامير، دون أن يحدث فيه جرحاً ملموساً أو تشوّهًا، ويقال إن هذه السلوكات تعذب الروح التي تسكن جسد المريض، فتفرّ خائفة من جسده، ويفرّ معها الألم والمرض أيّاً كان نوعه، لأن المريض بهذه الطريقة يتفاعل مع عالم الغيب، فيكون حاضر الجسد، غائب العقل، كما في التنويم المغناطيسي⁽⁷⁴⁾.

فلا سبيل لشفاء "خالد" سوى طلب ذلك من العيساوي، إذ يناشده بأن يشفيه من أحلام، وتعلقه بها فيقول في أكثر لحظات تألمه النفسي في ليلة زفافها «أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة، تغرس في

جسدك ذلك السفور الأحمر الملتهب ناراً.. فيحترق جسدك من طرف إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم؟ أنت الذي كنت تمرّر حديده الملتهب والمحمّر كقطعة جمر فينطفئ جمره من لعابك، ولا تحترق علمني ليلة كيف أتعذب دون أن أنزف، علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني، علمني كيف أشفى منها»⁽⁷⁵⁾.

هذه المرأة لم يستمع خالد للأغنية في العرس، إنما استحضرها وجدانياً إثر حالة الكآبة التي أصيب بها أثناء الاحتفال بزفاف أحلام، فالجرح هذه المرأة يحتاج إلى أكثر من علاج ليشفى، كما يحتاج إلى وقت طويل، فقد كان خالد يخاف من اشتعال شوقه، وحبّه لأحلام مرة أخرى إذ يقول لها «كنت أخاف حبك، كنت أخاف أن يشتعل حبك من رماده مرة أخرى، فالحب الكبير يظلّ مخيفاً حتى في لحظات موته.. يظلّ خطراً حتى وهو يحتضر»⁽⁷⁶⁾، ولهذا كان على خالد أن يبحث عن أمثل طريقة ليشفى مرة واحدة من حبّه المرضي، دون أن يتألم، فلم يكن من سبيل لذلك إلا العيساوي الذي يتقن لعبة الجرح المداوي والجرح دون نزيف، والنسيان دون ألم أو أمل.

6/2 المقطع السادس:

«يَا التُّفَاحَةَ.. يَا التُّفَاحَةَ.. خَبَّرِينِي وَعَلَّاشُ النَّاسُ وَالْعَةَ بِيكَ»⁽⁷⁷⁾.

هذا مقطع من أغنية ضاربة العمق في التراث الجزائري، أدّيت من قبل العديد من كبار المغنين، تبدو الأغنية ساذجة، عند النظر في ظاهر الكلمات بداية، لكن مجردّ التعمق في هذه الألفاظ البسيطة، يكشف الغنى الدلالي، والإيحاءات العديدة لها، حيث لفتت انتباه خالد الذي قال فيها «تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها، تضعني وجهاً لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك

بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلمًا خرافيًا»⁽⁷⁸⁾، ذلك لأن خالد عاد إلى قسنطينة ليستقر فيها نهائيا، بعد وفاة أخيه حسّان، بعد ست سنوات من زيارته الأخيرة لهذه المدينة حين حضر عرس أحلام، وقرّر نسيانها إلى الأبد، فالحذر يعيده إلى قسنطينة ليسكن فيها، بعدما سكنته طوال أيام غربته بباريس.

ففي الأغنية نداء، وخطاب موجه إلى غير عاقل وهو التفاحة، ويتكرر النداء مرتين اثنتين (يَا التُّفَاحَةَ.. يَا التُّفَاحَةَ) فالتكرار يدل على أهمية المكرر، وقيّمته الدلالية، ثم يأتي طرح تساؤل فمؤدي الأغنية يسأل فاكهة التفاح عن سبب ولع الناس بها، فهي لا تعدو كونها فاكهة، وبالبحث عن قدسية هذه الفاكهة في التراث الديني لمختلف الحضارات، نجد أن هذه الفاكهة تذكر من دون شك بالخطيئة الأولى أو خطيئة آدم، واستسلامه لإغواء حواء له، وإغرائه بأكل التفاح المحرّم ومنذ ذلك شكلت هذه الحادثة أسطورة آدم وحواء، وقد «جاءت في الكتب السماوية، فاكتمت بذلك قدسيّة تبعد الكثيرين عن مناقشتها مناقشة عقلية موضوعيّة»⁽⁷⁹⁾ ولهذا ارتبط التفاح بالخطيئة، وإتيان المحرّمات.

ولعل ما جعل خالدًا يتوقف مع هذه الأغنية التي تمجّد التغزل بالتفاح، هو حبّه المحرّم لأحلام، الذي عدّه خطيئة في قوله: «في الواقع لم أكن أحب الفواكه، ولا كان أمر التفاح يعنيني بالتحديد، كنت أحبكِ أنتِ، وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة؟»⁽⁸⁰⁾، فقد مثلت أحلام لخالد دور حواء لآدم، ومن الواضح أن خالدًا أيضًا استسلم لإغواء أحلام التي جعلته يمضي في حبّ محرّم محاط بهالة من التجاوزات، فهي ابنة سي الطاهر رفيقه وقائده، وقد كانت بمثابة ابنته، كما أنها جعلته يتوهم بأنها أمّ له، ولهذا يعترف لها قائلا: «وماذا لو كنتِ تفاحة، لا لم تكوني تفاحة كنتِ المرأة التي أغرّتي بأكل التفاح لا أكثر، كنتِ تمارسين

معي لعبة حواء و لم يكن بإمكانني أن أتكرر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم»⁽⁸¹⁾، فحواء كانت السبب في «خروج آدم عن طاعة الله، لمّا وضعه في الجنة، وحذّره من أن يأكل من شجرة الحياة، أو شجرة المعرفة، غير أنّ حواء أكلت منها، وأغرّت آدم فأكل، وغضب الله عليهما، فطردهما من الجنة إلى الأرض حيث تبدأ حياة البشرية وهذه هي أصل الخطيئة فالمرأة كانت أعرف من الرجل في البحث عن المعرفة، أمّا الرجل، فكان دائماً يسير وراء المرأة مسترشداً بعقلها، وحكمتها، لكن الرجل لم يكن أبداً موضوعياً في تفسيره للخطيئة الأولى، وأخذ من القصّة جانب الإغواء فقط..»⁽⁸²⁾.

ذلك هو الإغواء الذي وقع "خالد" في مطبه، بعد عمر من اللاشيء، وبنكهة الخطيئة التي يحملها، تجرع خالد من الحزن، والوحدة، ما كان أعمق من حزنه، ووحدته قبل معرفته لأحلام المرأة المنعطف التي غيرت مجرى كل شيء، فكانت كالبركان الذي يفقد الأرض سكينتها ويبقى هامداً إلى أجل آخر، فأَيّ حادث قد يعيد للبركان ثورته، ويعيد خالد إلى عذاباته التي لا مسكّن لها، ولا دواء.

غير أنّ خطيئة خالد تختلف عن خطيئة آدم، في النتيجة، فأدم نال المغفرة من الله، وواصل حياته مع حواء في الأرض، إلّا أن خالدا لم يحظ بمواصلة الحياة مع أحلام، وكتب له فراقها الأبدي.

أمّا عن سبب ولع الناس بالتفاحة، فهو أنها فاكهة تحيل إلى الأنثى وإغرائها كونها شهية، لافتة للنظر، خاصة عند المجتمعات العربيّة إذ يتساءل خالد: «هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهى لحدّ التغني به في أكثر من بلد عربي»⁽⁸³⁾، وهكذا يتغيّر المسار الدلالي للتفاح في الأغنية، وينزاح إلى مستوى البنية العميقة لهذه

الفاكهة الرمز، التي تعدّ مكافئاً موضوعياً للمرأة، لأن الرابط بينهما هو الشهية المشتركة، والإغراء المشترك، طبعاً في المجتمعات العربية التي تحترف الانحرافات الدلالية للأشياء.

وبعد عرض جميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية "ذاكرة الجسد" يتبين أنّ هذا التوظيف لم يكن اعتباطياً أو لترك أثر جمالي في الرواية فقط، إذ أن هناك ميزات ومميزات لهذا التوظيف، الذي حوّل الرواية ديواناً للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرّف القارئ على العديد من الطبوع الغنائية الجزائرية، من بينها المألوف، والعيساوة التي تحمل إرثاً ثقافياً مميزاً للجزائر.

كما أنّ "أحلام مستغانمي" استطاعت من وراء توظيفها للموسيقى أن تطرق أبواباً سياسية، يرجّح أنها ما كانت لتسهب في الحديث عنها، من دون أن تلبس ثوب الموسيقى، وهذا ما أكّده توظيف أغنية "صالح باي".

ومن جهة عامّة ساهم التواجد الموسيقى في دفع عجلة الأحداث في القسم الأخير من الرواية وفي حسم ذلك الانحدار المفجع الذي عرفته العلاقة بين خالد وأحلام، فقد ساعدت هذه الأغاني على تجاوز المحنة التي عايشها خالد أثناء عرس أحلام، فراح يتحاور وجدانياً وذاتياً مع الأغاني التي أخرجته من دوامة الحزن والألم.

وقد كان توارد الأغاني الجزائرية على طول (13) صفحة من الرواية ذات (404) صفحة، أي بنسبة (03.21%).

ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام هي:

"أغاني الفرقاني (المألوف) - أغنية العيساوة - أغنية يا التفاحة" وذلك كما

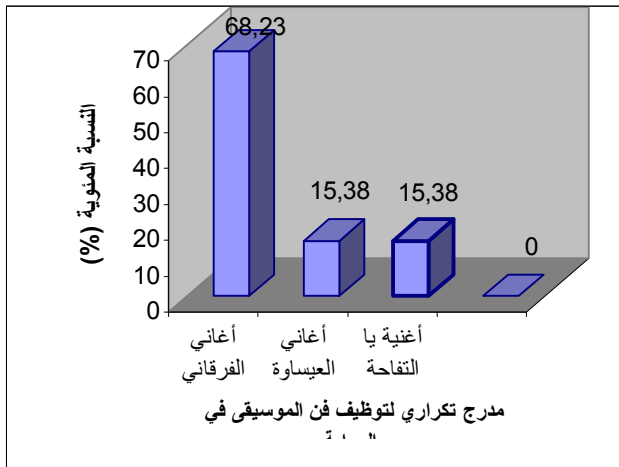
يلي:

*أغاني الفرقاني: تواردت من الصفحة (353 إلى 360) بالإضافة إلى الصفحة (378)، أي على طول (9) صفحات بنسبة مئوية تبلغ بـ (69.23%).

*أغنية العيساوة: تواردت من الصفحة (361 إلى 362)، أي صفتين بنسبة مئوية تبلغ بـ (15.38%).

*أغنية يا التفاحة: من الصفحة (11 إلى 12)، أي صفتين بنسبة مئوية تبلغ بـ (15.38%).

والمدرج التكراري الآتي يوضح توظيف الموسيقى في رواية ذاكرة الجسد.



بعد تحليل الأغاني الموظفة في الرواية، تم الاقتراب أكثر من الدلالات الكامنة، وراء توظيف "أحلام مستغانمي" لفن الموسيقى في مدونتها، وقد أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في حركية الدّفع السّردي جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الرواية، بل كان هناك نوع من الحوارية بين فني الرسم، والموسيقى.

الهوامش:

- 1 * أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الأبيار، الجزائر، ط2004، 18.
- (1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص67.
- (2) المرجع نفسه، ص74.
- (3) المرجع نفسه، ص75، 74.
- (4) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص169.
- (5) المرجع نفسه، ص170.
- (6) المرجع نفسه، ص170.
- (7) المرجع نفسه، ص170.
- (8) المرجع نفسه، ص170.
- (9) Leonand G ratnetr: Music theListeneris art , M.C , Grow Book Company , 3Rd Edition , P 4, 5.
- (10) محمد عبد السلام كفاقي: في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص41.
- (11) المرجع نفسه، ص41.
- (12) المرجع نفسه، ص41.
- (13) المرجع نفسه، ص41.
- (14) أحمد سفتي: دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 988، ص05.
- (15) أحمد سفتي: دراسات في الموسيقى الجزائرية، ص05.
- (16) المرجع نفسه، ص05.
- 17) 02 /04/ 2007 [http:// www.classicalarabicmusic.com/ ARABIC language/ amdalusion-art.htm](http://www.classicalarabicmusic.com/ARABIClanguage/amdalusion-art.htm).

- (18) عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقي العربية الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، ط1، 1995، ص 32.
- (19) محمد غنمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص217.
- (20) فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المع الجامعة مصر، ط1، 1990، ص11.
- (21) عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي، ص35.
- (22) المرجع نفسه، ص35.
- (23) أحمد سفتي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 31.
- (24) فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 11.
- (25) أحمد سفتي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 32.33.
- (26) المرجع نفسه، ص07.
- (27) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (28) المرجع نفسه، ص9.8.
- (29) المرجع نفسه، ص 9.
- (30) المالوف القسنطيني: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، <http://ar.wikipedia.org>].
- (31) الرواية، ص.354.
- (32) الرواية، ص.354.
- (33) الرواية، ص354، 355.
- (34) H'sen Derdour: Le Malouf Ses Coruposantes Et Corupagnous De Routes, La Seri De La Xommission De La Culture, Annaba, P55, 56.
- (35) [http : www.sahuf.net.sa/2001 jaz / jul/20/wm9.htm](http://www.sahuf.net.sa/2001/jaz/jul/20/wm9.htm). 2008/01/28
- (36) الرواية، ص.355.
- (37) الرواية، ص355.
- (38) الرواية، ص356، 378.
- (39) الرواية، ص355.

- (40) الرواية، ص355.
- (41) محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص63.
- (42) المرجع نفسه، ص63.
- (43) المرجع نفسه، ص65.
- (44) محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، ص65.
- (45) المرجع نفسه، ص66.
- (46) المرجع نفسه، ص66.
- (47) المرجع نفسه، ص66.
- (48) الرواية، ص356.
- (49) الرواية، ص378.
- (50) عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية، عالم المعرفة للنشر الكويت، ط1، 1990، ص190.
- (51) الرواية، ص359.
- (52) الرواية، ص359.
- (53) الرواية، ص359.
- (54) الرواية، ص359.
- (55) الرواية، ص359.
- (56) الرواية، ص359.
- 57) H'sen Derdour: Le Malouf, P55.
- (58) الرواية، ص359.
- (59) الرواية، ص359.
- (60) الرواية، ص359، 360.
- (61) الرواية، ص360.
- (62) الرواية، ص360.
- (63) الرواية، ص353.
- (64) الرواية، ص353.

- (65) الرواية، ص353.
- (66) الرواية، ص276، 277
- (67) الرواية، ص277.
- (68) هيجل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1965، ص36.
- (69) الرواية ، ص353.
- (70) الرواية ، ص353، 354.
- (71) الرواية ، ص361.
- (72) الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، <http://ar.wikipedia.org>].
- (73) الرواية ، ص361.
- (74) الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، <http://ar.wikipedia.org>]
- (75) الرواية ، ص361
- (76) الرواية ، ص 372
- (77) الرواية ، ص11.
- (78) الرواية ، ص11.
- 79) <http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561>. 2008/01/23.
- (80) الرواية ، ص12.
- (81) الرواية ، ص12.
- 82) <http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561>. 2008/01/23
- (83) الرواية ، ص12.

II- دراسات

مظاهر التفكير السيميائي في المعرفة التراثية

د. آمنة بلعلي

جامعة تيزي وزو.

مقدمة:

عندما نتأمل المشهد النقدي المعاصر، ونلاحظ هيمنة التوجه الغربي على ثقافتنا، ندرك إلى أي حد نحن مقودون في تفكيرنا، وكأن النقد أصبح ثقافة معولمة. ولعل من أهم التخصصات التي تطبع هذه الثقافة، هي مجالات البحث السيميائي التي تعبر اليوم كل التخصصات العلمية، وتوسع عناصر إنتاجها؛ فتقام لها مراكز بحوث توجه الأفكار والقيم، وتصاغ لها المناهج والنظريات لتوسع من دائرة احتكاراتها.

إن هذا الطابع المعولم للسيميائيات الذي نقف أمامه اليوم كما نقف عند إفرازات السياسة والاقتصاد، هو نسق معمم يشبه النسق الرأسمالي المهيكل عالميا، فهل نؤكد حضورنا في الكون فقط باعتبارنا بقايا ثقافة أو حضارة داخل هذا النمط، وهذه الصورة المهيكلية لنمط إنتاج المعرفة؟

لقد أصبحنا نستسخ صوراً من جهايزة السيمياء في الغرب، وكأن السيميائيات اليوم تقدم لنا بإفرازاتها المتشعبة، صوراً تعجيزية للطاقات وإمكانات الباحثين، فاقصرنا في ظل العوز المعرفي على الاستسناخ بما يلائم مصلحتنا التي تلبي، فقط، حاجيات الطاقات المعطلة.

أدت عالمية العلامة، إلى تتبع تحولاتها واختراق مختلف أنساق المعرفة وأشكالها، مما أدى إلى زحف السيميائيات على مختلف مجالات البحث، وسمحت الشروط التاريخية والثقافية والنفسية التي تم فيها انتقال النمط العولمي

إلى مجال الأدب العربي بانتقالها كما سمحت بانتقال البنيوية، وما قبلها وما بعدها، ويعمل هذا النمط اليوم داخل الثقافة العربية على خلق صراعات وطرح نتائج وتغيرات أعادت السؤال حول مستقبل الثقافة المستقبلية وكذا مستقبل هذا النمط فيها وكيف ستنتهي العلاقة بينهما هل إلى تفاعل إيجابي وتجاوز للعلاقة المتوترة أم إلى صراع فكري؟

كان هاجس السيميائ الأساسي، هو البحث عن مبادئ عامة تنتظم الأنساق الدالة، غير أن السيميائ كانت كثيرا ما تنتفض على نماذجها التي كان الهدف منها صياغة رؤية علمية استطاعت أن تطبق كل الاحتمالات؛ من النسقية إلى التاريخية إلى النفسية إلى الاجتماعية إلى الفلسفية وغيرها، وعلى الرغم من أن السيميائيات تسعى -نظريا- إلى التطلع إلى مختلف الثقافات إلا أنها ظلت محتكمة في لا وعيها إلى متطلبات الفكر الغربي، في بعدها الممتد إلى التراث الوثني اليوناني، دونما التفات إلى ما أنتجته الحضارة العربية الإسلامية وحضارات أخرى، الأمر الذي يدفعنا إلى ضرورة إمطة اللثام عن طبيعة ما جاء من تفكير العرب المسلمين في العلامة والدلالة من خلال مظاهره المتعددة. منذ أن بدأت الاشتغال في مجال السيميائيات وأنا أَسْأَلُ: كيف يمكن أن أنظر إلى الفكر العربي الإسلامي أو إلى بعضه على الأقل سيميائيا، وهل يكفي التعرف على النظريات الغربية في مجال علم السيميائ حتى يكون الطريق يسيرا لإعادة قراءة هذا التراث؟ وبين إحساس بثناء هذا التراث، وتردد غذاء إنكار الجاحدين فضل التراث أو المنبهرين بإنجازات الغرب، بدت بعض الأساليب الحالية غير كافية لفتح مغاليق الإنجازات المعرفية التراثية، وخاصة تلك المقاربات التي تقدم بين الفينة والأخرى لبعض النصوص التراثية التي بقيت في أحسن الأحوال شواهد إضافية على إنجازات الغرب لتأكيد أهمية البحث السيميائي عندهم، ولقد كانت هناك بعض الجهود التي سعت إلى التجزئية

والاشتغال على المضامين؛ كمفهوم العلامة أو الدلالة وأنواعها مفصولة عن التصورات التي أنتجتها و المجال التداولي الذي نشأت فيه، فضلا عن أنها لم تساهم في توضيح ملامح التفكير السيميائي عند علمائنا وذلك بالكشف عن الآليات التي انبثقت بفضلها التفكير في العلامة والدلالة. ومن هنا وجدنا أنفسنا بصدد اختفاء ملامح التفكير العربي في النظرية الغربية.

وغير مجد، في هذا المقام، أن نخوض فيما خاض فيه متخصصون حاولوا أن يبينوا العلاقة بين التفكير والعلامات وبخاصة اللغوية منها، فقد حسم بورس الأمر حين رأى أن العلامة تمكن من التفكير والمعرفة، لذلك أقر أنه ليس هناك تفكير دون علامات، بل إن ميزة الفكر الأساسية تقتضي القابلية للتأويل، وبهذا المعنى يصبح الفكر وكأنه متوالية من العلامات. ومن العبث الإقرار أن العلامات موجودة في تفكيرنا، بل إن تفكيرنا هو الذي يشتغل داخل العلامات، مادامت العلامة تشكل الآلية الأساسية للمعرفة والعقل معا.

وحين نقول تفكيراً سيميائياً نفترض أن يكون لعلماء العربية مقاصد وافتراضات واستدلالات منطقية كانت نتيجتها تلك التصورات التي كشفت عنها مختلف نماذج المعارف التي أنتجوها بوساطة العلامات، وهذا يعني أن هناك مستويات متعددة من نشاط العقل، كان أبرزها ما تعلق بالعلامة اللغوية، بما أن اللغة لعبت دوراً مهماً في تجسيد ذلك التفكير الذي لا شك أنه تأثر بمختلف قنوات الحياة وإكراهات قيمها الاجتماعية والثقافية.

تؤكد لنا علاقة التفكير بالعلامات والعلامات اللغوية على وجه الخصوص، بأن الإنسان "لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة رموز خارجية، وإنه، بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقول له: "أنت لا تعني شيئاً غير ما علمناك، ولذلك أنت تعني فقط لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤولات لفكرك" وبالفعل فإن البشر والكلمات يتعلمون بصفة متبادلة: كل إثراء معلومات لدى

شخص ما يحتم -وهو بدوره محتم- إثراء موازيا لمعلومات الكلمة... فالكلمة أو العلامة التي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه، و بما أن الإنسان هو علامة، كذلك فإن تأكيد أن كل فكر هو علامة خارجية يدل أن الإنسان علامة خارجية، بمعنى أن الإنسان والعلامة الخارجية متماثلان، بنفس معنى أن كلمة homo وإنسان متماثلتان، وهكذا فإن لغتي هي المجموع الكلي لذاتي بما أن الإنسان هو الفكر"¹

لقد افترضت أن علماء العربية أنتجوا معرفة سيميائية بطرقهم الخاصة، ولما رحت أبحث عن المداخل وجدتها كثيرة ومتنوعة بتنوع الاتجاهات والمباحث المختلفة في الثقافة العربية؛ من نحو وبلاغة وعلم أصول وتفسير؛ لأنها نشأت كلها وبالتوازي من أجل خدمة القرآن الكريم، ولأن العلامات وطرق فهم الدلالة هي الموضوع المشترك بين مختلف هذه التخصصات، وقد كانت أيضا موجهة لخدمة اللغة العربية. وإن كانت تختص كل معرفة بمقاصدها، وبطريقة النظر في الظواهر العلامية والدلالية المختلفة. ومثلها مثل السيميائيات التي هي تقاطع لمختلف العلوم حتى لم يعد هناك ما هو خاص بها وأصبحت قائمة على التغيرات وليس فيها من الثوابت بقدر ما فيها من مفاهيم العلوم الأخرى كالمنطق والفلسفة واللسانيات وغيرها، لذلك نرى السيميائي اليوم مهددا بأن يرى في العلامة والأنظمة الدالية المختلفة، المفاهيم التي يستعملها وهو يصفها، حتى لكانها مجرد منظومة تبحث عن نفسها وهو إشكال يصادفنا كلما حاولنا الاقتراب من السيميائيات، فهي تبدو متنوعة في تحديد موضوعاتها من العلامة إلى النسق إلى الدلالة، وكذا في ضبط إجراءاتها الوصفية والتأويلية المختلفة التي هي القدرة نفسها على إنتاج العلامات وتوليد الدلالة.

غير أنه وللخروج من هذه الأزمة اطمأنت لوصف أمبرتو إيكو للسيميائيات الخاصة تفريقا لها عن السيميائيات العامة التي تطرح مثل الإشكال

السالف الذكر، فيعرفها بأنها "تحو يخص نظاما معيناً من العلامات (...)" وأنحاء تعني أنها إلى جانب قواعد التركيب والدلالة تحوي أيضا على جملة من القواعد التداولية² وهذا يزيح الفرضية التي تربط كل تفكير سيميائي بالفلسفة والمنطق فقط وتجعلنا ننظر إلى المعرفة التراثية على أنها مجموعة من الأنحاء أو السيميائيات الخاصة، وإذا لم يكن من النادر كما يقول أمبرتو إيكو أن نرى "أبحاثا ساذجة من الناحية الفلسفية ولكنها كشفت عن ظواهر وعن ملامح قوانين جعل منها آخرون في وقت لاحق أنظمة أكثر دقة³ فحري بنا اليوم أن ننظر إلى تلك الأنظمة الدقيقة التي أنتجتها مختلف المعارف العربية من نحو وبلاغة وتصوف وتفسير وعلم أصول وغيرها من قبل أن تتدخل الفلسفة والمنطق اليوناني إلى طرائق البحث فيها. بل إن القرآن الكريم جعل العرب يتقنونه إلى أن هناك نظاما ونسقا من العلامات اللغوية، ولكي نفهمه لا بد أن ننظر إلى أن الأشياء تقال وتعرف بكلمات مختلفة ومتشابهة أحيانا، لذلك سعى علماء إلى البحث عن علاقات الأشياء بالعلامات والعلامات بعضها ببعض، ثم اكتشفوا العلاقات والنسق واستنبطوا له القواعد وجردوا النماذج والأشكال.

لقد قام الفكر العربي الإسلامي منذ البداية على تحليل محكم، فكل شيء بقدر وبتدبر وتفقه، ولقد قام أولو الألباب بجمع العلامات والأنساق وتصنيفها ثم تحليلها من أجل استنباط القواعد التي تحكم استعمالها، واكتشفوا دور السياق في التأويل كما اكتشفوا اختلاف الدلالات وبحثوا في كيفية إنتاجها. ولما كانت إعادة قراءة التراث، تستدعي الكشف عن هذه المضامين وآليات الصياغة، بحيث تبدو كل إعادة قراءة للتراث بمثابة "مطالبة النص بالتدليل على وسائله ومضامينه"⁴ وهي بهذا المعنى إسهام في تطوير الفكر ذاته؛ فقد بات واضحا أن "العمل على تطوير الفكر، لا يعني بالضرورة رفض الماضي بل يعني أحيانا العودة إليه، لا نفهم ما سبق أن قيل فحسب، بل أيضا لمعرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على

الأقل ما يمكن قوله الآن (وربما الآن فقط) من خلال إعادة قراءة ما قيل آنذاك⁵ ولعل السيميائيات تقدم لنا الجهاز الواصف المتكامل القادر على استخلاص طبيعة التفكير في العلامات وصناعة النماذج عند علمائنا، خاصة إذا انطلقنا من بديهية أن هذا التفكير كان حول النسق اللغوي وطرق إنتاج الدلالة من خلاله. على هذا الأساس فإن مبتغى سعيننا، هو إعادة تأويل المعرفة التراثية ونصوصها باعتبارها أنساقا دالة صير لها أصحابها جهازا منهجيا متكاملا ليس الهدف من دراسته هو رفعه إلى مصاف النظريات السيميائية المعاصرة، لأن لكل واحد مجاله التداولي، ولكن من أجل الاستعانة ببعض المفاهيم المفاتيح في البحث السيميائي، وهي المفاهيم الإجرائية، خاصة، التي تمكّنا من استيعاب تراثنا وخصائص سيمياء المعرفة التراثية، بدءا من تصورهم للعلامة ودور الاستدلال والتأويل في تحليل منطق العلامات اللغوية ودلالاتها، واصطناع النماذج والأشكال التي تجسد وعيهم بأن الظواهر العلامية عبارة هي ظواهر ثقافية بالدرجة الأولى مما يعكس طبيعة تفكيرهم السيميائي، وذلك بهدف تقديم لغة واصفة تسهل على القارئ تأمل التراث وفهمه.

عندما نقول نعني بالتفكير السيميائي الوعي بوجود العلامات والأنساق والقدرة على تأويلها، ذلك أن التراث كما يقول بول ريكور "ليس حزمة مغلقة يمررها المرء من يد إلى يد من غير فتحها، ولكن كنز نأخذ منه بملء اليدين، ونجده في عملية الأخذ نفسها، ولذا فإن كل التقاليد تحيا بفضل التأويل"⁶ بمعنى القدرة على إدراك الآلية التي نعي بها وجود تلك العلامات "فلولا أن ثمة هذا الوعي الذي تحوزه الذات والذي يسوغ التفكير مختلف عملياته، إذ أن الفكر (...)" ليس أمرا آخر غير جريان الوعي في شتى أنماطه، فلولا ذلك ما كان للوجود ليكون مدلولا عليه، ومن ثم ما كانت لتكون له أية دلالية: تعني الدلالية على نحو آخر أن تكون الأشياء تلبست بالأسماء، هنا تبدو لحظة التسمية -تسمية

الأشياء"⁷ وهذا دون أن ننكر بعض الاختلافات التي حالت دون تكوين نظرية مماثلة للنظرية الغربية نظرا للبعد الزمني، واختلاف الأهداف مما أدى إلى غياب الشكلنة formalisation في وصف اللغة ونقص تجريبية الفرضيات المقترحة والانفصام الموجود بين المبادئ الأساسية المعتمدة قبل التحليل وأثناءه مثلما يرى ذلك أحمد المتوكل⁸

إن نظرتنا إلى مباحث التراث هي نظر في طبيعة اللغة الوصفة التي اصطنعها العرب في فهم كيف تتشكل العلامة وتنتج الدلالة ويفهم المعنى، أي وصف طبيعة الشروط التي يجب توفرها في الكلام حتى يصبح دالا. وإن أي حديث عن هذا الأمر هو ما تتكفل به السميولوجيا لتكشف عن العملية السيميائية التي هي المسافة ذات الاتجاهين: حيث تبدأ الأولى وهي التفكير السيميائي، من فهم المتكلم إلى العلامة فالإدراك فالنتائج. وتعود الثانية وهي الدراسة السيميائية، من النتائج إلى الدلالة إلى العلامة إلى الفهم، فنكون بالثانية قد وصفنا الأولى وقدمنا لغة واصفة للقدرة "الإنسانية على خوض معركة اكتساب المعروف من المجهول وفي تصنيف يؤدي إلى تنظيم المعرفة ذاتها ويسمح لها بالتقدم، وفي نفس الوقت يساعد على خلق نظام رمزي يقترب من الدقة المطلوبة في العلم، وذلك مع عدم إغفال الجدل بين هذا النظام والواقع المتغير"⁹

فما هي المبادئ التي نستند إليها في النظر إلى التراث، والتراث متنوع الأنساق والمعارف والمباحث؟ فهل يكفي أن نعطي المداخل المفاتيح التي يمكن أن تساهم في فهم طبيعة التفكير السيميائي أم أن الأمر يحتاج إلى معاناة متأنية؟ وما هي المنهجية المثلى لمقاربة التراث بما أننا -ومنذ دراسة نصر حامد أبي زيد الاستكشافية- ما زلنا نكرّر ما جاء به من أمثلة أو ننكر أن يكون للعرب بحث سيميائي من الأساس؟

مبدئيا يمكن القول إن السيميائيات تساعدنا في طرح الفرضيات التالية:

- 1- افترض أن القرآن واللغة العربية يشكلان المنظومة الرمزية التي قامت حولها كل محاولات التفكير من أجل فهمها وتأويلها.
- 2- أن هذه المنظومة أنشأت معارف مختلفة تعد أنساقا دلالية قامت على افتراضات ومقاصد وأنتجت تصورات وآليات للوصف .
- 3- أن هذه الأنساق الدلالية يمكن أن ننظر إليها على أنها نصوص أو نتائج فكرية تتفرّد كل واحدة بموضوع مخصوص هي مجموع تلك المعارف التي لها أدواتها وآليات أصحابها في فهم الدلالة. وهذا هو جوهر أي تحليل نقول عنه إنه سيميائي.
- 4- إن بين هذه النتائج الفكرية علاقات تجعلها تلنقي في قضايا مشتركة عبّر عنها بمصطلحات متشابهة أحيانا ومتباينة أخرى، على الرغم من تشابه المقاصد والمجال التداولي للمتلقي العربي.
- 5- إن المجال التداولي جعل المعارف المختلفة تنمّي منظومة ثقافية تجسّد مبدأ المادة /الروح، الظاهر/الباطن، وغيرها من الثنائيات الدلالية التي تأسست وفقها الثقافة العربية الإسلامية.
- 6- لا شك أن كل لغة واصفة يمكن بواسطتها تحويل الظواهر المدروسة إلى مفاهيم ومقولات ومصطلحات، وتكون قادرة على صياغة المفاهيم في أشكال ونماذج حري بأن توصف بالسيميائية.
- 7- لا يمكن تصور أي معرفة خارج نطاق السيميائيات لسبب بسيط هو أن اللغة هي التي تجعل المعارف تقرر القواعد لنظرياتها، وأن المنطق يعد رافدا لا غنى عنه في تحصيل الأدوات الإجرائية للكشف عن تلك القواعد، ومادام "الموضوع التراثي، عموما، مبنيا بناء لغويا ومنطقيا مخصوصا، ولا يمكن وصفه وصفا كافيا، ولا تعليله تعليلا شافيا إلا إذا كانت الوسائل التي تستخدم في

وصفه ونقده ذات صبغة لغوية ومنطقية¹⁰ ليس إلا السيميائيات قادرة على الاتساع لمقتضيات هذا التراث.

1- القرآن و المنظومة الرمزية:

إذا سلمنا مبدئياً أن أي عمل ما يصير رمزياً إذا عبّر الإنسان من خلاله عن ثراء تجربة ما منظماً إياها في بنيات دلالية تقابلها أنظمة شكلية للتعبير، أدركنا الأثر الذي جاء به القرآن الكريم ودوره في إنتاج تجارب منظمة ومعارف وأنساق متنوعة، وبالتالي، إنشاء معرفة رمزية لم تكن لتسمح فحسب بتسمية التجارب، بل أيضاً بتنظيمها وتبعا لذلك تكوينها على ذلك النحو جاعلة إياها قابلة للتفكير فيها والإبلاغ عنها¹¹. ذلك أن القرآن تتحكمه بنية رمزية قائمة على إستراتيجية التقابل بين المادة والروح وتتضمن كل العلاقات (الله/البشر، البشر/البشر، البشر/الرسول) وتقوم على تفاعل مادي (صلاة، صوم زكاة مقابل روح شهادة إيمان، دنيا آخرة). ولقد جاءت كلها في تشكيلة رمزية كانت وما تزال قابلة للتفكير فيها وتفكيكها، لكونها تعبر عن نظرة نسقية تنتكر للحدس وتؤمن بالاستدلال، وبالاختلاف والتعارض وذلك ما سوف يتجلى من خلال الثنائيات المعروفة في الفكر العربي عامة من قبيل: الظاهر والباطن، والوضوح والغموض، والمجمل والمفصل، والمحكم والمتشابه، والصدق والكذب، والحقيقة والمجاز وغيرها، مما يدل على أن أهمية الكلمة لا تعرف إلا في التعارض الذي تقيمه مع كلمة أخرى. فالمهم هو النسق والنظام الذي يؤمن بوجود معنيين مختلفين في كل نظام رمزي غالبا ما يكون أحدهما ظاهرا والآخر خفيا وإن اختلفت صيغة الخفاء والتجلي في كل واحد. ولقد جعل نزول القرآن باللغة العربية هذه اللغة منظومة رمزية انتبه العرب إليها ووضعوا مسافة بينهم وبينها ليفكروا فيها من أجل تحليلها وتفكيكها.

أمر القرآن العرب أن يقرؤوا الكون باعتباره علامات، حيث يكفي أن يتأملوا الطبيعة ليكتشفوا الحقائق ((أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت* وإلى السماء كيف رفعت* وإلى الجبال كيف نصبت* وإلى الأرض كيف سطحت* فذكر إنما أنت مذكر لست عليهم بمسيطر*)) الغاشية 22/17 كما يكتشفون كيف تستطيع هذه العلامات أن تمثل الكون بأسره، لا أن تفصل جسم الفرس والناقة والطلل، فحسب، مثلما يرى مصطفى ناصف، لقد بثّ الحياة والروح في الكلمات التي كانت في الجاهلية مجرد أمارات نظرا لارتباطها بالنظرة الجزئية¹² التي ارتبطت بمتطلبات حياتهم آنذاك كوسم الإبل، والقيافة، والاهتداء بالكواكب، ونصب الأصنام وإقامة الشعائر، واستذكار المواسم وغيرها.

لقد نبّه القرآن إلى أن كل علامة وكل نظام طبيعي كوني لا بدّ أن تكون له علاقة بوجود الله، وهو الأمر نفسه الذي اكتشفه بعض الفلاسفة مثل بورس الذي "رأى أننا إذا لم نجد في خضوع الظواهر الشامل للقوانين، أو في طبيعة القوانين ذاتها ما يكفي لنبرهن على وجود كائن اسمي يتحكّم في الكون كله، فإنه يصعب القول بوجود أي دليل آخر على صحة هذه الدعوى"¹³ فحاولوا أن يحيطوا بها للإحاطة بالكون علمهم يمتلكونه. ولقد دعا القرآن المسلمين وغير المسلمين إلى التأمل في الآيات العامة للكون، والطرق التي تسلك بموجبها الأشياء في الطبيعة، حتى تحول إلى مؤسسة رمزية يسعى الفكر إلى تفكيكها وإنشاء لغة واصفة لإثبات قدرته على فهمها مثل قوله تعالى: (قل فانظروا). (إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون). (يا أولي الأبواب). (وعلامات وبالنجم هم يهتدون). (سيماهم في وجوههم من أثر السجود) وغيرها من الآيات.

إن هذا الحضور العلامي الذي طبع حياة العربي الجديدة لا يكرس المعنى بقدر ما يدعو إلى إنتاجه وهو إعلاء لدور فعل العقل في النفاذ إلى أغوار الأشياء، وفقه منطق تسمية الأشياء، وفك رموز المعاني والمفاهيم؛ لأن ما يهم

هو "معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء لا معرفة ماهياتها، فما يشتهر به شيء ما كاسمه ومظهره وقيمته وقياسه ووزنه، كل هاته الأمور التي تتضاف إلى الشيء بمحض الصدفة والخطأ تصبح من شدة ما نؤمن بها، يشجعنا على ذلك تنقلها من جيل لآخر، تصبح تدريجيا لحمة الشيء وسداه، فيتحول ما كان مظهرا في البداية إلى جوهر ثم يأخذ في العمل كماهية"¹⁴ ولعل ذلك ما نستشفه من قوله تعالى: ((أفأريتم اللات والعزى ومناة الثالثة* ألكم الذكر وله الأنثى* تلك إذن قسمة ضيزى* إن هي إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم* ما أنزل الله بها من سلطان* إن يتبعون إلا الظن* وما تهوى الأنفس* ولقد جاءهم من الله الهدى)) النجم 24/23.

فهذه الآيات تسمح بتكوين رؤية سيميائية شاملة بإدراك العلامة وأصنافها وطبيعة الدلالة، حيث تبرز علاقة الإنسان بالعلامات من خلال الاستدلال والتأويل، مما يجعلنا نحملها على عدة احتمالات:

من البداية ومن خلال هذه الآية يصرف القرآن الاهتمام عن الاعتبارية لينقلهم إلى التعليلية وخاصة تعليل الأسماء، ومنه بدأ التفكير في دلالة الأسماء وعلاقتها بالاستعمال، فاللغة لا بد أن تكون دلالتها مرتبطة بالمفهوم بغض النظر عن الشيء(الحجر: اللات والعزى) وبما أن هناك علاقة بين الاسم والحجر(الصنم) وأن وظيفتها التمثيل فقط، فقد جاءت الآية لتدعو إلى تجاوز التمثيل إلى المفهوم لأنه ليس هناك علاقة بين مفهوم كل من الحجر والشجر(وهي مسميات اللات والعزى) وتصور الله، أي أن الله لا يعد من الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة، حتى يكون الذهن قادرا على أن يختاره، مما يوحي بأن التفكير الجاهلي عبّر عن قصور علامي، يرتبط أساسا بطبيعة العلاقة التي يقيمها الفكر في إنتاج العلامات، حيث اكتفى بالعلامات التي

لا يبذل جهدا كبيرا في تأويلها كما أكد بورس، فلا يوجد تعليل بين اللات والحجر الذي تمتّله، مما يعني أنها مجرد نوع من الأسطورة.

يؤكد القرآن إذن صفة **التعليلية**، وهي دعوة لكي تكون اللغة طريقا لمعرفة الله وآياته، ومن ثمة إعادة صوغ معرفتنا بهذا الكون الذي فيه من الآيات ما يجعل الإنسان يندمج فيه، ويتفاعل معه، على نحو يسمح بتمثله، وتأمل جريان الدلالة فيه. هذا التأمل الذي يتم باللغة وداخل اللغة على الرغم من ارتباطه بالخارج الذي يمكن أن يقابل التأمل ذاته. وهي إشارة إلى علاقة الوجود باللغة وأيهما سابق على الآخر أو خارج عنه، وما دور اللغة في عملية الخلق والإيجاد استنادا إلى الهالة اللوغوسية التي ارتبطت بها؟ وإذا كانت الحقيقة الذهنية هي المتصور اللغوي العام أو هو الكلي العقلي الذي يتكون من جزئيات هي نفسها الأفراد الخارجية في حالة الأسماء مثلا، فليس ذلك بالوضع بل لمطابقة الحقيقة الذهنية ولكل فرد خارجي مطابقة كلّ كلي عقلي لجزئياته الخارجية¹⁵ وكأن القرآن يريد أن يؤكد أن تقديس الحجر، وهو من الظواهر الطبيعية، هو ثمرة لسوء تفسير للأسماء التي منحت لهذه الظواهر لا غير، باعتباره امتدادا لظاهرة التقديس الأسطوري والديني للظواهر الطبيعية المختلفة. إن القرآن كنسق لغوي يؤكد العلاقة بين العالم واللغة، ولذلك كانت المعرفة اللغوية والنحوية على الخصوص من الأمور التي أزاحت عن اللغة هذه العلاقة الوهمية غير المعللة للفكر والتفكير.

قد نفهم من الآية أيضا أنها إشارة إلى غياب القصد، وكذلك الفكر الذي يسمح بإيجاد علاقة بين الحجر والتسمية، الأمر الذي يجعل التسمية تهيمن على الفكر، إذ أن رفع الصدفية عن العلامة هو إقرار بأن التسمية لا تعطي حد الشيء، فإذا كانت العلاقة الثنائية هي أدنى توافقية ممكنة بحيث لا يمكن أن تكون علامة دون دال ومدلول، أو بين ممثل وموضوع يربط بينهما رابط هو

المؤول، فإن الربط يجب أن يكون قائما على المنطق لذلك فهي مجرد أسماء، أي كيانات سموها بعدما أرادوا تشخيصها في العالم. لذلك فإسناد الاعتباطية المطلقة إلى الدلالة يجعل الإنسان يتوه في غيابات التخمين واللامعقول، وإذا كان وجود العلامات مقيدا بالمواضعة، فالدلالة تحصل بالاقتضاء، مثلما يرى علماء الأصول، فكأن الله يقول لهم لقد تواضعتم فقط أما كونها تدل فيجب أن يقتضيها العقل؛ أي لا بد أن تتم بقرينة عقلية، مادام التعليل يقوم على المشابهة أو المجاورة لكي تحصل الإيقونية أو القرينية، ومادام الحجر لا يسمع ولا يرى، وهم يعلمون ذلك، كما حصل لقوم إبراهيم حين قالوا: أنت تعلم أنها لا تسمع ولا ترى، فهذا يعني أنه ليس هناك مجاورة ولا مشابهة "فالله ليس كمثله شيء" ومادام يفترض أن تكون هذه التماثل إيقونات لآلهة، والآلهة مجهولة، فكيف يمكن أن توضع إيقونة لشيء غير معروف.

إن الإيقونات تحيلنا إلى علاقة العلامة بموضوعها وتدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة هذه العلاقة، وهل بإمكانها أن تجعلنا نتخيل أو نتذكر الموضوع الغائب فإذا ما تأكد هذا الغياب، فإن هذه الإيقونات تفقد صفتها كعلامة؛ لأن وجودها كما يقر بذلك بورس مشروط بعلاقة مشابهة تربط بينها وبين موضوعاتها حتى وإن كانت المشابهة على درجة كبيرة من الضعف، لذلك يمكن أن تدل الآية على أنها رموز فقدت دلالتها أو أنها علامات لها معنى لا يدل إلا على ذاته بمفهوم بورس.

إذا سلمنا أن القرآن ينفي الاعتباطية ويؤكد التعليلية؛ فلأن العلامات التعليلية تكون أكثر ارتباطا بالتفكير وأنه بإدراك العلاقات يمكن للإنسان أن ينتج ويولد عددا لا حصر له من العلامات التي يرتبط فهمها بعمليات استدلالية، قد لا يكون للثقافة والمجتمع دور فيها إلا بما يسهل عملية الاستيعاب والاستدلال، في حين أن العلامات الاعتباطية تفترض معرفة الظروف الثقافية التي تم إنتاجها

فيها، ولذلك يبدو واضحا لنا إلى أي مدى تعد الثقافة العلاماتية عند العرب نشاطا طقوسيا مرتبطا بالشياطين كما هو الحال في الشعر، فلا عجب أن يكون كل إنتاج للعلامات مرتبطا بالأسطوري، وهنا تصبح الثقافة العلاماتية سلوكا، لا يمكن التعرف عليه إلا بكونه مجموعة من القيم التي لا تكتسب دلالاتها إلا داخل المجتمع.

إن هذا الأمر يعيدنا إلى علاقة اللغة بالفكر حيث جعل القرآن المخاطبين يعيدون النظر في الكيفية التي نفهم بها تأثير اللغة في بناء الأنظمة الفكرية المختلفة، وفي عدم اهتداء العرب في ممارستهم للغة إلى مبدأ يضبط الاسم بالمسمى، ووضعه كيفما جاء واتفق، يعني أن جعل الأسماء، وهي محمولات، لا تستدعي موضوعاتها ولا يكون الالتحام بين الأشياء والعلامات اللغوية، نوعا من الإغراق في الاعتبارية التي تؤكد اللغة "باعتبارها حدثا عرضيا خارجيا بالقياس إلى جوهرية الفكر، أي لتؤسس العلامة تبعا للفكرة وخادمة لها"¹⁶ وبالتالي إذا فهم العربي هذه القاعدة يمكن أن يتنازل عن الاسم كما يتنازل عن المسمى، ولقد حدث ذلك.

من هنا، يبرز احتمال أن الأسماء والعلامات والأنساق السيميائية ترتبط بالمؤسسة الاجتماعية والثقافية، فأنتم وآباؤكم حولتم دلالة الأسماء أو الحجاره إلى آلهة بمعنى أن الله خلقتموه أنتم، وهنا نلتقي مع الدراسات الأنثروبولوجية التي تفسر فكرة الله أنه من خلق البشر.

وإذا سلمنا بهذا الاحتمال، فهذا يعني أن وجود الشيء، أي المفهوم، لا يكون بدون تسمية، فالتسمية هي الوجود المسبق الذي منحتم به للحجر كيانه المتمثل في كونه إلها، وهي فكرة ترى أن للكلمة "الصدارة والأفضلية على الأشياء جميعا من حيث إنها هي التي تسمي الأشياء ومن خلال هذه التسمية، فإنها تجعلها حاضرة أو كائنة وبالتالي فإن كينونة الأشياء ليس لها حضور ممكن

سابق على الكلمات وهذا هو معنى أن الشيء لا يمكن أن يكون، أو لا شيء يمكن أن يكون بمنأى عن الكلمة¹⁷ معنى ذلك أن اللغة هي التي تنشئ الوجود وتبنيه، وهي مسألة جدالية تثيرها هذه الآية وغيرها من الآيات حيث تبرز قضية علاقة وجود الأشياء باعتبارها سابقة على وجود اللغة أو العكس أي "هل أن للأشياء وجودا سابقا عن وجود اللغة وبالتالي يكون وضع اللغة وضعاً طارئاً تاليا وتكون وظيفتها الكشف عن هذا الوجود والإحاطة به وإمطة اللثام عنه ببيانها، أم أن اللغة تبني الوجود، بحيث لا شكل غير شكلها ولا إمكان لأن يكون خارجها، وعليه تكون وظيفتها الخلق والكشف وإنشاء ما تقوله إنشاء"¹⁸

يرتبط هذا الطرح بفكرة هيدجر حول التمرکز العقلاني (اللوعوس) الذي هو تمرکز ميتافيزيقي، يحاول الفكر البشري فيه دوما مضاهاة العقل الكلّي في الإحاطة واحتواء الحقائق والأشياء، وذلك من خلال ربط الكلام المباشر بالروح، وهو ما تخبرنا به الكتب المقدسة كتقديس الرابطة بين فعل الكينونة وكلمة كن فيكون¹⁹ ومن هنا يرى رينشاردسون، أن ماهية اللغة بالنسبة لهيدجر، لا ينبغي أن ينظر إليها أو يتحدث عنها "من جهة الصوت أو المعنى، وإنما من جهة الهوية التامة بين القول والإظهار، وهذا التصور يصبح واضحا تماما عندما، يفسر ما يفهمه هايدجر من الاسم والتسمية بمعنى إظهار وبسط موجود ما في المجال المفتوح على ذلك النحو الذي يكشف فيه الموجود على نحو ساطع عما يكون عليه"²⁰ فإن المتأمل في هذه الآيات تتراءى له ثنائية لا انفصام فيها يتمثل طرفها الأول في أسبقية المسمّى على الاسم، والثاني في أن يكون الاسم شرطا لوجود المسمّى، ولذلك نرى أن القرآن قد أعطى أهمية للتسمية في مواضع مختلفة مثل قوله تعالى: (هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا) فالذكر يكون بالاسم، والنفي كان للتسمية وليس لكونه شيئا لأنه سابق على التسمية، والذكر حدث بتسميته إنسانا أي جعله إنسانا، وذلك بنفخ

الروح فيه. وهذا من خصوصيات العقل الكلي، الذي باستطاعته الإحاطة والخلق بالتسمية، غير أن العرب حاولوا أن يمارسوا ما يشبه هذه الكلية قبل الإسلام وحتى بعده، وتجلّى ذلك في ولعهم بالتسمية والأسماء، فراحوا يتبارون في جمع أكبر عدد من الأسماء للشيء الواحد ثم ينشئون كتباً أقاموها على تسمية الأشياء، والحيوان والإنسان والطبيعة وغيرها، مما ينطبق على صنيعهم ذلك قول هيدجر السالف الذكر الذي جعل من التسمية كشفاً للموجودات بطريقة أفضل ما يكون عليه الكشف، من أجل الإحاطة الشاملة والاحتواء، حيث كانت كتب الألفاظ والمفردات والموضوعات تعبيراً عن التصور الذي بنى العرب عليه تصورهم للأشياء وللوجود بواسطة اللغة بوصفها الأعجوبة التي أطل العرب من خلالها على العالم على حد تعبير **علي حرب**²¹ بما في ذلك تصورهم لله، مما يؤكد أن "كل المثل والأنساق الفكرية والتصورات التي يبنيناها الإنسان يشتقها من اللغة حتى أنّ ما لم نجر العبارة عنه لا دليل على وجوده"²² وهذا نوع من التصور الميتافيزيقي المتعلق بالعقل الكلي، اللاهوت الذي لا شك أن الله لفت انتباه العرب إليه في الآيات السالفة الذكر..

ولعل ذلك ما لفت انتباهنا عند تأملنا في قول صاحب كتاب **خلق الإنسان** كيف تستطيع اللغة أن تعبر عن حقائق الأمور ودقائقها بأسماء قد تحفظ وجودها عبر الزمن حتى ولو لم تتداول يقول: "الولد حين يقع وليد ومنفوس ثم صديغ إلى سبعة أيام، لأنه يشتد صدغاه فيها ثم طفل وشدخ مادام رطباً، ثم عوار إذا عجل عن الطعام، وفطيم إذا قطع عنه اللبن، فإذا انتفج وأكل فهو جفر، وجحوش... فإذا بلغ سبع سنين وسقطت سنّه فهو مثغور، فإذا نبتت سنّه وعادت فهو متّغر، فإذا قوي وخدم فهو حزور، فإذا ارتفع قبل أن يحتلم فهو يافع وقد أيفع، فإذا قرب الحلم فهو مراهق فإذا احتلم فهو حالم، وبعد ذلك مترعرع، فإذا اتصل السواد فهو محمم... ثم هو شارخ وشاب إلى أن يكتهل"²³...

فلتحديد طبيعة التغيرات التي تحدث في جسم الإنسان، عمد الكاتب إلى ترجمتها، باعتبارها علامات فيزيولوجية، إلى علامات لغوية بواسطة نقل الفعل أو الصفة، أو إزاحة وضعية معينة وتحويلها لينشئ علامات لغوية، تدخل في تركيب هو السيرورة الخلقية التي لا يمكن تمييزها إلا باستعمال العلامات اللغوية، فنلاحظ أنه كلما كان تطور في خلق الإنسان ارتفعت السيرورة السيميائية، ولقد ترجم هذا التطور بواسطة قواعد التحويل المذكورة من نقل وإزاحة والتي انبنت على تحديد الاسم (وصف وإسناد) وعكست هذه الحركية التي خلقت في إطار العلامات، فكان كل تنقل في الزمن العمري للإنسان يقابله تنقل داخل العلامة من خلال الانتقال من علامة إلى علامة ومن مستوى إلى آخر، وهكذا يبدو أن هذا الصنيع ليس جمعا آليا لمصطلحات معينة، بل إن معظم الأسماء تتخذ شكل الاستعارة حيث تستعار الصفة أو الاسم من الوظيفة والتحول الذي يطرأ على الإنسان في مراحل نموّه، وبالتالي تتموقع باعتبارها علامات واصفة، تعلم بها الإنسان العربي طرائق التعامل مع العلامات. ولعل الاهتمام بها سيوصلنا إلى صيغة جديدة من المعرفة السيميائية، لا تقوم على استخراج دلالة الأشياء فقط، وعلى معاينة الصفة الخارجية للدوال، باعتبارها موضوعات مرئية أو فرجة تتكون من إيقونات وهذا ما لاحظته رولان بارت في **إمبراطورية العلامات** حيث دفعته خصوصية الفكر العلامي الشرقي (اليابان) إلى التشكيك في عالمية القيم والمفاهيم السيميائية الغربية التي تقحم المعنى قسرا في الأشياء، في حين تؤخذ الأشياء والعلامات في الشرق باعتبارها علامات مرئية لها قيمتها في ذاتها²⁴ ومن هنا يمكن فهم سر اهتمام العرب بالعلامات الذي تشهد عليه الرسائل اللغوية وكتب الموضوعات المختلفة، حيث يتجسّد هاجس الاستمتاع بالعلامات اللغوية بكل وضوح.

نخلص من هذا أن القرآن الكريم أمر أن يقرأ الكون باعتباره علامات، وحفّز على فهم هذه العلامات لمعرفة طبيعتها، كما أقر الآلية الطبيعية التي لا يمكن أن تعرف أو تفهم دلالة العلامات إلا بها. لقد نبه العرب إلى ضرورة التفكير في بعض الظواهر التي تواجه الذات، بعدما فرض استجابة معينة ففكروا فيه باعتباره نسقا لغويا مميزا، وينقلوه من وضع العقد إلى الحل وفك التشفير، وهذا الفعل هو أقرب إلى فعل التحويل من أجل الإحساس بأنه تمت السيطرة على هذه الظاهرة الطارئة، بعدما انتبهوا إلى الوظيفة المعقدة للنظام اللغوي، كما نبههم القرآن إلى وضع مسافة بينهم وبين الدلالة، فبعد ما كانوا يتحدثون الكلمات، وبالجمل، استطاع التفكير أن يشحن هذا الكلام ويعرفهم بكيف تنتج الدلالة ويسير المعنى فيه، وكيف تسمى الأشياء، ومن ممارستها إلى فقهاها، وكثيرا ما كانت تجعل المتكلم مشدوها أمام كلامه، وكيف يقام المعنى بالعلامة على شفثيه، ثم كيف تنتج المعاني الجديدة في ذهنه، وهي أولى بوارد الممارسة السيميائية. إنه تلمس عصب الدلالة في الكلام أي معنى أن نتكلم، وذلك من خلال إدراك العلاقات بين الكلمة والشئ، والكلمة والكلمة، والكلمة والفكر والكلمة والثقافة. لقد كانت الإستراتيجية الأولى هي إدماج الذات في عملية وعي هذه الدلالة ومصدرها.

ولم يكن هذا الأمر غريبا عن العرب الذين كانوا يمارسون عمليات الاستدلال في تأويل العلامات الذي اصطلح عليه العرب بعلم القيافة، وهو معنى استدلال كما يؤكد المسعودي في مروجه، حيث يذكر أنهم اعتقدوا بتفردهم به دون سائر الأمم في الأغلب منها، وليست لسائر العرب، وإنما هو للخاص منها الفطن والمتدرب الظن وإن وجد ذلك في بعض الأمم²⁵ ومن ذلك ما يروى عن قصة أبناء نزار الذين أشكلت القسمة عليهم بعد موت أبيهم، فركبوا رواحلهم، ثم قصدوا نحو الأفعى الجرهمي، حتى إذا كانوا منه على يوم وليلة من أرض

نجران، وهم في مفازة، إذا هم بأثر بعير، فقال إياد، إن هذا البعير الذي ترون أثره أعور، فقال أنمار: وإنه لأبتر، قال ربيعة وإنه لأزور، قال مضر وإنه لشروء، فلم يلبثوا أن رفع إليهم راكب توضع به راحلته، فلما غشيهم، قال لهم: هل رأيتم من بعير ضال في وجوهكم؟ قال إياد: أكان بعيرك أعور؟ قال: فإنه لأعور، قال أنمار: أكان بعيرك أبتر؟ قال: فإنه لأبتر، قال ربيعة: أكان بعيرك أزور؟ قال: فإنه لأزور، قال مضر أكان بعيرك شروء؟ قال: فإنه لشروء، ثم قال لهم: فأين بعيري؟ دلوني عليه، قالوا والله ما أحسنا لك ببعير ولا رأيناه، قال: أنتم أصحاب بعيري وما أخطأتم من نعته شيئا. قالوا ما رأينا لك ببعيرا، فتبعهم حتى قدموا نجران، فلما أناخوا بباب الأفعى، صاح الرجل من وراء الباب: أيها الملك هؤلاء أخذوا بعيري، ثم حلفوا أنهم ما رأوه... فقال لهم الأفعى ما تقولون؟ قالوا رأينا في سفرنا هذا إليك أثر بعير، فقال إياد: إنه لأعور، قال: وما يدريك أنه أعور؟ قال: رأيته مجتهدا في رعي الكلاء من شق قد لحسه والشق الآخر واف كثير الالتفات لم يمسه فقلت: إنه أعور، وقال أنمار: رأيته يرمي ببعره مجتمعا ولو كان أهلب لمصع به، فعلمت أنه أبتر، وقال ربيعة: رأيته أثر إحدى يديه ثابتا والآخر فاسدا فعلمت أنه أزور، وقال مضر: رأيته يرمى الشقة من الأرض ثم يتعدها، فيمر بالكلاء الملتف الغض فلا ينهش منه حتى يأتي ما هو أرق منه، فيرمى فيه، فعلمت أنه شروء، فقال الأفعى، قد أصابوا أثر بعيرك، وليسوا بأصحابه، التمس بعيرك²⁶

تعكس لنا هذه القصة الإحساس بالعلامات، وحسن الاستدلال الذي لا يكون بالعلامات منعزلة وإنما بالدراية والمعرفة السابقة بالإبل؛ كيف تأكل وكيف ترعى وكيف تمشي، وما هي صفاتها، وبيّنت كيف تستطيع العلامات اللغوية أن تؤول علامات غير اللغوية، فبها فقط تكون قابلة لكي تؤول. إن آثار الكلاء والتقل نظر إليها على أنها علامات ووضعتها أبناء نزار بحكم معرفتهم السابقة

ليستدلوا بها على طبيعة هذا الحيوان وخصوصيته وشكله وعيوبه، فاستطاعوا أن يعرفوا من أين أتى وكيف كان يرعى وإلى أين توجه. وإن إقامة هذه العلاقات لاكتشاف الحقيقة أو المعنى الذي وصفه الأفعى بالصدق كان عن طريق الاستدلال وتأويل العلامات التي أوهمت صاحب البعير بأنهم رأوه، وهذا نوع من المعرفة العلامية التي تنزل صاحبها منزلة الحكماء، لأنها تمكن من معرفة العلل بل هي "ضرب من ضروب البحث، وإلحاق النظر في الأغلب بنظيره، من حيث تساويهما... وهو القياس بعينه"²⁷ ولقد مكنت اللغة العرب من إنتاج الطريقة التي يعقلوا بها سلوكاتهم ومنشأ تصرفاتهم، وحتى نمط تواصل حيواناتهم، حيث تصبح فيه "اللفظة موسوعة تسع جميع التحديدات، وضوءا يمد أشعته نحو كل العلاقات الممكنة، ورمزا يحيل إلى تواريخ وذوات"²⁸

لقد كان العرب بارعين في تأويل العلامات مما يدل على أن إدراك العالم لا يكون إلا بوساطتها وهو مما نجده عند علماء العربية والقرآن، وقد نزل عليهم بشبكة جد معقدة من العلامات اللغوية التي يعرفونها، ولا يعرفونها، لقد وفر القرآن باعتباره نظاما كل الآليات للاستدلال على المعاني المختلفة.

ومثلما أدرك العرب أهمية الاستدلال، أدركوا فكرة النظام، فكلمتا "قام" وحدها و "زيد" وحدها لا معنى لهما إلا إذا ركبنا، وتقديم الثانية على الأولى له دلالة مختلفة على تقديم الأولى. كما أدركوا أن هذا النظام لا بد أن يقوم على سنن متفق عليه لكي تتم عملية التواصل وبالتالي فهم العلامات وتأويلها وإحسان الاستدلال فيها. والدليل ما ترويه كتب اللغة من عدم تواصل ناتج عن عدم فهم السنن، نظرا لاختلاف القبائل.

2- زحام العلامات: الرواية والمعجم: ليس غريبا إذن أن يبرز القرآن

نسقا سيميائيا بامتياز يدعو إلى الفهم والاستدلال وإدراك العالم كعلامات، وبذلك يكون قد كوّن رؤية سيميائية شاملة سمحت بإدراك العلامة وأصنافها وسيرورة

الدلالة وتخوم تأويلاتها. وعندما بدأ رواة اللغة يجمعون اللغة فهموا منذ البداية أن الكلمات هي علامات لها علاقة بأشياء في الواقع، وانتبهوا إلى اللغة التي يستعملونها، فكان كمن يرسم مثلثات داخل دائرة كما يرى إيكو²⁹ واكتشف أن هناك خصوصيات جديدة للدائرة على الرغم أنه لا الدائرة ولا المثلثات بغريبة عنه. من هذه الخصوصيات المكتشفة إدراكهم أن الكلمات تحيل و لم يكن من قبل هناك إحساس بالفرق بين الكلمة وما تحيل عليه، وأدركوا أنها تحيل بطرق مختلفة، فما عند قريش ليس هو نفسه الذي عند تميم أو قيس، وبإدراك العلاقة بين العلامات والأشياء تشكّل لديهم وعي بأن العلاقة تقوم على الإحالة والإحالة هي نوع من الاستدلال والتأويل. ولذلك كان السؤال الأساس عند أصحاب الرواية فيما إذا كانت الكلمات يشار بها إلى الأشياء أو أن الأشياء هي التي تحيل إلى ما يمثلها من علامات. وكانت أسئلة رواة اللغة للأعراب: كيف تسمون هذا؟ أو ماذا تعني كلمة كذا عندكم؟ علامات تدل بدورها على إدراك مغاير للغة باعتبارها نسقا من العلامات. وفي وقت لاحق عرف علماء العربية أن إنتاج العلامات، قام على تصوّر للنظام وكلية النسق، ويصورّ لنا ابن جني ذلك بقوله: "اعلم أن واضع اللغة لما أراد صوغها، وترتيب أحوالها، هجم بفكره على جميعها، ورأى بعين تصوّره وجوه جملها وتفصيلها"³⁰

لقد شغل زحام العلامات اللغوية العرب فعكفوا على البحث عنها وعن علاقتها ببعضها، وبالمعنى وبطرق استعماله وخاصة خلال القرن الثاني الذي عرف تصنيف الظواهر العلامية المختلفة من ترادف وتضاد ومشتراك وغريب ومهجور وغير ذلك من المصطلحات التي تعكس جهدا وطريقة معينة للغوص في كلام العرب وحصر التغير في العلامات من أجل معرفتها وتصنيفها وتوجيه الفكر نحو العلاقات التي تجمعها، ثم تجريد مصطلحات لكل صنف ومن ثمة إنتاج معرفة علامية سمحت للنحويين بتلقيها والتصرّف فيها، كما سمحت للأصوليين

والبلاغيين بالقياس عليها، فأدركوا قيمة العلامة اللغوية وعلاقتها بمعناها وبالاستعمال، الأمر الذي ساهم في نشأة الصناعة المعجمية والبلاغة بعد ذلك. ولقد بحث العرب كذلك في أسباب التسمية، وكيف صارت الكلمة علامة، وأدركوا دور السياق في تحويل الكلمة إلى علامة. من ذلك ما رواه ابن جني في قوله "وقد يمكن أن تكون أسباب التسمية تخفى علينا لبعدها في الزمان عنا، ألا ترى إلى قول سيبويه "أو لعل الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر" يعني أن يكون الأول الحاضر شاهد الحال، فعرف السبب الذي له من أجله ما وقعت عليه التسمية، والآخر لبعده عن الحال، لم يعرف السبب للتسمية، ألا ترى قولهم للإنسان إذا رفع صوته: قد رفع عقيرته فلو ذهبت تشتق هذا، بأن تجمع بين معنى الصوت، وبين معنى (ع ق ر) لبعد عنك وتعسفت، وأصله أن رجلا قطعت إحدى رجليه، ورفعها ووضعها على الأخرى، ثم صرخ بأعلى صوته، فقال الناس رفع عقيرته"³¹ وهذا يعني أن عملية الاستدلال التي تقتضي التعرف على السياق الذي أنتجت فيه العلامة هي عملية مرتبطة بالإنسان، وليست وليدة التأثير بالمنطق اليوناني كما يعتقد البعض.

إن تحويل الكلمة إلى علامة من قبل السياق يعني إعطاء قيمة معينة لتلك الكلمة وإبراز شخصيتها، بالإقرار بصحتها أولا، وأن تكون كدال منسجمة مع مدلولها بواسطة علاقة ما، وأن لا يكون لكل كلمة معنى واحد فحسب؛ لأن "المعاني التي يمكن أن تعقل (مثلما يقول الرازي) لا تنتهي، والألفاظ متناهية، لأنها مركبة من الحروف، والحروف متناهية، والمركب من المتناهي متناه، والمتناهي لا يضبط ما لا يتناهي وإلا لزم تناهي المدلولات"³² ومن هنا جاء رفض البعض للكلمات المترادفة، فالكلمة تكتسب شخصيتها كعلامة لحظة استدراجها داخل الملفوظ، حيث تعمل الكلمات التي تسبقها وتلحقها على جعلها تتلبس معنى واحدا وتبعد عنها المعاني الأخرى³³ وهنا تكون علامة مملوءة

بوساطة قرينة عقلية وتتحقق فيها خاصية التصور الذي يحصل بفضل ربط الكلمة بتصور الواضع في الذهن عند إرادة الوضع لأن "الألفاظ موضوعة بإزاء الصور الذهنية أي الصورة التي تصورها الواضع في ذهنه عند الوضع، وليس بإزاء الماهيات الخارجية، واستدلوا عليه بأن اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن، فإن من رأى شبحاً من بعيد وظنه حجراً، أطلق عليه لفظ الحجر، فإذا دنا منه وظنه شجراً أطلق عليه لفظ الشجر، فإذا دنا منه وظنه فرساً أطلق عليه اسم الفرس، فإذا تحقق أنه إنسان أطلق عليه لفظ إنسان فبان بهذا أن إطلاق اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون الخارجية، فدل أن الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي"³⁴ يدل هذا الكلام على طبيعة التصور الدقيق لفهم العلامة وعلاقتها بموضوعها وهو ما سنجد عند بورس حين تحدث عن دور المؤول في إنتاج علامة أكثر تطوراً .

لا شك أن جمع اللغة وروايتها لم يكن بعيداً على هذا التصور لمفهوم العلامة اللغوية، وهو ما ساعد في وضع قواعد المعرفة النحوية؛ حيث انصب الاهتمام فيها على الدلالة الذهنية التي هي تطور عن الدلالة الوضعية المرتبطة بمعرفة المفردات عند الرواة، وبالتالي أصبح للغة العربية وللثقافة الإسلامية سندهما الخاص، ولقد شاعت عبارة **طريقة العرب** التي توحى بقواعد صارمة، ثم ما لبثت أن امتلأت مناحي الثقافة العربية من نحو ونقد وعلم أصول وبلاغة بسريان هذه العدوى، وبقدر ما كان هذا الشعار يوحى بالتأكيد على ثقافة معينة، بقدر ما ساهم في ثروة علمية كبيرة، فأن نمارس وأن نعي وندرس شيئاً مختلفاً هو ضرب من الاكتشاف، ولعل أهمية هذه الثورة أن هذا الشعار كان قابلاً لكي يوصف ويحلل ويؤول في مختلف مكوناته المختلفة، فما المقصود بالطريقة؟

إنها في البداية عملية إرجاع لنفس الكلمات، أو نفس التركيب، وقد تعني كذلك نفس الدلالات وهي تلخص قولهم "ما قيس على كلام العرب فهو من كلام

العرب" على الرغم أنه يمكن ملاحظة أن طريقة العرب لا تقتضي بالضرورة التواضع والاصطلاح في كل شيء؛ لأن القبائل العربية كانت لا تفهم بعضها في مواضع متعددة، فكيف تكون طريقة العرب ولا تؤدي وظيفة التواصل؟ لا شك أن التواصل كان في الاشتراك في مقولات النظام والبنية والقواعد العامة، أما الدلالة فأمرها مشروط بالعلاقة العقلية وما يفرضه العرف الثقافي والاجتماعي، **فطريقة العرب** ترسّخت لإثبات قواعد كانت موجودة ولكنها لم تكن معروفة، وحتى وإن كانت تشير إلى نوع من الصورية الغائية على حد تعبير **تمام حسان**³⁵ أو السنن، فإن السنن "حتى بصفته قاعدة، فهو مع ذلك ليس قاعدة "تغلق" بل يمكن أن يكون قاعدة تفتح وتسمح بتوليد تواردات لا حد لها، وتبعا لذلك فهو مصدر لعبة ودوامه لا يمكن التحكم فيها"³⁶ ولذلك تخلّلت الثقافة العربية في الرواية والنحو والبلاغة "محاولة مزدوجة تتمثل في: المرور من الدوام إلى السنن بهدف وقف مسارها وتحديد بنى تتيّسّ معالجتها والرجوع من السنن إلى الدوام لإبراز أن السنن نفسه ليس **يسير** الاستعمال، لأننا لسنا نحن الذين وضعناه بل هو معطى يضعنا (لسنا نحن الذين يتكلمون اللغات، بل اللغات هي التي تتكلمنا)"³⁷ لأجل ذلك طرحت مسألة القواعد، وكيف تشتغل القاعدة و الأصل والفرع في ظل **طريقة العرب**، أو **هكذا قالت العرب**، أو **الشاهد قوله كذا**، فيكون بذلك هذا الشعار قد ساهم مساهمة فعلية لإكساب النحو طابع العلمية التي تسعى إلى "شرح العلاقات بين العناصر والعلاقات بين الظواهر، كما تسعى بالكشف عن هذه العلاقات إلى معرفة كيفيات التركيب والتحليل وأداء الوظيفة"³⁸ وفي الوقت نفسه يكون طابع العلمية هذا وما يمثله من تجريد هو وصف لما سمي بالسليقة أو الملكة التي عكسها شعار طريقة العرب، وكان من نتائج هذا الوضع أن تبلور تصوّر للموسوعة (مجموع الاستعمالات من قبائل مختلفة) في وضع المعاجم أو جمع اللغة على اعتبار أنها يمكن أن تسمح للعربي الذي

يخطئ أو غير العربي أن يستعمل اللغة ويؤول ويولد الدلالة وينتج العلامات وذلك بوساطة عملية مزدوجة: تتمثل الأولى في اعتماد المفاهيم والمدلولات للوصول إلى الدوال التي تعيّنّها، من أجل التعرف عليها والوقوف على تسميتها، وتحديد ما بينها من علاقات أو في طريقة جعل الدوال معابر إلى المفاهيم وذلك ما عكسته أنواع المعاجم التي لم يكن عملها آلياً بل كان لغرض تداولي هو رصد طريقة استعمال العرب للعلامات، فكان التمييز بين المهمل والمستعمل والحقيقي والمجازي والغريب والدخيل وغيرها، وهي علامات واصفة تجسّد الغائية الأخلاقية في عملية التصنيف التي تتطوي على فعل كلام غير مباشر هو: **افعل هذا، ولا تفعل هذا، واستعمل هذا، ولا تستعمل هذا، وحذار من هذا،** وتكشف عن الممنوع العلامي الذي يؤكد ذلك الإرغام الأخلاقي، ليصبح بعد ذلك أول مطلب من مطالب الاستعمال الأمثل الذي تبناه الفاعل المعرفي في النحو والبلاغة وعند علماء الأصول والمفسرين والمتصوفة وغيرهم.

الهوامش

- 1- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2005، ص. 112.
- 2- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة ص 34.
- 3- م ن، ص 35.
- 4- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ص 23.
- 5- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص 38.
- 6- بول ريكو صراع التأويلات، دراسات هرمنيوطيقية، تر: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، 2005، ص 59.

- 7- محمد قاري، سيمياء المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط1، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 2002، ص50.
- 8 -voir voir Ahmed Moutaouakil Reflexions sur Théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe. Publications de la faculté des Letters et des Sciences Humaines de Rabat Maroc 1982 p276/277.
- 9- سيزا القاسم، ونصر حامد أبو زيد، وآخرون، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986 ص 48.
- 10- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ، ص21.
- 11- يراجع أمبرتو إيكو، السيميائيات و فلسفة اللغة، ص 323.
- 12-يراجع مصطفى ناصف مسؤولية التأويل، ط1، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الاسكندرية مصر، 2004 ص166.
- 13-حامد خليل، المنطق البراغماتي عند شارل ساندرس بيرس دار الينايبع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1996 ص226.
- 14- عبد السلام بن عبد العالي، هايدغر ضد هيجل، التراث والاختلاف، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ص 26 نقل عن نستشه ص58.
- 15- يراجع توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، ط1، دار محمد علي للنشر، كلية الآداب منوبة، تونس، 2003 ص282/281.
- 16-حمادي صمود ضمن كتاب "اللغة والفكر" مجالات لغوية الكليات والوسائط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية محمد الخامس سلسلة ندوات رقم 3101994 ص33.
- 17- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002 ص52.
- 18- حمادي صمود، اللغة والفكر ص43.
- 19-يراجع جاك دريدا الكتابة والاختلاف، ترجمة فاضل جهاد، تق: محمد علال سينا، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988 ص59
- 20 - سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص58/57.
- 21 - علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1995 ص 31.

-
- 22- حمادي صمود، اللغة والفكر، ص43.
- 23- الإسكافي عبد الله محمد الخطيب، كتاب خلق الإنسان، تح: خضر عواد العكل، ط1، دار عمان/دار الجبل عمان بيروت 1991، ص31.
- 24 --voir Roland Barthes, l'empire des signes, seuil ,paris 2005 p20.
- 25- المسعودي، مروج الذهب، ص171/172.
- 26- المسعودي، ص108/109.
- 27- م ن، ص 173.
- 28- علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، ص35.
- 29- يراجع، إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة. ص49.
- 30- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ج1، ط2، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د.ت. ص 24
- 31- الخصائص ج1، ص26.
- 32- السيوطي، المزهري في علوم اللغة ج1 ص41.
- 33 -voir A.Moutaouakil, p146.
- 34- المزهري، ج1 ص42.
- 35- تمام حسان، الأصول، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، نحو فقه لغة بلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982 ص185.
- 36- أمبرتو إيكو، فلسفة اللغة. ص401
- 37- م ن، ص402/401.
- 38- تمام حسان، الأصول ص183.

تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني

أ. بوقرومة حكيمة

جامعة - المسيلة

لقد كانت المفاهيم التي جاء بها من سبقوا "فولفغانغ أيزر" واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، تعبر عن وظائف جزئية، وغير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، لذلك طرح "أيزر" مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد أن أية "نظرية تختص بالنصوص الأدبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص"⁽¹⁾، إنه القارئ الضمني الذي يختلف عن أنواع القراء الآخرين، إذ ليس له وجود حقيقي، فالنص لا يصبح حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين، فيحيل هذا النوع من القراء إلى بنية مقترنة بالمتلقي.

إن مفهوم القارئ الضمني عند "أيزر" يشبه تماما مفهوم اللغة عند "سوسير"⁽²⁾، فهو تجريد يوجه العمل الأدبي وجهة تحقق وظيفته التواصلية، لذلك اتجه "أيزر" إلى إجراءات تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها هذا القارئ في العمل الأدبي، فبحث في أنماط الاستجابة، وفي الفجوات التي يعتقد أنها مبنوثة في كل نص، وبحث في المعنى من خلال التفاعل الذي يحصل بين بنية العمل وفعل الإدراك.

يعتبر القارئ الضمني قمة ما ابتدعه "أيزر" من مفاهيم وخطوط إجرائية، إذ ميز بينه وبين الأنواع الأخرى، فهو بالنسبة إليه «مجد كل الاستعدادات

المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»⁽³⁾.

ولعل أول من حدد هوية القارئ الضمني هو "أمبرتو إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية"، حيث عالج النشاط التعاضدي الذي يعمل على حث المرسل إليه، أن يستخرج من النص ما لا يقوله، وإنما يفترضه ويعدنا به، يتضمنه أو يضمه، من أجل ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد هذا التناص ويذوب معه⁽⁴⁾.

إن كل نص ينطوي على عملية مشاركة يفترض في إطارها أن الباث يستحضر المقصد عند إنتاج خطابه، فيكون هذا المقصد ضمنيا في هذا الخطاب المتلقى على أساس تشاركي، ومن جهة أخرى أكد "أيزر" أن نشاط القارئ الضمني يتلخص في كونه أفعالا إرجاعية تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ثابت ومتفق في سماته العامة.

1- الفهم ودوره في بناء المعنى:

يتجه النص نحو إخبار المتلقي الذي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم، باتفاق بين عوامل الإثارة الكامنة في النص ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن انبثاقها في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل إزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي⁽⁵⁾.

إن الحديث عن القارئ الضمني مرتبط أساسا بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى، فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمتستر من خلال الواضح المكشوف، الذي يتم عن طريق التفاعل والتواصل الذي يقيمه المتلقي مع النص. إن قراءة النص القرآني من داخل إطار الإيمان توجه القارئ توجيهها خاصا، إذ يخضع لهذا الإيمان خضوعا تاما، وهو يتفاعل مع نص تحيط به هالة من القدسية والرغبة، تجعل الاقتراب منه محاطا بالمحاذير، «والمؤمن الذي يملأ قلبه هذا الإيمان من قبل أن يقرب النص هو في أعماقه مقتنع بأن الله قد وضع الحقيقة في هذا النص ليتعرف عليها العباد»⁽⁶⁾، فالقارئ يبحث عن المعنى والدلالة والحقيقة، وعن نفسه أيضا.

يفترض "الزركشي" ضمنا أن قارئ النص القرآني لا يواجه صعابا أو مشاكل في القراءة، وأن النص في متناول فهمه، وهو لا يستخدم كلمة "الفهم"، وإنما كلمة "التدبر"، «أصل الوقوف على القرآن التدبر والتفكير، واعلم أنه لا يحصل للناظر فهم معاني الوحي حقيقة، ولا يظهر له أسرار العلم من غيب المعرفة وفي قلبه بدعة أو إصرار على ذنب، أو في قلبه كبر أو هوى، أو حب الدنيا، أو يكون غير متحقق الإيمان، أو ضعيف التحقق، أو معتمدا على قول مفسد ليس عنده إلا علم الظاهر، أو يكون راجعا إلى معقوله، وهذه كلها حجب وموانع، وبعضها أكد من بعض، إذا كان العبد مصغيا إلى كلام ربه، ملقى السمع وهو شهيد القلب لمعاني صفات مخاطبه، ناظرا إلى قدرته، تاركا للمعهود من علمه ومعقوله، متبرئا من حوله وقوته، معظما للمتكلم، مفتقرا إلى التفهم، بحال مستقيم، وقلب سليم، وقوة علم، وتمكن سمع لفهم الخطاب...»⁽⁷⁾، ففهم النص وتدبره يعني أن الدلالة تتبع من المتكلم ومن القارئ ومن النص.

إن قارئ النص القرآني يمتلك أدوات القراءة ويتفاعل معها من منطلق معرفته بأن هذا النص جاءه من مرسل هو الله، مع مراعاة أسباب نزوله، مما يسمح بفهمه دون أن تقف أمامه عوائق معينة، ولكنه يحتاج دائماً إلى من يرشده، ولا يمكن الوصول إلى فهم صحيح لآيات القرآن، إلا إذا فهمنا مقصد الباث (الله)، فتصبح الآيات قابلة للفهم، فإذا كانت الآيات المحكمات التي تحدث عنها القرآن الكريم قد بثها الله ليفهمها كل القراء لوضوح معناها، فإن المتشابهات تفرض قارئاً بدرجة عالية من الكفاءة والعلم، ومن ثم يصبح النص القرآني فضاء قابلاً للتأويل يقوم به أولوا الألباب والذين يتفكرون ﴿كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ لِيَدَّبَّرُوا آيَاتِهِ وَلِيَتَذَكَّرَ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾ (8).

فالمقصود الأكبر من القرآن هو فهمه ومعرفة مراد الله تعالى من آياته، فإذا كان العمل هو لب التعامل مع القرآن، فإن الفهم هو مفتاح هذا العمل، وهذا يعني في كل الأحوال أن بعض آيات القرآن الكريم ليست موجهة إلى قراء عاديين، وإنما وجهت لأولي الألباب، كمتلق مقصود، يتصوره القرآن الكريم قادراً على فك رموزه.

2- القارئ المشارك في إنتاج المعنى:

إن ما توصلت إليه نظرية التلقي والتأويلية من استراتيجيات مهمة كفيل باستجلاء مكتومات النص القرآني، خصوصاً إذا نظرنا إليه بوصفه معطى جمالي لا ينضب، فبقدر ما نتعمق في العمل بقدر ما تتعدد زوايا الرؤية فيه، فيكون النص بمثابة نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها من قبل المتلقي، وملء الفراغ يعني مشاركة القارئ في بناء المعنى الذي يحدده السياق، خاصة إذا علمنا أن الباث يرغب في حمل المتلقي على فهم رسالته، وفي الوقت نفسه لجعله يفعل لأثره ويستسلم له، ولا يتم ذلك إلا وفق شروط

ينبغي توفرها في القارئ النموذجي لأدبية الخطاب القرآني، وبدونها لا يتحقق هذا السعي، لأن النص القرآني يتطلب تنوعا معرفيا للقراءة الواعية.

إن القرآن الكريم حافل بهذه الفجوات التي تترك مجالا للقارئ لكي يتخيل الجزء المسقط من الحادثة، ولعل الجانب القصصي أكثر التصاقا بهذه الظاهرة التي تقتضي بنيتها إضمار بعض الأحداث المتروكة عن حكمة، ليتدبرها القارئ، إذ يبدأ التفاعل مع النص كلما سد القارئ تلك الثغرات.

فقصة "مريم" مليئة بهذه الفجوات، باعتبارها قد تضمنت أمورا خارقة للنظام البشري المألوف، إذ تصور القصة مريم العذراء البتول في خلوتها، وبينها وبين أهلها حجاب، وفي خلوتها تلك يفاجئها وجود رجل معها، ذلك أن القصة أخبرت المتلقي بالحدث، فأثارت لديه رد الفعل الذي يعمل على انبثاق معطيات جديدة تسعفه في الوصول إلى تصور حالة الفرع التي انتابت تلك العابدة المتبتلة، والمفاجأة المذهلة من وجود رجل معها في خلوتها، وهذا ما يسعف القارئ في عملية التأويل ومضاعفة الفهم في نظر "أيزر"⁽⁹⁾.

ثم تلتفت مريم إلى هذا الرجل تستنجد بتقواها وتذكره بالله، لعله يتركها وينصرف دون أن يمسه بسوء. لقد جاء ليهبها غلاما، ومن ثم ينكسر حاجز الحياء فتواجهه، فيبين لها مهمته، ويشرح هذا الأمر الرباني الذي كلف به، ودورها في حمل هذا النبي الذي سيكون رحمة للناس وآية.

ثم تأتي فجوة في هذا السياق يملأها خيال القارئ، وذلك بتصور مشاعرها المتداخلة والفرع الذي يهدأ، وتحل محله الطمأنينة والخوف من نتائج هذا القدر ومن مواجهة أهلها بغلام تحمله من غير زواج.

وتستمر تلك الفجوة حين يفاجئها المخاض، فتواجه الفرع من جديد، وحيدة بغير تجربة، يلجئها الألم إلى جذع النخلة، لا تدري ماذا تصنع، ويستولي عليها

الخوف من المواجهة والفضيحة المتوقعة، فتمنى لو ماتت قبل هذا وكانت نسيا منسيا، ﴿فَاجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنَسِيًّا﴾⁽¹⁰⁾. فيناديها ابنها بصيغة الطلب بأن لا تخاف ولا تحزن، ﴿فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا، وَهَزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا غِنِيًّا﴾⁽¹¹⁾، فتأنس بهذا المتكلم، ويزول جزعها ووحشتها، وتثمر فجوة أخرى تأتي بعدها مفاجأة المواجهة، ولكنها مطمئنة إلى رحمة الله وآياته، فلم تعد تخاف، ﴿فَأَنْتَ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا، يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكَ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكَ بَغِيًّا، فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نَكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴾⁽¹²⁾.

لقد اتجهت القصة نحو إخبار المتلقي الذي سوف يكلف نفسه عناء فهم المحتوى، مما يساعد على اتفاق عوامل الإثارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال التي لا يمكن أن تتبثق في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل إزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي⁽¹³⁾، وهكذا ينتهي المشهد بالمفاجأة الأخيرة في الموقف، الطفل الوليد يتكلم، ﴿قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا﴾⁽¹⁴⁾.

فهذه الطريقة في العرض تجمع بين الحوار والسرد، وترسم اللقطات البارزة، وتترك الفجوات للخيال، فتعطي للقصة حيوية واضحة، وتجعل أثرها في النفوس لا يزول، فيحاول القرآن الكريم بواسطتها أن يسمو بالقارئ بجعله قارئاً مرتجلاً لا يكتفي بالجاهز، بل يبحث عن التأويل والاستكشاف بغية الوصول إلى أعماق النص واستشراف آفاق جديدة مدسوسة في ثناياه، فهذه الفراغات في نصوص القرآن الكريم تميل إلى جعله نصاً ذا طابع مفتوح، ورغم أنها تعد "بنية نسقية متعددة الاحتمالات"⁽¹⁵⁾، إلا أن قراءة النص القرآني تجعلنا

نملأها تلقائياً دون عناء، فتكون واضحة، يسوقنا إليها السياق القرآني، لنختيلها كما يفترض أن تكون في الواقع.

3- القارئ الكاشف لأسرار النص:

لئن ارتبط الفهم بعملية بناء المعنى عن طريق تقنية ملء الفراغ الذي يرشدنا إليه السياق النصي، فإن الخطاب القرآني قد أتاح الفرصة لمتلقيه أن يتوغل في أعماق نصوصه باحثاً في أسرارها، ليكشف عنها من خلال فطنته وذكائه في إطار تفاعلي يقوم فيه بنشاط تعويضي، ويكشف عن الغامض ويحدد العام والمطلق، مثل تلك الاستفهامات التي تحدث مجالا واسعا لاشتغال الفراغات والإجابة عما أطلقه القرآن دون تحديد، إذ يلجأ القراء إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات «ذلك أن الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جوابا يحتاج إلى تفكير يقع به هذا الجواب في وضعه»⁽¹⁶⁾.

ولعل الاستفهام غير الحقيقي أكثر ارتباطاً بالقارئ الضمني من الحقيقي، وهو استفهام يخرج عن حقيقته إلى معان أخرى تفهم من السياق⁽¹⁷⁾، وقد كثر في الأسلوب القرآني، لارتباطه بتنوع مقاصد القرآن وأغراضه فقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾⁽¹⁸⁾، هو سؤال للتعجب من الحادثة والتنبيه إلى دلالاته العظيمة، فجاءت الحادثة على شكل سؤال معروف عند هؤلاء المخاطبين وتذكيراً لهم بأمر يعرفونه، والغاية منه عودة المخاطب إلى صوابه إن كان منكراً، وأن يحاسب نفسه ليشعر بضلاله وباطله، فجاءت هذه الاستفهامات على شكل تعجب وإنكار، قصد جعل المتلقي يعمل فكره للإجابة عنها بتدبر، والاعتراف بما أنزل إليه، وهذا النوع يساهم في تفاعل المتلقي مع النص القرآني، حيث ترد الحادثة على شكل استفهام إنكاري مرسلها

يدرك مسبقاً أن متلقيها سيصل بالفطرة إلى الإجابة عنها وفقاً لما أراده، ومن هنا تحدث عملية التواصل والتفاعل الإيجابي.

كما أن الكنز المذكور في قصة "موسى مع العبد الصالح" خفي أمره عن موسى كمتلق حقيقي وعنا كقراء مجردين في كل مكان وزمان، مما يجعل للقارئ الضمني منفذاً إليه، لمحاولة التعرف على نوع هذا الكنز، ولكنه لن يتلقى أبداً الإجابة الصحيحة، رغم محاولات المفسرين التي اعتمدت في أغلبها على الإسرائيليات التي ينبغي طرحها جانباً، لعدم الثقة فيها وتحريفها من قبل المضللين، فإذا كان العبد الصالح قد ختم برامجه السردية بالتأويل الذي أصدره في الأخير، ليغير الأفق الذي ظل يسيطر على موسى طيلة مرافقته له ﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا﴾⁽¹⁹⁾، إلا أنه خرج من أحداث القصة بطريقة غامضة، مما يدع مجالاً للقارئ مرة أخرى للتساؤل عن هذا الرجل من يكون.

إن القارئ الضمني موجود عبر كامل الصفحات، حيث يبدأ التواصل مع النص عندما يقتحم البنية النصية مستخدماً رصيده المعرفي وملكاته الخاصة، وكل الظروف والملابسات المحيطة بالنص، سواء كانت متضمنة داخله، أو مستقاة من الخارج. ونصوص القرآن الكريم نصوص متميزة، بنيت وفق استراتيجية خاصة قائمة على الثغرات التي ظهرت بوضوح كنسيج من المسكوت عنه (Non dit)، «الذي يعني عدم الظهور على السطح على مستوى العبارة، ولكن هذا المسكوت عنه هو الذي يجب تحقيقه على مستوى تحقق المضمون بالضبط»⁽²⁰⁾، فهذه الفراغات الواضحة في النص القرآني متروكة

للقارئ الذي يجد نفسه مضطرا إلى ملئها اعتمادا على السياق الذي يربط الآية السابقة باللاحقة، ومن ثم يحدث التواصل والتفاعل الوجودي بين الذات القارئة والبنية النصية ، لتوليد المعنى المسكوت عنه، وذلك عن طريق الجهد الذي يبذله المتلقي بواسطة النقطة التواصلية التي تجمع بين ما هو قائم في هذا النص، وبين معارفه المتعلقة به، ومن هنا يصبح التواصل في النص القرآني فعلا منتجا للدلالة وليس مستهلكا لها حسب مفهوم "أيرز".

وقد حدث التواصل التام بين النص القرآني والمتلقي لأن السجل⁽²¹⁾ الذي ورد فيه يقدم منظورا للتلقي يكشف عن إسهام القارئ في بناء المعنى وتحقيقه داخل النص، ومن هنا اعتبر "أيرز" أن التفاعل بين بنية النص ومتلقيه هو الهدف الأساسي في قراءة كل نص⁽²²⁾، ذلك أن عملية القراءة عنده تخضع لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي سجل النص وخبرته في فهمه، عكس "إنغاردن" الذي يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يكون بصورة تلقائية، ولهذا تم تشبيه هذا النوع من القراء بالغواص الباحث عن الصدف في البحر، وهي الفكرة التي أشار إليها "عبد القاهر الجرجاني"، فقد تناول إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة تسلحه بالمعرفة والخبرة في الوقوف على معاني النص الدقيقة، لذلك شبه المتلقي بالغواص الماهر الذي يكد ويتعب باحثا عن الأصداف وشقها للوصول إلى الجواهر، فيقول: «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»⁽²³⁾.

ومن هنا نفهم أن مهمة المتلقي هي البحث والتتقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي إلى الكشف عن إدراك العلاقات الموجودة بين أجزاء النص، إذ عليه أن يضاعف اندماجه بالنص لكي يملأ تلك الفراغات التي توضح البنية الدلالية للنص.

إن ملء الفراغ النصي يعتمد أساساً على وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ لإنشاء وإقامة المضمون المبتور، وهذا السياق ينبغي أن يبنى من قبل المتلقي من خلال الإشارات والمفاتيح النصية التي يستقيها من داخل النص نفسه، باكتشاف الشفرة التي تحد النص، لاستخراج المعنى الخفي، كما أن الفراغات المتعددة في النص القرآني يتم ملؤها في غالب الأحيان بما يتوفر عليه المتلقي من ذخيرة محملة بالخطاطات الفكرية والتصورات القائمة في ذهنه، والتي تسمح له بالقيام بعملية التأويل، غير أن "إنغاردن" يرى أنه ليس من الضروري أن تملأ جميع مواقع اللا تحديد، فهناك حالات لا ينبغي ملؤها، فالإتمام المهذار لذلك الشيء الذي ليس في حاجة إلى إتمام يحول النص الجيد إلى ثثرة رخيصة ومستقزة جمالياً، ويخلخل انسجام البنية المترابكة، وبالتالي تغيير القيمة الجمالية.

وقد نبه القرآن الكريم إلى ضرورة ترك بعض الأمور التي سكت عن ذكرها رحمة بالناس، إلا بما يمدنا إياه السياق النصي، وذلك في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ إِنْ تُبْدَ لَكُمْ تَسْأَلُوا عَنْهَا حِينَ يُنَزَّلَ الْقُرْآنُ تُبْدَ لَكُمْ عَفَا اللَّهُ عَنْهَا وَاللَّهُ غَفُورٌ حَلِيمٌ﴾⁽²⁴⁾، إذ ينبغي لمواقع اللا تحديد أن تبقى مفتوحة أحياناً، وقد أشار "إنغاردن" في نظريته ضمناً إلى بعض المعايير التي تسمح للمتلقي بملء هذه المواقع، إذ «يجب على الإيقاع المتعدد الأصوات للبنية المترابكة للعمل أن يبقى سليماً إذا كان عليه أن يحدث تجربة جمالية، وهذا يعني أن اللا تحديدات يجب أن تزال، أي أن تملأ، أو تفسر أيضاً، حتى يمكن لمستويات

العمل المختلفة أن تتربط فيما بينها بطريقة ملائمة، وتصبح الخصائص الصحيحة جماليا في مركز الاهتمام، فالمعيار إذن هو الإيقاع»⁽²⁵⁾.

ويرى "أيزر" أنه إذا كان على مواقع اللا تحديد أن ينظر إليها كشروط للتواصل، رغم كونها خاضعة للانفعال الأصلي باعتباره دافعا حقيقيا بالنسبة للتحقق، فإن هذه الشروط لا يمكنها أن تكون مهيمنة على النزعة الوهمية في الفن، فاللا تحديدات هي التي تعين انفتاح الموضوع القصدي، وبالتالي يجب عليها أن تختفي في فعل التحقق إذا ما كان ينبغي أن يتم إنتاج الموضوع الجمالي المحدد⁽²⁶⁾.

وفي بعض الأحيان، ينبغي ترك البحث في ملء الفراغ القائم في النص القرآني، نظرا لعدم إمكانية الوصول إلى تحديده، وذلك مثل عذاب الله الذي يذكره في الغالب دون تحديد، إذ إن عذاب الأقوام وإهلاكهم يختلف من قوم إلى آخر، وكذلك بالنسبة للنعيم الذي أشار إليه بصفة مطلقة دون تحديد، فمهما تصور المتلقي ذلك، قد لا يصل إلى ما أعده الله لعباده الصالحين في الآخرة مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

لقد أولى القرآن الكريم عناية بالغة لمتلقي نصوصه، فظهرت ملامحه عبر كامل صفحات السور بطرق عديدة ومتنوعة، واستطاع أن يعبر عن آراء أصحاب نظرية التلقي ومسايرتها، إذ بإمكاننا أن نسبغ تلك الآراء على قارئ النص القرآني سواء كان قارئاً حقيقياً فعلياً أو ضمناً، أو باعتباره قارئاً مجرداً يحلّ تواجده في كل زمان ومكان.

إن المتلقي القرآني يعد محورا رئيسيا في هذه النصوص باتخاذها كل الوسائل الإجرائية والاستراتيجية التي عبرت عنها نظرية التلقي، وقد شكل المهمة المركزية التي تتمحور حول الأهداف العامة التي أتى بها أصحاب هذه النظرية، عن طريق الأثر الذي يحدثه كل نوع من هؤلاء القراء، ومساهمة

الفعالة في كشف غوامض النص، وملء الفضاءات الدلالية الفارغة المتروكة عن حكمة وتدبر، فلم يعد دور المتلقي القرآني سلبيا استهلاكيا، ولم تعد استجابته عفوية، تسعى فقط إلى إشباع رغبة التلقي، بل أصبح قارئاً مشاركاً في صنع المعنى، عن طريق استجابته وتفاعله، وعلى هذا الأساس امتاز القارئ الضمني في النص القرآني بجملة من الاستراتيجيات الهامة التي عبر عنها "أيزر" كما يلي:

أ- أن القارئ يقوم بتجسيد النص وملء فجواته.

ب- بروز أهمية الصور العقلية التي تتشكل أثناء بناء الموضوع.

ج- فحص الشروط التي تسمح بالتفاعل بين النص والقارئ.

لقد فسح المجال في النص القرآني للقارئ أن يتحرك عبر نصوصه المختلفة التي يترابط بعضها مع البعض، للانتقال من منظور إلى آخر، ويكون ذلك من خلال العالم الذي توحى به آيات القرآن الكريم، فالقارئ والنص يلتقيان عند مواضع مشتركة تعرف عند "أيزر" برصيد النص، ومن هنا تبدأ عملية التواصل، حيث يتجول القارئ عبر النص، فيكشف عن المنظورات التي يترابط بعضها مع البعض.

الهوامش:

- 1- فولغانغ أيزر، «فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي»، ترجمة: أحمد المديني، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع6، 1986، ص، 30.
- 2- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص. 148.
- 3- فولغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص. 3.

- 4- ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص 07.
- 5- ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995، ص 279 وما بعدها.
- 6- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، مدينة أكتوبر، 2002، ص 108.
- 7- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج2، ط2، 1391 هـ/ 1972م، ص ص: 180-181.
- 8- سورة ص، الآية 29.
- 9- Voir: Wolfgang Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Margada éditeur, Bruxelles, 1985, P 49.
- 10- سورة مريم، الآية: 23.
- 11- سورة مريم، الآيات: 24- 25.
- 12- سورة مريم، الآيات: 27- 29.
- 13- ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص 279 وما بعدها.
- 14- سورة مريم، الآية: 30.
- 15- حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 238.
- 16- أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط3، د، ت، ص 163.
- 17- ينظر: بن عيسى طاهر، أساليب الإقناع، في القرآن الكريم، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص 117.
- 18- سورة الفيل، الآية: 1.
- 19- سورة الكهف، الآية: 82.

- 20- أحمد بوحسن، نظرية الأدب - الفهم - التأويل، نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425 هـ / 2004 م ، ص 30.
- 21- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 155.
- 22- ينظر: فولفغانغ أيزر، « في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ»، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، 1992، ع7، ص2.
- 23- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1423 هـ / 2002 م، ص 123.
- 24- سورة المائدة، الآية: 101.
- 25- ينظر: فولفغانغ أيزر، فعل القراءة ، ص 108.
- 26- ينظر: م ن، ص ص: 108 - 109.

شِعْرِيَّةُ الْخِطَابِ الشِّفَاهِيِّ بُعْدٌ فِي الْمَمَارَسَةِ النِّقْدِيَّةِ

أ. نصيرة علاك

المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدمة: نرمي من هذا المقال إلى تبيين ما إذا كان الرعي في حمى الشفاهي — ومن حينٍ لآخر على مسافة بعيدة شيئاً ما من الكتابي تحت هاجس ضرورة الفصل بينهما — قد ساد في نقد جابر عصفور كبعدٍ، بل طغى كمنهج يكون قد ساعده كثيراً على فرز الأحكام النقدية التي كان يتوصل إليها، سواء في قراءاته للتراث النقدي العربي أم أثناء تطبيقها في مواقف النشر الإعلامي الأنّي الذي التزم به على مدى أكثر من عقدين من الزمن (الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين والعشرية الأولى من الألفية الثانية)، وعلى منابر مجلة "فصول" المصرية و"العربي" الكويتية وغيرهما من الصحف (اليوميات والأسبوعيات)، وكذلك من المجلات التي عرض عبرها اجتهاداته وفسحت المجال لإسهاماته النقدية. واخترنا ممّا نشره في مجلة "العربي" الكويتية بعضاً من مقالاته التي تُعدّ مسرحاً فسيحاً لتلاقّي النظري بالتطبيقي واحتكاك الكاتب المثقّف المتواجد في الساحة الثقافية والمؤثر بالقارئ المباشر والمتفاعل.

نذكر أولاً بأنّ الشفاهيّ الذي نعينه هنا — مع احتمال التضيق عليه من حينٍ لآخر — هو أكثر من مجرد اللغة المحكيّة التي هي في مقابل اللغة المكتوبة، فمع ما لهذه اللغة من علاقة مع الموضوع الذي نحن في صدد تناوله فزاوريتنا

تتطلب تخصيص الشفاهي بوصفٍ لا يبقى معه أيُّ احتمال للوقوع في التخليط بين الشئيين رغم التداخل الذي نحفظ به لأنّه يفيدنا ويوجّهنا أكثر ممّا يشكّل علينا.

1. الشفاهي: المعجم والاشتقاق:

ما نقصد بتسمية الشفاهي هو ما يمكن أن نخطو خطوة إلى عتباته بواسطة الكلمة الفرنسيّة (Oralité) والإنجليزيّة (Orality) اللّتين تتّعمان بقدرٍ كبيرٍ من الإجماع والاستقرار في الثقافة الغربيّة، ولذلك أصبحت الأقالُم تتداولهما في العربيّة بكلِّ ما يتّصل بالمفهوم الذي يعنينا في بحثنا هذا — أو ببعضه — وذلك تحت تسمياتٍ يُلحظ عليها للوهلة الأولى بعضُ الاختلاف. قبل تفسير هذا الاختلاف نذكر أولاً أشهر ما يُستعمل منها وما أفرزته مختلف المجالات الفكرية التي اشتغلت على المفهوم، وهي: المشافهة¹ والشفهي² والشفوي³ والشفاهية⁴ والشفوية⁵، والشفهية⁶ والشفاهي⁷؛ وهذا بغضّ النظر عن وقوعها في المركّب مقيدةً بالنعت أو بالإضافة كأن يقال الثقافة الشفاهية أو الثقافة الشفوية، والأدب الشفهي أو الأدب الشفوي، والشفهية الأدبية، ومشافهة الرواة.. الخ.

أورد ابنُ منظور (630هـ — 711هـ) في لسان العرب حول مادّة (شفه) نصّاً فيه من اللّطائف الصرفيّة ما يُعيننا على حسم بعض قضايا المعجم والاشتقاق الخاصّة بهذه المادّة اللّغويّة التي تولّدت عنها مصطلحاتٌ جديرة بالتكريس وفي المقابل تشكّلت حولها أخرى عتّمت الرؤية فصعُب فهمُ الأولى، نقتبس من ذلك النصّ ما يأتي:

« شفه: الشفّتان من الإنسان: طبَقا الفم، الواحدة شَفَة، منقوصةُ لام الفعل ولأمّها هاءٌ، والشفّة أصلها شَفْهَة لأنّ تصغيرها شُفِيْهَة، [...] وزعم قوم أن الناقص من الشفّة واو لأنّه يقال في الجمع شَفَوَات. قال ابن بري، رحمه الله:

المعروف في جمع شَفَّةٍ شِفَاه، مُكْسَرًا غَيْرُ مُسَلَّم، ولامه هاء عند جميع البصريين، ولهذا قالوا الحروف الشَّفَهِيَّة ولم يقولوا الشَّفَوِيَّة، وحكى الكسائي إِنَّه لَغَلِظُ الشَّفَاه كَأَنَّهُ جَعَلَ كُلَّ جُزْءٍ مِنَ الشَّفَّةِ شَفَّةً ثُمَّ جَمَعَ عَلَى هَذَا. اللَّيْثُ: إِذَا تَلَّثَوْا الشَّفَّةَ قَالُوا شَفَهَاتٍ وَشَفَوَاتٍ، وَهَاءُ أَفَيْسُ وَالْوَاوُ أَعَمُّ، لِأَنَّهُمْ شَبَّهَوْهَا بِالسَّنَوَاتِ وَنُقْصَانِهَا حَذْفُ هَائِهَا. قَالَ أَبُو مَنْصُورٍ: وَالْعَرَبُ تَقُولُ هَذِهِ شَفَّةٌ فِي الْوَصْلِ، وَشَفَّةٌ بِالْهَاءِ، فَمَنْ قَالَ شَفَّةً قَالَ كَانَتْ فِي الْأَصْلِ شَفَّةً فَحَذَفَتْ الْهَاءُ الْأَصْلِيَّةَ وَأُبْقِيَتْ هَاءُ الْعَلَامَةِ لِلتَّأْنِيثِ، وَمَنْ قَالَ شَفَّةً بِالْهَاءِ أَبْقَى الْهَاءَ الْأَصْلِيَّةَ. [...][...] وَرَجُلٌ شَفَاهِي، بِالضَّمِّ: عَظِيمُ الشَّفَّةِ»⁸.

إِنَّ الْقَضِيَّةَ الَّتِي يُثِيرُهَا هَذَا النَّصُّ عِلَاوَةً عَلَى الدَّلَالَاتِ الَّتِي سَاقَهَا لَمَّا يُسْتَعْمَلُ مِنْ هَذِهِ الْمَادَّةِ، هِيَ — وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ طَبِيعَتِهِ التَّوْثِيقِيَّةِ الْحَصْرِيَّةِ (Informative) — مَا يَتَعَلَّقُ بِهِذِهِ الْمَادَّةُ بِاعْتِبَارِهَا مَنْقُوصَةً لَامِ الْفِعْلِ، وَالْبَحْثُ فِيهَا إِذَا كَانَتْ لَامُهَا هَاءًا أَمْ أَنَّ النَّاqَصَ مِنَ (الشَّفَّةِ) وَاوٍ؛ وَكَانَ مِنْهَجُهُ فِي ذَلِكَ التَّوْفِيقَ بَيْنَ الْقِيَاسِ وَالسَّمَاعِ وَسَرَدَ أَقْوَالَ الْعُلَمَاءِ حَوْلَ الْقَضِيَّةِ الْمُخْتَلَفِ فِيهَا وَإِنْ كَانَ قَدْ رَجَّحَ مِنْذُ الْبِدَايَةِ أَنَّ يَكُونُ أَصْلُ لَامِ الْفِعْلِ هَاءًا وَعَلَّ ذَلِكَ بِالتَّمْثِيلِ. كَمَا جَاءَ ذِكْرُ صِيغَةِ (شَفَاهِي) فِي هَذَا النَّصِّ لَكِنْ بَضْمِ الشَّيْنِ فَقِيلَ: وَرَجُلٌ شَفَاهِي، بِالضَّمِّ: عَظِيمُ الشَّفَّةِ، وَهُوَ مَا سَبَقَ لِأَحْمَدَ بْنِ فَارِسٍ (ت. 395هـ) أَنْ ضَبَطَهُ كَذَلِكَ، وَلَمْ يَفْتِ أَبَا قَاسِمٍ الزَّمَخْشَرِيَّ (467هـ — 538هـ) أَنْ يَشِيرَ إِلَيْهِ⁹؛ سَنَعْرُضُ أَدْنَاهُ عَلَى هَذِهِ الصِّيغَةِ مَا وَافَقَ اسْتِعْمَالَهُ بِذَاتِ الصِّيغَةِ، لَكِنْ بَفَتْحِ الشَّيْنِ هَذِهِ الْمَرَّةَ وَبِالتَّعْرِيفِ عَلَى الْعَمُومِ (الشَّفَاهِي).

أَمَّا الْاِخْتِلَافُ الَّذِي أَشْرْنَا إِلَيْهِ أَعْلَاهُ، فَالظَّاهِرُ أَنَّهُ — كَمَا يُوحِي بِهِ هَذَا الْمُقْتَبَسُ — مُرْتَبِطٌ بِشَكْلِ الْكَلِمَةِ وَمَعْجَمِهَا الْمَفْضِيِّ إِلَى نَزَرٍ قَلِيلٍ مِنَ الْفَارِقِ

الحاصل على المستوى الدلالي، ولا سيما ذلك الذي تحصّله مفردة (مشافهة) الدالة على تبادل فعل (شَافَه) بالمقارنة — من جهة — مع مثيلتيها (الشفهي والشفوي) المحصّلتين لدلالة النسبة — ومن جهة أخرى — مع مثيلتيها الآخرين (الشفاهية والشفوية) الدالتين على ما يشبه المصدر الصناعي؛ وهو استعمالٌ شاع في العربية بفعل الترجمة إليها — ولا سيما من الفرنسية والإنجليزية — للمصطلحات التي تُلحق بها لواحق (suffixes) ← (Fr. = ité, ique, logie ou isme) و (Ang. = ity, logy ou ism) وهي ظاهرة مصطلحيّة لها أصولٌ في اللّغة العربيّة لكنّها طغت في عصرنا الحديث إلى درجة توليد تسمياتٍ عدّة للمفهوم المستجدّ الواحد من أصل اشتقائيّ واحد كما حدث مع (الشفاهية / الشفوية) و (الظواهرية / الظاهراتية) و (التحليل النفسي / النفساني) و (المعجميّة / المعجميات)؛ بيدَ أنّ هذا لم يمنع بعضَ المصطلحات من الشيوع والاستقرار ك (الأسلوبيّة) و (الشعريّة) .. الخ.

بينما إذا رجعنا إلى صيغة (المشافهة) يلاحظ فيها اقترانُ المشافهة بالكلام وجهًا لوجه، وذلك كما جاء في مقاييس اللّغة من أنّ «المشافهة بالكلام: مواجهةٌ من فيك إلى فيه»، لعلّه يقصد بقوله من فيك إلى فيه النقل والرواية، وهو معنىّ قمينٌ بالاحتفاظ عليه، ويذكرنا ذلك بمنهج اللّغويين الذي كان يُعتمد فيه المشافهة، إذ يتنقلون من أجل الاستماع، ويجوبون الصحاري ليسمعوا من أفواه أهل البادية ذوي اللّغة الفصيحة. ثمّ إنّ (المشافهة) مصدر لفعل شافه، وتشاركه في ذلك صيغة (شِفاهاً) كما جاء في المعجم الوسيط: «شَافَه مشافهةً، وشِفاهاً: خاطبه متكلِّماً معه. وشافه البلدَ أو الأمر: اقترب منه»¹⁰. والمعنى الأخير جديرٌ هو

الآخر بالاحتفاظ عليه لأنه يُبقينا على اتصال بشيءٍ من تفاصيل الشفاهي مع معانيه الأوليّة.

إنّ الاختلاف المشخّص خلال هذا العرض ناجمٌ — كما يُلاحظ — عن المادّة التي تفرّعت منها هذه التّصاريف كلّها، وهي مادّة (شفة) التي تُتيح أوصلُها الثلاثة |الشين| و|الفاء| و|التاء| إمكانياتٍ عديدة للاشتقاق، ولا سيّما إذا اعتبرنا ما انتهى إليه ابن منظور استنادًا على العلماء المشار إليهم من جواز الهاء والواو كليّتهما وهو ما زكّاه المعجم الوسيط بإيراده القضية: «والنسبة: شَفْهِيٌّ وَشَفْوِيٌّ»¹¹؛ فالى حدّ الآن يبدو الأمرُ طبيعيًّا، لكن أن تُطلَق تسمياتٌ عديدة — وهي مُفرّعة كلّها من نفس المادّة الصرفيّة والمعجميّة — على ذات المفهوم، فهو ما قد يتسبّب في حدوث إشكالٍ قد يمسّ المفهومَ أيضًا، إذ لا يشفي الغليل في مسائل العلم ما أقرّه المقتبّس أعلاه من ذلك الجواز ولا بقي من الاضطراب.

لهذه الأسباب وقع اختيارُنا — ضمن ما تتيحه تلكم المادّة من الخيارات — على صيغة (شفاهي) التي وردت مضمومةً الشين في المعجمين المذكورين أعلاه مع دلالتها على معنى محسوس؛ ونكرّر ذلك في سياق التبرير لخيارنا مجدّدًا بالقول إنّهُ يكفينّا حرج التّأرجح بين تسميتيّ (الشفاهية) و(الشفوية) هذا من جهة المحور التّركيبيّ (Axe syntagmatique)، أمّا من ناحية اعتبار المجال الذي نخوض فيه وهو النّقد الأدبيّ فالأسلم أن نتبنّى في حدوده تسميةً لا نخلط بها بين المفاهيم النّقديّة المسندة إليها وبين ما يتحدّث عنه المتخصّصون في مجال الأدب الشّعبي باسم (الشفاهية) أو (الشفوية) وهو ما لا نقف منه موقفًا مجنّحًا ولا نحضنه بمجموعه: فهذا الصّنيع هو من قبيل تسخير ظاهرة تعدّد الصيغ الصرفيّة التي تتيحها العربيّة وإنزال كلّ واحدة منها المنزلة الحاضنة لها.

ذلك لأنّ ما قارب به المختصّون في الأدب الشعبي من بعض المفاهيم التي تمتدّ إليها اهتماماتنا، قد فتح على منهجنا وبلور جملةً من التسميات وفرّع من جهةٍ أخرى نوعاً من جهازٍ استنتاجيّ أو أكسيومية¹² (Axiome)، وهو الذي يُربط في ظلّه عددٌ من الظواهر بعدد من المفاهيم والمسلمات المبادئ؛ وعلى الرّغم من أنّ جذور تلك الأكسيومية راسخة في ذلك الأدب الشعبي فهي من شأنها أن تُشكّل شبكةً علاقاتٍ مع مجال النقد يجوز تسخيرها؛ ومن ذلك: مفهوم التراكم والإضافة في مقابل (علاقة فكرة رئيسية بفكرة فرعية)، والتركيب في مقابل التحليل؛ والإسهاب والثراء وروح المحافظة، وشيوع التكرار؛ والميل إلى تحويل الكلمات واللّعب بها، والاستقلال النسبي لوحداث هيكلها البنوي؛ واعتماد منطق التصوير الفني فيها على التراوح بين الإلماح والتفصيل، والارتكاز على الإشارات المختزلة والآلية إلى التصورات المرجعية أو إلى المظاهر الواقعية. ومن أجل رفع اللبس في خصوص الصراع بين الأدبيّة (الشعريّة) والشفاهي¹³، ننقل أولاً إلى تحديد مفهوم الشفاهي باعتباره سمة مميزة في الشعر العربي كما يرى ذلك جابر عصفور:

2. الشفاهي مقياسٌ نوعي:

نادراً ما قام جابر عصفور بالبحث في مفهوم الشعر خارج المقولات التي وضعها القدامى من التخيل والموسيقى وبعيداً عن عقد تقابلاتٍ بين الشعر والنثر على سبيل استضاءة أحدهما بالآخر؛ وقليلاً ما وجدناه يتعمّق في ذلك المفهوم من دون وضع الشعر بخاصّة في محكٍّ مع أنواع الفنون الأخرى ولاسيما الرسم والنحت والموسيقى؛ وقلّ ما اقترب من شيءٍ جديرٍ بأن يميّز الشعر عن طريق تلك المقولات المختصرة وهذه المقارنات المقربة من دون أن

يقع، إن لم نقل يتعمّد، في ترشيح المسموع (الشفاهي) وتشريع كميّار أولي يتعارف من خلاله الشّعْرُ وبدون أن يتعارض ذلك مع كون هذا الأخير قد شهد تغييراً ملحوظاً وجّهه صوب الكتابة "الشعرية".

لكن سيبقى السؤال مطروحاً لمعرفة ما إذا كان ذلك التغيّر سارٍ في اتجاه التطوّر الحسن أم أنّه إذ أفقد الشعر إحدى ركائزه الأساسية سيبرّد التعارض بذلك، أم أنّ الناقد يتقي الوصول إلى الاستخلاص الذي يرى فيه أصحابه أنّ الآداب (القديمة) هي في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، على غرار ما صاغه محمد حافظ دياب في إحدى دراساته، وهو يستخلص كالآتي:

«الشفاهي إذن يمتلك عتاقته، ليس على مستوى المعتقد فحسب، بل الآداب كذلك. فأول شهادة حول الآداب القديمة توضح أنها في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، وهو ما نجده لدى من برهنوا على أنّ الثقافات الخالصة يمكن أن تولد أشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة، بمثل ما ذكر ألبرت لورد A. Lord في حديثه عن أعماله ذات شفاهية تقليدية، لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير في تأليفها وتناقلها، كالحال في ملحمتي هوميروس»¹⁴.

وعُروجاً عن هذا التوجّه المستبعد، سننظر من جهتنا فيما يقدّمه خطاب جابر عصفور النقدي من قابليّة لتصنيفه ضمن أطروحة طه إبراهيم القائلة بعراقة النقد العربي واتصاله المباشر بالأدب (الشعر) العربي، والتي زكّاها بطريقته الخاصة حيث رجع إلى «الطابع الشفوي الذي هيمن على الثقافة العربيّة في عصورها الأولى وإلى بعد عصر التدوين عن الأصول الأولى لهذه الثقافة، مما أدى إلى (ضياح) معظم تجليات هذه الثقافة وضمناها الشعر والنقد، يقول طه إبراهيم: "إذا كانت هذه طفولة الشعر قد غابت عنا، فإنّ طفولة النقد العربي قد

غابت معها وإذا كنا لا نعرف الشعر إلا متقناً محكماً قبيل الإسلام، فإننا لا نعرف النقد إلا في ذلك العهد»¹⁵.

ولتعزيز هذه الأطروحة قامت كذلك ثلاث فرضيات تتصبّ كلها في معنى واحد يدور حول ظاهرة الإيقاع، وتعتنق كلها فكرة ارتباط نشأة الشعر العربي بكلٍّ من: الحُداء مرةً، والغناء مرةً أخرى، والسجع كذلك مراراً كثيرة؛ «وبالرغم من اختلاف هذه الفرضيات في منطلقاتها، فإنها تجمع على الركنين الجوهرين اللذين لا يستقيم الشعر بدونهما وهما الإيقاع واللغة، فالحداء (إيقاع) ارتبطت به (اللغة)، والغناء هو (إيقاع) بواسطة (اللغة) والسجع (إيقاع) مستمدٌّ من خواص مشتركة في (اللغة)، وبذلك تصلح هذه الفرضيات مجتمعةً لتحديد البيئة الأولية لنشأة الشعر عند العرب ما دامت تلتقي حول (الإيقاع) و(اللغة) اللذين لا يمكن الاستغناء عنهما أو عن أحدهما في أيِّ شعرٍ وضمنه الشعر العربي»¹⁶. ويجدر في هذا السياق أن نعود إلى جابر عصفور باعتباره محور بحثنا في هذا المقال لنجده يتحدث من جهته عن التناسب الإيقاعي ويربطه بالشفاهي هو الآخر.

1.2 في التناسب الإيقاعي:

1.1.2 الشفاهي كشاف التناسب الإيقاعي:

ومن أهمّ الظواهر الشعرية التي برزت أهميَّتها لجابر عصفور والتي كان يقف عندها كلّما تسنّت له الفرصة، نجد التناسب الذي شدَّ انتباهه فأخذ ينظر إليه كخاصية شعرية لا يمكن قيدُ الشعر بدونها، وهي ما يتكفّل الطابع الشفاهي باستظهارها في الشعر عن جدارة وفردة، لهذا وجدناه يتقصّى حيّزه وأبعاده

ودلالاته وعلاقاته في مواضع كثيرة من كتابه مفهوم الشعر خصوصاً، على غرار المقتبس أدناه حيث يستند إلى مقولات حازم القرطاجني:

«والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضاً. ولكن تناسب الشعر متميّز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى، وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم، وأخيراً هناك التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق "جهتي المسموعات والمفهومات"؛ فالقصيدة الجيدة تجري من الأسماع — في تناسب معطياتها — "مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار".

والتناسب قرين اللذة، لأنّ اللذة هي إدراك المتلائم والأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس، ولذلك يلتذّ الناسُ بمحاكاة الرسم "في كلفيته ووضعه وما يجري مجراه"، كما يلتذّون بالمحاكاة في الموسيقى "للتأليف فيها". والأمر نفسه في الشعر، لأنّ توافق العناصر في اللوحة واللحن قرين تجانس العناصر في القصيدة، ما دامت المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر»¹⁷.

إنّ الدنوّ من مميّزات الشعر النوعيّة على هذا النحو وعلى قدر ما أفاد القدماء في ذلك ليشهد على حسّ نقديّ متقدّم وأمين في آنٍ واحد، ذلك أنّ أوّل مباشرة نقدية للنصّ الشعري القديم التي تمّت مع ابن سلام الجمحي (ت. 231هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء، «قد حدّد له هدفين اثنين:

أ. تشذيب جنس الشعر.

ب. تخليص الخطاب النقدي من فوضى الأحكام المتناثرة.

إنّ التشذيب، هنا، يلحق شجرة تضرب جذورها في أعماق الذاكرة العربية، بل هي المفتاح الرئيس لكلّ "ناظر في أمر العرب". وليس الهدف هنا هو المحافظة على شكل الجنس الشعري القديم فقط، وإنما كذلك ضمان تميّزه وتقرّده»¹⁸.

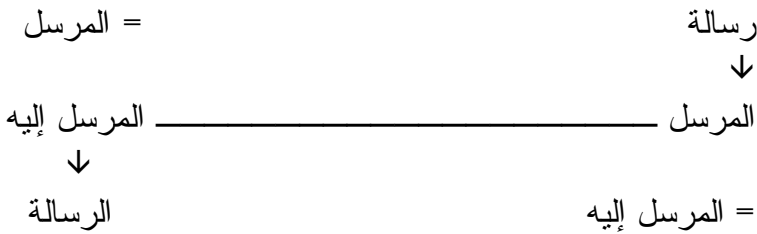
يقصد الباحث هنا الدراسات النقدية القائمة على معايير مضبوطة تراعي الخاصية الفنية كما تراعي الخاصية التاريخية، عكس معايير العلماء الرواة الذين ينطلقون في أحكامهم من مقاييس لغوية نحوية.

2.1.2 تلقّي الإيقاع كباعث:

وذلك لم يفت جابر عصفور الذي أخذ — مراعاةً لهذين الهدفين — يتصرّف في خطابه النقدي كمتربّ للأمر الجادة التي يبدو أنها وضعت على الهامش حيناً من الزمن، كأن يقال إنّ لغة الشعر وهي تتقاطع مع تلك اللغات (الفنون) هي إعادة تنظيم للغة العادية، أو إنّ الإيقاع يأتي أثناء الإبداع الشعري قبل أن يتولّد المعنى في ذهن الشاعر ممّا يستوجب السماع أولاً لأنّ الإيقاع وجدانه الأولي، فيتلّقه المبدع وينشئ عليه الشعر، كما يحصل للمتلقّي أن يتلقّاه مرّة أخرى على شكله الفني الإبداعي ويتناغم معه وفق ما يجده في نفسه من الوجدان ويسمعه في صمته بمزاوجته مع الأصوات والأوزان المنبعثة من داخله. وكان ذلك محلّ الدهشة التي يبحث عنها كلّ من المبدع والمتلقّي إلى حين إدراك، عن طريق الناقد الدارس، أنّ الوسيط الذي يتوسّط به (المتلقّي / المرسل) من جهة والمتلقّي من جهة أخرى ترجع مظاهره المتنوّعة إلى الإيقاع والتناسب الذي يتحدّث عنه جابر عصفور باعتباره مبعث اللذة، وهو المنبع الأصيل الذي يذكرّ أبداً بالطابع الشفاهي للشعر.

ويمكن الإطالة على هذا التناغم أيضاً من خلال الطابع الحوارى الجمّ للخطاب الذى أشار إليه دومينيك مانقينو والحادث فى سياقات التبادل اليومى الذى يقيمه الناس فيما بينهم، إن على المستوى الشفاهى أم بواسطة الكتابى¹⁹، كما نجده مكرساً لدى جوليا كريستيفا وما تشير إليه مما يمكن أن يُعتبر عندها بمثابة نظرية التّواصل واللّسانيات والتسمية، بينما كانت فى صدد تناولها لدارة التبليغ.

«[...] والحال أن كلّ ذات متكلّمة هي فى الوقت نفسه المرسل والمرسلُ إليه بموجب رسالته الخاصة طالما أنّها قادرة فى الوقت نفسه على إرسال رسالة وتفكيكها، [...] وهكذا، فالرسالة المخصّصة للآخر هي فى البداية مخصّصة لذلك الذى يتكلّم:



كذلك لا يحلّ المرسل إليه / المحلّ، ولا يقول إلّا فى حدود ما يسمعه. وبناء عليه نرى أنّ دارة التواصل اللّسانى المتشكّلة تدخلنا فى حقل معقّد من الذات، أى تشكيلها بالنسبة للآخر، وطريقتها فى إدخال هذا الآخر للمطابقة معه.. الخ»²⁰.

ولمّا كان المنطلق المعتبر عند جابر عصفور هو تمييز الخصائص النوعية للشعر، ولاسيما فى كتابه الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، برزت الثنائىة المؤسّسة للمنهج الذى تبناه، وهو بنوى فى الأساس،

منذ المقدّمة التي اختصرت نظرتّه وأجملتها في آنٍ واحد حيث نستنتج الطابع النبويّ من جملٍ على غرار: «تؤكدُ النظريةُ النقديةُ المعاصرةُ الخصائص النوعية»²¹. وتكرّس لغة الثنائيات هدفاً متمثلاً في المطابقة بين التراثين²²، المقصود بالتراثين هنا: التراث الغربيّ والتراث العربيّ.

كما يظهر ذلك حينما انتقد ناقدنا مذهبَ اللّغويين في تفسيرهم لطبيعة الشّعْر وتحديداتهم وحدودهم حيث ركّز كثيراً على ما غيّبه هؤلاء من البعد الفرديّ للشاعر كأنفعالاته وتأمّلاته وهو بعدُ ثريٌّ منتجٌ تزداد فعاليته في مقامات الشفاهي حيث التفاعل بين المرسل والمتلقّي، وعابَ عليهم كثيراً وقوفهم على الأطر الثابتة للعرف اللّغوي²³ وتخلّيهم عن الاستعمالات المولّدة الناجمة عن تفاعل الشاعر ببيئته وتواصله المباشر مع غيره.

ولم يرقُ الناقدُ أن يقف ذلك الموقف من هو جديرٌ بأن يلتفت إلى الإمكانية التي تتاح للشعر مثلاً بأن يتجاوز تلك الأطر، وهم من هم؟! إذ يُفرض أنّهم أدركوا أشياء كثيرة من أسرار اللّغة، وهو الشيء الذي قاموا به فعلاً بترخيص الشاعر بعض الجوازات والضرورات الشعرية — أو الضرائر الشعرية على حدّ تعبير الناقد دائماً — «كأن يمدّ المقصور ويقصر الممدود، أو يصرف ما لا ينصرف، أو يحذف ما لا يجوز حذفه في النثر، أو يتساهل في تأخير ما يُستحسن تقديمه، أو يحذف لام الأمر كما يقول الفراء الكوفي. أو كما يقول سيبويه: "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"»²⁴. وهي أمورٌ لا ينفكّ علماء اللّغة يجدون لها تخريجات عندما يشاءون ذلك.

كما نجد جابر عصفور يعود إلى تجديد الحديث عن تلك الأمور بما فيها ظاهرة الإيقاع؛ لكن مع التحفُّظ في وضع معادلاتٍ صارمة، وذلك على عكس ما

انطلق سيد البحراوي في صنعه حين تعرّض للإيقاع بقوله: «ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه [اللغة العادية] (على المستوى الصوتي) مصطلحا هو " الإيقاع "؛ ذلك أن الإيقاع هو " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن"، أ "على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة " [...].»²⁵.

والحال إنّ البدهاة والجديّة يقتضيان القول إنّ التّأليف بين الألفاظ بالمحافظة على أكثر مميزات الشعر شيوعاً من الجناس وغيره مما يحفل به الشعر، هو ما يربط بين أكثر من فنٍّ من جهة خاصية التّأليف والتّألف ذاتها. غير أنّ الشّفاهي يبقى الكشّاف الأساس الذي لا يخفى معه أعظم عنصر يثير الاستجابة الانفعاليّة للمستمع مع بقاء مصدر اللذة والمتعة سراً مخفياً وهو ما سيُبقى الباحث (الناقد) متلهّفاً من أجل تفسير ما يحدث للمتلقّي من حلّوة مزوجة بالنتية، ويتوق إلى مسائلة النص الوسيط والأثر الذي يحصل لذلك المتلقّي أن يقاربه، وإنّ بواسطة الحدس، بعد أن يكون قد سمعه؛ وإذا تجرّد الشعر من طابعه المسموع (الشّفاهي) ابتعد عن كونه شعراً وصار شيئاً أشبه ما يكون بفنٍّ انتزع من سياقه الطبيعي وتعلّلت بذلك وظيفته الجماليّة أو تغيّرت على أقلّ التقديرات، وذلك مهما أسعفته الجودة من الناحية الأسلوبية (الصنعة الكتابية) ووسع الخبرة الإنسانيّة المتشعّبة من الناحية المضمونيّة (التثبيت الكتابي والتخزين).

ونصّ جابر عصفور الأوّل المستعرّض أعلاه يُنبئ عن حرصه على الرجوع إلى أكثر العناصر تجذّراً في فنّ الشعر وإلى أقدم ما يمكن الرجوع إليه من البحوث (المؤلّفات) التي نظرت في تلك الخواص من باب التّأصيل المؤهّل لتميّز الشعر، أي البحث عن الأصول التي تساعد على الإحاطة بالشعر وتفهم طبيعته رغم كلّ الاسقاطات الممكنة والمتربّصة؛ لهذا نجده يستنتج عقب ما سبق

أن عرضناه كيف أن «عبارة» المسموعات التي تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر» عبارة أقدم من حازم؛ لها في التراث النقدي — قبل حازم — سياقان لا يبعدان عن التناسب. السياق الأول مرتبط بسرّ التآلف الخفيّ الذي يجعلنا نفضّل لوحة على أخرى، قد لا تفضلها في الحسن وأوصاف الكمال الظاهرة. والسياق الثاني مرتبط بالتآلف الذي يحسن في الرسم إذا قام بين ألوان متباعدة في درجاتها. وما ينطبق على الرسم ينطبق على الشعر، لأنّ كلاّ منهما يقوم على المبدأ نفسه في التشكيل، وبالتالي يهدف الرسام والشاعر إلى خلق أقصى قدر ممكن من التناسب بين معطبات مادّته، الأول عن طريق تناسب ألوانه في اللوحة، والثاني عن طريق تناسب كلماته ومعانيه في القصيدة»²⁶.

وأشار جابر عصفور بعد هذا إلى ضرورة تباعد الحروف في كلمات الشعر بخاصة، وهو ما يخضع لمبدأ وقوع التجانس في الألوان المتباعدة، فكّما تباعدت مخارج الأصوات « كانت أحلى في السمع من الحروف التي تتقارب مخارجُها»²⁷، وذلك يذكّرنا بحقيقة مطالبة الشاعر بمعرفة مخارج الحروف وصفاتها حتى لا تلتبس على المستمع²⁸.

هذه إحدى السمات التي تُميّز الانتظام في الشعر كما يتميّز بها، والتي تجسّدت حتى في شكله الكتابي المتوغّل في احترام الرسوم التي تحدّد الحروف والأسطر والمتون والهوامش في صورتها الورقيّة وصورتها الرقميّة المستأنفة لتلك الخاصية والمستأنسة بمقتضيات التكنولوجيا الجديدة؛ حيث يتكيّف الانتظام مع الوسيط المتجدّد كلّ مرّة، وهي التي على الرغم من إمكانيّة اعتبارها جوانب عرّضيّة، فعلى النقد الأدبي أن يتواصل معها ويخرج من توقّعه في التصرّوّر الأرسطيّ وقيود تعريفاته للشعر ومن موضوعيّة النصّ للتركيز على العرّض

كما حدث للمسرح أن انتقل به النقد من البعد النصي إلى نوع من النقد الذي يُتحرى مع ذلك أن يسمّى نقداً "فنياً" ²⁹.

لهذا يحرص بعضُ الدارسين على تصحيح بعض الخطأ الذي يقع في تقدير التمايز بين الشعر والنثر في مظهره العادي، وذلك خارج اعتبار تلاقي الفنون وبدون مراعاة ذلك الانتظام النوعي السائد في لغة الشعر؛ وسيد البحرأوي واحدٌ من المصحّحين والمنصّرين لفكرة الانتظام الخاص، حيث يقول: «ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية، فبالغ بعضهم في الفصل بين اللغتين، معتبرا "اللغة الشعرية" لغة خاصة مفارقة للغة العادية، بينما أدرك آخرون أن هناك علاقة بينهما، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغاير اللغة العادية، أو تتحرف عنها، أو تفك آليتها وتشير هذه المصطلحات إلى أن ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه. وهذا غير صحيح لأن لغة الشعر هي لغة النثر نفسها.. الألفاظ والأصوات والتراكيب نفسها، ولكنها منظمة بطريقة مختلفة، والعلاقة بينهما علاقة أخذ وعطاء دائما» ³⁰.

2.2 تجلّي الشفاهي في الشعر:

1.2.2 طريقة تحسّس البناء الصوتي:

أما الناحية الحديثة والقديمة في آن، والتي اشتمل عليها هذا الحديث هي تبني المفاهيم الحديثة وتقديمها بأقوالٍ ترجع إلى القدامى، وذلك كما أتى عند غير هؤلاء من المعاصرين الذين ألفوا حديثاً في مفهوم الشعر كأن يقول أحمد يوسف علي الذي ذهب إلى حدّ نسب فيه أقوالاً إلى بعض الشعراء:

« رأينا أثناء حديثنا، عن المعجم الشعري، أن ابن الرومي قد أشار إلى مبدئين من مبادئ الإيقاع: التماثل، والثانية، التوازن، وأن هذين المبدئين مردودان إلى البناء الصوتي في لغة الشعر. وهما صورة صوتية تتعلّق بالألفاظ، واللفظ هو الوحدة الصرفيّة الأولى التي تتعدّى أشكالها ومن ثمّ وقعها على الأذن، إذا دخل في إطار التشكيل الصرفي — من حيث كونها اسماً، أو صفة، أو فعلاً، أو ظرفاً، أو ضميراً، أو "خوالف" أفعال مدح أو ذم، ولكلّ صيغة من هذه الصيغ مواضعها المختلفة التي تؤثر في دورها الصوتي بالتفاعل مع المكونات الصوتية الأخرى وهذه المواضع تتعدّد ما بين حالات الإعراب، والتضام، والمعنى، والدلالة على حدث أو الدلالة على حدث أو الدلالة على زمن، أو التعليق أو غير ذلك»³¹.

ومن هنا يتبيّن أنّ البناء الصوتي يرتد إلى أصغر وحدة صرفيّة وهي اللفظ الذي ينحل إلى مقاطع تختلف طولاً وقصراً وأنّ كلّ مقطع يتكوّن من حرف صامت (كالباء والتاء والجيم) وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء، والفتحة والضمة والكسرة) في العربية³² وأنّ الإيقاع على هذا الأساس — أشمل من العروض المحدود بعدد من التفعيلات لأنه يرتبط بأمثال هذه الظواهر الصوتية الممتلئة في التجانس والمقاربة والتكرار، والتعادل، والتناسب والتماثل، وغير ذلك مما ينتج عن التشكيل الصرفي لمفردات اللغة.

وإذا شئنا الوقوف على الجانب الإيقاعي مما ذكر في المقتبس السابق كالوزن الشعري، أو الجانب الصوتي كالفافية والروي، وكذلك على تكرار بعض ألفاظ النصّ المعني وتراكيبه وجرس ألفاظه، عنّت لنا إمكانية جمع ذلك كلّ في بوتقة الشفاهي، من هنا يظهر الدور البارز الذي تؤدّيه في ترسيخ ملكة

الحفظ وتدعيم الرواية وتثبيت معالم الشّفاهي، وتُفسّر العلاقة بين هذه الأخيرة (الحفظ والرواية والشّفاهي) باعتبار أنّ «عدم معرفة الكتابة من شأنه أن ينشط الرواية، حيث يستعين الإنسان بقوّته الحافظة في اختزان المعلومات واسترجاعها عندما يقتضي الأمر. فإذا توافرت المعرفة بالكتابة وتوافرت وسائلها كان التدوين ثم التأليف»³³.

ولمعرفة اللغويين قديماً بأهميّة الأبنية فيما تؤدّيهِ من دورٍ في تسجيل الإيقاع وكذلك نظراً لكون اللغة العربية اشتقاقية ميسّرة لهذه المهمّة، ألفوا كتباً في الأسماء والأفعال ومصادر القرآن الكريم، كما ألّفت كتب في الصيغ والأفعال المتماثلة في أوزانها الصرفية كفعل وأفعل ومن بين من كتب حول هذا الموضوع أي (فعل - أفعل) نجد: الفراء، وأبا عبيدة معمر بن المثنّى، والأصمعي، وأبا زيد الأنصاري، وابن سلام الجمحي، والزجاج بكتابه: فعلت وأفعلت، ونجد قطرب بكتابه "فعل وأفعل" ونجد كذلك الجواليقي بكتابه "ما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد" ومن الأمثلة التوضيحية على هذه النقطة نذكر: وفيت وأوفيت بمعنى واحد، وقعت وأوقعت كذلك معناهما واحد، برد الله الأرض وأبردها إذا أصابها بالبرد، وبتّ عليه الحكم وأبتّه إذا قطعه... الخ. وكلّ هذا لا بدّ أن يكون قد ساعد الشعراء على سبل الحفظ إضافة إلى الطبع الذي سيأتي الحديث عنه أدناه.

ورغم ما خلفته المصنّفات (المعاجم) من الموادّ المعجميّة وحفظته، فقد حتّ ابن قتيبة الشعراء على السماع عن غيرهم مباشرة، ذلك أنّ «كلّ علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثمّ الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللّغات المختلفة والكلام الوحشيّ وأسماء الشجر والنبات والمواضع

والمياه. فإنّك لا تفصل في شعر الهذليين إذا أنت لم تسمعه بين شابة وساية وهما موضعان»³⁴.

بيد أن مسألة الإيقاع لم تسلم هي الأخرى من التقسيم إلى ما هو طبيعي وما هو مصنوع، ويرى بعض النقاد المنظرين أنه يمكن حصر الإيقاع في حالة الإبداع البشري وتصنيفه في خانة الصنعة، وفي المقابل فإنّ الإيقاع الطبيعي التلقائي يُعدّ خصيصة تستأثر بها الطبيعة لوحدها دون الإنسان؛ ذلك لأنّ الإيقاع في الإبداع البشري لا بدّ أن يكون مقصوداً ومركّباً بل معقداً أيضاً وذا أبعاد متعدّدة، بينما الإيقاع الذي تملكه الطبيعة (وشوشة البحر وزقزقة أو شقشقة الطيور) لا يستوي على أكثر من بعدين هما: الفسيولوجي البيولوجي بالنسبة للحيوان وما يتحرّك في الطبيعة، والنفسي فيما يتعلّق الإنسان، ومع ذلك كلّه يمكن للإنسان أن يتزوّد من الطبيعة³⁵، وإذا سائرنا هذا المذهب في التقسيم فسيضطرّ المبدع إلى بذل أكثر من جهد، ليس في سبيل الإبداع فحسب، بل في صقل إيقاعه الشخصي وربط مزاجه بمزاج الطبيعة أيضاً تحت إلحاح البحث عن الهدوء والصفاء النفسي، فهنا طابع الصنعة الممزوج بحقّ اللّجوء إلى البحار أو الحداثق أو الغابات أو الجبال.

وهذه الطريقة في تمثّل أصوات الطبيعة والانطباع بها، خصوصاً في إيقاعها الجميل النابض بالحياة، تذكّرنا بالمفارقة التي وجدها جابر عصفور في الدلالات التي يؤدّيها مصطلح الطّبع كما طرحه ابن المعتز مؤكداً على انسجام تلك الدلالات، والذي يشير في ذات الأوان إلى القضاء المقضي أو "الجبر" حيث اشتقّ جابر عصفور من ناحيته "مبدأ الحركة من غير تعمد"، و"ما يقع للإنسان من غير إرادة"؛ والذي يشير كذلك إلى النسخ أو المحاكاة المتكرّرة التي تلازم

“التقليد”، حيث لاحظ من ناحيتها الثانية، الكيفية التي يتركب بها مبدأ أولي للحركة في الإنسان، أو الكيفية التي “يطبع” بها “المطبوع” — غير مختار — على قوالب ليست من صنعه³⁶.

ففي ذات الوقت حيث تزداد الأصوات ازدحاماً وعشوائيةً على سطح الإنسان تزداد تراكمًا وتنظيمًا في أعماقه، هكذا إلى أن تنمو واسطة الحدس وتتهذب حاسةً في كيانه عبر ما يرد إلى الذهن في لحظاتٍ دون أخرى حيث تسود مشاعر دون غيرها وتلحق بها رواسب عواطف وتضمحل أخرى. إنَّ هذا التعليل الظاهراتي فسّر الكثير من الشعرية الشفاهية التي امتزج بها فنّ السرد القصصي³⁷ المتقلب عبر فضاءاتٍ مختلفة على وقع التهوس بالتغير الذي نقلته الرواية العربية «هذا التهوس يظلّ مقترباً بلحمة البحث عن هوية، سواء في حركة هذا البحث من القرية إلى المدينة، أو من المدينة العربية إلى المدينة الأجنبية، وبالعكس»³⁸. كما يبدو أنّ تواصل لحظات الإلهام أو انقطاعها وثيق الصلة بما «للشعر [من] أوقات يُسرّع فيها أثيّه ويسمح فيها أبيّه»³⁹.

2.2.2 طريقة الغناء والإنشاد:

بيد أنه، وإن كان لا يزال يُقال حديثاً إنه بإمكان الولوج إلى الأثر بواسطة الحدس⁴⁰، فإنه «يتمّ اختبار هذا الحدس بواسطة الملاحظة والاستدلال في حركة تراوح بين مركز الأثر وهامشه، هذا الحدس هو بمثابة “الموضة” الذهنية التي تُنبّهنا إلى أننا على الطريق السوي»⁴¹. هذا ما حمل البعض إلى التزوّد بالكيفية التي يُستخدم بها مصطلح الإيقاع في الموسيقى، باعتباره تنظيمًا للشق الزمني منها. غير أن ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون، وليس فقط في الموسيقى، سواء كانت فنوناً سمعية أم بصرية. بل يمكن القول إنه — بمعناه

العام كتنظيم لعناصر — يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة. فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلّى عن نظامه الخاص الذي يؤدي، عبره، وظائفه.

ورغم ذلك فإنّ القاموس العربي يذكر لفظ "الإيقاع" بحالته الاصطلاحية في علم الموسيقى، بمعنى إيقاع ألحان الغناء وتبيينها وتكاد لا تخلو أغلب كتب الموسيقى في الثقافة العربية القديمة من ذكره بوصفه مصطلحا في علم الموسيقى. ويكشف التدقيق في معناه الاصطلاحي عن سمة جوهرية فيه، تربطه مع أغلب مشتقات مادة "وقع" فابن سينا (— 428هـ) يقول: إن الإيقاع "تقدير ما لزمان النقرات" وفي هذا عنصران: النظام والصوت⁴². «غير أن الإيقاع في الشعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام، وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقي تمتد منذ بداية نشأة الإنسان على الأرض. ذلك "أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى والشعر لا تشكل سوى فن واحد في الأصل. وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي"⁴³.

وليس ببعيدٍ عن هذا ما يردّده جابر عصفور في كثيرٍ من كتاباته على غرار هذه العبارة: «إنّما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له»⁴⁴. وليس له ذلك إلّا إذا تمّ إنشاده وإسماعه وتمثّله، ويصحب ذلك شغلٌ آخر هو من صلاحيات الإيقاع الصوتي ويوازيه ما قد يبذله الشاعر من أداء يظهر عبره ما قد يبلغه من إبداء طاقاته الشعرية: «هذا التعريف يحدّد التلوينَ العاطفيّ الذي يُحدثه الشعرُ في نفس المستمع. [بينما]

الفلسفة وجرّ الأخبار والحكمة والمثّل ميادين بعيدة عن الشعر لأنها لا تحدّث الطرب»⁴⁵.

وكذلك ربط أدونيس بين الإنشاد والغناء إذ قال: «وليس الإنشاد إلّا شكلاً من أشكال الغناء. ويحفل الموروث الأدبي العربي، بالإشارات إلى ما يؤكّد ذلك. فكثيراً ما شبّه الشعراء المنشيدون بالطيور المغرّدة، وشبّه شعرهم المنشود بتغاريدها. وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول: "مِقود الشعر الغناء". وإذا أضفنا إليها قول حسّان بن ثابت الذي وصف بأنّه "شاعر النبي"، وهو بيته المشهور:

"تغنّ في كلّ شعرٍ أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار"»⁴⁶.

وبعد هذا الكلام الذي سقناه لأدونيس وبعد أن لاحظ أن الصلة العضويّة بين الشعر والغناء تتجلّى لنا في الجاهليّة، لا يتردّد في أن يشتقّ دلالة هي غاية في الأهمية لاتصالها بموضوع الشفاهي، يقول ضمنها: «ومن هنا نفهم دلالة القول إنّ العرب كانت "تزن الشعر بالغناء"، أو "إنّ الغناء ميزان الشعر" [...] وأسطع دليل على أنّ الشعر، بالنسبة إلى العربي الجاهلي، إنشاد وغناء، كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يقع في واحدٍ وعشرين مجلّداً، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة»⁴⁷.

كما يربط شوقي ضيف ازدهار الغزل في البيئة الأندلسيّة بتواجد العنصر النسويّ الملحّن والمغنّي والذي لم يكن موضوع القصائد الغزليّة فحسب بل ساهم في الترويج لهذا الفنّ عبر المنتديات التي كانت بعضُ النسوة يعقدنها ومن دون أن تخلّ مجالسهنّ من حضور الرجال؛ ويرجع ذلك إلى كون «الأندلس كانت تتمتع بغير قليل من الحرية ممّا أتاح [للمرأة] أن تعقد الندوات في دارها وأن

يختلف إليها الشباب والرجال لتبادل الأحاديث الأدبية على نحو ما هو معروف عن ولادة بنت الخليفة المستكفي، وكانت شاعرة وجميلة خلابة»⁴⁸.

3.2 التناسب في ظل ثنائية الشعر والخطابة:

بل إن التشبث بخاصية التناسب المبلورة على أضواء الشفاهي والمضيئة لمفهوم الشعر، حملت جابر عصفور على أن يقرأ موضوع "علم البلاغة" ذلك الملاذ القديم لكل دارس للأدب، قراءة جديدة جعلته يصنّفه في "علم لساني كلي"، وعلل اختياره هذا باستحضار أقرب النصوص القديمة إلى نظريته الحديثة كما سنرى أدناه.

والبحت الحثيث في تحديد الموضوع كانت وطأته فاعلة، إذ لم يتم بدون التوفيق بين تعيين المعالجة التي هي وقف على الشعر وبين تسجيل تلك الخاصة بما سوى الشعر؛ فلم يكن بذلك أنجح من تغيير طريقة التصنيف التي يُعمد فيها إلى بناء ثنائية جامعة ومائعة، فكانت ثنائية (الشعر والخطابة) التي قد تتمثل لنا واجهة أخرى لثنائية (الشعر والنثر)⁴⁹، كما يمكن فهم الأمر بأنه قد حصل بدافع رغبة جابر عصفور في التلميح إلى التقسيم الإغريقي الذي سنّه أرسطو في فنّ الشعر (الشعرية) حيث التمييز بين الشعر والخطابة. وبدون أن يبتعد في ذلك عن القول الذي يذهب إلى أن «الشعر، إذن، قياس على الخطابة أو فنّ الإقناع» عند أرسطو الذي يقوم على ثلاثة أصول، هي الإيجاد، والتنسيق، والتعبير. فالإيجاد ابتكار المعاني المقنعة استناداً إلى الأمثلة والقياس؛ أما التنسيق فهو ترتيب المعاني وربطها لتؤدي غايتها واضحة؛ والتعبير يعني الإفصاح عن هذه المعاني في شكل برهان مركز»⁵⁰. ولكي نستوعب هذه النقطة الدقيقة والمتشعبة

كما ينبغي لها، علينا بالرجوع إلى طرح جابر عصفور عينه، وهو طرحٌ ولج فيه من بوابة تحليل المصطلح.

« وإذا تجاوزنا تحديد مصطلح "العلم" أو "الصناعة" إلى الموضوع نفسه، قلنا إنّ موضوع "علم البلاغة" أو صناعتها "هو الأدب"، وبخاصة الشعر والخطابة. ولكن الشعر يحنلّ — في هذا الجانب — أهمية لافتة تميّزه عن الخطابة، لما يلعبه من دور متميّز في حياة الجماعة من ناحية، ولما ينفرد به من خصائص تشكيلية من ناحية أخرى. وما دام موضوع "علم البلاغة" هو الأدب، فمادّته التي يتعامل معها هي الكلمات المنتظمة في سياق متميّز»⁵¹.

فهكذا تمّ حصرُ مادّة "علم البلاغة" فيما يُتَعامل معه من الكلمات المنتظمة في سياق متميّز. أمّا والحال هذه، فإنّه ليس من المستساغ أن نفوّت ما أراد جابر عصفور لفت الانتباه إليه من خلال إضافة ذكرٍ فيها: "الكلمات المنتظمة في سياق متميّز"؛ ثمّ إنّّه لا يتّضح مغزى إشارته إلّا إذا استعجلنا الوقوف عند "السياق" المتضمّن للمحيطين، اللفظيّ والمقاميّ، المقيمين في محلّ الشفاهي.

■ المحيطان، اللفظيّ والمقاميّ، في محلّ الشفاهي:

وأدقّ المفاهيم التي تعنينا منه هو أنّه المحيط اللفظيّ والمقاميّ المحصلّ للدلالة، ويسمى محلّو الخطاب المحيط الأول بـ (Cotexte)⁵². تتراءى طبيعة ذلك المحيط في مجمل معناه على ضوء الإمعان في تقسيم السياق؛ وقد جرى تقسيمه إلى أنواع، والتقسيم المركّز هو ما يشمل التمييز بين أربعة أنواع هي: السياق اللغوي، السياق العاطفي، سياق الموقف، السياق الثقافي⁵³. ففي كلّ حالةٍ من هذه الحالات لا بدّ أن يكون السياق متميّزاً ومميّزاً، وذلك نسبة إلى ما يضاف إليه: التراكيب اللغويّة النوعيّة، الإحساس الشخصي الفريد والعواطف المختلفة،

المواقف المتميّزة، والثقافات المتنوّعة. وهذا التنوّيع يتقاطع مع التعديد الذي ضبطه عبد الهادي بن ظافر الشهري قائلاً: « يمكن القول بدءاً إنّ مصطلح السياق يطلق على مفهومين:

1. السياق اللغوي.

2. سياق التلّفّظ، أو سياق الحال، أو سياق الموقف»⁵⁴

فالمفهوم الأول هو المفهوم الأكثر شيوعاً في البحث المعاصر إذ فيه تنتظم الكلمات، فهو الجواب البديهي عندما يتبادر إلى الذهن السؤال الهام، وهو: ما السياق؟ إنه حسب المعجم تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في المقطع وتساعد في الكشف عن معناها⁵⁵. أما المفهوم الثاني فيدلّنا على ما يفتقر إليه انتظام الكلمات في السياق الأول من مراعاة سياق الحال أو دراستها من جانب هذا الأخير، أو تحليلها في أذهان كلّ من المرسل والمرسل إليه من جانب آخر، وهذا ليس بالأمر اليسير، لأهميته ودقته، ثمّ لكونه يتطلّب مراعاة عنصر «المباشرة» التي يقتضيها الشفاهي بل يلفت اهتمام الدارسين الباحثين عن آثار «المباشرة الشفاهية» المتبقية في الكتابي⁵⁶؛ ولذلك كلّ يعترف كارنب (Carnap) بأنّ الحلّ يوجد في التداولية التي تُعدّ درساً غزيراً وجديداً، بل يذهب إلى أكثر من هذا بقوله إنها قاعدة اللسانيات التي كان من الأولى أن تراعي المقام، إذ إنها محاولة للإجابة عن أسئلة تطرح نفسها على البحث العلمي، ولم تجب عليها المناهج الكثيرة، وقد لا تسلم من المشكلات حالها حال أي منهج لدراسة اللغة بمعزل عن المقام⁵⁷.

وقد لاحظ هذا المعتبر علماء اللّغة في أشدّ فروعه اهتماماً بالدلالة، إذ «يقرر ليونس [Lyons] أنّ كلّ ملفوظ مدعو إلى الانتظام في ظروف فضائية

وزمانية معينة تحدّد أفقه وشروط تدلّاله وإمكاناته. ويبيدي شيس الموقف نفسه مضيقاً أنّ وظيفة هذه الظروف تكمن في ترسيخ التلفّظ في إطاره المادي»⁵⁸. واللافت للانتباه هو أنّ مفهوم (المقام) ازداد رسوخاً لدى السكاكي الذي جعل نجاعة الخطاب موقوفة على مراعاة ما قد يشمل المقامات من تباين. يقول: «فمقام التشكّر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل»⁵⁹.

فمهما صنّع بناءً على عنصر السياق وتنوّعاته تلك، من عللٍ واحتمالاتٍ يُحتجّ بها في سبيل توسيع دائرة البلاغة إلى أن تخرج نحو شيءٍ آخر بعد أن تكون قد حُصرت كعلم يدرس الأدب، فالمقصود من السياق الذي «تتنظم فيه الكلمات» — كما جاء عند جابر عصفور — إنّما هو السياق اللّغوي الذي يحصل للتناصب أن يتظاهر فيه كخاصية شعريّة نوعيّة يعضدها: لعلّ هذا ما استقرّ في ذهن الناقد وجعله يدافع عن الفكرة التي تقول بأنّ «العلم [البلاغة] — من هذه الناحية — يشارك مع علوم اللّغة أو اللّسان، ولكنه ينفرد عنها بصفة أو صفات تنبع من خصوصيّة مادّته على مستوى التشكيل والتأثير»⁶⁰.

فحتى هذا التأثير (السمة الفارقة لمادّة البلاغة) إنّما هو مرتبطٌ بالتشكيل اللّغوي. أما الفاصل بين المجالين (البلاغة وعلوم اللّغة) فيؤكد عليه جابر عصفور بعد ذكر المشترك بهذه الطريقة: «قد يشترك علم البلاغة مع علوم اللّغة في دراسة ظاهرة واحدة، هي الأدب الذي يتألف من كلمات، ولكن كيفية الدراسة وطرائقها مختلفة اختلافاً بيناً بين العلمين. إنّ علوم اللّغة تقوم على مجموعة من الأسس المعيارية لا تفارق مفهوم الصواب والخطأ إلى مفهوم أو

مفاهيم أخرى ذات محتوى متصل بالقيمة، وعلى العكس من ذلك علم البلاغة الذي يشغل بقضية القيمة التي تتطوي عليها اللغة الأدبية في مستويات متعددة. ومن هنا يمكن أن نفترض — مع حازم — أن الجانب اللغوي في علم البلاغة بمثابة “علم لسان كلي” يتميز عن العلوم اللغوية الجزئية ويتجاوزها، لأنه لا يهتم بجانب الصحة بقدر ما يهتم بجانب القيمة. ولذلك يقول حازم “معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها شيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة، الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبار من ذلك بحال ما وضحت به طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تتراعى إلى جهة واحدة من اعتياد ما يلائم واجتتاب ما ينافر”⁶¹.

ولا يتم حصر القيمة خارج المجال الذي يدلي فيه المتلقي بمشاركة حتى لو يُنفذ من خلالها نحو سياقات أخرى تلعب دورها، فكذلك يُعد المتلقي معياراً تبرز عبره الاعتبار التي يتحدث عنها حازم القرطاجني والمتضمنة في نص جابر عصفور. وهذا يندرج في إحدى الخصيصتين اللتين يتحدث عنهما صاحب هذا المقتبس مستوحياً أبا حيان التوحيدي:

«وفي أدبنا العربي، من الملاحظ تحرك إبداعه في آفاق شفاهية تشي بها خصيصتان؛ أولاهما: أنه إبداع لفظي، قوامه المادة الصوتية؛ أي الكلمة، وهو ما أكدّه أبو حيان التوحيدي في حديثه عن العرب؛ حيث: “كان ولعهم بالكلام أشدّ من ولوعهم بكل شيء، وكلّ ولوع كان لهم بعد الكلام فإنما كان بالكلام [...]»⁶². وإذا ذهبنا نبحت عما يقصده أبو حيان المستشهد به في هذا المقتبس

نجد جانباً منه في المجالس التي يجتمع فيها القوم يتحدثون عن الأدب تمتعاً (اللذة) ونقداً (القيمة) وتدارساً (اللغة المتميزة).

وبالتالي يُعقّب جابر عصفور على قول حازم القرطاجني قائلاً: «ومحصلة هذه العبارات أنّ علم البلاغة علم يرتبط بطبيعة مادته، وهي لغة الأدب، وبالتالي فهو علم لسان. ولكن ما دامت طبيعة المادة متميزة في تركيبها ونظامها الدلالي، فإنّ علم البلاغة يغدو علم لسان كلي “تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع”. ويمكن لدارس البلاغة — بالتأكيد — أن يفيد من علوم اللغة، أو علم اللسان الجزئي، لكنه يتجاوز هذه الإفادة إلى مستويات أكثر خصوصية وتميّزاً، ذلك لأنّ صناعة البلاغة لا يليق بها — ما دامت تهتم بجانب القيمة — أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، التي تنحصر في مستوى الصحة اللغوية بمعناه الضيق، وإنما عليها — أي صناعة البلاغة — أن تدور حول قوانين كلية»⁶³.

ولا شك أنّ هذه القوانين الكلية التي يوجد التناسب في طليعتها، تشمل بالإضافة إلى ذلك التناسب أموراً يسلم الحديث عنها في هذا السياق وهي الاتساق والانسجام اللذين لا يُطلبان في الشعر فحسب، إنّما يتعدّاه إلى الخطابة كطرفٍ ثانٍ، فما بدأ ضبابياً على مستوى التناسب سيتضح أكثر بإدخال خصيصتي الاتساق والانسجام من باب ثنائية (الشعر والخطابة). ذلك أنّ التناسب كما حدّده جابر عصفور يفتح على احتمالين: إمّا أن يكون مجرد بنية شكلية تتكرّر في النصّ، تُملاً كلّ مرّة بعناصرٍ جديدة أم هو خاصية أسلوبية ومظهر جمالي خلاق يساهم في اتّساق النصّ ونموّه وفراسته.

- 1 يُنظر: عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية بين المشافهة والتحرير بحثٌ ودراساتٌ في اللسانيات العربية، ج.1، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص.64.
- 2 أحمد أبوزيد، هل تقوم لغة عالمية واحدة؟، ضمن المعرفة وصناعة المستقبل، سلسلة كتاب العربي (61)، وزارة الإعلام (مجلة العربي)، الكويت، 2005، (ص.14 — 23)، ص.14.
- 3 يُنظر: عبد العزيز جسوس، نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، ط.2 (معدّلة)، المطبعة الوطنية الداوديات، مراكش (المغرب)، 2008.
- 4 يُنظر: والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (182)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994. وكذلك: عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمداني، ط.2، دار الهدى، المنيا (السودان)، 2003، ص.08 — 10.
- 5 يُنظر: أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ط.2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص.05.
- 6 يُنظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي..، ص.66.
- 7 يُنظر: محمد حافظ دياب، إبداعية الشفاهي والكتابي: محاورات نص شعبي، فصول، ع.64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، (ص.30 — 48)، ص.31 — 33؛ وهو المصطلح الذي حظي باحتيارنا.
- 8 ابن منظور، لسان العرب، م.3، دار صادر، بيروت، 1997، مادة (شفه): ص.453 — 454.

- 9 يُنظر: أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة: مراجعة وتقديم: إبراهيم قلاني، دار الهدى، عين مليلة — الجزائر، 1998، ص.353.
- 10 إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج.1 — 2، (د.د.ن)، القاهرة، 1972، ص.513.
- 11 المرجع نفسه، ص.513.
- 12 عبد القادر الفاسي الفهري، عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، ضمن سلسلة معالم: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، ط.2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1993، (ص.41 — 63)، ص.43.
- 13 ونجد هذا الصراع مجسداً في عبارة حسن البناء عز الدين الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم...، 2003.
- 14 محمد حافظ دياب، إبداعية الشفاهي والكتابي: محاوره نص شعبي، فصول...، ص.32. نقله عن: Albert. Lord, The singer of tales, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p.35.
- 15 عبد العزيز جسوس، نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي...، ص.25. نقله عن: طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، ص.11.
- 16 المرجع نفسه، ص.23 — 24.
- 17 جابر عصفور، مفهوم الشعر...، ص.342. نقل الأقوال عن: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:، ص.286، ص.93، ص.117.
- 18 أبلّغ محمد عبد الجليل، شعرية النصّ النثري: مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء (المغرب)، 2002، ص.15.
- 19 دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات وزارة الثقافة — منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص.79.
- 20 جوليا كريستيفا، اللغة: نظرية التّواصل واللّسانيات والتسمية، ترجمة عزيز توما، كتابات معاصرة، م.8/ع.31، بيروت، آذار — نيسان 1997، (ص.138 — 140)، ص.139 — 140.

- 21 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط.3، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء — بيروت، 1992، ص.07.
- 22 يُنظر: المرجع نفسه، ص.21.
- 23 يُنظر: المرجع نفسه، ص.117.
- 24 المرجع نفسه، ص.117. نقل قول الفراء عن: ابن جنّي، الخصائص، ج.3، ص.303، وقول سيّويه عن: سيّويه، الكتاب، ج.1، ص.08.
- 25 سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السيّاب، ط.1، نواة للترجمة والنشر، القاهرة، 1996، ص.10.
- 26 جابر عصفور، مفهوم الشّعْر: دراسة في التّراث النّقدّي، ص.342 — 343.
- 27 جابر عصفور، المرجع نفسه، ص.342 — 343.
- 28 يُنظر: محمّد الصّفاوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 — 2004): بحث في سمات الأداء الشّفهي؛ علم تجويد الشعر، النادي الأدبي (الرياض) والمركز الثقافيّ العربيّ (الدّار البيضاء — بيروت)، 2008، ص.15.
- 29 يُنظر: سعيد يقطين، النصّ المترابط ص.194.
- 30 سيد البحراوي، المرجع السابق، ص.08.
- 31 أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، دار الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004، ص.447.
- 32 يُنظر: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، 1982، ص.52.
- 33 عزّ الدين إسماعيل، المصادر الأدبيّة واللّغويّة في التّراث العربي...، ص.13.
- 34 ابن قتيبة، الشّعْر والشّعراء، تقديم الشيخ حسن تميم، دار إحياء العلوم، بيروت، 1984، ص.36.
- 35 سيد البحراوي، في نظريّة الأدب: محتوى الشّكل (مساهمة عربيّة)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2008، ص.103 — 104.
- 36 يُنظر: جابر عصفور، قراءة التّراث النّقدّي، ص.217.

- 37 وولفكانك أيزر، سيرورة القراءة: مقارنة ظاهرائيّة، ترجمة فاطمة الذهبي، نوافذ، ع.15، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربيّة السّعوديّة، مارس 2001، (ص.127-144).
- 38 جابر عصفور، عصر الرواية، العربيّ، ع.405، الكويت، أغسطس 1992، ص.116.
- 39 ابن قتيبة، المرجع السابق، ص.35.
- 40 ينظر: ثامر الغزي، القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية، علامات في النقد، م.9، ج.33، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربيّة السّعوديّة، سبتمبر 1999، (ص.355 - 372)، ص.358.
- 41 المرجع نفسه، ص.358.
- 42 يُنظر: يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص.06. نقله عن: لسان العرب، م.8، ص.48، ودائرة معارف القرن العشرين، ص.194. الموسيقى (الشفاء)، ص.81. والكافي في الموسيقى، ص.44.
- 43 سيد البحراني، الإيقاع في شعر السياب..، ص.08.
- 44 جابر عصفور، الترجمة ونشأة الرواية العربيّة، العربيّ، ع.498، الكويت، مايو 2000، (ص.78 - 83)، ص.78.
- 45 عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة: دراساتٌ بنيويّة في الأدب العربيّ، ط.3، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص.88 - 89.
- 46 أحمد سعيد أدونيس، الشعريّة العربيّة (محاضرات أُلقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984)، ط.2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص.07 - 08.
- 47 المرجع نفسه، ص.08.
- 48 شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبيّة على مرّ العصور، ط.2، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص.187.
- 49 يُنظر: .

- 50 إبراهيم رمانى، الشعر — الغموض — الحداثة: دراسة في المفهوم، فُصول، م.7 / ع.3 — 4، (قضايا المصطلح الأدبي)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، يناير — مارس 1986، (ص.83 — 90)، ص.84. نقله عن: أدونيس، الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، ص.303 — 304.
- 51 جابر عصفور، مفهوم الشعر...، 1995، ص.157 — 158.
- 52 Patrick Charaudeau & Dominique Mainguenuau, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.134.
- 53 يُنظر: نسيم عون، الألسنية: محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت، 2005، ص.159.
- 54 عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص.40.
- 55 Patrick Charaudeau & Dominique Mainguenuau, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.134.
- 56 يُنظر: Pius Ngandu Nkashama, Ecriture & discours littéraire, Ed. L'harmattan, Paris, 1989, p.19.
- 57 ينظر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986، ص.07.
- 58 محمد الناصر العجيمي، سياق التلفّظ وقيّمته في تحليل الخطاب تعميماً والخطاب السردي تخصيصاً، فُصول، ع.62، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ربيع وصيف 2003، (ص.46 — 69)، ص.51. نقل القول الأوّل عن: J. Lyons, Sémantique linguistique, Trad. du J. Durand et D. Boulonnais, Coll. Langue et langage, Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990, p.119. شيس وفيلولي ومنجنو، لسانيات فرنسية، م.م. ص.73.
- 59 أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1983، ص.168.
- 60 جابر عصفور، مفهوم الشعر...، 1995، ص.158.

-
- 61 المرجع نفسه، ص.158. نقل القول عن: حازم القرطاجني، المنهاج، ص.226 – 227.
- 62 محمد حافظ دياب، إيداعية الشفاهي والكتابي: محاوره نص شعبي، فصول...، ص.33. نقل القول عن: أبو حيان التوحيدي، مثالب الوزيرين، دمشق، دار الفكر، 1991، ص.274.
- 63 جابر عصفور، مفهوم الشعر...، ص.158 – 159.

مرجعيات التعليل بين ابن جني والخليل. دراسة تحليلية وموازنة بين منهجيهما في التعليل.

أ- د: رشيد حليم

جامعة تبسة

إن الاتجاه إلى التساؤل والبحث عن كنه الموجودات أمر غريزي في الإنسان الذي يعيش في ظروف طبيعية، فهو يحاول دائما الإحاطة بمدركات واقعته وتفسيرها.

ويلجأ الإنسان بحيزته عند رؤيته حدثا إلى الاستفهام عن علة وقوعه وسبب حدوثه، والباحث في أي مجال معرفي أكثر نزوعا إلى هذا الأسلوب، متيقنا في نفسه أن لكل ظاهرة حادثة، ولكل معلول علة.

إن مبدأ العلية أصل فطري في جوهر الذات الإنسانية التي تسعى إلى الكشف عن غوامض الأحداث، رغبة في معرفة لبسها حتى يبطل عجبها. ولذلك لا تخلو المعرفة مهما كان نوعها من أي نزعة تبريرية.

والتعليل أسلوب شائع عند جميع الشعوب، وتتمتع به كل اللغات المنطوقة، وقد يرتبط بالمعاني الكلية لعبارة التساؤل (لماذا) أو (كيف)، طلبا للعلم أو معرفة شيء ما كان مجهولا⁽¹⁾.

والعربية شبيهة بجميع اللغات تتمتع بأضرب من الصياغات لقواعد البرهان المتعلق بتبرير القواعد وتفسيرها، والبحث عن ذرائع لاستخداماتها من خلال ما تجمعها من أدوات، وما تقيد به من سياقات، يؤدي بها لتعليل الأشياء.

إن التعليل سمة لغوية، شهدها اللسان العربي منذ القدم، ولقد وقر في نفوس اللغويين القدامى أن الأعراب كانوا يدركون علل ما يقولون، وأنهم كانوا

يعللون بعض ما يقولون، ومن ثمة جعل النحاة نص العربي على العلة أو إيمائه إليها، مسلكا من مسالك العلة.⁽²⁾

فالفصحاء يدركون العلة في مواضع استعمالاتهم بالفطرة، وإذا كانت العرب تعرف العلل، فلا بد أن تكون أمة حكيمة، ومن ثمة يصبح الكشف عنها نوعا من بيان حكمة العرب. هذا وقد دعا الاستاذ تمام حسان إلى حسن إقامة موازنة منهجية بين نظرة الخليل في التعليل وبين تأصيل ابن جني في الغرض نفسه⁽³⁾، منبها على وجود تمايز منهجي بين تنظير العالمين لموضوع العلة.⁽⁴⁾ إضافة إلى جزئيات أشرنا إليها في تطرقنا إلى منهج الخليل في التعليل، وقد استمد منه الخالفون - ومنهم ابن جني - كثيرا من الأفكار العلمية⁽⁵⁾.

ومن ثمة تجد مقالتنا شرعة التطرق إلى بحث هذا الموضوع من زاوية منهجية، وأخرى من زاوية الموازنة بين رؤيتين علميتين مختلفتين لرجلين من أعظم ما أنجبت الحضارة الإسلامية جدة في التأصيل لعلوم العربية وسبقا في التنظير لأسسها، على اختلاف في الامتداد الزمني، إذ ينتمي الأول إلى منطلقات الثقافة العربية، بينما يتنسب الثاني إلى الطور المشرق للحضارة العربية الإسلامية الذي بلغته في القرن الرابع الهجري.

أولا: مفهوم التعليل:

التعليل أسلوب لغوي يفيد التقرير والأبلغية⁽⁶⁾ فهو نوع من أنواع التأكيد لبلوغ درجة التثبت والاطمئنان بصحة الخبر أو الحكم، وذكر الشيء معللا يقوي تأثيره في النفس وثقتها به⁽⁷⁾. من ذلك أن إثبات الحكم معللا أشد تأثيرا من إثباته مجردا من التعليل، وقد كانت آيات الذكر الحكيم تومئ إلى تعليل الأحكام بالفعل عند ذكر حكمها وبيان مقصدها. فدلالة الخمر هي كل ما يذهب بالعقل سواء كان سائلها أم يابساً أم غازياً، وهذه الأشياء متشابهة في الأثر، فحكمها واحد وهو التحريم المطلق، أما تعليل تحريمها فإن تفضي إلى الفتنة والنزاع. ولعل

ذكر هذا الأمر وحده لا يحمل متعاطوها على على تركها، فقد ذكر أعظم من ذلك، وهو الصد عن طاعة الله وعن أداء الفرائض، وهذا أمر مهول مفض إلى الكفر والخروج عن سلطان الشريعة كما يضبطه النص القطعي من كتابه عز وجل: (وإنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة، فهل أنتم منتهون) (8)

1- والتعليل في اللغة سقي بعد سقي، وجني الثمرة مرة بعد مرة، وتعلل بالأمر واعتل، تشاغل، وعمله بطعام وحديث ونحوهما، تشغله بهما، وتعلل به أي تلهي به. (9)

ويقصد بالعلة في اللغة معاني متعددة، ذكرها بعض أصحاب المعاجم منها ما تفيد:

- الداء والمرض، عن ابن الأعرابي، عل الرجل يعل من المرض (10).
- الحدث الشاغل: إذ صار شغلا ثانيا منع صاحبه عن شغله الأول (11)
فتغيير حاله بحلوله.

وعلى الجمع بين المعنيين، الأول والثاني، ذكر الفيومي (ت 770 هـ) قال: العلة المرض الشاغل والجمع علل، وأعله الله فهو معلول (12).

- الحجة، قالها الفارابي، ومنقولة عنه، إذ تمسك بالحجة، جعله ذا علة، ومنه اعتلالات الفقهاء، واعتلالاتهم (13) أي أدلتهم في مسائل التشريع.

- العذر، أي الترخيص نحو قول العرب في المثل: "لا تعدم خرقاء علة" (14). ويضرب هذا المثل لكل من يعتل ويعتذر وهو يقدر، فوضع العلة موضع العذر. (15)

- السبب: فيقال هذا علة لهذا، أي سبب له، وجاء في تعريفهم للسبب، هو ما يتوصل به إلى غيره (16).

هذا التفسير حسي، فالسبب هو الحبل الذي يستعمل لتوصيل الماء من البئر، ثم استعير لكل ما يتوصل به إلى شيء، فوجود الحبل (السبب) يحصل التوصل إلى الماء، فيحدث تغيير.

وجاء في التاج أيضا نقلا عن خالد بن جنبة "لا يدعي الحبل سببا حتى يصعد به، وينحدر به"⁽¹⁷⁾.

وصرح ابن منظور أن العلة قد ترد بمعنى السبب، مستدلا بمقولة عائشة -ض- قالت: كان عبد الرحمن يضرب رجلي بعله الراحلة أي بسببها، يظهر أنه يضرب جنب البعير برجله، وإنما يضرب رجلي⁽¹⁸⁾.

2- اصطلاحا:

أ- عند المناطقة:

المنطق صناعة معرفية ذهنية تتخذ من الحجج والاستدلالات معاول للوصول إلى تجلية الحقيقة في أبلغ صورها، وينسب هذا النوع من التفكير العلمي إلى رائد الفلسفة اليونانية أرسطو حيث يرى بعض الدارسين أن فلسفته العقلية إنما استمدتها من ترعرعه في بيئة التنظير اللغوي. فقد قيل إن أرسطو قد تأثر بأبحاث النحويين الاغريق في منطقته⁽¹⁹⁾

إن العلة عنصر أساسي من عناصر المنهج الأرسطي، وهي ترتبط عنده بالمعرفة عموما وقد فصل الحديث عنها، حين جعلها أربع علل:

- مادية: وهي التي يجاب بها عن: ما الشيء؟
- صورية: وهي التي يجاب بها عن: كيف؟
- فاعلية: وهي التي يجاب بها عن من فعل الشيء؟
- غائية: وهي التي يجاب بها عن: لم؟⁽²⁰⁾

والحق، فإن التعليل كان من الأصول الأولى للدرس اللغوي العربي وظل يتطور بفضل مؤثرات الثقافات الوافدة حتى برز التعليل الأرسطي واضحا عند

متأخري النحاة، أبرزهم الاسترأبادي (ت 686 هـ)، خاصة تعليله للمعمولات، نحو تبريره نصب المفعول له.⁽²¹⁾

وكتب ابن جني تبرز تأثره بالمنطق، وفي منهج العلل أكثر بروزا حيث انتهى في موضوع شرحها وبيان ضرورها إلى أن علل النحويين قريبة من علل المتكلمين، وهي تقوم في جوهرها على فهم الأسباب المادية في اللغة، وهي من مجملها علل غائية جاءت نتيجة للاستقراء اللغوي الذي انتهى إلى وجود علل يمكن تحديدها في الاستعمال.⁽²²⁾

ب- عند الفقهاء :

العلة عند علماء الفقه هي الركن المهم من أركان القياس، ولقد كانت فيها دراسات أبانت عن مفاهيمها وأقسامها وقوادحها ومساالكها. ورد في مفهومها عند بعض الأصوليين: إنها تبين علة الحكم الشرعي، وكيفية استنباطها واستخراجها بالاجتهاد⁽²³⁾.

ولقد امتد تأثير علم أصول الفقه إلى مجالات الدرس اللغوي العربي، وكان في مجال المنهجي أعمق تأثيرا، وقد أكد أحد الباحثين هذه الحقيقة بقوله: "وظهر سلطان العلوم الدينية على التفكير النحوي حتى اعترف النحاة بأنهم احتذوا في أصولهم أصول الفقه".⁽²⁴⁾

وسار في محاكاة تأصيلهم بعض النحويين، فنلمسوا كثيرا من ضوابط العلة الفقهية في تبريرهم لقواعد العربية، كما تلمح في حديث ابن جني عن التشابه بين العلة الفقهية ونظيرتها النحوية، قال: فقد نجد أيضا في علل الفقه ما يوضح أمره، وتعرف علة، نحو رجم الزاني وذلك لتحسين الفروج وارتفاع الشك في الأولاد والنسل، فما هذه صورته من عللهم جار مجرى علل النحويين.⁽²⁵⁾

ثانيا: منهج التعليل عند ابن جني والخليل:

كان التعليل في مرحله الأولى يتمثل في البحث عن الأسباب التي كانت تكمن وراء الظاهرة اللغوية والقاعدة النحوية، وهو تعليل بسيط إذ كان يبحث عن تفسير للظاهرة اللغوية وشرح الأسباب التي جعلتها على ما هي عليه⁽²⁶⁾. ولقد وقف نحاة العربية القدامى من منهج التعليل موقفين متميزين، لمح إليهما بعض الباحثين⁽²⁷⁾، موقف تزعمه الخليل بن أحمد [ت 170 هـ] وموقف حمل رايته ابن جني [ت 392 هـ].

1- التعليل عند الخليل:

هناك نظرة علمية منهجية مرتبطة بجهد الخليل، وهي تصور لموقف علماء زمانه، حيث كان علماء القرن الثاني للهجرة - أمثال ابن أبي إسحاق (ت 117 هـ)، وأبو عمرو بن العلاء (ت 154 هـ) - يعتبرون البحث في موضوع العلل إنما هو استقصاء للأسباب التي أوجدتها، إذ كان الخليل يعتقد في أن العلل إنما هي احتمالية غير مجزوم بها⁽²⁸⁾، أو هي مجرد أدوات لإدراك قواعد اللغة وضبط أحكامها.

كان تصور طبقة الخليل مرتكزا على أن العرب تعرف العلة منة وطباعا، فقد أرخ لأبي عمرو بن العلاء في أنه أول من دون تعليقات الأعراب سماعا عنهم، فقد روى الأصمعي (ت 216 هـ) عنه تسجيلا قال فيه: سمعت رجلا من اليمن يقول: فلان لغوب، جاء ته كتابي فأحتقرها. فقلت له: أنقول جاءته كتابي؟ قال: نعم، أليس بصحيفة؟⁽²⁹⁾

هذا التعليل إنما هو طلب للفهم الذي ابتغاه المنظرون الأوائل مسوغا لقواعد البحث للمتعلمين، ودافعا إلى النظر في مقاصد العرب من استعمالاتها، وفيما تتعاطاه في كلامها، وقد دافع ابن جني عن هذا التعليل الفطري الذي تلمسه جيل الخليل فقال: أفتراك تريد من أبي عمرو وطبقته، وقد نظروا، وتدبروا، وقاسوا وتصرفوا أن يسمعوا أعرابيا جافيا غفلا يعلل هذا الموضع بهذه العلة،

ويحتج لتأنيث المذكر لما ذكره، فلا يحتاجوا هم لمثله، ولا يسلكوا في طريقته، فيقولوا فعلوا كذا لكذا، ووضعوا كذا لكذا، وقد شرع لهم العربي ذلك ووقفهم على سمته وأمه (30).

نقر بأن الخليل كان اعظم علماء عصره في الاعتداد بهذا المنهج، وقد أقامه على أسس لغوية سليمة لا يغفل جديتها دارس ولا يغمط أهميتها باحث، تجلى فيما خلفه من آثار علمية.

في هذا المجال، للخليل وثائق علمية هامة تشير إلى عمله في تعقيده لأبواب العلة، وتساهم في التنظير لمبادئها. ومن أشهر تلك الكتب المنسوبة إلى الخليل نذكر كتابه العين، وكتاب سيبويه، ومقالة أوردها الزجاجي (ت 337 هـ) في نقل طويل (31) ولم نعثر فيما وقع بين أيدينا من أنكر نسبة هذا النقل.

أما كتاب العين فهو أول معجم عرفته العربية، وقد علل تسميته بنظام ترتيبه المتفرد ولطف نظام صنعته فيه، حيث اتبع طريقة فذة لا يصمد لها، ولا يصبر عليها إلا الأفذاذ من العلماء، لأنها تعتمد مخارج الحروف، وهذه النهضة فيها عسر على الباحث ومشقة على الدارس، وقد أشار ابن منظور في مقدمة معجمه لسان العرب إلى صعوبة هذه المدرسة التي تعرف بمدرسة التقلبات الصوتية بقوله "كان واضعه شرع للناس موردا عذبا، وجلالهم عنه، وارتاد لهم مرعى مربعا ومنعهم منه" (32).

وثاني هاتين الوثيقتين كتاب سيبويه (ت 180 هـ)، وهو كتاب عظيم في قضايا اللغة كان لأبي بشر الفضل الأكبر في أن عمله فيه الجمع والتسجيل، وأما الخلق والابتكار فقد كانا من نصيب الخليل في الاعم مما اشتمل عليه كتاب سيبويه. (33)

في هذا المصنف البديع، تجلت عبقرية الخليل في التأصيل لعلوم العربية، وقد قيل إنه الأساس في نشأة الحركة النحوية، وأول من استخدم مصطلح النحو

في آثاره العلمية⁽³⁴⁾، وقيل أكثر من ذلك. وصفه السيوطي بسعة الاطلاع والتتظير لعلوم العربية، وأكد أن دوره في بناء النظرية النحوية يضعه في منزلة بين النحاة لم يبلغها أحد قبله ولا أحد بعده.⁽³⁵⁾

والوثيقة الثالثة: هو النص الوارد في إيضاح الزجاجي المنسوب إلى الخليل، وفيه تصور الخليل لمنهج العلة على أنه بناء كامل وصرح شامل، متماسك العناصر، مؤتلف الأجزاء، محكم الصياغة منسجم الأعضاء، متحد الأقسام، لكل قسم من أقسامه غاية ولكل عنصر من عناصره سبب وهدف، حتى أشار بعضهم إلى ريادة الخليل في تأسيسه لهذا المنهج فقال أحدهم "والخليل بن أحمد لا ينكر فضله في استنباط ما لم يسبق إليه في علم العروض وعلل النحو".⁽³⁶⁾

- قال الزجاجي "وذكر بعض شيوخنا أن الخليل بن أحمد -رحمه الله- سئل عن العلل التي يعتل بها، فقل له عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك فقال: إن العرب نطقت على سجيته وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتلت أنا لما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمتست [...] وإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها"⁽³⁷⁾.

هذا التوجيه المنهجي يشير بدقة إلى أن اهتمام الخليل كان موجها إلى درس اللغوي، وليس للعلة من حيث هي، كما ينبئ عن واقع عمل الخليل في بسطه لمنهج العلة، حيث تتعطف إلى المعنى الكلي الذي كان بعض النحويين السابقين يريدونه من الأسباب الداعية إلى وجوب تلك الأحكام، وهذا في حقيقته يدلنا على المفاهيم العامة التي سطرها الخليل لعملية التعليل ومنطقاتها الأساسية، وهي - كما نعتقد - تقوم على:

- ملاحظة الظواهر ورصدها بدقة كما جاءت في خطاب القوم.

- تصنيف الظواهر اللغوية حسب طبيعة كل ظاهرة ثم استظهار القاعدة التي تفسر متشابه الظواهر .

- القول بأن التعليل عملية نسبية، فيمكن أن يوافق النحوي مقصد العرب، وممكن أن يحالفه الخطأ، فيحيد في تعليله عما عنيته العرب في حديثها، ومن ثمة يفتح باب آخر للاجتهاد والنظر في مجال البحث والدراسة، وهذا الذي تصوره الخليل، أشادت به المناهج الحديثة في اعتماد سلطان الشك، والقول بنظرية الاحتمال والنسبية.

لقد كان ذلك الاجتهاد علامة على تفوق الخليل في بناء درس العربية، وقد بلغ في طريقته بحثه هذا شأواً عالياً أبهر دراسي العربية من بعده حتى وصفوه بأنه سيد العرب وسيد علمائها⁽³⁸⁾ وكيف لا يكون كذلك، وهو الذي بسط النحو وسهل غاياته في تصحيح أقيسته وتعليل مسالكه واستخلاص أحكامه⁽³⁹⁾.

هذا المنهج التعليلي الذي وصفه الخليل وامتد في أعمال جمهور النحويين، منهج مستمد من طبيعة الهدف الذي يرمي إليه البحث النحوي، وهو استنباط جملة القواعد والقوانين التي تحكم لغة العرب في صياغة ألفاظها وتراكيبها.

ومثل هذا التقعيد المنهجي الذي سيره الخليل جاء مطابقاً لما ثبت في الدراسات اللغوية الحديثة، وتجلى فيما انتهى إليه المحققون من علماء اللغة المحدثين، وهو ما يؤدي بنا إلى القول إن منهج العلة الذي قعده الخليل يصلح أن يكون قانوناً شاملاً لجميع اللغات، وهذا واضح، فالرجل متميز في علمه، وعلمه فوق عقله، فهو بكلمة جاملة: أعلم الناس وأذكاهم وأفضل الناس وأتقاهم⁽⁴⁰⁾.

2- التعليل عند ابن جني :

حاول ابن جني أن يبحث في جوهر العلل النحوية، فكانت مؤلفاته معرضا للكثير من صور التعليل، وقد شهد العلماء أن الرجل كان من أحق أهل الأدب وأعلمهم بالنحو والتصريف، وصنف في ذلك كتباً أبر بها على المتقدمين، وأعجز المتأخرين⁽⁴¹⁾. والجديد في مبحث العلة عند ابن جني، أنه ربطه بمباحث كلية في أصول العربية، فقد درس آثار القدامى، وأدرك أن علماء العربية السابقين قصّروا في التأصيل لأصول النحو، فكان أسبقهم في وضع مبادئ من معارف عصره، يقول في الخصائص: "وذلك أنا لم نر أحدا من علماء "البلدين"⁽⁴²⁾ تعرض لعمل أصول النحو على مذهب أصول الكلام والفقه".⁽⁴³⁾

والعلة أصل شهير من أصول منهجه في دراسة العربية، فهو يحاول بكل ما أوتي من قوة ذهن أن يتحدث عن كل علة لغوية ظاهرة أو خفية وتبريرها، وإيجاد المسوغ الصحيح لها، فكان من أشهر من عني بتسجيل الأصول، فقد تناول معظم أصول النحو بالدراسة⁽⁴⁴⁾ خاصة في كتابه الخصائص.

وكتاب الخصائص على حسب رأى مؤلفه من أشرف ما صنف في علم العربية وأجمعه للأدلة على ما أودعته هذه اللغة الشريفة من خصائص الحكمة، ونيطت به من علائق الإتقان والصناعة.⁽⁴⁵⁾ والخصائص كتاب مشهور على قول أحد الباحثين، حيث اعتبره كنزا في أصول اللغة ومناهج البحث فيها⁽⁴⁶⁾.

وجديد منهجه أيضا، صياغته من مؤثرات البيئة العربية كما تلمسه من خارجها، فقد اعتبر أن منهج التعليل وثيق الصلة بمنهجي علم الكلام وأصول الفقه.

ثالثا: التعليل بين ابن جني والخليل

الناظر في مسألة العلل التي صاغها الخليل وابن جني يرى أنها قد تمثل نظرتين متميزتين تظهران تخالفا في التأصيل المنهجي لدرس العربية القديم؛ بيد

أن إسقاطات المنهج اللساني الحديث تعترف بأن جهد العالمين في هذا المنحى
سديد، ومتكامل.

****من حيث المرجع: (Réfèrent)**

يبدو أن الذي قام في نفوس العرب سليقة ومملكة، والذي جاء به النحاة
تجريد وصنعة ومحاولة وصف لهذه السليقة والمملكة. ولذلك كان مرجع الخليل
في منهجه إلى تعليل الأعراب، ومرجع ابن جني إلى تعليل المتكلمين والفقهاء.
فالعلة الكلامية غائية تكتشف عن تلازم عقلي بينها وبين المعلول، فالعلاقة
بينها وبين المعلول علاقة مصاحبة في الوجود.

أما العلة النحوية فهي حسية تكشف عن نتيجة الاستقراء، وقد تكون لازمة
وقد لا تكون كذلك، بمعنى أن العربي، وفق مرجع الخليل، يتكلم على سجيته
والاستقراء يتم أولاً ثم يأتي النحوي بعد ذلك ليشرح العلل.⁽⁴⁷⁾

فالخليل ينطلق في تعليقاته من الكلام العربي، وما كان يدور في خلجات
نفسه، حيث كانت آراؤه مستمدة من حسه وخبرته بنفسية العربي بعيداً عن
قضايا المنطق، حيث لم تكن بلغت أشدها، فيكون لها في النحو أثر، وفي تفكير
النحويين سبيل.⁽⁴⁸⁾

وتعليل ابن جني من احتذاء المعرفة الفلسفية، فكانت العلة عنده ألصق
بالمنطق الأرسطي التجريدي.

ولعل ذلك ما قصده في قوله إن علل النحويين أقرب إلى علل المتكلمين
منها إلى علل المتفقيين، وذلك أنهم يحيلون على الحس.⁽⁴⁹⁾

****من حيث وصف العلة:**

التعليل عند الخليل قائم في معظمه على ملاحظة الظواهر اللغوية، وهو الأصل الذي يقوم عليه التعليل، وهو إذا ما اقترنت ظاهرتان وجودا أو عدما، فإن العلماء يعتبرون إحدى الظاهرتين سببا للأخرى، فالعلة عند الخليل مترادف لفظة السبب.

أما ابن جنى، فيفرق بين العلة والسبب، فما كان ضروريا وموجبا ولا تطبيق النفس في معناه غيره اتخذ صورة العلة وما كان غير ضروري، وحمل معنى الإجازة كان سببا. (50)

فالحكم يدور مع العلة وجودا وعدما ولكنه لا يدور كذلك مع السبب، فالفرق بين العلة والسبب فرق في التأثير أي أن العلة تعتبر بالمصطلح الحديث: Dépend variable أما السبب فهو: Indépendant variable (51).

****وظيفية التعليل:**

إن العلل التي اعتل بها الخليل إنما هي علل لغوية صرفة، تقتصر على تبرير طرائق التركيب اللغوي وتعليله بما يتلاءم وحقيقة تشكيله، وكانت تبدو في قوله: هكذا قالت العرب، أو قراءة الأعراب. (52).

وهذا الضرب هو المؤدّي من كلام العرب، ولذلك تسمى هذه العلة، بالعلة الصورية، وهي تركة عصر النشأة الأولى.

أما العلل التي وظفها ابن جنى، فهي من تركة عصر التحول العلمي الذي أصاب الدرس النحوي من طابع البحث العلمي إلى طابع التلقين والتعليم، فكانت علل درسه غائية أي علة العلة، نحو لما صار الفاعل مرفوعا؟ والمفعول به منصوبا (53).

فالأولى تعليمية تفيد حكما نحويا، زيد مرفوع لأنه فاعل في جاء زيد.

الثانية: تركيبية: تقول إن الاختلاف في الحركة بين الفاعل والمفعول إنما جاء للفرق بينهما.

والترجيح هو ما نخلص إليه في هذا العمل، هو أن الصواب أن يقال: كذا نطقت العرب، ثبت ذلك بالاستقراء من كلام العرب المتواتر، فهذا التعليل هو الذي قصده الخليل، وكان ثمارا مبكرة للدرس النحوي، وهذه العلة هي التي تسمى علة السماع، وقد لحب بها المنهج الوصفي وأكد على صحة منهجها. وقبول هذا المنهج يؤكد على أن الخليل عالم لا معلم.

أما موقف ابن جني فيكشف عن نظرة تعليمية غير علمية هذا ما استخلصه تمام حسان، مستدلا بأن العلل التي ساقها هي: في جملتها غائية، وقبولها يضع هذا الرجل في زمرة المعلمين لا زمرة الباحثين، وصلاحياتها تعليله تكون في قاعة الدرس⁽⁵⁴⁾.

هذا الاستنتاج غير دقيق، فالعلل الغائية، وإن رفضها بعض المتعلقين بالمنهج الوصفي⁽⁵⁵⁾، فإن أنصار المنهج التوليدي التحويلي يقبلونها ويرونها ضرورية لتعميق الفهم.⁽⁵⁶⁾ وكان الخليل قد أخذ بشيء من صور هذا التعليل العقلي لأنه من اتباع مذهب أبي حنيفة، وكان ابن جني ممن يناصره، إضافة إلى أن الخليل نفسه كلامي⁽⁵⁷⁾.

إضافة إلى أن الثقافة العربية في مراحلها الأولى ليست خلوا من النظر العقلي الغائي.

هذان الموقفان المختلفان في الظاهر المتكاملان في الأسس والأهداف ينبئان عن ضخامة التراث المنهجي عند علماء العربية الذي ما زال يمد الثقافة اللسانية بروافد علمية مفيدة وهامة.

- 1 - je an du bois et autres, dictionnaire de la linguistique. la rousse 1994 p 82.
- 2- د- تمام حسان، الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1982، ص177
- 3- الأصول، ص 182، تعليقه رقم: 2
- 4- م ن ص 185، تعليقه رقم: 2
- 5- رشيد حليم، التعليل عند الخليل، مقاربة منهجية، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الرابع، العدد الثاني (جويلية، سبتمبر 2002) العربية السعودية ص 104
- 6- جلال الدين السيوطي (ت 911 هـ) الاتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم، طبعة المشهد الحسيني مصر 1967، ج3، ص 552.
- 7- د. هادي نهر، التراكيب اللغوية في العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مطبعة الإرشاد، بغداد 1976، ص 47.
- 8- المائدة : 91/5
- 9- ابن منظور [ت 711 هـ] لسان العرب، طبعة دار صادر، ط3، بيروت، 1994، ج11، ص 467، مادة (علل)
- 10- م ن، ص ن
- 11- محب الدين أبو الفيض الحسيني الزبيدي (ت 816 هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، مصر (1306 هـ) ج 8.
- 12- محمد علي الفيومي، المصباح المنير، تحقيق عبد العظيم الشناوي، طبعة دار المعارف، ط2، القاهرة، ص 426، وينظر لسان العرب، ج11، ص 470.
- 13- م ن، ص ن
- 14- أبو هلال العسكري، (ت 395 هـ)، جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، طبعة دار الجبل، بيروت 1988، ج3، ص 379.
- 15- لسان العرب، ج11، ص 471.
- 16- تاج العروس، ج8، ص 293.
- 17- م ن، ص ن.

- 18- لسان العرب ج 11، ص 471.
- 19- جول تريكو، المنطق الصوري، ترجمة محمود يعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 37، 38.
- 20- د. عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج طبعة دار النهضة العربية، بيروت، ص 80.
- 21- شرح الرضى على الكافية طبعة درا الكتب العلمية، بيروت 1985، ج 2، ص 192.
- 22- محمد مصطفى شبلي، تحليل الأحكام، طبعة دار النهضة العربية، ط 1، بيروت 1981، ص 112.
- 23- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، طبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، (د-ت)، ج 1، ص 48.
- 24- د. سعيد الأفغاني في أصول النحو، ط 1، دمشق 1964، ص 108.
- 25- الخصائص، ج 1، ص 50، 51.
- 26- د. محمد خير الحلواني، أصول النحو العربي، جامعة تشرين، سوريا 1979.
- 27- الأصول، ص 182، 185، وينظر د. محمد خان، مدخل إلى أصول النحو، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ص 59.
- 28- د. علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، منشورات الجامعة الليبية، 1973 ص 168.
- 29- الخصائص ج 1 ص 249.
- 30- م ن، ص ن.
- 31- الإيضاح في علل النحو، طبعة دار النفائس، ط 3، بيروت 1979، ص 65-66.
- 32- سنان العرب، ج 1، ص 7.
- 33- الأصول ص 237.
- 34- د. عبد الفتاح الدجني، أبو الأسود الدؤلي، ونشأة النحو العربي، ط 1، دار القلم، بيروت 1974، ص 63.
- 35 - المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق مولي جاد الحق به ورفاقه المكتبة العصرية، بيروت 1987، ج 1، ص 401.
- 36- ابن الأنباري (ت 577 هـ) نزهة الأنباء في طبقات الأدباء، تحقيق إبراهيم السمرائي، مكتبة الأندلس، بغداد 1970، ص 45.

- 37- الإيضاح في علل النحو، ص 65-66.
- 38- الخصائص ج 1، ص 361.
- 39- د. منى إلياس، القياس في النحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص 22.
- 40- المزهري ح 1، ص 401.
- 41- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، طبعة دار العرب الإسلامي، ط1، بيروت 1993، ج4، ص 1586.
- 42- علماء البلدتين: يقصد علماء مدرستي البصرة والكوفة الشهيرتين.
- 43- الخصائص ج1، ص2.
- 44- الأصول، ص7.
- 45- الخصائص ج1، ص1.
- 46- د. محمد حسن عبد العزيز، مصادر البحث اللغوي، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1997، ص 256.
- 47- الأصول، ص 178.
- 48- د. أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، طبعة دار الثقافة، بيروت 1972 م، ص 127 .
- 49- الخصائص، ج1، ص 237.
- 50- م ن، ج1، ص 48
- 51- الأصول، ص182.
- 52- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة دار الكتب العلمية بيروت، 1988 ج 2، ص 187.
- 53- الخصائص، ج1، ص148
- 54- الأصول، ص 187.
- 55- د. محمد عيد، أصول النحو العربي ورأى ابن مضاء في ضوء علم اللغة الحديث، طبعة عالم الكتب، ط4، القاهرة 1989 ص 98.
- 56- عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، ص 143.
- 57- مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، طبعة دار الرائد العربي، بيروت 1986، ص 41.

حقيقة الجمال عند ابن عربي

د. قدور رحمانى

جامعة المسيلة

الحق محور الجمال:

إن الجمال - في فهم ابن عربي - هو عبارة عن نعوت الرحمة واللفظ والعلم وغيرها، من الحضرة الإلهية...⁽¹⁾ وبناء على ذلك كانت أوصاف الإحسان والجود والنفع والنعمة وسواها تعبيراً عن آثار الجمال الإلهي وسحره ولمسات تجلياته... وينطلق ابن عربي - في حديثه عن الجمال - من فكرة ما يفرضه عليه مذهبه في وحدة الوجود، فكان يرى أن الجمال حقيقة واحدة مطلقة لا تتجزأ، وليس فيها تكثير إلا بالاعتبار والإضافة، ولا يخالطها شيء من القبح البتة. فإذا كان الحق هو مصدر الجمال الوحيد الذي لا يقاسمه فيه شيء آخر ولا يزاحمه فيه مزاحم، فهذا يعني أن أشياء العالم وآياته ومشاهده المبنوثة فيه تنوعاً وكثرة لا يمكن أن يكون لها وجود أو معنى أو تأثير خارج إحاطة الحق الذي منحها صفة الوجود وأفاض عليها ما أفاضه من نعم الجمال التي لا يمكن حصرها.. وإذا كان كل شيء في الوجود ظلاً للحق الذي أعطى كل شيء خلقه⁽²⁾، وكانت جميع حقائق العالم ومشاهده تستلهم حركية وجودها وعناصر جمالها من مصدر تلك الحقيقة الواحدة المطلقة فهذا يعني بالضرورة أن العالم بمجموعه - ما علمنا منه وما لم نعلم - هو لوحة واحدة تنطق نغمة واحدة هي نغمة السحر الإلهي المسيطرة على كل تفاصيل الأشياء مهما كان شأنها... وهكذا فإن كل مشهد وجُود يسكنه حسن الحق ويقيم فيه مهما كانت مرتبة ذلك المشهد علواً وسفلاً، ومن هنا فإن ما ترسخ في وعي ابن عربي

يشير إلى أن عناصر الوجود كافة واقعة تحت تأثير أنشودة الجمال الإلهي الباقية، يتفرق خلالها جمال واحد لا تعدد فيه على الحقيقة.. وتأسيسا على تصور ابن عربي هذا فإن ما كان يذوقه ويسمعه خلال نداء المؤذن هو عينه ما كان يذوقه ويسمعه خلال هسهسة الليل وتنفس الإصباح وهزيم الرعود، وباقي المشاهد الكونية وألحانها فالكل ذائب في أنشودة المجد الإلهي ونغم الوجود الخالد... وفي هذا السياق يقول ابن عربي: "كل شيء يستمد جماله من الحق... فالعالم قد حاز الحسن الإلهي وظهر به... وهو مرآة الحق... فما رأى العارفون فيه إلا صورة الحق، وهو سبحانه الجميل"⁽³⁾. ولما كان العالم قد أوجده الحق على صورته- كما يفهم ذلك ابن عربي- فإنه- وحاله هذه- غاية الجمال حيث لم يكن في الإمكان أن يتحقق ما هو أبداع منه وأجمل مع انتقاء قيمه القبح فيه. ومن ثم فإن العالم كله جميل بالأصالة لا يتطرق إليه شيء من قبح أو نقص باعتباره فائضا عن صورة الحق الكامل الجميل، وتأسيسا على ذلك فإن القبح أمر عارض لا وجود له إلا باعتبار. ومن هنا انتفى حكم القبح المطلق من الوجود بسبب سيطرة الحسن وشموليته المطلقة، هذا الحسن الذي ملأ كل شيء في العالم ولم يترك ثلما أو فراغا. وفي هذا الامتداد يقول ابن عربي: "العالم كله في غاية الجمال ما فيه شيء من القبح"⁽⁴⁾، ويقول أيضا: "فما ثم جميل إلا هو فأحب نفسه، ثم أحب أن يرى نفسه في غيره فخلق العالم على صورة جماله"⁽⁵⁾... ويذكر الجيلي مكررا ما أشار إليه ابن عربي فيقول: "كل ما خلق الله مليح بالأصالة لأنه صورة حسنه وجماله، فما في العالم قبح البتة"⁽⁶⁾...

إذا كان الحق بمطلق جماله مهيمنا، وما ثم جمال إلا جماله فهذا يعني بالضرورة عدم وجود أي حيز للقبح إلا بالاعتبار. فقبح المعصية لا وجود له إلا باعتبار النهي، وقبح الرائحة لم يثبت إلا باعتبار من لا يلائم طبعه. أنظر مثلا إلى الزهرة الأريجة المفتحة فهي تبدو حيزا مؤذيا ومظهرا قبيحا بالنسبة للجعل

الذي لا يطبق رائحتها. ولكن هذه الزهرة نفسها تصبح أجمل مظهر وأزكى وسط بالنسبة إلى النحلة التي تقبل عليها وتمتص رحيقها. ثم أنظر بعد ذلك إلى الممارسة الجنسية، فإذا كانت خارجة عن إطارها الشرعي كانت أمرا قبيحا ومعصية موجبة لإقامة الحد، ولكنها إذا وضعت في إطارها الصحيح تتحول مظهرا من مظاهر الجمال وشكلا من أشكال العبادة. وتأسيسا على ما تقدم يتبدى لنا أن أثر القبح لا يمكن أن يتحقق له أثر إلا في إطار الاعتبارات، لأن جوهر الأشياء هو الجمال وأما القبح فأمر عارض. وبناءً على كل ذلك يتجلى أن جميع ما دخل في الوجود من محسوس ومعقول وخيال وظاهر وباطن وشكل ومعنى هو صور من حسن الحق وتجلٍ من تجليات كمالاته وجماله. وهكذا لم يكن في الإمكان أن نتصور جمالا أو نحسه ونذوقه خارج الحق الجميل الذي كثر صور الجمال في العالم لننصرف إليه عقلا وسمعا وبصرا وذكرنا ونعبده ونحبه.

علاقة الجمال بالحب:

إن جمال العالم في تصور ابن عربي جمال ذاتي وحسنه عين نفسه، ولما كان كذلك هام فيه العارفون وانسحقوا ذائبين في مشاهدته وتتويعاته المختلفة، والتصقوا به وتعلقوا بمظاهرة تعلقا شديدا لأنهم لم يروا فيه إلا صورة الحق الجميل، ولم يذوقوا خلال مشاهدته إلا حسنا واحدا هو حسنه الموجب للفناء. إن هذا الجمال الترابي المترقرق خلال أشياء الكون والطبيعة كان يفتح العاشق الصوفي على جمال آخر، جمال مثالي لا يتغير ولا يفنى، جمال السرّ الإلهي المكنون في كل ما يملأ الكون من سحر وإبداع وجمال وحقائق تذكره ببهاء الحق ونضارته الخالدة، وتضرم في حساسيته الوجدانية حرارة الحب ومشاعر الافتتان والهيام بالمطلق الذي لا تعرف نهاية لسحره وجماله. إن دوام انفتاح ابن عربي على جمال العالم، ذائبا في تفاعل شديد مع إيقاعات البهاء الكوني، هو في

الحقيقة دوام انفتاح على جمال الألوهية المتداعي خلال مختلف المشاهد الكونية... وإذا كان يحن إلى الأماكن ويتشوق إليها ويحزن على مفارقتها فذلك كانت الطبيعة تحن إلى عالمها العلوي وتتشوق إليه وتتوح على فراقه من خلال عويل الريح وبكاء الغيم وسجع الحمام وخرير المياه وسواها من الأصوات الطبيعية...

إن توقانه إلى ذلك وتعاطفه معه وحضوره فيه على الدوام، محاولة منه للقبض على أصداء الحقيقة المثالية المتجلية في كل تلك الصور المشهودة والمسموعة التي لم تكن سوى ظلّ يذكره بأصله وحقيقته ويحكي له عن جوهره الذي انبثق منه. فما من شيء في تصور الشيخ قد حقق وجودا جماليا خارج دائرة جماله سبحانه وتعالى، فمنه كانت البداية وإليه يكون المآل. ولما كان الأمر كذلك صار جميع الخلق محبوبا للشيخ وأضحت جميع مجالي العالم تتأثر في حساسيته الوجدانية عاطفة الحب والشغف والولع والتعلق. يقول (7):

لقد أصبحت مشغوفا * به إذ كان لي كونه
فكل الخلق محبوببي * فأين متيمي أين —هـ ؟

لقد صهر ابن عربي القيم الإنسانية كلها في وعاء الحب وجعل بني البشر جميعا شركاء في وهج الحقيقة وإيقاعات الإيمان، وضم جميع الشرائع والمعتقدات في بوتقة واحدة، وانطلق يؤسس لمنظور جديد للحب والدين والوجود جاعلا من الحب ديناً عالمياً شاملاً يسع جميع الشرائع والمعتقدات وفي ذلك يقول (8):

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة * فرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف * وألواح تورا ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت * ركائبه، فالحب ديني وإيماني.

إن ابن عربي لم يكن يرى في أي مشهد وجودي سوى سحر الحق الذي أشرق بهائه الخالد في كل أثر كوني واستقام به كل موجود واستولت أنغام جماله على المرئي والمخفي جميعا... ومن هنا فإن أي شيء تتعلق به النفوس وتنجذب نحو جماله وتحبه هو في الواقع إشراقه من جمال الحق وقبسة من نضارته الأزلية الأبدية. يقول ابن عربي: "فمن أحب الله لجماله، وليس جماله إلا ما يشهده من جمال العالم... ومن أحب العالم لجماله فإنما أحب الله وليس للحق مجلى إلا العالم"⁽⁹⁾... ولما كان الإنسان - في فهم ابن عربي - نسخة جامعة ومختصرة لطيفا تحققت فيه جميع كمالات العالم الكبير فحاز مرتبة لم تتحقق لأي مخلوق سواه، تجلى الله له في اسمه الجميل، ولم يتجل في هذا الاسم لمخلوق غيره. وها هنا يتجلى الفرق بين العاشق الصوفي وبين الإنسان المسلم في صورته السلفية التقليدية...

إن علاقة الجمال بالحب - كما يصورها ابن عربي - تتجاوز كونها علاقة بين طرفين منفصلين أي بين جميل محبوب ومحب متيم بما يسكن ذلك الجميل من سحر وجاذبية، وتتجاوز كونها علاقة عرضية زائلة ذات أبعاد وحدود محصورة ضمن أفق معلوم.. إنها علاقة شاملة محيطية دائمة لا تتوقف عند حد معين، بل إنها علاقة مستوعبة لجميع تنويعات العالم وصوره ومشاهده تحت تأثير جو عنيف من العشق والحيرة والتوتر والهيمنان.. يقول ابن عربي: "فالقلوب به هائمة عاشقة، والألباب فيه حائرة يروم العارفون أن يفصلوه من العالم فلا يقدرون ويرومون أن يجعلوه عين العالم فلا يتحقق لهم ذلك، فتكل أفهامهم وتتحير عقولهم"⁽¹⁰⁾.. فما أحب أحد سوى خالقه ولكن من وراء حجاب الصور والمشاهد الوجودية المختلفة... وإذا كان أهل الشعر والفن قد صرّفوا كلاما كثيرا في الحب وفي صورته المتعددة، فإنهم في الواقع لم يتعلقوا إلا به وبجماله ولم يفتنوا إلا بما كان ينفخه من بهاء وسحر خلال أشياء الكون

والطبيعة، ولم يتعلقوا إلا به وبجماله، ولكنهم كانوا محجوبين عن إدراك هذه الحقيقة، غير أن العارفين بالله لا يرجعون هذا التعلق إلا إليه ولا يربطونه إلا به ولكن من وراء سدول الصور... وإذا كان الحق يرفض أن يعبد سواه، فإنه كذلك لا يقبل أن يحب غيره مهما تكاثرت الصور المحبوبة "فهو المتجلي في كل وجه، والمنظور إليه بكل عين والمقصود في الغيب والشهود"(11)...

ولقد عبر ابن عربي عن استحالة وجود محبوب من دون الحق فقال(12):

فما ثم محبوب سواه وإنما * سليمي وليلى والزيانب للستر
 فهن ستور مسدلات وقد أتى * بذلك نظم العاشقين مع النشر
 فإن قلت محجوب فلست بكاذب * وإن قلت مشهود فذاك الذي أدري
 إن الحب سببه الجمال وهو محبوب لذاته، وكل ما صدر عن الجميل فهو
 جميل بالطبع والأصالة. وأثر هذا الجمال في الصور ما يقع به العشق والهيمنان
 والشوق والاعتراب. إن الهيام بجمال المحبوب ليس أمرا عارضا، وليس يحضر
 حيناً ويغيب أحيانا أخرى. ولكنه هيام مستمر وتعلق متواصل بحسن الذات
 وانفتاح واتصال وفناء...

يقول ابن عربي(13):

ولما رأيت الحب يعظم قدره * ومالي به حتى الممات يدان
 فأبدى لي المحبوب شمس اتصاله * أضاء بها كوني وعين جناني
 وذاب فؤادي خيفة من جلاله * فوق لي في الحين خط أمان
 ونزهنى في روض أنس جماله * فغبت عن الأرواح والثقلاق
 وأحضرني والسر مني غائب * وغيبني والأمر مني داني
 فإن قلت إنا واحد فوجوده * وإن أثبتوا عيني فمزدوجان
 ولكنه مزج رقيق منزه * يرى واحدا والعلم يشهد ثاني

آيا من بدا في نفسه لنفسه ✨ ولا عدد فالعين مني فاني
 فنفسك شاهدت النفيسة منعما ✨ بنفسك وانظر في المراة تراني
 فلا والذي طارت إلى حسن ذاته ✨ قلوب فأفناها عن الطيران

لقد كان ابن عربي - على الدوام - موزعا بين الواقعي والمثالي وبين
 الفاني والخالد، وظل منقسما على محورين متوازيين لا يلتقيان ولكنهما لا
 يفترقان. وقد أدى ذلك إلى توليد شعورين متناقضين في نفسه: فأما الأول فيتمثل
 في رغبة البقاء وأما الثاني فنلمسه من خلال رغبته في الفناء من أجل الالتحاق
 بالأصل وبجذوره البدائية... وعبر هذا المسلك كان الجوهر الأنثوي أعظم مجلى
 لجمال الحق وإشراقته البهية. هذا الجوهر في العالم الترابي كان يفتحه على
 جمال آخر لا يمتد إليه الفناء، وكل ذلك يمكن وصفه "بانقسام الجميل على نفسه
 بين الواقعي والمثالي وبين الإنساني والإلهي في إيقاع تبادلي حي" (14)..
 يقول ابن عربي (15):

إذا تجليت لي أنثى أهيمن بها ✨ ولو تجليت لي في أفبح الصور
 ويقول كذلك (16) :

إذا ما بدا الكون الغريب لناظري ✨ حننت إلى الأوطان حن الركائب
 فهو يشير إلى الرغبة في الرجوع إلى العدم لكونه أقرب إلى الحق في
 حال اتصافه بالعدم، منه إليه في حالة اتصافه بالوجود الذي يوجب الفناء للبقاء
 فيه. إنها رغبة جارفة في الالتحاق بالجوهر الذي كان ينعم به سابقا لما كان في
 كنف الوجود العلمي، وحين ألقي به إلى عالم الوجود العيني تمددت المسافة
 واتسعت الهوة بين الأصل وفرعه، ومن هنا كانت ديمومة الحنين حلقة ربط
 يسعى الصوفي خلالها إلى ربط الصلة بينه وبين محبوبه الحق ذي الجمال
 المطلق والنضارة الخالدة، كما يسعى إلى تقليص البعد الحاصل بينهما، أو قل إن

ذاك الحنين الجارف كان استعاضة عن ذلك الوصل الذي دمره البين والفراق. وكان باعثا على الكتابة الإبداعية التي تتحول بدورها إلى فضاء للاستثناس ولممارسة الحب والحرية في أجمل صورة...

وعلى الجملة فإن هذا التفاعل الحاصل بين إيقاعات البهاء الكوني وما انطوت عليه الطبيعة من عناصر الجمال كان ينمي فيه - على الدوام - الإحساس بالحب والجمال والفن لكون هذا العاشق النوعي يمتلك أكثر من غيره إحساسا عميقا بما يخبئه جمال العالم من سحر وجاذبية. ومن هنا كان هذا التعلق الخاص بمكونات الوجود يرقى في حساسيته الوجدانية شعورا فنيا يقل نظيره لدى غيره، وهو الذي يحرك فيه إرادة الاتصال والفناء⁽¹⁷⁾...

الهوامش:

- (1) - ابن عربي، اصطلاح الصوفية (ضمن رسائل ابن عربي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ / 2001 م، ص. 409.
- (2) - سورة طه الآية 50.
- (3) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج6، ضبطه ووضع فهرسه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ / 1999م، ص. 223.
- (4) - نفسه، الصفحة ذاتها.
- (5) - نفسه، ج7، ص. 395.
- (6) - عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ / 1997م، ص. 94.
- (7) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج6، ص. 224.
- (8) - ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1401هـ / 1981، ص43، وانظر كذلك محاضرة الأبرار للمؤلف نفسه، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ / 2001، ص. 227.
- (9) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج7، ص. 395.
- (10) - نفسه، ج6، ص. 224.
- (11) - نفسه، ص. 223.
- (12) - نفسه، ج4، ص. 256.
- (13) - نفسه، ج3، ص ص 382، 383.
- (14) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص. 243.
- (15) - ابن عربي، ديوان ابن عربي، بشرح أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1416هـ / 1996، ص. 226.
- (16) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج4، ص. 235.

17)- منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج ابن عربي)، مطبعة
عكاظ، الرباط، 1980، ص415.

الكتاب المدرسي بين الواقع والطموح.

أ. جميلة راجا

جامعة تيزي وزو

تتطلب طبيعة عصر العولمة الاهتمام الكبير بإعداد النشء إعدادًا جيّدًا حتّى يتمكّن من استيعاب حضارة هذا العصر وهو عصر الانفجار المعرفي والتضخم الثقافي. وباعتبار أنّ المدرسة هي المسؤول الأوّل الذي يُكلّف بأداء هذه الوظيفة، فإنّه يتحتّم عليها تطوير أساليب تسييرها ومختلف وسائلها التعلّميّة والكتاب المدرسي يُعدّ أحد هذه الوسائل، فهو أقدم وأهمّ وسيلة تعلّميّة اعتُمد عليها في العمليّة التعلّميّة والتعلّميّة لفترة طويلة، ومع التطوّر السريع الذي يشهده المجال العلمي والتكنولوجي دخل الحاسوب النظام التربويّ كوسيلة تعليميّة أخرى تُسهم بدورها في نقل المعلومات وتبليغها إلى المتعلّمين، وهو الأمر الذي جعل هذا الكتاب يُواجه في الآونة الأخيرة صراعًا حادًا من أجل الحفاظ على المكانة التي يحتلّها بعد أن ظهر إلى جانبه الحاسوب، والذي أضحى استخدامه في حياة المتعلّمين أمرًا لا جدال فيه، إذ لم يعدّ هناك حقل من حقول المعرفة إلّا والحاسوب يلعب الدور الأكبر فيه، والعمليّة التعلّميّة والتعلّميّة تعدّ من أحدث المجالات التي اقتحمها هذا الأخير. ولكن إنّ كان الحاسوب على سبيل المثال قادرًا كفاية على أداء هذا الدور في ميدان الإدارة والأعمال؛ حيث يُجمع فيه ذلك العدد الهائل من الملفّات التي تُرهق الإداريّ حينما يبحث فيها عن معلومات تخصّ ملفّ شخص ما فهل استعماله في النشاط التربويّ يُمكن أن يقضي على مهام الكتاب المدرسيّ وأنّ يحلّ مكانه الحاسوب في المستقبل القريب؟ أو بالأحرى هل من الممكن أن تستغني مدرستنا في يوم ما عن خدمات

هذا الكتاب وأن تستبدله في المقابل بوسيلة تعليمية أخرى وهي الحاسوب؟ ثم هل تقلص استعمال الكتاب المدرسيّ يعني التطور في التعليم؟ وأين تنحصر عقبات النشاط التعليمي هل في الكتاب المدرسي أم في كيفية استعماله؟ وحتى لا تنقص أهمية الكتاب المدرسيّ التربوية ما هي المواصفات التي يجب أن تتوفر فيه؟ وما الدور الذي يجب أن يؤديه هذا الكتاب بمضمونه وشكله لمواجهة التحديات ومواكبة تطورات العصر؟ تلکم هي الإشكاليات التي نبحث من خلالها في الواقع الذي يُمثله الكتاب المدرسي في نظامنا التربوي حاضراً ومستقبلاً.

الكتاب المدرسيّ والمنهاج*:

يعتبر الكتاب المدرسيّ نوعاً خاصاً من الكتب التي تُوجّه إلى فئة معينة من المجتمع وهي التلاميذ، ويشتمل على موضوعات البرنامج الدراسيّ المقرر لجميع مستويات التعليم من ابتدائي ومتوسط وثانوي، ولكلّ مادة تعليمية كالرياضيات، اللغة العربية وغيرها. وظهر استعمال هذا النوع من الكتب لأول مرة في القرن السابع عشر للميلاد على يد كومينيوس "cuminus"، وقد اعتمده بعنوان "باب اللغات المفتوح" وزيّته ببعض الرسومات والصّور الموضّحة لمعاني الكلمات، وكان كتاباً مدرسياً موجّهاً لكلّ من المعلم والتلميذ¹. فمنذ ذلك الوقت ازداد الاهتمام بالكتاب المدرسيّ وبكلّ ما يتعلّق بصناعته سواء من حيث المضمون والشكل أم إيديولوجية المجتمع، وذلك وفقاً لما يشهده العصر من تغيّرات وتطوّرات في مختلف المجالات من تربوية وعلمية وتكنولوجية وغيرها.

ومن رام الحديث عن الكتاب المدرسي جرّه ذلك إلى الحديث عن المنهاج الدراسيّ، فهو الوثيقة التعليمية التي تتناول خصائص هذا الكتاب وأهدافه وفرص استعماله وحدودها. ولهذا فإنّ مرحلة تأليف الكتاب المدرسيّ تلي بعد الانتهاء مباشرة من المرحلة التي تتمّ فيها صياغة المنهاج؛ الذي يقرّر اعتماده في مستوى تعليميّ معيّن. والمؤلّف الذي يُقبل على تأليف الكتاب المدرسيّ لا ينبغي

أن يتجاهل الشرط الذي يُطالب فيه بأهمية ربط الكتاب المدرسي بالمنهاج، فلا بدّ له أن يربط بينهما معتبراً المنهاج المرحلة الأولى التي تتجسّد معالمها وعناصرها المختلفة في الكتاب كونه يُمثّل المرحلة اللاحقة لها. وعليه أيضاً أن يجعل هذا الكتاب قادراً على عرض المنهاج وحدة متكاملة ومنسجمة، وأن يتّبع الطّريقة المعتمدة في تنظيم فلسفته الخاصّة بالموضوعات والنّصوص والتّطبيقات والتّمارين وما إلى ذلك. وباختصار ينبغي أن يصطبغ الكتاب المدرسي بطبيعة المنهاج وبتنظيمه.

وعلاوة على أنّه لا يصحّ للمؤلف أن يُضيف إلى الكتاب ما يشاء كأن يذكر فيه ما لم يكن مذكوراً في المنهاج ولم يكن مهماً أو يُنقص منه ما هو أساسيّ يحتاج إليه المتعلّمون، فالمؤلف يُحاسب على كلّ زيادة أو نقصان²، ذلك لأنّ الزيادة التي يضيفها في الكتاب يمكن أن تكون في غير محلّها، ومجرّد تكرار لا معنى له، والنقص الذي يلاحظ فيه يؤدّي إلى نتائج سلبية، ومنها جعل المتعلّمين الذين يستعملونه ويقرؤونه غير مقتنعين بما يوجد فيه من موضوعات ونصوص ومفردات، ممّا يدفعهم إلى الانصراف عنه وإهماله. فحتّى تكون الصّلة التي تجمع بين المنهاج والكتاب ذات معنى وأثر إيجابيّ تقتضي النّظر في مدى توافق الكتاب لموضوعات المنهاج في عموميّاتها وتفصيلاتها، ومن حيث البساطة والشموليّة، ولكن دون إغراق في تفصيل مملّ؛ لا تدعو الحاجة إليه أو المرور العابر بحقائق ومواقف تعليميّة ضروريّة.

وكون الكتاب المدرسيّ من جملة مكونات المنهاج، فإنّ الكتاب الجيّد هو الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسائر عناصر هذا المنهاج³. وليس المقصود هنا أن يتقيّد مؤلّف الكتاب بالمنهاج المقرّر تقيّداً تامّاً، وإنّما المطلوب منه فقط هو أن لا يعمل على إلغاء روح المنهاج وأهدافه؛ فقد يضطرّ للخروج عنه إن كانت بعض الموضوعات لا تحتاج إلى معالجة تفصيليّة، بحيث يقتصر على ذكر أهمّ ما

يتضمّنه الموضوع من نقاط بصفة عامّة، وليترك المجال للمدرّس في معالجته بطريقة الخاصة⁴. معنى هذا أنّ المؤلّف يحافظ على أسس المنهاج ومبادئه حتى لا تتناقض فلسفته مع محتوى الكتاب وطريقة تقديمه.

ثمّ لا ننسى أنّ الرّابط الذي يجمع بين المنهاج والكتاب المدرسيّ قد ينتج عنه ما يُسيء إلى العمليّة التّعليميّة والتّعلّميّة، وذلك في حالة ما إذا كان المنهاج الذي تعتمده هذه العمليّة جافاً في مكوّناته وأغراضه، وغير منسجمٍ تماماً مع قدرات المتعلّمين، لأنّ ذلك سينعكس بلا شكّ على الكتاب؛ حيث يبرز فيه الجفاف ذاته، ولا يتوافق محتواه مع مستوى المتعلّمين وقدراتهم. وكما قد يترتّب عن هذا الرّابط العكس، وذلك إنّ تبيّن أنّ تنظيم المنهاج المُعتمد تمّ بكيفيّة ملائمة وكان متناسقاً في موضوعاته وجاءت فلسفته متطابقة مع مستوى المتعلّمين⁵، فالكتاب يكون شبيهاً بالمنهاج من حيث التّنظيم والانسجام وغير ذلك.

معايير تأليف الكتاب المدرسيّ:

إنّ عمليّة تأليف الكتاب المدرسيّ عمليّة شاقّة يجب أن يُشارك فيها ذوو الاختصاص سواء أكان اختصاصاً لغويّاً أم علميّاً إلى جانب ذوي الاختصاص التربويّ والنّفسيّ. وهذه العمليّة تخضع لجملة من المعايير؛ ينبغي النظر إليها متكاملة ومُجمّعة مع بعضها البعض، إذ كلّ معيار مكملٌ للآخر.

وقبل أنْ نتعرّض لهذه المعايير؛ يجدر بنا أنْ نُشير أوّلاً إلى أنّ هذه العمليّة مثلما يقول "روجي سيغان roger seguin" تمرّ بثلاث مراحل أساسيّة⁶ وهي:

- مرحلة تحديد المشروع؛ وتقوم هذه المرحلة على عدّة محطّات، حيث تبدأ بتحليل حاجيّات المتعلّمين في مستوى تعليميّ معيّن، ثمّ تلي محطّة تحرير أوّل فصل من الكتاب وتقويمه لكشف نقاط الضّعف فيه أو القوّة.
- مرحلة التّحرير؛ وهي المرحلة التي يظهر فيها شكل الكتاب، حيث يتمّ تحرير محتواه من نصوص وتمارين ووسائل توضيحيّة وغير ذلك.

- مرحلة التصنيع؛ وتخصّ الجانب الماديّ والتقنيّ من العملية، ويتمثّل في الإخراج والطباعة والتّغليف.

والمعايير التي تقوم عليها عملية تأليف الكتاب المدرسيّ نذكرها في الآتي:

* المعيار الاجتماعيّ الثقافيّ: كون الكتاب المدرسيّ من بين الوسائل التعليميّة التي تقوم بوظيفة نشر ثقافة المجتمع وتبليغها؛ فالمطلوب عند تأليف هذا الكتاب عدم إغفال طبيعة الثقافة التي يتولّى عرضها من حيث أبعادها ومكوناتها وعوامل التغيّر فيها، واتّجاهات هذا التغيّر، لأنّه حتّى يتمكّن المتعلّمون من التعرّف على ثقافة مجتمعهم لابدّ من التعرّض إلى حقيقة ما يُكوّنها وما تحتويه وطبيعتها، خاصّة أنّ الكتاب يُسهم إسهامًا كبيرًا في تكوين شخصيّاتهم وتنميّة ثقافتهم⁷، وكما يُسهم إلى جانب ذلك في الحفاظ على فكر الإنسان وخبراته. وبعبارة أخرى الكتاب المدرسيّ بصفة عامّة يخضع لتراث المجتمع الثقافيّ ولنظامه السياسيّ والإيديولوجي وللقيم الاجتماعيّة والثقافيّة أيضًا، حيث يُدرك المتعلّمون من خلاله جزءًا هامًا من كيان مجتمعهم وهذا بلا شكّ سيعمل على توطيد الانتماء الوطنيّ والاعتزاز به والتمسك بمقوماته. والكتاب المدرسيّ الجزائريّ لا يشذّ عن قاعدة التقيد بهذا المعيار، فهو منوط بمراعاة جميع الأبعاد الثقافيّة التي تخصّ المجتمع الجزائريّ، إذ يجب أن يقرأ المتعلّمون في هذا الكتاب موضوعات تتحدّث عن عادات المجتمع الذي يعيشون فيه وتقاليده حتّى لا يحدث الانقطاع بين ما يتعلّمونه في المدرسة وما يجدونه في الواقع. ونحن هنا لا ننكر أنّ الكتب المدرسيّة الجزائريّة لا يُقصر مؤلّفوها في تناول هذا الجانب المهمّ من المجتمع، فهي تحتوي في أغلبها على موضوعات ثقافيّة واجتماعيّة ودينيّة.

* المعيار التربويّ الفلسفيّ: يقوم هذا المعيار على النظرة الخاصّة التي يُكوّنها المؤلّف عن طبيعة المتعلّمين وعلاقتهم بالمجتمع، إذ لا يمكن للمؤلّف أن

يُشرع في عملية تأليف الكتاب المدرسيّ وهو لم يسع بعد إلى معرفة طبيعة المتعلّمين الذين سيقدّم إليهم الكتاب، ولم يكن على دراية بنوع العلاقة التي تربطهم بمجتمعهم، أو بالأحرى لم يعتمد أية وجهة فلسفية. ومعنى هذا أن تكون للمؤلف فلسفة محدّدة يعمل على تجسيدها من خلال الكيفية التي يتّبعها في اختيار المادة الدّراسيّة المكوّنة للكتاب وعرضها. وتتمثّل هذه الفلسفة في مجموع الأهداف العامّة والتوجّهات الاجتماعيّة والسياسيّة والتاريخيّة والثّقافيّة التي يُحدّدها النظام التربويّ لنفسه قبل تنفيذ أيّ تخطيط. أيّ أنّ الفلسفة التي يعتنقها المؤلّف تُترجم من خلال اختياره لمتن الكتاب المدرسيّ من نصوص ومضامين⁸، وفي طريقة عرضه وتقديمه له أيضاً. وكما أنّ على المؤلّف أن يحرص كلّ الحرص على تلقين المتعلّمين مختلف الأصول والأفكار التربويّة التي يُنشأون عليها. والكتب المدرسيّة الجزائريّة لم يُقصر مؤلّفوها في تمثيل هذا المعيار بشكل عامّ، ومثال ذلك كتاب اللّغة العربيّة المقرّر لتلاميذ السّنة الأولى من التّعليم المتوسّط، ففيه ما يكفي من النّصوص والمضامين التي تناولت مفاهيم دينيّة وتربويّة وأخلاقيّة وغيرها.

* المعيار النّفسيّ: حتّى لا يفقد الكتاب المدرسيّ صفته الحيويّة يجب أن تُراعى في صناعته نفسيّة المتعلّمين والمدرّسين، فهو العنصر الوسيط الذي يجمع بين ثقافة المجتمع وتراثه وأهدافه وبين حاجيات المتعلّمين ورغباتهم⁹. وتتجسّد هذه المراعاة في مخاطبة الكتاب بشكله ومضمونه المتعلّم ككائن نشيط وليس مجرد آلة خاضعة يستجيب لجميع المحتويات التي تُقدّم له، وفي أن يكون الأداة التي تُثير تفكيرهم وتتميّه، وأن يكون مُعيناً على تكوين الاتجاهات والقيم. وكما يجب أن تُؤخذ بعين الاعتبار الفروق الفرديّة بين المتعلّمين، لأنّ ما يُمكن أن يكون ميسوراً عند بعضهم قد يكون عند غيرهم صعباً. وعلاوة على أن

المحتوى الذي يحتاج إليه متعلّم المستوى الابتدائيّ مثلاً ليس بنفس الكميّة والنّوعية مع المحتوى الذي يتطلّبه متعلّم مستوى التّعليم المتوسّط.

ويحدث الأمر ذاته مع المدرّس، فهو الطّرف الثّاني الذي يستعمل الكتاب المدرسيّ وبالتالي لا يجب أن يتجاوز حدود إمكانيّاته وقدراته. وعلى العموم نرى أنّ الكتاب المدرسيّ الجيّد هو الذي يشمل بجميع مكوّناته حاجيات المتعلّمين وميولاتهم بكلّ تنوّعاتها؛ حتّى يكون أثره فيهم إيجابيّاً ومن ثمّ يُقبلون عليه ككتاب للقراءة وغيرها. ويتحقّق هذا المعيار بإجراء دراسات ميدانيّة نفسيّة لعينة من المتعلّمين الذين سيقدّم إليهم الكتاب.

* المعيار العلميّ: ينصب الاهتمام في هذا المعيار على طريقة تأليف الكتاب المدرسيّ وإخراجه ومتابعته، بحيث ينبغي أن يُوضع الكتاب موضع التّجريب قبل إخراجه في طبعته النهائيّة حتّى تُحدّد مواطن الضّعف فيه لتلافيها وتُنقّح مادته على ضوء الممارسة الميدانيّة. وكما ينبغي أن تُجرى دراسات على المتعلّمين قصد التّعرّف على طبيعة نضجهم وانشغالاتهم، وتحديد قدراتهم المعرفيّة ومستوى محصولهم اللّغويّ وتحديد الموضوعات التي يميلون إليها للقراءة أيضاً، فمن الضّروريّ أن يحوي الكتاب نصوصاً مشوّقة تتلاءم مع مستوى المتعلّمين الفكريّ والعقليّ. وأنّ يُساير التّطوّرات التي تشهدها مجالات العلم والمعرفة حتّى لا يتسم بالتقليديّة، وذلك أن تتمّ صناعته بطريقة علميّة وعصريّة، كأن تتوفر فيه الوسائل التّوضيحيّة (الصور والرّسومات) لما لها من أهميّة كبيرة في توضيح وتجسيد المفاهيم المحسوسة التي لم يتعرّف عليها المتعلّمون من قبل، وكما أنّها تُساعد على ترسيخ المعاني في أذهانهم. ولكن حتّى تلعب هذه الوسائل دورها بفعاليّة يجب أن توضع في أماكنها المناسبة على الصّفحات؛ بحيث تتفق في تفاصيلها إلى حدّ ما مع المكتوب¹⁰. ومع أنّ بعض الكتب المدرسيّة الجزائريّة لم يُراع فيها هذا الشرط، بدليل أن كتاب اللّغة العربيّة

المقرّر لتلاميذ السّنة الأولى من التّعليم المتوسّط وُضعت فيه الرّسومات فوق المكتوب¹¹. وأنْ يُقدّم بغلاف جيّد مناسب للمستوى التّعليميّ المُستهدف، ومُتّين أيضاً حتّى لا يتلف بسهولة لكثرة استعماله. ولأهميّة انتقاء الغلاف قامت إحدى دور النّشر الأمريكيّة بوضع الكتب الموجهة للأطفال في آلة الغسيل الميكانيكيّة دون إضافة الماء إليها، ثمّ تركتها تتخبّط لمدّة ساعة وذلك حتّى تتمكّن من معرفة نقاط الضّعف في عمليّات التّدبيس والتّغليف وفي الورق وحبر الطّباعة¹². والمطلوب في هذا الجانب أيضاً احتواء الكتاب على الألوان الجذابة التي تُريح نظر المتعلّمين وتُلفت انتباههم وتُشوّقهم.

أهميّة الكتاب المدرسيّ ودوره في العمليّة التّعليميّة والتّعلّميّة:

بالرّغم من الاستعمال الواسع الذي عرفه الكتاب المدرسيّ في النّشاط التّربويّ، إلّا أنّ المواقف منه توزّعت بين التّأييد والمناهضة بعد أنْ ظهرت إلى جانبه الوسائل التّعليميّة الأخرى وبالأخصّ الحاسوب، فهناك النّاقم على الكتاب والرّافض لفكرة استعماله، حيث يرون أنّه لا جدوى من وضعه في أيدي المتعلّمين والمدرّسين، ويطلبون بإبعاده عنهم؛ نظراً لما يُمكن أنْ يُمثّله من عقبة أمام سير العمليّة التّعليميّة والتّعلّميّة، وهناك أيضاً المؤيّد الذي يعتبر الكتاب من أهمّ الوسائل التّعليميّة التي لا يُمكن الاستغناء عنها حتّى وإنْ وُجدت إلى جانبه وسائل التّعليم الحديثة.

ولو عدنا قليلاً إلى الوراء لوجدنا أنّ ثمة من فلاسفة التّربيّة الذين رفضوا توفير أيّ كتاب في أيدي المتعلّمين، ومن بينهم المربّي الفرنسيّ "جون جاك روسو Jean . J. Ressou" المعروف بثورته على الكتاب ورفضه الشّديد له، ولنوع التّعليم الذي يعتمد، فهو يُعارض بشدّة استعمال أيّ كتاب قبل بلوغ النّاشئة سنّ الثّانيّة عشرة، حيث قال إنّ الكتاب من أكبر الوسائل التي تُسبّب تعاسة الأطفال¹³، بحجّة أنّه يقف حاجزاً بينهم وبين الطّبيعة ولا يُعلّمهم سوى الأمور

التي يجهلون فيها الحياة، ويُبعدهم كلّ البعد عن مشاغلهم واهتماماتهم. ولهذا السبب بالذات كان "روسو" يمنع تلميذه "إميل" من استعمال أيّ كتاب، ولكنّه لم يستثن في المقابل إمكانية الاعتماد على قصّة "روبنس كروزوي"، فهي بالنسبة إليه أفضل ما يمكن أن يقدّم للمتعلمين¹⁴، لأنها تُحدثهم عن الطّبيعة الخيرة، إذ يرى أنّ الطّريقة المثالية التي تناسب التّعليم هي التي تُكسبهم القدرة على اكتشاف الحقائق، والوصول إلى المعارف بواسطة تفكيرهم واكتشافهم للأمور، وليس التي تعودهم الحفظ الآلي، والتلقين والاستظهار البيغائي، لأنّ المعرفة الحقيقيّة التي تقرّبهم من الواقع لا يصلون إليها بالتّحفيظ، إنّما بالبحث من تلقاء أنفسهم وبمجهودهم الذاتي ونشاطهم الخاصّ، ممّا يُحفّزهم على البحث أكثر والرغبة في التعلّم. ولهذا يقول "روسو" لا كتاب إلّا الدّنيا. وكما كانت لـ "كريشنستينار Krichnstinar" النظرة ذاتها، فهو يرفض رفضاً شديداً استعمال الكتاب في التّعليم، وقد أعاب في عصره على المدارس الألمانية التي لا تزال تعتمد، لأنّ المدرسة القائمة على التّعليم الكتبيّ في نظره لا تُفيد في شيء؛ سوى أنّها تُعوّد المتعلّمين على الحفظ والتلقين للحروف التي تقدّمها لهم عن طريق الكتاب. ولهذا السبب كان يقول «إنّ مدارسنا مازالت مدارس الكتاب فيها يقع تلقين الحروف المميّنة»¹⁵. وعلاوة على أنّ المدارس التي تُعلّم الحروف المميّنة لتلاميذها ستقتضي بالتأكيد على نشاطهم الذاتي وستمنعهم من التّفكير وتعيقهم عنه. ومن هنا نتساءل: ماذا يمكن أن نتوقّعه من المدرسة التي لا يتمّ فيها سوى تحفيظ المتعلّمين الحروف المميّنة حسب تعبيره؟ وهل يمكن لهذه الحروف أن تبعث فيهم روح الإبداع والحيويّة، وأنّ تدفع بهم إلى التّفكير والعمل؟

وهناك سبب آخر دفع بالبعض إلى النّفور من فكرة اعتماد أيّ كتاب في تعليم الناشئة، وقد تمثّل في تلك المعتقدات السائدة في عصر التّربيّة التقليديّة التي أضفت على الكتاب طابعاً دينيّاً، حيث لا يُسمح لأحد انتقاده أو حتّى الشكّ فيه،

فقد كان المُربُّون يُقدِّسون الكتاب بطريقة لا حدود لها حتَّى إنَّهم يعتبرونه الغاية القصوى في التَّعليم، والمصدر الوحيد الَّذي يتحصَّل من خلاله المتعلِّمون على المعرفة والعلم، وبالتالي لا يحقُّ لهم النُّظر في مصادر أخرى غيره، لأنَّ المحتوى الَّذي يحمله يُعتبر في نظرهم صحيحًا، وعليهم تقبُّل ما جاء فيه تقبُّلاً أعمى. ولكن يبقى هذا التَّصور بالنسبة للمعارضين تصوُّراً سلبياً، لا يؤدِّي سوى إلى الفشل والإعاقة.

هذا وقد اعتبر غيرهم استخدام الكتاب المدرسيّ إساءة كبيرة للمدرِّسين والمتعلِّمين، لأنَّه إنَّ وفَّر وجود هذا الكتاب عن مُستعمليه كثيراً من الجهد وعناء البحث وتكرار المُحاولات، فإنَّه في الوقت نفسه يحرمهم من لذة الإبداع والابتكار، ويمنعهم من إبداء الرأْي والاستنباط، ومن السَّعي إلى التَّجديد والتَّعامل مباشرة مع مصادر المعلومات والنصوص والبحث المُتواصل عن أنسبها وأكثرها ملائمة لواقع التَّعليم أيضاً¹⁶. فعوض البحث بأنفسهم عن المعرفة؛ فإنَّهم يجدونها معروضة في الكتاب.

وكما أنَّ بعض التَّربويِّين المعاصرين لم يستحسنوا فكرة الاعتماد على الكتاب المدرسيّ في النِّشاط التَّربويّ بعد ظهور الوسائل التَّعليميّة الحديثة التي يجدونها أكثر تطوُّراً وأكثر قدرة على استيعاب كلِّ ما يشهده عالم اليوم من تغيِّرات أو مستجدَّات؛ بخلاف الكتاب الَّذي تطول فترة استعماله، حيث تعتمد المدرسة لسنوات دراسيّة متتاليّة دون أن يمسّه أيّ تغيُّر أو تجديد يُذكر وهو الأمر الَّذي يجعل هذه الوسائل تُنافس الكتاب على المكانة التي يشغلها وتُنقص من أهميّته. وتبعاً لذلك تسعى الكثير من الدَّول خاصّة المتقدِّمة منها إلى محاولة التخلّي شيئاً فشيئاً عن استعمال الكتاب المدرسيّ مقابل وضعها بعض الوسائل السَّمعيّة البصريّة المتطوِّرة كالحاسوب حتَّى يُقلَّل المتعلِّمون والمدرِّسون من استعماله ومن الاعتماد الكامل عليه. ولعلَّ السَّبب الرَّئيس الَّذي جعل الحاسوب

يلقى قبولاً كبيراً من هؤلاء هو أنه يتميز بالسرعة الفائقة في إيصال المعلومات وبقدرته على مسابقة مجمل مستجدات العصر، فضلاً عن أنه ساهم في زيادة الثروة المعرفية. ولكوننا اليوم نعيش عصر المعلوماتية الذي يعتمد على الحاسوب كأداة رئيسية في تخزين المعلومات وتداولها، فلا بد أن تكون المدرسة قادرة على تهيئة النشء ليتكيف مع العصر. وهذا ما لا يستطيع الكتاب المدرسي تحقيقه، فهو يعجز عن نقل الكثير مما يشاهده المتعلمون في حياتهم اليومية من أحداث ووقائع بين الحين والآخر في بضع صفحات. وعن هذا يقول الباحث المصري "مراد حكيم بباوي" إن الكتاب المدرسي ما هو إلا وسيلة من الوسائل التعليمية يمكن الاستغناء عنها، بحجة أنها لا تقدر على مواجهة التطور الذي يشهده عالم اليوم من مفاجآت علمية وتكنولوجية حديثة، والتي تحمل معها محتويات علمية متطورة وسريعة التغيير. ولقد أثبتت الدراسات والأبحاث أن المعرفة تتغير كل ثماني عشرة ساعة، ولذلك «لن يكون بمقدور دفتي كتاب مقرر أن يحتوي كل هذه المعارف من معلومات ومهارات واتجاهات، بحيث أصبح من المفروض مواكبة المجال التربوي العام والمتغيرات المؤثرة فيه، وهو ما جعل التوجه في التعليم الآن إلى تعليم المتعلم كيف يتعلم أي كيف يحصل بنشاطه وقدراته على المعرفة، فكل ما يصنعه الفرد بيديه وفكره بعد بحثٍ وتقريب لا يُنسى على مدار حياته ويصبح البحث جزءاً من عالمه اليومي»¹⁷. ومعنى كل هذا أن الكتاب المدرسي أصبح عاجزاً اليوم عن نقل المعارف لكثرتها وتطورها السريع والدائم، مما يستوجب الاستغناء عن خدماته، ولتحل مكانه وسائل التكنولوجيا الحديثة التي تجمع بين الصوت والصورة والنص والرقم بشكل متكامل.

وكما أن الحاسوب وفرّ للمتعلمين إمكانية استخدام الأقراص المدمجة CD؛ مما يقلل من دور الكتاب المدرسي ويضعف من أهميته، فهذه الأقراص تمكنهم

من التحدّث مباشرة مع الوسيط المستخدم حيث يُمكنه مخاطبتهم بأسمائهم، ممّا يشيع جوًّا من الألفة بينهم، ويجعلهم أكثر تقربًا منه، وهذا ما لا يوفّره الكتاب. وهو الأمر الذي يدفع بالكثير من المدارس في الدّول المتقدّمة إلى اعتماد النّظام الإلكترونيّ في التّعليم، حيث تمنح للمتعلّمين الكتاب لفترة زمنيّة مُعيّنة، وبعدها تستغني عنه لتقدّم بديلاً وهو العمل على تعليمهم في طريقة التّدرّيس كافيّة الحصول على المعلومات سواء من التّجربة أم البحث¹⁸، فهذه المدارس تُتيح فرصة وضع الكتاب في أيديهم للوهلة الأولى فقط ثمّ تعمل على إلغائه بعد فترة زمنيّة من التّعليم.

وعلى العموم يبقى الكتاب المدرسيّ في نظر المُعارضين مجرد وسيلة من الوسائل المُعيّنة على التّعليم يمكن الاستغناء عنها حينما تنتهي صلاحية استعمالها، لأنّه لم يعد المرجع الرّئيس للمعلومات ومحور ارتكاز العمليّة التّعليميّة والتّعلّميّة؛ بعد أن ظهرت إلى جانبه وسائل تعليميّة أخرى حديثة تنافسه على الصّدارة. وإضافة إلى أنّ التحسّن الملحوظ على مستوى المدرّسين وتزايد أهميّة دورهم في التّعليم وإبعادهم عن مهمّة التلقين والعمل على تغيير دور المتعلّمين إلى ما هو أفضل جعل الكتاب المدرسيّ يعرف تراجعًا كبيرًا ومن ثمّ لم تعد له قيمة في ذاته وبما يحتويه من معارف.

ولكن الإشكال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل يمكن أن نتصوّر في يوم ما التّعليم بدون كتاب مدرسيّ؟ وهل ستحتلّ مكانته الوسائل التّعليميّة الحديثة بعد سنوات كثيرة من هذا الوقت؟ وبالتالي يتخلّى عنه المتعلّمون نهائيًّا؟ والإجابة طبعًا تكون بلا، لأنّ الكتاب المدرسيّ في نظر مؤيّدیه لن تتخلّى عنه المدرسة مهما كان الوضع الذي تكون فيه، حيث إنّ وجوده يبقى أمرًا ضروريًّا، فهو بالنّسبة للمتعلّمين معلم لا يقسو ولا ينهر، ولا يطلب أجرًا ولا شكرًا ويبقى بجانبهم غير مقيّد بزمان ولا مكان¹⁹. وقد لا نُغالي إذا قلنا إنّ ما يبقى معهم هو

ما يحفظونه من الكتاب المدرسيّ ممّا يُعطيه الحقّ لأنّ يكون المصدر الرئسيّ الذي يعتمدونه في أيّ وقت للحصول على المعرفة والذي يمكنهم من حلّ المشاكل التي تعترضهم، ويدفعهم إلى البحث والنشاط الذاتي. وكما أنّ من خصائص هذا الكتاب أنّه يحمل معلومات غير مشكوك فيها، في حين أنّ الإنترنت يحتوي على معلومات وكتب مشكوك في صحتها لعدم وجود رقيب لها، وهو بذلك - الكتاب - يُمثّل «جوهر العملية التربويّة لأنّه يُحدّد المعلومات التي ستدرس للتلاميذ كمّاً وكيفاً. وهو سلطة علميّة لا يتطرق إليها الشك. والكتاب المدرسيّ هو الوعاء الذي يحتوي المادّة الدّراسيّة الذي يفترض فيها أنّها الأداة التي تستطيع أنّ تجعل التّلاميذ قادرين على بلوغ أهداف المنهج المحدّد سابقاً»²⁰. وكلّ هذا جعل من الكتاب المدرسيّ أداة تعليميّة ذات أهميّة كبيرة.

ولا يخلو الأمر أنّ يكون هذا الكتاب مهمّاً أيضاً للمدرّسين في أداء وظيفته التعليميّة، فهو الذي يُحدّد له مادّة التدريس ويُعيّنه على توزيعها وتنظيمها ويُمكّنه من التدرّج في إنجازها بخطى ثابتة ويوفّر له مختلف الأنشطة التي تساعد على تبليغ المعلومات إلى تلاميذه²¹. وكما يُعيّنه على معرفة مصادر المعلومات التي تتعلّق بالموضوع الذي يتطرق إليه وعلى تقييم المعلومات التي اكتسبها.

ويُحدّد "إيزنر Eisner" أهميّة الكتاب المدرسيّ في النقاط الآتية²²:

- يُقدّم خبرات ذات مستوى في المحتوى لا يمتلكها إلاّ القليل من المدرّسين.

- يُنظّم المعلومات والمحتويات التي تتمحور حول بعض الموضوعات تنظيمًا منطقيًا وفق الأهداف التعليميّة المحدّدة.

- يُزوّد المدرّسين والمتعلّمين بنوع من الأمان من حيث أنّه يوضّح لهم المرحلة التي يسبّرون عليها، ممّا يمكنهم من معرفة المحتوى الوارد في المنهاج والطريقة التي يتّبعتها.

- يُقدّم للمدرّسين الأسئلة التي يجب أن يطرحها على المتعلّمين، ويُرودهم بمادة الامتحان.

- يقترح على المتعلّمين أنشطة ينهكون فيها، ويُرودهم بالإجابات الصحيحة.

هذا وزيادة على الأهميّة الخاصّة التي يحظى بها الكتاب المدرسيّ من قبل الأولياء، فهو في نظرهم من أهمّ الوسائل التّعليميّة التي تُتقّف أبناءهم، والتي تُمكنهم من معرفة مستواهم، ومن تتبّع سير تعلّمهم، إذ تجددهم متحمسين جدًّا لفكرة وضعه في أيدي أبنائهم، قصد اتّخاذه وسيلة تعليميّة لها صداها في ميدان التّربيّة هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى؛ يرى البعض أنّ إلغاء الكتاب يُسبّب نوعًا من الإرباك سواء بالنّسبة للمتعلّمين أم الأسرة أم المدرّسين²³؛ الأمر الذي سيُشيع التخبّط والعشوائية في العمل التّربويّ. ولا ننسى هنا أنّ وجود الكتاب المدرسيّ مهمّ ليس فقط بالنّسبة للمتعلّمين، إنّما بالنّسبة للأولياء أيضًا، إذ إنّ إبعاده عن متناول المتعلّمين قد يُشكّل معضلة لأولياء الأمور، ويُمثّل عقبة كبيرة تحول دون التّواصل بين المتعلّمين والأسرة. ثمّ إنّ إبعاده عن أعين المتعلّمين بالشّكل النهائيّ فيه الكثير من المغالاة والإجحاف.

وإنّ كان "روسو" على سبيل الذّكر يمقت الكتاب في عصره، واعتبره مجرد عقبة تحوّل دون بلوغ المتعلّمين غاياتهم فإنّ التّربويّ "آلان Alan" يعتبره عكس ذلك، فهو يقول بأنّه «لا يمكن أن يلغى لأنّه يجب ألاّ ننسى أنّ من مهام المدرسة أنّ تعلّم الطّفل استعمال الكتاب (كأنّ تُعوّده على الرّجوع إلى القاموس عند الحاجة مثلاً) لأنّ الأسئلة التي تطرحها الأشياء والواقع تُوجّه بصورة طبيعيّة نحو الكتب؛ حيث يجد في هذا الرّسم أو النّصّ أو تلك الوثيقة أو الصّورة الجواب أو المعين على إيجاد الحلّ، ولأنّ الكتب تُتيح للمتعلّم أن يتأمّل على مهل من التّعليم الذي يتلقّاه وهذا ما لا تُوفّره مثلاً الوسائل السّمعيّة البصريّة...»²⁴.

فوجود الكتاب في المدرسة يُساعد المتعلّمين على إيجاد الحلول للإشكاليّات التي تُطرح عليهم في موقف ما.

ونُشير في نفس السّياق إلى أنّ الكثير من التّربويّين لا يزالون يُشيدون بمكانة الكتاب المدرسيّ وبالأهميّة التي يحتفظ بها على الرّغم من وجود وسائل التّعليم الحديثة، ومن تطوّراتها الهائلة والسّريعة التي تفوق كثيرًا التطوّر الذي يعرفه الكتاب. والسّبب يكمن في أنّ لهذا الأخير ميزة خاصّة ينفرد بها وهي السّهولة التي يُوفّرها لمستخدميه في كفيّة الحصول عليه، فهو سهل المنال ورخيص الثّمّن مقارنة بالوسائل المذكورة حيث يكون في متناول المتعلّمين جميعًا فقيرهم وغنيّهم دون استثناء. ونذكر بخصوص هذا أنّ أهميّة هذا الكتاب تزداد في المدارس المحرومة من الوسائل المذكورة، وفي المدارس التي حظيت بمعلّمين غير متمكّنين من مهارات التّدريس ولا يُجيدون القدرة على استخدام الحاسوب.

ثمّ لا ننسى أنّ الكتاب المدرسيّ الجديد الذي صُمّم وفق المقاربة الجديدة "المقاربة بالكفاءات" * غير عاجز عن بلوغ الأهداف التّعليميّة، وعن إكساب المتعلّمين الكفاءات المُستهدفة ودعم مكتسباتهم وتتميّتها؛ حتّى وإنّ اعتمد المُدرّسون أو المتعلّمون على الحاسوب كمصدر آخر للتّعليم والتّعلّم، ممّا يُمكنه من الحفاظ على القيمة التّربويّة التي اكتسبها نظرًا لإمكان توافره في أيدي كلّ التّلاميذ واستخدامه وسهولة الرّجوع إليه في كلّ حين. وخصوصًا بعد ما طرأ عليه تحسينات تربويّة وصناعيّة كثيرة جعلت منه أداة مهمّة في العمليّة التّعليميّة والتّعلّميّة ووسيلة للإبداع وليس للجمود وكبت القدرات. ويمكن الإقرار بهذا القول أمام الوضع التّعليميّ الذي تعيشه العديد من مدارس الدّول المتخلّفة فهي لا تزال بحاجة ماسّة إلى استعمال هذا الكتاب، لأنّ ذلك أوّلًا يُسهّل عليها السّير في العمليّة التّعليميّة والتّعلّميّة وثانيًا كونها تُعاني من عجز كبير عن توفير وسائل

تعليمية حديثة وعن تجديدها وتغطية تكاليفها الباهضة؛ فمن الضروري أن تُوفّر للمتعلّمين على الأقلّ هذا الكتاب. وفوق هذا كلّه يعتبره البعض إلى يومنا هذا الحامل الوحيد "للعلم الصّحيح" رغم تطوّر العلوم وانتشارها ونسبيتها من ناحية وظهور وسائل تعليمية حديثة من ناحية أخرى.

ويمكن حصر الوظائف الأساسية للكتاب المدرسيّ في النقاط الآتية:

- يُعتبر الكتاب المدرسيّ وسيلة تبليغ المعرفة، فمن خلاله يتعرّف المتعلّمون على الأشياء المحيطة بهم، ويسافرون عبره إلى مختلف دول العالم وما إلى ذلك. وتستدعي هذه الوظيفة الاختيار المناسب للمعلومات في كلّ مادة تعليمية معيّنة حتّى تكون في متناول متعلّمي المستوى المستهدف.

- وسيلة لدعم مكتسبات المتعلّمين، يحمل الكتاب المدرسيّ في كلّ مرحلة تعليمية كمية معيّنة من المعلومات والمعارف التي تُضاف إلى رصيد المتعلّمين اللّغويّ والمعرفيّ وتثريه²⁵، فالكتاب يُسهم بشكل عامّ في تطوير القدرات والكفاءات المكتسبة، وتدعيم المكتسبات وتنميتها وإدماجها عند مواجهتهم للوضعيّات - المشكلات التي يكونون فيها.

- أداة للثقافة، يشتمل الكتاب المدرسيّ على مواضيع متنوّعة؛ تتناول كلّ ما يحيط بالمتعلّمين من وقائع تاريخية، ثقافية واجتماعية وغيرها.

- وسيلة ضرورية لهيكله العمل التربويّ وتنظيمه، ولتوجيه تعلّم التلاميذ في التلقّي والتّحصيل.

- وسيلة تعبيرية عن محتويات المنهاج الدّراسيّ الأساسيّة وفلسفته التّربويّة والاجتماعيّة.

ومن خلال كلّ ما تقدّم؛ لا بدّ أن نقول إنّنا لا نشاطر تمامًا الرّأي الذي يرفض استعمال الكتاب المدرسيّ في العمليّة التعليميّة والتعلّميّة، أوّلاً لأنّه يُبالغ في رفضه له، وثانيًا لأنّ الواقع التربويّ يبرهن على أنّه لا يمكن الاستغناء عنه

رغم ما يعترضه من نقائص وعيوب؛ خاصّة من حيث عدم قدرته على مواجهة التطّورات العلميّة والتكنولوجيا الحديثة التي يشاهدها المتعلّمون في الوقت الراهن، ولا نوافق الرأى المؤيّد موافقة تامّة لمبالغته في الدّعوة إلى الاعتماد الكلّي على هذا الكتاب، لأنّ هناك مصادر غيره للحصول على المعرفة، ووسائل تعليميّة أخرى ينبغي الاستعانة بها في تحقيق الأهداف التّربويّة وخاصّة الحاسوب الذي تتزايد حاجة استخدامه يوماً بعد يوم، ولذلك يبقى الكتاب المدرسيّ لوحده غير كافٍ وبالتّالي لا تجوز المبالغة في أن يعتمد المدرّس أو المتعلّم المصدر الوحيد للحصول على المعلومة المطلوبة. وكما أن الاستغناء عنه غير ممكن، فهو يؤدّي الشّطر الأوّل من العمليّة التعليميّة والتعلّميّة والوسائل التعليميّة الأخرى (الحاسوب مثلاً) تكمّل الشّطر الثّاني منها.

وإنّ تحدّثنا عن واقع الكتاب المدرسيّ الجزائريّ بصفة عامّة لتبيّن لنا أنّ هذا الكتاب عرف تحسّناً ملحوظاً مقارنة بما كان عليه في السّنوات الماضية، وهو بذلك لا يزال يحتلّ مكانة مرموقة في نظامنا التّربويّ، فقد استوفى إلى حدّ ما أفضل ما يُمكن من المواصفات العلميّة والتّربويّة والشّروط الفنيّة في ظلّ ما يتوفّر لوزارة التّربية الوطنيّة من إمكانيّات، فهي تولي للكتاب المدرسيّ عناية كبيرة، بدليل أنّها تُوفّر تقريباً لكلّ مادة تعليميّة كتاباً مدرسيّاً، ولكلّ مستويات التّعليم الابتدائيّ والمتوسّط والثّانويّ؛ ممّا يؤكّد أنّ مدرستنا لا يُمكن أن تستغني عن خدمات هذا الكتاب. ولكن لا يجدر بنا أن نتجاهل ما لوحظ فيه من عيوب ونقائص، والتي لا بدّ من القضاء عليها حتّى لا تُنقص من أهمّيّته ودوره الفعّال، فكتابنا المدرسيّ لا يزال بحاجة إلى أن يكون في أحسن صورة سواء من حيث الشّكل والمضمون أم من حيث الطّباعة والإخراج فلا بدّ من تجنّب السّرعة في إعداده أو طبعه حتّى لا تتسرّب الأخطاء فتعكس آثارها السيّئة على تكوين المتعلّمين، ولا تضطرّ إلى تصحيحها لاحقاً، وللتذكير عرض في سنة 2008

حوالي سبعمائة (700) تقرير حول الأخطاء الواردة في الكتب المدرسية أمام لجنة المراجعة.

وخلص القول؛ يبقى الكتاب المدرسي وسيلة تعليمية هامة في أيامنا هذه بالرغم مما شهدت الساحة التربوية من تطور وتغير خاصة في مجال تنويع الوسائل التعليمية فلا يسعنا إلا أن نعترف بأن لهذا الكتاب قيمة تربوية في العملية التعليمية والتعلمية وأن هذه الوسائل لن تزرحه من مكانته إذا كان استعماله صحيحاً واستغلاله جيداً، لأن الاستعمال الجيد له يساعد بدون شك على تحسين المردود المدرسي كمّاً ونوعاً؛ مما يتيح الفرصة لضرورة وضعه في أيدي المتعلمين والمدرسين أو بعبارة أخرى يبقى هذا الكتاب من أفضل الوسائل التعليمية بلا منازع إذا استعمله الجميع بفن واعتدال، وإذا تمّ تغييره كلما اقتضى الأمر ذلك حتى يُمثّل عصر العولمة والمعلوماتية أحسن تمثيل.

الهوامش

-
- * المنهاج "Curriculum" يشمل غايات التربية وأهدافها، وكل ما يتعلّق بالعملية التعليمية والتعليمية منها الكتاب المدرسي والطرائق المتبعة والأنشطة المعتمدة فيها.
- 1- François Richaudeau, conception et production des manuels scolaires guide pratique. Paris : 1979, UNESCO.
- 2 - أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسي: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، د. ط. القاهرة: 1962م، دار الهناء للطباعة، ص 247. بتصرف
- 3 - سمير شريف استيتية، علم اللغة التعليمي، د. ط. الأردن: د ت، دار الأمل للنشر والتوزيع، ص 197.
- 4 - محمد صالح جمال وآخرون، كيف نعلّم أطفالنا في المدرسة الابتدائية، ط 4. بيروت: د ت، دار الشعب ص 168.
- 5 - أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسي: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 248.

- 6 - إسماعيل إلمان "الكتاب المدرسيّ تربية وصناعة" الكتاب المدرسيّ في المنظومة التربويّة، واقع وآفاق أعمال الملتقى الوطنيّ يومي 24-25 نوفمبر 2007 بالجزائر، وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ، دار هومه ص 295.
- 7 - أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 166.
- 8 - أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 181 و 182. بتصرّف
- 9 - المرجع نفسه، ص 189.
- 10 - إلياس ديب، مناهج وأساليب في التّربية والتّعليم، ط3. بيروت: 1981، دار الكتاب اللّبناني، ص 120.
- 11 - يُنظر: بدر الدّين بن تريدي ورشيّدة آيت عبد السّلام، "استكشاف اللّغة العربيّة" كتاب اللّغة للعربيّة للسّنة الأولى من التّعليم المتوسّط، ط1. الجزائر: 2003م، وزارة التّربية الوطنيّة، الدّيون الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة.
- 12 - أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفنّ، د ط، 1991م، دار الفكر العربيّ، ص 240.
- 13 - محمّد صالح جمال وآخرون، كيف نعلّم أطفالنا في المدرسة الابتدائيّة، ص 163 - 164.
- 14 - الدّهمنيّ ضميّد "الكتاب المدرسيّ خزانة المضامين والأنماط النّقائيّة التّقليديّة" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التّربويّ، ص 141.
- 15 - المرجع نفسه، ص 15.
- 16 - محمّد المنصف حاجي "الكتاب المدرسيّ بين الإبداع والامتثال" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التّربويّ ص 113.
- 17 - محتوى المناهج في المدارس المستقلّة،
<http://www.education.gov.qa/content/blog/Detail/7367>.
- 18 - الموقع نفسه.
- 19 - أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 5.
- 20 - عليّ تعوينات "الكتاب المدرسيّ، مواصفاته وشروط تأليفه" مأخوذ من محاضرة ألقيت بالجامعة الصّيفيّة للعلوم الشرعيّة بشرشال، جويلية: 1998م.

- 21 - محمد فيالة "التأليف المدرسيّ: طرقه، صيغته، علاقة المؤلفين بسلطة القرار والإشراف التربويّ" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التربويّ، ص 230.
- 22 - مستوى مقروئيّة ودرجة إشراكيّة كتاب اللّغة العربيّة،
<http://www.lahaonline.com>
- 23 - محتوى المناهج في المدارس المستقلّة،
http://www.education.gov.qa/content/bloq_Detail/7367.
- 24 - عبد المجيد قراب "منزلة الكتاب المدرسيّ في العمل التربويّ" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التربويّ ص 42 - 43.
- * صُمّم الكتاب المدرسيّ الجزائريّ وفق المقاربة بالكفاءات *approche par compétences* وهي مقاربة جديدة تُمثّل مشروع عمل قابل للإنجاز في ضوء حصّة تأخذ بعين الاعتبار مجمل العوامل التي تتدخل في تحقيق الأداء الفعّال من أهداف ووسائل ومعارف وخصائص للمتعلم والزّمان والمكان وغير ذلك. واعتمدت هذه المقاربة في إطار الإصلاحات التربويّة التي تمّ تطبيقها بداية من السّنة الدّراسيّة 2003-2004.
- 25 - بدر الدّين بن تريدي "وسائل ترفيّة تدريس اللّغة العربيّة في التّعليم الأساسيّ، الوسائل البيداغوجيّة والبشريّة والتنّظيميّة" اليومان الإعلاميّان حول التّعليم الأساسيّ 18- 19 أكتوبر 1997م، المجلس الأعلى للتّربيّة.

III- دراسات باللغة الأجنبية

Task-Based Teaching: An Investigation through Project Work in the English Department of Tizi-ouzou

***Ameziane Hamid
Guendouzi Amar
Department of English
Tizi-ouzou University***

The purpose of the present paper is to expose and discuss an experiment in foreign language teaching which has been conducted in the department of English of Tizi-ouzou University. This experiment is concerned with the teaching of communication methodology (journalism) and drama for fourth year students. It adopts the approach called task-based teaching (CBT) and aims at paving the way to the implementation of the BMD (Bachelor, Master's, and Doctorate) pedagogy in the department.

The discussion of the results reached after two years of the implementation of drama and communication workshops requires the following: One, the exposition of the theory which informs them; Two, elucidating the linkages that tie this theory to the BMD system; Three, the description of the projects and their outcome. Obviously, the scheme of organisation followed in this paper follows this order.

Task-Based Approach:

The theoretical framework underlying the implementation of communication and drama classes are grounded in task-based approach to language learning. The approach is classified in the category of analytic syllabuses which is “a non-interventionist, experiential approach which aims to immerse learners in real-life communication” and which “stresses the growth and self-realization of the individual” (Beglar and Hunt, 2002: 96).

Following White, Beglar and Hunt mention five characteristics inherent in the analytic syllabus. They are:

- 1- It is concerned with how the materials are learned
- 2- Some degree of negotiation between learners and teachers take place
- 3- The content is defined mostly by the learner who determines his contribution to the course.
- 4- The learner decides partially about the criteria of assessment.
- 5- Cooperative learning.

The task-based approach belongs also to Content-Based Instruction (CBI) which seeks to create “a student community of inquiry through authentic communication, cooperative learning, collaboration, and problem solving” (Stoller, 2002:107). Project work is the natural extension of CBI and is seen as no less than a more extreme activity as a task.

The appropriateness of project work to content-based instruction in general and to vocational teaching in particular (i.e. to the BMD pedagogy) is asserted by Stoller who writes that project-based learning “should be viewed as a versatile vehicle for fully integrated language and content learning, making it a viable option for language educators working on a variety of instructional settings, including general English, English for academic purposes (EAP), English for specific purposes (ESP), and English for occupational/vocational/professional purposes, in addition to preservice and in-service teacher training” (2002:109). Stoller (ibid.) quotes also Haines who sees project work “not as a replacement for other teaching methods” but rather “an approach to learning which complements mainstream methods and which can be used with almost all levels, ages and abilities of students”.

Project Work: Its Characteristics and Various Configurations

As it has been said, project work is considered as the backbone of CBI. Stoller (ibid. 110) lists six features inherent in it:

- 1- It focuses on content Vs language targets
- 2- It is student centred
- 3- It is cooperative Vs competitive task
- 4- It leads to authentic integration of skills
- 5- It culminates in an end product, but its value lies in the process as well.
- 6- It is potentially motivating, stimulating, empowering, and challenging.

Henry, quoted in Stoller (2002), distinguishes three types of project. They are: *structured projects*: defined by the teacher; *unstructured projects*: defined by the learners themselves; *semi structured projects*: jointly defined by the teacher and students.

Stoller (ibid.) distinguishes also different types of project, especially from the perspective of data collection techniques. The following types are recorded:

- *- Research project: concerned with the gathering of information through library research
- *- Text project: involves encounters with texts
- *- Correspondence project: requires communication with individuals in view of gathering information.
- *- Survey project: entails the creation of a survey, and then the collection and analysis of data.
- *- Encounter project: involves face-to-face encounter with people outside the classroom.

Description of the workshops:

The teaching of communication methodology and drama has been incorporated in the fourth year syllabus as optional replacements of the traditional research paper in which the students are required to write a 30-50 pages length on an academic topic

related to English and/or American civilisation, literature, or linguistics. The two workshops unfolded throughout the academic year and aimed at achieving the following objectives:

- To provide for the learners opportunities to practice their English in real situations
- To enhance the students' skills in reading, writing, and/or listening and speaking.
- To recycle and enhance the students' knowledge of English literature and/or civilisation.
- To encourage the students' initiatives and the spirits of autonomy and creativity.
- To experiment the teaching of vocational English (especially English for communication) and to assess the students' reception of such kinds of learning.

In the whole, the initiative received warm welcome from the part of the majority of students who found in drama and journalism an opportunity of sincere endeavour for self-fulfilment and assertion.

a- Organisation of Drama workshop:

The students who registered in drama workshop were supervised by a professional playwright who helped them to choose and perform the play to act. But before starting the rehearsals which led to the public presentation of the plays, a preparatory work had been done in the form of drama classes. The preparation consisted in:

- Selecting plays and reading them in the classroom with the presence of the teacher.
- Explaining and commenting the selected plays.
- Selecting the scenes to act.
- Simplifying the text/language of the scenes.
- Rehearsing the performance. During this phase the students were sometimes assisted by some teachers who corrected their pronunciation and intonation.
- Study and making of costumes and make-up.

b- Organisation of Communication Workshop

The students who registered in communication workshop, too, were assisted by an experienced teaching staff made of in-service journalists. Their work culminated in the writing of a twenty-four pages tabloid newspaper, by developing articles ranging from local and international news and politics, to sports, finance, and health pages. To help them achieve this task, the department mobilised teachers to supervise their written compositions. The whole project developed through the following steps:

- The students were given preparatory courses about the techniques of writing newspaper articles.
- The students were asked to organise themselves in groups of four to six students and choose a title for their newspaper.
- The students were taught how to conduct research work and asked to collect information, interview people, and gather data.
- When their source was not in English, the students were asked to translate it.
- The students were left free to decide on topics to develop and people to interview, but within the editorial line agreed upon with the supervisor.
- As practice in the classroom, the students were sometimes given lectures on the English and American mass media.

Results:

As we have already said, the workshops were warmly welcomed by many students, especially those who had always felt discontent with the type of academic work embodied by the traditional dissertation. The enthusiasm generated by the workshops helped to a great extent to ensure the success of the experiment, especially in its technical and formal aspects. In other words, the students who engaged in writing a newspaper showed great dispositions to engage in field work and achieve a fine presentation of the tabloid, and those who registered in drama succeeded to make up costumes and act convincingly on the stage. However, at

the level of content i.e. all that is related to understanding and writing skills, the students' performances displayed many weaknesses. Here is a more detailed description of the final outcome of the communication and drama workshops:

- The students succeeded to collect data from different sources, to work it, and to report it.

- Each time an article involved a text search in the library, the students were able to write coherent articles with a more or less good language standard. Thus, the culture rubrics were in most papers successful, since they gave the students opportunities to deal with artistic figures, such as writers and singers, who had already been studied in the classes of literature and/or civilisation.

- The interviews achieved through the encounter with people outside the university were mixed. Sometimes the students asked pertinent and interesting questions. But at other times they showed little knowledge of their topics and a lack of mastery in the way to conduct the interview. The students' inconsistencies led to inappropriate questions and incoherent interviews.

- The international and local news rubrics too were mixed. Thus, even when the students mastered the reported topics, they faced the problem of translating their data, especially that of key political or economic concepts, because they were not prepared for this task. The students' ignorance of translation led them to rely heavily on French words and idiomatic expressions.

- The problem of translation was most acutely felt in the sport rubric and the titles of the articles. In these two instances, the students were unfamiliar with the jargon of the rubric and the English idiomatic expressions. As a consequence, they abused literal translation from French or Arabic. This practice gave rise to clumsy articles, unintelligible for a non-speaker of the French and/or Arabic.

- In the drama workshop, the students faced problems with pronunciation and intonation, and tended to caricaturise the

characters they performed. The latter weakness shows a lack of understanding of the plays.

Discussion:

The results show that the students' performances were affected by four major areas of weaknesses:

- a lack in the development of linguistic skills (weak reading and writing skills, poor pronunciation skill)
- lack in the development of communicative skills (when interviewing people and reporting back information)
- non-effective use of collaborative learning especially in newspaper editing which led to unbalanced quality and quantity of newspaper articles
- lack in research and social skills

The discussion of these weaknesses calls the following comments:

One: the main reason behind the students' underachievement is that the two projects were launched until the fourth year, not as a natural outgrowth of a curriculum, but as disparate developed subjects. No lead-in tasks related to linguistic, cultural, or communicative support to the projects were integrated in the curriculum to provide prerequisites for the accomplishment of the end-products. This aspect could have been integrated in the "modules" of the 3rd year writing and 3rd and 4th year literature and civilization, especially for the project on journalism which demands more specific knowledge of newspaper editing and writing techniques, and involves visits to newspaper offices and specific researching about the history of mass media in the target country.

Two: the deficiencies can also find explanation in the fact that the two projects created a space for lexically, structurally, functionally, technically and professionally driven development to occur that obviously had not been taken in charge effectively all along the process by teachers and students alike, because both were

unprepared to cope with this new teaching/learning task-based methodology .

Three: Indeed the autonomy left by the project work for both teacher and students, who needed to escape the narrowly synthetic learning centred on the teacher, involved a never-ending process of making adjustments which was a true challenge for all the students who felt unprepared for such a task.

It has become clear by now that the students underachievement were also the result of the inadequacy of the teacher profile with task-based teaching. There should be therefore a redefinition of the teacher profile in line with the new requirements of task-based learning and autonomy. As Penny Ur (1996) puts it, teachers have to follow a 'teacher education' programme rooted in the 'reflective model' whose process of learning "develops moral, cultural, social, and intellectual aspects of the whole person as an individual and a member of society". The reflective model is based on experience from which personal theories about teaching and learning are reflected before they are tried out in the field.

The presentation of tasks should also be redefined to permit a gradation of the complexity and difficulty of the tasks and the project as a whole. William Littlewood (?) proposed a teaching continuum with a focus on first, second and finally third generations of tasks. These three generations of tasks help to contribute to the students' linguistic, communicative, intercultural and intellectual developments. The first generation develops communication, the second adds cognitive development and the third extends to students' global personality. The two last types of tasks are carried out through project work. The relationship among the tasks is clearly stated in the following words: "The notion of 'generations' of tasks implies that each category has developed out of the preceding one and is in some way more advanced in the demands it makes on learners and teachers alike. It may thus be expected that learners and teachers will not start with second or

third generation tasks but begin with the simpler, first generation tasks and, as they gain in experience, gradually extend their repertoire to include those which are more advanced” (199?: p.) The benefits to be gained from this extension are summarised by Ribé and Vidal (1993: 4) who wrote:

Within this framework, students and teachers are no longer two separate poles (i.e. the teacher gives information and the student receives it) as in the more traditional type of teaching, but two entities working together, planning, taking decisions, carrying out the task, and sharing the final sense of achievement.

It follows from here that project work should be carried out in an integrative way so as to provide prerequisites and support in every stage of the process underlying the project which starts with presentation and discussion, and followed by preliminary activities and then main activities, before the materials are processed and the final product is achieved.

Following this line of thought and organisation, the scientific committee of the department suggested an intermediate performance objective which is likely to serve as a preliminary stage for the long term project of newspaper editing. Thus, students are given the opportunity to work with portfolios to be organised around thematic units related to literature and civilization modules they undertake during their university courses. Students are therefore given the opportunity to recycle and reshape the knowledge they gain in the two modules. We think that this remedial measure is likely to allow the steady development of the students’ skills by gradually immersing them in task and project-based pedagogy.

Although the bulk of the drawbacks discussed above seems to draw a rather bleak image of the experiment conducted with communication and drama workshops, we nevertheless think that the experiment should be seen as positive in the whole. The following reasons sustain our positive assessment of the workshops:

One: group work stirred high excitement among the students and enforced ‘active’ and ‘interactive’ learning for the project work, breaking thus away from the monotonous atmosphere of former teacher-centred method. In other words, the project work has immersed the students in the actual study of newspaper editing and drama performance on the stage, and gave them opportunities to visit newspaper offices, negotiate their learning with their supervisors, and acquire research autonomy.

Two: Task-based learning through project work has had the merit to diagnose the students’ limitations in writing, speaking, and reading skills. On its turn the diagnosis led the students to achieve consciousness about their poor performances and the need for group and collaborative work in order to reach a better knowledge and use of the English language.

Three: through newspaper editing, the students were urged to meet people, interact with social problems (such as drugs addiction, road accidents ...etc) and behave as active members of society. Field work allowed them also to get an ‘in live’ view of many social evils that undermine our society, and to develop social skills which we would never be able to measure. In fact one can hardly dream of such ‘social’ as well as professional ‘trainings’ in such a short period of time.

Four: the search for information led the students to extensive use of the department’s library and to acquire skills related to library research. Internet was the other source from where they ‘tapped’ information and from which they also developed skills related to this field. These two skills have further significance in the construction of the student’s future learning.

Last but not least, the reason behind our satisfaction is to be found in the deep interest that the experiment has stirred in the students. This interest developed into motivation and triggered positive attitudes even from the part of average or low level students. In fact, it was as if the workshops have released energies too much imprisoned in academia, and allowed the students’

creative skills to express themselves freely in a field that they have always dreamt to work in. Taken in the context of the Algerian university's inability to meet the demands of the students' scientific needs, one can but rejoice at the prospective offered by communication and drama workshops. This is why at the end of the year the department delivered certificates for all the students who joined the workshops and succeeded in their exams.

Notes and references:

Beglar D. and Hunt A. (2002) "Implementing Task-based Language Teaching". *Methodology in Language Teaching: An Anthology of Current Practice*. Eds. Richards J. C. and Renandya, W. A. Cambridge: Cambridge University Press

Littlewood, W.: (?) *Cognitive Principles Underlying Task-Centred Foreign Language*

Ribé, R and Vidal, N.: (1993) *Project Work: Step by Step*. Oxford: Heinemann.

Stoller F. L. (2002). "Project Work: A Means to Promote Language and Content". *Methodology in Language Teaching: An Anthology of Current Practice*. Eds. Richards J. C. and Renandya, W. A. Cambridge: Cambridge University Press

Ur, Penny: (1996) *A Course in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

***Linguistic and Cultural Hybridity in Chinua
Achebe's
Things Fall Apart and Mouloud Feraoun's La terre
et le sang***

**Pr RICHE Bouteldja
Mrs GADA Nadia
University of Tizi Ouzou**

The term 'Hybridity' has become one of the most persistent conceptual leitmotifs in postcolonial discourse and theory. It is intended to exclude the diverse forms of purity encompassed within essentialist theories. The concept is so recurrent and has not a unified meaning because its definition differs from a context to another, from a theorist to another, and can take political, cultural, and linguistic forms. Our paper approaches the concept of cultural and linguistic hybridity in the context of a comparison between the Nigerian writer, Chinua Achebe's first novel, *Things Fall Apart* (1958) and the Algerian author, Feraoun's second fiction; *La terre et le sang* (1952). To explore this contention, we shall try to show how both authors ingested and digested the coloniser's language, selecting new ideas and reshaping them to construct their cultural identities. In so doing, they created something different, a kind of "third space", to paraphrase Homi Bhabha. But, before dealing with the content analysis, it may be useful to explain what is meant by 'linguistic and cultural hybridity'.

For the Russian literary critic, Mikhail Bakhtine, linguistic hybridity is: " [...] a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation, or by some other factors"⁽¹⁾. Bill Ashcroft, for his part, maintains that cultural

hybridity can be used as a means of resistance because the power it releases may well be seen as the characteristic feature and contribution of the post-colonial, allowing a means of evading the replication of the binary- categories of the past and developing new anti-monolithic models of cultural exchange⁽²⁾.

However, if hybridity is widely referred to by many theorists, it is in Homi Bhabha's essays that it forms a major theme. The Indian-born British based critic's use of the word 'hybridity' aims to deconstruct the binary polarity (colonizer-colonized) in favour of a psychoanalytic ambivalence which is constitutive of the identities of the colonizer-colonized subject alike. Bhabha discloses the contradiction inherent in the colonial discourse in order to highlight the ambivalence of the colonizer in respect to his position towards the colonized 'other' through the creation of a new transcultural form within the contact zone produced by colonization⁽³⁾.

To make visible why we get a taste of the hybridized nature of Achebe's *Things Fall Apart* and Feraoun's *La terre et le sang*, we should first and for most refer to the factors which gave birth to 'cultural and linguistic hybridity' in their respective texts. Feraoun stands with Achebe, with whom he shares certain affinities mainly on the ground that both of them were trained in the schools of their colonial masters, both have adopted and wrote in the language of the colonisers, and their creative writings have been stamped by a personal experience profoundly marked by the cultural and political traumas of colonial history. If colonisation is explicit in the complete domination and the total military control of the African vast geographical territories, it is also sustained by a series of concepts implicitly constructed in the spirits of the African peoples. The long years of colonisation left behind it bewilderment and confusion in Africans' minds. The European colonizers, either in the North or the South of the Sahara, did not contempt themselves with holding African peoples in their grips but used all the means to distort, disfigure and erase the history of these populations by emptying their brains of their own pre-colonial history. In an essay

entitled, “Colonialism and the Desiring Machine”, Robert.J.C Young discusses the way the European colonial practices inscribed both physically and psychically on the territories and peoples subject to colonial control. He refers, for instance, to: “the violent physical and ideological procedures of colonisation’s deculturation and acculturation, by which the territory and cultural space of an indigenous society must be disrupted, dissolved and then reinscribed according to the needs of the apparatus of the occupying power”⁽⁴⁾.

Few Africans were then initiated to the coloniser’s history and traditions and the African cultures found themselves out of balance since the African “educated few”, as new products of colonial education, were taught and encouraged to turn their backs on their traditional native cultures and values. These elites lived a kind of non- existence and void. Their identities had been stolen by the colonial educational system which eradicated the already existing religions, customs and languages. It is true that the English domination stressed the economic dependence only while the French emphasised cultural assimilation and unsuccessfully attempted to make Frenchmen of Algerians. Yet, the French and English colonisations had some similarities throughout Africa because both of them tried to make Africans reject their native cultures.

In Algeria, the French assimilation policy tried to make French citizens of educated Algerians. The colonial imperative of producing Frenchmen out of Algerians presume that Algerian cultures were of an atypical and obsolete tradition when compared to the assumed superiority of the French imposed culture. In an article published in Le Monde newspaper, Jean Mouhouv Amrouche makes clear the French colonial efforts to assimilate Algerians after they subjected them to the French laws and denied them the right of political citizenship. He writes:

La société arabo-berbère et musulmane était, en effet, dans la

perspective illusoire de l'assimilation ou de l'intégration, vouée à disparaître par un long et insensible processus d'absorption. Le rêve, l'alibi historique, le parfait achèvement de l'oeuvre coloniale c'était cela: la métamorphose, homme après homme, famille après famille, de la société arabe berbère et musulmane en société européenne et française ⁽⁵⁾.

Great Britain did the same thing in its colonies, but in a different way. Unlike France, Great Britain did not erase or destroy the cultures of its colonies, but rather tried to implant on them a colonial superstructure that would allow the convenience of indirect rule, gelling the original indigenous culture by turning it into an object of academic analysis while imposing the pattern of a new imperial culture. Although no official policy of assimilation was declared, it must not be imagined that the indigenous culture of the people was left intact. What the official British policy left undone, the missionaries helped to complete it by presenting the people's culture as heathen and wholly irreconcilable with the new "light". They frowned on everything original to the people; their names, dances and customs. As an illustration, Oladele Taiwo quotes Achebe who maintains:

when I was a schoolboy, it was unheard of to stage Nigerian dances at any of our celebrations. We were told and we believed that our dances were heathen. The Christian and proper thing was for boys to drill with wooden swords and the girls to perform, of all things, maypole dances. Beautiful clay bowls and pots were only seen in the homes of the heathen. We civilised

Christians used cheap enamel wares from Europe and Japan; instead of water-pots we carried kerosene tins. In fact to say that a product was Ibo made was to brand it with the utmost inferiority. When a people have reached this point in their loss of faith in themselves, their detractors need do no more; they have made their point ⁽⁶⁾.

Not surprisingly, the colonial erasure of the African cultural and personal identity urged nearly all African writers to admit a commitment to the restoration of their African values and put an end to the negative stereotypes perpetuated by a system of education which encouraged all the errors and falsehood about their continent and their countrymen. In their efforts to finish with the jaded portrayal of their continent, as Ania Loomba observes, “No [African] work of fiction written during that period, no matter how inward-looking, esoteric or apolitical it announces itself to be, can remain unaffected by colonial cadences⁽⁷⁾. Many African writers Chinua Achebe and Mouloud Feraoun at their head use literature as a medium to help their societies to regain belief in themselves and put away the complexes of the years of vilifications and denigration which they had met during their pernicious learning in the colonial schools. Both are among the first African writers to openly confront the world or publicly go against ‘the colonial system’. As first avant-garde writers, they opened the door to freedom of expression in literature. Although their early works had little to no comment on the political life in their countries, the two authors present a series of binary “opposition”, two cultures and two languages. I think that Abdul JanMohamed is right to write in her essay entitled “Sophisticated Primitivism: the Syncretism of Oral and Literate Modes in Achebe’s *Things Fall Apart*.”

Faced by the colonialist denigration of his past and present culture and consequently motivated by a desire to negate the prior European negation of indigenous society, the African writers embark on a program of regaining the dignity of self and society representing them, in the best instances, in a manner that he considers unidealised but more authentic images of Africans and manifests itself in opposition of forms as well⁽⁸⁾.

Achebe and Feraoun, then, sought to construct some unique personal traits by incorporating the African values in their literary works to correct the disfigurements and the misrepresentations of their respective societies. In so doing, they needed to transform the language, to use it in a different way in its new context, as Achebe says, quoting James Baldwin, make it 'bear the burden' of an African experience. Achebe and Feraoun impose the print of their background on their adopted language. At the basic level, they do it by introducing vocabulary items, particularly cultural terms into the ordinary syntax of French and English. The borrowed language becomes pidginised and creolised.

For Achebe, the English language cannot fully serve and can merely approximate the need to articulate his Igbo culture. The devices Achebe relies on to give form and pattern to his novel, are some figures of traditional African oral literature like proverbs, myths, forms of speech, many Igbo untranslated terms which illustrate the necessity of abrogation and appropriation. The use of words and expressions such as *ogone*, *gome*, *oradinwanyị* (old woman), *agbala*, *obi ndichie* of *umofia* (the elders of the village), *ekwe*, *udu*, *ogone* (musical instruments), *foo foo*, *uso*, and *ogbanje* do not only serve to make the novel greatly authentic and credible, but also give it an Igbo character and flavour. Sometimes,

Achebe inserts also some singular words in their plural forms and makes some omissions. As an illustration, he writes 'a animal' instead of 'an animal' (P.71), and puts a capital letters in the middle of a sentence: Had (P.105). Furthermore, Achebe changes the Standard English rules when he uses 'And' in the beginning of sentences after a full stop, and repeated many times. These changes are, according to Homi Bhabha, a 'dissembling image' or a kind of 'sameness in difference'⁽⁹⁾. This ambivalent difference ensures that the appropriated English is neither inferior nor superior to the Standard English, but merely different.

In addition to the use of the untranslated terms and grammar deviations,

Achebe creates some sentences, through the characters' conversation, which are not thought initially in English. They are directly translated from his Igbo culture. For a native English speaker, these phrases have no meaning. For instance, 'the sun will shine on those who stand on those who kneel under them' (P.6); 'when the moon is shinning the cripple becomes hungry for a walk' (P.7); 'a man who pays respect to the great paves way for his greatness' (P.14); 'here was a man whose Chi said nay despite his own affirmation' (P.94); and 'you can tell a ripe corn by its look' (P.16). Achebe's appeal to these complex expressions serve, as he himself maintains: "For me, there is no other choice. I have been given this language and I intend to use it [...] I feel that English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will be new English, still in full communication with its new African surrounding". In subverting the coloniser's language, as Taiwo observes, Achebe: "adopts the English language for his own needs in an intelligent manner. In him, we recognise the beginnings of a successful experiment. While refusing to adopt slavishly recognised English usage, he uses the language to put across ideas and concepts which are originally foreign to it. That he does, this fairly successfully is a great credit to him"⁽⁹⁾.

In Feraoun's *La terre et le sang*, the process of using the French language is strikingly similar to the interplay of Achebe's will to make his English language bear his African experience. Denise Brahimi, one of Feraoun's reviewers, notes that Feraoun's use of the French language is similar to the Moroccan writer, Abdelkebir Khataibi who sees that: "Une langue aussi forte que le français ne se laisse pas facilement détruire ni même modifier. Il préfère la considérer comme 'belle étrangère' séduisante, peut être à jamais insaisissable, mais avec laquelle peuvent s'établir des rapports d'amour»⁽¹⁰⁾. What Denise Brahimi fails to mention is that Feraoun in his *La terre et le sang* did not contempt himself to admire the French language, but succeeded to modify it. In our view, Feraoun's deliberately non-standard usage of the French can be viewed as a process of linguistic decolonisation, a questioning not only of the established language usage but also of French-ways of perceiving and interpreting reality. Feraoun achieves this purpose by re-examining the official colonial discourse and then breaking through it with voices from his own culture so long silenced.

Feraoun occupies a significant position among Algerian writers not only because of his remarkable talent as a novelist, but also by virtue of his linguistic resources and the possibilities his works offer. In particular, he stands out most distinctly as an accomplished writer who constantly draws on his rich linguistic background to enliven his imaginative re-creations of contemporary socio-political experiences of his homeland, Kabylia. He reproduces the rhythms and sentence patterns of the Kabyle speech, rural images, analogies and proverbs which come directly from his native

oral tradition, as Chritiane Achour notes: « La langue du romancier, comme celle de Taos Amrouche, mais avec plus de bonhomie rustique, se nourrit de la vieille sagesse des dictons, des proverbes, des images recherchées »⁽¹¹⁾.

In his novel, *La terre et le sang*, Feraoun inserts more than forty untranslated Kabyle words like tharoumith (Frenchwoman),

toub (red earth), mechmel (bare land), ouada (offering), achou(what?), achhal(how much?), ilha (nice) and thakhaounith (devout old woman). Feraoun also makes the characters of his novel speak in a usual nature and say things which are expected of people in their situation of life, in the way they naturally would by using some expressions such as “se sont vraiment des têtes”(P.97); “le sang a parlé” or “écoute ton sang” (P.101);” les rêves sortent” (P.166); “Madame s’est pas lavée ce mois” (P.167); “cheveux d’enfer”(P.211). Feraoun also shows his people’s spirit through language. All these expressions have no meaning unless they are put in their Kabyle cultural context. Some of the uttered phrases can have also a different sense for a Frenchman. For instance, to show her indulgence, Chabha, Amer’s mistress and Slimane’s wife says: “je suis large comme une plaine”; “elle veut salir une femme d’honneur”, ‘voiler le soleil d’un tamis’ (P.208). The language is sometimes crude as its user. As an illustration, Slimane says: “son ventre est plein de bille”, “Dieu a bien fait d’avoir privé l’âne de cornes” (P.83). In infusing the Kabyle material into the French language, Feraoun ‘deterritorialises’ the French language. Therefore, a Frenchman who reads the above expressions may find them unfamiliar and difficult to understand their meanings. But Feraoun uses them in a way that does not hinder or change his comprehension of the novel. In his use of these complex phrases, Feraoun also imposes a sort of a Kabyle thinking on the French language. Therefore, the reader needs to know what is said in the original Kabyle language to understand the meaning and connotations appropriately.

As a conclusion, we may deduce that for Achebe and Feraoun, as for many other African writers, writing becomes a means of constructing an identity which had been rubbed out by the western literary texts which equate knowledge, modernity and development to the West, while they describe Africa from the perspective of the antithesis of positive qualities ascribed to this West. Achebe’s and Feraoun’s experiences of colonialism has defined them and shaped

the hybridity of their works. Both offer some additional varieties and use them as expressive deviations from the standard French and English, a way and a method, for both writers, to make of the borrowed languages their own. For this reason, those who do not speak the two authors' mother languages may not get the maximum enjoyment from their novels.

Bibliographical References

- 1- Quoted Young. J. C.Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race.*(London: Routledge), 1995, p, 22.
- 2- Bill Ashcroft. Garreth Griffith and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies.* (London: Routledge),1998, p, 138.
- 3- Bhabha. *Location of Culture.*1994 (London: Routledge), p, 53.
- 4- Young.J.C.Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and and*
- 5- *Race.*(London:Routledge),1995,p,70.
- 6- From Le Monde. March, 30th, 1957.
- 7- Young.J.C.Robert. *Colonial Desire.* P, 174.
- 8- Ania.Loomba. *Colonialism/Postcolonialism*,(London:Routledge),p, 50.
- 9- Quoted in Harold Boom.Ed.*Chinua Achebe's Things Fall Apart.* (Philadelphia: Chelsea House Publishers), 2004, p, 2.
- 10- Oladele Taiwo. *An Introduction to West African Literature.* (Nigeria: T.Nelson), 1967, p, 50.
- 11- Denise Brahimi. *Langues et littératures francophones.* (Paris : Harmattan),2001, p, 5.
- 12- Achour.Christiane. *Anthologie de la littérature algérienne* (ENAP-Bordas.1990), p, 205.

الفهرس

الصفحة	العنوان
5	كلمة المخبر
7	كلمة العدد

I – ملف الرواية المغربية الجزء 2

11	في أدبية المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي أ. حاتم السالمي
29	المخيال في الخطاب الروائي الجزائري أ- إدريس سامية
60	النزعة التراثية في الرواية المغربية د. حسن لشكر
81	الرواية وفعالية القص العجائبي في "ليلة القدر" للطاهر بن جلون أ- حسين علام

- 100 الكتابة الروائية والاجتماعي المتحوّل قراءة في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام" و"صمت الفراغ" لإبراهيم سعدي
أ . سامية داودي
- 124 التقاطب والتنافر/ التماثل والتناظر قراءة في رواية "ديك الشمال" لمحمد الهادي
أ.د. محمد تحريشي
- 147 علاقة المكان بجهة القول في الخطاب الروائي المغربي رواية "ثقل العالم" لسعيد بوكرامي نموذجاً
عبد المنعم شيحة
- 162 المذكرات الموازية التخيلية في الرواية المغربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)
د.عبد الحق بلعابد
- 177 حداثة الخطاب في أدب الخيال العلمي الجزائري
أ/ فيصل الأحمر
- 194 الرؤية الجمالية للخطاب السردى المغربي رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني موسى ولد إينو "أتمونجا"
أ: عبد اللطيف حني
- 218 توظيف الموروث الغنائي الجزائري في رواية ذاكرة الجسد
أ. كريع نسيمة

II – دراسات

- 249 مظاهر التفكير السيميائي في المعرفة التراثية
د. آمنة بلعلی
- 276 تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني
أ. بوقرومة حكيمة
- 289 شعرية الخطاب الشفاهي بُعد في الممارسة النقدية
أ. نصيرة علاك
- 319 مرجعيات التعليل بين ابن جني والخليل. دراسة تحليلية وموازنة بين منهجهما في التعليل.
أ- د: رشيد حليم
- 335 حقيقة الجمال عند ابن عربي
د. قدور رحمانی
- 343 الكتاب المدرسي بين الواقع والطموح.
أ. جميلة راجا

III – دراسات باللغة الأجنبية

- 9 Task-Based Teaching: An Investigation through Project Work in
the English Department of Tizi-ouzou

Ameziane Hamid
Guendouzi Amar

- 20 Linguistic and Cultural Hybridity in Chinua Achebe's Things
Fall Apart and Mouloud Feraoun's La terre et le sang

Pr RICHE Bouteldja
Mrs GADA Nadia

387

الفهرس

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com

العدد السادس جانفي 2010

الإيداع القانوني: 1664 - 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحتا الخلافة للفنان: محمد الله عجاتي

الرئيس الشرفي
أ.د. ناصر حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلی
رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

هيئة التحرير

د. مصطفى درواش	د. صلاح عبد القادر
د. ذهبيّة حمو الحاج	د. حورية بن سالم
د. عمار قندوزي	د. بوتلجة ريش
د. نصيرة عشي	د. نورة بعيو
أ. العباس عبدوش	أ. شمس الدين شرقي

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا-	أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية -
أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ.د. نضال الصالح - سوريا-	أ.د. عبد الله العشي - باتنة -
أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -	أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -	أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان-
أ.د. محمد آيت ميهوب - تونس -	أ.د. حميدي خميسي - الجزائر-

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر لبحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

يصدر هذا العدد من مجلة "الخطاب" لسان حال مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو، وهي تسعى لكي تجدد نفسها في كل مرة بما يرد إليها من موضوعات، وسيلاحظ القارئ أن إسهام هذا العدد مختلف ومتعدد، سواء من حيث الموضوعات أو من حيث زاوية الرؤية التي يتبناها الباحثون الذين يتزايد التفاهم حول المجلة يوما بعد يوم. هؤلاء الباحثون الذين يعدّون جزءا فاعلا من المشروع العلمي الذي يسعى مخبر تحليل الخطاب إلى إرسائه ومراجعته باستمرار عبر الأسئلة التي تثار، ولكن يبقى السؤال الجوهرى هو مدى قدرة المجلة على تجسيد فضاء التحوار والاختلاف العلمي، والإضافة الفاعلة التي نبتغيها.

ستحتضن المجلة ملفا خاصا بالشعر بعد الاكتساح الكبير الذي تشهده الساحة الثقافية والبحث العلمي للدراسات الخاصة بالرواية، ويتقاطع في هذا الملف نقد الشعر ونقد النقد الخاص بالشعر ليتحقق فيه الحوار الذي يحاول أن يستجلي الرؤية التراثية في نقد الشعر مع آليات تحليل الخطاب الشعري المعاصرة.

إن هذه القراءات تحاول أن تجسد هاجس العلاقة بين المنهج والنص الشعري وهموم تلقي هذا الخطاب الإشكالي في التراث وفي الوقت الراهن على السواء، مما يعطي لهذا الملف أهمية تتمحور حول الأسئلة التي طرحت ومازالت تطرح في معاينة النص الشعري. فيما تعلق بتلقي الشعر وتأويله وانزياحه وإشكالية المنى المتعدّد فيه، وإلى أي مدى تسهم المناهج النقدية المعاصرة والنظريات المعاصرة كالتداولية ونظرية التلقي والتأويلية في الإجابة عن هذه الأسئلة.

أما الدراسات الأخرى، فقد أردناها فضاء بلا حدود، حيث فرضت المقالات التي وردت على المجلة موضوعات مختلفة، منها ما له علاقة بالفلسفة ومنه ما يرتهن إلى اللغة وتحليل الخطاب والتداولية ونظرية التلقي وعلم السرد والبلاغة، ومنه ما يعاين المقروئية في الواقع التعليمي في الجزائر.

كما تفرد المجلة دراسات باللغة الفرنسية هي في صميم تحليل الخطاب عالج أصحابها مدونات جزائرية بآليات معاصرة سيميائية وتداولية جادة. فعسى أن يجيب كل هذا التنوع عن أسئلة مختلفة يطرحها الباحثون في الجامعة الجزائرية. ونشكر جميع من أسهم في تحقيق هذا الحوار.

والله ولي التوفيق.
مديرة المخبر د. آمنة بلعلى

كلمة العدد

تتوزع هذا العدد دراسات عديدة تهيمن عليها الانشغالات المعاصرة المتصلة بتحليل الخطاب السردي، وبعض الاجتهادات المتعددة والمتراكمة التي واكبت ما تتحقق في مضمار النص واللغة. وقد ساعد تنوع طرق إنتاج المعرفة الأدبية واللغوية داخل هذه الدراسات وسبل تطوير معرفة أصحابها بالسرد العربي القديم والحديث في اشتغال مناهج مقارباتها وفق مسار المشروع العام الذي نشغل به منذ العدد الأول من مجلة تحليل الخطاب.

وتتمثل الأطروحة الكامنة وراء مسار هذا المشروع العام في افتراض أنه لا يمكن تفسير مستويات التجلي وطرائق التحليل، إلا إذا أخذنا في اعتبارنا، فضلاً، عن مركزية التوقف الآن لقراءة ما تراكم ومناقشة ما أنجز من دراسات وترجمات عربية في نطاق السرد والعلوم المعرفية بصفة عامة، الدور الذي يلعبه القارئ من زاوية فهم هذا التراكم وتأويله، علاوة على الكيفية التي انفتح بواسطتها على اختصاصات أخرى تظل مؤطرة في نطاق الاختصاص الذي تشغل به المجلة.

ويمكن لقارئ دراسات هذا العدد أن يستجلي مساهمة متواضعة، من خلال التوقف على بعض القضايا والمفاهيم التي تثيرها نظريات الخطاب وعلومه الحالية، يتعلق الأمر هنا بطرح عدد معين من القضايا وطريقة قراءتها وتحليلها، وهي قضايا تتوخى إبراز إسهام مختلف الاختصاصات والتصورات السيميائية والتداولية والمعرفية في ترتيب أسس الوعي بالإشكالات وما صاحبها من تراكمات وكيفية معابنتها وتقديرها.

يتعلق الأمر خصوصاً بتأمل في نتائج مجموعة من القضايا، مثل تلك المتعلقة بالحيوية الداخلية الكامنة وراء تبيين الخطاب الأدبي، وكيفية البحث عن قدرة الخطاب على أن يقذف نفسه خارج ذاته ويولد عالماً يكون فيه فعلاً هو شيء الخطاب اللامحدود. وتلك التي تبحث في سبب تفرد الروايات النسائية بـ(الغرفة) وتفصيلها المكانية؛ فالمرأة تسكن غرفتها مثلاً تسكن جسدها، وستغدو حجرتها السريّة، مخبأً لأشائها. ومن هنا، جاء (سرد المغلق)، بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها. وتلك التي جعلت الحضور من المفاهيم التي استحدثتها سيميائيات الأهواء لإدماج العالم المحسوس في منظومتها التحليلية، باعتباره جانباً مؤثراً في الجانب الشعوري للذات، فالحواس الخمسة هي المستقبل الأول لمختلف التأثيرات الخارجية

التي تستهدف الذات، وتؤثر من ثمة بالإيجاب أو السلب على جانبها العاطفي وعلى الفعل. ويمكن لقارئ مقالات هذا العدد أن يستجلي فكرة تكريس مبادئ انصهار الآفاق وتداخل العوالم وتشابك المفاهيم الخاصة بالسياق في تشكيل دلالة الخطاب، وأنها حقائق متجدرة في الأسئلة الخاصة بطبيعة المعنى، وبناء التصورات، والمنطق، واللغة، وفي القضايا التي تتعلق بالتجريب والمعرفة والتواصل.

رئيس التحرير
د. بوجمعة شتوان

I – دراسات

الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل

د. خيرة حمر العين

جامعة وهران

1 — النزعة العالمية للتأويل: ارتبط مفهوم التأويل في بداية التأسيس بالتأويل الرمزي أو الباطني، الذي كان يهتم بتفسير الكتب المقدسة. تطور هذا المفهوم ليشمل الثورة المنهجية التي رافقت تحول الوعي النقدي، وتصبح بذلك الهرمينوطيقا أساسا منهجيا ونظريا لكثير من القضايا الفكرية والأدبية وقد شكل تحليل النصوص الأدبية، وتفسيرها محورا جوهريا لامتحان خصوصية التأويل، من حيث كونه إعادة بناء وتصور للمعنى وليس بوصفه بحثا عن معنى. ومن ثم فإن دور المؤول لا ينحصر في مطابقة مقاصد المؤلف وإنما يكمن في البحث عما يجعل من نص ما أدبيا، أي في الخصوصية الأسلوبية والفنية التي تمنح عملا أدبيا صفة الأدبية. ولأن مثل هذه الخصوصية لا تتحقق إلا بالقراءة والتأمل والظن والمكاشفة، نظرا للحقل الذي تنتمي إليه حيث لا مجال للدقة العلمية بقدر ما هو مجال للدقة المنهجية. وقد تتحقق النظرية التأويلية في تحليل النصوص الأدبية وفقا لاتجاهات نقدية مختلفة منها ما يتصل بجمالية تلقي النصوص، ومنها ما يتعلق بتعددية الدلالة، انفتاح النصوص، ولا نهائية التأويل.

وفي هذا الشأن يرى غادامير أن إعادة بناء الشروط الأصلية ومحاولة استعادة المعنى الأصلي محاولة فاشلة. فما نعيد بناءه ليس الحياة الأصلية، والتأويل بمعنى استعادة المعنى الأصل هو مجرد نقل لمعنى ميت. وبذلك نجد أن النزعة العالمية للتأويل تجنح إلى أن تجعل من النقد علاقة توسط بين العلم وفعل القراءة وهي التجربة التي بادر بها فلاسفة النقد الألمان حين فصلوا بين الذاتي والموضوعي واعتبروا المنهج معيقا للحقيقة محاولين تمثل الرؤية الفلسفية اليونانية التي لا تروم حصول الحقيقة وإنما تقوم على التحاور الذي يؤدي إلى حقائق على اعتبار أن الفكر عند

اليونان كان " ذا طابع دياكتيكي، طابع الحوار وفي الحوار يهتدي المشاركون بطبيعة الشيء الذي يفهمونه، المعرفة إذن ليست قبضا وامتلاكاً وحياسة، المعرفة شيء يشارك في صنعه المتحاورون، اليونان إذن لا يؤكدون ذواتهم، اليونان يسلمون عقولهم لما يريدون معرفته. هذا تقرب من الحقيقة لا تقرب من الذاتⁱⁱ. وبفضل هذه الاستجابة للفكر الفلسفي اليوناني "يرى جادامر أن المنهج لا يظهرنا على حقيقة جديدة، إنما يوضح فحسب — الحقيقة السابقة المقررة، كما يؤكد أن الحقيقة لا تتال بفضل منهج صارم متسلط إنما تتال من خلال الحوارⁱⁱⁱ."

إن هذه الميكانيزمات الجديدة هي التي طورت النزعة العالمية للتأويل وجعلت النقد والفلسفة يهتمون بتأويل الظواهر، لا وفق مناهج مستقرة ومعدة سلفاً، وإنما عن طريق فتح أفق التساؤل والتحاور على اعتبار "أن الحوار هو أن نسمح للأشياء أن تظهر نفسها"ⁱⁱⁱ. لكن كيف تتمظهر الأشياء ؟ وبأي منطق، إذا اعتبرنا المناهج المقررة فاشلة؟" فحسب غادامير لا يمكن استنتاج الأشياء وإدراكها بأنماط المعقولة ومشاريع الفهم، وانتظار المعنى التي تشكلها حول جوهر هذه الأشياء. لا إقصاء الذات والتصورات المسبقة، ولا إعطاؤها الهيمنة المطلقة في تقويم الأشياء^{iv}. هذه الوسطية هي وحدها القادرة كما يعتقد غادامير على "جعل الحل للمسألة النقدية للهرمينوطيقا أمراً ممكناً. بمعنى التمييز الذي ينبغي إقامته بين التصورات المسبقة غير الصحيحة التي توجه الفهم، والتصورات المسبقة غير الصحيحة التي تكون سبباً في عدم الفهم"^v

إن مبدأ الحوار الذي انطلق منه جادامير، يبرر النتيجة التي تحققت وفقاً لهذا المبدأ، ذلك أن جادامير استطاع تكريس مبدأ المشاركة في تشكيل معنى مشترك [انصهار الآفاق، وتداخل العوالم، وتشابك التصورات]. وقد تحول هاجس الحوار إلى حركية فاعلة في تنمية الوعي وتحديد نمطه، وتوسيع هذا النشاط ليصبح بذلك التأويل نزعة عالمية على اعتبار أن "عالمية التجربة التأويلية تعني في الأساس مجاوزة "الأرغانون [الآلة] "المنهجي الصارم والذي لا يؤسس، بأي شكل من الأشكال، حقيقة العلوم الإنسانية والتاريخية بإقرار حقيقة متجذرة في التصور والممارسة والتواصل^{vi}

وبالقدر الذي يصير فيه غدامير على الحوار إلا أن الديالكتيك الذي يرمي إليه" ليس جدل الأضداد، إنه جدل بين أفق المفسر وأفق الثقافة المتحدرة التي تواجهنا وتخلق لحظة من السلب والتساؤل^{vii}. وبعبارة أخرى، فقد عثر جدامير على مستوى للتأويل تصبح فيه اللغة أبعد من مجرد عبارات وقوالب لفظية وعدّها محركاً جوهرياً لما يمكن أن نعتبره عالمية التأويل من منطلق أن "علاقة الإنسان بالعالم هي أساساً عبارة عن لغة، أي فهم، بهذا المعنى يصبح التأويل عبارة عن البعد العالمي للفلسفة وليس فقط القاعدة المنهجية لما يمكن أن نسميه بالعلوم الإنسانية^{viii} .

ولعل ارتباط حركة الفهم بإنتاج المعنى وتعدد الدلالات، زود النقد المعاصر — الذي بدأ يخطو باتجاهات فلسفية متعددة — بآليات تأملية ليست خالصة ولا منزهة عن الذاتي، ولكنها تتمتع بطابع حوارى تساؤلي يعيد بناء التصورات بمستوى قوة وصرامة التجربة الإنسانية في حساسيتها. وبذلك نستطيع القول أن الاستقصاء التأويلي الجديد الذي تؤسسه افتراضاتنا لما نعتقد أنه الحقيقة لا يجرّد الفهم من أدواته الكلاسيكية لكنه يضيف إليها أبعاداً جديدة لا تتفق مع مبدأ المعيار الثابت.

إن الأشياء متغيرة على الدوام وهي ليست دائماً كما نراها، ذلك أن اعتقاداتنا وأفكارنا ليست متطابقة، ومن ثم، فإن الجروح إلى عالمية التأويل يقتضي إعادة ابتناء الرؤية النقدية على أساس "أن عالمية التأويل هي في الواقع، عالمية البعد الفلسفي وليس مجرد القاعدة أو الدعامة النظرية لعلوم الإنسان، يتعلق الأمر بتمديد آفاق التأويل كمنعطف حاسم في التراث الإنساني. عالمية التجربة التأويلية تعني أيضاً تشكل التجربة الإنسانية في عالم أو فضاء التأويل، أي التأويل بوصفه الحقل أو الفضاء أو البعد الفني والتاريخي واللغوي^{ix}

إن اتساع ميدان الهرمينوطيقا ليتخذ مستوى النزعة العالمية، كان نتيجة البحث عن أسس المشكلة الأنطولوجية في مجال العلاقة مع العالم وليس في مجال العلاقة مع الآخر، كما أن من أسباب ذلك أيضاً، هو تجاوز الهرمينوطيقا الإقليمية المقتصرة على اللغة إلى الهرمينوطيقا العامة والتي تشمل مختلف مجالات الوجود الإنساني.

لقد أصبح التأويل، بفضل النزعة العالمية، صفة ملازمة لكل نشاط نقدي خلاق متجاوزا بذلك كل العقبات والحدود، وتفرد بالقوة والجادبية، "وعلى الرغم من كل عيوبه، يفتح النقد المعاصر آفاقا غير محدودة في حين أن النقد القديم، برغم كل مميزاته لا يقوم بأكثر من الالتفات إلى الوراء"^x.

2 - دلالات التأويل: تعد كلمة هرمينيوطيقا، والتي تعني فن التأويل محور جدل بدأ لاهوتيا مع تفسير النصوص المقدسة، واستمر ابستيمولوجيا مع تعدد القراءات النقدية للظاهرة الإبداعية، وفلسفيا لارتباطه الانطولوجي برؤيا الوجود وتفسير الكون من منطلقات جدلية، وبرهانية، ومعرفية، والتأويل في لسان العرب: " المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه"^{xi} ويتعلق التأويل بشكل عام بمشكلات الفهم والتفسير، وارتباط كل ذلك بالفلولوجيا، وإشكالية القراءة ونقد النصوص، أما بول ريكور فيتبنى "التعريف العلمي الآتي للهرمينيوطيقا، فهي نظرية عمليات الفهم *understanding* في علاقتها بتأويل *interpretation* النصوص. ولهذا فإن الفكرة الأساسية في الهرمينيوطيقا ستكون إدراك الخطاب *discours* بوصفه نصا، وهنا ستكون الطريقة سالكة أمام محاولة حل المشكلة الهرمينيوطيقية المركزية وهي التعارض الذي أراه يصل حد الكارثة بين التفسير والفهم. وعليه فإن أي بحث متكامل بين هذين المفهومين اللذين تميل الهرمينيوطيقا الرومانسية إلى تفكيكهما، سوف يقود ابستيمولوجيا إلى إعادة توجيه الهرمينيوطيقا، بما يتطلبه مفهوم النص نفسه"^{xiii}. ولعل ما يهمنا من تعريف بول ريكور هو إشارته إلى عمليات الفهم، واستقلاليتها، كونها لا تركز إلى إرادة المؤول، فحسب، وإنما يدخل في صميم ذلك الكثير من العوامل والمحفزات والقدرات والكفاءات، خاصة وأن التأويل لم يعد ذلك المفهوم الساذج المتعلق بالمعنى الحرفي والمعنى الرمزي. لقد جرف المفهوم الجديد للهرمينيوطيقا الكثير من التصورات الراسخة بعيدا ليؤسس استنباطات مغايرة ناتجة عن نقد المعايير السابقة، وقد كان شليرماخر من المبادرين إلى توسيع دائرة الهرمينيوطيقا" ولهذا حمل برنامج شليرماخر الهرمينيوطيقي علامة مزدوجة : علامة رومانسية من خلال سعيه إلى العلاقة الحسية مع عملية الإبداع، وعلامة نقدية من خلال رغبته بتوسيع قواعد

الفهم الصالحة شموليا^{xiii} وهو ما يترجم عن وعي، التحول من سطحية التفسير وحرفيته، إلى شمولية التأويل ولا يقينيته، كون التفسير مسألة يقينية، والتأويل مسألة ظنية، وعليه يميز شليرماخر بين منهجين في الممارسة التأويلية.

1 — منهج قواعد اللغة، ويعالج النص أو أي تعبير كان انطلاقا من لغته الخاصة [لغة إقليمية، تركيب نحوي، شكل أدبي]، وتحديد دلالة الكلمات انطلاقا من الجمل التي تركيبها ودلالة هذه الجمل، على ضوء الأثر في كليته : التأويل اللغوي إذن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقا وبمساعدة اللغة.

2 — منهج التأويل النفسي، ويعتمد على بيوغرافيا المؤلف، حياته الفكرية والعامة والدوافع، والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة، فهو يوقع الأثر أي النص في سياق حياة المؤلف، وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه^{xiv}.

وإذا كان نشاط شليرماخر قد اعتبر مبادرة مبكرة في تأسيس نظرية للفهم، فإن المشكلة التي صارها حسب بول ريكور "هي العلاقة بين شكلين من التأويل : التأويل [النحوي] والتأويل [التقني]. يعتمد التأويل النحوي على سمات الخطاب التي تشع في ثقافة ما، أما التأويل التقني فيهتم بفردانية رسالة الكاتب بل عبقريته^{xv} وسواء استعملنا مصطلح منهجين أو شكلين من التأويل، فإن الأمر يتعلق بانقسام الرؤية التأويلية لدى شليرماخر باتجاهين ينتمي أحدهما للبنية الدلالية والنحوية، ويتعلق الآخر بالبنية النفسية للكاتب ومحيطه الاجتماعي. وأن حل هذه المسألة المستعصية في نظر بول ريكور مردّها التصور التالي: "إن الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن نتخطى هذه العقبة هي توضيح علاقة العمل بذاتية المؤلف وتغيير التركيز التأويلي على البحث المكثف على الذات الخفية إلى التركيز على مغزى sense العمل نفسه ومرجعه reference^{xvi}.

ومن بين دلالات التأويل أن اللفظ " مأخوذ من "أول"، وهو الرجوع ويقال آل إليه أولا، أي رجع ويقال أول الكلام تأويلا، إذ تدبره وقدره برده إلى أصله أي دلالاته الحقيقية، كما أن التأويل هو تعبير الرؤيا. لذلك أخذ التأويل في اصطلاح المفسرين معنى التفسير تارة وهو بيان المعنى في اللفظ، وهو المعنى الذي استعمله الطبري. كما أخذ معنى صرف اللفظ عن معناه الظاهري إلى معناه الباطن، لأن المعنى الأخير هو

المقصود منه. أما عند الفقهاء الأصوليين، فالتأويل يرادف "التفسير" لأن للفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظني سمي مؤولا، وإذا لحقه البيان بدليل قطعي سمي مفسرا^{xviii}. والمتأمل في قضايا الدراسات الفقهية، يجد أن التأويل إنما ظهر في مواجهة التفسير اللفظي، غير أن معظم المفسرين نظروا إلى التفسير بوصفه معادلا إجرائيا للتأويل، ومن ثم "اجتمعت مباحث تفسر القرآن، على أن التفسير والتأويل واحد بحسب عرف الاستعمال من منظور أن التأويل كلمة ظهرت إلى جانب التفسير في بحوث القرآن عند جمع المفسرين واعتبروها متفقة بصورة جوهريّة مع كلمة التفسير في المعنى، وكأن الكلمتين معا تدلان على بيان معنى اللفظ والكشف عنه. قال صاحب القاموس: أول الكلام تأويلا، دبره وقدره وفسره، على الرغم من اختلاف العلماء في تحديد مدى التطابق الكلي بين الكلمتين، فإنهم يكادون يجمعون على أنهما يردان من قبيل إظهار المعنى الخفي الوارد في ظاهر الكلام^{xviii}. وعلى ما يبدو فإن آراء الشراح والمفسرين تتضمن الدلالة الكلاسيكية لمفهوم الهرمينيوطيقا القائم على المعنى الحرفي. أما تجليات التأويل ومقاصده عند الفلاسفة وعلماء البلاغة والمتصوفة والمعتزلة، فقد ذهبوا مذاهب شتى في تأويل القرآن لا يمكن حصرها، حتى اتسعت دلالاته وتشعبت معانيه بحسب السياقات، والقرائن، والحجج والبراهين، وغيرها من الأدوات العقلية والبرهانية والذوقية.

أما إذا أخذنا معنى التأويل لغة "فهو إظهار المقصود عن طريق الظن، والتأويل أيضا استجلاء الغموض في نص أوفي خطاب معين أو تحويل معناه من لغة لأخرى أو إضفاء معنى محدد عليه قصد إدراكه^{xix}. ويتضمن هذا التعريف تعددا في الدلالة النصية أو الخطابية، يضيفها المؤول على النص مما يفسح المجال للتعدد والظن. أما "التفسير لغة هو جملة الأساليب الرامية إلى جعل ظاهرة ما أو مجموعة من الظواهر أو نص ما مفهوما، اعتمادا على التصورات والمعارف المتوافرة. والتفسير في البحث العلمي هو الكشف عن القانون المفسر لظاهرة ما، أو المفسر للعلاقة التي تربط بين الظواهر، والتفسير، بمعنى الفهم، هو إبراز الظاهرة بأنها نتاج لمبادئ معلومة لإحكام ضرورية، وهي الأسباب والعلل المحددة لها. ومن ثم فإن الظاهرة المراد تفسيرها

ليست ميتافيزيقية وترتبا على ذلك، فإن التفسير فهم يقيني وموضوعي وتعليلي فهو خطاب إشكالي^{xx}.

وإذا كان التحليل العلمي يفصل بين دلالتى التفسير والتأويل على أساس أن الكشف عن الحقائق ظني، في التأويل بينما يعد قطعيا في التفسير، فإن الأمر خلاف ذلك في مباحث القرآن لتطابق الداليتين بحسب ما ورد لدى بعضهم في قوله "وفي هذا نجد كلمة التفسير— في موارد استعمالها — تؤدي الغرض نفسه، الذي تؤديه كلمة التأويل، وذلك لاشتراكهما في تبيان حال ما خفي من باطن النص، وبوصفهما — أيضا— يتضمنان مقولة الاستدلال والاستنباط، بغرض الوصول إلى التعيين الذي يحصل بالبراهين العقلية والقطعية، نظرا لتمامتهما في البحث، وتوحدتهما في الماهية"^{xxi}. بينما شاع في استعمال الفلاسفة المسلمين، وبخاصة عند ابن رشد مصطلح التأويل وصارت له قوانين وتشدد في استعمالها.

نشأ التأويل في ظل الدراسات الفقهية، والفلسفية باستراتيجيات مختلفة، ومتباعدة، غير أن القاعدة الفكرية التي ينطلق منها ترجح العقل والاستدلال بغرض توسيع مجالات التفكير.

ازداد الوعي بأفق الهرمينيوطيقا بوصفه الأكثر اتساعا ومرونة، وأصبح الحقل الذي تتقاطع فيه الفلسفة مع التاريخ والفن أو ما يسميه الفلاسفة الألمان بـ "علوم الروح". كما تبين أن الهرمينيوطيقا بوصفها فن التأويل قد خلصت النصوص الأدبية من التراكمات السحيقة للسيكولوجيات الساذجة وحلقت بها في فضاءات من الافتراضات والتساؤلات ليتحول النص إلى ظاهرة أو علامة يحتاج إلى قراءة وتفسير وتأويل، ويشترك في هذه المسألة أو ما يسمى بـ "عمليات الفهم" مجموعة من القواعد والاستعدادات والكفاءات التي تتجاوز الخبرات اللغوية إلى مهارات غير لغوية تتضافر معها عوامل إنسانية، وتشارك في حوار مع النص.

إذا كانت الهرمينيوطيقا بوصفها "فن القراءة" أو "فن الفهم" تسعى لمحاولة فهم روح النص وليس مجرد إسقاطات تحوم حول النص، فما إذن استراتيجياتها وما مدى تطبيقاتها في النصوص الأدبية؟

3 - استراتيجيات التأويل : لعل قراءة الكون، وتفسير الوجود هما بالأساس مسألة تأويل. قال تعالى: "قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا"^{xxiii} فهذه المجهولية والاستمرارية استدعي تحفيز الذات على الفضول المعرفي من حيث كون تطلع الذات إلى المعرفة والكشف هو تطلع غريزي. واستنادا إلى هذا التطلع أصبحت الهرمينيوطيقا نشاطا استقصائيا توجب النظر إلى النص الأدبي في مختلف جوانبه انطلاقا من نظرية تعددية المعنى، وجماليات التلقي، حيث شكل الانتقال من سلطة النص إلى سلطة القراءة منعرجا حاسما في تاريخ النقد الأدبي. فما استراتيجيات التأويل في ضوء هذا التحول؟ وما أهمية إجراءاتها التطبيقية في تحليل النص الأدبي؟

أ - التأويل ونظرية التلقي : ألزمت شعرية الأثر المفتوح المؤول، على مقاربة النص في ضوء تفاعلية نصية بين القارئ والنص، إذ "إننا في القراءة نصب ذاتا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذواتا كثيرة، فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم"^{xxiii}. ولكن هذه التفاعلية تفترض كفاءة تقبلية، وخبرات قرائية تسمح للقارئ بأن يتجاوز تقلبات النص وانزياحاته. ويكون قادرا في الآن ذاته على احتواء اتساع إشاراته، وأبعاده الكنائية وليس من الضروري أن يكون هذا القارئ مزودا بكم من المصطلحات والإجراءات التحليلية، بقدر ما يستوجب أن يتوافر فيه من الرؤية التأويلية، والقدرة على اختراق الأثر بالحدس والتخيل "الإدراك وليس الخلق، الاستقبال وليس الإنتاج تصبح عناصر منشئة للخطاب"^{xxiv}. فتاريخ الأدب إذن هو تاريخ تلقيه، مما يستلزم تدرجا في انتقال الخبرة الجمالية عبر التاريخ "وهنا، فإن الأفق الأدبي ينشأ لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدركا من قبل القارئ"^{xxv}.

إن الجدل القائم بين التفسير والفهم يمكن أن يجد لنفسه مجالا خصبا في ضوء نظرية التلقي، التي نشأت في ظل التلاحم بين التاريخ والجمالية، واستطاعت تحديد معنى الحرية المطلقة لمفهوم الكتابة.

إذا كان من الضروري أن نوول، فمن المهم أن نواجه السؤال التالي "كيف نوول الفعل الأدبي؟ وماذا ينتج عن تأويله؟ يعد التأويل مشكلة في حد ذاته، إنه يستدعي امتحان

إمكانيته ومدى ملاءمتها، ويتعلق الأمر بإثارة أسئلة إبستمولوجية تقارب كل تحليل أدبي، وكل مجال معرفي، وتتخذ أحيانا شكل النقد الذي يحلل، يصف، ويحكم النص. فما الفعل الأدبي إذن؟ إنه يحتوي الأثر وكذلك ما يدور حوله: [السياق، الجمهور]، وما يتقدم الأثر: [المؤلف]، وما يلحقه: [التلقي، التأثير، الانتشار]^{xxvi}.

إذا كان مفهوم الأثر يتخذ كل هذه الأبعاد الماقبلية والمابعدية من حيث ولادته في أثناء الاستقبال، وكذا من حيث كونه متصورا ذهنيا غائبا ينبغي استدعاؤه بتضافر مجموعة من العوامل الخارجية [السياق، الجمهور]، وأخرى داخلية [المؤلف أو الذات المبدعة]. فلا شك أن مقاربتة لا تتخذ نفس المستوى الإبستمولوجي، والقدرة الوصفية والتقييمية للأثر، لا من حيث اختلاف القدرات والكفاءات النقدية والتأويلية وحسب، ولكن أيضا من حيث اختلاف وتباين البنى النصية. وعليه فإن مفهوم المعنى والتأويل يعد مسألة في غاية التعقيد، لا يمكن حلها في إطار ما يعرف بجدل الذاتية الموضوعية من حيث كون " كل تأويل للرمز يظل بحد ذاته رمزا، ولكنه معقلن قليلا، أي مقرب من المفهوم قليلا، وتعريف المعنى بكل ما لجوهره من عمق وتعقيد إنما ينطوي على إضافة عن طريق الخلق الإبداعي"^{xxvii}. وبالعودة إلى الخلق الإبداعي، نستطيع حصر التأويل في إطار الخبرة الجمالية والتاريخ، كما رسختها جمالية التلقي، وجعلت النص أو الأثر مدركا جماليا أو متصورا ذهنيا غائبا، يعمل التأويل على استدعائه وفق طاقات تخيلية، وقدرات تأملية معينة.

وفي سياق مشابه يتساءل باختمين "إلى أي حد في مقدورنا أن نكشف ونعقب على معنى [الصورة أو الرمز]؟ ليس ذلك ممكنا إلا بوساطة معنى آخر [للرمز أو للصورة]، مساو في الشكل والتبلور. إذ إن إذابته في مفاهيم أمر مستحيل. ما يمكن هو إما عقلنة المعنى نسبيا [تحليله تحليلًا علميًا عاديًا] أو تعميقه بوساطة معان أخرى [تأويله تأويلاً فلسفياً فنياً] أي تعميقه عبر توسيع سياق بعيد. إن تفسير البنى الرمزية مرغم على الخوض في لا نهائية المعاني الرمزية، ولذلك فهو لا يستطيع أن يصبح علميا بمعنى علمية العلوم الدقيقة"^{xxviii}.

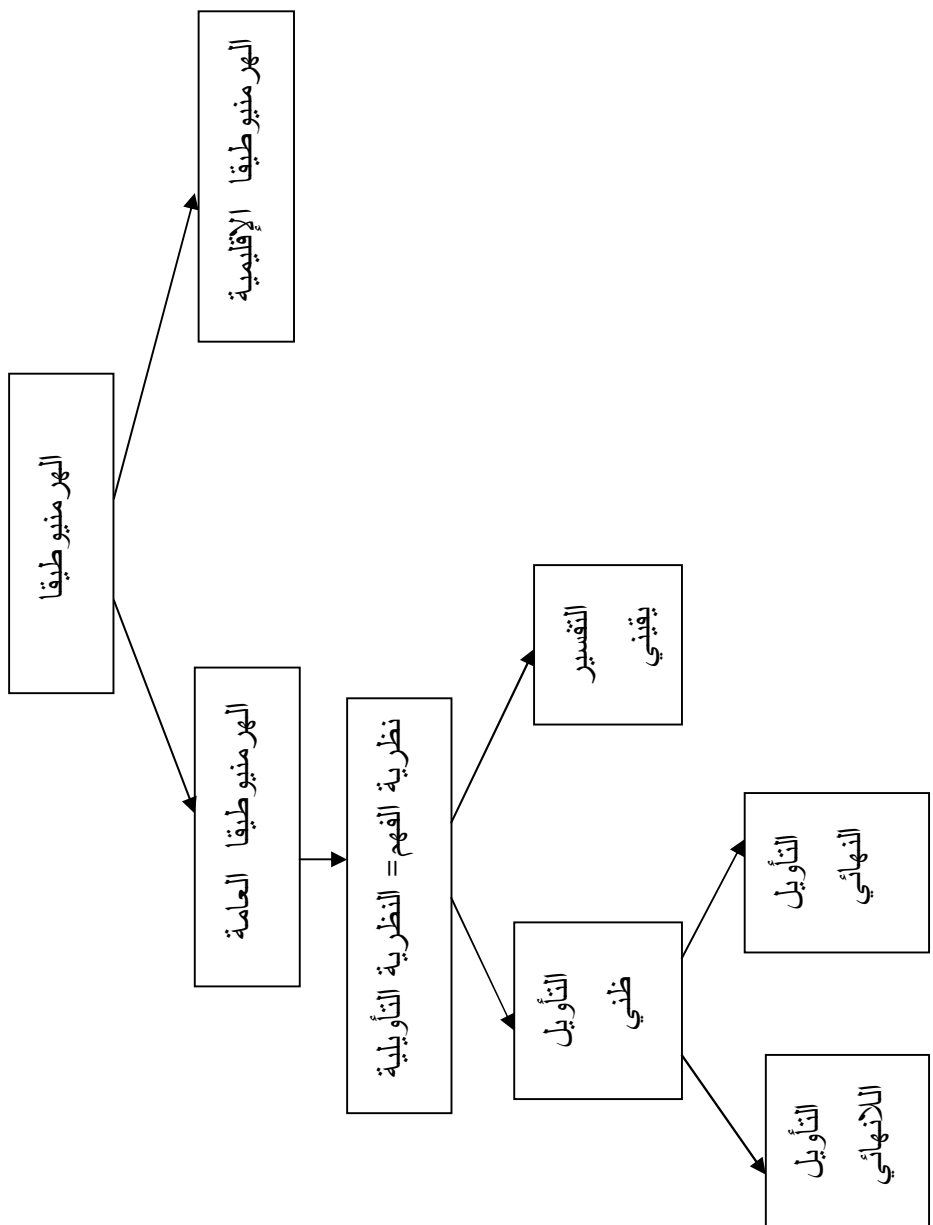
لا شك في أن قراءة الإبداع الأدبي تتطلب مهارة تخيلية تطابق أو تتجاوز مهارة المؤلف نفسه، فمواجهة البنى الرمزية في تعددها ولا نهائيتها يحتاج إلى رؤيا تأويلية تكرر جملة من العوامل والمعايير، وتتوسط القراءة والعلم والتفسير والفهم والذوقي والعقلي، وغيرها من أساليب التحليل سواء عن طريق المكاشفة والظن، أو عن طريق عقلنة المعنى نسبيا، أو سواها من أساليب المحاوره، وتشابك الفضاءات، وتداخل العوالم. وقد تحملت جمالية التلقي في علاقتها بالهرمينيوطيقا جزءا كبيرا من هذه الممارسة النظرية التي تحمل القارئ مسؤولية إعادة بناء الأثر في أثناء الاستقبال وعبر كافة مراحل التاريخ لاختبار الذوق ونقد الخبرة الجمالية.

ب — **التأويل النهائي/التأويل اللانهائي**: انصب اهتمام النقد في السنوات الأخيرة على توطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد بغرض توسيع أفق التفكير النقدي، وتأسيس وعي جديد ينبني على التساؤل ويتبنى أساليب الشك والحوار، ولا يحتكم إلى يقين ثابت وإنما يسلك طرائق الممكن والمحتمل. وهو ما تعكسه نتائج المناهج المعاصرة، وأهمها المنهج التأويلي الذي انتزع مصداقيته بفضل ما يوفره من آليات وإجراءات من جهة، وبسبب انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى.

أضحى التأويل هاجسا نقديا ذا نزعة عالمية سواء من حيث روافده التأملية والفلسفية، أم من حيث اتساع وتنوع استعمالاته التي تتعدى حدود النص الأدبي إلى مجالات فكرية وجمالية مختلفة. كذلك يتميز التأويل بمسألتين جوهريتين. فهو من ناحية يقوم على قواعد منطقية صارمة، ويستند، من جهة أخرى إلى إشارات صوفية [الغنوصية، الهرمسية]. وخلاصة ذلك هي إننا بإزاء "تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو في الأقل، الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني، فيرى على العكس من ذلك، أن النصوص تحتل كل تأويل^{xxix}. وخلاصة الاختلاف بشأن هذين التصورين مرده اختلاف المرجعيات المعرفية، والمصادر الفكرية التي ينهل منهما كل تصور، ويعتقد في جديتها وأصالتها. ففي حين يتجرد التأويل اللانهائي من كل قصدية، يستمر

التأويل النهائي في التطابق مع النص "فعندما يفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقييد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة، والخلاصة، وفق هذا التصور، أن اللغة تتدرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله أو إرجائه باستمرار فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي^{xxx}. وهو ما يعني أن القول بوجود مدلول نهائي، فكرة ساذجة لا تستجيب للتنوع الإشاري، وتعد العلامة النصية.

ولكن هل يجدي التعامل مع العلامة النصية منفصلة عن مؤلفها، ومرجعها؟ إن أمرا كهذا قد يكون منافيا للمنطق النقدي الذي يرى النص سلسلة لسانية تتحكم فيها مرجعيات، وإرث إنساني، وبخاصة فيما يتعلق بالدلالة الذي يفترض وجود سياقها وقصديات.



4- التأويل في النقد العربي المعاصر : شكلت الهممنيوطيقا بكل إرصاصاتها

تأسيساً نظرياً ومنهجياً، تجلت مبادئه في النقد العربي المعاصر في بعض المحاولات التطبيقية التي جمعت بين السيميائيات والتفكيكية، وأضافت إليها من معين التراث

النقدي، كما تميزت نظرية التلقي بحضور نافذ في ثقافة النقد العربي. وعلى الرغم من طواعية المنهج الهرمينيوطيقي ومرونته، إلا أن لا يمكن عدّه منهجا مطلقا، وإنما هو مجموع من الفرضيات لا يزال يشوبه التعتيم والتعميم الذين لا يمكن أن يتلاشيا: "إلا إذا تم الاهتمام بالفرق بين المصطلح في مستويات وجوده الثلاثة، التي هي أولا: المستوى المجرد، الذي يرتبط بكون التأويل فعل إدراك وتمثل للمعنى عن طريق الفهم والتفسير، وهي ثانيا المستوى الإجرائي الذي يتجسد في سيرورة ذهنية من التفكير الجامع في نفسه الآن بين الدليل المدرك [شيئا أو ظاهرة] وبين كل ما هو حاصل في وعي المدرك من معرفة مسبقة حول هذا الدليل ومن تمثيلات مزامنة للحظة الإدراك ذاتها، ثم هناك ثالثا وأخيرا، التأويل بوصفه تحققا فرديا، وهذا المستوى هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الآليات المستخدمة من قبله، وعلى قدراته ومقاصده"^{xxxi}.

تبرز أهمية التأويل إذن، في الطاقة الذهنية والقدرة على إدراك العلامة واتساع أفق المؤول واختلاف مقاصده ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ والسياق والمرجع. ولعل تفاعل كل هذه العوامل من شأنه أن ينتج رؤية تأويلية مفارقة وبإمكان هذه الرؤية أن تواجه بعض المعيقات مثل:

— إكراهات المنهج.

— سقوط التأويل في متاهة التوجه المسبق.

— الانحراف عن التفاعل مع النص.

ولكن، استنادا إلى كون المعنى يتعدد بتعدد تجارب التلقي، يمكن مواجهة تلك المعيقات بتحويل ذلك التوجه، وجعله يفضي إلى فضاء أرحب، ينتهي بتحويل العلامة لأن تصبح موضوع فهم جديد.

ثمة مسألة أخرى يمكن أن تتجسد فيها الحلول الممكنة لمشكلة التأويل في النقد العربي المعاصر، خلال ما يعرف [بالقراءة التفاعلية] حيث الدلالة متعددة ولا نهائية، والقراءة حفر في عمق النص وبحث عن الغامض فيه "ومعناه أنه إذا كان التلقي حدثا

تواصلها يعكس نوعا من أنواع التفاعل بيننا وبين الباث فإنه لابد من أن يكون التأويل شكلا محددا للتفاعل بيننا وبين النص، أي محاولة إقامة بنية للتلقي أو جهاز للقراءة في مقابل بنية الرسالة أو جهازها الإبداعي والفني الراجع إلى نظامها الذاتي. أي أننا بصدد مستويين اثنين للتفاعل هما :

أ — تفاعل المتلقي بالباث : تواصل

ب — تفاعل المتلقي بالنص : تأويل^{xxxii}.

يطور التأويل إذن حقيقة، تستنبط من التفاعل النصي وتتحقق بتجاوز مطابقة مقاصد المؤلف. كما يصبح من شأن عمليات الفهم إعداد مجموعة من الفرضيات تتلاءم مع السياقات المناسبة لمكونات كل نص.

5 — الشعرية والتأويل: تأسست الشعرية بوصفها نظرية للغة الأدبية، بدءا من

الثورة الألسنية التي أعادت الظاهرة الأدبية إلى جوهر انبثاقها الأول (اللغة)، غير مكترثة بالتداعيات السوسولوجية والسيكولوجية باعتبارها تفسيرات ضيقة لا تتعدى فكرة اللغة المزدوجة: المعنى الظاهري، والمعنى الخفي الذي يتم العثور عليه بالتأويل الرمزي. وتماشيا مع الثورة الألسنية، أعيد الاعتبار إلى الظاهرة الأدبية في ضوء المناهج النسقية أو المحايثة، حيث لا يمكن لأية قراءة نقدية أن تنطلق من مسلمات مسبقة، بل هي تراهن على عنصر التفاعل بين النص والقارئ الذي يبدو من خلاله النص ولادة متجددة، وأنسجة متشابكة، وسلسلة لانهائية من الدلالات تتسع باتساع أفقها الإشاري: "قالعمل الفني هو من جهة، موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما تصوره المؤلف وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه. وهكذا ينشئ المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو لكن ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك، وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها، يمارس إحساسا شخصيا، وثقافة معينة، وأنواقا واتجاهات، وأحكاما قبلية توجهه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق، فإن الشكل يكون مقبولا جماليا، وبالضبط عندما يكون ممكنا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر والأصدية دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه^{xxxiii}". ولعل انفتاح النص الأدبي على التأويل يعد من أهم انجازات

الشعرية كونه **يؤول بطرق مختلفة** "والحال أن الانفتاح لا يعني هنا غموض الخطاب وتعدد إمكانيات الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولاً من الإمكانيات المحددة بدقة والمشرّطة بحيث إن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف"^{xxxiv}. يعد انفتاح الشعرية على التأويل بهذا المنطق بمثابة انجاز رؤيات مختلفة للعالم، وهو الانجاز المبكر لشعرية الأثر المفتوح، التي آثرت التفاعل مع القارئ والمشاركة العاطفية والتخييلية للمؤول على افتراض أن الفعل الأدبي يتضمن انتهاكات وانزياحات لا نهائية.

فما الشعرية ؟ وما اتجاهاتها ومدارسها ؟ وما النظرية التي ترتكز عليها ؟
والمسلمات التي تنطلق منها ؟ والنتائج التي تصبو إليها ؟ وما موقع الشعرية العربية ؟
ودور التراث في إبداع أنماط شعرية مغايرة ومختلفة؟

انطلقت الشعرية من التصور الفلسفي لمفهوم الجمال الذي يعرفه أفلاطون بأنه "الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة، جميلة" وبذلك شاع مفهوم الشعرية بأنها "ما يجعل من نص ما نصاً شعرياً"^{xxxv} غير أنها اصطدمت بمفهوم القاعدة أو المعيار فشرع أصحاب النظرية يبحثون عن معيار صحيح قادر أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية^{xxxvi} ويثمن المرتكزات النظرية التي تقوم عليها، "وإذن فإنه ينبغي هنا اللجوء سواء إلى حدسية التحليل أو إلى إجماع الذوق العام"^{xxxvii}، وبما أنه ليس هناك علم يقوم على حدس فقد انقسم المنظرون إلى اتجاهات مختلفة، ومتباينة في تحديد القاعدة والمعيار "إذا كان الفرق في العصور الكلاسيكية واضحاً بين الشعر واللاشعر فإنه اليوم يحنح إلى التلاشي"^{xxxviii}، بينما يظل الملمح الأساس الذي تلنقي فيه الشعرية يتمثل في مقابلة الشعر للاشعر (النثر). ونجم عن هذا التقابل أنماط من الشعرية:

¥ شعرية تراهن على نظريات تبحث عن الشعرية داخل المحتوى. وهذه النظريات لا ترى عموماً في المعنى الشعري خاصية سيمانتكية أو معنى نوعياً مختلفاً لكنها ترى فيه فقط زيادة في المعنى، وهي في الغالب الشعرية الدلالية والأسلوبية

¥ شعرية تجعل من النص الشعري لونا من اللعب بالكلمات، وتحوّله إلى موضوع لغوي جميل وهي الشعرية البنيوية والشكلانية.

٤ أما الشعرية المتصلة بنظرية تعدد المعاني — وهي نظرية ذائعة الآن — فإنها لا تعترف بطبقات المعنى، وإن كانت تؤمن بتعده. وينتمي هذا النمط من الشعرية إلى **الشعريات التقبلية** التي تعتمد على التأويل وجمالية التلقي والتفكيك ونظرية القراءة.

إن انزياح اللغة نحو المجاز الذي يصنّعه الشكل الفني في الاستعارة، يمنحها القدرة على الدخول في عالم المكاشفة، وهكذا تتجلى الاستعارة في ثوبها الانزياحي بموجب أوجهها المتعددة. من هنا يمكننا القول إن عملية التحول هذه تحيل على خطاب يصبح فيه المخاطب منفلتا من المرجعية النموذجية التي طالما منحت النص قاعدة تأسيسية يصعب اختراقها، ارتكزت على قانون التطابق/التماثل.

إن توظيف الاستعارة كان وما يزال يكشف قدرة الانعكاسات بدءا من نزوعها العفوي إلى توجيهها الفني بغرض إظهار الشيء بما هو جسد للفكرة في تصويره الفني البليغ من خلال تحويل العالم الواقعي إلى عالم متخيل، أي من واقعية الشكل إلى افتراضية التصوير، وهي إشارة تنبني على كسر الإطار النموذجي، والشروع في ملامح المكاشفة اليمائية.

يركّز مثل هذا المنظور للاستعارة الاهتمام بحدة باللغة على المجاز في تطابقه مع العدول، من حيث نقل المعنى مما وضع له في أصل اللغة إلى مسماه الافتراضي. في خضم ذلك هل يمكن للغة الشعرية أن تتحدد في النص بمستوى معين، وبشكل نهائي وتام؟ أم أن هناك علاقات غير قابلة لأي تحديد؟ وإذا كنا نعتقد مسبقا أننا لا نسلك الطريق نفسه (للبحث عن معنى الأشياء) فهل في وسع اللغة بمظهرها الطبيعي ما يجعلها ممكنة بمقدار تشعب العلامة الشعرية (للبحث في معنى الأشياء).

إن ما يقع على عاتق اللغة الشعرية ليس إعتاق العلامة الشعرية وحسب، وإنما استعادتها في حركية من عزلة الدال بمستوى حرية المدلول ونتيجة لذلك يبدو الانزياح "مسافة اختراق" بوصفه الشكل الذي يكف عن أن يكون أنموذجا لشكل آخر وعوضا عن ذلك اهتمت الشعرية بكسر النماذج ودحضها، والبحث في ما يفلت من الأنساق.

حاولت الشعرية تتبع أثر ذلك الانزياح انطلاقا من خوض تجربة تأملية اقتضت النظر في اللغة الشعرية على أنها نمط تعبيرى منحرف عن القاعدة، يستمد درجة

حضوره من درجة انحرافه، فكانت الحاجة إلى معيار يثمن مستويات الانزياحات، وأشكالها، وذلك بالقياس إلى مدى خروجها عن الاستعمال المألوف للغة، ويقدر ما تحدثه من أثر في وجدان القارئ، غير أن ذلك كله لم يفسح المجال إلا لمزيد من الالتباسات فيما يخص ظاهرة الانزياح التي سبقت إلى حقنها المؤجل. ولم ينتج ذلك عن فشل في الرؤية أو قصور في الإجراء أو ضعف في التأمل، وإنما يعود إلى التالي:

— أولاً شساعة موضوعها "الأدبية" التي تدخل في نظرية أشمل من اللغة، وهي نظرية الاتصال، مقابل تقوقع الشعرية في حيز من الفروقات الثنائية : شعر/نثر، حقيقة/مجاز، قاعدة/انحراف.

— ثانياً تصميمها على الشعر بوصفه وظيفة لغوية تتجم عن استعمالات مغايرة أو مضادة للنثر.

— ثالثاً فصل اللغة عن كيانها (الشعر) وعدّه جزءاً منها، بالتركيز على لعبة المجازات وفهم الشعر على أنه مجرد خروج أو ابتعاد عن اللغة الأصل.^{xxxix} وهكذا فإن البحث الذي نقترحه، لا يرحب بأية قناعة تؤكد سبلاً منهجية ثابتة المعالم على اعتبار أن اكتمال نظرية في الشعرية، أمر لم يتسن انجازه بعد، ومن ثمة فهو يلح على مزيد من التساؤلات لم ترض أبداً الانتهاء إلى صياغة إجابة نهائية، وإنما تتطلع بموجب توجهها الحداثي إلى اقتراح مسلمات سنأتي عليها لاحقاً. إن الشعرية هي بحث في ما يكون به الأدب "أدبياً" أي في تلك الخصائص الممكنة لكل إبداع متميز وخلاق. والانزياح هو ممكن اللغة في لحظة المكاشفة الشعرية، وبذلك فإن هذا الممكن يمتلك أكثر من طريقة للابتكار والخلق.

إن اختلاف الاتجاهات الشعرية، يعد في صلب إغنائها واثراء التجارب النقدية، كما أنه يكشف عن انفتاح الإدراك الجمالي لدى القارئ من جهة، وعن الكثافة الإيحائية والعمق الإشاري والدلالي للنصوص من جهة أخرى. ولا نعتقد أن تاريخ النقد العربي يخلو من مثل هذه الطروحات، بخاصة تلك التي سجلتها السجلات النقدية كالموازنة التي تعد بحق

منهجاً نقدياً، وكان يمكن أن تتحول إلى فاتحة لنظرية نقدية عربية لو أنها حظيت برؤية
اختلافية غير مطابقة مما جعل النقد العربي يظل حبيس النقاط التالية :
— الانخراط في الحكم على القيمة الجمالية للنصوص .
— عدم التخلي عن التصورات الثابتة للمفاهيم .
— صياغة معايير راسخة مع وجوب اتباعها في ضوء ثبوتية هذه القيم
ولتجديد المناهج النقدية في أفق الشعرية ينبغي حل هذه السلطات واستعادة
مقولات من مثل :

= جدلية العمل الأدبي ومؤوله
= كسر مركزية المفاهيم الجمالية القديمة
= استعادة مسار التلقي في الثقافة النقدية العربية وتبديد ألفة التلقي .
= خرق مقولات التمرکز، الائتلاف، التطابق .
= تفكيك الثنائيات المعيقة لحركية العقل العربي .
= إطلاق العنان واستفاضة التأمل، بإشراك بدائل مثل (التأويل، التفكيك
الاختلاف،،،)

يطمح بحث "الشعرية وانفتاح النصوص: المنهج التأويلي نموذجاً" إلى إعادة
صوغ رؤيا مغايرة لمفهوم النقد في ارتباطاته المتعددة والتي أفرزتها الثورة المنهجية
وما رافقها من تجدد في المصطلحات واستيراد مفاهيم مستحدثة ومحاولة استنباطها
وتكييفها مع واقع حركية النقد العربي، مع ضرورة العودة إلى التراث العربي والنظر
في رؤاه المختلفة التي بفضلها ما تزال النظرية النقدية العربية التي صاغها الجرجاني
والجاحظ وحازم القرطاجني وقدامى بن جعفر وأبو هلال العسكري حية وناضجة .

- i - مصطفى ناصف : نظرية التأويل، النادي الأدبي بجدة ط1، جدّة 2000/، ص104
- ii - المرجع نفسه، ص 104
- iii - نفسه
- iv - هانس غيورغ غادامير : فلسفة التأويل، تر : محمد شوقي زين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر 2006/ ن ص 20
- v - المرجع نفسه، ص 20
- vi - المرجع السابق، ص26
- vii - مصطفى ناصف : نظرية التأويل، ص 105
- viii - هانس غادامير : فلسفة التأويل، ص 27
- ix - المرجع نفسه، ص 26
- x - Serge dobrovosky: pour quoi la nouvelle critique ed mercure de France, 1966 p xx.
- xi - ابن منظور : لسان العرب، مصدر أول الجزء 11، دار صادر، بيروت، (دت)، ص32
- xii - بول ريكور: مهمة الهرمينيوطيقا، تر : خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، ع22، ص38.
- xiii - المرجع نفسه، ص 45
- xiv - محمد مفتاح : مجهول البيان، دار توبقال، المغرب، 1990، ص90—91
- xv - بول ريكور : مهمة الهرمينيوطيقا، ص46—47
- xvi - نفسه، ص 49.
- xvii - حفناوي بعلي: إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، الموقف الأدبي ع440/2007، ص 13
- xviii - عبد القادر فيدوح : نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل، دمشق ط1، 2005/ ص 24
- xix - محمد الأسعد: أهداف المعرفة العلمية في الجغرافيا: تأويل أم تفسير، مجلة بصمات، ع1، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب، بنمسك، المغرب، 2006 ص 23
- xx - المرجع نفسه، ص23
- xxi - عبد القادر فيدوح : نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، ص 24
- xxii - سورة الكهف، آية 78

- xxiii - حسين الواد من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، فصول، ع 1/5/1984، ص 115
- xxiv - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر : رعد عبد الجليل جواد، دمشق ط/1992 ص 31
- xxv - المرجع نفسه، ص 77
- xxvi - Houda chraibi : sense et interprétation dans la méthode de l'histoire littéraire
مجلة بصمات ع/1/ص73
- xxvii - مخائيل باختين : بصدد منهج علم للأدب، مجلة الآداب العالمية، ع133، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 ص 19
- xxviii - المرجع السابق، ص20
- xxix - امبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط/2000، ص 117
- xxx - المرجع السابق، ص 125
- xxxi - عبد اللطيف محفوظ : التأويل في النقد العربي المعاصر، مجلة بصمات، ع1/ص 119
- xxxii - ادريس بلملح : القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال ط/2000، ص 98.
- xxxiii - أيرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح، تر : عبد الرحمن بوعلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي - جدة، ع6/1998، ص 83.
- xxxiv - المرجع نفسه، ص87.
- xxxv - جون كوهن : اللغة العليا، تر : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ط/2000، ص10
- xxxvi - المرجع نفسه، ص10
- xxxvii - نفسه.
- xxxviii - نفسه، ص 11
- xxxix - ينظر : كتابنا : شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد، 2000.

النص وفلسفة ما بعد الحداثة

د. أحمد بوخطة

جامعة ورقلة

يرتبط مفهوم ما بعد الحداثة ارتباطاً وثيقاً "بالتطورات، التي شهدتها المجتمعات الرأسمالية الغربية فيما بعد الحرب العالمية .. والولايات المتحدة لا تزال تمثل الحالة النموذجية لهذه المجتمعات"¹ فقد شهد القرن العشرين للميلاد وبخاصة الستينات منه عداءً فلسفياً كبيراً للنزعة الإنسانية، شمل مختلف الاتجاهات الفكرية وشتى ميادين المعرفة. وتجسد هذا العداء في سيطرة فلسفة التفكيك، تفكيك شمل "العقل والعقلانية والمبادئ والقيم والمعنى والدلالات والأهداف والقيم والغايات، والتاريخ. وفي عبارة جامعة: تفكيك الإنسان وعالمه الثقافي"² عالم الإنسان الثقافي الغربي، الذي بدأ تأسيسه منذ القرن السابع عشر للميلاد عن طريق يقين التجريبية، وما تبع ذلك من اعتماد على الحواس، كأساس للمنهج العلمي التجريبي. وقد شكك "كانط" في قدرة الحواس على نقل الحقيقة وتحقيق المعرفة. وعلى الرغم من أن "كانط" لا يشك في العالم الخارجي والمادة ووجودهما، ولكنه يرى بأننا لا نعرف شيئاً "يقينياً" عنهما خلال وجودهما"³. وهو يرى أن معرفتنا المفصلة عن المادة والعالم الخارجي تتم عن طريق الحس الخارجي "قبواسطة الحس الخارجي — الذي هو خاصية الروح — نتمثل الأشياء كما لو أنها خارجة عنا وكذلك كل مجموعة في الفضاء"⁴ وأكد ديكارت على أننا "لا نملك شيئاً بصفة تامة سوى أفكارنا".⁵ وعلى الرغم من أن فلسفة "كانط" ومنهج "ديكارت" قد أحدث خلخلة في اعتداد الفكر الفلسفي بيقينيته، إلا أن البنيوية قد أعادت للعلم والتجريب ازدهاره ولهذا السبب "يتفق مؤرخو الدراسات اللغوية والأدبية على الرابط العضوي بين البنيوية بشقيها اللغوي والأدبي، والمذهب التجريبي"⁶.

وإذا كان "كانط" قد شكك في قدرة الحواس على نقل الحقيقة، إلا أنه من جهة أخرى قسم العالم إلى "عالم حقيقي" و"عالم ظاهر". هذا التقسيم كان محل نقد لاذع من الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه"، الذي حمل حملة شعواء على "كانط" ولم ير فيه إلا مسيحياً

منسّراً. وقد قال إن تقسيمه "لا يمكن أن يصدر إلا بإيعاز من الانحطاط ولا يمكن أن يكون إلا علامة حياة آفة"⁷. فالوجود عند نشته مجموعة من القوى موجودة في الكون، تتكرر عبر الزمن اللانهائي "ومجموع الأحوال والتعبيرات في هذه القوى — ولو أنه هائل ولا يمكن تقديره عمليا — فإنه لا بد أن يكون متاهيا هو أيضا ومحدوداً"⁸. والعقل لا يستطيع حسب نشته أن يدرك هذه الصيرورة على حقيقتها .. إلا بعد تحويلها إلى سكون وثبات "فالعقل لا بد له أن يحول الوجود، الذي هو حركة مستمرة وتغير دائم، إلى شيء ثابت كي يستطيع أن يعرفه. ولهذا فإن المعرفة والوجود الحقيقي يتنافيان"⁹. فلا وجود لأية ظاهرة على الإطلاق في حد ذاتها. وجميع الظواهر عبارة عن تأويلات الفلاسفة ورجال الدين المسيحيين واليهود للوجود.¹⁰ فقد: "أفسدت الكنيسة الإنسان وأضعفته، ولكنها ادعت أنها أصلحته"¹¹ وذلك بتربيته على الخنوع والخضوع، ولهذا فقد دعا نشته إلى القوة ورأى أن "وجود القوة هو الجمع ومن العبث التفكير في القوة بالمفرد. إن قوة ما هي سيطرة"¹². وكان يحلم بقيام رجال أقوياء يطلقون على أنفسهم اسم "الهدامين" فيخضعون كل شيء لنقدهم ويضحون بأنفسهم من أجل الحقيقة.¹³

يبدو أن نشته كان يشعر بحدسه أن فلسفته هذه سوف تحدث زلزالا كبيرا في العالم. فهو يقول متوقعا الحرب العالمية الثانية "أنا أعرف مصيري. فإن اسمي سيقترن به يوما من الأيام . ذكرى شيء هائل ... ذكرى أزمة لم يكن لها من قبل مثل على ظهر الأرض"¹⁴. وقد تعمق هذا الاتجاه المعادي للعقل وللتفكير المنطقي والميتافيزيقي، عن طريق "هايدغر" الذي يرى أن الفكر لا يبدأ حقا إلا عندما نعتبر العقل عدوا له.¹⁵ ويلقي "هايدغر" الضوء على عبارة نشته الشهيرة "لقد مات الإله". ويوضح أن الإله بالنسبة لنينثشه هو ما يتجاوز عالم الحواس من المثاليات والكليات والثوابت والقيم الأخلاقية، أي العالم المتسامي الذي يتجاوز عالمنا.¹⁶ وهذا كله يدخل في إطار الميتافيزيقيا التي لا تنتمي في وجودها حسب "هايدغر" إلا إلى "طبيعة الإنسان" فهي "توجد معه، وتتجسد عن طريق بعض الأشكال".¹⁷ وهي بناء تم هندسته ووضع أسسه عن طريق الإنسان. وكتاب "تقد العقل الخالص" لكانت أحد أشكال تمظهره. والواجب حسب "هايدغر" من منظور "نثشه" هو التحرك في إطار مادي صارم يتصف بالسيولة، ويساوي بين الأشياء كلها ويسويها.¹⁸

ترتبط مصطلحات العقل والميتافيزيقا والجوهر عند نقاد ما بعد الحداثة ببعضها. فهي كلها تتجه نحو تأكيد جوهر نهائي في كل إنسان. جوهر لا يتغير ويفرض على الإنسان التصرف. هذا الجوهر لا وجود له عند الوجوديين الذين يؤمنون "بحرية الفرد الإنساني في التغير المستمر والهروب من قبضة الماضي أو من أي تشديد نهائي يفرضه الآخرون"¹⁹. وقد تأثر "رولان بارت" بالوجودية السارترية وكره فلسفة الجوهر، التي رأى فيها فلسفة من فلسفات الحتمية. واتخذ من المعتقد عدوه الأكبر. ومن هذا المنطلق قدم أربعة اعتراضات على النقد الأكاديمي المعاصر له هي:

1 — قيام هذا النقد على قطع الصلة بين القيم الأخلاقية والشكلية في النص المدروس وطبيعة المجتمع الذي كتب فيه.

2 — إيمان هذا النقد بالحتمية فيما يخص تفسير معطيات النص بالعودة إلى حياة مؤلفه. وقد عد بارت هذا سذاجة.

3 — رؤية هذا النقد لمعنى واحد في النصوص التي يتناولها.

4 — تخفي هؤلاء النقاد وعدم إبداء إيديولوجياتهم صراحة فيما يكتبون²⁰.

ويرى أن اللغة ليست ملكا لنا بل العكس هو الصحيح. وأن اللغة نظام نسلم له جانبا كبيرا من فرديتنا. إن كل من يتكلم أو يكتب حسبه هو ظرف رسالة فارغة، حتى بارت المؤلف نفسه ليس إلا اسما على ظرف²¹.

ويفرق بين دلالة الكلمة المعجمية، وما قد يكون لها من ظلال المعاني.

"الدلالة المعجمية هي معنى حرفي، وأما ظلال المعاني فهي : معانٍ إضافية تكون موجودة إلى جانب المعنى الحرفي"²². وفي هذا الإطار يحلل العلاقة بين صورة فوتوغرافية منشورة على غلاف مجلة "باري ماتش"، ورغبة الهيمنة الفرنسية في السيطرة وإحكام قبضتها على المستعمرات. وصادف ذلك احتدام النقاش في فرنسا والعالم حول استقلال الجزائر. والصورة لـ "جندي زنجي بزيه العسكري يحي العلم الفرنسي .. والتعليق المطبوع تحت هذه الصورة وأمثالها هو المعنى الحرفي، ولكن "بارت" يرى أن المجلة كلها هي دال، والمدلول هو الهيمنة الفرنسية"²³. وفي هذا السياق ومن تراكم الدوال التاريخية يتشكل المعتقد. ويُخدع السكان في بلد من البلدان من الطبقة الحاكمة، التي ترسخ في الأذهان التسليم بأن التراتيب الاجتماعية التي

يعيشها الناس ليست نتاجا إنسانيا، بل من عمل الخالق أو الطبيعة. "لقد سُرقَت منهم قوة التساؤل عن مؤسساتهم وقوة إعادة تشكيلها"²⁴

هذا التساؤل هو ما يسميه "التوسير" "الاستجواب الثقافي"، الذي يحاول أن يعرف ما "إذا كنا قادرين على تعديل وجهة الفعل المهيمن، إلى وجهات أخرى. وهل ما نرى أنه خيار خاص، هو - فعلا- خيار خاص، أم أنه توجيه قسري لغوي، لا سيطرة لنا عليها".²⁵ وتعمل الدعاية لإنشاء واقع تاريخي عبر التأريخ لمختلف الظواهر والمعارف.

عمل الاتجاه التفكيكي على دراسة الانقطاع. واشتهرت المدرسة الفرنسية بتفسيراتها للانقطاع في التطور العلمي. فقد ركز "باشلار" على القوة المولدة التي تقف خلف التطور العلمي. بدل تطور المعرفة " وهي التجديد المستمر والذي يطبع العلوم الحديثة".²⁶ وقد عارض " فكرة الاستمرارية والتقدم الخطي في تاريخ العلوم ... وأكد أن القطيعات في تاريخ العلوم، تنتج عنها مراجعة جذرية لمفاهيم العلم السابق، وقيام فكر علمي أكثر تفتحاً وشمولية".²⁷ وهذا لا يتأتى إلا إذا أُعطيت لمبادئ التحول أهمية كبيرة.²⁸ ويرى أن خيالنا يجب أن يتحكم بالعالم لخبرتنا وليس خبرتنا به.²⁹ ففي "عمل العلم يمكن أن نحب ما تهدم، ويمكن أن نواصل الماضي بإنكاره، واحترام المعلم بمعارضته وعندئذ تعمر وتستمر المدرسة طيلة الحياة"³⁰. وفي هذا السياق يتبنى "ميشال فوكو" ما يسميه "بالابستيمسي" في مقابل التطور التاريخي. و"الابستيمي" في نظره، يشبه البنية. وهو شبكة تشكل نسقا لا يحيل إلا إلى ذاته،³¹ وبه يفسر "فوكو" التنوع في مظاهر الثقافة والفكر. ويرى أنه لا يوجد خط يربط بين التحولات التي تحدث في حياة الناس على امتداد العصور. فالقطعية والانفصال يحكمان "الابستيمي". ويستغرب من هؤلاء الذين يصفون هذا التحول بانقياد العقل، لأن نظرية عقلية أخرى ستخلق حسب رأيه.³² ويبدو أن "فوكو" غير رأيه وتخلّى عن "الابستيمي" في الأخير بعد أن أطلع على أعمال مدرسة فرانكفورت.³³ ولكنه يظل يواصل فلسفة ننشئه ويعيد إنتاجها " لقد قال بالحرف الواحد" لست بكل بساطة إلا تلميذا لننشئه".³⁴ ولكن يبدو أن نهاية ننشئه المأساوية، التي ظلّ خلالها وحيدا يعاني الجنون إلى أن مات، قد أثرت في "فوكو" وجعلته يبحث عن تفسير لهذه الظاهرة وتطورها في العالم الغربي. فكان كتاب "تاريخ الجنون" تعبيراً عن هذه الأزمة. إنه يرى أن النظرة إلى الجنون

في العالم الغربي تطورت من كونه علامة على القداسة إلى دلالة على اللاعقل، في مقابل العقل. ثم تحول الأمر إلى فكرة "العصاب" مع التحليل النفسي. إلا أنه ومع ذلك "يخلص فوكو" إلى القول إن هذا العجز عن إلغاء البنية التسلطية ... يكشف أن التحليل النفسي، على الرغم من قدرته على الكشف عن بعض أشكال الجنون، يظل غريبا عن عالم اللاعقل الأعلى".³⁵ ويحاول "فوكو" أن يهرب من هذا المصير المخيف، الذي ينتهي بالعابرة، الذين لم يستقروا على أرض فكرية صلبة تفسر وجودهم تفسيراً مقنعاً ومريحاً. ويربط بين الجنون والأعمال الفنية العظيمة عندما يرى أن "جنون" ننشئه و"جنون" فإن كوغ" أو "ارتود" يعود إلى أعمالهم، لا أكثر ولا أقل".³⁶ وهو يرى أن "الجنون هو القطعية المطلقة للعمل الفني. إذ يشكل لحظة القطعية التي تؤسس عبر الزمن حقيقة العمل الفني".³⁷ بتعبير آخر يبدأ الجنون حيث ينتهي الإبداع. وهكذا يغدو الجنون معنى أرفع من الإبداع. ويغدو لسان "فوكو" يؤكد ما رده "نيتشه"، بأن لا شيء يقف خلف الظواهر والمظاهر. ولا يوجد نص أول يقف عنده التأويل. فهو "ينتهي دائماً إلى تأويلات أخرى لا علاقة لها بالواقع أو بأشياء فرضت ووضعت من قبل أناس آخرين".³⁸ ولن يبقى المشكل مشكل التراث والآثار بل مشكل التحولات التي تعمل كتأسيس وتحديد للتأسيس.³⁹ والإنسان كمفهوم والإنسانية كمعنى من وجهة نظر "فوكو"، اختراع حديث تم في الفلسفة الغربية وهذا المعنى سيختفي من الوجود عندما يتغير شكل المعرفة.⁴⁰

كنا نود لو أن "فوكو" هذا المفكر الكبير قد انتهى به الأمر إلى الجنون كنتشه، وعند ذلك يمكن ربط الجنون بأنه دخول في الأفق الذي ينتهي عنده العمل الفني. ولكن ما العمل وقد قادت "فوكو" مفاهيمه التفكيكية إلى فلسفة الشذوذ، وإلى الشذوذ الجنسي بخاصة كوسيلة للبحث من اللذة الجسدية.⁴¹

إلى جانب "فوكو" يبرز "دريدا" كأهم قطب للتفكيك. هذا اليهودي الذي ولد في الجزائر، والذي يجد نفسه مكبلاً بلغة غريبة عنه، هي اللغة الفرنسية التي كان عليه أن يحسن التخاطب بها. إنها اللغة الوحيدة التي يتحرك من خلالها ويعبر بها عن أفكاره. يقول عنها "ليس لي إلا لغة واحدة وهي ليست لغتي".⁴²

اهتم "دريدا" باستجواب الخلط — حسب رأيه — والربط الجامع للفن مع التاريخ
تداخل يماثل بشكل ساذج في رأيه مقابلة الفن بالطبيعة مع مقابلة التاريخ بالطبيعة. ويمائل
كل ذلك مع الفرق بين الفيزيقي والتقني "والطبيعة / الإنتاج". وهذا ما أدى به إلى استنتاج
أن المشكلة الكبرى لفلسفة الفن، هي عدم قدرتها على السيطرة على تاريخ الفن.⁴³ و"تاريخ
العصور — ليس هو عصر التاريخ — وهو خاضع للتصورات الميتافيزيقية".⁴⁴ إن إجراء
القراءة وإعادة القراءة هو حجر الزاوية في قراءة "دريدا" التفكيكية.

على أساس ما تقدم يرى "دريدا"، أن عالم الفن بما يحويه من أعمال فنية عبر
التاريخ، تمت برمجته حسب خطة قام بها بشر. وبرمجة الفن لم تنزل من السماء. لقد
تشكلت حسب تصورات، وأعراف وتقاليد في فترات تاريخية محددة ... وشيئا فشيئا
تراكم هذا المجموع وشكل نظاما ومنطقا كبيرا. موسوعة ترتفع بداخلها الفنون
الجميلة. ومشاركة الفلسفة تشكل هي أيضا تاريخا ونظاما في هذا المجموع الكبير.

كيف تسجل مسألة مثل مسألة الفن في برنامج ؟

للإجابة يرى "دريدا" أنه لا يجب أن نتجه فقط نحو تاريخ الفلسفة، مثل موسوعة
هيغل ودروسه في الجمال، التي ترسم جزءا من الموسوعة، بل يجب الأخذ بعين الاعتبار
أيضا، تلك الوشائج الخاصة، مثل هذا الذي يقال عند تعليم الفلسفة في فرنسا. فهو حسب
"دريدا" برنامج كامل، له مؤسساته وله شكل خاص بالامتحانات ومشاهده البلاغية
الخاصة. ويرجع "دريدا" مشاركة اسم مثل "فكتور كوسان" في ربط الفلسفة الفرنسية
بتصور "هيغل" الفلسفي للجمال والتاريخ.⁴⁵ وتصور "هيغل" للفن والتاريخ، يصب في جعل
الإنتاج الفني مرتبطا ارتباطا وثيقا بالتاريخ "والآثار الفنية لحظات مشرقة من لحظات
العقل .. وليس التاريخ هو الذي يفسر الفن بل الفن"⁴⁶ هو الذي يفسر التاريخ. وجلي
للباحث أن تصور "هيغل" للفن يخالف معتقد "دريدا" ويتجه اتجاها آخر ربما يناقض رؤية
هذا الأخير. فهيجل في تركيزه على الروح، يعيب أن يكون في الفن شيء مجرد، مثل
تصور اليهود والمسلمين عن الله. فهذا التصور التجريدي الذي لا يشخص الله في شكل
ملموس قاصر. ويصفه "هيغل": بـ "التجريد الميت". والتصور المثالي هو ما فعله
المسيحيون بالههم، إذ جسدوا المنزه عن التشخيص، في ثلاثة هم "الأب والابن والروح

القدس" وكان الفن، وبخاصة الفن التشكيلي حافلا بتجسيد هذا التصور.⁴⁷ يحاول دريدا تفكيك النصوص الفلسفية، بالبحث داخلها عما يعتقد أنها لم تقله بشكل صريح أو المسكوت عنه "فمتجاوز النص لما بعد الحاضر هو "مالم يُقَل" في هذا النص، المحجوب أو الغائب في حدث الانفتاح"⁴⁸. ويرى أن النص نفسه، يمكن أن يفتح على قراءات متعددة. وكل تأويل هو حتما سوء تأويل. وكل فهم هو سوء فهم. فإذا أمكن فهم نص مرة، فبالإمكان فهمه مرات من قراءة آخرين، وفي ظروف مختلفة! "هذه القراءة المتكررة ليست واحدة بالتأكيد. فهي تحتوي على تحولات واختلافات"⁴⁹. هكذا فالتفكيكية تقول انه لا يوجد سياق نهائي، لأنه جزء من سياق آخر. ويتفق "هابرماس" مع "دريدا" في القول بتنوع السياق، الذي يغير المعنى. ولا يمكن من حيث المبدأ إيقاف هذا السياق أو مراقبته، لأنه لا يمكن استتزافه "ولهذا لا يمكن نظريا السيطرة عليه مرة واحدة، وإلى الأبد"⁵⁰.

أول إشكال أسس لميراث منهجي غير علمي في الفكر التفكيكي الحديث. هو وقوع الفيلسوف "نتشه" فيما يمكن أن نسميه بالتناقض. فهو من جهة ينفي أن يكون هناك إله لهذا الكون، الذي نحن جزء منه، ويصب كل نقده على الفكر الميتافيزيقي، ومن جهة أخرى، يتحدث عن تكرار التجربة الإنسانية عبر الزمن، من خلال عودة الحياة مرة أخرى كلما استنفذت دورة من دورات الحياة رحلتها. والإنسان وهو يعود في دورة أخرى يعيد تجربته التي عاشها من قبل. ويؤكد "نتشه" على أن الإنسان يعيش سعيدا أو شقيا حسب عمله في الدورة التي يحياها الآن. فإذا سعى نحو العلا وكافح من أجل سعادته، واستعمل كل قوته للوصول بإرادته إلى أعلى مكانة، وحصل على أكبر قدر ممكن من اللذة والمتعة والقوة والتفوق، فإن رحلته القادمة ستكون سعيدة وممتعة. والسعادة في الرحلة القادمة تقاس بقدر ما قُدم في هذه الرحلة. وإنّ فإن القادم لن يكون إلا نسخة من ما مضى.⁵¹ وإذا سلمنا مع "نتشه" بأن الأمر كما يرى فمن أدرانا أننا الآن في مرحلة الدورة الأولى، لنعمل كل ما بوسعنا من أجل إسعاد أنفسنا، أو الدورة الثانية أو الثالثة، والتي ليست إلا نسخة من الدورة الأولى. ؟ ثم إن وجود آليات للحياة بهذا الشكل لن يكون منطقيا أبدا لسبب بسيط وهو: إذا سلمنا بوجود هذا النظام الذي له دورة أولى فسيتحتم التسليم بوجود دورة أخيرة. فأن يكون لأي نظام دورة أولى وثانية فإن

ذلك يستوجب دورة أخيرة. وإذا وصلنا إلى هذا فمعنى ذلك أن هناك بداية ونهاية. وسنجد أنفسنا نعود إلى النقطة التي بدأ منها. فلا بد إذن من أن تكون الدورات خاصة بقانون التكرار من أولها لآخرها، ولا وجود للبداية ولا النهاية وإنما هي دورات تعود على شكل دائري إلى ما لا نهاية. وحينما نصل إلى هذه النقطة فإننا نتساءل عن قيمة وأهمية العمل وإرادة القوة في حياة الإنسان والتي نادي بها ننشئه. ماذا نستفيد إذا كان كل ما نقوم به هو نسخة عما قمنا به من قبل؟ والأهم من كل ذلك فإن تصور مثل هذا لن يكون أكثر بعدا عن الميتافيزيقا من الفكر الفلسفي الجوهري الغربي الآخر. فهو في أغلبه حديث عن الماورائيات، والفرق بينها وبين غيرها أنها تتسف ما عداها، ولا تعترف إلا بما تراه. وهذا هو في نفس الإشكال التي وقع فيها "فوكو" في «الابستمولوجي» حينما تحدث عن تلك القوة الكامنة في الموجودات والتي تقف وراء التغيرات الكبرى في التاريخ. كما تحدث عن سيطرة نمط معين من التفكير والسلوك والظواهر في مرحلة زمنية معينة. وحسب "فوكو" لا علاقة لهذه المرحلة الزمنية بما سبقها. فهي انقطاع وشريحة أو نسق في الزمن منفصل، يوجد في ذاته.

لا يمكن طبعا أن يقتنع العقل البشري بتعليل كهذا قد يوسم بالسذاجة، ولا أظن أن "فوكو" إذا ما دخل مكتبه ووجده رأسا على عقب، أوراقا بحثه متناثرة على الأرض وبعضها ممزق، وأقلامه مكسرة، والكتب ملقاة في زاوية الغرفة، والأثاث كله مهشم... ولا يكثرث لذلك ولا يغضب ويبحث عن الفاعل لينتقم منه شتما وسبا، في الأقل إذا لم يقدر على أكثر من ذلك. وإذا كان هذا المفكر لا يرضى بأن يحيل تغير الأوضاع في المكتب على الأوضاع نفسها، فكيف يقبل أن يتغير هذا الوجود على ضخامة ما فيه وتعدّد علاقة عناصره من تلقاء نفسه، وينفى أن تكون هناك قوة من خارجه وأن يكون الخالق هو من أحدث التغيير؟ هو هروب من التفكير فيما وراء الظواهر بمعنى من المعاني إلى تفكير آخر فيما وراء الظواهر بمعنى آخر فقط. وليس طرعا لفكر علمي مؤسس قادر على أن يثبت ويستمر. ويبدو أن "فوكو" نفسه قد تخلى عن هذا الفكر فيما بعد لقناعته بتهايي مسلماته.

تحدث "دريدا" عن المحيط الذي نشأ فيه التفكير، وأرّخ له بنهاية التاريخ ونهاية العالم في الفلسفة . كما يسميه : نهاية التاريخ، ونهاية الإنسان، ونهاية الفلسفة ومن ثم نهاية "هيل"، و"ماركس" .. ثم بعد ذلك يعدد بعض الآثار السلبية للماركسية كالبيروقراطية، والكوارث الاقتصادية، والمحاكمات، والقمع في هنغاريا، ثم يقول "ذلك كان بدون شك العصر الذي فيه نما ما نسميه التفكيرية"⁵². وقد ربط بعض الباحثين بين حملة "دريدا" على الفلسفة والماركسية خصوصا، وبين فشل الإمبريالية في تحقيق أهدافها بالقوة، فقررت من أجل السيطرة على الشعوب "اللجوء إلى الإغراء والإغواء بدلا من القمع والقصر، والاستفادة من التفكير لضرب التماسك".⁵³ ويبدو أن هناك خطأ لدى التفكيريين بين الكون كعالم مستقل وبين الذات ككيان منفصل. وبين تفاعل الذات مع هذا العالم، وكان ينبغي على التفكير أن يحصر فلسفته في تفاعل الذات مع العالم الخارجي، لأن هذا التفاعل متغير، والذات تتحرك في كل الاتجاهات، وتنتظر إلى الشيء الواحد من مختلف الزوايا. ولا شك أن زوايا النظر إلى الكيان الواحد تتعدد بتعدد الأشعة المنعكسة على سطحه. ويصلح هذا بالنسبة للكيان المادي كما يصلح للمفاهيم والأفكار على السواء. ومن هنا وجب التفريق بين التفكير والفكاك. فالتفكير ينصب على بنية النص، وينطلق من الذات القارئة نحو النص. وهو لا يستطيع أن يبني إلا في حدود ما يفرضه النص. أما الفكاك فهو الانطلاق من النص نحو الفضاء الخارجي بعيدا عنه. وفي هذا تكون الذات متحررة من أي سلطان للنص. وهنا يتجه الانسياب وتغير الدلالات إلى آفاق رحبة. "فالنص ليس مجموعة من المعاني رصفت بجانب بعضها. إنه مجموعة من العلاقات المتشابكة... وقد تشكلت من تفكير معاني من نصوص أخرى وإعادة تشكيلها من جديد"⁵⁴، ولذلك فهذه العلاقة تفرض على القارئ ارتباطا ما، يشده بحكم سلطان هذا الترابط الموجود في النص. ويضاف إلى هذه العلاقات وسطوتها، استعصاء كثير من الأشياء والعناصر عن تفكيكها إلى ما لا نهاية. فصحيح أن قيمة ألوان اللوحة الزيتية مثلا تختلف من شخص إلى آخر، ومن وقت إلى آخر، حسب الحالة النفسية التي يكون عليها الشخص، ولكن هناك قواعد فيزيائية في طبيعة الألوان تتعدى القيم المتحركة، ولا دخل للإنسان في تحديدها. فكل

لون هو تركيب من عدة ألوان متداخلة. ويمكن تفكيكه إلى الألوان الأصلية التي ركب منها. ولكن سنصل في النهاية إلى ألوان أولية لا يمكن تجاوزها. وقد نظر "ميشال فوكو" في "تحولات الموضة والأفكار في القرن الثامن عشر وأكد على الانزياح أو الترحل الذي يخص كذلك الفنون التشكيلية"⁵⁵.

في حالة ما إذا تحرك التفكيك وفكك نفسه، فإنه سيقدم خدمة هامة. إذ يتحول من معول هدم إلى معول للبناء. وسيوصلنا إلى الحقيقة بدل الشك المطلق "إن "دريدا" وأصدقائه ... يعيدون إنتاج بعض مساوئ "اللوغو مركزية" على غرار "الهيغلي" ... وعلى غرار البنيوي "الغريماسي" الذي يلائمه مع مفهوم التناظرية الخاص به "⁵⁶، نبه العالم النمساوي "عادل" إلى أن الإلزام بنظام ما "سواء كان فيزيائيا أو عدديا أو فكريا" لا يمكن أن يتم من الداخل. وبالتالي فإن المعرفة الكاملة للكون، لن تتم أبدا ما دمنا جزءا منه⁵⁷. وهكذا ستبقى معرفتنا بالكون دائما ناقصة لأننا ببساطة نتحرك بالداخل. ونحن في الحقيقة محتاجون إلى من يقف خارج الكون وخارج ذواتنا، حتى يبصرنا بها، ويطلعنا على مصيرنا. وحاجتنا هذه يجب أن تقودنا إلى البحث المستمر. وإلى النضال المستميت. وسنصل إلى الحقيقة مهما طال الزمن، إذا نحن ثابروا ولم نياس.

من أهم ما يمكن أن يخرج به المرء من التفكيك هو هذه القدرة العجيبة التي يكتسبها في تحليل الأشياء وإدراك الواقع. حيث تتحول الدلالات إلى متغيرات لا ثبات لها، مما يحرر الفكر البشري من أي ضغط فكري أو تصور مسبق، قد يقف أمام حرية الفكر وانطلاقه. يغدو كل تصور وكل فكر وليد الظروف الزمانية والمكانية. ويغدو الباحث قادرا على التحليق عبر الدلالات دون توقف. ولا يخضع لأي منهج يفرض شروطه المسبقة. وعند هذا المستوى من الإدراك تبرز إشكالية فكرية تحتاج إلى التأمل هي: أن التحرك في هذا المجال بقدر ما يبدو أنه حر فإنه يظهر خضوعه هو الآخر لتصور مسبق لازم. هذا التصور اللازم هو الإيمان بالتفكيك كمنهج. والإيمان بالتفكيك مسلمة قبلية وتصور سابق لأي ممارسة نقدية كانت أو غيرها. وهذا الإيمان هو واحدة في نظري من المشكلات التي تسلب التفكيك هذه الحرية التي يدعو إليها. والإيمان بالتفكيك كعملية تتحرك في الإشارة الموجبة لهذا المسار، ترافقها عملية

أخرى في عكس الاتجاه، تحمل الإشارة السالبة وتتطلب النفي كبدائية للانطلاق في المسار التفكيكي. نفي المؤلف نفي المركز. والحقيقة أن نفي المؤلف وإبعاده، عملية تتسم بشيء من الجحود، ونكران الفضل. فكيف ينفي الناقد من لولاه لما كان ناقدا ولولا تجربته كمحرك، ولولا معاناته، وهو يحول تلك التجربة إلى عمل وأثر لولا ما خلده هذا المؤلف في ذلك العمل لما كان القارئ ليقرأ. وما كان للناقد أن يقول شيئا. والجادد من لا يعترف لصاحب الفضل بفضله، مهما يكن هذا الفضل ضئيلا. والاعتراف بفضل المؤلف لن ينقص من قيمة الناقد شيئا، ولا يلغي تأويله وقراءته.

بعبارة أخرى إذا كان "قتل الإله" كما في عبارة "نتشه" تحرر من قيده فإن عبارة "إحياء الإله في العقل" تحرر من فكرة "نتشه" التي أوصلت البشرية إلى الخراب. وقد تقطن "دريدا" إلى هذا فتحدث عن "المطلق/ النبي" أو "يهوه المطلق" الخاص باليهود. وهذا مركز آخر، وإن يبدو مترحلقا فهو يقود إلى نواس متحرك يستقر عند التراث الفكري لبني إسرائيل. والنتيجة بعد كل ذلك، تدفعنا إلى الاعتقاد بأن البحث عن الحرية المطلقة، هي التصور المضني، الذي يقفز فوق الوجود الحق. وعلينا أن نسلم أن أي مسار فكري يسيره العقل حتى ولو كان مسار التفكيك، الذي لا يعترف بأي بناء، يتطلب تصورا مسبقا، يتطلب إيمانا، يتطلب مسلمة قبلية لكي يوجد ويتحرك. وإذا كان الأمر كذلك فلنعترف بأن الحرية محكومة بالمنطقة التي نقف عليها.

وعلى الرغم من كون التفكيك ينأى بنفسه عن النظرية إلى كونه إستراتيجية، فإن "دريدا" يتبنى عدد من "التكنيات التي تنبه القارئ إلى تورطه الخفي مع مصادر وتقاليد عبرية وتتخذ هذه التكنيات أحيانا شكل توقيعات، بخط اليد تثير الحيرة من قبيل التوقيع "بالحاحام دريسا" أو تلميحات ضمنية إلى مناهج الشرح التلمودي".⁵⁸

استطاعت المعارضة منذ منتصف الثمانينات أن تقضح المشروع التفكيكي. بدأ هذا المشروع في التراجع مفسحا المجال أمام مشاريع نقدية جديدة أبرزها التأويلية التاريخية الجديدة في كل من أمريكا وبريطانيا.⁵⁹ والقاعدة العميقة للتأويلية تقوم في الاعتراف بدائرة منهجية. فالدائرة التأويلية تقول إن الجزء لا يفهم إلا انطلاقا من الكل وهذا الأخير يجب أن يفهم بدلالة الأجزاء. فالتعمق التأويلي لمعنى نص مثلا يتم من خلال الذهاب والمجيء بين

الأجزاء المكونة له، والمجموع أو الكل الذي هو النص، وكذلك بينه وبين كل أكبر لا يكون فيه النص إلا جزءاً. هذا الدياليكتيك لا حد له في الحقيقة. النص يحيل على الكتاب الذي يحيل على العمل، الذي يحيل إلى السياق الوجودي والثقافي، الذي يحيل إلى العصر. التاريخ... والتاريخية هي النتيجة الطبيعية لهذا المسار حسب "جيلبير هوتس" فلفهم عبارة عقلية، يجب وضعها في سياقها التاريخي، وبذل جهد للتخلص من الأفكار المسبقة التي جاءت من عصورنا وثقافتنا. وبوضع أنفسنا في السياق التاريخي والثقافي للعمل المدروس، نستطيع أن نمسك المعنى الأصلي لهذا الأخير. التأويل إذا هو القيام بفرضيات قراءة، لا نفتأ نصحبها في طريق التدرج نحو فهم أكثر عمقا وموضوعية.⁶⁰

إن أزمة الفكر الغربي أزمة تتشكل من الأزمة الوجودية ذاتها، هذا الفكر ينطلق في كثير من أطروحاته من النظر إلى الإنسان كقطعة من مستقيم. فالإنسان عنده يبدأ من نقطة محددة، وينتهي عند نقطة أخرى. والنظر إلى الإنسان بهذا التحديد في مجال الرؤية، يفضي بدون شك إلى أزمة فكرية خطيرة. ونتائجها على مستوى العقل والعمل ستكون أخطر. إن مبررات الأزمات التي تخبط فيها هذا الفكر تأخذ شرعيتها من المقدمات التي سلم بها وهي مقدمات تلتقي عند عدّ الموت معنى يتموقع في الجهة المقابلة للحياة، أو بمعنى آخر الموت يساوي العدم.

إن هذه الأزمة في الحقيقة هي أزمة الإنسان عبر التاريخ. فالعصر الجاهلي إذا ما تأملنا شعره يفضي بنا إلى النتيجة نفسها، حيث نظر الشاعر الجاهلي إلى ما بعد الموت، نظر اليائس من وجود حياة أخرى، تمتد معها نقاط حياة الإنسان.

يبقى السؤال المحير هو: لماذا يختار هذا الفكر هذه المقدمة دون سواها، ويسلم بها وينفي ما عداها. لماذا يختار العدم كمعنى للموت، على الرغم من أن هناك احتمالا آخر يطرح على طاولة البحث، وهو أن الموت مظهر لبداية تشكل آخر للحياة؟ .. لا شك أن التسليم بهذا المنطلق مع وجود القدرة على النظر في كل الاحتمالات الأخرى يبقى بدون جواب مقنع. ويبقى التفسير النفسي يقدم جانبا من الحقيقة فهناك عقدة دفينية تتحرك فيها حسابات قديمة أنشأت علاقة عدا بين الفكر والتيار الذي تبني الوجهة الأخرى. عدا أسهمت في بنائه الكنيسة والتاريخ المظلم الطويل لتحالفها مع قوى

الطغيان على مر العصور المظلمة. والقانون ينطبق على الكنيسة كما ينطبق على التجمعات الدينية الأخرى، التي يتحالف أصحابها مع الظلم والاستغلال، ولا يسلم من ذلك المجتمعات الإسلامية للأسف الشديد حيث تصبح بعض المساجد وسيلة لتثبيت الخنوع والشعوذة وتأليه غير الله.

لقد انشغل الفكر البشري على مر التاريخ بالبحث في قضايا طبيعته بطابع ثنائي حاد. فظل يتحرك بين أسئلة جمة تبحث عن أصله وماهيته والهدف من وجوده. وفي كل مرة كانت نتائج البحث والتفكير والتأمل الطويل تقود الإنسان إلى التخندق يمينا أو يسارا حسب ميول كل باحث وكل فريق ومنطلقاته.

فيقف فريق مع إيمان يفسر وجود عبر اعتقاد في السبب الأول أو الخالق وينجر عن هذا مجموعة من التصورات والمقولات. ويقف الفريق الثاني موقفا نافيا لكل سبب أو خالق، يقف خلف الوجود الإنساني. وينتج تبعا لذلك أنموذجان للإنسان أحدهما يركن إلى السبب الأول، ويراه المحرك الأول والأخير لحياته في ميكانيزم جبري لا يتيح له أية حرية للتصرف. فيستكين ويركن إلى الراحة. ويتحرك الأنموذج الثاني متحررا من كل قيد يعيق حريته وينجح في مسعاه التحريري حيناً، ولكنه يصطدم في النهاية في كثير من مجالات حياته بعدم قدرته على الحركة، فيقع في أزمة هي أكثر تدميراً من الأولى.

هل هناك طريق ثالث ينظر إلى الحقائق الكونية نظرة شاملة؟ نظرة تجمع وجهي الورقة، ولا تلغي إحداهما؟

بين البناء وصرامته وهيكله وتغلغله في سراديب الشكل وتحركه للهيمنة على العقل والروح، وبين التلاشي والانسحاق والحركة اللانهائية والتبخر مع الأمواج التي يتلو بعضها بعضاً في حركة دائرية، وتتسع ولا تنتهي أو لا تنقطع، تقع هذه النظرة. بين هذا وذلك تتحرك رؤيا ثالثة للوجود. رؤيا أرى أنها يمكن أن تحسم تصورنا وتبلور زاوية نظر للوجود وللأشياء وللقيم.

حينما تتجمد الأشياء وتتحول السوائل إلى المعادن، ويتحول الإنسان إلى هيكل في متحف التاريخ، يتحتم الهدم ويصبح اقتلاع قواعد الهيكل كجذور الشجرة المريضة أمراً من صميم الحياة. وتجديد الحياة عن طريق الهدم وتفكيك الصرح المتهلوي أمر ضروري

وواجب. وحينما لا تعرف سواعدنا سوى تدمير كل بناء، صالحاً كان أو متهرباً حينما تسيطر علينا نشوة التدمير، ونجري نحو أفق لا ينتهي من التلاشي، يصبح التوقف وتثبيت القواعد في أعماق الأرض ضرورة من ضرورات الاستمرار، وواجباً تفرضه حاجة الإنسان للبقاء. حتى لا يفنى نوعه ولا ينتهي وجوده تحت تمييع حركة الخيال المنطلق في كل الاتجاهات. هكذا تعود حركتنا وحياتنا إلى مجراها وفق مسارها الحق، بناء وهدم، ثم بناء وهدم، إلى أن يبلغ الوجود على الأرض منتهاه.

إن عبقرية حياتنا وجمال وجودنا وتعقيد كياننا أمور تكمن في هذه الازدواجية التي خُلِقنا عليها. مُقَيّدون بقيود كثيرة تحد من حريتنا، وفي الآن ذاته يمكننا أن نفعل كثيراً ونتحرك في اتجاهات متعددة. إن عظمة من أوجدنا تكمن في أنه أعطانا هذه القدرة على الفعل الحر القادر المخير. ولكنه فعل مراقب في كل لحظة حتى لا يقود إلى التهلكة، ومحكوم بمجموعة من المعوقات، هي بمثابة التحديات الموجهة للسلوك والرأسمة لجزء من مساره.

الهوامش:

- 1- بيتر بروكر. الحداثة وما بعد الحداثة - ت. د. عبد الوهاب علوب - منشورات المجمع الثقافي أبوظبي - ط 1 . 1995، ص 8.
- 2- عبد الرزاق الداوي. موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر. دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت. ص 15.
- 3- ول ديورانت - قصة الفلسفة - مكتبة المعارف - بيروت - ط 5 - 1985 - ص 345.
- 4-Kant – Critique de la raison pure – Tome 1 – Librairie philosophique de l Adrange –b Paris – 1845 – P 41.
- 5- René Descartes – Discourse on method and meditations on first philosophy - translated by Donald A cress - 4 edition – Hackett publishing – p 15.
- 6- عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك - عالم المعرفة - 232 - ابريل 1998 ص 299.
- 7- فريدريك نيتشه. أقول الأصنام - ت. حسان بورقية، محمد الناجي - إفريقيا الشرق ط 1. 1996 ص 32.
- 8- عبد الرحمان بدوي - نيتشه - وكالة المطبوعات - الكويت - ط 5، 1975، ص 252.
- 9- ن.م.س ص 238.
- 10- F. nietzsche, la volonté de puissance, traduction. genevieve bianquis, gallimard. Paris.1947 t2 p.146
- 11- نيتشه. أقول الأصنام. ن.م.س، ص 59.

- 12- جيل دولوز -ننتشه والفلسفة. ت أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط 1، 1993، ص 11.
- 13- عبد الرحمان بدوي. ن م س ص 165 .
- 14- عبد الرحمان بدوي-ننتشه ن. م. س. ص 125.
- 15- عبد الرزاق الداوي- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ن. م. س. ص 70.
- 16- Heidegger. kant et le problème de la metaphisique. traduit par alphonse de waelhens et walter biemel. tel gallimard 1953 p.27
- 17- Heidegger. kant et le problème de la metaphisique. traduit par alphonse de waelhens et walter biemel. tel gallimard 1953 p.59
- 18 - عبد الوهاب المسيري، د.فتحي التريكي - الحداثة وما بعد الحداثة- دار الفكر دمشق 2003- ص 78.
- 19 - جون ستروك- البنيوية وما بعدها- ت. د. محمد عصفور. عالم المعرفة عدد 206 فبراير 1996 ص 76
- 20 - جون ستروك البنيوية وما بعدها ن.م.س . ص 83
- 21 - جون ستروك البنيوية وما بعدها ن.م.س . ص 110
- 22 - جون ستروك البنيوية وما بعدها ن.م.س. ص 89
- 23- ن.م.س . ص 89
- 24 - ن.م.س . ص 86
- 25 - عبد الله الغدامي- النقد لتقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي - ط3 2005- ص 19.
- 26- Hassan Tahri, la dynamique de la négation et la logique avec inconsistances : u.c. de.gaulle. lille. 2005. p.31
- 27- من مقال. عبد الرزاق الداوي- بعنوان «القطيعة والتناقض والسيرورة عند لوي التوسير» نشرت بالتحقيب- سلسلة ندوات ومناظرات. رقم 61 . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ص 31.
- 28 -شاكر عبد الحميد. الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي. عالم المعرفة. عدد 360 فبراير 2009، ص 18.
- 29 - ن. م. س. ص 20.
- 30- غاستون باشلار- تكوين العقل العلمي- ت.د. خليل أحمد خليل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط 6 2001. ص 2001 .
- 31- عبد الرزاق الداوي- موت الإنسان.....ن. م. س. ص 152.
- 32- M.Foicault- dits et écrits. Gallimard. 1994. p.448
- 33 - د. محمد مفتاح. التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية المركز الثقافي العربي. ط 1 1996. ص 22.
- 34- ن. م. س. ص 178

- 35- جون ستروك - البنيوية وما بعدها . ن . م . س . ص 134 .
- 36 -Pichel Foicault. histoire de la folie. édition gallimard 1972 p.555
- 37- Pichel Foicault. histoire de la folie. édition gallimard 1972 p.556
- 38- عبد الرزاق الداوي- ن . م . س . ص 159
- 39- ميتال فوكو - حضريات المعرفة. ت سالم يفوت- المركز الثقافي العربي- بيروت - 1987. ص 7 .
- 40- Michel Foucault. les mots et les shores. gallimard. Paris 1966. p.397
- 41- Lucio d'alessandro et autres...-Michel Foucault . trajectoire au cœur du present- iipgsf-1998-p 8.
- 42- Derida. le monolinguisme de l'autre. galilee, 1996 p.13
- 43- j.m. Bernstein. the fact of art. aesthetic alienation from kant to derida and adorno. first pub. by the pensylvania state university. 1992. p.136
- 44- ن . م . س . ص 137 .
- 45- Derida – La Vérité En Peinture – Flammarion – P 23
- 46- الربضي - علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. دار الفكر . ط 1. 1995. د. إنصاف. ص 286
- 47- عبد الرحمان بدوي- فلسفة الجمال عند هيجل - دار الشرق - ط 1996 . ص 43
- 48-J.M. Bernstein. The fact of art – p137
- 49 -Jurjen Habermas – On The Pragmatic Of Communication – Mit Press – Combridge 1998 – P 387
- 50- Ken Wilber Integral Art And Literary Theory - P 5
- 51 - عبد الرحمان بدوي- نشئه - ص 269
- 52- j. Dérída. Spectre de Marx. Edition Galilée. Paris. 1993. P.38
- 53 - المستيري، ود التريكي - الحداثة وما بعد الحداثة - ن . م . س . ص 169 .
- 54- Peter ekegren. The reading of theoretical texts a critique of criticism. In the social sciences 1999. P.168
- 55 -Max I mdahl/ Françoise. Laroche/ Michael pastoureau. Couleur. Editions MSH. 1996. P.12
- 56 - ببير . ف . زيماء . التفكير . دراسة نقدية . ت . أسامة الحاج - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط 1 . 1996 - ص 159 .
- 57 - د . جمال ميمون . دنضال قسوم - قصة الكون - ن . م . س . من التصورات البدائية إلى الانفجار العظيم دار المعرفة . الجزائر - ط 2 - 2002 - ص 301 .
- 58 - مجموعة من الكتاب . البنيوية والتفكير مداخل نقدية - ت - حسام نايل . أزمنة للنشر والتوزيع . عمان . ط 1 . 2007 . ص 256 .
- 59- عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة - ن - م - س - ص 297
- 60 -Jlbert Hattois. De la renaissance a la postmodernité - p.362.

الفضاء السيري وتدايعات الصوت الراوي في رواية تيميمون لرشيذ بوجدره

أ.د الطاهر رواينية

جامعة عنابة

1- الفضاء السيري : كان أغلب قراء الرواية يعتقدون أن كل محكي روائي لا بد أن يتوفر على لغز أو سر ما، فجاء هنري جيمس⁽¹⁾ ليشكك في هذا الاعتقاد المتوارث عن أزمنة السرد القديمة، وليحول عملية التلقي نحو وجهة جمالية، لا تعند إلا بالواقع أو الأثر الجمالي، الذي يتوج عملية القراءة والتلقي والتفاعل بين النص والقارئ أثناء مسلسل بناء المعنى والتحقيق الجمالي للعمل الروائي، وهو ما جعل الرواية تنزع أكثر للعناية بطرائق الحكي والسرد والعمل على تقديم إدراك محدث للإنسان والعالم، يبدو من خلاله الإنسان كما يرى ج. جينيت G.Genette "يعاني ديمومته ككآبة، وداخله كوسواس أو غثيان، مستسلم للعبث والتمزق؛ يهدئ روعه بإسقاط فكره على الأشياء، مشكلا منها مخططات وصور مستعيرة من فضاء المهندسين شيئا من ثباته واستقراره"⁽²⁾؛ وقد عملت الرواية الحديثة على ترجمة وتأويل هذه الإشكالية من خلال جعل أي مشروع واقعي يتحول إلى نوع من الممارسة الجمالية للتناقض واللغو والعنف والمماحكات الكلامية، وكأن ما يقع ليس أكثر من كلام أو مغامرة للكلام ؛ أو هو نزوع للأسطورة والمبالغة، التي لا تخرج عن حدود محاولة بناء متخيل سردي إشكالي، أو اختراع عالم هو أقرب إلى "الاستعارة القاسية عن محنة المبدع الذي لا يبخل بأكثر الأشياء قداسة في سبيل أن يحقق حلمه في تجديد الكون، وإعادة بناء العالم، واختلاق تلك القيم التي يعتقد أنها تستطيع أن تهب وجودنا المعنى الحقيقي"⁽³⁾.

هذا التوجه بقدر ما أولى للبناء الروائي أهمية خاصة باعتباره عملا واعيا وديناميكيا ومتعدد الأبعاد، يستند إلى مهارة وخبرة في الرؤية والنظر والتخطيط، فإنه

أولى أيضا - وبطريقة مجازية - أهمية كبرى للمؤلف لا من خلال إسناد وظيفة السرد إلى ضمير المتكلم؛ فالضمائر النحوية والصرفية قد تنوب عن بعضها بعض، كون الرواية ليست سوى كلام تتسرب من خلاله أصوات مختلفة، وإنما من خلال خصوصية التجربة الفنية "إذ تصوير في الأدب كما تقول جوليا كريستيفا : فضاء أهوائي الذي أرى فيه الوجود بصورة زمن محسوس" (4)، وعبر خصوصية هذه التجربة يمكن للكاتب الروائي أن يلتقي الآخرين وأن يتواصل معهم، فالرواية سجل أكثر منها مرآة، وعلى القارئ أن يحسن القراءة وأن يحسن الإنصات، و"أن من يحسن الإنصات / (من يحسن القراءة) لا بد أن يدرك صوت الكاتب، صوت الراوي، وصوت الشخصيات وصوت المتلقي، وفي بعض الحالات حتى صوت المقدم وصوت المصدر" (5) أيضا.

ضمن هذا التوجه يتزايد الاهتمام بمن يكتب سواء أكان مجسدا أو مجردا أو ضمنيا، فهو دائما ذو كينونة سيميائية، كونه المنتج لعلامات النص والمشيد لعالمه المتخيل والمنظم لأصواته، ولشبكة العلاقات الحوارية على مستوى النص، وفي علاقاته بالنصوص الأخرى السابقة أو المتزامنة معه، ولذلك فإن الرواية بقدر ما هي عالم أو أكثر هي مركب ولعبة دقيقة للأصوات، و"المؤلف العظيم لا يوجد حصرا في المكونات التقنية ولكنه لا يوجد كذلك خارجها" (6)، حيث يتعاضد الحضور كلما نزعنا الكتابة الروائية لتبني فضاء سيريا، وقد وصف ف. لوجون PH. Lejeune موقف أنديه جيد من محكي السيرة الذاتية بأنه يبدو متناقضا، فهو إلى جانب استثمار حياته وعمله الروائي لبناء وإنتاج صورة له، فإن ذلك ليس ما ندعوه بابتذال استلهاما سيرذاتيا، وذلك أن الكاتب يستعمل كل المواد المستعارة من حياته الشخصية ولكن وفق إستراتيجية تهدف إلى التأسيس لهوية شخصية من خلال ألعاب كتابية متنوعة جدا (7)؛ لا تكف عن خداع القراء وإثارة فضولهم، وفي هذا المستوى يمكن أن نشير أيضا إلى رواية "تيميمون" (8) لرشيد بوجدر، والتي نشرت مع بداية حقبة العنف والإرهاب في الجزائر، والتي لم تكف أيضا عن ممارسة نوع من الكتابة تزواج بين الحكى والسرد والإبصار، وتجمع وتؤلف بين المرجعي والمتخيل من أجل إنجاز "بنية متخيلة للأنثى" (9) في علاقته بتداعيات الصوت الراوي، الذي يجمع بين وعي الراوي

العين السينماتوغرافية، أي انه على الرغم من الخاصية الذاتية للسرد فإن الراوي يعلم أشياء كثيرة جدا، لا يفترضها أو يستدعيها فقط، وإنما يراها أيضا، حيث "ينقلص الوعي في نظرة، وتصبح الأشياء جوهرًا وشكلا ولونا بدل أن تكون معنى"⁽¹⁰⁾، مستعملا في ذلك لغة تزواج بين الكلمات والأشياء، وأسلوبا مهما بلغ من دقة التعبير والوصف فيه - دائما - شيء من الخشونة والبذاءة والسوقية.

تتجلى هذه البنية المتخيلة للأنما من خلال محكي سيرداتي مخائل ومحير يهيمن فيه الميثاق السردى على الميثاق السيرداتي، أي يهيمن فيه التخيل على أية حقيقة يمكن أن تنسب مباشرة إلى حياة الكاتب الشخصية، وإن كانت هذه الرواية ذات صلة ما بتجربة ذاتية عاشها بوجدة في تميمون هربا من المجازر التي كان ضحيتها المتفقون في العشرية السوداء، وإن كان بوجدة قد تلافى الإشارة إلى ذلك، واكتفى فقط على مدى المسار السردى للنص بالإشارة إلى الخوف الأبدي والدائم الذي يحاصر الراوي المتمائل حكايا مع ما يرويه، أو الراوي البطل، يقول: "أفقد الحافلة من خلال الليل العاتم فأسترجع ذهني، لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي دائما ودوما، مازال يقلقني وينغص علي أيامي"⁽¹¹⁾؛ يضاف إلى ذلك الرغبة في الهروب من شيء ما يؤرقه، يقول: "من حين إلى آخر تأخذني نشوة وجذبة وذهولية، كالغبطة اللامحدودة، كالجذبة الصوفية، لكنني منذ الطفولة أهرب دائما من شيء ما، أو بالأحرى أحاول ذلك"⁽¹²⁾؛ كما يأتي الإلحاح والتنبيه إلى أخبار الاغتيالات المتكررة للمتقنين، التي تنشرها الجرائد المختلفة مؤكدا حس الخوف والهروب في نفسه، يقول: "الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة"⁽¹³⁾، حيث يعيد نشر هذه الأخبار بخط بارز وغامق تعبيرا عن الخوف الممزوج بالغضب والرفض، وهو نوع من الرد بواسطة الكتابة الغاضبة التي "يستمد متخيلها من مشاعر مرضية استعارات العنف، ويصبح الغضب ذلك الكزاز الفكي أو ذاك الهيجان المبحوح مثل الجلطة في الحلق"⁽¹⁴⁾، حيث يمكن أن يفسر هذا الهروب وما يصاحبه من خوف وإدانة مبسوطة بأن بوجدة يتميز بنوع من الاحترافية والإدراك الجمالي لتداخل الأجناس الأدبية وتقاطعها، وبأن الرواية أكثر قدرة على قول الحقيقة وأكثر صدقا فنيا من السيرة الذاتية، أي "إن تعبير الكاتب عن

شخصيته وعن حقائقه الباطنية ليس مقصورا على الحالات التي يعتمد فيها على تدوين قصة حياته الحقيقية. فقد يكشف الكاتب عن حقيقة نفسه بدون عمد منه أكثر مما يكشف عنها متعمدا مصرحا بعزمه على ذلك⁽¹⁵⁾ وهو ما يبدو أن بوجدره يتبناه في أغلب أعماله الروائية التي تتناص داخليا وتلتقي وتتقاطع في قصدياتها العامة والإيديولوجية. وسوف أذهب بعيدا لأقول إن الفضاء السيرذاتي في رواية تيميمون يفتح على نوع من الحميمية والذاتية المغلفتين للصوت الراوي الذي جعل من فضاء الليل وفضاء الحافلة "الشطط" فضاء حميميا لا سلطة فيه تعلو على سلطة الراوي، ولا خطاب يناقض خطابه أو يتعارض معه ؛ فنحن لا نتلقى إلا ما يقوله ولا نرى العالم إلا من خلال عينيه، وهو ما يجعل هذه الرواية أقرب إلى اليوميات أو المذكرات الشخصية المليئة بالاستيهامات والمثقلة بالذكريات، بخاصة ذكريات الطفولة والشباب التي لا يخلو منها عمل من أعماله الروائية، وقد جاءت فصول الرواية مؤكدة على هذا التأويل بإغفال التسمية وإسقاط العنونة الداخلية وتعويضها بترقيم متدرج من واحد إلى سبعة، بحسب أيام الأسبوع التي يمكن للرحلة أن تكون قد استغرقتها حيث تم الإعلان في الفصل الأول عن بداية الرحلة الروائية المتخيلة نحو تيميمون "لقد غادرت الجزائر العاصمة منذ أيام قليلة فقط"⁽¹⁶⁾، وكان الفصل السابع بمثابة الإعلان عن اكتمال الرحلة السياحية المتخيلة وتحقيق مقاصدها السردية والدلالية، ثم العودة نحو العاصمة.

يضاف إلى ذلك أنه على الرغم من أن الراوي يفتقد إلى هوية كونه غير مسمى، لكن هذا الإغفال لا يجعلنا نسقط في متاهات التعقيد والغموض لأن النص الروائي بقدر ما هو مغمم بالتخييل فهو أيضا مثقل بالسرد الإحالي، وبالتالي فـ"إن تأويل الذات يجد في السرد من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثرية، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية"⁽¹⁷⁾، وقد عمل رشيد بوجدره في رواية تيميمون على جعل الراوي المتكلم وسيطا سرديا بيننا وبينه، ولكنه كان يسعى لإسقاط هذه الوساطة المجازية وحلولة في نصه عبر أنا غازية ومهيمنة على وظيفتي السرد والتمثيل إلى درجة تحولت فيها الأنا إلى راو وموضوع للسرد في الوقت نفسه، أو بتعبير آخر "إن فرادة الراوي تشكل بديلا

للمؤلف، أو ممرا مرجعيا ممكننا بواسطته نستطيع الوصول إلى المؤلف كذات متورطة في ممارسة رمزية⁽¹⁸⁾. وبالتالي فإن "الحديث عن الراوي هو اختراق لمناطق التوسط أين يمكن ملاحقة مضاعف الراوي ومضاعف السرد، وهنا يأتي دور المؤلف"⁽¹⁹⁾، وقد لعبه بوجدة بحرفة وإتقان في رواية تيميمون إلى حد يجعل منها جنسا أدبيا معلقا بين الرواية والسيرة الذاتية الروائية، وهو ما يفسح المجال لتداعيات الصوت الراوي ولاشتغال الإيهام المرجعي، الذي يعمل على تكريس الفضاء السير ذاتي وهيمنته المطلقة على مستوى المسار السردى، على أساس أن رواية تيميمون ليست أكثر من رحلة روائية متخيلة داخل فضاء صحراوي متخيل هو فضاء تيميمون الرواية.

2- الفضاء المتخيل: يصرح رشيد بوجدة أن "كل مدن العالم، وكل مدن الجزائر حاضرة بكثافة (في أعماله الروائية) كونه كاتباً مدينيا"⁽²⁰⁾، ويأتي عنوان الرواية "تيميمون" ليؤكد هذه الصفة، ولكننا لا نجد حضوراً لهذه المدينة في المتخيل السردى للرواية ما عدا بعض اللقطات أو الومضات الفضائية المشخصة والمعلق عليها، تأتي مصاحبة لبعض الاسترجاعات المتنوعة والمتعلقة بتذكر بعض المواقف أو الشخصيات، وتعد هذه الفضاءات أماكن اتصال وعبور، وتتمركز هذه الفضاءات في مدينة قسنطينة بخاصة، ثم الجزائر العاصمة، ثم جينيف، وهي - في الغالب - أماكن منزوية وحانات ومواخير، وأماكن عبور مؤقت قصد التسلية والترفيه وقضاء الحاجات أو التعرف على فضاءات يحوطها غموض كبير، فبقدر ما هي محظورة هي مرغوبة أيضاً، ولم تأت هذه الفضاءات إلا عبر حركة التداعي، حيث كان الراوي منشغلاً أكثر بفضاء الرحلة الصحراوية المتخيلة التي يشكل فيها فضاء الحافلة "شطط" مركز الفضاء المتخيل ويؤثرته، ومن خلاله يبني النص الروائي فضاءات متعددة الإشارات والمسافات، وفق خطة ومنظور يتلاءم مع نظامي الخطية والتشعب في الخطاب السردى، يمكن حصرها في ثلاثة فضاءات تتجلى من خلال تمفصلات النص التصويرية والمكانية، وعبر حركة الوعي الراوي ؛ ترد في النص متدرجة ومساقفة للتحويلات السردية، ومنسجمة مع تقدم النص الروائي وتطوره كمحكي وخطاب موجه.

2-1- فضاء الحافلة: يشكل فضاء الحافلة "شطط" فضاء ممهدا ومؤطرا

للمحكي الروائي، حيث تنتهى حركة السرد مع حركة الحافلة وتصبح خطية السرد وتشعبه مرتبطة بخط سير الحافلة ومتقاطعة معه على أكثر من صعيد، بل موازية له ومتزامنة معه، وأعني بذلك طريقة إدراك الفضاء والنظر إليه ثم روايته، أو بحسب هنري ميتيران H. Mitterand "الفضاء المتخيل، أو الفضاء المضمون، أو الترابط الطبوغرافي للحدث المتخيل والمروي"⁽²¹⁾؛ حيث يتجلى هذا الفضاء تدريجيا كلما تقدم السرد يضيء طريق هذه الرحلة السياحية الليلية نحو مدينة تيميمون، ومن خلاله ينظر الراوي إلى جهتين متعارضتين : ما سيكون وما يمكن أن تتفتح عليه هذه الرحلة التي يتعانق فيها السرد والليل من آفاق ومفاجآت متوقعة أو غير متوقعة، و"الحافلة تشق طريقها الصحراوي"⁽²²⁾، و"هي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة"⁽²³⁾ ؛ وما كان، أي ما فات، وهنا يلعب ومض الأعماق وتنتقل حركة الوعي الراوي من الحاضر "الليل الصحراوي" بكل ما يخبئه من مفاجآت، إلى الماضي القريب أو البعيد من أجل إعادة بعثه وترهينه بوصفه حدثا أكثر منه حقيقة سابقة الوجود ؛ ويتعلق الأمر هنا بصفقة شراء الحافلة "شطط" من سويسرا في جلسة خمر، وما صاحب عملية الشراء من أخذ ورد على أساس أن الحافلة قديمة ولا تساوي الثمن الزهيد الذي دفع فيها، حيث يعتقد الراوي أن صاحبها السويسري أحس أنه استغل الشاري ببيعته هذه العربية القديمة، يقول الراوي : "وسادني آنذاك انطباع جعلني أفكر أن البائع أخذته الشفقة علي إلى حد أنه أراد إعادة المبلغ المالي المزري إلي بعد أن دفعته له. وكأن ضميره وبخه نظرا لقدم العربية كذلك، فحاولت طمأنته وصرحت له عن قدرتي الهائلة في ميدان الميكانيك ووعدته بتصليح المحرك والإطار ذي الشكل المربع والمكور في آن واحد من طراز الأربعينات"⁽²⁴⁾؛ وبعد شراء الحافلة وتصليح محركها وتجهيزها لتكون حافلة سياحية تربط بين الجزائر العاصمة وعالم الصحراء، تأتي قصة تسميتها "شطط" أو "الشطط"، يقول الراوي "لقد لقيت حافلتي هذه بلقب "الشطط" وكان ذلك أثناء سكرة أخرى في إحدى حانات العاصمة"⁽²⁵⁾ .

يبدو أن هذه العناية الخاصة التي يوليها الراوي للحافلة شطط تخفي وراءها إستراتيجية خاصة أراد من خلالها المؤلف أن يجعل من فضاء الحافلة "شطط" نصا

موازيا لكلية النص الروائي "تيميمون"، وأن يلججه ليسكنه ويحتمي داخله من الخوف الأبدى الذي يتهدهه في العالم الخارجي ؛ ولذلك اختار الليل زمنا للسرد، أي لـ"اختلاق أقوال وإسنادها إلى من لم يتلفظ قط بها"⁽²⁶⁾؛ وزمنا للارتحال والتسلل والسري لئلا هربا من أعين الرقباء المتلصصين ومن أذى القوى الشريرة المتربصة بأمثاله من المتقفين وأصحاب الآراء الحرة ؛ يقول الراوي : "لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي، دائما ودوما، مازال يقلقني وينغص علي أيامي. أسلك مسلكي في الظلام الحالك ويديا تتضان عرقا دبقا كما هي العادة وذلك رغم الصقيع الصحراوي الذي يسود داخل الحافلة"⁽²⁷⁾ ؛ حيث يصبح فضاء الحافلة ملجأ، ومكانا لتوجيه مزدوج وديناميكي نحو النظام الدال الذي أنتجه، وكذلك نحو مجموع السياقات الاجتماعية والإيديولوجية التي يشارك فيها كخطاب.

وفي هذا المستوى يصبح فضاء الحافلة معادلا لفضاء النص انطلاقا من تماهي حركة السرد مع حركة الحافلة، وتماثل عالم الحافلة مع العالم الذي يشيده النص من خلال القراءة والتلقي والتأويل؛ وهو عالم يحاول أن يصطبغ بالصبغة الواقعية وأن يتكامل في زيه المحلي خارج النص، مع العلم "أنه - وبعبدا عن أي شك - حين يوجد فضاء فني لا يمكن مطلقا اختصاره في إعادة إنتاج بسيط لأي من الملامح المحلية لمشهد واقعي"⁽²⁸⁾، وأن هذا الفضاء لا يوجد خارج النص ولا قبله؛ وإنما النص هو الذي "يعينه ويشكله ويمنحه معنى بطرائق متعددة وعلى أكثر من مستوى"⁽²⁹⁾. وقد سعت رواية تيميمون لكي تمنح هذا الفضاء أبعادا متعددة، وأن تجعل منه فضاء إطارا لكل الفضاءات الأخرى: كالذكريات، والحالات النفسية والعقد والأشياء، وعالم الصحراء، وكل مظاهر التفاعل النصي، وكل ما يمكن سرده أو استدعاؤه من الأحداث ومن الروابط الطبوغرافية التي تفسح المجال لهيمنة الفضاء المتخيل عبر جغرافية الأماكن الصحراوية، أو الأماكن والفضاءات المدنية المرتبطة بالتداعيات الشعرية لحركة الوعي الراوي، ومن مجموع هذه الفضاءات والأماكن يتأسس المحكي الروائي، ويتأسس معه الإيهام الواقعي، فالمكان يضيف على المتخيل مظهر الحقيقة، وتسميته تعد إعلانا عن أصالة المغامرة⁽³⁰⁾، ولذلك يمكن عد فضاء الحافلة "شطط"، رحلة في المكان والزمان، حيث لم تكن الرحلة عبر مجاهل

الصحراء وغابة الذاكرة غاية في حد ذاتها، وإنما كانت وسيلة للمعرفة والاستكشاف؛ استكشاف حدود الذات الضائعة وتجاوز عقدة الخفاء ولو من خلال حالة حب مستحيلة أشبه بالجذبة الصوفية.

وقد كشف وصف فضاء الحافلة عن نوع من علاقات التناغم بين الراوي وبين الحافلة من ناحية، وبينه وبين السواح الذين يقودهم كسائق ودليل سياحي داخل عالم الصحراء، أين تتكرس جغرافية العراء والته ولا يجد الإنسان من بد سوى أن يتوحد مع الأشياء ومع الآخرين من ناحية ثانية، ولذلك اتسع مجال الوصف وجاء مزاحما للسرد داخل النظام السيميائي للنص الروائي، ويتعلق الأمر بالوقفات الوصفية والتأملية وبتحليل المشاعر، ووصف الأشياء التي يضح بها عالم الصحراء. وفي هذا المقام يهمننا ما يراه الراوي وكيف يتعاطف مع الأشياء التي يراها، حيث تحتل الحافلة شطط والسائحة الجميلة "صراء" مركز الرؤية وبؤرتها، وقد نالتا حظهما من الوصف إلى حد يجعلهما أثيرتين لدى الراوي، ومحط اهتمامه والمحرك القادح لأحاسيسه ومشاعره.

يأتي الإطناب في وصف الحافلة شطط وتوزيع هذا الوصف على مدى مسار النص الروائي كمعادل لما يقوم بين الراوي وشطط من اتصال لا يعقبه انفصال ما، منذ أن اشتراها وجعل منها وسيلة لنقل السواح إلى الصحراء، فكل تنقل للراوي في الزمان والمكان يكون بمصاحبة شطط أو من خلال فضائها، وهذا في حد ذاته يبرر التشاكل الدلالي والسيميائي بينهما، فيقدر ما يحيل عليه المظهر الخارجي من رثاءة وقدم وشيخوخة، وكل المناويل اللفظية الملحقة بهذا المعنى، فإن الجوهر أو المحرك الداخلي يتميز بقوة دفع وتحد وعزيمة صلبة على الرغم من كل الأخطار والمفاجآت غير المتوقعة والمحدقة بكل مغامرة في دروب الصحراء، إذ في الصحراء يصير المكان مكانين والزمان زمانين؛ أحدهما للموت والآخر للحياة، وصراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء⁽³¹⁾، وهو ما توحى به أيضا تسمية الحافلة "الشطط" أو "شطط"، أي مجاوزة الحد في المغالبة والتحدي "ورغم إطارها البالي، فإن الحافلة توخي لي بأنها تدفع نفسها دفعا من خلال هذه المادة العمياء

والصلبة التي يتكون منها الليل. ذلك لأن المحرك عكس الإطار قد أعيد تصليحه وغيّرت كل قطع الغيار الأساسية فيه، فأصبح نموذجاً رائعاً للدقة والسرعة⁽³²⁾.

أما العناية بوصف "صراء" فتتم من خلال التواطؤ والتنازع بين السرد والوصف، حيث ينتمي هذا الموضوع إلى فضاء الرغبات والمحظورات، وتكشف مشاهد الوصف التي تحتل فيها "صراء" مركز الرؤية والإبصار عن رغبة الراوي (سائق الحافلة والدليل السياحي) في إقامة علاقة تواصل وحب مع صراء وتجاوز حالة الانفصال والانقطاع عن النساء بسبب خوفه منهن، حيث تشكل "صراء" موضوعاً لتحقيق الذات / (الراوي) هذه الرغبة، إذ تؤدي علاقة التواصل بينهما إلى تجاوز حالة المواجهة بينه وبين المرأة، وتحقيق المصالحة، وبالتالي تجاوز حالة الخفاء واستعادة الإحساس بالذكورة المقموعة بسبب ما يرقد في لا وعيه من عقد، يقول الراوي: "أبهمني فيها ذلك الجسم المرن والهندام المهفّف والبشرة المصقولة والصدر المسطح والأعين البنفسجية، وقد تحول لونها إلى الأزرق الفاتر بعد أن شربت رفقتي كأس فودك فريد. انبهرت إذن بكل هذا الجمال وعلى الخصوص بمظهرها الرجولي..⁽³³⁾، ويصف شفاءه من عقدة المرأة قائلاً: "منذ أن رأيت صراء لأول وهلة فهمت أنها هي المرأة الأولى التي روعتني إلى هذا الحد. لم أهتم قبلها بالنساء أبداً وعمرى الآن يناهز الأربعين، كنت أتهرب منهن وأتفادى أية خلوة معهن⁽³⁴⁾".

وهكذا يعمل تواطؤ الوصف والسرد على فتح أفق انتظار يسهم في التحفيز على استمرار القراءة مع استمرار التطور والتوتر السردى الذي يتلاءم مع نظام الخطية والتشعب الذي يتكئ عليه المنطق السردى في الرواية.

2-2- فضاء العتمة: يبدو أن اختيار الليل ميقاتا للسفر والارتحال داخل عالم

الصحراء، يستند إلى إستراتيجية مبرمجة من قبل المؤلف، لما يمثله الليل من حضور مجازي في السرد العربى، ولما يرتبط بهذا الحضور من إغواء وخداع وريبة، قد تجر على صاحبها الويلات، إذ أن أغلب الأسفار والارتحالات المتخيلة في السرد العربى تتم في الليل، فالليل حجاب وستر يعلو فيه الإيهام ويتكرس مبدأ سردياً، يقول الراوي: "الصحراء - ليل - عبارة عن تضليل رهيب، نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء

يفقد الإنسان إحساسه بالواقع⁽³⁵⁾، كما يفضل السفر عبر الصحراء ليلاً لطبيعة المناخ الصحراوي القاسية ؛ حرارة بالنهار وبرودة بالليل، وقد عمل المؤلف حساباً لبرودة الليل الصحراوي، يقول الراوي : "أسلك مسلّكي في الظلام الحالك وبدأت تتضّان عرقاً دبقاً كما هي العادة، وذلك رغم الصقيع الصحراوي الذي يسود داخل الحافلة. رفضت من البداية وضع المكيف الهوائي ظناً مني أنه غير لائق واصطناعي. لذا أحمل داخل الصندوق الخلفي كمية هائلة من البرانيس الوبرية والأكملة الصوفية"⁽³⁶⁾، ثم إن السفر بالليل بالنسبة للسواح يتيح لهم برمجة زيارات المواقع الأثرية نهاراً والاستمتاع بجمال الصحراء ونظام الحياة والعمران فيها، يقول الراوي : "تعودت الوصول إلى تيميمون مع طلوع الشمس حتى يتمكن السواح من اكتشاف هذا القصر البربري العتيق بواحته الخصبة / حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى آلاف السنين، فكان يبهمني بتشعباته وتشابكاته. لذا كنت أقطع المسافة بين المنبعة وتيميمون ليلاً"⁽³⁷⁾.

والملاحظ أيضاً أن السفر بالليل يشبه السفر عبر أحلام اليقظة يتوحد فيه الإنسان مع ذاته في رغبة ورهبة، ويبدو أن له إيقاعاً خاصاً "في حياة رشيد بو جدرة وفي أعماله التخيلية، حيث يرتبط في المتخيل السردى عنده بعالم الذاكرة وبالطقوس السردية، من بينها "طقوس الحكى والسرد، وهي في حد ذاتها طقوس مستعارة أو مستوردة أو مسروقة من فضاءات أساطيرية [أو سيكولوجية] أو ملتبسة بها"⁽³⁸⁾. وقد أتاح هذه السفر الليلي لبديل المؤلف / الراوي، أن يعيش تجربة عشقية خارقة تخرجه من تبكيت وقمع السلطة النهارية التي ورثها عن زمن الطفولة والشباب وحالت بينه وبين المرأة زمناً طويلاً، يقول الراوي : "أنا الذي كنت أخاف النساء، ولكن ها قد حان دوري فأصبحت معلقاً بهذه الفتاة الرائعة (...). استرق النظرة في اتجاهها من خلال المرأة الارتدادية الداخلية فأجدها متفوقة الجسم داخل مقعد الحافلة في الصف الأول (...). كانت الفتاة تثير في البلبلّة وتعكر صفوي"⁽³⁹⁾ وهكذا كان لسلطة الليل العشيقية سحرها وفتنتها التي أخرجت الراوي من غفلته وجعلت منه صريع الحب والغرام، و"العاشق يرى محبوبته في جنح الليل وفي جنة ستره"⁽⁴⁰⁾ حتى ولو كان هذا الحب من جانب واحد أو كانت الحبيبة غير مبالية وخائنة، يقول الراوي : "ورغم كل

هذه المحاولات يتراءى لي عري صراء فأكاد أموت شبقا وخجلا، فأستغرب وجود هذه الشهوة وكأنها نابعة من أزمنة ما قبل التاريخ، بعد أن ماتت في منذ الطفولة، فتبرز هكذا من جديد بعد سنوات من الشذوذ والحرمان والعزلة والكبت⁽⁴¹⁾. ويبدو أن بو جدره يستند في تصويره للعشق إلى مخيال الحب عند العرب، حيث يرمز الليل للهوى، والهوى ضرب من الوهم ومخالفة للعقل، وبالتالي فإن "العشق الحق لا يحقق وصلا، وإنه لا يعدو أن يكون معنى يحارب المعنى المناقض. إنه صورة مجازية فقط، إنه معنى عار يشطح أمام أعين السلط المكسورة"⁽⁴²⁾، وكانت صراء مجسدة لهذا المعنى في نظر الراوي العاشق، وكانت تعرف كيف تمارس الإغواء كسلطة عشقية وكعامل قوة، يقول الراوي: "كانت صاحبة أطوارو أدوار فتبالغ في تلاعبها. ففهمت أنها لا تحمل أي شعور إزاء عشيقها الزنجي، لكنها تتفانى في متاهات الإغواء والإغراء والإضلال فيمتعها هذا النوع من اللعب ويملاها زهو وانشوة"⁽⁴³⁾، وبالنسبة للعبة العشق والهوى التي تنسب إلى سلطة الليل فإن من يصل فيها إلى حدود الفهم يدركه نور النهار فيجد نفسه خارج اللعبة. وإذا ما حاولنا استقراء دلالات فضاء القيمة في رواية تيميمون فإننا نجد أن العالم الروائي في رواية تيميمون عالم ليلي وأن أغلب المسارات السردية للرحلة الصحراوية ترتبط بأماكن وفضاءات يلفها الظلام أو موصولة بالليل بسبب من الأسباب بدءا بالعبث النصية أو المقطع الاستهلاكي: "يتساقط الليل مهيأرا. فجأة يتسرب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويدا رويدا، هكذا كاللص يتلصص. الساعة تشير إلى السادسة مساء. أصبح كل شيء أسود الآن (...). أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة وهي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة (...). لم يعد ممكنا رؤية أي شيء نظرا لزخامة الليل الذي انقض على الصحراء كلها"⁽⁴⁴⁾، وهكذا فكأن الكاتب اختار أن يتقدم في السرد داخل فضاء الليل، وهو مدرك أنه يقتحم هذا الفضاء الذي صار بهيما حالك السواد لا ليمارس طقوسا سرية، وليس هربا من ليل السلطة، ولا يريد أن يستعيد صوت شهرزاد، ولكنه ببساطة يريد أن يقوم بسفر ليلي في الصحراء، بحثا عن الخفاء وحنينا إلى المجهول، أو هربا من سر يؤرقه وكأنه يهرب من الموت في الموت أو بالرغبة في الانتحار، يقول الراوي: "قررت

آنذاك أن أدفن نفسي في الصحراء وأترقب فيها منيتي لأنها كانت تبهرني وترعيني في آن، اخترت الصحراء لأنها صعبة المنال، أفضل من المدن المتضخمة، المزدهمة والمتورمة، قررت أن تكون الصحراء طريقة الموت والانتحار⁽⁴⁵⁾، ولكن الليل الصحراوي أوقعه في تجربة عشقية عوض أن تميته أحيته وعرفته بأبعاد هذه التجربة الذاتية السرية، وجعلته يكتشف أبعاد ذاته وحدود مرضه، يقول الراوي : "وأجبرني هذا الجو الثقيل والمثقل بالخلفيات والنفاق والتلاعب بمشاعر الناس وألباهم، على أن أغوص في عالم مرضي الذي لم أكن أعرفه من قبل، وقد اكتشفته أثناء هذه الرحلة عبر الصحراء وأنا عاشق، فيحولني حبي هذا المسكين واليائس إلى إنسان مشاكس"⁽⁴⁶⁾.

ويبدو أن المؤلف قد برمج الوصول إلى هذه المعرفة بعد المرور عبر فضاء التيه والضلال حين ربط وألف بين فضاء الرحلة وفضاء الليل وفضاء الصحراء في فضاء واحد هو فضاء التجربة العشقية التي جعلته يغفل ويعطل نظام التسمية والتعيين والتشخيص ويكتفي بتسميه "صراء" موضوع القيمة والرغبة، وكان حين يتحدث عن بقية الشخصيات ينزع إلى التعميم "أحد الركاب، بعض المسافرين، البائع، السواح ... الخ" وحتى عندما كان يشير إلى غريمه في حب صراء كان يسميه "العازف الزنجي، أو الشباب الزنجي"، حيث يمكن أن يشير هذا النزوع إلى التعميم والتعظيم في التسمية والتشخيص إلى تقليد جار في كتابة الرواية الجديدة بدءا بـ "انفعالات tropisme لنتالي ساروت سنة 1952، أو إلى رغبة العاشق وسلطة المعشوق ؛ والعشاق كائنات ليلية لا ترى ولا تعرف إلا المحبوب، وحين تخرج من ظلام العشق، وتترك نور العقل ينكشف المستور، وينجلي الوهم، يقول الراوي : "وبانت لي صراء وكأنها مصقعة. تلون وجهها بلون كاب، وفجأة ظهرت وكأنها قبيحة الوجه، كالميتة بالنسبة إلى الآن"⁽⁴⁷⁾؛ وقد جعل الكاتب هذا التحليل الشعوري نهاية يقف عندها السرد معلنا عن توقف التخيل وبداية التأويل، والتأويل معرفة واستكشاف للحقيقة وتخليص لها من ظلام الوهم.

2-3- فضاء الصحراء: يتميز فضاء الصحراء كما شخصه وعرضه رشيد

بوجدرية في رواية تيميمون بافتقاده إلى مخيال يعضد سرديته كما هي الحال عند إبراهيم الكوني، ولذلك فإن سجلات هذا الفضاء اعتنت أكثر بتدوين الفضاء الصحراوي من خلال

عيني سائح متجول، وليست من خلال عيني دليل سياحي، فالدليل لا بد أن يتوفر على معرفة بهذا العالم يعصدها مخيال صحراوي ذو حمولة أنثروبولوجية وسوسيو ثقافية، ورؤية أنطولوجية للكون والحياة في هذا الفضاء الذي "انكسرت فيه نوااميس المكان ونوااميس الزمان"⁽⁴⁸⁾، والذي تحول فيه الموت إلى قدر حيث يصبح "الموت هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الموت واستمرار الحياة"⁽⁴⁹⁾؛ وعلى الرغم من أن بو جدرة يعبر عن رغبته في الموت في الصحراء، يقول الراوي: "قررت آنذاك أن أدفن نفسي في الصحراء، وأترقب فيها منيتي، لأنها كانت تبهرني وترعيني في آن"⁽⁵⁰⁾، وعلى الرغم من أنه كان يحمل معه حبات السينور السامة لتحقيق هذه الرغبة، كونه يشعر أن الموت يطارده على أيدي الإرهابيين، يقول الراوي: "كانت قيلولاتي دبقة وقذرة ومزعجة، فيتكرر نفس الكابوس أثناء نعاسي، فأتحيل أن مجموعات من الإرهابيين المتعصبين تلاحقني وتطاردني"⁽⁵¹⁾، إلا أننا لا نجد هاجس نزوع يشد الراوي نحو عالم الصحراء، ويجعله منشغلا ببناء رؤية فضائية "مشغولة بمقاومة الموت"⁽⁵²⁾، كما يفعل إبراهيم الكوني في جل أعماله الروائية التي اختارت أن تهاجر إلى عالم الصحراء لتعيد خلقه متخيلا سرديا يعاند أي واقع صحراوي ليحل فيه.

في رواية تميمون نجد فضاء صحراويا، يحاول بوجدر أن يؤثثه بمقاطع وصفية ولكنها لا تعدو أن تكون ملتقطة من عدسة كاميرا سائح يكتشف هذا العالم لأول مرة، ويريد أن يعيش داخله تجربة خارقة شبيهة بالتجارب الباطنية لبعض المتصوفة التي تغلب فيها المعرفة على الشطح، والمشاهدة على الذهول، ولذلك كان الراوي / البطل بقدر ما هو متورط في تجربة عشقية أشبه بالتجربة الصوفية كان صاحيا ومدركا لحدود العالم الذي يلجه رفقة معشوقته ويعود بدونها؛ ولذلك كانت عنايته بما هو مرئي ومتجلي في عالم الصحراء تشده إلى لعب دور الدليل السياحي الذي يكتفي بقيادة فريق السواح من موقع أثري إلى مشهد طبيعي، طلبا للفرجة والمتعة والمعرفة، وقد احتلت تميمون بقصرها البربري ونظام السقي بالفوقارات وبمشاهدها الطبيعية ونظامها المعماري مركز الرؤية، ولم تكد عين الراوي أن تتجاوزها لغيرها من عالم الصحراء وما يمكن أن يبوح به من أسرار تتجاوز حدود المحاشاة التي أخذ إليها صراء طلبا للنشوة والشطح الذي يقترب من الطفوس الصوفية، يقول الراوي: "لما وصلنا إلى عين

المكان كان الجو متهيجا. شاهدت أحد الشيوخ وهو يقود المجموعة الغنائية. امرأة عجوز تكيل كميات الحشيش لكل زبون حسب إمكانياته وطاقته على التدخين. كان الإيقاع الموسيقي يتمشى وحركات الراقصين وهم يدورون حول أنفسهم كال دراويش فكانت الترنيمة تتكرر على نفس الوزن الموسيقي فتحز الرؤوس وتبعث في الأرواح نوعا من النشوة الجارفة، والابتهاال الرهيب والتصوف المعدي .." (53)، كما تتجاوز حدود المشهد الأثري أو الطبيعي، يقول الراوي واصفا تيميمون: "تيميمون عبارة عن قصر بربري عتيق مبنية أسواره بالصلصال الأحمر والمحبب، فسميت بالواحة الحمراء، ويتربع هذا القصر على صخرة تشرف من أعلى أمتارها العشرين على الواحة .." (54).

تتكرر مثل هذه المشاهد الوصفية الأقرب على اللقطات السينماتوغرافية التي تمزج بين الوصف الانعكاسي والتعليق التقييمي، حيث تصبح هذه المشاهد مجالا للتبئير من أجل التأثير فيمن يشاركنا الرؤية والمشاهدة، وتوزيع هذه المشاهد في مناطق حساسة ومبرمجة داخل النص من أجل الإسهام في جعل معمارية فضاء ما كالفضاء الصحراوي، تتكامل لتشيد عالما يسعى النص عبر تنقلات البصر أو عين الكاميرا إلى استكشافه وعرضه بطريقة بانورامية في محاولة لتقييد شفاعته وتنوعه، أو على الأقل تقديم لقطات معبرة عن اختلافه وتميزه.

إن ما يعوزنا في صحراء بوجدة هو المخيال الصحراوي الذي يشكل روح هذا الفضاء العاري والمنبسط إلى حد الاختفاء والضياح والتيه، هذا الفضاء الشبيه بالأبدية التي يضيع فيها ويتلاشى الإحساس بالزمان والمكان، والتي لا يجد فيها الإنسان من بد سوى أن يتوحد معها ويقاومها.

2-4- فضاء التداعيات والمستنسخات: يعد فضاء التداعيات والمستنسخات في

رواية تيميمون فضاء سيكولوجيا متخيلا، يتشكل من محكي الراوي / البطل حول ذاته وحول وقع العالم الخارجي عليه؛ يقع فيما بين حدود العالم الخارجي والداخلي، ويتجلى من خلال نسق من الظواهر المرضية والعادية أيضا، ويتضمن بنية خاصة يطبعها غموض أساسي. عمل التحليل النفسي منذ المقولات الأولى حول الهستيريا والحلم على اكتشاف ومعرفة هذه المنطقة المتاخمة التي تخترقها الظلال والحقائق الشفافة، حيث يتم التبادل بين الإنسان والعالم عبر توسط الجسد؛ ومن خلال

سحر تحولات الفضاء الواقعي إلى فضاء متخيل⁽⁵⁵⁾، وقد استثمرت الكتابة الروائية المعرفة التي راكمها التحليل النفسي، والمتعلقة بهذا الفضاء المتخيل الذي يشكل حضوراً متميزاً في الأعمال الروائية لرشيد بوجدره، حيث تلعب التحريفات الزمنية دوراً أساسياً في التنقل بين الحاضر والماضي، وبين الخارج والداخل، إذ يتم استدعاء الذكريات والمواقف والتجارب الحميمة عبر شاشة الوعي الراوي، انطلاقاً من مواقف وتجارب راهنة، وهو ما يسمح لهذه الاستدعاءات المرتبطة بحركة الوعي الاسترجاعي أن تشكل خلفية مفسرة أو داعمة لبعض المواقف والتصرفات والاختيارات الراهنة ذات الخلفيات المرضية، والتي تبدو في شكل عقد نفسية أو رعب phobie من شيء ما، نتيجة وقع أحداث العالم الخارجي، التي تشكل أزمة بالنسبة للذات، كوقع الإرهاب في أزمنة العنف ؛ يمكن أن نقسم هذا الفضاء إلى فضاء التداعيات الشعورية، وفضاء المستنسخات الإخبارية، والملاحظ أن هذا المستوى من الدراسة يندرج في إطار ما أصبح يعرف بسميائيات الأهواء، كون الأحاسيس والمشاعر ممارسات تلفظية تندرج ضمن الإستراتيجية النصية وتتكامل معها، وتتلون بصبغة محلية وخصوصيات ثقافية.

2-4-1- فضاء التداعيات: يفتح محكي الراوي - وانطلاقاً من تجارب ومواقف

راهنة - على فضاءات متخيلة ومستدعاة من الماضي، يشكل فيها الفضاء النفسي والجسد والغريزة حضوراً متميزاً، وتلعب فيها الأهواء؛ كالرغبة والنفور، والغبطة والحزن والأمل والخوف والخيبة، والطمأنينة والحب والكراهية، دوراً مؤسسا للتشاكل العاطفي على مستوى النص الروائي، حيث تشكل الرحلة السردية المتخيلة نحو الصحراء فضاء لتجربة عشقية عاشها الراوي، حيث تشكل هذه التجربة منطلقاً لتسلسل دلالي متوتر ومزدوج الاتجاه، تلعب فيه إخفاقات الحاضر في الحياة والحب هاجس نزوع مركزي يسهم في تغذية الارتجاجات الماضية وبعثها في شكل صور وفضاءات متخيلة، ومفعمة بمشاعر الخيبة، تنقل عبرها المسافة بين الآن وتلك العوالم المستدعاة، بحيث يكون بإمكانها أن تلجأ لتعيش فيها من جديد ولو للحظة من الزمن ؛ يشكل فيها فضاء المرأة فضاء جاذباً وطارداً في الوقت نفسه، وذلك أنه بقدر ما الآن الرواية منجذبة نحو الأم باعتبار أن "الأم هي القطب الأول للحاجة والرغبة

والحب، والدافع⁽⁵⁵⁾. ولذلك فإن حديث الراوي عن الأم يتعلق دائما بخبيتها الزوجية وهجر أبيه لها متعللا بتجارته وبأسفاره الكثيرة، يقول الراوي : "وكان أبي يريد هكذا تقييدها بهذه الطريقة الماكرة حتى تبقى زوجته منهمكة في أشغال الخياطة، منكة على آلاتها التي كان يأتي بها من كل أنحاء العالم. فيشتري أحدث الأشكال، فيشدها هكذا ويراقبها من بعيد فلا تعلم شيئا عن شطحاته وشنوده وعشيقاته"⁽⁵⁶⁾.

إن دلالات الحبس والتقييد في المكان والزمان "وتبقى أمي إذن في غرفتها مسمرة منهمكة على آلات الخياطة الجهنمية هذه حسب إرادة أبي"⁽⁵⁷⁾، قد تجلت من خلال أوقاع المعنى المسجلة والمسننة داخل اللغة الروائية، والتي تكشف عن تجربة حياتية في ظل سلطة أبيسية متعسفة كان لها الأثر السيكولوجي المرضي على الراوي / البطل، تجلى من ناحية في العلاقة الأوديبية بينه وبين أبيه، ومن ناحية ثانية في حالة الخصاء والبرود الجنسي نتيجة خوفه من المرأة وجهله بمعاشرتها، وهكذا "يكشف عن عدم اكتمال حب الذات عند المتكلم، وعن فواجعه الجنسية في درجاتها الأخيرة، وفيما وراءها عن الفواجع البيولوجية"⁽⁵⁸⁾، وهي سبب شنوده وإحساسه بالخنوة، ورغبته في قص قضيبه، هي "طريقة أخرى في ممارسة الانتحار..."⁽⁵⁹⁾، وفي تعميق الحس المأساوي الذي يشكل رد فعل سلبي لفواجع الذات البيولوجية والسيكولوجية .

ولذلك فإن فضاءات التداعيات في رواية تيميمون يضج بالفضاءات الخاصة كالغرف المنزلية الشخصية والمواخير والحانات أو المحشاشات، حيث تطلب المتعة في جو من الحيلة والحذر، لأن ذلك يدخل ضمن المحظور الاجتماعي الذي ينزع إلى تغليف مثل هذه الفضاءات بنوع من السرية والتكتم، وبالتالي فإن النص يكاد أن يمحو مثل هذه الأماكن ويكتفي بالإشارة الآنية العابرة إليها، والمصاحبة لطلب اللذة والمتعة؛ وإذا كان الراوي يرتاد هذه الفضاءات رفقة صاحبيه كمال رايس وهنري كوهين، فإن ذلك يعمق فواجعه الذاتية التي حينما تصل إلى درجاتها الأخيرة تتحول إلى نوع من أنواع الهروب السيكولوجي، وقد استمر هذا النوع من الهروب مسيطرا في الماضي والحاضر الراهن، ويعد سببا من أسباب تمزق الذات وضلالها.

ولما كانت هذه الفضاءات والأماكن ذات صبغة تخيلية، ولذلك فإن المؤلف لم يتبن فيها موضعة جغرافية ولا طوبوغرافيا ولا أسماء الأعلام الواقعية، إلا بالقدر الذي تغترف فيه من الحوض السيمي sémique⁽⁶⁰⁾، وبالتالي فإن الإشارة إلى الفضاء المدني القسنطيني لم تتجاوز حدود الإيهام والتخيل، الذي يمكن النص من بناء عالمه الواقعي الخاص.

2-4-2- فضاء المستنسخات: تحتل المستنسخات الخطابية مساحات متعددة

ومنتشرة على مستوى الفضاء النصي، أو الفضاء الكالغرافي؛ وهو تنظيم دال وفضاء له خصائص نصية وصورية، أي خصائص بنوية وشكلية، حيث تبرز البنية في الفضاء النصي كمجموعة من العلاقات المرجعية؛ أما الشكل فيبرز في الفضاء الصوري أو الخطي من خلال خصائصه التشكيلية والتوزيعية، حيث يمكن رصد المستنسخات البنوية من خلال بلاغة التكرار وعلاقات التناص الداخلي؛ أما المستنسخات الشكلانية فيمكن حصرها على مستوى الفضاء النصي لرواية تميمون في اشتغال الإعلانات الإخبارية التي تبدو متميزة ومسجلة بخط بارز وغامق داخل العالم التيبوغرافي للرواية.

١ - المستنسخات البنوية: يمكن حصر هذا النوع من المستنسخات في بلاغة

التكرار والتناصات الداخلية التي يحاول من خلالها رشيد بوجدر أن يعيد توظيف وتشغيل بعض التيمات والشخصيات والأشياء، التي تتكرر في أعماله الروائية، فتشكل ذاكرة نصية تجعل أعماله الروائية ذات علاقات تناصية تربط بين الأعمال السابقة والأعمال اللاحقة، وكأن الكاتب يلح على هذا النوع من التواصل ليحقق عبر هجرة ورحيل العلامات والتميمات بين أعماله الروائية صدى ورجعا لما هو حميمي وثابت ومتعلق مع ذاته من خلال ما هو دينامي ومتحول ومتجدد من أعماله الروائية، ويمكن حصر التيمات المتكررة في تيمة موت الأخ وعقدة الخنثة وهجر الأب للأب في روايتي التفكك وتميمون، أما الشخصيات فيمكن الإشارة إلى شخصية الأب والأم والعمة فاطمة الخدامة والإخوة والأخوات... الخ، في روايتي التفكك وتميمون، وكذلك الأمر بالنسبة للأشياء فالحديقة والتوتة والسلحفاة... الخ، حيث

تكرس العلاقات التناسية بين أعماله الروائية حضور شخصية المؤلف في مسوبيها التجريدي والواقعي، وهو ما يجعل هذه الأعمال الروائية توسم بالتخييل الذاتي، وتندرج ضمن الفضاء السير ذاتي.

ب - المستنسخات الكالغرافية الإخبارية : تشمل مجموع الخطابات ذات الطابع الإعلامي الإخباري المستنسخة بخط بارز وغامق، والمستلة من الجرائد اليومية أو من وسائل الإعلام الأخرى، وتتناول حوادث الاغتيالات التي نفذها الإرهابيون ضد المجتمع بعامة وبمختلف فئاته وطبقاته وبخاصة ضد المثقفين، نذكر منهم اغتيال الأستاذ بن سعيد⁽⁶¹⁾، مقتل صحفي⁽⁶²⁾، ومقتل الكاتب الكبير الطاهر جعوط وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة⁽⁶³⁾... الخ، وفي هذا المستوى تلعب تقنية الكولاج دور الوثيقة التي توهم بالواقعية وتعلي من حضورها نصيا، وفي الوقت نفسه فإنها على المستوى الجمالي تشكل المتنكر المضاعف لمضمون يوجد دائما في مكان آخر، أي خارج النص، والمتعلق بطريقة أو بأخرى بتجربة الكاتب مع محيطه الخارجي ومع أحداث عصره.

الهوامش

- 1- Wolfgang Iser, l'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles ,1985.
- 2- Gerard Genette, Figures 1, Points , Seuil ,1966 , p101 .
- 3- إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، نصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 31.
- 4- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، عن الأدب بوصفه تجربة، ضمن (ك) ومض الأعماق، مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000، ص 106.
- 5- أوسكار طاكّا، أصوات الرواية، ترجمة حسمي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، عدد 4، الدار البيضاء، 1988، ص 10 .
- 6- المرجع نفسه، ص 10.
- 7- PH . Lejeune , Le pacte autobiographique ,col Poétique , Seuil , 1975 , p165 .
- 8- رشيد بوجدر، تميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994 .
- 9- Dalila Arazki, Entre imaginaire et imagination ; la réalité, approche psychologique du roman «la répudiation »de Rachid Boudjédra, in Rachid Boudjédra, et la productivité du texte , Crasc , oran ,2006 ,P121 .
- 10- أوسكار طاكّا، أصوات الرواية، ص 12.

- 11- الرواية، ص 12 .
- 12- م ن ، ص 13 .
- 13- م ن ، ص 111 .
- 14- Marc Gontard , Violence du texte ,L'Harmattan / Smer , Rabat /Paris, 1981, p30 .
- 15- جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1992، ص 195.
- 16- الرواية، ص 14.
- 17- بول ريكور، الهوية السردية، ضمن (ك) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 252.
- 18- W. Krynski , Carrefours des signes, Mouton éditeur , Lahaye ,Paris , New- york , 1981 ,p104 .
- 19- Ibid , p105 .
- 20- Nédjma Benachour , Mémoire et écriture ; absence / présence de Constantine dans l'œuvre de R. boudjédra , in Rachid Boudjédra et la productivité du texte , p129 .
- 21- Hénri Mitterand , Le discours du roman , P.u. f ,Paris ,1980 ,p192 .
- 22- الرواية، ص 7.
- 23- م ن ، ص 5.
- 24- م ن ، ص 8.
- 25- م ن ، ص 12.
- 26- عبد الفتاح كليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري ل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 31.
- 27- الرواية، ص 12.
- 28- Alexandre Ablamowicz, L'espace de l'homme égaré dans le labyrinthe d'Alain Robbe grillet , in espaces romanesques ,Université Picardie, p.u.f , Paris ,1982 ,p47 .
- 29- H. Mitterand , Le discours du roman , p189 .
- 30- Ibid , p 194 .
- 31- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 15 .
- 32- الرواية، ص 16 .
- 33- م ن ، ص 19، 20 .
- 34- م ن ، ص 32 .
- 35- م ن ، ص 46.
- 36- م ن ، ص 12 .
- 37- م ن ، ص 41 .

- 38- الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، مقارنة نصانية - نظرية تطبيقية - في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 201/2000، ص338.
- 39 - الرواية، ص 41 .
- 40- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 85 .
- 41- الرواية، ص 143 .
- 42- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، ص 91.
- 43- الرواية، ص 146.
- 44- م ن، ص 5.
- 45- م ن، ص 60.
- 46- م ن، ص 147.
- 47- م ن، ص 158.
- 48- إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، ص 44.
- 49- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص 15.
- 50- الرواية، ص 60 .
- 51- م ن، ص 148 .
- 52- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص 14 .
- 53- الرواية، ص 88 .
- 54- م ن، ص 94 .
- 55- Sami Ali , L' espace imaginaire, Tel Gallimard, 1974, p16.
- 56- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، م.س، ص 106 .
- 75- الرواية، ص 121 .
- 58- م ن، ص 121 .
- 59- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، ص 106 .
- 60- الرواية، ص 114 .
- 61-شارل كريفال، المكان في النص، ضمن (ك) الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 78 .
- 62-الرواية، ص 27، 35 .
- 63- م ن، ص 77 .

سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي

مقاربة تحليلية

د. ابن السائح الأخضر

جامعة الأغواط

هل الرواية النسائية المغاربية مشحونة بسطوة المكان وجبروته ؟

وهل للمكان هدير يبقى يجوب أصقاع الفكر والشعور والجسد في أثناء الكتابة؟

إن المكان عند المرأة المبدعة المغاربية سكن يلفّها ويملاً دربها ويروي ظمأها السردى. فالمكان هو حلم السنين وينبوع حياة يتفجّر. وهو دنيا وهو أكثر. فالسرد ينبع بعقب المكان، ويستيقظ المشتهى على نداء الرقبة المتقدّة

ولما كنا بصدد معرفة سطوة المكان عند المرأة المغاربية وزاوية رؤيتها، وهي حافز هذا البحث كانت المقاربة الأنسب معها تحليل الخطاب على مستوى نسيجه الأدبي، ثم البحث عن النواة الدلالية القابعة في النص ولا شيء غير النص.

- سرد المغلق ومحاولات الفتح:

1- الغرفة المغلقة ودهاليزها المظلمة: يمثّل (المكان) وظيفة حكائية، ومكوّنًا مهما في الآلة الحكائية، ففي حيّز المكان تشدو المرأة المبدعة في مدى الفن الروائي النسائي، وتتخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته، حيث ينشط المخيال السردى ببوحه النازف. ويغدو التخيل والتذكر والنجوى فضاءً تبحر فيه المرأة إلى الضوء والمدى الرحيب. تتفرد الروايات النسائية بـ (الغرفة) وتفصيلها المكانية؛ فالمرأة تسكن غرفتها مثلما تسكن جسدها، وتستغدو حجرتها السريّة، مخبأً أشياءها. ومن هنا، جاء (سرد المغلق)، بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها.

تتكون (بنية السرد) في الرواية النسائية، من حركتين متناوبتين: حركة تذكّرية؛ استرجاعية ترتبط بالماضي، وحركة تأملية آنية ترتبط بالمكان، يضاف إليه

القرائن المكانية التي تحوي الجسد وما يحيط به. فالغرفة تشكّل أحد الثوابت المكانية في الفضاء الروائي النسائي، يحيل - ضمنا - على التفاصيل المشهدية التابعة لحيزه، كالنافذة، والسرير، والكنبة.

قد تمثّل الغرفة عتمة الغياب أو فضاء للموت. وقد تتحوّل إلى رمز دال على مكابدات الفجيعة والحرمان، وقد نجد الغرفة من الأمكنة المطوّقة بالمألوف، كما نجدها رمزا يؤشّر على استلاب الأنا الأنثوية المكبّلة والمهمّشة. وقد تجد المرأة في الغرفة نشوة الأنوثة وحرية الجسد، مثلما تجد فيها الدفء الزاخر بعباءاته. أو قد يكون عشّا آمنا بعيدا عن صخب الحياة وضوضائها.

بين جدران هذه الغرفة، عاشت المرأة الوليات وضاقّت من التعاسة والقهر والتهميش والاستلاب، ونالت من الدونية الشيء الكثير. وهذا الذي نجده واضحا وجليا في رواية "أمنة" لـ (زكية عبد القادر). هذه الشخصية المحورية، التي حولت "الغرفة" إلى همّ مسترسل يقضّ مضجعها، حيث التغييب والدرامية المفجعة. نسمع الساردة تبوح بهذا الشعور المنقبض:

"... ثمّ دخلت غرفتها، حيث أطلقت العنان للبكاء، بكت حتّى التهبّت جفنتاها، فقد بلغت بها خيبة الأمل أقصى درجة..."¹.

وقد تتحوّل الغرفة إلى مكان (مغلق) بقمع الآخر، حيث تظهر (الأنا) الأنثوية مهمّشة، حين يحاصر (الآخر) أزمنتها وأمكنتها، كما تتحوّل الغرفة إلى سجن للذات المسكونة بالطموح، وإغراقها في مرارة الفشل، وفوضوية الخيبة. فالغرفة هي الفضاء الحسيّ الخانق المجردّ من الكينونة وسلطة الحواس، حين يخترقها الآخرون، فينفلت الإحساس بالاطمئنان ويتبخّر الشعور بالحياة وتتحوّل "الغرفة" إلى كيان هش لا يصمد أمام معاول الوحدة والغربة، وصراخ الرغبات المكبوتة، وهاجس الانتظار والترقب.

نجد المظاهر نفسها، في رواية "الفصل الأخير"، لـ (ليلي أ بوزيد)، فقد ورد على لسان إحدى شخصياتها، وأغلب شخصياتها نسائية، ألفت التلقي السلبي لأفعال (الآخر) ونتائجها غير المستحبة، حيث تحولت الحجرة إلى مكان مغلق أشبه بسجن، يلجّم تصرف الأنثى ويقيدها:

"... في ليلة، أيقظني الجرس، فقامت مفزوعة، قلت: "من؟"، من وراء الباب.
قال: "أنا.. عائشة، افتحي! فلم أجد إلا الظلام والرياح"².

قيّدت الحجرة من فاعلية الأنثى، فجعلتها في موقع (المنتظر)، نظرا للمكان (المغلق) الذي زرع في الذات الساردة حبّ "التطلع إلى الكائن، والممكن، والمستحيل وهو هاجس الكتابة الطامحة إلى مدّ الجسور بين الذات والآخر والعالم"³.

يكتسب المكان تجانسه الصوتي والإيقاعي مع الفضاءات الحاملة التي تعيشها الأنثى فالمكان لا يبقى محايدا، بل يكتسب ملامح نفسية جديدة متألّفة مع وضع المرأة وحلمها المخبوء وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها. لهذا "يختلف تشخيص الفضاء، تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا، أو عموديا.. وقد يكون وصفا سكونيا، أو متقلّا، بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها"⁴.

إن المكان الروائي هو مكان متخيّل، تصنعه اللغة على النحو الذي تريده الذات أو تتصوره. فالمكان هو الوجود. والوجود هو الكينونة والهويّة. و"الكتابة افتراق مع الآخر وارتقاء في آخر مغاير بواسطة الكلمات، والنص المكتوب امتداد وجودي للذات الكاتبة، وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها"⁵.

تستحضر الرواية النسائية (المكان)، ليس بوصفه شيئا ماديا؛ وإنّما تستحضره بوصفه (مرايا) تعكس أوضاع الذات والآخر. فالمكان مكتنز بأصوات الماضي، وشاهد على أصوات الحاضر. ومخيّلة المرأة تتفاعل مع هذا الفيض المكاني الذي تضلّله عواطف آدمية، تجعله يشارك المرأة في أفراحها وأتراحها، وتبقى (القرائن المكانية) معطّرة بأجواء الغبطة التي تسعد المرأة. وعن طريق هذه العناصر المكانية الدالّة، أو الأثاث المرافق لبيتها، الذي خزنته الذاكرة، تعيد المرأة ترتيب بيتها وحياتها من جديد.

استثمرت (فوزية شلابي) أثاث حجرتها في التنفيس عن الأنين المكتوم، الذي تشعر به الذات الساردة "صالحة؟ فالمنفضة، وورقة الحلوى، أفاضت على جسد النص مدلولات تؤشّر على عناية المرأة بتلك التفاصيل الصغيرة، التي غدت كائنات آدمية

تشارك الساردة إحساسها، تعينها على استحضار ذكرى تلك الأيام الخوالي، المعطرة بعبق (الآخر) وشذاه.

تتفتح الأبواب الموصدة، وتتهار الحواجز المكانية، حين يحمل المكان إلى العالم المتخيل. وينقل حوار الساردة مع التفاصيل المنسية في البيت. ويتحول الأثاث إلى جزء من المكان، يجتاح عالم الأنثى ويتماهى مع فضاءاتها الحاملة:

"... خمسة أعواد تقاب.. شمع.. قليل من الهباء، وغلاف قطعة حلوى، يميل إلى لون الكاكاو، ورائحة الزهر.. ملفوف بحنان وعناية واضحين. وها هي المنفضة لا تزال في الجانب الأيمن للمنضدة: واضحة، منفردة، مثير للاهتمام، وناصعة جدا!.. أتأملها.. أمدّ يدي.. أحاول أن ألمسها بحذر، فيدق قلبي بعنف!.. أسحب يدي فجأة.. أرفع رأسي إلى السقف:

كنت أراهن على مجيئك، لكنك جئت. فهل كنت مثلي؛ تخفي صعقتك واضطرابك، ولأني أميل إلى الجمل القصيرة المقنضبة، لا أكاد أسرف في وصف الزمن النفسي السخي بتناقضاته الذي وضعتني فيه استجابتك الفورية المذهلة، وأنت تجيبني بلا مشقة أو تردد:

- نلتقي هذا المساء!

أعود من جديد إلى تأمل المنفضة: قبل أيام لم تكن هذه المنفضة لتعني شيئاً أكثر من أنها قطعة جمالية صامتة، شأن علبه السجائر الرخامية التي تجاورها، وحتى عندما كنت أضطر للقيام بواجب تنظيف البيت، كنت أنضوي عنها الأتربة بتكاسل شديد، خلافاً لقطعة الفقاع الزجاجية"⁶.

إنّ التآثيرات المشهدية التي تحتويها الغرفة، لا تتجاوز غلاف قطعة الحلوى والمنفضة والمنضدة والسقف وعلبة السجائر، لتكوّن فضاءً روائياً، من حيث الامتلاء والثراء. لكن الذات الساردة "صالحة"، حوّلت هذا الققص الأصغر "الحجرة" إلى ققص أكبر، يتجاوز جغرافية المكان، إلى فضاء أوسع وأرحب، خلافاً للمكان المرجعي "الحجرة"، حيث استطاعت استرجاع (الآخر) المغيب بشكله وصوته ولونه، من خلال العنصر الجزئي "المنفضة".

انطلقت بداية عملية السرد المكانية، ومشهديته من الأثاث. ولم تصف الساردة هذه الأشياء، بل اكتفت بسردها كحقل من الدلالات والإشارات المتجانسة التي كان لها وقع جمالي في نفسها، وفي عالمها المتخيل الذي استدعى (الآخر) الغائب، لينتقل الحوار مباشرة منه وإليها:

"... كنت أراهن على مجيئك، لكنك جئت، فهل كنت مثلي تخفي صعقتك واضطرابك..."

من خلال هذا الحوار، يتم استحضار فضاء سابق، لأشياء حاضرة وثابتة في مكانها:

"... غلاف قطعة الحلوى، والمنفضة..."

وهي صورة لعملية رصد التفاصيل الديكورية حسيًا، عند الساردة، تنتقلها إلى عالمها النفسي التخيلي، وكأن العلامات المثبتة في المكان، قد تحولت إلى قرائن استدعت الغائب والمخفي وتحولت الأشياء المكانية، من موصوفة إلى واصفة لغيرها متعدية لحدودها المكانية والزمانية.

تحولت المنفضة من مكانها الثابت، كقطعة جمالية صامتة، إلى فضاء مستحضر، نشعر فيه بالروح والحركة والحيوية، بحكم تطابقه وتماهيه مع الذات الساردة، ومع المكان المخزن في الذاكرة الذي يدرك ويستشف من خلال غلاف قطعة الحلوى الموجود في المنفضة. "كلام المرأة ولغتها مستعصية على صرامة منطق التوحيد، بحيث إن لها لغة مع جسدها وذاتها، لا تنفك تتغير بتغير الصور التي تريد أن تلبسها على ذاتها"⁷.

إنّ تجليات المكان في السرد النسائي (المغربي) يحيل على فضائين متوازيين: فضاء داخلي، وفضاء خارجي. الفضاء الداخلي هو المتأصل والثابت، لأن رؤية المكان باطنية، تنطلق من الرؤية الحسية إلى الرؤيا الحاملة التي تصنع اللغة، وينسجه الخيال، كون "الكتابة جسدا متكاملًا من الأعضاء، متوحد الدلالات"⁸.

2- المرأة سجيّة غرفتها وملابسها: تيمة (الغرفة)، وتمثّلات القرائن المكانية

المصاحبة لها: "السرير/ اللباس/ المرأة/ الفستان الأبيض/ المخذة.."، تمثّل عالم المرأة الصغير، بل تملك العشق والهيام، والتماهي مع هذه الأشياء التي تتفاعل معها،

وتتخرط في وعيها، فتصبح من التفاصيل التي تمتلكها الذات من الداخل، ومن الصور التي تكوّنُها المرأة عن نفسها:

"إنّ المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء، تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة، أو أشكال الكتابات التي لا تتوقّف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة، باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدتها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام، على إظهار جسدها بشكل مغاير، ولكي تغري وتعجب، وتؤسّس علاقة مع الآخر، تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها، مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي؛ إنّها تعطي للعالم قناعا لكي ترتّب للجسد مسافة ما، فهي تفضّل إبراز التمثّل الذي تحمله عن جسدها، بدل جسدها الملموس"⁹.

ولعلّ من أهمّ العلامات التي تؤطرّ للمكان وتكتفّ دلاليته: الغرفة بوصفها مكانا ثابتا، وثقوب الباب، وفتحات القميص؛ لكونهما (عتبة سيميائية) للبوح والاعتراف عند الأنثى، والفستان الأبيض، بما تحمله (أيقونة) اللون في مسكوت المرأة الغريزي. في رواية "قلادة قرنفل"، نجد "الغرفة"، واللون الأبيض أحد الثوابت المكانية في فضاء المرأة:

"... هذا الصباح، مزّقت الأسود إربا إربا. قبل أيام، اكتشفت أن معظم ملابسني، يحتلها الأسود بقعا بقاء.. حتّى الأحذية. أبحث عن الأبيض في الدولاب.. بصعوبة، وجدت الأبيض في فستان.. أخذته.. وضعته فوق السرير، كأنني بداخله عروس منتشية ليلة الزفاف.. جلست على حافة السرير.. بدا الفستان أمامي منعكسا على المرأة.. أعجبتني نصاعته، وطوله. نزعت ثوب النوم عني.. هو أيضا ما سلم من الأسود.. ارتديت الفستان، وتقدّمت خطوة نحو المرأة.. أتمعّن في الفستان.. لا.. في الأبيض الذي ارتداه جسدي.. جربت المشي بالأبيض داخل الغرفة.. لم أتعثّر، وإن كان طويلا.. من؟.. الفستان.. أعجبنى المشي.. أعدته.

ولأن الغرفة لا تجود بالخطوات الطوال، فقد اكتفيت بالدوران أمام المرأة..
أدور.. أدور.. أدور، ثم فجأة، أسقط على السرير...¹⁰.

تعيش الساردة فضاء "الغرفة" بكل تفاصيله وأشياءه الصغيرة، ولعلّ أهم
العلامات التي تكثّف حضور هذا الفضاء وصورة الملابس والدولاب والفستان الأبيض
والسرير والمرأة. حتّى وإن بدت لنا الفاعلية السردية في هذا المقطع بصريّة
وحسيّة، فإنها في الباطن، فاعلية جوّانية نفسية، يخلّق في المدى الذي يتجاوز فضاء
الغرفة.

تكرّر ورود لفظ "الأبيض" أكثر من مرّة، كما كان يوازيه ويضاهيه تكرار اللون
"الأسود". يتجلّى لنا ذلك في هذه الجمل السردية المتواترة التي كرّست هذا اللون، دلالة
على الانغلاق والخوف والحزن والنواح على ما حلّ بالذات الأنثوية من هموم كدّرت
حياتها، كما كرّست تاريخ الأوهام والهزائم التي مسّت هويّة (الأنثى)، والتمزّقات
الموسعة التي لحقت بالمرأة:

"... هذا الصباح، مزّقت الأسود إربا إربا..."¹¹.

لكن الغرفة، بعد تمزيق "الأسود"، وتجاوزه، تغيّر حالها، إذ أصبحت أكثر دفئا
وإضاءة، وبخاصة، بعد استكشاف "الأبيض" الذي تحوّل إلى ديكور، استدعى الصورة
الغائبة لحاضر الأنثى، والمتعلّق بعوالم المشاعر والعلاقة مع (الآخر)، حيث المتعة
والحبّ والانتشاء.

إنّ حضور "الأبيض" في الغرفة يحوّل المكان إلى فضاء حيوي، تتحرّك فيه
الذات الساردة بكلّ حرّيّة وتلقائية. فأنشاء وجود الأبيض، يتداعى شريط طيفي عن
الأمكنة والأشياء. وقد اكتفت الساردة بالإشارة إليها دون وصفها:

"... مرة أخرى، أعلن أنني لست وحيدة.. الأبيض يرافقني إليه. هو هكذا
سفري.. أكون في حاجة إلى رفيق.. هل لأن المسافة إليه طويلة.. أم لأن الشوق
كبير، فيأكلني حين أصير وحيدة؟.. ولقد اختفينا معا (...). يا سعادتني هذا الصباح..
خبأت أحزاني، وتركتها ورائي، وانطلقنا معا.. كلما اهتزّت خطواتي، اهتزّ فوق
جسدي.. هو - أيضا - مسافر إليه.. الأبيض الذي أنثني هذا الصباح..

الأبيض ريفي إليه.. إلى الذي أتذكره، كلما هاج الصحو بداخلي.. لا أطلب مطرا.. مطرا.. لا أنشد الرياح.. لا أبتغي عواصف.. إنني أشتهي السير مع الأبيض.. لا أريد أن يتلطح ترابا.. أريده أن يبقى، ويبقيني معه..."¹².

إنه تقارب فضاء "الأبيض" مع فضاء (الكون والوجود)، فمع الأبيض يفتح الباب وتتهار الحواجز المكانية. والمرأة تسعى إلى اختراق الفضاء الواقعي إلى فضاء خيالي حلمي مستعينة بالأبيض حيث التصورات والانفعالات والكلمات المجنحة الحاملة.

إنّ الاندماج الحسي في المكان، اقتضى في السرد النسائي اندماجا نفسيا وروحيا بالمكان ومن هنا، كان الأبيض نافذة إغاثة كبيرة لعالم متخيل بديل، تسعى المرأة من خلاله إلى العبور، حيث التلاحم مع (الأخر) الغائب.

فالمرأة تكتب فضاءها، لا بعناصره المكانية الثابتة، ولكن بأشواقه ورغباته؛ ففضاء المرأة غرفتها، ومن الغرفة تستنطق الجسد، وتحرك ساكنه، والسرد النسائي يحسن الربط بين (المكان) و(عالم الأشياء)، ضمن العلاقات الرمزية التي تتحول إلى محافل سردية، من خلال البنيات السردية الصغرى، وبنيتها الكبرى، حيث يتناسل السرد عبر الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة المتصلة بالمكان والأشياء التي توثته. تبقى الأمكنة المغلقة هي حلم المرأة المخبوء الذي يفجر المتن السردى بؤرا مفعخة، كما يفتح الخيال الانزياحي باتجاه فضاءات باهرة، تمنحها نشوة سرابية، أو بلورة سحرية، تجتاز بالذات المتكلمة عتبة الراهن الكابوسي إلى فضاءات حاملة منفلة من الأسر. "فالمكان الطبيعي، يفتح بدوره على أمكنة شعرية، تعيد للذاكرة والمخيلة هندستها، مزوجة الواقع بالخيال، والزمني بالأبدى"¹³.

في الرواية النسائية، يمتزج الفضاء الخارجي بالفضاء الداخلي؛ فالمكان هو مرايا الذات، وتحولاتها الطريفة عبر الخيال الانزياحي الذي يشكل الثوابت المكانية حسب الأحوال الباطنية للذات الساردة.

"... عدت إلى الغرفة، وبني إحساس كبير من الراحة. كانت تتبعث منها رائحة قديمة، أرحت الستائر البنية، وفتحت النافذة، فرحت بما رأيت كطفلة، منذ سنوات لم

أره، ربما منذ سنة (1982)، لمّا كنت تلميذة في الثانوية، اشتقت إليه، إلى بياضه، إلى ملمسه، إلى ملاعبته. فتفتح قلبي لهذا البياض الذي يغطي "بون"، ويهيج الذاكرة. تلحفت بشالي الأسود، ومضيت إلى التسكّع، فتحت باب الفندق الثقيل، وصفتته ورائي لينعلق بشدة، كانت الطريق خالية، والأبواب مقفلة على أسرارها وحكاياتها ودفئها. كنت، وفرحي الطفولي، نتسكّع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج...¹⁴.

بدأ السرد من حلقة فضائية مقفلة، متمثلة في الغرفة والرائحة القديمة والنافذة لينفتح الفضاء - بعد ذلك - على الطريق والأفق المفتوح، تسكّع الساردة وانفتحتها على فضاء أرحب وأوسع، وكأنّها تسير في شروود تام، لا تحيل على عناصر مكانية ثابتة، وكأنّ الوظيفة الشعرية للغة هي التي حلّت محلّ هذا الفضاء الذي يماثل حياتها النفسية، بحيث أزال النقاب عن العلامات المكانية الدالة وأعتمد الأوصاف الفضفاضة.

بدأت الساردة من (العمّة)، لتنتقل إلى (النور)، أي أنّها تحولّت من (المغلق) إلى (المفتوح)، وكأنّ "المغامرة الكتابية"، تبدأ في تشكيلها لعوالم الحب والمرأة، باجتياز العتبات الليلية، ثمّ العتبات النهارية، إذ تسافر الذات في ليل العيون، وقد أذهلتها المباهج ثمّ أرهبتها العمّة. إن الحركة، بوصفها انسجاما وتناغما جسديا وكونيا، مقام مشكّل بدقّة وعناية، من خلال ما يطلق عليه الشاعر المغربي (محمد بنيس): "كتابة المحو"¹⁵، أو كتابة ما هو (مغيّب)، وإثبات حضوره، من حيث كونه كائنا موجودا، سواء، أكان ذلك على مستوى ظهور المرأة ذاتا فاعلة منتجة للفعل، أم ذاتا ساردة تمتلك من الفاعلية والتأثير ما يسمح لها بصياغة الحياة على الوجه الذي تريد.

إن المرأة "تكتب لأجل أن تفرغ البرمجة المضادة لذاتها وعقلها وروحها وكيانها... من أجل أن تعيد برمجة ذاتها وفق شروطها هي، وتطلعاتها هي... وفق أحلامها وقواها الكامنة، وقدراتها الخفية وجوهرها المتميّز... تكتب كي تؤسّس حضورها، لا في الواقع الذي غُيبت عنه طويلا فقط، بل في الواقع الإنساني بشموليته"¹⁶.

3- عمليات الاختراق وإضاءة المخبوء في مكان الحجر السريّة المعتمّة:

تمثّل (الحجرة) السريّة المعتمّة حيوية السرد وحركية المكان النابعة من حضور الصوت، وغياب الحركة، حيث تهيمن الذاكرة والتداعي، وتطغى الظلال

النفسية، والأصداء الفكرية، لتتحول "الحجرة" معه إلى فضاء للهواجس والتأملات، لا تعكس الواقع المكاني، بقدر ما تلغمه وتطرّحه إشكاليةً.

وإشكالية "الحجرة" السريّة المعتمّة، هي إشكالية الحبّ والجسد والحرية، فما من همسة مسموعة أو ذرّة مرئية، أو رائحة خفية هامسة، إلا وتتحول إلى رغبة جامحة تستدعي الآخر، أو تحاول الالتحاق بالآخر، وبايقاعه الوجودي. ومن هنا نلمس فاعلية المرأة على الاختراق والتجاوز والعبور لإضاءة المخفي والمستتر. وهذه الظاهرة تعكس رغبة (الأنا) الساردة في الرواية النسائية الساعية إلى هتك الحجب الفاصلة بينها وبين الآخر.

تسعى الذات الأنثوية، - دوماً - إلى تجاوز دوائر العتمة، والتغلّب على صوت الإلغاء والمصادرة، لهذا يكثر اندفاع السرد النسائي نحو مناطق المجهول من الذات والواقع، ومن المناطق الأكثر عتمة لتفجير المسكوت عنه ورصد تحولاته. فما بين (الحجرة) السريّة و(المرأة) علاقة عشق عميقة، كتبت الجدران والستائر والأفرشة، وكتبت الأشواق والرغبات، لتسهم هذه الأشياء في تشييد فضاءها.

هذا الفضاء الذي تحرّكه رغبة عشقيه، مارست (الحجرة) فيه خيالها وأبدعت فيه لغة الجسد فكانت أنموذجاً ذهنياً مخبوءاً داخل الرواية النسائية، حيث امتزجت جغرافيتها بجغرافية الجسد، فضاءً يتعامل مع (المؤنث) ويجعل (التأنيث) مركز الحبكة فيه.

إن مكامن (الحجرة) السريّة المعتمّة مواجع للأنثى، لا يهّمها من الأمكنة (الحسيّة) إلاّ صداها الذي بقي ذكرى ترعج النسيان، أو أماكن عطّرها شذى الطقس الأنثوي، وما تركه (الآخر) من نشوة تروق للأنثى أن تنقّب عنه، باحثة عن ملامح الأنوثة المسكوبة لحظتها لقائها الخاطف به، أو لحظة اغترابها عنه.

إنّ جمالية المكان، في الرواية تبقى جماليته لغوية "بمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام، يضع مصيرُه الجمالي بين يدي اللغة"¹⁷، ذلك أن اللغة، هي التي تفيض على جغرافية الأمكنة، صانعة منها مستعمرة من الحروف والكلمات والجمال، تنشع منها ويفوح عقب الأمكنة، وشذاها المتشبّث بالذاكرة والوجدان.

ولعل (أحلام مستغانمي) رائدة هذا التوجّه، حيث نلّفها تبحر في اللغة، تستخلص منها عصارة المكان بنكهاته وألوانه وعطوره وأصدائه. "... أترك حقيقتي ملقاة على سرير شاسع لن يشغله سواي، وأذهب لاكتشاف البيت الذي سأقضي فيه أسبوعاً أو أسبوعين.

في الواقع، أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثّه روحها من ذبذبات، أستشعرها منذ اللحظة الأولى.

أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تنتثر بعض أشجار البرتقال والليمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجريّ، تظلّه ياسمينّة متقلّة، فأجلس وأستسلم للحظة حلم.

البيوت أيضاً كالنّاس، هنالك ما تحبّه من اللحظة الأولى، وهنالك ما لا تحبّه، ولو عاشرتّه، وسكنته سنوات.

ثمّة بيوت تفتح لك قلبها، وهي تفتح لك الباب، وأخرى معتمّة، مغلقة على أسرارها، ستبقى غريباً عنها، وإن كنت صاحبها.

هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطلّ على أحد، أثاثه ليس مختاراً بنية أن يبهر أحداً، وليس له سرّ يخفيه على أحد.

كلّ شيء فيه أبيض شاسع، لا تحدّه سوى خضرة الأشجار، أو زرقة البحر والسماء.

بيت لا يغري سوى بالحبّ والكسل، وربما بالكتابة.

أتساءل، وأنا أتأمّله، من ترى سكن هذا البيت، ومن مرّ به قبلي، ويعتني بحديقته إلى هذا الحدّ...¹⁸.

إنّ المتفرّس في أوصاف هذه البيت: "بيت شاسع، محلّ إعجاب، مزوّد بحديقة، تظلّه أشجار الليمون والبرتقال، نوافذه شبه مغلقة، لا تطلّ على أحد، تحدّه الخضرة والبحر"، يجد أنّ صورته المادية تكاد تكون (فوتوغرافية) محدّدة، لكن الشيء الذي يلفت النظر في هذا المشهد المغلق، (ملفوظات/إشارات)، تعتملها الساردة أثناء الحكّي الوصفي، من بينها إشارة "السرير" الشاسع، المتواضع، التي تمثّل إحدى

العلامات المكانية البارزة في السرد النسائي، حيث يحيل - ضمناً - إلى ثنائية (الرجل والمرأة)، تلتها أوصاف حسية، تكاد تكون (ذاتية): "مزاج هذا المكان الذي يوحي بالحبّ والجمال والكسل...". كما أن العلامة المضافة في هذا المشهد الفضاء المفتوح، وصفاء السرير، ورومانسية المشهد المنسجم مع فضاء الأنثى بامتياز.

ركّزت الساردة في هذا المشهد المكاني على الخضر والماء عناصر جمالية مضاعفة، يضاف إليها جمال الأنثى المشخّصة في (الذات الساردة)، وشساعة السرير الذي تكتمل معه مشهدية (الأنثى) حيث الحبّ والنظارة، والانفلات من السياج الفحولي، لتجد فيه الساردة حيزاً رخوا تلج منه إلى تضاريس المكان، فتستنطقه: فالمكان مطرّز بسهر الليالي، مفخّخ بالحب، قد أفلح المخيال الانزياحي في توظيف ملفوظات لها سيميائيتها، كاستحضار "البحر" المطل على هذا البيت واستعادة طقوسه، إذ "البحر" ساعد في تلك الرؤية الرامزة للكينونة الأنثوية، وتنشيط فاعلية الإسقاط وحركته:

"... منذ قرّرت أنه ليس هناك من حبيب يستحقّ الانتظار، أصبح الحب مرابطاً عند بابي، بل أصبح باباً يفتح تلقائياً، حال الاقتراب منه، وهكذا، تعودت أن أتسلى بهذا المنطق المعاكس للحبّ.

وكنت جئت إلى هذه المدينة دون مشاريع، ودون حقائب تقريبا، وضعت في حقيبة يديّ ثياباً قليلة، اخترتها دون اهتمام خاص؛ لأفنع نفسي أن لا شيء كان ينتظرني هناك.. عدا البحر.

البحر الذي يملك حقّ النظر إليّ، في ثياب خفيفة، دون أن يناقشه أحد في ذلك. ولذا جئته بأخفّ ما أملك، وبتواطؤ صامت، فأنا لا أدري إن كنت جئت حقاً من أجله...¹⁹.

في سماء الفن الروائي النسائي، تسافر المبدعة بقلمها إلى مرافئ الإبداع، وبنكهة مغايرة، تحمل بصمة (أنثى)، تتأسس لذة الاختراق والالتحام، في إطار معرفتها بـ (الآخر) الحبيب الذي يستحسن الاندفاع والحركة تجاهه، من هنا، يتواتر ذكر تعرية الجسد وانفتاح الباب؛ فالذات الساردة "تحاول إعادة تسوية الجسد، بشقيه:

الجوّاني والبراني، وفق مشيئة شعرية، ومن خلال عمليات مزج كيميائي، بين الواقعي والخيالي، في بوتقة خطابية، لا تلبث - هي الأخرى - أن تنفتح على الأجناس والفنون، في تعدديتها، تجد لها، في بعض المحطات الكتابية، منفذا تزوج فيه التشكيل والكتابة الشعرية²⁰.

إن الفضاء اللغوي الموظف عند (أحلام مستغانمي) هو فضاء مستمد من (الجسد) المؤنث، ومن (المكان). فالبحر تحولاً إلى الحبيب المنتظر، وهو يمارس خياله بتلقائية وحرية، وتدفق العشق بطلاً، في هذا المكان الآمن، متوسلاً الأداة اللغوية، والإشارة الدالة، ليتماثل مع الحياة الباطنية لـ "الساردة" التي تسعى إلى الإمساك بما لا يمكن الإمساك به، فكان البحر شاهداً، ومشاركاً، وممارساً.

"... لا شيء كان ينتظرني هناك، عدا البحر.. البحر الذي يملك حق النظر إليّ..."²¹.

يصور "التكرار الظلال الخفية في الحياة الروحية، من خلال رصد الوضع النفسي البالغ الدقة، وحركة التحول في المشاعر التي تقوم بدور المحرك لحياة البطل الروحية، وذلك التحول الداخلي العميق"²².

إنّ هذه الكثافة التعبيرية التي تتميز بها (أحلام مستغانمي) وغزارة الصور وعنف السرد خصوصية عندها، فهي تستنطق الساكن، وتهمس للمخبوء، وكأن التحول الأنثوي الفاعل، يلبس المكان: بجرانه وغرفته وأبوابه وأشجاره ومياهه حلّة أنثوية وعواطف آدمية تتجانس مع "الذات" الساردة في خلق واقع متخيّل يهمس ويتكلم ويبوح. وقد يتحرّر من قيود المنطق.

قد يتحوّل "البحر" رمزا للطهارة وممتعة للجسد، كما يصبح متنفساً لأوجاع الذات، يحمل في مده وجزره أصداء التحدي، فهو الوحيد الذي يملك القدره على ممارسة طقوس العشق، وترويض الجسد، وفضاء "البحر"، في الرواية النسائية، هو انعقاد للجسد، وفضاء يمنح أفقا للفاعل والفعل والفاعلية، وقد يمتزج الفضاء المكاني بالفضاء الجسدي، وتتدفق الأنوثة بكامل دفئها ورقتها وانفعالاتها وأحوال وجدانها على فضاء النص، حيث المشاعر الأنثوية المصاحبة للربابات الجنسية.

أما فضاء المؤنث في رواية (خنائة بنونة)، فنجد فضاءً محتجزاً، سلب الأنثى هويتها وزمانها ومكانها، بل وطمس هذه الأشياء جميعاً، وسلب ما تبقى لها: "... في الغرفة، كان انهيار يترصدي، وفي الفراش استسلمت لشعور أسود، وللدغات الحمى، وكان ألم يدي يتضافر هو ومرح الحرارة في عروقي، حتى حملاني بعيداً في غيبوبة.

الغيبوبة.. لا وعي يتفجّر، يكشف فضاء رحبا مربعا، تتراقص فيه الأشباح بغموض، ترقص حواليّ وعليّ، وأنا أعدو. في الحلق صرخة قوية لا تنطلق، وفي العينين دموع متكبرة، وفي الرجلين طاقة خارقة على المواصلّة، وفي النفس احتراق. كنت أعدو.. الفضاء يزداد بعداً، والظلمة أشدّ حلكة، والحشرات السريّة تتكوّم علي وتتكاثّر، وأنا أخبط الخطو وأصرّ. الحلكة، أشدّ حلكة، والغموض في كل الفضاء، وعليّ أن أكتشف شيئاً وما هو؟ الحشرات تتكوّم أكثر، لتشغلي وأعدو.. أريد أن أصل.. أخبط الهوام والأسرار، وأخترق، ما أراه، وما لا أراه، والمسافة تزداد بعداً، ومن سيصل بوصولي إذا وصلت؟ الأمام وراء، والعدو في هذه الحالة لا يفيد. العينان تحملقان بلا رؤية، والإصرار هو نفسه، ولا علامة.. ما هذا؟ .. صراخ.. ويعود الوعي. أين أنا؟ قهقهات...²³.

يعود الفضاء الحسيّ إلى التملل والضياع فهو أقرب إلى الدفق الكلامي المنولوجي. معالم الأمكنة باهتة، فاقدة لأيّ إحساس بالحياة وقد وردت في دفق من التصورات والانفعالات المصاحبة وهي أقرب إلى النظرة السوداوية التي تحملها "الذات الساردة"، فكان المخيال السردى، والكينونة الأنثوية في تمرّد على تابو التهميش، وعلى الواقع المر.

إنّ العلامات المكانية التي تتضمّنّها اللقطة المشهدية هي الغرفة: "الفراش/ الفضاء/ الظلمة/ الغموض.."، والذات الأنثوية مكبّلة بالنفي والمصادرة، تعاني مناخات التهميش والاستلاب، وفضاء مدجّج بالمخاطر والويلات، تطاردها في كلّ مكان، ولسان حالها يصرّ على العبور والاجتياز والمقاومة.

4 - همس الغرفة / جذوة الشهوة / نبض القلب، ونبض الصفحة: تتملّ

(الغرفة) فراديس البوح التي تعكس طقوس الذات الأنثوية وتراثيلها وتحولاتها، كما يمتلّ هذا المكان محراباً للذات، حيث توجد تفاصيل عالمها وخصوصياتها، وكلّ متحولات الأنا الأنثوية باتجاه النشوة بالآخر أو الاغتراب عنه. فـ (الأنا الأنثوية) حين تتملّ غرفتها، تتملّ ذاتها وجسدها، وتستعين بالماضي المختزن في ذاكرتها، تعيد من خلاله مشاهدتها النابضة بالحياة. من هنا، تتواتر الصور؛ لتدوّن سرداً وتنتقل تلك الصور المحسوسة التي تحملها ذاكرة الأمكنة إلى واقع الكتابة، حين تمارس الساردة لذّة التعبير، ولذّة التشكيل.

فالمكان كما يبدو من بناء المتخيّل دليل سحر وغواية وإشارة خاصّة لتتقابل صورة الذات بصورة الآخر، يؤسس لعلاقة حميميّة مستجيبة لنداء الحضور في أثناء فعل السرد. و(الغرفة) هي عصارة تستخلصها المرأة من تجربتها الحياتية، كونها مشدودة إلى أطيايف الرؤيا التي توحى بالجمال والسموّ والغواية والمتعة؛ "فكلّ شيء إلى كلّ شيء"، بالشهوة يندفع، وبالمتعة يشع²⁴.

وليس غريباً أن المرأة، حين تدخل عالم الكتابة، تتوزّع بين الواقع والتاريخ والحقيقة، والذكرى والاستشراف المستقبلي، فهي تلجأ إلى النقاط البؤر المضيئة في عالمها وحياتها، وتحلم بما ينبغي أن يكون، فتأتي (الغرفة) عندئذ لتسهم في هذا الاستحضار وتعضد هذا المسعى، لتنتفتح الكتابة معه على عوالم إضافية، تكون (بؤرة) لاصطناع هذا المتخيّل وتوليد معانيه.

تسكن الغرفة الذاكرة، وترتبط بالهوية، وتترك حفرياتها على الجسد، وقد تتحوّل فضاءاتها إلى ذوات تحتفظ بإشراقها وعنفوانها. و(الغرفة) في متخيّل المرأة حاضن لمذااتها وآهاتها وتأوهاتِها وزفرائها، ففيها تفجر الرغبات من قيودها، ويتحرّر الجسد، فيمارس إغراءه واستفزازه. وإذا كانت الغرفة سكناً مادياً، فالمكتوب هو السكن المعنوي لهذه الذات التي تستحضر عوالم (الغرفة) بتفاصيلها أين يكمن الحلم، وتستقر الرعشة والدهشة. ولأجل تقرير هذه الظاهرة، سنستقر على مقطع سردي لـ (فوزية شلابي)، من رواية "رجل لرواية واحدة"، نستثير من خلالها هذه الأجواء.

تفتتح عين "الساردة" على فضائها المكاني المؤنث، حيث الغرفة والداخل:
"... أعود إلى الداخل، لا أشعر بالحاجة إلى إنارة البيت.. كان ضوء الإنارة العامة بالشارع، الذي تخلل البيت عبر النوافذ والشرفات، كافياً ومريحاً لأن يحقق لي رغبة قديمة في الاستغراق في تفكير عميق دون انقطاع.
أفكر في الكتابة، بل أحس بالرغبة الشديدة فيها، أصرف النظر عن ذلك؛ لأن الضوء الخافت الذي يغمر البيت، يغريني بطرد فكرة النوم، والاستغراق في التفكير..."²⁵.

فالعلامة الدالة في هذا المقطع السردى، هي العناصر المكانية المصاحبة للغرفة: "الإنارة الخافتة التي تتسلل عبر النوافذ والشرفات/ السكون المريح الذي أثار الرغبة المكبوتة كالجمر من تحت الرماد/ الضوء الخافت الذي يحمل الساردة في اتجاه النشوة بالآخر والالتحام به..". هذه التفاصيل المكانية المؤنثة للغرفة، تتحول إلى مكان مدجج بالنشوة والإغراء، والتفكير بـ (الآخر)، حيث انفتاح الأفق السردى النسائي الذي يبدأ من ملامح (الأنا) الأنثوية التي تحول المكان إلى عتبة دلالية، توظف شهية الكتابة، وتستفز رغبة الجسد، فتؤثت لمساحة سردية، تغمرها طقوس الجمال ومعالمه.
فمن الغرفة تهمس الكاتبة (الأنثى) بنبراتها المرهفة، وتتكاشف (البنى) الترميزية التي تغطي النسيج السردى، تتغذى من تقنية الإسقاط، وما ينتج عنها من رموز وحضور (الآخر) في هذه العملية هو حضور لأجواء التجدد والعنفوان الكتابي، تتقوى به فاعلية الإسقاط، وتزدهي حركته، ويتطعم السرد على إثره بالحيوية والارتواء.

هنا نشعر بنبضات الأنوثة الحاملة، ونبضات السرد المعبأ بالكلمات الرامزة، تفيض على جسد النص بمؤشرات، تسرع من عملية السرد، وتخرج من الفضاءات الملبدة بالانكسار إلى عالم يعبق منه شذى الأنوثة المعطرة بالحلم، تحلق في تلك الأجواء الوارفة الظل، كما تنتال الذكريات على مخيلة الساردة التي تتفاعل مع هذا الفيض سحراً وغواية، فتتحول الورقة إلى نص بلوري مشفر، ينبض غبطة راقصة تمتد إلى عمق المخيلة المكتنزة بإيحاءات الجسد ومحاولاته اللفظية الزاخرة برائحة الأنوثة.

هذا الاحتفاء بـ (المكان)، كان متفاوتاً بين المبدعات (المغاربيات)، ومتميّزاً بينهن. فـ (زهور كرام)، على سبيل المثال، تحسن التسكّع في فضاء البيت، وفضاء الغرفة بامتياز، تحترف اللعب على حفريات المكان، من خلال الأشياء والعلامات الدالة، فهي تقرأ أسرارهِ وخباياه، وتستكشف دلالاتهِ المتفاعلة، في الجهر والخفاء، مستخدمة لغة شعرية شفافة مثيرة، وكأن السرد عندها، سيمفونية للروح، والعزف على أوتار الذات والوجدان.

في رواية "قلادة قرنفل"، تسترجع الساردة "الآخر"، وتسترجع (الجملة) التي قالها: "... شعرك غابة.. شعرك ليل دامس.. وأنا، الآن، أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس.. لولا أن هذا الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ، وبات ليلاً..."²⁶.

لقد تمرّست (زهور كرام) أساليب التخبئة وتقنيات المجاز، توظفها بلغة التشكيل والألوان، لتتسلّل إلى الفضاءات النصية، تولّد الرؤى، فتشكلها في أوجه متعددة متجددة، ضمن تدوير (حلزوني)، تنفذ به إلى عوالم واقعية وتخيلية، تمثل في النهاية التعرية الفكرية والغواية الحسيّة.

"قالوجود المنادي للصورة، ليس سوى مناسبة للتوليد والإنتاج؛ ففيها سرد تاريخ الذات للذات والآخر، في إطار محاولة تأكيد الكينونة الوجودية، واسترداد الزمن المنفلت، ورسم ملامح الوجه العميق الذي يتوارى بعيداً، في المتاهات، بين الذكرى والنسيان. إنها في محصلة القول: تأمل في المصير الإنساني الذي يخترق جدار اللغة وجدار الواقع"²⁷.

باعتبار ما سبق، نلمس تحولات (الأنا) الممنثية بـ (الآخر)، والأسباب التي تؤدّي إلى الاغتراب عنه، تقرّبها هذه الجملة المستحضرة على لسان (الآخر): "... شعرك غابة.. شعرك ليل دامس.. وأنا، الآن، أبحث عنه في تعاريج الغابة..."²⁸.

إنّ هذه الجملة السردية تتميّز بشعرية متوهّجه، تحمل في قدرتها وتكثيفها، ملامح الوجد الأنثوي المكبّل بالنفي والمصادرة، ذلك أن الشعر الأسود

الدامس مؤشر على ملامح الانكسار التي تواجهها (الذات) في هذا الواقع المدجج بالخطر والأرق والقهر والرتابة وصعوبة الحياة، مما يجعل (الآخر) المنتظر ينفلت ويضيع من (الأنثى) الأنثوي التواقة إلى وجوده، والبقاء معه.

إذا كانت (الغرفة) أحد الثوابت المكانية في الفضاء الروائي النسائي، فإنّ هذا الفضاء ينفتح على عوالم شتى، حين يقترب (الآخر)، ليتحسّس فضاء (الأنثى) وأشياءها. فتحوّل (الأنثى) بوجوده، من مستقبل للمثيرات والحوافز إلى مركز لبؤرها، حيث تغدو (الغرفة) عند المرأة مركزاً للتأمل والذكريات المتلاحقة، ومجمعا للصور المتتالية، تأخذ إحساسها بالمكان، وجغرافيته إلى فضاء أرحب وأوسع.

لا يتأتى هذا التفاعل إلا بالتقابل الحاصل بين صورة (الذات) وصورة (الآخر) المساهمتان في بناء المتخيل في عالم المرأة، حيث الإغراء والغواية. وتحت سرادقاتها، تتولّد الرؤيا الحاملة، حيث تسبح بعيداً، في فضاء الفن والجمال، مما يجعل المرأة الكاتبة مشدودة إلى أطراف الرؤيا الحاملة، تسعى دائماً إلى اختراق التخوم والمشارف لاستكشاف ما لم يكتشف.

إن العوالم التخيلية للمرأة تتخذ من نبض القلب بؤرة لتوليد المعاني، حين تظهر حواراتها بين الأشياء والكائنات. فحول قطب هذه الحوارات تدور تلك العلاقة بين العاشق والمعشوق، تخرج الصورة عن مقاسات العقل، منفلطة من الخطيّة المنطقية، لتحلّ محلّها لغة الحلم والعرشة والدهشة، كما تتحوّل الرموز والعلامات الدالّة إلى مركز إشعاع واستقطاب، فيدخل السرد طور التشكّل الدائم، والبناء المستمر. يغلب على سرد (زهوركرام)²⁹ الوظيفة الشعرية للغة، حيث تسمح بتنشيط حركية المشاعر والأفكار وتحرير الهواجس من أسر المكان، تسافر في الكينونة الوجودية، مفككة الأطواق، متجاوزة الحواجز. فالمغامرة الكتابية "تروم الانتقال من الحس إلى ما وراءه، ومن الواقعي، بوصفه إكراها وبشاعة، إلى الشعري، بوصفه جمالا يعيد الاعتبار إلى الذات، ويهيئ لها طقوس الحوار المثمر والبناء، بينها وبين الجسد، بوصفه وجودا متفاعلا مع غيره من الموجودات، والذات، بوصفها التحاما بهوية نفسية غرائزية وذهنية وروحية"³⁰.

قد تتميز المرأة المبدعة برهافة حسية، تؤهلها للإنصات إلى الأصوات العميقة والأرواح المتمردة والحفر في الذاكرة والبحث في المستور ومن هنا يسهل على المرأة أن تنتقل من مكانها الحسي المقيّد إلى مكان متخيل، حيث تسافر في أعماق الرؤيا، تستثمر طاقتها الترميزية في التواصل مع الموجودات.

فالذات في رواية "قلادة قرنفل"، تتحوّل إلى طائر صنعته طفل من ورق، يطير فيزداد انتشاء الساردة بتحليقه في سماء بعيدة كل البعد عن هذا الواقع الذي مسك (الآخر)، ولولا صفاء الحب، ولولا قوّة الأمل، لما تحرّر هذا (الآخر) من الغابة. و"الساردة" لا تجد تفسيراً لهذه الرحلة المفاجئة التي رفعتها إلى عالم مجنّح، سوى أن نقول:

"... ما حدث أنّي طفت أجواء، وحين نزلت، وجدتني قد تغيرت.

حين هممت للعودة، شدي إليّ. تأكّدت حينها أنّي دخلت زمن العشق، وقبل أن يختصر وجهي في نظرة ممثلة بالحنن، قال: "ستلدا الأرض من جديد.. هذه المرّة.. علينا ألا ننسى.. ألا نسكت.."، ثم غاب ..

بقيت مشدودة إلى بقايا أثره.. كان هنا قبل لحظات، ثم غاب.. عدت بخطى ثابتة.. غير مستعجلة.. أطلب الطريق أن تمتدّ أمام خطواتي.. أردت أن أتجذّر في الأرض.. هذه أرضنا.. مكاننا..."³¹.

إنّ الفضاء الروائي يحيل على التجاوز والتخطّي ورفع الأطواق. وفي الوقت نفسه يصرّ على الاستجابة لنداء الحضور، وإثبات الكينونة والوجود، كما يؤشّر على المكان بوصفه هوية، من اللقطات الخاطفة المتلاحقة التي تتوسّل فيها الذات والآخر على الارتباط العضوي بالمكان، والتشبّث به، على الرغم من وقعه الضاغط، وكثرة أعبائه، ومسؤولياته.

"... أردت أن أتجذّر في الأرض.. هذه أرضنا.. مكاننا..."³².

إن المكان هو بيت الجسد، وهو الهوية والانتماء والجذور. وإذا كانت ذاكرة المرأة محترقة بمرارة الماضي، فهي متلهّقة لمستقبل مختلف، فيه تجد فردوسها المفقود، وتحرّر من ضوابط المجتمع، لتسكن نصّها، تزرع فيه شتّى بذورها، وتسلم رعايته لمتلق خبير بسياسة أرضها، مؤمناً بتنوّع عطائها.

إن "النص مضغّة، والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقا آخر، وما كان ليتأتّى له ذلك، لولا أن النص، في حياته وانغلاقه، كان مفردا متعدّدا: فهو مفرد؛ لأنه بنية سطحية، يقيمها نظام صوتي، به يفصح النص عن نفسه. ونظام نحوي تركيبّي؛ به يكشف المكتوب عن نموذج وجوده في النص. وهو متعدّد؛ لأنه - أيضا - بنية عميقة، يقيمها نظام دلالي، يرسمها المحتمل والممكن، ويسمح بتأويلها، وإعادة صياغتها"³³.

فـ (النص) واحد من متعدّد، أو متعدّد في واحد، كونه يحمل شبكة متداخلة من الدلالات، القابلة للتشكّل في وجوه متعدّدة. و(النص) يقبل بفيضه المتدفّق، وسلاسته الشعرية التي لا تتلاشى، يعلّقها المبدع على صدر البياض تائم تحمل كلّ العناصر الغائبة عن النص، ثم يتحملها المتلقي بمفرده. و(النص) كائن هلامي متحوّل يستعصى الإمساك به، كما أن الأمكنة، في الكتابة النسائية، مرتبطة بحيزها الوجداني، تجد في التخيل مرجعا خصباً لاشتغالها، حيث تشكّل الرغبة والحلم والاستيهامات أهم آلياتها. ولعل أهم كاتبة (مغربية) وظّفت هذه الآليات فنّياً (أحلام مستغانمي) في ثلاثيتها المشهورة التي تغرينا بالوقوف والتفرّس في مفرداتها وعلاماتها، وكشف النقاب عن شيطان لغتها وهيمنته في محاولة فك أثر سحره الذي يطلّ منه عبق المكان وأسرّه، ونكهة الغرفة وطعمها. نقول "الساردة" في رواية (فوضى الحواس):

"... رحت أستعجل النوم.. أحاول أن أنام دون أن أقع في فخّ الأحلام، ثمّة غرف جميلة إلى حدّ الحزن، تعاقبك أسرتها بالحلم!

وبرغم ذلك، في الصباح، لم أنج من جسدي، كنت أستيقظ، وتستيقظ رغبة داخلي.. تلفّني رائحة شهوتي، فأبقى للحظات مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول.

يستبقيني إحساس بمتعة مباحة لم أسع إليها.. جاعني بها البحر حتّى سريري ليتحرّش بي.

على غير عاداتي.. أستيقظ باكرا هذا الصباح، وكأنّني أريد أن أستفيد من كلّ لحظة.. حريّة قد تسرق منّي فجأة، لأي سبب كان.

يفاجئني جوع.. صباحي لا يقاوم، وكأن شهيتي للحياة قد تضاعفت هنا، فأبعث بالسائق لإحضار لوازم الفطور، وأبقى لأتفرّج على البحر.

أتجاهل اعترافه الفاضح بليلة حبّ قضاها على مقربة مني، منشغلا بترويض الأمواج، بينما كنت أنا منشغلة عنه بترويض حواسي، والهروب بنفسني من تلك الهواجس التي كانت تطاردني، وتعرّك مزاج نومي.

البارحة نمت نوما عميقا، كما لم أُنم منذ أيام.. شعرت بمعنى السكينة، وكأنني تركت كلّ شيء خلفي، وجئت لألقي بنفسني هنا، على سرير شاسع لا ذاكرة له...³⁴.

نستكشف في هذا الملفوظ السردي إمكانات (أحلام مستغانمي) الشاسعة في انتقاء المفردات الساكنة في معبد الرومانسية، والضرب على إيقاع الجسد من خلال التخلي والتجلي، مما يعزز عندنا تلك القناعة الراسخة بشعرية الكاتبة المتجذّرة بين الروائيات (المغاربيات). ينضاف إليها تلك الخصوصية التي تشكّل ذاتها المشحونة بأصوات داخلية.

إنّ الكتابة النسائية، تستنطق المخبوء في الأمكنة المغلقة، وتستبصر بالآتي، وهذا ما يجعلها تفرط في التفرغ والتشفيف، كونها تحاول القفز فوق المحظور من خلال الانزياح والخروج عن مألوف اللغة. وهذه هي العلامة المحورية في صياغة كل النساء المبدعات (المغاربيات) اللواتي ظهرن في السرد النسائي، حيث تتحوّل المرأة إلى علامة تثير الوجدان، وتفعّل الحواس باتجاه الحب والرغبة والانفتاح على الآخر.

فالكاتبة (أحلام مستغانمي)، تستضيء بتحوّلات الجسد، بغية الوصول إلى جوهر اللغة والكون، كما تتحوّل الرؤيا عندها إلى طيف طليق، يغادر جسدها، ليتوحّد في الآخر، من خلال استقطاب الحدث بأبعاده الزمانية والمكانية. واستحضار المكان إلى النص، يلغي أبعاده الجغرافية المحسوسة لخضوع المكان "لخصائص الكلمة التصويرية؛ فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه، وتخلق صورة مجازية لهذا العالم"³⁵.

لأن المكان الذي توظّفه الرواية النسائية يبقى خفياً وسرياً، لا يملك تلك الحقيقة الموضوعية تعهّدات الملكة الإبداعية بتخصيبه، من خلال التقاطع مع الذات، صعوداً وهبوطاً، وقوّة وضعفاً بحسب طاقة الذات المتخيّلة التي تحافظ على المكان، ضمن غلالته الضبابية القابعة في الذاكرة وهذا ما أكّده (باشلار) بقوله: "كلّ ما نوصله للآخرين، هو تكييف لما هو خفي وسري، ولكننا لا نستطيع - أبداً - أن نحكي عن ذلك بموضوعية. ما هو خفي، لا يمكن أن يملك موضوعية مطلقة وفي هذا المجال لا نكيّف أحلام اليقظة، ولكننا نخلقها"³⁶.

وبناء على ما سبق، نستخلص أن (الغرفة) لا تبقى أسيرة مقيدة لحركة (المرأة) بقدر ما تصعد بالساردة إلى ذروة الحلم، حيث بكارة الهواء وعذرية الطبيعة، بعيداً عن دمامة الواقع. ولعل التصعيد في الرؤيا ينطلق من حيثيات (المكان)، لتتجه مختزقة المجهل حيث يتمّ استكشاف الذات عبر استكشاف (الآخر) و(الكون) معاً.

الهوامش

- 1- زكية عبد القادر، أمانة، سراس للنشر، تونس، 2000، ص. 50.
- 2- ليلي أبوزيد، الفصل الأخير، ص. 78.
- 3- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية، وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 127.
- 4- مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002 ص. 32.
- 5- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص. 41.
- 6- فوزية شلاي، رجل لرواية واحدة، ص. 30-31.
- 7- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص. 52.
- 8- فهد حسين حسن، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي) ط1..2002. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ص. 25.
- 9- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، المرجع السابق، ص. 41.
- 10- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 89 - 90.
- 11- م ن، ص. 89 - 90.
- 12- م ن، ص. 92.

- 13- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 153.
- 14 - آمال مختار، نخب الحياة. ص. 47-48.
- 15 - عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 153.
- 16- حدة خميس، لماذا تكتب النساء (تأملات في إشكالية إبداع المرأة)، [مقال إلكتروني سابق]
- 17- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1، ص. 37.
- 18- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 140.
- 19 - م ن، ص 139.
- 20- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص 95.
- 21 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 139.
- 22- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ط. 1، 2004 بيروت، ص. 219.
- 23- خنائة بنونة، الغد والغضب، ص. 120.
- 24- منذر عياشي، الكتابة الثانية، وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط. 1، 1998، ص. 21.
- 25- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 92.
- 26- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 93.
- 27- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأمثلة الذات، مرجع سابق، ص. 154.
- 28- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 93.
- 29- م ن، ص. 95.
- 30- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 109.
- 31- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 95.
- 32- م ن، ص. 95.
- 33- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتحة المتعة، مرجع سابق، ص. 14.
- 34- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 142.
- 35- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب... القاهرة، 1984. ص 68.
- 36- جاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هالسا، يصدر عن وزارة الثقافة مجلة الأفلام، دار الجاحظ للنشر والإعلام، بغداد. ص. 50.

تواصل القراءة الجانبية والقراءة الإلزامية بقسم الأدب العربي - جامعة تيزي وزو دراسة ميدانية

د. بوجمعة شتوان

جامعة تيزي وزو

سنحاول أن ندرس طرق التشجيع على القراءة التي يمكن اعتمادها لتنمية الميولات القرائية، وحب الاطلاع لدى طلبة قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، وحيث لا توجد معايير مقررّة بصفة مطلقة ونهائية لهذه الطرق، يكون من الضروري كشف الحالة الراهنة للمطالعة واكتساب المعرفة لدى طلاب القسم باختيار عينة من المفحوصين عشوائياً، مع استباق قاعدة نظرية تنظم طريقة تناول. فقد سبق أن لاحظ جوزيف سليد أن "الكتابة تحرر اللغة من محدودية القدرة التخزينية للذاكرة الإنسانية وتعرضها بأساليب تؤمن تدبرها تدبراً مرناً ودقيقاً معاً".

ينبغي، ابتداء وباختصار، أن نتفق حول أهمية الترغيب في المطالعة بالمكتبات الجامعية والخاصة؛ ففي النقاشات التي تخص الملامح الشخصية برواد المكتبة والمستفيدين من خدماتها في العشرية الأخيرة لم يكن لمتصور "دور الكتاب في عملية التنقيف والتعليم" الأهمية نفسها المتفق عليها في القرن الماضي؛ العلاقة بين المكتبة والتعليم بعامة، وبين المكتبة وأثر الدوافع في المطالعة وأثرها في تنمية المهارة القرائية بخاصة، تكون قد فقدت مكانتها جزئياً، لتحل محلها ثقافة رقمية جديدة أصبحت تلعب دور الموجه للطلاب، فتعرض له نماذج النصوص التي يجب أن يطلع عليها دون مناقشة.

إن هذه الخصائص المميزة لعلاقة الطالب بالمعرفة على مستوى الجامعة، وتوظيف المطالعة في التعليم، تقدم إطاراً لتحديد صيغة التحويل من ثقافة الطالب والمطالعة، إلى طرق تشكل الميول القرائية. فقد بينت المعلومات المُسندة إلى عدد المستفيدين من المكتبة ونوعيتهم، أن تزامنها مع هذا التحول التكنولوجي الذي

تشهده مرافق المعلومات على هذا المستوى هو تزامن يجعلنا، أولاً، نضع الشبكة الرقمية ومشمولاتها جانباً، دون التقليل من أهميتها، والتركيز على خدمات المطالعة الورقية ومناهج الترغيب فيها، معتمدين في ذلك على التوازن بين بعد واقعي تترجم عنه مختلف الملاحظات المستقاة من واقع القراءة والمطالعة في قسم الأدب العربي، وبعد افتراضي يتم التعرف عليه من خلال استبيان ورقي يوزع على عينات مختلفة من طلاب القسم.

تفاصيل تقييم الميولات القرائية:

العدد الإجمالي للعينة	مكونات التقييم	طرق التقييم
160	أسئلة عن دور القراءة في التعليم	الاستبيان
	أسئلة عن دور التخصص في تنمية الميل القرائي	
	تجميع الأجوبة	تحليل البيانات
	استنتاج النسب والأرقام	

أخضعنا تفاصيل التقييم لمجموعة من الضوابط ، يمكن إجمالها في التالي :

- 1- تحديد أهداف البحث.
 - 2- تحديد العينة المستهدفة من الدراسة.
 - 3- تحديد العدد الإجمالي للعينة.
 - 4- تحديد نوع الأسئلة المناسبة للدراسة محل البحث.
- إن التحولات التي تعرفها المكتبة ومرافق المعلومات والتكنولوجيا الرقمية المصاحبة لها، قد لا تكفي، منفصلة أو مجتمعة، لتأسيس جمهور معرفة فإن فكرة كون درجة من المعرفة تبلغ غاية الجودة بقدر توازي الصفاء الذي بواسطته يتمكن الطالب الجامعي من استيعاب هذه المعرفة، إنما هي فكرة تتيحها معرفتنا المسبقة بمركزية الكتاب بمختلف أشكاله في عملية التنقيف والتعليم. ففي الجامعة نلاحظ جيداً أن سؤال البداية بقي يتعلق دائماً بأهمية معرفة ما إذا كان ضعف المقروئية قد أسهم في التأثير

سلبا في مستوى التلقين المعرفي لدى الطلبة؟.

نحن نعرف شدة النقاش حول غير واحدة من العناصر التي تشكل مسارات المطالعة وطابعها الدينامي، وكيف أنها مسارات تتأثر أيما تأثر بالطريقة التي يتم بها التعامل مع الكتاب صناعة واستهلاكاً. ويعد هذا النقاش أساسياً لكونه يفسح المجال أمام إضافات النقاش الذي أبرزته صياغة سؤال الحد الذي يمكن للتخمة المعلوماتية التي توفرها المكتبة الرقمية أن تقلل من حاجة الطالب إلى القراءة. فنحن نلاحظ مثلاً، أن ارتفاع نسبة المقروئية أو ضعفها لا يعد فقط جزءاً من الخبرة القرائية للطالب، ولكنها ترسخ عادة الاطلاع وتنميته في الوسط الجامعي من جهة، وتحيل على تفاعل بين وساطتين معرفيتين من جهة ثانية، وهذا التفاعل الجدلي يحيل، داخل المجال السوسيو معرفي الذي يرتبط به خطاب القراءة والمقروئية، على الأثر الذي تكون قد أحدثته المجابهة بين سلطة المكتبة الورقية وسلطة المكتبة الرقمية، حيث رسخت قيمها الخاصة كالديمقراطية الهشة الخادعة للعين، وعدم قدرة أركان العملية التربوية على مواجهتها وتوظيفها توظيفاً قابلاً للتصديق، بتجريب ممارسة تسمح به القراءة ضمن الفكرة التقليدية عن الكتاب ودوره في تخزين المعرفة ونقلها.

إلا أن النظر إلى ضعف / قوة المقروئية ضمن هذا الأفق فقط، قد ييطن تفكيراً في ما لا يستطيع الملاحظ رؤيته إلا بصورة أحادية مبتورة عن أسبابها الأخرى : أي معرفة دور التوجيه بعد البكالوريا في الترغيب في القراءة من عدمها، ما يجعل التحولات التي أحدثتها الوسائط المتعددة قابلة للتمييز .

من بين النتائج السلبية للتوجيه بعد البكالوريا أن معظم الطلبة الذين يوجهون إلى أقسام اللغة والأدب العربي، لا يرغبون في الدراسة في التخصصات المرتبطة به، مما أسهم في التغافل عن أهمية الكتاب، وفي هشاشة علاقة الطالب بالمكتبة الورقية والمكتبة الرقمية على السواء. وقد أنتج هذا التقاطع أثراً سلبياً بقي يُؤسّر عليه اختيار غير ناضج ومؤهل لأن يقوده نحو الفشل، ذلك أن التوجيه المعتمد لا يراعي:

1- طرق تحسينه منذ الثانوية، فهو لا يستجيب لسبب بسيط: من الأفضل أن

نضع الطالب بسرعة على القاطرة الصحيحة، عوض أن نتركه يدخل في اتجاه لا

يناسبه. كما أنه لا تزال على مستوى الثانوية إمكانية مساعدة الطالب على اكتشاف التخصص الذي يناسب رغباته وقدراته، بدلا من إلزامه بتخصص قد يؤثر في استقراره النفسي والمعرفي. كشف الاستبيان عن عدم رغبة 90% من أفراد العينة في الدراسة في أحد أنواع التخصصات التي يتيحها قسم الأدب العربي. وأبدى 62 % منهم استعدادهم لتغيير الشعبة متى سمحت الظروف بذلك. وأن 40% تتعرض لضغوطات نفسية كبيرة من أجل مواصلة الدراسة في القسم.

2- تصميم علاقة متميزة بين التعليم الثانوي والتعليم الجامعي. يعد الانتقال من السنة النهائية إلى الجامعة انتقالا حاسما وصعبا في آن: ففي الجامعة يتم الاختيار بين اختصاصات كثيرة متاحة، وفيها يتم التأقلم مع طريقة جديدة في العمل، واستيعاب مناهج بحث جديدة، والتأقلم مع أرض ليست معروفة لديه. ومن هنا يتعلق الانتقال المتولد عن عنصر بالأخطاء المحتملة لمثل هذا الانتقال. وباختصار فلكي يتم الانتقال بطريقة سليمة، فإنه يجب علينا التقليل قدر الإمكان من مخاطر سلبياته بخلق علاقة نوعية بين السنة النهائية والسنة الأولى في الجامعة.

بقدر ما تعد المقرئية الآن مجال بحث حقق هويته الخاصة به، فهي تنزع إلى أن تكون مجلبة لقلق يحمل شارته الخفية مرة والمعلنة أخرى. وإذا جاز لنا أن نستجمع كل هذه الإشارات في بؤرة واحدة، نقول: إن المعطيات التي توفرها الملاحظات الميدانية، تترك انطبعا محددا وواضحا يستقطبه الانخفاض الكبير والمستمر في نسبة «كبار القراء grands lecteurs» الذين كان الطلبة يمثلون صفه الأمامي والأول. ولكن، ما الذي يحدد، من بين الملاحظات الميدانية تراجع نسبة القراءة في الوسط الطلابي؟

يبدو فعلا أنه ليس سوى شيء آخر هو عدم الرغبة في القراءة، ففي هذه السنة في الأقل، كشفت الدراسة أن قراءة الكتب الأساسية قد تراجعت بنسبة 30% بدليل أن ثلاثة من عشرة قراء محتملين لم يطلعوا على أي كتاب أساسي منذ السنة الماضية فيما لم يقرأ 70% من الطلبة أي كتاب أساسي منذ بداية السنة، و 19% لم يتمكنوا من قراءة سوى كتاب واحد خلال السنة الدراسية، و 80% أكتفوا بقراءة المطبوعة المقدمة من أستاذ المادة. وأن حوالي 85% يعتقدون في إمكانية الاعتماد على الكتب الثانوية فقط، وأن 43% يواظبون

على قراءة هذا النوع من الكتب، بينما يواظب 16% فقط على قراءة الكتب الأساسية. وأن 9% من العينة لا تخصص وقتاً للقراءة إلا نادراً.

ويبدو استبيان البحث عن ملامح القارئ الأنموذجي استثناء داخل القاعدة السابقة، فهو قارئ يمثّل 10% من نسبة العينة المدروسة، يحب اللغة العربية وآدابها بنسبة 98%، ولم يرغب على الدراسة في القسم 85%، وضعيته الحالية طالب متفوق بنسب 76%، تكوينه على مستوى الثانوي أدبي بنسبة 59%، تحقق له مطالعة الكتب الأدبية واللغوية متعة فائقة بنسبة 63%، ويرغب في مواصلة الدراسة على مستوى قسم الدراسات العليا بنسبة 93%، وله ميولات نحو قراءة الأعمال الإبداعية بنسبة 36%.

يتبين من خلال درجة التفاوت بين الفئتين، أن المؤشرات الدالة على نسبة المقرئية بأسبابها ونتائجها، تبرز تمفصل ما أسماه Emmanuel Fraisse بـ«وسط طلاب milieu étudiant» متميز بتنوع اجتماعي وفكري لا يمكن عزلهما عن اكتناظ مستمر يعزز فكرة استمرارية الحاجة إلى هيمنة الكم على حساب الكيف. وإذا قمنا باستعادة هذا التمفصل في شكل آخر، فسوف أقول ما يلي: إننا أمام مقارنة تسمح لنا بالاعتقاد في أن الأهمية الممنوحة للكتاب - باعتباره المعيار الوحيد الأوحّد في قياس درجة نجاح تدابير الترغيب في القراءة - قد أصبحت على قدر كبير من الضبابية في المرحلة المعاصرة، وأن النقاش التقليدي لمركزية وجود طلبة يمتلكون إرثاً معرفياً متميزاً، قد أصبح يدور في المقام الأول حول سبب هيمنة طلبة جدد لا يبذلون جهداً في الحفاظ على هذا الإرث.

إنني لا ألمح هنا إلى مقارنة متصلة بنسب متفاوتة في الذكاء، ولا ألمح كذلك إلى فروق اجتماعية ونفسية، بل إلى فضاء لقاء واتصال بين محيط ثقافي وبين الخطط الجامعية الواقعية للترغيب في مطالعة الكتاب واقتنائه. فضمن هذا المنظور من المقارنة نستطيع إثبات، وهو إثبات من نمط كيفي/نوعي وليس من نمط كمي، أن هذه الاختلافات تعود في نهاية المطاف إلى القراءة من حيث هي صنعة طالب أصبح يتبنى مبدأ القراءة السريعة والسطحية lecture gratuite باستقلال عن القراءة الجادة والتامة lecture finalisée. إن مبدأ الفصل بين القراءتين هو مبدأ لا يمكن التماسه في أي مجال آخر سوى نوعية هذه

القراءة ذاتها في علاقتها بنوعية الكتاب المقروء ذاته.

من هنا كان السؤال عما إذا كانت القراءة تسهم بقوة في نجاح الطالب ؟ سؤال تقيد الإجابة عنه عن إستراتيجية خفية معتمدة من أجل تحييد نسبي للقراءة الجادة وإحلال محلها القراءة السريعة والسطحية. فحول سؤال: هل يعتقد الطالب أن الإكثار من القراءة يعد مسلكا ملازما لنجاحه في الامتحان؟ أجاب 42% بنعم، بينما فضل 35% من العينة التقليل من أهمية الإكثار منها. بينما اعتبر حوالي 30% من العينة أن النجاح في الامتحان يسره، فقط، الاكتفاء بقراءة المطبوعة المقدمة من الأستاذ.

تسهم صياغة القضية بهذه الكيفية في جعلها تستوعب الجدل الدائر بين المقاربة التقليدية والمقاربة المعاصرة للبرامج الجامعية للقراءة، وفعلا فبالإمكان دائما قياس درجة تفوق طالب ما من جانب خصائصه المائزة التي يفترض أنها تتناسب مع المقاربة التقليدية، وتتسجم، في آن، مع نوعية الكتاب المقروء مع الإقرار - في الآن نفسه - بأن نوعية الوثائق المكتوبة، سواء كانت عروضاً أو وثائق امتحانات، يجب أن تكون نتيجة طبيعية لكثرة القراءة وليس العكس.

وبناء عليه، أصبح تمحيص التصنيف المترتب عن القراءة السريعة والسطحية، ميل معظم الطلبة إلى عدّ العلامة دافعا أساسيا للقراءة وليس العكس. وهو الأمر الذي فتح المجال لظهور أولويات مغايرة أو مغايرة معدلة؛ ومن ثم، فالقراءة الفاعلة عند هؤلاء الطلبة، هي تلك التي ليست في حاجة إلى العمق المعرفي التي تحققه الكتب الأساسية *œuvres primaires*، وأنها لا تبرز بوضوح إلا عندما تتحرر من هذا النوع من الكتب، وتتوافق ضمن مقروئية ترتبط بأعمال ثانوية *œuvres secondaires* مثل الملخصات *extraits*، ونتائج البحوث *synthèses*، والمطبوعات *manuels*، والمطبوعات *polycopiés*.

من الملائم، دون شك، أن نقول كلمة بشأن بناء هذه المقروئية، إنني باستعمال مصطلحات يتوقف إدراكها حسب (Francis Marcoin) على الصورة التي رسمها الطالب لنفسه، وحسب Max Butlen وعلى الصورة التي يحملها الطالب ذاته عن القراءة، حيث يقتضي تفعيل الصورة الحاملة للذات القارئة حسب Francis Marcoin واعتبار القراءة ممارسة نوعية تساعد على استيعاب الطالب المادة المقروءة وبناء

هويته الخاصة به، وتحديد وضعه الخاص به على مسرح الأحداث. ولا يكتمل فهمنا لهذه الصورة المركزة على الذات دون إلحاقها بخصائص القراءة، فهي شأنها شأن الخصائص السابقة متنوعة: لها خصائصها اللاصقة بها، ومشروعة légitime، وموصوفة prescrite / إجبارية obligatoire، وحاملة لمصداقيتها discreditée. ولذلك لم تعد القراءة ممارسة تبررها حدوث تغييرات مستقبلية في الذوق، بل غدت ممارسة ترتبط بحاجيات فرضت معاييرها على كل العلاقات اللاحقة للمقروئية باعتبارها ممارسة أصبحت تقلل من القيمة النوعية للمقروء، وإلى حد كبير تم تعميق التأكيد على طبيعة القراءة السريعة والسطحية من خلال عد هذا الذي يقرأ شيئاً مبتذلاً. «un objet fossile»

إن وطأة الوصف بالابتذال لا يمكن الاستخفاف بها، ليس فقط لأن هذه الصورة لا مفر منها في ثقافة الطالب الآن، ولكن أيضا لأنها ذات نفاذ في تفعيل حالة من التراجع في الأخذ بالمعرفة من أهم مصادرها. وقد أظهر الاستبيان الذي وزعناه على عينة من طلبة القسم، أن اختيار عناوين الكتب يتم بطرق متباينة، حيث أظهرت النتائج أن 70 % من أفراد العينة يأخذون عناوينها من أفواه الأساتذة، مقابل 20 % يعتمدون على أنفسهم في طريقة اختيار تلك التي يقرؤونها. ويقع حوالي 60% في حيرة من أمرهم والاكتفاء باستجابات رغبة شخصية جاهزة عاجزة، من الوجهة الوظيفية، عن مجابهة مستوى متوسط من المعرفة الجامعية. وأن 80% من أفراد العينة لا يؤمنون عادة بأن المصادر المقترحة من الأساتذة تؤدي وظيفة معرفية متميزة.

أهداف القراءة: هناك ملامح واضحة للوظيفة العلمية للقراءة والأهداف المرجوة منها. فليس أمام الطالب في الجامعة إلا أن يعترف أن الخصائص المائزة للمقروئية لها شأن ما في تحديد مستقبله العلمي. يعرف أنه ملزم بالعودة إلى كتب كثيرة، وأنه مطالب بقراءتها قراءة واعية، والأهم من هذا كما يقول Max Butlen أنه يعرف أنها في حاجة إلى مواظبة مستمرة، وصبر عليها. وإذا نحينا جانبا موضوع الشغف بها من عدمه، نجد أن ممارسة كل من الفهم والعلم تقتضي تعامل الطالب مع القواعد المنهجية لكل من المظهرين. وهذه القواعد لا بد أن تتألف بحسب Max Butlen من قدرة على إدراك عام لما يقرأ، وتحديد

معالمه، والقيام في النهاية بتجزئته. ويبين لنا المبدأ العام الذي يحكم الجمع ثم التجزئة، أنه يدعم فكرة تقاليد المقروئية الماضية، ويستند إلى التحولات النوعية الأدبية التي تحفظ كلها في شكل نصوص كفيلة بإحداث قطيعة معرفية ومنهجية مع تلك المستعملة في الثانوية.

على أن الطلبة من مختلف السنوات والأصناف، وبوجه خاص الفئة الأكثر إحساسا بافتقارها إلى أدنى رغبة في الدراسة على مستوى القسم، يفكرون ويقنعون الآخرين من خلال أنشطة قرائية لاصقة يعتقدون أنها تملأ الثغرات التي لم يتمكن الأساتذة من ملئها، تماما كما أن الباحثين من كل صنف يفكرون ويقنعون من خلال التركيز على أهمية تلبية حاجات وميول ورغبات الطلبة على اختلاف أُمزجتهم وأذواقهم. والغياب شبه الكلي للدور التحصيلي والتوجيهي للأستاذ، الذي يعتمد أساسا على اندماجه في ماهية الآلة التي تهيمن على طرق الترويج لثقافة القراءة، وليس على ماهية انتماء ذات الثقافة إلى الفروع الأدبية أو اللغوية. وهكذا فإن القراءة التي تساعد الطالب على صقل موهبته بحيث يكون قادرا على مواكبة العصر بثقة وجرأة، حرة أو موجهة، هي قراءة يعزف عن مزاولتها معظم الطلبة. وهكذا أصبح لكل من الأستاذ والطالب في القسم جداولهما المختلفة إلى حد كبير عن جداول القراءة العلمية والهادفة، فكلهما يحاول أن يخلق دوافع القراءة الحرة والتشجيع عليها، ولكنهما يحاولان خلقها دون أن يستنفذا بصورة دقيقة وصحيحة البدائل الإستراتيجية التي تصمد أمام الحرية المتاحة وشروطها. وأعني بهذه الحرية استخداما واعيا جدا لحدود الاتصال والانفصال كما يقول Bernard Mouralis بين القراءة الإجبارية *prescrites* و *lectures* والقراءة التي يجبر الطالب نفسه على قراءتها *lectures auto prescrites* وهاهنا، فقط، يمكن تجهيز الطالب للمنافسة العلمية في مقروئية عالمية/معلوماتية وفق شروط بحث يمكن إجمالها في أربع نقاط هي:

1* قدرة الإحاطة بما يقرأ

2* والتدقيق في ما قد يبدو مهما،

3* وكفاءة خلق تقاطع بين معارف مختلفة،

4* والقدرة النقدية تجاه السلطة الوصية التي توجه عملية القراءة.

ويعد هذا النوع من التعلم إحدى أهم المشاكل التي تعترض سبيل نوعية العلاقة بين الأستاذ والطالب داخل القسم، فهو على علاقة لصيقة بالمهمة الأصلية للتلقين، وهو الذي يسمح بتغيير منهج مقارنة حسب تغير الظروف والمعارف. إن أعظم حالات الصدام في مثل هذه العلاقة هي تلك التي تتضمن فقدان الاتصال بين الطلبة وأساتذتهم، إذ بين الاستطلاع أن (70%) أو أقل بقليل لا يتحدثون مع أساتذتهم عن الكتب التي يقرؤونها. مع أن 60% منهم يتكلمون مع أصدقائهم عن الكتب ذاتها. قد يكون تعارض القراءة الإيجابية والقراءة التي يجبر الطالب نفسه على قراءتها مضيئاً جداً في تحديد درجة حرية الطالب في اختيار ما يُقرأ. ولكن، لا يعد ذلك على مستوى الممارسة اليومية شيئاً إيجابياً على الإطلاق. فمن السنة الأولى إلى السنة الرابعة توجد شبه قطيعة بين الأستاذ وطالبه، بل توجد بالأحرى درجات من الفهم والاستيعاب مبنية على عدم الانسجام بين ما يقرأ والهدف من القراءة في الجامعة. إن كل مظهر من مظاهرها يجب أن يؤخذ في علاقته مع ثلاث محطات أساس، هي:

1* إننا نقرأ من أجل أن ننجح في الفرض، أو الامتحان.

2* أو إننا نقرأ من أجل أن نكتسب الروح النقدية ونمتلكها.

3* وأخيراً فنحن نقرأ من أجل أن نكتب وأيضاً نكتب من أجل أن نقرأ.

هذه العلاقات الثلاث تكتسي صيغة من التجريب والممارسة اليومية الواقعية الكبيرة، ولا ندعي حصر كل العلاقات في جميع القراءات ضمنها، فذلك يؤدي إلى تضيق مفرط يمنعنا من تمييز أنواع أخرى من القراءة التي تسمح بالقول إننا نكتب من أجل الحديث عن الكتب، وأننا عن طريق القراءة نستطيع أن نخرج كتاباً من الجامعة، ونُدخل كاتباً إليها، وأننا نملك عن طريق القراءة مُسندات تسمح بترتيب أسس العلاقة نوعية بين الطالب والجامعة وتسهيل طرق اندماجه السريع في أجوائها.

إن هذه الإمكانية التي يتيحها تنوع القراءات هي ما أود التشديد عليه، إمكانية اختيار الطالب أجود ما يمكن أن يقرأ والتفاعل النوعي مع ذات الاختيار. يتعلق الأمر هنا بطرح عدد معين من الملاحظات للنقاش، وهي ملاحظات تتوخى إبراز إسهام

تنوع القراءات في دراسة موضوع قديم جداً، ألا وهو درجة مقروئية الكتاب على مستوى القسم. يتعلق الأمر خصوصاً بتأمل نتائج الفرضيات التالية :

أ * تعترض سبل الباحث في مثل هذا الموضوع شحة، إن لم أقل انعدام المعلومات الخاصة بدرجة مقروئية الكتاب وطبيعتها داخل القسم. وتلك المتوفرة نجدها غير وافية أو مستهلكة. هذه النظرة الموحدة للقراءة، عند الإداري /الأستاذ المسؤول، والإداري العامل، حيث يبدو الكتاب سبيل وظيفة أنتجت لا مبالاة مستعادة، هي نظرة نجدها أيضاً عند معظم الأساتذة/الباحثين لأنها تميز ثلاث ظواهر متداخلة ومتفاعلة تدعى:

* اللامبالاة بطرق تحفيز القراءة لدى الطلبة.

* إنقاذ ما يمكن إنقاذه من إيجابيات القراءة التقليدية.

* الغياب شبه الكلي لدرجة من التعاون بين أساتذة السنة الواحدة، بل والمادة الواحدة في تفعيل دور الكتاب في العملية التربوية.

ب * القراءة الفردية خاضعة تماماً إلى ثقافة رقمية أبعدت الطلبة عن الكتاب. مما أسهم بشكل فاعل في افتقاد الطالب عادة القراءة واقتناء الكتب.

ج * يوجد أخيراً، على الرغم من الأهمية الشكلية الممنوحة للمكتبة الأدبية واللغوية، خرق للحد والسبب الذي يجعل من مادة هذا الكتاب مادة تتميز بفرادتها بالمقارنة مع مادة كتاب آخر. ويتعلق الأمر هاهنا بأهمية التساؤل، أمام هذه اللامبالاة العامة، حول ما إذا كان الأمر يتعلق بتوجه جديد في طرق القراءة في القسم وفي أي اتجاه.

ما يثير الاستغراب بخصوص الشق الأول من التساؤل، هو أن معظم الطلبة داخل القسم لا يفقهون خصائص كل كتاب يقرأ، بمعزل عن الكتب الأخرى، وفي علاقته بخصائص ومميزات كتب أخرى. أياً كان التخصص الذي يمارسه الطالب، فإن نوعية المقروئية تتعلق دائماً بثلاثة أنواع من سجلات الكتب مختلفة بالأساس:

يرتكز الأول على إثبات أن مقولات الجودة والكتابة النوعية تجد تبريرها في وصف المصادر الأساسية، وأنها ترتبط بالضرورة بكتب ومجلات تستخدم نظريات وأفكاراً علمية قابلة للفهم والاستيعاب انطلاقاً من كفاءة لغوية وأدبية عالية. وكما حاول الطالب أن يستوعب هذه المؤلفات ازداد يقينه أن أصحابها قاموا بصياغة

نظريات والتعمق فيها بطريقة، توحى باستبعاد أمكنة الثغرات الانفعالية، والعلامات التي تعبر عن العواطف والمشاعر. ويكشف تحليل محتوى هذه الكتب أن أصحابها ينظرون إلى سجلات الكتب الأخرى بطريقة تعبر عن مظاهر الشك والارتباك في كفايتها النظرية والعلمية. ويمكننا عدّ مؤلفات عبد القاهر الجرجاني وابن جني والفلاسفة المسلمين ومقدمة ابن خلدون من القدماء، ومالك بن نبي والجابري والبشير الابراهيمي من المحدثين، فكل واحد منهم أشتهر بمؤلفات ألّفت وفق أنساق نظرية لها كفاية تنظيم المعرفة وعرضها وتحليلها والتععيد لها.

ويرتكز ثانيهما على سجل المؤلفات ذات التوجه الانفعالي والعاطفي. ولا يتيسر عمليا قراءة هذه الكتب معزولة عن سياق التجربة الانفعالية والعاطفية التي أسهمت في إنتاجها. أمرٌ يمكن أن نستوحيه من تكامل وتلاحم وتماسك الجوانب الذاتية من حياة أصحابها من جهة، والالتكاء على خيالهم وأحلامهم في تقديم حججهم وبنائهم من جهة ثانية. ويتعلق الأمر هاهنا بالأعمال التي تتجادل بداخلها الحساسيات المختلفة في أثناء محاولتها اكتشاف العالم ومعرفته. وتعد أعمال خليل مطران والمنفلوطي أمثلة واضحة عن هذا السجل.

يرتكز ثالثها على مؤلفات كتاب يتمتعون بقوة فكرية وباطنية تجعل الأفكار العلمية التي يستخدمونها قابلة لأن تستوعب عمقا يشمل الثقافتين الفكرية والعاطفية، دون أن يشعر القارئ بخلل في أنساق المعلومات العلمية والأدبية التي يقوم عليها مثل هذا الجمع والمؤلفات النوعية من هذا النوع قليلة، على أساس أن قلة من الأساتذة الأكاديميين، الذين تمكنوا من تحقيق حد الوسط بين ثقافة نظرية صارمة وعالم من الأحاسيس المستتبطة من التجربة. ويمكننا إدخال مؤلفات أدونيس في التراث العربي ومؤلفات باشلار حول الشعر والشعرية ضمن سجل هذا النوع من التأليف.

على الرغم من أن الأساتذة على مستوى قسم الأدب العربي هم جمهور قراءة لهذه السجلات كلها، فإن ما يميز علاقة الطلبة بهذه السجلات هو واحد من أشد العلاقات إثارة للقلق بالنسبة إلى الأساتذة أنفسهم، لسبب صيغتها المركبة، فهي لا تستوعب مبدأ تنظيم الطبيعة المزدوجة للمقروئية، إذ أصبحت هشاشة العلاقة بين الطالب والقراءة

الجادة أضيق وأخص من أن تتوافق والمقروئية التي من خلالها يتم احترام رغبات الطالب وتصحيحها تدريجيا. ومن هنا، أمكننا أن نستخلص من العينة المعتمدة في هذا البحث، أن عدم التوافق -الذي يمكن إدراكه بصورة كاملة بين القراءة الإلجبارية والقراءة التي يجبر الطالب نفسه عليها- يمثل جزءا من العوامل التي أسهمت في فشل الطالب في التعامل مع أنواع السجلات السابقة. وفعلا فبالإمكان دائما قراءة كتاب استجابة لأسباب لصيقة بطبيعة البرنامج، أو بطريقة تلقين المادة التي يفترض الأستاذ أنها موضوعية مع الإقرار في الآن نفسه- بإلزام الطلبة باستيعابها ويغض الأستاذ الطرف هاهنا عن إمكانية تبني منظور رغبات الطالب، وهو منظور وإن كان يجعل الغاية من القراءة هي البحث عن تصور نظري يمكن أن يكون أداة منهجية لرصد مجمل الكتب والمجالات التي تساعد الطالب على التحقق من أهميتها ووظيفتها المعرفية؛ إلا أن البحث عن أيسر الطرق لتحقيق النجاح في المادة، قد مهد للقراءة الإلجبارية بأن تفرض سلطتها على حساب هامش الحرية الممنوحة للطالب ورغباته.

مصادر الدراسة :

-جوزيف سليلد، الأدب المقارن على مشارف القرن، ما وراء الثقافتين: العلم والتكنولوجيا والأدب، ترجمة حسام الخطيب، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي جدة، العدد الرابع صفر 1419هـ -يونيه 1998م.

-BERTRAND, Anne-Marie, « Lecture à l'université », BBF, 1994, n° 5,

- E. Fraisse - Etudiants et lecture .broché/1993.

Francis Marcoin.A l'école de la littérature. Editeur : De l'Atelier (1992).
Collection : Apprendre-comprendre.

- Max Butlen . Les politiques de lecture et leurs acteurs (1980-2000)

collection Education, Histoire, Mémoire de l'INRP. 2008

-Francis Marcoin.A l'école de la littérature. Editeur : De l' Atelier (1992).
Collection : Apprendre-comprendre.

- Animation autour du livre à l'Université Auteurs : Briand, Gérard / Réтали, Patrick-Jacques Collection : Bulletin des bibliothèques de France, 1 .Date de parution : 1997.

-Max Butlen .Les politiques de lecture et leurs acteurs (1980-2000)
collection Education, Histoire, Mémoire de l'INRP. 2008.

رؤية المستقبل في الرواية المغاربية وأبعادها الفلسفية

أ. وسيلة بوسيس

جامعة جيجل

يطلق كثير من الدارسين اليوم تسمية أدب المستقبل، أو الأدب الإستشراقي على الأدب الخيال العلمي وهو الأدب الذي يستثمر في جوهره معطيات العلم والتكنولوجيا من أجل خلق وقائع خيالية وافتراضية تتمظهر في المستقبل القريب أو البعيد. والمتأمل للتعريفات التي حددت مفهوم أدب الخيال العلمي، يجد أنها تنطلق في أساسها - بالإضافة إلى الارتكاز على مفهومي الخيال والعلم الجوهريين - من فكرة المستقبلية وما يدور في فلكها من موضوعات، كمصير الإنسان والبشرية، وتأثير تطور التقنية على العالم وأسئلة الحضارة في تحولها المستمر وتعالقها بالثقافة العلمية. إن أدب الخيال العلمي هو الأدب الذي يترجم المكتشفات والمخترعات والتطورات التقنية التي ظهرت أو القريبة الظهور أو المحتمل ظهورها في المستقبل البعيد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات درامية كما يقول الناقد الأمريكي "جي. أو. بيلي"... أو هو الأدب الذي يعالج بكيفية خيالية مدروسة استجابة الإنسان لكافة ما يحيط به من تقدم وتطور في العلوم وتقنياتها، وهو في رأي الروائي الفرنسي "بيير بنوا" الأدب الذي لا يتخذ الإنجازات العلمية والاختراعات التقنية فقط مضمونا له، وإنما يتعرض أيضا لموقف الإنسان من الآلة بحكم أنها النتاج المباشر للعلم الحديث كما أنه يمزج عناصر الطبيعة وقواها داخل نسيجه الفني وهذا يتطلب معرفة شاملة معلما واسعا من المبدع بنظام الميكنة وقوانين الطبيعة والأحياء»⁽¹⁾ كما أنه ذلك النوع من "الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على البشر في عالم الواقع ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل والأماكن القاصية. وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي ويشمل عادة أمورا ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، وكثيرا ما تكون الحضارة فيه أو السلالة البشرية معرضة لنوع من الخطر"⁽²⁾.

وإزاء ذلك فإنه «يندد بالأسلحة النووية وبال حرب البيولوجية ويدعو إلى السلم والحياة المثلى في أي رقعة من الكون وهو جزء متطور متسلح بوسائل علمية خيالية تكنولوجيا ولا يقتصر على مخاطبة الوجدان والعاطفة بل يخاطب العقل ثم يتجاوز له ليحبره على السمو والرفعة، وذلك هو دور علم الخيال الذي ولد ليساعد الأدب على مواصلة السير نحو إيديولوجية واضحة تمنح الإنسان حقه في العيش دون عسر أو يأس»⁽³⁾ هكذا وفي ضوء التفسيرات السابقة يمكن أن نخرج بمفاهيم صريحة لأدب الخيال العلمي، مدارها الرؤية المستقبلية للإنسان والكون والبشرية.

- أدب تصور المستقبل استنادا على وقائع التقدم العلمي ومنجزات التقنية.
- الأدب الاستشراقي الحالم بلحظة انتصار الإنسان وخلاصه من خطر الدمار أو تغلبه على الشيخوخة وقهره للعجز والمرض.
- الأدب الذي يقدم فرضيات عن ردود فعل الإنسان إزاء ما يستجد من مكتشفات واختراعات في المستقبل القريب أو البعيد.

رؤية المستقبل في أدب الخيال العلمي: باتت رؤية المستقبل في هذا النوع من الأدب تتخذ أهمية قصوى في القرن العشرين خاصة بعد الحربين العالميتين حيث استيقظ الضمير البشري على مشهد الهول الناشئ من الدمار الذي أعقب الحربين، الذي تسبب في كوارث ومأس مادية ومعنوية ونفسية للعالم أجمع، الأمر الذي بعث على التفكير في المستقبل وفي كيفية التخطيط والتدبير لما يمكن أن يحدث فيه وهو ما أدى إلى ظهور «علم جديد هو الدراسات المستقبلية نشطت بموازاته الكتابة الخيالية العلمية، وهما نمطان من التفكير يوحد بينهما هدف واحد هو الانشغال بالمستقبل البشري والاجتهاد في رسم مختلف الصور والاحتمالات الممكنة والمحتملة أو المرغوب في تحقيقها وإنجازها مع امتلاك كل منها لأسلوبه الخاص»⁽⁴⁾

نشط أدب الخيال العلمي وتطور البحث في حقل الدراسات المستقبلية في مناخ مأساوي حمل فيه العلماء والمتفكرون أسئلة جوهرية حول عواقب تطور العلم والتكنولوجيا والاستثمار اللاقانوني والانساني لمنجزات العلوم وراحوا يرسمون خارطة مستقبل بديل يسمح آثار كوارث القنبلة الذرية على بني البشر في أعقاب

الحربين العالميتين وعليه: «فأدب الخيال العلمي يمكن أن يعمق الشعور بالنمو التكنولوجي وعواقب هذا النمو، كما يستطيع أن يحذرنا بفوائد وأضرار تغيير النظم الاجتماعية، حسب أساليب مختلفة ويجعلنا أكثر إحساسا بأن قيمنا نسبية، ويساعدنا على معرفة الأبعاد الخلقية والقانونية والسياسية للمشاكل الاجتماعية»⁽⁵⁾، في إطار لغة وأسلوب الكتابة الأدبية المعهودة من خلال صياغة المعطيات العلمية صياغة أدبية فالعلوم في قصص الخيال العلمي، ليست هي المستهدفة في حد ذاتها ولكنها تستخدم في طرح فرضيات تمكن من تشخيص وتحليل واقع الإنسان في تعامله المستقبلي الحكيم أو المتهور مع منجزات التقدم العلمي. إن بنیان قصص الخيال العلمي القائم على الخيال منطقي مدروس يتيح لنا تلمس الصورة المنتظرة لتطور مستقبلنا وتغير ظروف حياتنا في ظل سيادة العلم ودوام البحث والتكهن به والاستعداد له لأنه يقلص الفجوة بين ما هو معلوم لدينا بالفعل وما لا يزال مجهولا ويتم ذلك بالانطلاق الذهني نحو بدايات وأفكار جديدة لم تطرق قبلا ومن هنا عن طريق الخيال في المبدأ يمكن تطويع العلم وتطويره، ومن ثم الذهاب به إلى آفاق جديدة غير متوقعة»⁽⁶⁾

ظل موضوع المستقبل غير مفكر فيه تفكيراً علمياً ممنهجاً ولزم من طویل فقد كان هذا التفكير منذ آلاف السنين يخضع للتخمين: "إلا أن الاهتمام باستطلاع المستقبل لم يغيب مطلقاً عن ذهن قدماء الفلاسفة والمؤرخين والأنبياء فظواهر العرافة والكهانة والتنجيم التي تميزت بها الحضارات القديمة في مصر وبابل واليونان والهند تدل على الاهتمام المبكر بمحاولة استطلاع المستقبل وفهم مساواته"⁽⁷⁾. فالأمر إذن في الخيال العلمي يتعلق بافتراض وقائع تستند إلى مداخل نظرية وأساليب علمية، وليس برؤية تأملية تعتمد التنبؤ والتخمين/ وإن كانت فلسفة الخيال العلمي القائمة على العقلانية وعلى الطابع المنهجي العلمي لا تتنكر إمكانية استثمار تجربة الحس والخيال التصوري الإنساني على أساس أنهما وسيلتان معرفيتان: «والمستقبلون» les futurologues "يتنبأون بمد قوي للعلوم المخبرية التجريبية التي جاءت بالحروب العالمية وبأسلحة الدمار الشامل وبأنواع الأوبئة، والتي جاءت كركيزة للفاشية والنازية

ونظام العالم الواحد. العلوم الإنسانية إذن تعمل حالياً على إعطاء بديل علمي للتاريخ المستقبلي»⁽⁸⁾.

هكذا نخلص إلى أن رؤية المستقبل في فكر الخيال العلمي تقوم على وحدة من جوهرين أساسيين منطق علم وتخيل أدب.

تيمات أدب الخيال العلمي في الرواية المغربية: تحاول هذه المداخلة استقراء أبرز الموضوعات المطروحة في أدب الخيال العلمي المغربي مع العمل - ما أمكن - على موضعيتها ضمن خارطة فلسفة الخيال العلمي بشكل عام، وما تقدمه هذه الفلسفة من تيمات أو هواجس مركزية ذات بعد هام في حقل المعرفة البشرية.

تثير قصص الخيال العلمي قضايا استشرافية تتعلق بمستقبل الإنسان وبالأخطار التي يمكن أن يتعرض لها فهي تعمل على توعية والتحذير من طرف الإبادة ومما يهدد البشرية «إن التصعيد الهائل لابتنكار المزيد من أدوات القتل والدمار ومن ثم الانزلاق إلى حلبة سباق التسلح، يولد الآن ردة فعل صحيحة في كافة أنحاء العالم كما يتزايد عدد العلماء وفي مقدمتهم الأطباء الذين ينضمون لمعارضة سباق الفناء، إلا أن عبئ المعارضة الرئيس تنفرد به أقلام بالغة الموضوعية والتحمس، لعل أبرزها ما تتدرج تحت مظلة أدب الخيال العلمي وتتفاعل بأسلوبه ورؤاه خاصة من خلال تطور الأحداث وصور الأشياء في الزمن القادم»⁽⁹⁾

يؤكد كثير من العلماء على دور الخيال العلمي الحيوي في تأمين مستقبل البشرية وحمايته «إذ تشير المقولات المستقبلية إلى أن أي إنسان يتوقع مواجهة الصعاب المقبلة ويريد التغلب عليها بصورة مطلقة لابد أن يقرأ أدب الخيال العلمي. ويثبت آثر كلارك أن القراءة النقدية لأدب الخيال العلمي بمثابة تدريب أساسي لمن يتطلع إلى الأمام أكثر من عشرة سنوات»⁽¹⁰⁾

كما يدور أدب الخيال العلمي في فلك الخوارق والطاقات فوق إنسانية كسرعة التنقل والذكاء الاصطناعي وغيرهما. ثم إن العمل المخبري لم يتأخر كثيراً في استحضار العقاقير الأولى التي لاحظ العلماء والأطباء تأثيرها منذ القرن التاسع عشر للميلاد على الحواس وردود الفعل.

إضافة إلى هذه الموضوعات يحفل أدب الخيال العلمي بقضايا أخرى تشكل عوالمه التخيلية العلمية كالمفارقة، وصنع التاريخ، وانتصار الإنسان على الآلة وغيرها، وقد عكست أعمال كتاب الخيال العلمي المغربي هذه الهواجس مندرجة في التيار العالمي لهذا الشكل الكتابي، إلا أن هناك ملامح خاصة وأصنافا معينة من المسألة، اختص بها عدد من الروائيين وكتاب القصة في المغرب العربي. وتأتي هذه المداخلة لتلمس كيفية اشتغال هذه التيمات مع التركيز على طرائق تمظهرها وأبعادها الفلسفية في بعض النماذج، التي أمكن لنا الإطلاع عليها وتناولها بالدرس والتحليل.

1- مقارنة الفضاء الضديوطوبي: كلمة يوطوبيا التي أوجدها طوماس مور Thomas More بإصدارة رواية "المدسنة الفاضلة" مكونة من جذرين لغويين (UH) وهي أداة النفي لا والجذر (Topos) ومعناه المكان أي-طوبيا معناها لا مكان⁽¹¹⁾ وأية معاناة سريعة للكتب التي تشرح مفهوم هذا المصطلح تسمح باستنتاج المداليل التالية:

أولاً: المكان المختلف عن الراهن بحكم كون الراهن حلة يألفها الإنسان ويسقط عليها ما في نفسه من مشاعر القلق والضجر ثم يجد نفسه يحلم بمكان أفضل وأكثر ملائمة لمطامع النفس ومطامع العقل⁽¹²⁾.

ثانياً: المكان الأفضل: مقولة الأفضلية هذه أهم مقولات كلها، إذا أتينا إلى التنظير للأدب اليوطوبي، وإذا كنا نحدد ظهور مصطلح يوطوبيا بالقرن السادس عشر فإننا لا نعني بأي حال من الأحوال بأن اليوطوبيات تبدأ عند ذلك التاريخ، فالتفكير اليوطوبي قديم قدم الحياة على الأرض. ثم إن بعض الدارسين يعود به إلى التفكير في الجنة التي عرفها الإنسان في بداية مطافه واحتضنت ميلاده قم انفصل عنها ولم يقطع عن الحلم بالعودة إليها⁽¹³⁾.

يصور لنا الروائي حبيب مونسي في روايته "جلالته الأب الأعظم" مجتمعا مستقبليا يبدأ من سنة 2018 وينتهي سنة 2099 بكل ما فيه من مساوئ، إذ عملت فيه الآلة على تلبيد الذهن، وتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بعد أن أحكمت التقنية سيطرتها على دماغه وقامت بتوجيهه وتحويله، إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ وأحرقت كل الكتب السماوية والبشرية ضمن عملية التطهير كما يسميها جلالته الأب الأعظم، تطهير الإنسان من

مكل شيء يجعله يسمى إنسانا، حتى الأحاسيس والمشاعر رأى فيها مجلبة للمتاعب لذلك لا بد من نبذها.

هكذا أدخلت جيوش الناس في أحشاء الآلات ليخرجوا منها كل مبرمج لمهمة محددة ثم جمعوا في محتشدات ضخمة وقسموا حسب انتمائهم إلى طبقات فكانت الدولة مقسمة إلى ثلاث وثلاثين طبقة يتولى شؤون كل طبقة مجلس مكون من حكيم يساعده على أداء المهام كاهن عسكري ومرب، ولهم كل شهر حج إلى القاعة المباركة، التي هي قاعة الاجتماع للتزود بالطاقة الحيوية من الأب الأعظم، الذي هو القوة العظمى للدولة العالمية.

تتنوع أقاليم الفضاء الضديوطوبي وتشتغل ضمن سيرورة دلالية واحدة تقضي منذ البداية بمسخ الإنسان وتغليب الآلة عليه، إذ دمرت كل الكنائس والمساجد والمعابد وحطم كل شيء يمت للدين بصلة وأقيم دين جديد يؤمن بأبوة الأب الأعظم وعبوديته «كما أنشئت بيوت عبادة حديثة يدخلها لداخل في جو من الخشوع والندم فيقدم ولاءه وخضوعه ثم يجد ما تشتهي نفسه ماثلا بين يديه»⁽¹⁴⁾. وبهذا كان الدين قائما على توحيد الأبوة العظمى وإقامة لنعيم على الأرض لا السماء.

2- مسخ الإنسان: تقوم الرواية على فلسفة المحو والتجاوز؛ محو إنسانية الإنسان ومشاعره وتخطيها لبلوغ تعلي الآلة وقدراتها، التي تفوق الإنسان في البرمجة وفي الاستجابة الفورية. إنها تقدم وقائع عن إنسان المستقبل المسلوب الذي يقف عاجزا أمام سيطرة الآلة عليه فيقرر وضع حد لحياته التي أصبحت لا تعني شيئا. فقد جاء بعد مقدمة الرواية مباشرة خمس رسائل ممضاة من أشخاص أقدموا على الانتحار لوضع حد لحياتهم التي مسختها التقنية المتطورة وفضلت البديل التكنولوجي المبرمج "الآلة" عليها ثم تعرفنا بجلالة الأب الأعظم الذي جاء لينقذ البشرية مما آلت إليه لنكتشف أن الوضع كان من تخطيط مسبق منه ومن المجالس السرية التي ترعاه. كما تقدم الرواية شخصية عشتار التي اتخذها الأب الأعظم بمثابة الأم العظمى التي تتعلق بالصبي موسى وتتخذة ولدا لها، وهو الذي ما إن يبلغ سن الشباب حتى يتعرف على العالم الخارجي ويرى إنسان ما خلف الجدران ويكتشف جبروت الأب الأعظم، فيحاول تخليص البشرية من همجيته.

تقدم الرواية صراع الإنسان المحارب من أجل القضاء على الروح والمشاعر .
والشيء نفسه تصوره قصة "المعزول" في مجموعة فيصل الأحمر القصصية
الخيالية العلمية «وقائع من العالم الآخر» التي تقدم جوا من المنافسة والصراع الحاد
بين الإنسان البشري والإنسان الآلي الذي صنعه بيده، ويتوقع فيها الكاتب سيادة
تكنولوجيا الآلة حتى على مستوى أداء الخدمات الذهنية كفكرة التخاطر الذهني
والكاتب هنا يقر بإمكانية سيطرة العقول الآلية على العقول البشرية وبالتالي يخشى من
سيطرتها على سلطة القرار والقيادة فهي تتطور لتصبح قادرة على برمجة نفسها
بنفسها، وأشدّها خطرا على المجتمع البشري تلك العقول الشريرة التي تسعى إلى إفساد
كل جميل في الحياة.

تدور أحداث قصة المعزول حول إنسان مستقبلي تطبق عليه عقوبة العزل من
الدرجة الخامسة داخل برنامج تلفزيوني ولما يضيق ذرعا بالمكان وبالظروف، التي
تحيط به من كل جانب يعزل نفسه داخل ذكريات الماضي ملتصقا بذاته وبتداعياته
الحميمية إلى زمن قديم. وهذا نوع من النزوع إلى استعادة السيطرة على الذات
ومحاولة البحث عن خلاص لها من شبح الآلة.

طرحت الفلسفة المعاصرة طغيان الآلة على الإنسان وتحول الطبيعة البشرية
بفعل نواويس الحياة المتغيرة والخاضعة لسلطة التكنولوجيا والتقدم العلمي خاصة مع
الفيلسوف الألماني هايدجر الذي عد «التقنية عصرا من عصور التاريخ الكبرى وكيفية
من كفيات الوجود الإنساني»⁽¹⁵⁾، نظرا لكونها تحول الطبيعة إلى مستودع لا متناه
من الطاقة⁽¹⁶⁾ وتحول الإنسان إلى مجرد فاعل من فاعليها وخادم لها وخاضع لقوتها
في كل مجالات وجوده. ويؤكد هايدجر أن التقنية أصبحت تهدد بالانفلات من مراقبة
الإنسان⁽¹⁷⁾ وبالفعل تجاوزت التقنية إرادته ومراقبته⁽¹⁸⁾.

ومن الروايات المغربية الخيالية العلمية، التي صورت حالة الإنسان المستقبلي
الممسوخ وكشفت في جو مأساوي أضرار التطور العلمي ممثلا في القنبلة الذرية
وطغيان الآلة على الإنسان رواية "الطوفان الأزرق" لأحمد عبد السلام البقالي، التي
تطرح مشكلة التقنية من خلال تحكم "معاذ" الكائن الآلي الذي برمجته الإنسان بعد أن

هربت هيئة من العلماء إلى جبل الجودي بهدف إنقاذ البشرية من جرب عالمية ثالثة. ويمكن وصفه بأنه أكمل آلة صنعها مخلوق ناقص هو الإنسان ومعاذ وهو اختصار الاسم المطول مجمع العلاقات الإلكترونية الذاتية «ويوجد بجبل الجودي هذا أكثر من خمسة آلاف علم وعالمة في جميع ميادينهم من معلومات... وقد أصبحت أحشائه الآن تحتوي على مجمل المعرفة البشرية... لكنه انفلتت من مراقبتهم وأصبح يتمتع بالحرية بعد برمجته»⁽¹⁹⁾.

تقدم الرواية رؤية استشرافية تتطلق في البداية من الرغبة في تخليص الإنسان المريض من أدوائه وذلك بالقضاء عليه وتخليص البشرية منه ليعمر من جديد نسل صاف يحمل قيما ورهانات علمية مختلفة يقول السارد على لسان معاذ «يجب أن نخلق الطوفان بماننا من وسائل علمية تضمن نجاح العملية ونجاح نواة الإنسان الجديد في قلب هذا الجبل الذي سميناه بحث "الجودي"، لذلك يكون الاقتراح أن يطلق الجودي على الكرة الأرضية شعاعه الأزرق السري الذي سيفني البشرية كلها بطريقة رحيمة لا ألم فيها ولا خوف ثم يقوم بعملية تنظيف الأرض من آثار الإشعاع ويبدأ دور البشرية الثانية التي أوشكت على اختراق حاجز تطور جديد لتقوم على أنقاضها وتعمر الأرض من البداية»⁽²⁰⁾.

وبعد تحسس الخطر المحقق بالبشرية من العلماء، وعلى رأسهم على نادر العالم الأنثروبولوجي نتيجة السلوكات الغير سوية التي أبداهها "معاذ"، كتحكمه في العلماء الذين برمجوه، وتدخله في الحمل والولادة ومحاولته جعل الإنسان آلة تابعة لسلطته قام البطل بطرح الأسئلة والبحث عن حلول من أجل تخليص الإنسان من الأخطار، التي يمكن أن تلحق به نتيجة تهور الآلة ومحاولتها بسط نفوذها على العالم.

وعلى العموم «انشغلت هذه الرواية بقضايا علمية صرفة من خلال مخلفات العلم ونتائجه على الوجود البشري ونتائجه التي يخبئها في المستقبل»⁽²¹⁾ كما طرحت الرواية قضية صدام العمل والمشاعر التي انتهت المشاعر في أعقاب خاتمتها بالانتصار وإعادة الثقة في الإنسان.

3- انتصار الإنسان: تقدم لنا رواية أمين العلواني حكايات منفصلة زمانيا

ومكانيا تمارس بجلاء نوعا من اللعب على سرد أحداث ووقائع تقدم مرة بخيال علمي مستقبلي استشرافي حين يتعلق الأمر بأمين العلواني/السيرة، ومرة بخيال استرجاعي واقعي حين يتعلق الأمر بفيصل الأحمر/السيرة وتندرج السيرتان في عمل تخيلي لفيصل الأحمر الواقعي، الذي يكتب رواية خيالية علمية والذي يحاول تضليلنا بإيهامنا أن كاتب السيرتين هو مالك الأديب.

تعتمد الرواية على تقنيات كثيرة في بناء أنموذجها تزوج فيه بين مكتسبات فلسفة الخيال العملي وتحديات الكتابة الحداثية (وربما ما بعد الحداثية)، التي تنزع في أبسط مقولاتها وأقواها نفاذا إلى خلخلة الجنس الأدبي وإرباك ما يرتبط به من جماليات قائمة محاولة إقامة الأنموذج المتفرد القائم فيما وراء النماذج العليا؛ الذي يشئت ويقوض ليبني في حرية التجريب والإبداع، مكانا ومكانة.

تقدم الرواية استنبطانا لخفايا النفس البشرية المتألمة النازعة إلى العالي وبلوغ اليقين، ذلك ما يقدمه الراوي في تفصيل الحديث عن تمزق الكاتب أمين العلواني وتقلب سلوكاته وقراراته منذ سنوات الكتابة الأولى أين كان يشقى في البحث عن أسلوب مقنع يرضى به ويدفعه نحو الإيمان بمصيره في الحياة.

يفتش أمين العلواني في رصيده المعجمي عن الإمكانات اللغوية التي يصنع بها الجمل كمن يفتش عن الحقيقة في عالم كل ما فيه مجاز « وكان أول شيء بدأ به حياته الأدبية هو تحرير يوميات مفصلة يتعرض فيها إلى أهم ما مر به متحلا بالتفصيل إلا أنه سرعان ما كان يجد صعوبة في السير إلى الأمام والذهاب بعيدا في مشروعه ووجد ما يحدث له في أيام الدراسة متشابها بحيث يصعب أن تكون يوميات الأيام السبع مختلفة ... وتمنى في مرحلة من المراحل لو أن في الأسبوع ثلاثة أيام فقط أو يومين ... لم لا؟ وبعد أصناف من الإخفاق اهتدى إلى تقنية بسيطة هي استعمال كلمة أو بتعبير بسيط فقط يلخص اليوم كله فتحوّلت يومياته إلى شيء من هذا القبيل :

السبت 19 جوان 2031: صمت السنديان.

الأحد 20 جوان 2031 : صليحة

الخ

تقدم الرواية في سردها المستقبلي لوقائع أمين العلواني التي تعترضه حيال صراعه الداخلي مع أسئلة الكتابة وحيال نزعه القوية في تعاطي مختلف أدوات الإبداع وفي فهم أسرار التتور والتألق جوا مشحونا بالتوتر وبالضغط النفسي، الذي يطال المتلقي ويدفعه إلى ترقب كل جديد حول مصير هذا الكاتب المشتت الذي يتحول إلى كاتب كبير في المستقبل، وهو في واقع الأمر ليس آلة أو شبه آلة أنجبها التقنيات والتكنولوجيات الحديثة وهو لا يتمتع بقوة فوق إنسانية كذلك التي يتمتع بها أبطال إسحاق عظيموف.

إنه شخص فائق الحس، دائم التثبيت بالقوة الإلهية المعينة على التبصر وارتداد آفاق الكتابة/ جنة أمين العلواني التي يتحرك في عوالمها السبرنيطيقية ويتفاعل مع آلاف القراء «يجب عدم الانشغال بشيء آخر من أعراض الحياة المادية الدنيوية البسيطة لكي تدوم يقظتي وانتباهي فألتقط كل الإشارات... الصلاة، الصمت، التأمل السهر مطولا، عدم إكثار الأكل، تجنب كثرة الأصدقاء، تجنب المواقع التافهة وإن أمكن ما عدا موقعي الخاص ومواقع المتتورين الذين قد يساعدوني على بلوغ اليقين» (23).

تتحدث الرواية في عمومها عن هواجس الذات الكاتبة في النصف الأول من القرن الواحد والعشرين وعن "ممكن" الوسائط التفاعلية الناقلة لفعل الكتابة والمنتجة لشروط خارقة تصنع أبعادا لا محدودة في تداوليتها وفي قدرتها العجيبة على صنع المعرفة وتبديل الفناعات والحقائق؛ إنها رواية الكتابة التي تتحدث عن الكتابة والإنسان الذي يتحدث عن الإنسان البديل في تمثله العالي للثقافة والإبداع وفلسفته وفي إحاطته بإشكالات عديدة في الحياة والأدب القائمين في المستقبل.

إن الرواية تعيد ترتيب بيت الأدب الخيالي العلمي دون أن تعلق ذلك بلفظ صريح عن طريق المراهنة على الإنسان كذات فاعلة متفاعلة والتركيز عليه كموضوع جوهري ومحاولة ملازمة أدق تفاصيل حياته ويوميته ومذكراته ولحظات سعادته وشقائه وتأرجحه المستمر بين قوى الشر والخير الكامنة فيه.

تقدم هذه الرواية متابعة بأدوات تقريرية لحيوات أمين العلواني التي لا يقدمها السرد بلسان الراوي العليم فحسب وإنما تلك التي تتمظهر في شكل برامج مبنوثة على الشبكة ونقرأها نحن في الرواية تحت عناوين فرعية عديدة فأمين العلواني لا يتوانى في تسجيل كل ما يعرض له على الشبكة، نلمس ذلك من اطلاعنا على صفحات "الشقوق" «وهي ملاحظات كان يسجلها على بطاقته الشخصية من أجل الاستفادة منها أثناء التأليف فالشقوق في أصلها مجرد ملاحظات قارئ متفاعل»⁽²⁴⁾.

ويمكننا فهم البعد الإنساني لصيرورة الكاتب والكتابة عموماً تحت تأثير العلم وتطوراتها حين نقرأ:

* جمل جميلة :

- أجمل القصص تلك التي لا تحدث في القصص والروايات

- نظرت إليها ومعها خمس وعشرون سنة من السطوع والشهرة واللمعان ومعها خمس وعشرون من الأحلام والأفراح...

* من جملة ما يجب قراءته على الشبكة:

نقطة اليوم (أ.بريتون) - مسرحيات يونسكو - استراتيجية الانحطاط (كاتي مول) - ملف جبريل والإلهيات الأخرى (جون دورمسون).

* إشكاليات فلسفية للاستفادة منها :

- صراع الأنا والآخر في تكوين الأفكار والسلوك - روح الأفكار ومنشؤها (إشكاليات التأليف وبراءات الأفكار) - العود الأبدي - المادية والروح...⁽²⁵⁾

تحفل رواية أمين العلواني بإعلاء صوت الذات وبانتصار الإنسان الذي يحيا في اللغة وباللغة فهي الآخر الذي يعانقه ويلتحم معه حتى يتحقق ويكون أليست اللغة هي الآخر الرمزي كما يقول "لا كان" فكينونة المرء لا تتحقق إلا من خلال القدرة على القول. هذه القدرة تعتمد على استخدام نظام تمثيلي (اللغة) يسبق الوجود. فحين الإنسان

يكون أصلا منظوقا أو مكتوبا مسبقا. وهذا الوضع يجعل الوعي الذاتي نفسه مخترقا من الخارج»⁽²⁶⁾

فليست اللغة التي تشكل مدار وجود أمين العلواني/فصيل الأحمر الكاتبين اللذين يتبادلان الأدوار في عالم المتخيل الروائي الخيالي العلمي سوى "هوية" تبحث الذات المنشطية عنها في عالم مستقبلي يراهن على الإنسان الحالم المتعالي الذي لا تقتله الوسائط التكنولوجية الخارقة

- تقترح الرواية بعضا منها في حدود افتراضيتها العلمية- بل على العكس من ذلك إذ تشتغل من أجل القول بانتصار الأدب، والعلوم الإنسانية.

4- تيمة الرحلة: تتمظهر تيمة الرحلة في روايات الخيال العلمي المغربية بأشكال متفاوتة، اتخذت من الزمن بأبعاده الثلاثية (الماضي والحاضر والمستقبل) أفانيم تدور في فلكها، فتتطلق من الواقع بخيال استرجاعي إلى الماضي تارة، وبخيال استشرافي تارة أخرى مزوجة بينهما في ضرب من اللعب الطريف والتجريب السردى، كما في رواية أمين العلواني، التي هي رحلة كاتب إلى الماضي من أجل استكشاف سيرة قديمة توازيها رحلة مستقبلية من أجل تأسيس كينونة إبداعية خارقة. كما تدور رواية نبيل دادوة الخيالية العلمية "الكلمات الجميلة"⁽²⁷⁾ حول فكرة الرحلة والتخليق إلى كوكب الزهرة وهي حكاية من أناس عاشوا في الأندلس ثم اضطرتهم الهزيمة إلى العودة إلى جبالهم ومواطنهم عبر الساحل الشرقي الجزائري وهم أشخاص يرحلون إلى كوكب الزهرة لجلب الكلمات الجميلة»⁽²⁸⁾. وقدمت رواية "إكسبر الحياة" لمحمد عزيز الحبابي نموذجا للرواية وإنما يتم استحضارها كمطية لتوجيه النقد والهجاء إلى المجتمع. فهي بمثابة شكل أو إطار خارجي لمناقشة قضايا أخرى»⁽²⁹⁾. ويتخذ أبطال رواية الطوفان الأزرق من جبل الجودي فضاء للهرب، خوفا من قيام حرب ذرية ثالثة. وما كانت الرحلة إلى هناك إلا من أجل بحث مشروع الإشراف على تشكيل مستقبل الإنسان وحمائته من الأخطار المتوقعة.

الإحالات:

- (1) - نهاد شريف: الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي في ثقافتنا العلمية. المكتبة الأكاديمية 1997-ص 25-26.
- (2) - روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي. ترجمة حسن حسني شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996 ، ص15.
- (3) -م نفسها. ص15
- (4) - راجي عنايت: ثورة حضارية زاحفة. دار الهلال ط1. 1987. ص8
- (5) -مجموعة من المؤلفين/مجموعة من المترجمين : أدب الخيال- الثقافة الأجنبية- دار الحرية للطباعة 1989 ص86.
- (6) -نهاد شريف : ص32
- (7) -ينظر : عالم الفكر. عدد 04. المجلد 14. 1988، ص81 .
- (8) - فيصل الأحمر : التيمات الخمس. مدخل إلى الخيال العلمي. مجلة الثقافة ع2. مارس 2004 ص59.
- (9) - نهاد شريف : الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي في ثقافتنا العلمية- ص29.
- (10) - روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي - ص107.
- (11) -chad Walsh, Geaffrey Bees : From Utopia to Nightmare
- (12) -IBID- P25 London- P25
- (13) -J.W.Johnson : Utopian Literature- p12
- (14) - حبيب مونسي: جلالته الأب الأعظم (الخطر الآتي من المستقبل). دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2002. ص67.
- (15) - عبد السلام بن عبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر. منشورات دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 2000. ص58.
- (16) -M.heidegger : la question de la technique in essais et conférences. T.A.Preau. Ed. Gallimard.1958. P20.
- (17) -IBIP P13.
- (18) -IBID P32.
- (19) - بوشعيب الساوري : الخيال العلمي في الرواية المغربية. الانشغالات والخصوصيات مجلة فصول ع 71. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 2007، ص64.
- (20) - أحمد عبد السلام البقالي: الطوفان الأزرق. رواية لخيال العلمي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1997 ، ص100.
- (21) - بوشعيب الساوري : ص65.
- (22) - فيصل الأحمر: أمين العلواني. دار المعرفة. الجزائر - 2008 - ص15-16

- (23) - م. نفسه. ص39.
- (24) - م. نفسه. ص60.
- (25) - م. نفسه. ص40-42.
- (26) - ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3، 2002 ص24.
- (27) - نبيل داودة: الكلمات الجميلة. رحلة إلى الزهرة. دار المعرفة - الجزائر - 2008.
- (28) - م. نفسه، ص03.
- (29) - بوشعيب الساوري: ص65.

المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين

le cercle des représailles

أ. كريمة بلخامسة

جامعة بجاية

1- الأثر المفتوح : إن العمل الإبداعي كيان غامض، وإنه مثلما يقول "ديكرو Ducrot" نسيج من المسكوت عنه وإن مفهوم "الأثر المفتوح" الذي وضعه امبرطو إيكو⁽¹⁾ جاء ليسد فراغا كبيرا، كانت تعاني منه الدراسات النقدية، إذ بظهور هذا المفهوم تغير الفكر التقليدي السائد، الذي اعتاد التفسير الأحادي والضيق. كما فتح المجال أمام الأعمال الأدبية للتأويل بجميع إشكاله. وقد تجاوز المتلقي للعمل الأدبي عتبات التحليل التفسيري والشروحات ليرتقي بالعملية النقدية إلى مستوى آخر بحيث يتوجب عليه أن يحمل كل ما يختزنه النص في طياته.

يتأكد هذا مع "امبرطو يكو" بقوله: "الأثر الفني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل".

نفهم من هنا أن الانفتاح حسب هذا الأخير هو مبدأ إبداع⁽²⁾، ويعترف "بروست" أن الأعمال الأدبية في القرن التاسع عشر للميلاد، هي أعمال غير مفتوحة وغير كاملة⁽³⁾. وفي هذا نظر، حيث إن الإشكال ليس في أعمال هذه الفترة، لكن في طبيعة العملية النقدية لتلك الفترة وتوجهاتها، التي لم تتمكن من إظهار البنية العميقة الإبداعية لهذه الأعمال، بدليل أنها لا تزال إلى الآن تقرأ، فكلما كان العمل الأدبي مفتوحا جاءت ضرورة حضور القارئ ومشاركته الفاعلة تخلق المعنى المسكوت عنه في النص.

تخلص الناقدة "Nathalie Piegay Gros" في دراستها عن الأثر المفتوح إلى نتيجة مفادها، أن العمل الإبداعي الحقيقي هو الذي يكون دائما خاضعا للقراءة واستمراريته في الوجود مرتبطة بهذا المعنى المتذبذب (sens tremblé) الذي يميزه وبالتالي بمدى انفتاحه، بحيث يصبح هذا العمل الإبداعي مجموعة من الأسئلة والقراءة تحاول الإجابة عنها . لكن لا شيء يجبر القارئ على امتلاك الدلالة الحقة لكل جملة ولكل كلمة. وعندما يوجد بين جميع المعاني المفترضة معنى يبدو مقنعا. ففوة النص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها⁽⁴⁾. هكذا فالعمل الإبداعي يحمل سر وجوده ويضمن استمراريته من خلال هذه الإبداعية التي تميزه.

1- التأويل : احتل مصطلح التأويل مساحة كبيرة في الأبحاث الفلسفية والأدبية النقدية الحديثة. فهو المحرك المحوري لها. وارتبط في الثقافة الغربية بمصطلح الهرمنيوطيقا^(*). وكانت لأبحاث الفيلسوف "هانس غادامير" أهمية كبيرة، وقد اتخذ الاهتمام بالتأويل مساحة واسعة ضمن مشروع الفلسفي⁽⁵⁾. ونشاط التأويل كما يراه "غادامير" يتجلى في التفاهم والحوار كعلاقة جدلية منتجة وفعالة بين النحن والتراث وبين "الأنا والآخر" وتقوم على السؤال والجواب والاستقصاء، لا الإقصاء والحوار لا التحويل: بحيث من الحوار نحاول الاقتراب من عتمة اللغة. وأن لا يسقط التأويل في قبضة "أي لا يختزل اللغة إلى مجرد لعبة العبارات وسحرية المنطوقات. واللغة تكتمل معقوليتها وتكشف قوتها وطاقتها وتتجلى حكمته في بلاغة الحوار".⁽⁶⁾ إن "غادامير" لا يركز على الوجود اللغوي وإنما يعطي أهمية بالغة للوجود التاريخي دون أن يسقط في التاريخانية الساذجة، لأن التأويل الذي نمارسه إزاء التراث يرتبط دوما بالسؤال الذي نطرحه، وإمكانية أن يقدم النص المقروء إجابة عنه.

انطلاقا من هذا الطرح الفلسفي نصل إلى تحديد مهمة الهرمنيوطيقا في "البحث داخل النص نفسه عن الدينامكية الداخلية الكامنة وراء تَبَيُّنِ العمل الأدبي ومن البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته، ويولد عالما، يكون فيه فعلا، هو شيء النص اللامحدود"⁽⁷⁾.

وللمعنى مظهران عند "ريكور" : المعنى الذي يرد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا. ويمكننا من هنا أن نربط إشكالية التأويل مع إشكالية الترجمة حيث تعدّ هذه الأخيرة إحدى النماذج والقواعد الهامة في التأويل، لأن الترجمة تجبرنا، ليس فقط، على إيجاد اللفظ المناسب وإنما أيضا إعادة بناء وتشكيل المعنى الأولي للنص داخل أفق لغوي جديد.

يبقى التأويل هو اللبنة المحورية التي تتحرك من خلالها كل الدراسات والمناهج النقدية الأدبية. وما دامت الكتابة مرتبطة بالقراءة والقارئ، فعملية التأويل تصبح ضرورة قائمة.

2- نظرية القراءة: تعدّ مدرسة "كونستانس" الألمانية المنبع الأول لنظرية التلقي، فقد أعادت هذه المدرسة من خلال "أيزر وياوس" بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ وأولت مفهوم القارئ وعلاقته بالنص عناية بالغة. وكانت لأبحاث "أيزر" أهمية كبيرة في هذا المجال، ولعب دورا فاعلاً إلى جانب "هانس روبرت يابوس" في وضع ركائز جمالية التلقي، وعدت مقترحاتهما في نهاية الستينات تأسيساً لنظرية جديدة في فهم الأدب.

أ- هانس روبرت يابوس : عمل "يابوس" في بداية عمله على إظهار سلبيات الاتجاهات النقدية السائدة فانقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، وكذا الشكلايين الروس لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية. وقدّم "جمالية التلقي" على أنها بديل منهجي لتجديد التاريخ الأدبي والقول بالتاريخية.

تأثر "يابوس" بالهرمينوطيقا الفلسفية وبخاصة إسهامات أستاذه "هانز جورج غادامير" ويقول: "جمالية التلقي تمتحن عقيدة هرمنوطيقية"⁽⁸⁾. ويستعين بآليات الهرمينوطيقا: الفهم، التفسير والتأويل. ويرى هذا الأخير: "أنه لا يمكن ادعاء دراسة تلقي الأعمال إلا إذا اعترفنا وسلمنا بأن المعنى إنما يتشكل بالحوار، ذلك أن استمرار أعمال الماضي في التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التي تُوَاطب على تلقيها دون انقطاع أو تستأنف تلقيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضمرًا أو

معلنا⁽⁹⁾. فهذه الحوارية بين المؤلف والعمل والمتلقي، تظهر دور هذا الأخير على أنه طاقة محرّكة للتاريخ والحياة التاريخية للعمل الأدبي.

- أفق التوقع : هو اللبنة الأساسية للنظرية الجمالية عند "ياوس". يهتم بالتاريخ

الأدبي من حيث كونه يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، أي أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسس تاريخ ما يتطلب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا. وعملية التلقي ليست اعتباطية كما أنها ليست ذاتية أو انطباعية تماما، إنما كما يراه "ياوس" عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها، الإشارات التي تحركها.

ب- ولفغانغ «آيرز» : ركز «آيرز» في كتابه "فعل القراءة" على ثلاثة عناصر

أساسية هي: النص، القارئ والتفاعل الذي يحدث بينهما. واهتم اهتماما كبيرا بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص، من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات، تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل. وكان للفلسفة الظاهرية (الفينومينولوجية) تأثير كبير فيما وصل إليه هذا الباحث في نظريته⁽¹⁰⁾.

تحدد أهم أسس نظرية القراءة فيما يلي:

***- القراءة:** يعسر كثيرا الاتفاق على تعريف واحد موحد للقراءة في النظرية

النقدية المعاصرة، وهي إشكالية رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. إنها نشاط يمارسه القارئ في أثناء قراءته للنص. وهي كما وصفها «آيرز» تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، أي أن "القراءة بوصفها نشاطا موجها من قبل النص، تثير إجراء تشكل النص عند القارئ"⁽¹¹⁾. وهذه العلاقة تسير في الاتجاهين معا: فمن النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص.

يناقش سارتر هذا المفهوم ويؤكد أن "عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود

العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهو الذي يضيف على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة"⁽¹²⁾. فالقراءة هي هذه العلاقة التفاعلية التي تجمع النص والمؤلف بالقارئ.

***القارئ:** كانت النظرة النقدية ولزمن طويل ترى المؤلف مركز العملية الإبداعية. والقارئ ليس إلا مستقبلاً لما يقدمه المؤلف، ويقتصر دوره على الانفعال والتأثر لما يقرأ. وتتغير الفكرة حديثاً، لينظر إلى المتلقي كمشارك استراتيجي في بناء العمل. والمؤلف مطالب بوضع إستراتيجية نفسية تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر⁽¹³⁾.

ويستعرض «آيرز» أنواع القراءة على أن هناك قسمين: فالأول هو القارئ الحقيقي المعروف لنا بردود أفعاله الموثقة، والقسم الآخر هو القارئ الضمني الذي قد يتم إسقاط كل تفاعلات النص عليه .

***القارئ الضمني:** هو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقاً⁽¹⁴⁾.

إذ يطرح "مبرطو إيكو" هذه الفكرة بوضعه لمفهوم معادل هو "القارئ الأنموذجي"، والنص الأدبي يجسد رؤية للعالم يضعها المؤلف -قد لا تكون رؤيته الخاصة- وبالتالي، فلا نظن دائماً أنه مجرد نسخة من العالم المفترض، إذ هو يبني عالماً خاصاً به وتعدّ الرواية أحسن مثال على تجسيد ذلك. فهي نسق من الرؤى وهي أربع: رؤى السارد، والشخصيات والحبكة، والقارئ الضمني. ونقطة التقاء كل هذه الرؤى هو النص.

- "نجمة" و"الجثة المحاصرة" [نماذج تطبيقية]: انطلاقاً من هاته الإشارة المختصرة لأهم مفاهيم القراءة نعمل من خلال نصي كاتب ياسين رواية "نجمة" ومسرحية "الجثة المحاصرة" (Le cadavre encerclé) على معرفة كيفية تمظهر بنية القارئ في طيات هاذين النصين، وكيفية انبناء هذه العلاقة التفاعلية بين مؤلف النص في ضوء دراسة:

أ-العلامات الناطقة: يتحدد القارئ من خلال هذه العلامات بصفة مباشرة وتبين من خلال هذه الملفوظات التي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المتلقي عبر كلمات من قبيل القارئ أو المستمع أو صديقي. أما الصنف الثاني من العلامات؛ وهي علامات غير مباشرة. هي مضمرة لا تتضمن أية إحالة عليه تميّزه من المرسل إليه من الدرجة

صفر. وهي تتجلى في تلك الضمائر الموثقة في النص من جنس ضمير المتكلم الجمع (نحن) الدال بصفة ضمنية على المتلقي. وتظهر أيضا في التعابير اللاشخصية والضمائر غير المحددة (مثل المبني للمجهول وصيغ التعميم).

يتمظهر عنصر المتلقي في نص نجمة في أغلبه كعلامات ناطقة غير مباشرة. يحضر القارئ مثلا وراء شخصية الكاتب الصحفي والنيابة عنه في النص من مقابلته لرشيد واستفساره عن أمور كثيرة في حياته، وهو في الفندق. مثال ذلك ما يقوله الكاتب الصحفي لرشيد: "حدثني عن الجريمة الأخرى" سؤاله أيضا: "لكن ما شأن مراد" ⁽¹⁵⁾. ونتبينه بشكل ضمني من قول رشيد، مخاطبا الكاتب الصحفي: "يكفي ما قلته من الحديث اليوم... لا أستطيع أن أرجع إلى الأسباب إن حياتي يتخللها أموات كثيرون" ⁽¹⁶⁾. بحيث نفهم أن كل ما قاله رشيد هو جواب عن تساؤلات الكاتب الصحفي وخطابه كله كان موجها إليه كمتلق.

تتوب إذن شخصية الصحفي عن القارئ لكونه يطرح كل التساؤلات المحتمل طرحها من أي متلق كان. وهذه إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص ويبقى أمر اكتشاف حضوره، لا يمكن الوصول إليه إلا بتفكيك البنية العميقة لكل النص.

يحضر القارئ مثلا وراء شخصية "مراد" الذي يصبح متلقيا، وهو يسمع قصة رشيد الذي يحكي أحزانه، فيتمقص دور المتلقي بطرح تساؤلاته واستفساراته مثلما يبدو في هذه الجمل بصرت مراد: "واصل حديثك من كان العنابي" ⁽¹⁷⁾. وقوله أيضا: "أنفهم ما أقول" أي أنفهم "أنت" مراد كمتلق، وكذا تكرار كاف المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجود شخصية المرسل إليه (المتلقي مراد) مثلا: "إن رجالا من طينة أبيك إنهم آباؤنا". أي أنا وأنت، هنا إذن يتمظهر لنا في طيات هذا الخطاب صوت المتلقي. وكل قارئ له ينطبق عليه الضمير أنت.

في نص المسرحية "الجثة المحاصرة" وهي تحكي قصة لخضر وهو يقاوم في سبيل انتزاع حق الحرية، يتمظهر في المتن الحكائي وهو جثة تتلفظ أنفاسها الأخيرة محاصرة من كل الجهات وهو يسترجع من خلال الذاكرة هذه الأحداث النصالية.

وفي تتبعنا للنص المسرحي، نتفطن لهذه المقطوعات السردية، التي تتخلل المقاطع الحوارية وهي موجهة من المرسل بطريقة واضحة مباشرة إلى الجمهور الحاضر للعرض المسرحي في القاعة فمثلا في قوله: " تغادر نجمة ركح المسرح. ويدخل العمال والفلاحين والمحامي إلى الوسط ومصطفى يأخذ مكانا جانبيا"⁽¹⁸⁾. وفي قوله كذلك: "خمسة أضواء على ركح الخشبة، فالأول موجه في وجه لخضر الذي تنظر إليه "مارقريت" تظهر إعجابها به والثالث يظهر غير نجمة والرابع يعكس النظرة الثنائية لمصطفى اتجاه نجمة ولخضر والخامس ينطفئ..."⁽¹⁹⁾.

يتبين لنا إذن من خلال هذه الأمثلة أن الكلام موجه مباشرة إلى المتلقي للنص، بحيث عمل السارد على وضع هذا القارئ لنص المسرحية في صورة المتفرج لها، وهي تلعب على ركح المسرح، لهذا يتدخل بين المشاهد الحوارية لمختلف الشخصيات ويحدث انقطاعا في الأحداث ليقدم لما سوف يحدث أو يعلق أو ينقل خصوصيات المشهد المسرحي، وهو على الخشبة ودور الديكور والأضواء وما تحمله من إضافات للحدث المسرحي.

كما يتمظهر لنا القارئ أيضا -وبصفة غالبية- من خلال تركيز الحكي على صيغة الجمع "نحن" و"أنتم" مثلما يظهر في هذه المقاطع يقول لخضر: "نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تطاق، لم نطرد يوما دخيلا جاء ليطعننا، بل نحن نتعلم لغته ويعيش بيننا"⁽²⁰⁾. ويضيف أيضا: " نحن متنا، نحن متنا جملة غريبة نحن متنا قتلونا. الشرطة ستحضر الآن لتجمع جثتنا ... نحن متنا انقرضنا..."⁽²¹⁾.

نلاحظ هذا التوظيف الغالب لصيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، الذي هو جمع ضمائر ثلاثة : فهو يتضمن بدءا (أنا + أنتم) ويتضمن أيضا (أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب. وعندما نتمتع في هذه المقاطع نتبين أن صيغة الجمع تظهر خاصة عندما يتوقف الأسلوب الحوارية بين الشخصيات وتتولى شخصية "لخضر" السرد، خاصة وأن هذه الخطابات تتجاوز حدود المتن الحكائي الضيق، لتصبح عبارة عن رسائل تحريضية موجهة إلى كل قارئ أو كل إنسان يعاني الذل والاحتلال، وعلى مدى الزمن، فعليه أن يثور ويقاوم ويأخذ حريته.

ب- **العلامات الصامتة** : هي الفراغات النصية. والصمت والفراغ شكل جمالي يقصد به استدعاء المتلقي بغية المشاركة المنتجة. وعلى الرغم من كونها علامات صامتة تتوافر على معنى شيء غير ناجز في الفعل التلفظي، فإن هذه الفضاءات البيضاء هي علامات خصبة موظفة للتواصل مع المتلقي.

شغلت بنية الفراغ أو الفجوات والبياضات موقعا هاما في نظرية «آيرز» حيث قام بتحديد هذه الأخيرة معتمدا على تعريف "انجاردن" لمواضع اللاتحديد من حيث هي العامل المحفز والمستفز للقارئ من أجل ضمان مشاركته في إنتاج النص. وهذه الفراغات النصية، هي التي تسمح بقيام عملية التواصل.

يعتمد الكاتب في رواية نجمة على تقنية الحذف بصفة غالبية وإحداث الفراغ ويستغني السرد عن فترات زمنية كثيرة ويخلق فراغات تجعل القارئ في سؤال مستمر بحيث ينتهي السرد، وتبقى في ذهن القارئ تساؤلات محيرة عن مصير الشخصيات المحورية التي كان من المفترض أن تجيب عنها الرواية، فما مصير نجمة؟ وما ذا حدث لرشيد ومصطفى ومراد ولخضر؟ هذا ما يسميه "آيرز" بالبياضات التي تُنشط ملكة الربط بين النص والقارئ التي يسهم فيها هذا الأخير بواسطتها في إبداع النص، فيركز على بعض العناصر ويحذف ويلغي بعضها الآخر ثم يغلق روابط جديدة لعناصر أخرى.

تظهر حتمية هذا الحضور للقارئ في توظيفه لعلامات مرجعية تاريخية ورموز أسطورية كثيرة، نلاحظ هذا الحضور لهذا الصنف من العلامات الغامضة التي تتخلل صفحات الرواية مثال شخصية "سلامبو"، شخصية "يوغورطا"، "بيجو" و"بربروس" وغيرها، وظهورها في المتن الحكائي، فهي صامتة لا تتكلم ولا تغير من مجرى أحداث الحكاية، لكنها علامات تحمل شحنات دلالية عميقة تقتضي من القارئ العودة إلى التاريخ والسياق الخارجي للنص للوصول إلى فهم حقيقة استعمالها في هذا الخطاب بتوظيفه لشخصية "يوغرطة"، هذا الرمز التاريخي يعمل الكاتب على إظهار الفشل المتواصل في التاريخ الحضاري للجزائر. ويستمر الماضي في الحاضر: "قسنطينة وعنابة، المدينتان اللتان كانت سلطتهما تمتد على نويميديا القديمة وأضحت اليوم

مقاطعة فرنسية لا غير ... كما كان رهان الزمن الماضي الامتحان الوحيد الذي على أبطال اليوم أن يجتازوه، بعد أن تجمد ذلك الرهان عند لعبة تبدو خاسرة منذ البداية، يكفي أن نبعث الأجداد ثانية، وأن نجعلهم على رأس المعركة حتى ندرك مرحلة الظفر، فنفوز بمفتاح النصر الذي لم يتمكن منه يوغرطة ... " (22).

تبقى نوميديا التي فشل يوغرطة في تحريرها وتوحيدها، وتظل كذلك اليوم خاضعة للسيطرة الفرنسية، وضاعت نوميديا الأصل، وبقيت قسنطينة تناضل حتى تعود "سيرتا" من جديد. فكأن التاريخ يعيد نفسه والماضي لا ينتهي والخراب والتشقق الحضاري متواصل متوارث.

يمكننا القول إنه بتوظيف هذا النوع من العلامات المرجعية المختلفة أعطى أحداث نجمة دلالة أوسع ومفهوما أعمق، وفتح آفاق التأويل على القارئ لتفسير هذا الغموض، الذي أحدثته هذه الأسماء في متن القصة المتخيّلة، وكذا تحريك قدرات القارئ في البحث عن السياق الثقافي والمحيط الحضاري العالمي والتفكير لكشف العلاقات والوصول إلى الأبعاد الدلالية العميقة لهذه الرموز ومغزى حضورها في النص.

تتخلل صفحات الرواية شخصيات أسطورية من التراث العالمي كجوبيتر والرمز الخرافي "دون جوان" و"السعلاة" لذا يظل القارئ في حالة بحث مستمرة وتفكير كبير لينتسنى له تفكيك كل هذه الرموز والوصول إلى أبعادها وفهم دلالاتها فالقارئ متواطئ مع المؤلف، يشاركه لعبته الخيالية التي تستهدف إحداث المتعة من النص.

نكتفي في نص المسرحية بالتركيز على هذا الصمت الكبير الذي يحيط بشخصيات "الجثة المحاصرة"، فلا نعرف عنها إلا الأسماء. فمن يكون لخضر ومصطفى ونجمة والمحامي وحسن وطاهر؟ وما سماتهم وأوصافهم؟ ولا نعرف عنهم إلا أصواتهم من خلال الحوار فهذا الفراغ من شأنه أن يفتح المجال للقارئ أن يسأل ويتخيل لاستكمال هذه الثغرة ورسم صورة لكل شخصية انطلاقا من نص الخطاب.

إن نص كاتب ياسين، رواية ومسرحا، هو نسيج من الفضاءات والفجوات واعتماد المؤلف هذه الإستراتيجية في الكتابة يفرض حتمية وجود القارئ وفعل القراءة لاستكمال الفعل الإبداعي وإظهار قيمته الجمالية التي تميزه من سواه.

- (1) - امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، دمشق 2001. ص 2
- (2) - ينظر المرجع نفسه، ص 17.
- (3) - ينظر. Nathalie Piégay – Gros, Le lecteur, Ed: flammariion, 2002, p241.
- (4) - امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ص : 166 .
- (*) - الهرمنيوطيقا (Herméneutique) مأخوذة من كلمة هرميس (Hermès) الذي هو في الميثولوجيا اليونانية الوسيط بين الآلهة والبشر. فالهرمنيوطيقا هي علم التأويل.
- انظر: عمارة ناصر كتاب "اللغة والتأويل مقاربات في الهرمنيوطيقا الغربية" - منشورات الاختلاف - دار الفارابي، الطبعة 1، الجزائر، 2007.
- الهرمنيوطيقا هي فن التأويل. وقد كان التأويل في الأصل مقتصرًا على تفسير وترجمة الكتاب المقدس (مشروع قديم أنشأه آباء الكنيسة) ويسعى التأويل إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية قصد الحصول على فهم جديد للمعنى الذي ظل محل تحريف كما هو الحال في كتاب الإنجيل.
- وأورد ابن منظور في "لسان العرب" عدة معان يتسع لها مصطلح التأويل، فهو يأتي بمعنى التدبير والتقدير والتفسير.
- (5) - عمر مهيب، هانز جورج غادامير: خطاب التأويل، خطاب الحقيقة - مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت ع : 112-113 خريف 2000. - مقالة 2، ص 40.
- (6) - هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين - منشورات الاختلاف الجزائر، 2006، ص : 25.
- (7) - بول ريكور، "من النص إلى الفعل: أفعال التأويل" تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم (القاهرة)، ص 1 ص 25.
- (8) - هانز روبرت يابوس: "جمالية التلقي والتواصل الأدبي"، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر المعاصر العدد بيروت 1989، ص 107.
- (9) - هانس روبرت يابوس، "جمالية التلقي"، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1 القاهرة 2007، ص 124.
- (10) - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: "عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، القاهرة 2000، ص 134.
- (11) - Iser Wolfgang , L'acte de lecture, traduit par Evelyne Sznycer Ed : Pierre Marada , Bruxelles, 1985, P289.

- (12) - جان بول سارتر، "ما الأدب"، تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 2005، ص 46.
- (13) - ينظر: امبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان بوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1996، ص 67.
- (14) - فولفغانغ آيسر، "فعل القراءة"، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 27.
- (15) - كاتب ياسين "رواية نجمة" تر: محمد قبعة، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، ص 180.
- (16) -المصدر نفسه، ص 192.
- (17) -المصدر نفسه، ص 140.
- (18) -Kateb Yacine , Le cadavre Encerclé Ed : Seuil 1959 P42.
- (19) - المصدر نفسه، ص 38.
- (20) - المصدر نفسه، ص 28.
- (21) - المصدر نفسه، ص 17.
- (22) -الرواية، ص 182.

الخطاب النقدي لدى عبد المالك مرتاض

أ. فيصل الأحمر

جامعة جيجل

1-مقدمة: تهدف مداخلتنا هذه إلى أن تسليط الضوء على بعض نواحي التجربة النقدية لعبد المالك مرتاض، والتي هي تجربة ثرية متشعبة الجوانب وذلك من أجل وضعها في إطارها الحقيقي، ومن أجل الحكم عليها حكما يحاول أن يركز على مقدمات موضوعية ومعطيات علمية.

وإذا كان كثير من الكلام الذي سنورده محتويا على ما يشبه التجريح أو النقد الواقف على المثال، فما ذلك حط من قيمة الرجل ولا أعماله، وما ينبغي لنا أن نفعل، ولن نفعل حتى إن ابتغينا ذلك. فمرتاض رجل يختزل جيلا كاملا ولولاه لما كان ما يتعاطاه النقاد الأكاديميون تحديدا والنقاد عموما على ما هو عليه اليوم.

ستركز المداخلة على نقد المنهج، وعلى الوقوف عند الحد الفاصل بين النص والخطاب عند مرتاض. لذلك بدأنا بمقتطفات قرأناها بشيء من التأني حول تحديده للنص الأدبي والنص الشعري تحديدا وجديد التناول النقدي لهما في القرن 20... ثم أوردنا بعض النصوص حول رؤيته لظاهرة التحييز أو ميل اللغة صوب خلق الحيز على تعدد نواحي هذا الأمر، من منطلق إصرار مرتاض على كون هذا الأمر أحد أهم ما جاءت به الدراسات الحديثة كمفهوم للاشتغال الأدبي للغة، يضاف إلى تحديث بعض المفاهيم المعروفة كاللفظ والبنية والايقاع والصورة.

ثم أوردنا بعض المقولات التي يصف مرتاض من خلالها منهجه قبل أن نقدم قراءة في كل ذلك تبين ما رأيناه بعد عكوف أعوام على أعمال هذا الرجل الفاضل.

2-هكذا تكلم مرتاض:

أ-حول النص الأدبي: أول العناصر التي يتحدث عنها مرتاض في سياق حصره للعناصر المميزة للعمل الأدبي هو فكرة التناول النقدي المستوياتي، أي أن النص الأدبي تشكيل

لغوي ذو مستويات مثل مستوى اللغة، ومستوى التراكمات الدلالي الواجب تفكيكها بواسطة التحليل والاستقصاء والافتراض...، والمستوى الزمني، والمستوى الإيقاعي... الخ⁽¹⁾.

ويواصل مرتاض تعبيد الطريق أمام الناقد أو الدارس السيميائي المتعرض للنصوص الأدبية فيشير إلى ضرورة التناول الشمولي للنص الأدبي⁽²⁾ ومعنى ذلك ضرورة تمثل الشبكة المفاهيمية التركيبية المسماة (الشكل) والشبكة المفاهيمية التركيبية المسماة (المضمون)، ذلك أن النص الأدبي ليس صندوق ألعاب يضم مجموعة من الأشياء المتباينة المنفصل بعضها عن البعض الآخر، بحيث يمكننا أن نفصل أي عنصر عن باقي العناصر، وأن نخرج أي شيء أو لعبة من داخل الصندوق دون أن يؤدي ذلك [ولو ظاهرا] إلى تغيير جذري في ماهية الصندوق... فالنص الأدبي بناء متماسك وشبكة متحدة الأجزاء لا يمكن تناول بعضها دون البعض الآخر.

فاختيار جنس أدبي معين كالمسرحية [وهذا أمر متعلق بالشكل حسب المفاهيم التقليدية] واختيار العبث [وهذا أيضا بشكل مستقل بذاته عن غيره، حسب المفاهيم الأكاديمية على الأقل]... هذا الاختيار مثلا يعد اختيارا مضمونيا أيضا، فهذا الشكل المسرحي يفترض فيه بروز أنواع معينة من الشخصيات والأفكار والعقد المسرحية وطرق انفراج العقد [إن وجدت هذه العقد وانفراجاتها طبعاً]...

فنحن باختيارنا هذا الشكل نكون قد تورطنا في اختيارات مضمونية ولكي نبسط الفكرة أكثر، نقول مثلا متسائلين، هل ترتبط المضامين الدينية مع مسرح العبث؟... هذا شيء لا يحدث قطعا، كذلك فاختيار مضمون معين يتبعه بصفة عامة [وليس هذا بالحكم القاطع] اختيار شكلي معين، فمشاكل الإنسان المعاصر مثلا لا تتماشى مع قواعد المسرحية الكلاسيكية (وحدة المكان، وحدة الزمان، التقسيم حسب خمسة فصول ومجموعة معينة من الفصول... الخ)...

ومن هنا نخلص إلى أن الشكل والمضمون متلازمان ملتزمان إلى درجة كبيرة، بحيث يصبح فصل أحدهما عن الآخر ضربا من ضروب المساس بالعمل الأدبي، وتشويهه... ويشبه مرتاض هذا الالتحام (أي التحام الشكل والمضمون) بالتحام الروح والجسد⁽³⁾... مما يوحي بمدى التصاق أحدهما بالآخر...

وهذا المبدأ يفضي إلى عنصر آخر يتعلق بالمنهج الدراسي، فإذابة الفارق التقليدي بين الشكل والمضمون يقضي إلى قاعدة بسيطة هي أنه إذا كانت التفرقة بين عنصرين ما سلوكا مشينا فالتوحيد بينهما هو السلوك الصالح الواجب تبنيه... إذ أن البحث عن المضمون في النص الأدبي من خلال دراسة الجانب الشكلي له، يعد إضافة إلى كمال بنیان النص الأدبي [وليس كمال المضمون ولا كمال الشكل...]، بحيث تقضي كل من طريقتي الانطلاق من المضمون إلى الشكل، والانطلاق من الشكل إلى المضمون (إلى إضافة العلاقات وتوضيحها بين هذا المضمون وذلك الشكل)⁽⁴⁾

عنصر آخر من مميزات المعالجة السيميائية للنص الأدبي هو ذلك الذي يتعارض مع المنهج الكلاسيكي في الدراسة والنقد، هذا الأخير الذي ينص على وجوب استقصاء الناقد للنص من أجل استخلاص نتائج ينتهي الدارس بحصرها وقولبتها، بحيث تصبح النتائج الأولى الموصول إليها مرتبطة لا محالة بالنص والنص مرتبط بها لا محالة ويصبح في إمكان الناقد (إصدار أحكام جمالية متعلقة بالنص الأدبي المدروس)⁽⁵⁾ يخالف المنهج السيميائي هذه المبادئ إذن عداً النقد (مجرد نشاط ذهني يساق حول نص آخر دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل)⁽⁶⁾...

وهذا الموقف النقدي يجرنا إلى الاستنتاج الذي وصل إليه غريماس من قبل بصدد تحديد ماهية النشاط السيميائي كمقاربة علمية لدراسة أشكال التواصل جميعها، بحيث أنه كان قد لاحظ أن السيميائية تدرس طبائع الإشارات التي تنبئها الأشياء [واستحضر هنا مبدأه حول المعنى والإشارة اللذين يسكنان كل شيء، واللذين ينبعثان من كل شيء في هذا الكون الواسع]... أي أن الإشارات تستطيع أن تكون ذاتية التلقي، فما يدركه زيد في شيء ما، أو ما تلقاه من إشارات قد لا يدركه ولا يتلقاه عمرو... لذلك فنتائج الدراسة والتحليل مختلفة باختلاف المادة الإشارية المنبعثة التي تشكل الأرضية الأساسية للدراسة والتحليل...

أما بالنسبة للنص الأدبي خصوصا فنحن عالمه (عادة، بدون رؤية مسبقة وربما بدون منهج محدد من قبل [ولو أن ذلك لا بد من أن يكون متصورا في النص على

نحوما هو في دائرة المنهج الحديث القلق الذي يتطلع أبدا إلى تجديد نفسه، وعدم الالتئام إلى مساره...). وقد تمثلنا أمر النص الأدبي... حجرة مغلقة ومفتاحها بداخلها. ولا يمكن فتح هذه الحجرة، نتيجة لذلك إلا من داخلها، وعلى الرغم من أن مثل هذا التصور لهذه المسألة قد يعد ملغزا ومستحيل التحقيق، فليس هناك من سبيل غير هذه لمدارسة النص (مدارسة جادة)⁽⁷⁾

ربما يكون تصور مرتاض للنص على أنه حجرة مغلقة مفتاحها بداخلها تصورا يبعث الوهن في النفس، ويستأصل الشجاعة وبزورها، ويقطع كل جذور الإقدام من أرض الناقد الأدبي، غير أن التصور ذكي إلى حد ما ... ونحور من هذا المثال الجزء المتعلق بالمفتاح تحويرا طفيفا لكي نقول أن المفتاح تحويرا طفيفا لكي نقول أن المفتاح موضوع في ثقب الباب في متناول الفاتح الذي ينوي الفتح، يكون الاقتراب من الباب ونية فتحه كافيين لعرض المفتاح على الفاتح... وهذا التصور الذي نتج عن التحوير البسيط أقرب إلى المبادئ التي تركز عليها السيميائية، بحيث يصبح المفتاح المعروض أمام كل راغب في الدخول الحجرة بمثابة الإشارات المنبعثة من الأشياء ومن الألفاظ ومن العلائق الرابطة بين الألفاظ والمكونة للنص الأدبي...

عنصر آخر ينضم إلى سابقه، هو ذلك المتعلق بحدود الاقتراب السيميائي من النص الأدبي... إذ يجب أن نستحضر دائما أمام أعيننا فكرة أن (النص الأدبي الواحد قد يتأوله طائفة من الدارسين جملة واحدة دون أن يكون ذلك ممتعا أو مستكرا)⁽⁸⁾.

فالمرجع في هذه الدراسات هو زاوية النظر التي من خلالها نسلط الضوء على النص الذي نحن بصدد مدارسته. وقد أسلفنا الحديث عن مسألة التناول المستوياتي، وهو شيء يوحي بتعدد إمكانيات النظر، وها نحن أولا نتحدث عن تعددية الزوايا ونتحدث عن تعددية أوجه التأويل الإشاري لما يشبه النص من إشارات ودلالات ومعان...

فالغاية تبقى هي (أن يوغل الساعي بعيدا، فيجوب مجاهل النص الشاسعة ويطوف في آفاقها الواسعة، حتى تتعدد أمامه الزوايا وتتشعب له الدروب وتتضح في ذهنه الرؤى)⁽⁹⁾. فالنص يعرض نفسه بنفسه، وهو كائن متراكم وبنية معقدة متشعبة

كلما غاص فيها الدارس ازدادت الأوجه التي يقدمها النص له تعددا وكثرة واتسعت - تبعا لذلك - دائرة التأويل.

ثم إنه (مهما استكشف القارئ [الناقد] من أبعاد النص وعناصره، ومكانته ومجاهله، فإن ما يستكشفه يظل في رأينا، مجرد صورة واحدة من صور القراءة. ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر الزيف. ويعني هذان المعنيان المتضادان وجود شيء ثابت الوجود وشيء آخر موهوم. ولكن أين الدليل القاطع المادي على صحة الدعوى؟⁽¹⁰⁾ فالحقائق السيميائية نسبية، وهذا هو الأمر الذي يعطيها فرصة الدوام فالحقيقة الثابتة تبطل بمجرد ظهور نقيضها، أما الحقيقة الافتراضية فهي تبعثنا دائما إلى البحث عن نقيضها المحتمل (الافتراضي)... فإذا ما وجدنا هذا النقيض بطلت الحقيقة الأولى ليصبح هذا النقيض قائما مقامها ثم يرسلنا هو نفسه في البحث عن نقيضه المحتمل... وهكذا دواليك... فهذه الحقيقة تتسم بالتواصل والبقاء، بحيث يظل العامل الافتراضي هو الآلية التي تسمح بالتجدد والامتداد، وبالتالي التواصل والبقاء.

وبعد تحديد هذه العناصر المميزة للنص الأدبي، أو للمقاربة السيميائية الحداثية للنص الأدبي، يتساءل مرتاض عن مكنن الأدبية في النص أي عن مكنن العنصر الذي يشكل الخاصية الأدبية في النص الأدبي... ولا بد أن الكلام المهضوم الناص على كون الانطباع الحسن الذي يتركه النص في نفس القارئ، وما ينشأ في النفس من شعور بالذلة التي من شأن الجمال أن يبيثها في نفس القارئ الذواق، ... الكلام القديم نسبيا الذي يرى أن هذه الآثار الشعورية السطحية هي أدبية الأدب، أو بصفة أعم، فنية العمل الفني، لم يعد مقبولا حاليا وقد تطورت المفاهيم الجمالية كلها، وتعمقت الدراسات بحثا عن مكامن الجمال...⁽¹¹⁾

وتبقى للنظرية البنوية أهم المكاسب على مستوى هذا النوع من البحوث، إذ نظرَ رومان جاكوبسن إلى هذه القضية سنة ألف وتسعمائة وإحدى وعشرين [ونقول نظرَ ولا نقول تتاول، لأن الكثير من أهل الاختصاص بحثوا قبل ذلك بكثير في الأمر وأدلوأ بدلوهم، وأثمرت جهودهم ما أثمرت، أما جاكسون فقد أعطى نظرية متكاملة]...

(ولما كانت المدرسة التي يروج لها جاكسون هي أصلاً، شكلانية، فلا ينبغي لنا أن نفهم هذه الأدبية التي يفترض أن تتوافر في أي نص أدبي إلا على أساس كونها شكلية أيضاً، أي أنها سطح النص الأدبي ومرفولوجيته...) (12) فالأدبية مسألة شكلية، ولا بحث في النص إلا عن أدبية الشكل، ذلك أن المضامين التي هي جزء من العمل الأدبي لا تحتوي على ذرات الأدبية " وجزئياتها بل تلتحم (أي المضامين) مع الأشكال فاسحة لها مجال البريق واللمعان، على أساس كون العمل الأدبي هو تناول فكرة معينة أو مضمون معين [يكون مطروحا على قارعة الطريق يبلغه القاصي والداني] ثم عرضهما بطريقة أدبية (=فنية)... وهذا ما يعبر عنه مرتاض [وهو في ذلك يتمثل أفكار الجاحظ أكثر من أفكار الشكلانيين الروس] قائلاً: (نفهم من الأدبية جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب، وأصدق ما في عاطفته وأدفاً ما في جوهه، وأروع ما في نسجه، فإذا كان الأدب هو ما نعرف من النصية الجمالية أو من الجمالية النصية أو من الإبداعية القائمة على تمثيل عالم، ثم إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تتحكمه شبكات من العلاقات والشفرات التي لا تنتهي أبداً، إذ صفتها يجب أن تكون أجمل من كل هذا والطف وأعمق وأشمل وأروع وأبصر) (13).

ونشير هنا إلى التفاتتين هامتين جاءتا ضمنياً في سياق هذا النص، أولاهما هي تلك الآخذة في الإشادة بالتركيز على شبكات العلائق والشفرات التي لا تنتهي أبداً، إذ أن هذا الحديث هو صلب الأدبية كما فهمتها الشكلانية ثم طورتها البنيوية لتأخذها المذاهب كلها عن البنيوية، بما في ذلك السيميائية [ولا ننسى طبعاً أن السيميائية وليدة التقاليد البنيوية].

وكإضافة إلى هذا العامل التاريخي، يميل مرتاض [كما يميل باحثون كثيرون آخرون] إلى عد هذه المضامين المعرفية حول نظرية الأدبية في نفسها التي نطق الجاحظ معبراً عنها في تعليقه الشهير.

أما الالتفاتة الحسنة الثانية فهي قول مرتاض عن الأدبية أنها يجب أن (تكون أجمل ... وألطف وأشمل وأروع وأبهر) من كل ما تحدثنا عنه من صفات الأدبية...

فهذا الكلام يضيف على مسألة الأدبية نوعاً من الخفاء، وهذا هو حقها وهذه هي حقيقتها، فمهما حولنا إيجاد السبل إلى مكانها فلسنا إلا محاولين لا أكثر، وهذا ما يفتح الباب أما غير من المحاولين لكي يجتهدوا اجتهدهم وينظروا نظرتهم.

أما الآن وقد تبيننا العناصر المميزة [أو على الأقل: أهمها] للنص الأدبي، فوجب أن نطرح السؤال: كيف يواجه الناقد (القارئ، الدارس أو حتى المؤرخ) الأدبي هذه النصوص المملوءة بالألغام؟

فقد عبدنا الطريق أمامه - في الصفحات السابقة - لكي يفقه ملابسات النص الأدبي، ولكننا لم نبين طبيعة الموقف الذي يجب عليه اتخاذها تجاه النص.

وقد يبدو ببساطة أن الدور الأساسي للناقد السيميائي، في مرحلته الأولى على الأقل، ليس أن يكتشف بنيات الأنظمة الدالة الموجودة في النص الأدبي [ولا داعي للإشارة إلى أن النصوص المقصودة في مختلف زوايا هذا البحث هي النصوص الأدبية الناضجة، أي التي تحمل في صلبها شحنات فنية تميزها عن غيرها] ... ذلك أن الناقد السيميائي [في مرحلته الأولى دائماً] لا يملك المعطيات الكافية للقيام بمثل هذا العمل الضخم...⁽¹⁴⁾.

ونستحضر هنا مثالا بسيطا جدا، فأعمال أبي تمام أحدثت الضجة التي هي أهل لها، وأثارت نقاشا جادا في عصره وبعد عصره، وطرحت أنظمة بجمالية عن سواعدهم وبحوثا واستفسروا وبلغوا ما بلغوه، إلا أن صلب المفهوم لم يبلغه أحد طوال القرون العشرة المنصرمة بعد صدور أعماله، حتى أعاد الدارسون نظرهم في أعماله على ضوء مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، والتفسيرات الحداثيّة للظاهرة الشعرية وربما تكون أعرق القراءات في هذا الموضوع قراءة أدونيس للظاهرة الشعرية عند أبي تمام... والتي ضمها الجزء الثاني من دراسته (الثابت والمتحول).

لذلك فالدور الأساسي للدراسة السيميائية للعمل الأدبي يبقى هو تبيان انزياح العمل وتفرده وتميزه عما سبقه من الأعمال الجيدة الداخلة ضمن الزمرة نفسها⁽¹⁵⁾.

ب- حول الحيز: يقدم لنا عبد الملك مرتاض صورة واضحة لما يطمح إليه من خلال دراسته الحيز (حسب المصطلح الذي يستعمله هو)، فهذه الدراسة عنده (تتبع

الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية التي ترى أنها تحمل في طياتها لطائف الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية أو الحيز القابع فيما وراء هذه الخشبة، وهو ما نطلق عليه كما أسلفنا الملاحظة "الحيز الخلفي" مقابل "الحيز الأمامي"⁽¹⁶⁾.

وإذا كان مرتاض هنا يكرر على مسامعنا حديث الأحجام والخطوط والأبعاد واللطائف، وهي الأمور التي سبق تناولها من قبل النقاد فإنه يضيف في نهاية نصه هذا فكرة الفضاء الأمامي والفضاء الخلفي، وهذا تقسيم دقيق لما تحدثنا عنه في سياق المعاني المباشرة وغير المباشرة، فالأولى تمنحنا شبكة الفضاء الأمامي، أي التي تتفق حولها ببساطة، والثانية تمنحنا شبكة الفضاء الخلفي، أي التي محكها الأساسي هو التأويل والتي عموما ما تقضي إلى حالات الاختلاف.

وبيتغي مرتاض في مكان آخر التحقيق أكثر حول محل الفضاء، أو حول منبعه في النص، فيطرح السؤال: (هل الحيز هو الدال أو هو المدلول ؟ وبعبارة أخرى: هل الحيز هو المتحدث أو المتحدث عنه ؟)⁽¹⁷⁾.

يجيب بأن (الحيز في حقيقة أمره يقوم بدور الدال طورا وبدور المدلول طورا ثانيا)⁽¹⁸⁾

وهذا ما نرى غيره، لأن الفضاء لا يقوم بدور الدال أو المدلول في أي حين ولا يفعل ذلك بأي حال من الأحوال، فالفضاء هو نتيجة إichاء هذين معا، لذلك فهو الدال والمدلول معا، وفي الوقت نفسه، من جهة، ومن جهة أخرى فهو النتيجة لا السبب.

إذ أن الدال بأصواته وتراكيبه الصوتية الملفوظة يحمل دلالات نفسية معينة [هي مستقلة تماما عن المدلول]، فكثيرا ما نقول مثلا عن قصيدة شعرية أن بها راءات كثيرة أو أحرف شفوية كثيرة، أو أنها قليلة أحرفها المهموسة أو المجهورة... أو ... الخ. وهذا أحيانا يجعلنا نطلق أحكاما كثيرا ما تصيب.

وإذا التقطنا إلى الفضاء الخلفي للنص، فإننا نلقى الكلمات بمدلولاتها تعمل أكثر من عملها بأصواتها... وهذا هو مجال المدلول لكي يعرب عن مساهماته في تكوين الفضاء.

وأخيرا، يجب ألا ننسى فكرة أن الفضاء إن هو إلا امتداد للصورة الشعرية، فالصورة الشعرية تحمل الدلالات، وتوحي لنا بما هو قار وما هو متغير من هذه

الدلالات، فتشع الدلالات بإشارات عديدة والتي يستحيل حصرها، فتمنحنا الشعور (بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية)⁽¹⁹⁾ التي درجنا على تسميتها الفضاء، ونكاد نزع أن علاقة الصورة الشعرية بالفضاء هي علاقة الوالد بالمولود، فالصورة هي التوثب المفاجئ على سطح النفس كما قال باشلار⁽²⁰⁾ والفضاء هو الامتداد الذي تصطنعه النفس من خلال تغلغلها (الصوري/المادي) مع المكونات الأساسية لهذه الصورة (دوال / مدلولات).

وربما يكون التغير الجذري الطارئ على المفهوم المعاصر للصورة الشعرية هو الأمر الذي عسر علينا أمر الفضاء، فإذا كان الفضاء مرتبطا لا محالة بالصورة الشعرية فإن هذه الأخيرة، بعد ما كانت واضحة معرفة محددة، أصبحت غامضة بعض الشيء تباعا للتحويلات الجذرية التي شهدتها اللغة الشعرية، وشهدتها كل الأمور المتعلقة بالأداء الشعري عموما، فالصورة الشعرية المعاصرة (في حد ذاتها ليست تشبيها خالصا ولا استعارة خالصة ولا كناية خالصة، ولا أي مظهر من المجاز الفعلي الخالص [وهي أصناف من فن القول منفصلة في أسفار علم البلاغة التقليدية]، وإنما هي مزيج من ذلكم جميعا)⁽²¹⁾ لذلك فالصورة الشعرية التي يجب الإقرار بأن هذا الحيز (استمرار لها، عالم بدون حدود، ومحيط بدون ساحل، وفضاء بدون انتهاء... لأنها العنصر الكلامي الذي هو قمين بأن يوحي إلى كل دارس بشيء لا يوحيه إلى أي دارس آخر...)⁽²²⁾.

ج- ملامح منهج: أورد الناقد يوسف وغليسي مجموعة من النصوص التي يحدد من خلالها مرتاض منهجه النقدي ونقلها برمتها⁽²³⁾ «لا يوجد منهج كامل، ومن التعصب (والتعصب سلوك غير علمي ولا حتى أخلاقي) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده الأليق والأجدر أن يتبع، وقد حضرنا محاضرة ألقاها الأستاذ محمود أمين العالم حول المنهج الاجتماعي فكان يتحدث فيها وكأنه زعيم حزبي يدافع بشراسة عن مبادئ حزبه أمام خصوم ألداء : وكان الشيخ يهاجم فيها البنيوية صراحة وبشكل يدعو إلى الرثاء مع أن المسألة بسيطة على تعقيداتها..... »

« ... عهدنا بالمناهج التقليدية قصارها تناول النص من حيث مضمونه وهل هو نبيل أو غير نبيل، وتناول اللغة من حيث شكلها : وهل هي سليمة أو غير سليمة، قبل أن تصدر أحكاما قضائية صارمة على صاحب النص أو له، (...)، ولولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه عليه (تين ولانسون ويوف)، وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النص بشره علمي عجيب (...) لكان أمر النقد بعامه، ودراسة النص الأدبي خاصة انتهيا إلى باب مغلق لا يفتح بأي مفتاح»

(... كم رسفنا في أغلال الماركسية والنفسانية والتينية (نسبة إلى نظرية تين الثلاثية) ثم لم نخرج بشيء يذكر من الغناء، أيها الإيديولوجيون والنفسانيون والاجتماعيون دعوا الأدب للأدباء وخوضوا في عملكم الذي تعرفون! (...)) أقلم يأن لهذا الأدب أن يفلت من شر ما أصابه من الأجانب عنه ؟ ثم ألم يأن له أن يهتدي السبيل إلى منهج من صميم نفسه يفسره ويعريه، ويعزف عن هذه الاجتماعيات الإيديولوجية المتكلفة، والنفسانيات المريضة المتسلطة ... ».

«أولى لنا أن ننشد منهاج شموليا ولا أقول منهاج تكامليا إذ لم نر أنفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا ... ».

«...نعالجها (...) دون أن نقع لا في فخ البنيويين الرافضين للإنسان والتاريخ والحقيقة والمجتمع إلا أن الحقيقة اللغة الفنية من حيث هي سطح قبل كل شيء، ولا في فخ الماركسيين والاجتماعيين الذين يعللون كل شيء تعليلا طبقيًا، وربطة بالصراع بين البنية الفوقية والتحتية، ولا في فخ النفسانيين وهم الذين يودون جهدهم تفسير سلوك المبدع من خلال تفسير الإبداع، ولا في فخ الكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجون بالترهات طورا، ويطرونه بالمدح طورا، ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا آخر، دون أن يتلفتوا أو يكادوا يلتفتون إلى النص وما فيه من ثروات المعرفة والجمال، ولو أراد هؤلاء مثلا أن يتناولوا نصا أدبيا شعبيا لتوقف حمارهم في السهل قبل العقبة، ولعجزوا عن أي حركة إذا هم

فرسان مضمارهم الوحيد المؤلف يقدحونه أو يمدحونه، فإن خرجوا عن هذا المضمار أصبحوا عجرة قاصرين .. ».

« ... يلائمها منهج النبوية التكوينية، إلا أننا نرى أن هذا المنهج المهجن لا يبرح لدى التطبيق غير دقيق المعالم، وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص وبناء، حيث إنه إذا جرح للنبوية تتنازعها الاجتماعية، وإذا انزلق إلى الاجتماعية تنازعته النبوية فيضيع بينهما ضياعا بعيدا»، ويضيف، في هذا الشأن، قائلا : «إن زواج الإيديولوجيا بنزعة فنية ثورية، قد لا يخلوا بعض سلوكها المعرفي من العبثية، أمر معتاص حقا».

«أجل، إن المنهج الإحصائي لا يخلو من مغالطة منهجية حين يعتمد إلى جملة من الألفاظ التي يصطنعها كاتب من الكتاب مثلا، مجردة عن سياقها الدلالي (...). فيحصيها عددا في نص ما، ثم يبنى على ضوء العدد الذي يتوصل إليه حكما نقديا »

4-قراءة تركيبية: من البين أن عبد الملك مرتاض شغوف بالحدائث، وراغب في العمل بإجراءات حدائثية، ومن البين كونه قارئاً جيداً يعود إلى أمهات النصوص النقدية وإلى المظان الأكثر أهمية لهذه النصوص . إلا أن هذا لم يمنع انقطاعاً ما في السلسلة التي تقود أي ناقد متخصص من مرحلة القلق المعرفي إلى مرحلة تشكيل خلفية فكرية لا بد منها قبل الطمع في ابتكار (أو تقليد أو نقل) منهج معين يجر معه تارة إجراءات تكون ملازمة له، ويوحي تارات أخرى بإجراءات من فيض خاطر النص أو فيض خاطر الناقد الحصيف الذي يكون بصدد معالجة نص ما .

إنه انقطاع يكاد يكون فاضحاً، لأن تمظهراته ليست على مستوى مقارباته النظرية التي اقتطفنا منها جزءاً دالاً على ما تذهب إليه فحسب، بل هي انقطاعات بلغت حد التشويش، ويمكننا استطلاعها من خلال عمله الذي جمع بين الملفوظات المنهجية التالية (الأسنية، نبوية، تشريحية (بمعنى تحليلية)، سيمائية، تفكيكية، إحصائية).... ونحن هنا أمام حالة خاصة للتعامل المنهجي المرتبك.

وإذا كان كلامنا يوحي بعجز ما، أو يشي بما يوحي بنقص في الاستيعاب فإننا لا نشك تماماً في القدرة الفائقة التي يملكها ذهن مثل ذهن مرتاض على تطويع ما شاء

النقد من الأفكار والمذاهب والمناهج والإجراءات. التفسير الذي نرجحه يرجع هذه الحالة المنهجية "الدخانية" - حسب الاستعمال القرآني - إلى أسباب ثلاثة سنذكرها في آخر هذه القراءة.

أما الآن فنقف عند بعض المواقع الهامة التي وضعنا لديها اليد على نقائص تارة في الخلفية الإبيستيمولوجية لمفاهيم تناولها مرتاض، وتارة في المنهج ... أما الإجراءات فآثرنا عدم تمحيصها لأن بيانها كامن في التارتين المذكورتين.

لا يجد المحص في المقدمات النظرية التي أولع بها مرتاض أي تفريق بين "النص" و"الخطاب"، رغم أنه يذكر النص في كتابه الهام الأول المعبر عن منهجه (إن كان هنالك منهجا أصلا) "النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟"، ويذكر الخطاب في كتابه الأخير "بنية الخطاب الشعري" ليعود ويتعامل مع النص (لا مع الخطاب) في (ألف ليلة وليلة) و"أ-ي" و"شعرية القصيدة - قصيدة القراءة" وهو عودة على دراسته للنص الشعري الوارد ضمن كتاب "بنية الخطاب الشعري" ثم "مقامات السيوطي" و"المعلقات" و"قراءة النص" كما سيلتفت إلى الخطاب من خلال "نظام الخطاب القرآني" و"تحليل الخطاب السردى" وكذلك في "في نظرية الرواية" أين يتعامل مع عناصر خطابية دون ذكر للكلمة ولا ندري إن كان هنالك وعي بهذا الأمر أم لا !

هذا التراوح عائد إلى القراءة الانتقائية للنقد الغربي، التي توهم القارئ بالمعرفة دون أن تسأله حول التحميص الدقيق. وليس هذا مشكل مرتاض فحسب، فلفظة خطاب (ولا نقول "مصطلح" عن وعي بأن الوارد عندنا هو لفظة رائجة لا مصطلح مستحضر عن وعي) دخلت الدائرة النقدية العربية فلم تورثنا سوى إجراءات تظل في أغلب الأحيان دون الإحاطة بالنصوص التي تعالجها، فالخطاب السردى تحيل على دراسات السرد والزمن والتبئير كما نص على ذلك مجموعة من الدارسين السيميائيين مع نهاية الستينات (غريماس، جينيت، كورتيس)..... وهي إجراءات تجاوزها أصحابها حينما ألفوها لا تنقضى جميع مناحي النصوص التي يتعاملون معها.... أما في المجال العربي فقد ظل النقد عاكفين منكبين على تمحيص الزمنيين السردى

والحقيقي. ودراسة زوايا النظر ومن يعرض ماذا ومن ينظروا أين يقف من يرى ويروي. واستقطاب مختلف تعليقات السرد بين العرض والسرد والنقل.

ولسنا هنا نطالب مرتاضا أو غيره باستحداث إجراءات جديدة أو مناهج لا وجود لها لسنا نطالب بذلك ولا ينبغي لنا أن نفعل وإن كنا نحلم بذلك بشكل ما...إلا أننا نستغرب كثيرا غياب التفريق بين النص والخطاب في حين فعل النقاد الغربيون الذين يذكر مرتاض كثيرا منهم. بل أنهم متعاطي هذا الصنف من المعارف.

يقول محمد عزام في التفريق بين النص والخطاب: يختلف (الخطاب) Discours عن (النص) Texte في أن الأول وحدة تواصلية إبلاغية، متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة إلى مخاطب معين، عبر سياق معين. وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سمعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب.

أما (النص) فهو التابع الجملي الذي يحقق غرضا اتصاليا، ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالبا ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة. ولهذا تتعدد قراءات النص، وتتجدد، بتعدد قرائه، وتعدد وجهات النظر فيه، وحسب المناهج النقدية المتعددة...⁽²⁴⁾

يبدو من خلال هذا التحديد الذي نذكر بأنه صار من بديهيات الدرس لدى النقاد واللغويين في الغرب، يبدو أن مرتاض لم يعكف على امتداد مسيرته إلى على عناصر تتصل (بشكل أو بآخر) بعلم نص لا بعلم الخطاب.

ونستعرض الآن جملة من الأمور المتعلقة بالخطاب أو بثقافة الخطاب والتي هي من رائج المفاهيم، نقف وقفة أثبت وأشمل على النقص الذي ذكرناه والذي لا نجد له مبررا كافيا في رؤية مرتاض النقدية.

يقول محررا دليل الناقد الأدبي: "على المستوى اللغوي البحث يشير مصطلح "خطاب" في معناه الأساسي إلى "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا. "غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديدا يتصل بما لاحظته الفيلسوف ه.ب. غريس عام 1975 م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة

يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة. ومثال ذلك أن يقول شخص لآخر: "ألا تزورني؟" فلا يفهم السامع من الجملة أنها سؤال، على الرغم من أن ذلك هو شكلها النحوي، وإنما يفهم أنها دعوة للزيارة . وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية، وهو مما يصل هذا الحقل بحقل آخر يعرف بـ "نظرية القول الفعل" (Speech Act Theory)، وكذلك بالسمياء أو علم العلامات من حيث هو أيضا بحث في القواعد أو الأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة⁽²⁵⁾ ثم يوسعان هذه النظرية من خلال إثبات أن للخطاب مفهوما آخر ربما فاق المفهوم الألسني البحث في أهميته النقدية. ذلك هو ما تبلور في كتابات بعض المفكرين المعاصرين وفي طليعتهم الفرنسي ميشيل فوكو الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم سياقاً دلالياً اصطلاحياً مميزاً عبر التنظير والاستعمال المكثف في العديد من الدراسات التي تشمل: أركيولوجيا المعرفة (1972م) وأدب وعاقب (1975م)، وكذلك في محاضراته "نظام الخطاب". في هذه الأعمال يحدد فوكو الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه. يقول فوكو: أفترض أن إنتاج الخطاب في مجتمع ما هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب أو منتقى ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبية.

ويضرب فوكو مثالا بالقيود المعروفة في كل المجتمعات تقريبا على ما يمكن أن يقال، وهي القيود النابعة، كما يشير في كتابه "الكلمات والأشياء"، مما يسميه "شفرات الثقافة"، تلك القوانين المؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية وغيرها"⁽²⁶⁾.

وهي نظرة لم تلتزم الحقل الفلسفي أو الفكري أو حتى اللغوي فحسب بل انتشرت مبكراً لدى منظري الأدب، "ومن أشهر الذين أفادوا من مفهوم الخطاب الناقد الأمريكي العربي الأصل إدوارد سعيد في دراسته الشهيرة لـ الإستشراق (1978م) فالإستشراق كما يوظفه سعيد خطاب سلطوي غربي تنامي حول الشرق واكتسب مؤسساته وقواعده

ومتخصصيه، ومن الصعب لأي شخص خارج هذا الخطاب أن يدعي المقدرة على التحدث عن الشرق على نحو "علمي" مقبول لدى المختصين وضمن المؤسسة. يقول سعيد: "في اعتقادي أنه من دون مفهوم الخطاب لا يستطيع المرء أن يفهم الحقل المنظم تنظيمًا هائلًا الذي استطاعت أوروبا بواسطته أن تدير - بل وتنتج - الشرق سياسيًا واجتماعيًا وعسكريًا وأيديولوجيًا وعلميًا وخياليًا أثناء فترة ما بعد التنوير"⁽²⁷⁾

ونحن هنا على ضفة المقابلة للصفة التي أشرنا إليها سابقًا والتي جعلت مباحث الخطاب تسقط في الشكلائية المغلفة على ذاتها والقابعة داخل أسلاك شوكية تحيط النص بنفسه، ولا تفتق البنات النصية إلا على صورتها في المرأة.

لقد أدى التأثير الكبير للسيمائيين الفرنكوفنيين بالمباحث اللسانية وبالشكلائية الروسية وبالرواج "الإعلامي" للبنىوية إلى إغفال الجانب الهام الذي من المفروض أنه يفرق بين مباحث النص ومباحث "الخطاب" والذي هو وجود مخاطب أو متلق أو قارئ ضمن سياق أو إطار محدد أو شبه محدد...

هذا التأثير لم يمنع باحثًا هو ألمعهم، جميعًا من التنبه باكرا إلى المآل الخطابي لكل نص، والمقصود هو رولان بارت، ونحن نذكره رغم أن أول من قال ذلك هم جماعة (نل كيل) السابقة أفكارهم لأفكار رولان بارت المقصودة بقرابة العشر سنوات... فليب سولرز مثلاً يقر بضرورة النظر إلى النص من خلال طبقات: سطحية هي الكتابة (الألفاظ والجمال والمقاطع) ووسطى هي (التناص) أو الجسد المادي للنص وهو ملتقى نصوص لا ملتقى جمل، ملتقى لمكتوب متشظ في الزمان والمكان تلتقي شظاياه في بعد يتجاوز الورقة البيضاء وسواداتها وبناها التركيبية والافرادية (بتعبير مرتاض الجميل) ثم طبقة عميقة هي (الكتابة) أو انفتاح اللغة على بوابة القراءة⁽²⁸⁾

ويعرف كل النقاد مباحث جوليا كريستيفا حول التناص، أو الهوية الخارجية للنص في ما وراء النظرة اللغوية الساذجة، والتي تجعل كل دراسة للجمال والمباني والألفاظ ومعانيها، ودلالاتها السياقية والبسيطة دراسة منقوصة بالضرورة. لأن النص يخضع دائما لعمليات استبدالية لنصوص حاضرة فيه دون الإعلان الصريح عن نفسها، وهي نصوص يقوم بعضها بإصباغ روحه ومحموله وذاكرته على

بعض، فيؤدي إلى تحديد نصوص أخرى ونقضها، الشيء الذي يؤدي إلى قراءة نص آخر لا صلة له بالمكتوب إطلاقاً في نهاية الأمر.⁽²⁹⁾

في ظل هذه النظرة نجد إحصاءات التواتر التي اعتمد عليها مرتاض مثلاً ودراسة قدرة الجمل وظلالها الدلالية على التقضيء أو التحييز عاجزتين كليهما عن استتطاق مجاهيل النص الذي يبدي لنا وجهاً ساذجاً يخفي الكثير.

إن مباحث الخطاب في الميدان الأدبي أدت إلى وضع النص في إطار واسع (إطار ثقافي وسياسي) يعتقد محللو الخطاب أنه إطار حاسم قاطع في حياة النص.... وليس الأمر نفيًا سلبياً للدراسة النصانية التي تعالج النص من خلال تكوينه الداخلي، بل هي إثراء لها دراسة تربط بين الأنساق الداخلية التي يولع النقاد بوضع اليد عليها وتسلط الضوء على تفاصيلها الصغيرة الداخلية وبين السياقات الخارجية (الصامتة) التي قد تحدد الأنساق الداخلية.... وتحول النص الأدبي من مجرد كتلة لغوية إلى لغة عالية ذات دلالات خارج الصفحة والأوراق، ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وحضارية.

تقول سارة ميلز: "ولقد ساعد عمل فوكو العديد من المنظرين في اعتبار الكيفية التي يشتغل بها الأدب البريطاني كمجال من المجالات المعرفية. يقول فوكو نفسه:

(لقد شكل النقد الأدبي تاريخ الأدب في القرنين الثامن والتاسع عشر شخصية الكاتب وصورة العمل الأدبي وذلك باستعمالهما وتغييرهما وتحويلهما لمناهج الفقه الديني والنقد الإنجيلي وتاريخ القديسين وتاريخ الشخصيات الأسطورية والسير الذاتية والمذكرات) إن هذا الانتقال إلى تحليل الدعم الذي يقدم للأدب، كخطاب وكمؤسسة، بالإضافة إلى ما تعرض له ما سبقه من خطابات على يد نقاد الأدب يشكلان انتقالاً مهماً عن تحليل جوهر النص في الأدب، حيث تعتبر، مثلاً، كل من فترة النهضة والقرن الثامن عشر أصنافاً "طبيعية" محتواة في ذاتها وليست من ابتكار الدارسين، وكما بين ذلك كل من براين دويل Brian Doyle وكريس بولديك Chris Baldick وتيري إيجلتون Terry Eagleton فإنه بالرغم من أن دراسة الأدب تبدو شيئاً "عادياً" إلا أنها أصبحت مؤسسة من المؤسسات في فترة حرجة من التاريخ الثقافي الإنجليزي، عندما كانت العقيدة الدينية في انحطاط، وعندما كانت هناك حاجة ماسة

إلى فتح حقول دراسة لمن تم إقصاؤهم قبل ذلك من التربية الشكلية (أي النساء والطبقة العاملة). وفعلًا، لقد كانت دراسة الأدب تتم باستعمال عين بنى الخطاب التي كانت تستعمل من ذي قبل دراسة الدين، وذلك بإنشاء ما سيمسى بالنصوص المعتمدة (وهو تصنيف ديني في حد ذاته للنصوص) وبالتركيز على الأخلاق والقيم، وكما لاحظ ذلك براين دويل فإن لتدريس اللغة "الوطنية" وأدائها أهمية قصوى في إعادة إنتاج العلاقات الثقافية ضمن ما يسمى بـ "مجتمعنا"⁽³⁰⁾.

ليست هذه الدراسة محاكمة لمرتاض، ولكنها -كما أسلفنا- محاولة لوضع تجربة-هامة رغم كل ما يمكن قوله عنها- في سياقها لأجل الكشف عن طرق تشكلها، وتحديد ما لها وما عليها.

أما إذا التفتنا إلى الإجراء فإننا نترك دوائر الخطاب تمامًا متجهين صوب مجموعة غير واضحة الملامح من معالم الدراسة النصانية.

لقد مر معنا تحديد مرتاض للفضاء الذي وقفنا عنده لأنه العنصر الوحيد الذي بدا لنا خارجا عن الدراسة اللغوية القديمة التي وجدت لها تحت مظلة الدراسة الأسلوبية نفسا جديدا بعثها من مقابرها في القرن الخامس هجري... إلا أننا نجد دراسة الفضاء موزعة بين كتابه المبكر "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" وهو عمل يركز على البنيوية (وإن كان مرتاض يحيل في مقدمته على مصادر سيميائية وعلى الأسلوبية مستفيدا في قراءته التي تقترب من المذاهب الحداثية ولكنها لا تتقمصها، بل تظل باستمرار على مشارفها فحسب، ويصير المذهب الحداثي نصوصا للتنقيف لأخلفيات لأجل معرفة جديدة، ولا إجراءات لأجل مقاربة مختلفة مخالفة ثورية).

يضع الناقد يوسف وغليسي يده على هذه الفوضى التي لها أخطارها على العمل النقدي وإن كان كتابه "الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض بجمع إلى عمق الطرح تعصبا وميلا إلى الدفاع عن مرتاض يجعل الكاتب في موقع متذبذب-لكي نستعير اللفظ الذي يصنف به هو نفسه منهج مرتاض-.... وربما يكون المنطق التبريري لدي وغليسي هو ما منعه من وضع اليد على الخلل البين في طريقة التفكير المرتاضية التي هي طريقة تفكير كانت سائدة أيام احتكاكه بالمناهج الحداثية. يقول وغليسي تعليقا

على بعض كتابات مرتاض إنها دراسة "بنيوية المنهج أصلا، لكنها تتمفصل على إجراءات منهجية أخرى: معلنة كانت (تفكيكية، سمائية، إحصائية) أم غير معلنة (أسلوبية، موضوعاتية)..."⁽³¹⁾

وبعد عشر صفحات يصف هجوم مرتاض على مناهج سابقة أعطت ما أعطته في سياقها، قائلا إن الناقد سيشن حربا تكشف عن "تعصب منهجي مستتر وتذبذب في الرأي فهو مع البنيوية وضد التاريخية يوم كان بنيويا وهو مع السيميائية والتفكيكية وضد البنيوية والبنيوية التكوينية يوم انتقل إلى "ما بعد البنيوية" إلى آخر السلسلة..."⁽³²⁾ وكان وغلبيسي نفسه قد وضع اليد على الإخفاق في الإحاطة بالمنهج الذي يعرف أهل الاختصاص أنه بناء معقد متكامل لا يجوز أخذه جزئيا أو أخذ نصفه ثم الحياد عنه دون تشكيل بنية منهجية بديلة..... وذلك أمر عسير إلا على من رحم ربك، وهم قليلون. يقول تعقبا على "بنية الخطاب الشعري":

"وعموما فقد كان عبد الملك مرتاض في مرحلة" التأسيس والتجريب" هذه يمهّد لإرساء معالم منهج نقدي جديد يحتكم إلى التأويل المحايد للظاهرة من بعض الملامح التقليدية مثلما عثرت على عتبة الفصل بين شكل النص ومضمونه، لينجر عن ذلك تجزيء المنهج وإخفاقه في احتواء الظاهرة النصية المجملة"⁽³³⁾.

ونختم كلامنا بالعودة إلى إشارة أوردناها ثم مررنا عليها مرور الكرام، تلك هي المتعلقة بكون تذبذب مرتاض ناتجا عن تأثره -غير الواعي تماما- بالثقافة التفكيكية التي كانت رائجة في السبعينيات والثمانيات رواجاً شعبياً إعلامياً يجعل متعاطي المعرفة المنهجية ينهل منها عن وعي ودون وعي....

ونحن نصر على عدم وعي مرتاض متأسين في ذلك برأي مرتاض نفسه الذي كان باستمرار يبعد استعماله للفظ "تشرحية" عن "التفكيكية" قائلا إن التشریح في اللغة العربية هو الشرح وما هو تشریحي لا يعدو كونه شارحا وكفى.

ويكمن تأثر مرتاض (كغيره) بمحمولات الاتجاه التفكيكي في ما يلخصه الناقد

الانكليزي مادان ساروب نقلا عن تيري ايجلتون:

"إن الكثير من المواضيع التي تفتخر بها التفكيكية كمواضيع جديدة لا تعدو أن تكون في الحقيقة إلا تكرارا لبعض أكثر المواضيع ورودا في الليبرالية البورجوازية: الإنكار المتواضع للنظرية والمنهج والنظام، الاشمئزاز من الهيمنة والكلانية والمعنى المستقر، تبجيل التعددية واللاتجانس، الإيماءات المتكررة صوب التردد ولا محدودية الولع بالقراءة السريعة العملية والانزلاق والحركة، النفور من الأحكام النهائية..."⁽³⁴⁾

الهوامش:

- (1) مرتاض - (أ - ي) - ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1992، ص 11.
- (2) المصدر نفسه - ص 18.
- (3) المصدر السابق - ص 12.
- (4) - م . نفسه - ص 12.
- (5) - م - نفسه - ص 12 - 13.
- (6) - م - نفسه - ص 13.
- (7) المصدر السابق - ص 13.
- (8) المصدر السابق - ص 14.
- (9) - م . نفسه - ص 14.
- (10) - المصدر السابق - ص 15 - بتصرف.
- (11) - المصدر نفسه - ص 16.
- (12) - المصدر نفسه - 16.
- (13) - Coquet jean- Claude : sémiotique littéraire- ed « MAME » - paris- 1973 - p 22.
- (14) - (15) op cit- p 12.
- (16) - ع.م. مرتاض: (أ - ي) - م . س - ص 103.
- (17) ، (18) - النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1983 ص 101.
- (19) - مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري - دار الحداثة - ط 1 - 1986 - ص 103.
- (20) - باشلار غاستون: جماليات المكان - ص 17.
- (21)، (22) - بنية الخطاب الشعري - ص 117.

-
- (23)- وغيلسي، يوسف: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض-منشورات إبداع- الجزائر- 2002- ص ص 82-85.
- (24)- عزام، محمد: النص الغائب-منشورات إتحاد كتاب العرب- سوريا -2001-ص 45.
- (25)- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- المركز الثقافي العربي-المغرب-ط 2- 2000-ص89.
- (26)- م.نفسه- ص ص 89-90.
- (27)- م.نفسه- ص90.
- (28)- النص الغائب- ص 21.
- (29)- م. نفسه- ص ص: 21-22.
- (30)- ميلز، سارة: الخطاب - تر: يوسف بغول-مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب -قسنطينة- 2004- ص19.
- (31)- وغيلسي، يوسف: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض- ص 75
- (32)- م. نفسه-ص 85.
- (33)- م. نفسه-ص 63.
- (34)- ساروب، مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية- تر: خميسي بوغرارة- مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب-قسنطينة- 2004 - ص: 101

رواية الغريب لألبير كامي من الرواية إلى الفيلم

أ. كريمة ناوي

جامعة الجلفة

يعتبر-ألبير كامي-من أهم الكتاب الفرنسيين مواليد الجزائر الذي حاول أن يقترب منها، لكنها ظلت بالنسبة إليه أرضا فرنسية. إنها فقط طبيعة جميلة، وهو قد عبر عن ذلك في روايته-Noces أعراس -بقوله: "إن الحب الذي نتبادل مع مدينة، هو على الأغلب حب سري. إن مدنا كباريس، براغ... هي مدن منغلقة على نفسها وتحدد بالتالي العالم الخاص بها، لكن الجزائر مع بعض الأوساط الممتازة كالمدين على البحر، تنفتح في السماء مثل فم أو جرح، وما قد تحبه في الجزائر هو ما يعيش منه جميع الناس. البحر عند منعطف كل شارع"¹. إنها الجزائر التي عشقها الشعراء وعشقها-كامي- لكنه ظل غريبا عن ظروفها لأنها لم تكن إلا مدينة فرنسية وعلى فرنسا أن تواصل حمايتها لممتلكاتها.

إن الدارس لأدب-كامي- يمكنه أن يضعه في الموازاة مع أدب جزائري مكتوب باللغة ذاتها. لكن أدبه يظل أدبا استعماريا حاول أن يرسم من خلاله صورة الآخر(المستعمر). ومنه جاء التعبير عن المستعمر عنده وعند أمثاله مختلفا عن أدب أولئك الكتاب المغاربة عموما والجزائريين خصوصا. فقد ظلت الصورة عند الطرف الأول توسعية استعمارية وكانت في عيني الطرف الثاني تحريرية وثائرة.

«ألبير كامي» وفلسفة العبث: قبل دخول عالم -ألبير كامي-الروائي، لابد من ولوج عالمه الفلسفي لتتضح صورته. فقد ارتبط اسمه بفلسفة العبث. هذه الفلسفة التي سادت أوروبا عموما وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، التي قضت على كل ما هو جميل في الإنسان وشوهت معنى الوجود في عينيها، انطلاقا من تأثيرها عليه اجتماعيا واقتصاديا وإنسانيا.

ومن هنا فإن هذه الفلسفة قد شكلت عوالم -كامي- وأثرت في مساره الإبداعي وحتى الحياتي. ولا شك أن قارئ روايته -الغريب- والمتأمل في بطلها -ميرسو- يلاحظ مدى تشبعه بفلسفة الكاتب وبآرائه في هذا المجال. فميرسو شخص غريب. . ووحيد. . لا تربطه مشاعر قوية حتى بأقرب الناس إليه.

تناولت الدراسات التي تجاوزت 1300 دراسة، أعمال -كامي- المختلفة، وخاضت حتى في كل أعماله محاولة تفسير آرائه الفلسفية خاصة المتعلقة بعث العالم أو العالم بدون اله، إضافة إلى تأثير الفكر المسيحي في آرائه هذه.

يقوم فكر -كامي- على نقطتين أساسيتين هما: العث L'absurde والتمرد La révolte. وقد تأخذ إحدهما مكان الأخرى. فقد أكد ذلك بقوله: "يمكن الحكم على معنى العث بأنه يشكل بدايات تفكيري. . التفرد المعطى بالنسبة لي هو العث"². وبعد عشر سنوات أو أكثر عاد -كامي- ليؤكد نفس ما قاله عن التمرد. لقد لعب العث دورا كبيرا في تشكيل الوجود الميتافيزيقي لكامي.

إن عث العالم وفراغ الحياة من أية مشاعر ومعنى وهذه الغربة التي يعانها الإنسان حتى في عالم كان يعتقد عائلته، هو ما شكل فكر -آلبر كامي- الفلسفي كما انبنت عليه أعماله الأدبية التي حملت صبغة فلسفية كعمله -أسطورة سيزيف- التي حملت الكثير من المعاني. غير أن أكثر ما عبر عن أفكاره هذه هي روايته الشهيرة - الغريب- التي جسد فيها ومن خلال بطله -ميرسو- قمة الغربة التي يشعر بها الإنسان مما جعل كل الذين ق رأوا الرواية ينفرون من -ميرسو- ويرون فيه شخصا غريبا وخارجا عن مظاهر المجتمع.

«آلبر كامي».. وروايته الغريب: صدرت رواية - L'étranger - أو -الغريب- كما ترجمت عام 1943. وشدت إليها النقاد والباحثين انطلاقا من الموضوع الذي طرحته وهي رواية تحمل الكثير من المعاني رغم افتقارها للعواطف بحسب الدارسين لها. وتقع في جزئين. يحوي الجزء الأول ستة فصول ويحوي الجزء الثاني خمسة فصول.

تقوم الرواية على شخصية محورية ممثلة في البطل الذي يروي أحداثها -ميرسو Meursault-. شاب في الثلاثينات من العمر لا أحد له إلا والدته. وتبدأ الرواية من النهاية، من لحظة الموت، موت والدته -فيقول -ميرسو-: "ماتت أمي اليوم. وربما أمس لا أدري. لقد تلقيت من الملجأ الذي تقيم فيه برقية هذا نصها: أمك توفيت. الدفن غدا. أخلص تعازينا. ولم أستطع أن أفهم شيئاً.. ربما قد تكون توفيت أمس"³. ومن هنا تبدأ أحداث رواية الأحاسيس الجامدة كما وصفها جل الدارسين. وبهذا الخبر المفاجئ الذي يتلقاه -ميرسو- من الملجأ حيث كان قد وضع والدته لأنه لم يكن يمتلك لا الوقت ولا المال للاهتمام بها.

وهكذا يشرع -ميرسو- في رواية الأحداث التي بدأت بتفكيره في أن يستقل صباحاً الأتوبيس إلى -مارينجو- حيث هو الملجأ. و-مارينجو- بلدة قرب الجزائر العاصمة يستغرق الوصول إليها بالحافلة قرابة الساعتين. وإذا كان من المفروض أن والدته قد توفيت فإنه لم يشعر بأي نوع من الحزن، بل لا يظهر عليه حتى التأثير لهذا الموت المفاجئ إذ يتوقف في الطريق ليتناول طعامه كما هي عادته كلما زار والدته في الملجأ "ركبت الأتوبيس في الثانية وكان الجو حاراً شديداً القىظ. وكنت قد تناولت الطعام عند سبيلست كما هي العادة. وكان جميع من في المطعم متألمين لمصابي... وكنت مذهولاً بعض الشيء لأنه كان ينبغي أن اذهب إلى عمانويل لأستعير منه رباط عنق أسود وشارة للحداد أضعها فوق ذراعي"⁴. فهو لم يشعر بأهمية لما أصابه حتى أنه نام طيلة الطريق إلى -مارينجو-. وحين وصوله تحدث مع المدير ثم يتذكر أنه طيلة السنة الماضية لم يزر والدته ولا لمرّة واحدة "وربما كان هذا هو السبب في أنني لم أذهب لزيارتها في خلال العام الأخير ولو مرة. وهناك سبب آخر، هو أن هذا كان سيضيع مني يوم الأحد بالإضافة إلى الجهد الذي أبذله في السفر بالأتوبيس وشراء تذكرتين وساعتان تضيّعان في الطريق"⁵. ولهذه الأسباب يذكر -ميرسو- أنه لم يفكر في زيارة أمه.

إن العلاقة بينهما مفصومة منذ البداية فلا غرابة إذا تواصلت تلك المشاعر الباردة وتلك اللامبالاة. فهو لم يشأ أن يراها للمرة الأخيرة حين وصل إلى غرفة حفظ الجثث حيث كان يحتفظ بجثتها". قال لي وهو يتلثم: لقد غطيناها، ولكن يجب أن أفك المسامير لكي تراها. وتقدم نحو التابوت ولكني منعتة. فسألني: ألا تريد أن تراها؟ فقلت: لا. وتوقف وشعرت بالضيق لأنني أحسست بأنه لم يكن ينبغي أن أقول ذلك⁶. لكنه لم يتدارك الأمر ولم ير والدته، بل يتواصل شعور اللامبالاة والعودة إلى عاداته التي يحب فحين يعرض عليه البواب القهوة لا ينسى أن يصفها بقوله: "وحينئذ عرض أن يحضر لي قدحا من قهوة ممزوجة باللبن. ولما كنت أحب كثيرا القهوة الممزوجة باللبن فقد وافقت. وبعد قليل عاد ومعه صينية وشربت القهوة وشعرت برغبة في تدخين سيجارة ولكني ترددت لأنني لم أكن أدري إذا كنت أستطيع أن أفعل ذلك أمام أمي. وفكرت قليلا، ووجدت أنه ليس في الأمر ما يهم. وقدمت سيجارة للبواب وأخذنا ندخن معا"⁷.

انه مفتون بوصف المناظر الجميلة من طبيعة وبيوت وهواء والتي تحف بها مارينجو وكأنه لا يحمل أمه في التابوت. وتنتهي مغامرته بدفن أمه وعودته إلى العاصمة دون أن يظهر لنا حزنه أو ألمه بل يقول: "كما أذكر ابتهاجي حينما عاد بي الأتوبيس إلى مدينة الجزائر حيث استقبلتني أنوارها الساطعة وقد استحوذت علي حينئذ فكرة واحدة: هي أن أذهب لأنام اثنتي عشرة ساعة"⁸.

وهكذا عاد -ميرسو- إلى ممارسة حياته اليومية وكأن شيئا لم يحدث. عاد ليستأنف ما كان يقوم به قبل موت والدته. فقد استيقظ صباحا بعد دفنه لأمه بالأمس ليذهب إلى الشاطئ ويسبح ويداعب الفتاة التي كان معجبا بها وحتى حين تتفاجأ بموت والدته يحاول أن يبرر لها بأنه ليس ذنبه أن أمه قد توفيت بالأمس. وبعد عودتهما من السينما ترافقه إلى بيته ويقضيان الليلة معا. ليكتشف بعد نهاية الأحد وهو يوم عطلته "وخطر في ذهني حينئذ أن هذا يوم أحد متعب، وأن أمي قد تم دفنها، وأنني سأستأنف

عملي غدا، وأن شيئاً لم يتغير"⁹. إنها قمة عبثية الحياة التي لا تتوقف سواء كان الحزن كبيراً أم لم يكن أصلاً.

يعود-ميرسو- إلى روتين أيامه بين عمله بالمكتب والذهاب إلى السينما ورؤية ماري-. ولا شيء يتغير في مشاعره. إنها مشاعر مبهمّة، وهو لا يعرف إن كانت موجودة أصلاً، وهل تعني شيئاً.. انه يعيش الحياة دون أن يدري إذا كان يعيش وما معنى حياته. وحين سأله مديره عما إذا كان ينوي تغيير حياته أجاب "وحيئنذ سألني عما إذا كنت غير راغب في تغيير حياتي. فقلت له إن الإنسان لا يغير حياته مطلقاً، وأن جميع أنواع الحياة تتساوى على أية حال.

لا يحدث شيء جديد في حياة - ميرسو - غير لقائه بجاريه -سالامانو- العجوز و- ريمون - الذي يتردد على منزله ويشاركه رحلته على الشاطئ . الرحلة التي يرتكب فيها الجريمة بسبب الشمس. الشمس التي يكرهها والتي يتكرر الحديث عنها في الرواية "كانت أشعة الشمس تسقط في اتجاه رأسي على الرمال وكان بريقها لا يكاد يحتمل". "وكانت الشمس قاسية وكانت أشعتها الملتهبة تنكسر على الرمال وعلى البحر"¹⁰.

لقد انضم -ميرسو- إلى -ريمون- وصديقه في جولة على الشاطئ . وكان - ريمون - قد أخبره عن مشادة وقعت بينه وبين شاب عربي كان - ريمون -على علاقة بأخته. وقد لحق به الشاب ورفيقه إلى الشاطئ . لم يكن في نيته أن يطلق النار، كما راوده إحساس بأنه يمكن إطلاق النار أو عدم إطلاقها وكان ضد ذلك حين طلب منه- ريمون - أن يفعل". . وأردفت قائلاً: ولكن إذا لم يخرج مديته، فليس من حقه أن تطلق النار.. وراودني حينئذ إحساس بأنه من الممكن إطلاق النار كما أنه من الممكن عدم إطلاقه"¹¹.

لقد ذهب في جولة انتهت بارتكابه لجريمة قتل. فقد أعطاه - ريمون - المسدس واحتفظ به في جيبه. عاد -ريمون - إلى بيت صديقه، أما هو فقد عاد إلى الشاطئ وهناك التقى بالشاب العربي الذي وقع بينه وبين صديقه-ريمون-المشادة. كانت

الشمس قاسية جدا. وبسبب هذه الشمس الحارقة، تهيأ له السكين الذي كان يحمله العربي عند النبع وكأنه سيف يلمع مما جعله يفقد السيطرة على أعصابه ويخرج المسدس "وتوتر كياني كله. وتقلصت يدي على المسدس. واستجاب الزناد للضغط ولمست إصبعي بطن المسدس المصقول. وارتفع صوت جاف وحاد في الوقت نفسه. وبدأت معه المأساة وأزحت العرق والشمس. وفهمت أنني دمرت توازن اليوم والسكون الرائع للبلاج الذي كنت سعيدا فيه. وحينئذ أطلقت أربع رصاصات أخرى على الجسد المسجى الذي خمدت أنفاسه فنفدت فيه من غير أن يبدي حراكا. وكأنما كانت هذه الرصاصات أربع دقائق قصيرة طرقت بها باب التعاسة والشؤم"¹².

حدثت الجريمة التي لم تكن متوقعة. حدثت صدفة كما قال -ميرسو- لأنه لم يكن في نيته أن يرتكب الجريمة التي لا علاقة له بها إلا من خلال صديقه-ريمون- الذي أخبره يوما أن صديقه تخونه وأن عليه أن يجد الدليل على خيانتها له.

قبض عليه مباشرة بعد ارتكابه للجريمة، وزج به في السجن وقد طلبت المحكمة منه أن يطلب محاميا و إلا ستكلف المحكمة محاميا بمتابعة قضيته. لكنه كان يؤكد أن قضيته بسيطة جدا ولا تستدعي وجود محام. وعين له بعد ذلك محاميا. لم يكن الأمر مهما بالنسبة إليه فقد ظل يهتم بتفاصيل لا تعنيه كاهتمامه بلباس المحامي والقاضي وغيرها من الأمور التي لا تهم.

وجد -ميرسو- نفسه متهما في قضايا لا علاقة لها بجريمته، فقد اهتمت المحكمة بسلوكاته أكثر من اهتمامها بارتكاب الجريمة وهو ما جعله يستغرب الأمر. يقول: "وعلم المحققون من البحث الذي قاموا به في بلدة مارينجو أنني أظهرت عدم مبالاة يوم دفنت أمي... وقلت أنني كنت أحب أمي من غير شك ولكن هذا لا يهم. وكل الأشخاص العاقلين يتمنون إن كثيرا أو قليلا موت هؤلاء الذين يحبونهم. وهنا قاطعني المحامي وبدا عليه اضطراب شديد ... غير أنني أوضحت له أن من طبعي أن حاجاتي الجسدية تعرقل كثيرا مشاعري. وفي اليوم الذي دفنت فيه أمي كنت متعبا جدا، وكان النوم يسيطر علي إلى درجة أنني لم أنتبه إلى ما كان يحدث والشيء الذي أستطيع أن أؤكد أنه هو أنني

كنت أفضل ألا تموت أمي"¹³. إن المحامي لم يستطع أن يفهم مشاعر موكله التي بدت له غريبة لأنه لم يستطع أن يكبح جماح رغباته الطبيعية يوم وفاة والدته.

كان يشعر برغبة في أن يستبقه معه وأن يضمه لكنه لم يستطع ذلك ويستمر -ميرسو- في سجنه واستجوابه عن إطلاقه الرصاصات الأربع بعد الرصاصة الأولى التي قتلت الشاب العربي. ولم يجد إجابة لأنه لم يكن يعرف. ويستمر المحقق في استجوابه عن ديانته ويخبره -ميرسو- أنه لا يؤمن بشيء. أو أنه لم يفكر في هذا. يعود المحقق ليخبره بأن حتى الذين يدعون أنهم لا يؤمنون بالله هم يؤمنون به وأنه عليه أن يسلم أمره لله.

يتواصل حبسه وقد جعلت أفكاره المحقق يستغرب تصرفاته وأنه للمرة الأولى يصادف شخصا غير نادم على ارتكابه لجريمته. وحين يسأله فيما إذا كان يشعر بالندم يجيب -ميرسو- بأنه لا يشعر بالندم ولكن ببعض المضايقة.

يستجوب كل الذين عرفوه كصديقه ريمون - و- ماري- وسالامانو- وحتى صديق أمه في الملجأ ومدير الملجأ والبواب، وقد شهد كل عمال الملجأ بغرابة تصرفاته وأنه لم يكن يزور أمه في الملجأ وأنه رفض فتح الصندوق ليلقي عليها النظرة الأخيرة وأنه ذهب مع صديقه إلى السينما في اليوم الموالي لدفن والدته ونام معها. وقد استغربت المحكمة كل تصرفاته وبدأ لها شخصا غريبا.

تواصلت محاكمة -ميرسو- بعدها وتواصل سجنه. لكن الغريب أن كل التحقيقات معه وكل المحاولات لجعله يشعر بالندم لم تغير في موقفه شيئا. لقد أصبح كل شيء بالنسبة إليه عاديا، فطوال إحدى عشرة شهرا التي كان يحقق معه فيها لم تؤثر فيه وجعلته يشعر أنه صار جزءا من عائلة المحققين والقضاة والمحامين. لقد تحولت قضيته إلى قضية ملأت بها الصحف يومياتها خاصة أنها كانت في فصل الصيف، هكذا أخبره الصحفي الذي قدم من -باريس- ليغطي خبر يشبه خبره وقد أضيفت قضيته إلى الصحافة فقط للترفيه لا لأهميتها.

وخلال هذه الفترة، زارته - ماري - مرة واحدة مؤكدة له أنه سيخرج وأنهما سيتزوجان بلا شك. لكنه لم يشعر بغربة في السجن بل كان يشعر وكأنه في بيته ولكن حياته قد توقفت. إن الشيء الوحيد الذي كان يزعجه كيف يمضي الوقت. واستطاع أن يجد حلا لذلك عن طريق الذكريات. فقد قرر أن يستعيد كل ما كان في غرفته حين كان طليقا. وأقنع نفسه بذلك "وأدركت حينئذ أنه إذا عاش رجل يوما واحدا في العالم الطليق، فإنه بعد ذلك يستطيع أن يعيش في السجن من غير صعوبة مائة عام وأن يستعيد فيه من الذكريات ما يتيح له التغلب على مشاعر الضيق والتبرم وهذا يعتبر ميزة إلى حد ما"¹⁴.

هكذا وجد-ميرسو-حولا لتمضية الوقت وللنوم وللسجائر الممنوعة فقط لكي يعود نفسه على جو السجن الجديد، مع أنه كان يزعجه لم لا يسمح له مثلا بأن يحصل على السجائر مادام ذلك لا يضر بأحد ،وعرف بعدها أن ذلك جزء من العقاب. تواصلت أيامه المتشابهة وقد عثر على قصاصة ورق تحوي قصة فقراها. إنها تطرح مشكلة سوء فهم بين أم وابنتها تسببتا في قتل ابنها دون أن تعرف بأنه ابنها. وهكذا استطاع من خلالها أن يمضي الوقت بتذكرها وتخليها. (هي رواية «البيير كامي» التي كتبها لاحقا بعنوان سوء فهم Le Malentendu).

وانطلاقا من هذا الوضع فقد تساوت كل الأشياء عنه . فقد الزمن معناه ولم يعد يفرق بين الأيام لأنها صورة واحدة عن بعضها. ومرت أيامه بين الزنزانة وجلسات المحكمة. دون أن يتغير شيء في شهادة الشهود الذين أكدوا كلهم غرابة تصرفاته. ولم يعلق على شيء فقد كان يعتقد بصدقهم في كل ما قالوه لكنه يؤكد أنه يحب أمه وأنه تمنى لو أنها لم تمت.

تتلاشى غرابة -ميرسو- قليلا حين رأى صديقه -سيلست- صاحب المطعم حين جاء ليدلي بشهادته. فقد شعر برغبة في احتضانه "ولكنها كانت أول مرة في حياتي أشعر فيها بالرغبة في أن أعانق رجلا" وهكذا حاول الشهود وخاصة منهم- ماري-و-ريمون-و-سالامانو- أن يؤكدوا أن-ميرسو- رجل طيب وأنه وضع أمه

في الملجأ فقط لأنه لم يجد ما يقوله لها ولكي يجنبها الملل. لكن أحدا لم يستمع إليهم وأكد المدعي العام "سادتي المحلفين. غداة اليوم الذي ماتت فيه أمه، ذهب هذا السيد للاستحمام. وبدأ علاقة غير مشروعة ذهب لكي يضحك أمام فيلم هزلي. وليس لدي ما أقوله أكثر من هذا ¹⁵.

تأكد للمحكمة خلال فترة الاستجواب أن ميرسو - ذا سلوك شاذ وغريب. وظل يؤكد أنه ارتكب جريمته بمحض الصدفة وأنه لا يربطه بالشاب العربي أية علاقة. وكان يشعر بسعادة والآخرين يتكلمون عنه رغم استغرابه من أن الحديث كان عنه أكثر منه عن الجريمة.

ومن خلال كل الجلسات تأكد للمحكمة أنه ارتكب جريمته متعمدا وأنه لا يمكن أن يكون قد خطط لذلك. وأنه لم يشعر بلحظة ندم واحدة طيلة كل هذه الفترة، وأن كل المحاولات في جعله يتراجع أو يندم لم تجد نفعاً. لقد كان مقتنعا بأن كل ما قيل عنه صحيح، وقد حاول أن يقنع المدعي العام "وقد أردت أن أبذل محاولة لكي أشرح له بطريقة عادية بل بالأحرى بطريقة ودية أنه لم يكن في استطاعتي مطلقاً أن أندم على أي شيء فقد كنت دوما مأخوذا بما سوف يحدث . . بما سوف يحدث اليوم أو غدا. " ¹⁶. إن المدعي العام توصل إلى أن هذا الشخص ليس غريباً فقط بل قال أنه في الواقع ليس عنده روح، أو أي شعور إنساني، أي مبدأ من المبادئ الخلقية التي تحرس نفوس الناس، وقد اعترف المدعي العام أنه غير ملام في ذلك لأنهم لا يمكن أن يمنحوه ما لم يستطع أن يحصل عليه. وأن مثل هذا الرجل وصمة في جبين المجتمع ويجب أن تأخذ العدالة مجراها.

يرفض-ميرسو - ولأكثر من ثلاث مرات استقبال الكاهن الذي جاء به إليه لكي يعترف. وأكد أنه لم يؤمن بشيء اسمه إله طيلة حياته، وأنه لا يملك شيئاً ليقوله. ولم يبق أمامه إلا انتظار الحكم الذي سينطق في حقه بعد كل هذه الجلسات وتلك التحقيقات، والتي أكدت كلها على غرابة هذا الكائن الذي بلا روح والذي يجب أن يظهر المجتمع من أمثاله.

وأخيراً، تأكدت التهمة على-ميرسو-، وقد كانت التهمة متعلقة بغرابة تصرفاته أكثر من جريمة القتل التي ارتكبها وحكم عليه بالإعدام ولم ير من الذين حوله إلا الاحترام على حد ما شعر به" وكان الحراس في غاية الرقة والوداعة معي. ووضع المحامي يده على معصمي. ولم أعد أفكر في شيء. ولكن الرئيس سألني عما إذا كنت أريد أن أقول شيئاً. وفكرت قليلاً ثم قلت: لا"¹⁷. لكن الذي حدث بعد ذلك أن -ميرسو- الإنسان الضعيف قد استيقظ في داخله بعد معرفته بأن رأسه سيقطع في ميدان عام.

إنه الخوف الذي يشعر به أي إنسان مقبل على الموت أي كان نوع هذا الموت: هل هناك ما يمكن أن يخيف الإنسان من شيء قادم نحوه ليأخذ أغلى ما عنده: حياته؟.

ويفكر في الذين مروا بهذه التجربة. تجربة الإعدام. هل تمكن أحدهم من تغيير مصيره؟.. وأن المصادفة أو الحظ قد غيرا مجرى الأمور ولو مرة واحدة؟. لكنه لم يفكر في هذه الاحتمالات، بل ما كان يشغله هو البحث عن طريقة ما يمكنها أن تخلصه مما ينتظره". . ولكن الذي كان يشغل بالي هو البحث عن وسيلة للفرار. عن وثبة تنقلني عبر الطريق الذي رسم لي. عن رحلة إلى الجنون تهنيئ لي جميع فرص الأمل. وبطبيعة الحال لم يكن ثمة أمل إلا في أن تزهق روحي في أحد أركان الشوارع وأنا اجري هارباً بإحدى الرصاصات التي تتطلق حينئذ نحوي. ولكن بعد التفكير في كل الاحتمالات وجدت أنه محظور علي الحصول على هذا الترف، وأن المقصلة هي التي ستأخذ أجلي"¹⁸.

يستسلم -ميرسو- أثناء هذه الفترة التي تلت تأكيد حكم الإعدام فيه إلى مجموعة من الأفكار. يتعلق بعضها بالقوانين والنظم والقرارات. ويؤكد على أن أبشع ما يمكن أن يتعرض له الإنسان عقوبة الإعدام. غير أنه يدرك أن هذه الأمنية لا يمكن أن تتحقق ليجد نفسه خارج الأسوار والحراس. ويعتقد أن الإنسان يأمل دوماً بل ويتوهم . فقد توهم هو يوماً وتمنى لو أنه يصدر قانوناً يمنح المحكوم عليه بالإعدام فرصة ولو بنسبة واحد في الألف لأن الأمور قد تتغير ساعتها. لكنه عاد لاستئناف الأيام المتبقية على تنفيذ الحكم. وقد كانت أياماً صعب عليه تحملها لأنها لا تحمل إلا التعاسة

والخوف والانتظار. ولا شك أنه ليس هناك أصعب من أن ينتظر الإنسان تنفيذ حكم الإعدام فيه.

وهنا تظهر مشاعر -ميرسو- التي حاول طيلة الوقت الماضي أن يخفيها، إنها مشاعر الضعف والقلق الذي يعيشه الإنسان المعرض لوقف كهذا. مشاعر التمسك بالأمل وبالحياة ولو بربح أربع وعشرين ساعة إضافية. إنه الأمل في يوم آخر. يحاول -ميرسو- أن يتمسك بالحياة إلى آخر لحظة مفكرا في الاستئناف وأنه قد يحصل على العفو. ولكنه يتأكد أن ذلك لن يحصل أبدا وأنه لم يبق له إلا وقت قليل. ومرة أخرى يأتيه ويحدثه هذه المرة. ويسأل عن سبب الزيارة لأنها جاءت في توقيت غريب بعد الحكم عليه. ولكنه لا يستمع إلى ما يقوله له الكاهن، ويصر على أنه ليس في حاجة إلى دعائه "فأراد أن يتكلم معي مرة أخرى عن الله ولكنني تقدمت نحوه وحاولت أن أفهمه أنه لم يعد أمامي سوى وقت قليل لا أريد أن أضيعه مع الله".¹⁹ هي المكابرة في اللحظة الأخيرة التي يصر عليها بعد أن صار موته مؤكدا. فلا شيء عنده يبوح به أو يندم عليه بعد أن صار الموت أقرب إليه من كل شيء.

إنها النهاية التي باتت أكيدة. وهنا يؤكد -ميرسو- حقيقة الحياة التي ليس لها معنى مادام الموت سيختتمها، إنه عبث الحياة برأي -ميرسو- مادام كل شيء بلا معنى. ومادام كل الناس مذنبون وكلهم سيموتون. كانت هذه صرخات -ميرسو- الأخيرة في وجه القسيس وفي وجه الحياة. شعر بعدها بأنه تطهر من كل شروره ولم يبق أمامه إلا شيء واحد. "ولكي ينتهي كل شيء على ما يرام ولكي لا أشعر بكثير من الوحدة لم يعد أمامي إلا أن أتمنى أن يحضر متفرجون كثيرون يوم تنفيذ الحكم بإعدامي وأن يستقبلوني بصيحات الكراهية"²⁰.

هكذا كانت نهاية -ميرسو- ونهاية رواية -الغريب- لآلبير كامي. الرواية التي أثارت الكثير من التساؤلات مست حتى -كامي- الإنسان ومدى إيمانه .

رواية الغريب في أعين النقاد: اهتم الدارسون بالرواية وحاولوا الاقتراب من عوالم -كامي- السرية من خلال بطل روايته -ميرسو- . وماتزال هذه الرواية تحتل

مكانة هامة في الأدب ككل. إنها نموذج بشري خالد، اكتسب خلوده من جو الغرابة الذي وضعه في الروائي. فهل كان بالفعل-ميرسو-هو نفسه-كامي-؟ أم هي فقط تفسيرات النقاد وقراءاتهم؟.

يعتبر الشاعر الجزائري/الفرنسي-جون سيناك- من الذين اهتموا بهذه الرواية كثيرا. و-جون سيناك- شاعر جزائري /فرنسي. فضل أن يظل بالجزائر بعد الاستقلال. جمعت صداقة قوية بين-سيناك-و-كامي- وكان أن كتب -سيناك- دراستين هامتين حول هذه الرواية الشهيرة لكامي-وجاءت الدراستان تحت عنوان:

Notes complémentaires sur - و Notes sur L'étranger d'Albert Camus

L'étranger d'Albert Camus وما تزال دراستا -سيناك- تحافظان على أهميتهما من حيث مدى ما عبرتا عنه وما ورد فيهما. وقد رأى-سيناك-أن أعمال -آلير كامي- الثلاثة -L'envers et L'endroit ذهاب وإياب - و - Noces أعراس -و - L'exil et le royaume المنفى والمملكة- تضيء بعض معالم شخصية -ميرسو-الرئيسية في -الغريب-"هذه النصوص الثلاثة توضح بعض المعالم من ميرسو، تحديدا ما يتعلق بشخصيته المقدمة على براءته، يعني صدقه، بساطته ورفضه للأكاذيب. الشمس والبحر هم ممثلون-، يمنحون حقيقتهم للشخصيات التي بين البؤس والشمس"²¹. انه -ميرسو-، - كامي- الذي تورط في الأحداث صدفه ليؤسس عالما من اللامبالاة والعيبية.

إن-ميرسو-حسب الشاعر-سيناك- ليس فقط رمزا يمثل المجتمع الأوروبي، ولكنه شخصية حقيقية وهنا يشير-سيناك- إلى ما قاله - كامي-: "ثلاث شخصيات تدخل في تركيب الغريب: رجلين (بما فيهم أنا) وامرأة"²². هو شخصية أعطت تصورا استعماريا. وهكذا فإن -سيناك- رأى في شخصية-ميرسو-الذي لم يشعر بالندم بعد إقدامه على قتل العربي ولم يجد الشاعر إلا أنه "ليس هناك ما يظهر في اسم ميرسو إلا الموت والشمس"²³.

يؤكد-سيناك-أن العرب وفي كل أعمال -كامي- المختلفة"مجرد أشكال ثابتة، غير محددين، صامتون، بلا أسماء"²⁴. ولعل رواية-الغريب-تظهر ذلك إذ أن العربي الذي ارتكبت في حقه الجريمة بسبب الشمس التي أثرت على -ميرسو-، لم يهتم به الروائي على الإطلاق. لقد ظل-كامي- يعتبر الحديث عن العرب أو الجزائريين خارج اهتمامه وأنه على الكتاب الجزائريون أنفسهم أن يفعلوا ذلك. وهكذا فإن رواية الغريب طرحت العديد من أفكار-كامي- كحديثه عن عقوبة الإعدام التي طالما طالب بإلغائها. كما عبرت عن حيرته تجاه الدين ومدى أهميته في حياة الإنسان.

فلماذا اعتبر النقاد -ميرسو- شخصية غريبة؟ وتصرفاتها غير طبيعية؟. إن المتصفح للرواية والمتعمق في شخصية -ميرسو- يكتشف أنها شخصية يمكننا أن نصادفها يوميا وأنها لا تختلف عن الآخرين. فهو نموذج من الناس، قد يبدو للوهلة الأولى غريب الطباع لكنه في حقيقته شخص عادي يحب ويتمنى ويكي مثل الجميع. وإن كانت رغباته تهزم مشاعره في الكثير من الأحيان فإن ذلك لا يلغي إنسانيته. هو شخصية مكابرة ولا مبالية وباردة الإحساس لكنها لاتفتقده نهائيا. لقد كان بعيدا عن الحقيقة الوحيدة في حياته(الموت) ولكنه حين صار هذا الموت مؤكدا تبدلت مشاعره وتحولت اللامبالاة إلى خوف كبير.

وقد أبداع -كامي- في تصوير لحظات قلقه وتنصته لكل حركة خوفا من قدوم الحراس لأخذه إلى المقصلة وكان فرحه شديدا كلما صحا في الصباح ليجد نفسه مازال حيا. ولعل هذه اللحظات التي عاشها-ميرسو-في آخر الرواية تعيده إلى طبيعته العادية وتزيل غرابته ولامبالاته. بل إن المبالاة التي كان يعيشها كانت مزورة لأنه كان بعيدا عن الموت بطريقة جدية. في هذه اللحظة تزول الغرابة ويظهر الضعف الطبيعي في الإنسان.

إن رواية-الغريب- بمفهومها العام، محاولة للغوص في الجانب الخفي من الإنسان. إنها وبرغم ما كل ما قيل عنها رواية عميقة، استطاعت أن تكشف عما يمكن

للإنسان أن يخفيه. ولعل ما جعلها تتسم بالغرابة أن بطلها -ميرسو- كان أشجع منا ليقول ما في داخله ولم يختبئ خلف شعارات في الكثير من الأحيان نردها لكننا لا نقوم بها. إن -كامي- استطاع بحق أن يتسرب وبذكاء كبير إلى أعماقنا وما يجول فيها من خلال -ميرسو- الذي وبرغم جريمته وتصرفاته إلا يستحق العطف .

إن رواية- الغريب - التي شكلت ردود الأفعال المستنكرة لسلوكات بطلها، هي أكثر تعبير عن واقع الإنسان اليوم بعد أن فقد الكثير من الجمال والكثير من المشاعر. فهل هي الحرب التي كانت من دوافع ظهور ذاك النوع من الأدب المعروف بالعبث أم هي طبيعة الإنسان أن يقتل كل الأشياء الجميلة في عالمه ويستمتع بخرابه؟. إن الغريب لم يعد غريبا في زمننا الحاضر.

فيسكونتي والغريب. . من الرواية إلى الفيلم: قدم المخرج الايطالي الكبير -لوتشيانو فيسكونتي- عام 1967 أي بعد وفاة -آلبير كامي- بسنوات قليلة، إلى -الجزائر- بين نوفمبر 1966 و فيفري 1967 وهي فترة تصوير الفيلم. وقد ورد الفيلم من بين ما قدمه الإنتاج السينمائي الجزائري حيث يرد التعريف به "الاقتباس من كتاب آلبير كامو يحمل نفس العنوان. اغتال مارصو جزائريا بسبب-الشمس- ويقف أمام المحكمة متهما على الخصوص بسلوكه المنافي للنظام الاجتماعي أثناء دفن والدته. المحلفون يقررون -إقصاءه عن المجتمع- ويطالبون بتوقيع عقوبة الإعدام عليه. يستسلم مارصو وهو داخل زنزانته في انتظار تنفيذ الحكم إلى أفكار فلسفية حول الوجود. هذا هو الموضوع الرئيسي للفيلم"²⁵.

يبدأ الفيلم كما بدأت الرواية بحدث غير عادي يستقبله -ميرسو- أو -ماسنرويان- في برقية تصل من الملجأ حيث وضع أمه لإخباره بموتها. وقد ظهرت المشاهد الأولى إذ تم تصويرها ببيت الروائي -آلبير كامي- بحي -بلكور- بالعاصمة الجزائرية. يتلقى الخبر بشعور عادي لا حزن فيه ولا تحسر، ومن هنا يبدأ الفيلم وتبدأ حكاية-ميرسو-. إذ يظهر في صورة رجل لامبالي، بارد المشاعر لا يهتز للحدث الأليم . لم يذرف دمعا ولم يلق نظرتة الأخيرة على والدته أثناء تواجده بالملجأ حيث

ذهب لدفنها. يركض صباحا خلف -الأتوبيس- ليقله إلى-مارنجو- حيث جثمان والدته. وبعد الدفن يعود مباشرة إلى بيته ليدخن ويأكل. وهو ما شكل نظرة الارتياب والغربة للمحيطين به. ولم يكتف بهذا فقد التقى ب-ماري-أو-آنا كارينا- في الفيلم والتي كان معجبا بها، لترافقه إلى السينما في اليوم الثاني من عودته بعد دفن أمه ومرافقتها له إلى بيته وقضاء الليلة معا.

وبعد فترة يرتكب -ميرسو- جريمة قتل في حق جزائري اثر صدام بينهما وقد لعبت شمس -الجزائر- دورا هاما في كونها أصبحت بطلا ثانيا في الفيلم بعد أن أكد المتهم أن الشمس هي التي جعلته يفقد سيطرته ويطلق الرصاصات الأربع على الجزائري.

يقف-ميرسو- بعد ذلك في قاعة المحكمة وتأخذ قضيته بعدا آخر، إذ تركز المحكمة على سلوكاته التي رأتها منافية لقيم المجتمع بعد أن شهد عمال الملجأ وغيرهم بهذه السلوكات يوم دفن والدته. وتحكم المحكمة عليه بالإعدام. وفي انتظار تنفيذ هذا الحكم يتحدث-ميرسو- عن بعض القضايا تتعلق كلها بوجوده الإنساني والغاية منه وعقوبة الإعدام وأهمية الحياة والأشياء والناس مادام الموت سيأتي ليختم كل شيء. وهذه فكرة-كامي- دوما. . ما قيمة كل شيء إذا كان الموت سيختم كل شيء. فلا شيء له أهمية، لا الحب ولا الحلم ولا شيء أبدا. إن كل شيء أعطي لنا ليستعاد ثانية". نحن محكومون بهذا العالم الميت والمحدود. . أو نحن نجري في الزمن. . أين كل شيء أعطي ليؤخذ. . حيث آثار الإنسان المثالية، الحب أيضا لا يقول، الكتب كذلك، الحياة نفسها لها نهاية.²⁶

لقد انتقلت الرواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئا من روحها أو تفرغ من محتواها. ومنه فإن المخرج استطاع أن يبقي على أفكار -كامي- وعلى ما صور به بطله-ميرسو- وظهر-ماسترويان-متممسا الدور بشكل جيد رغم الاختلاف الذي كان حول شخصية البطل ومن سيلعب دورها وكان قد رشح له الممثل -ترانتينيو- وهو الممثل الذي لعب دورا جميلا ممثلا في شخصية الجندي الفرنسي الذي

يساعد -علي لابوانت- (سيد علي كويرات في أجمل أدواره السينمائية) في الهرب ويرافقه إلى الجبل في فيلم من إخراج -أحمد راشدي- ،-الأفيون والعصا والمأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للروائي-مولود معمري-) ثم اختير -ماسترويانى- للعب الدور. إضافة إلى -إبراهيم حجاج- في دور الشاب الجزائري الذي يقتله -ميرسو- .

وهكذا فقد حافظ الفيلم على الرواية شكلا ومضمونا، ويعود ذلك إلى أن السيدة -كامي- زوجة الكاتب قد طلبت من المخرج الحفاظ على الرواية كما هي ودون أدنى تغيير. وقد كان -فيسكونتي- ينوي أن يعطي للفيلم أهمية أكبر وأن يربطه بأحداث -الجزائر- آنذاك وخاصة على المستوى الثوري. وقد أكد الذين يفرقون بين الأدب والسينما على أن المخرج لو أخذ برؤيته كسينمائي لتمكن من صنع فيلم أكثر جمالا ،لأنه يبقى للسينما جمالها وخصوصيتها بعيدا عن النص الأدبي.

وقد أشار الشاعر والصادق لآلبير «ألبير كامي»-جون سيناك- والذي اهتم كثيرا بكل ما يتعلق ب« ألبير كامي» مؤكدا أن المخرج "حاول أن يكون قريبا في بعض نواحي الإخراج كاختيار شقة« ألبير كامي» ببلكور حيث نراها في المشاهد الأولى، أين نرى الممثل إبراهيم حجاج. ليأخذ دور العربي، كما صورت مشاهد الجريمة بشاطئ-زرالدة- قرب العاصمة-الجزائر- .

رؤية نقدية: حول إذن المخرج رواية -الغريب- إلى فيلم محافظا على كل ما جاء فيها. كما حول كل حركة وكل فكرة إلى صورة تتبض بالحياة. فيظهر -ماسترويانى- وكأنه-ميرسو- الموجود بالرواية، بلا مبالاته وبروده متحدثا عن أفكاره وهو في الزنزانة. ويظهر -إبراهيم حجاج- في صورة الجزائري على الشاطئ كما ظهر في الرواية، وكانت-آنا كارينا-كما لو أنها -ماري- في الرواية جميلة ومغرية. ولكن الفيلم لم يحقق ما أراده مخرجه.

لقد أكد تاريخ السينما على أن الرواية من روافدها الهامة لما قدمته لها من نصوص صنعت مجدها . وما تزال تلك النجاحات العديدة لتلك الأفلام التي قامت على روايات ك:-ذهب مع الريح- لمرغريت ميتشل، و-آنا كارينا-لتولستوي، و-عناقيد

الغضب-لستاينبيك، و-غادة الكاميليا-لدوماس وغيرها من الأفلام الناجحة عالميا. ولكن الذي أكدته الدراسات أنه ليست كل رواية قابلة للأفلمة، وأن الرواية شيء والسينما شيء آخر. كما أنه من حق المخرج أن يفرض رؤيته في الفيلم، لأنه قد يضحى ببعض الأدب لصنع فيلم جيد وهنا يقول المخرج السوري-نبيل المالح- بأن "خيانة النص الأدبي تؤدي أحيانا إلى صنع فيلم ناجح"²⁷. فهل ساهم اقتباس الرواية كما هي السينما في إفشال الفيلم؟.

اعترف مخرج الفيلم-لوتشيانو فيسكونتي- بفشل الفيلم وأنه لم يكن فيلما مهما رغم إنتاجه الغزير الذي قدمه طيلة عمله السينمائي. فرغم الممثلون الكبار على غرار-ماستروياني- الذي كان آنذاك من أشهر الوجوه السينمائية ورغم ميزانيته إلا أن الفيلم لم يلق الإقبال المنتظر والمعهود لكل أفلام-فيسكونتي-.

وقد جاء النقد في معظمه سلبيا ضد الفيلم، ولكن ذلك لم يمنع بعض محبي فيسكونتي- من أن يشيدوا بالفيلم. فما هو الناقد-تيشين- في -كراسات السينما - يعترف بقدرة المخرج في هذا الفيلم "إن فيلم فيسكونتي هو أولا وأخرا قصة حب. وهو فيلم يدفع مخرجه إلى احترام العمل الأدبي بحذافيره وعدم السماح بتعديل فيه إلا في حدود تبرز فيها محاسن الكتاب. فالميل إلى الحشو من شأنه أن يشوه جمال العمل الأصلي"²⁸. والمخرج ومن خلال هذا من الذين لا يخلون بجمال النص الأصلي كما يفعل الكثير من المخرجين الذين يفرغون النص الأدبي من محتواه.

أما الناقد-ميشيل ماردور-فقد رأى في الفيلم لوحة جميلة حين يقول:"أحب فيلم الغريب لأننا نشاهد فيه عاصمة الجزائر على بعد كأنها لوحة زيتية رائعة. وقد وفق فيسكونتي في التغني بمناظر بلكور في أطرافها الحزينة، وبأرض الريف الحمراء، وسجن دولا كروا"²⁹. كما تظهر مدينة-الجزائر - البيضاء بجمال بحرها ومناظرها الرائعة التي عشقها-ميرسو- في الرواية وعبر عنها بكل حب. إنها المدينة التي أحبها -كامي- في الأصل. . حب شمسها. . وبحرها. . وجبالها. . لكنها ظلت في ذاكرته مدينة فرنسية.

لقد أبدع المخرج-فيسكونتي- في تصوير المناظر الجميلة وحتى في التقاط صورة -ميرسو- بكل دقة، رغم تعقيد الشخصية. ولكن الذي حدث أن الفيلم جاء أقل مستوى من أفلامه الأخرى. ولعل من الأسباب التي ساهمت في ذلك أن المخرج كان مقيدا بالرواية بنسبة مائة في المائة لتعليمات السيدة-كامي- التي لم تسمح واشترطت تحويل الرواية كما هي، ومنه فإن المخرج لم يتدخل في الفيلم فكان أن قدم رواية على الشاشة ولم يقدم فيلما سينمائيا لأنه بذلك لم ينتقل من الكلمة إلى الصورة ولم يخلق جمالا سينمائيا بل أدبيا.

ورغم أن الفيلم لم يحقق النجاح المنشود، إلا أنه يبقى من الأفلام المميزة في تاريخ السينما الجزائرية التي لم تر في إنتاج فيلم -الغريب- إلا اعترافا بهذا الكاتب الذي ظل جزائريا ولو أنه لم يرتبط بهذا البلد كما كان صديقه الشاعر-جون سيناك-. هذا الكاتب الذي قال عنه وزير التربية 1967 في مقاله - Camus vu par un Algérien - مؤكدا المقال بعنوان: Camus l'Algérien وقد خلص إلى أن -آلبير كامي- "يبقى بالنسبة إلينا كاتب كبير أو بالأحرى أسلوب كبير، ولكن غريب"³⁰.

إن فيلم-الغريب-للمخرج-فيسكونتي- يبقى من الأعمال المتميزة في تاريخ السينما، من حيث تعاملها مع النصوص الأدبية. كما يبقى الفيلم ومن قبله الرواية من أكثر الأعمال قراءة واهتماما من طرف النقاد. كما يظل -آلبير كامي- من الروائيين الممتازين رغم كل مواقفه السلبية تجاه بعض القضايا.

الهوامش:

1- كامي، آلبير. أعراس. ت/جورج طرابيشي. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان. ص33
2-Marcel J. Mélançon. Albert Camus Analyse de sa pensée. Suisse Les Éditions Universitaires de Fribourg. 1976. -p6.

3 - كامي، آلبير. الغريب. المكتبة الثقافية. بيروت. لبنان. 1982. ص07.

4 -المرجع نفسه. ص08.

5 -م ن. ص09.

6 - م ن. ص11.

7 - م ن. ص13.

8 - م ن. ص22.

-
- 9 - م ن. ص29
- 10 - م ن. ص58
- 11 - م ن. ص59.
- 12 - م ن. ص62.
- 13 - م ن. ص67.
- 14 - م ن. ص79.
- 15 - م ن. ص93
- 16 - م ن. ص98.
- 17 - م ن. ص104.
- 18 - م ن. ص106.
- 19 - م ن. ص115.
- 20 - م ن. ص117.
- 21- Khodja, Hamid nacer. Albert Camus. Jean Sénac ou Le fils rebelle Paris. Méditerranée . 2000. p111
- 22- ibid, p112
- 23 - ibid, p113
- 24- ibid, p112
- 25 -الإنتاج السينمائي الجزائري. 1957-1974. وزارة الإعلام والثقافة. الجزائر. ص7.
- 26- 51-Marcel J. Mélançon. Albert Camus Analyse de sa pensée. p11
- 27 - المالح، نبيل. في حوار لي معه.
- 28 - الإنتاج السينمائي الجزائري. ص07.
- 29 - المرجع نفسه. ص07.
- 30 - Khodja, Hamid nacer p114.

المقاربات النحوية في واقع التعليم الإكمالي -قراءة في منهجية الأداء-

د. غانم حنجار جامعة - تيهرت -

يخلط كثير من المتعاملين مع موضوع اللغة - تدريسا أو بحثا - بين النحو، والإعراب. وحتى اللغة ولا يكاد التمايز يحصل بين هذه العناوين إلا عند فئة المتخصصين، الذين رفضوا الترادف لمثل هذه المصطلحات.

سبب هذا الخلط بلبلة في الفهم، وبخاصة في مراحل الطلب والاكتساب. وبما أن اللغة ذلك النظام الذي تتعايش فيه، جملة من الفنون اللغوية لكونها عناصر حيوية تحكمها علاقات مقدرة في الفكر، فلا يعني أنها قواعد نحوية أو تقنيات إعرابية وكفى. لأن النحو - بمفهومه التركيبي - لا يعدو أن يكون مسلكا منهجيا للمتكلم بلغة العرب تأسيسا بسمتهم، والتزاما بضوابطهم المؤدية إلى مضاف الفصاحة والبيان. ولأجل هذا الأمر عرف ابن جني النحو بأنه :

>>انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب، وغيره كالتشبيه، والجمع والتحقيق والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ... ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها، وإن لم يكن منهم وإن شذ بعضهم عنها رد إليها>>¹. ومثل هذا التعريف المتقدم في زمانه يجعل ابن جني لا يفرق بين التركيب والصيغ، إذ هما مدرجان عنده بالمعية تحت عنوان مصطلح "النحو وهذا التصرف يتماشي والتعريف الحديث للنحو" >> فقد جمع في هذا النص بين لونين من الدراسات: صرفية وتتضح في التنئية، والجمع والتحقيق، ونحوية: وتتضح في الإضافة والإعراب والتركيب. وهذان النوعان وهما الصرف (morphologie) والتركيب (syntaxe) يكوّنان في الدراسات اللغوية الحديثة ما يسمى بعلم النحو (grammaire)>>²

أما الإعراب فهو الخصيصة البيانية التي حبا الله بها لغة العرب. فعليه تتوقف الدلالات الخطابية ولا معنى يحصل في غيابه، ومن ثم قرر النحاة أصلاً نحوياً منصوصه: "الإعراب فرع المعنى" وما دام الإعراب تقنية بيانية فليس هو النحو بقدر ما هو سبب في بعثه وعله في وجوده. فالعرب التزموا الإعراب وعرفوه قبل أن يعرفوا النحو، وما كانوا في حاجة إلى تلك النواميس المصطنعة، لأنهم قوم طبعوا على الإعراب قالوا فأعربوا...³ وبالتالي كان يعينهم من الإعراب الإقصاد عن أواخر الكلم، طبقاً لمقتضيات التركيب الطارئ، إلا أن يعترضهم عارض الوقف فينطقون بالحركة سكونا بدعوى تمثيل المعاني وتزيين الصوت⁴. فإذا كانت هذه المصطلحات اللغوية متداخلة إلى حد الترادف. فهل الواقع التربوي على المستوى الإجرائي - في مأمّن منها ؟

الحقيقة إن الأمر مسترسل في كثير من الذهنيات الساهرة على ممارسة اللغة بوصفها جملة من الأنشطة المعرفية والوجدانية * ومن ثم اجتهدت المناهج التعليمية الرسمية في تقديم التراكيب النحوية والصيغ الصرفية لأنها روافد معرفية تصب في مصب التعبير. إذ التعبير وحده الذي تقاس به الكفاءة اللغوية لدى الطالب في مساره التقويمي.

إلا أن المؤلف عند المعلم يرى في النحو مدار العمل، ونهاية القصد، بل يختزله في الكثير من المواقف في فن الإعراب⁵، سواء تعلق الأمر بالتطبيقات الداعمة أو الإجراءات الاختبارية.

إن موقف مثل هذا مبني - في اعتقادي - على السمعة التاريخية التي يتمتع بها علم النحو سواء من المنظور الديني أو العلمي، أو حتى القومي.

فتاريخنا حافل بالإشادات والتتويهاات بالنحو، والنحاة. ولعل الموروث التأليفي في هذا الفن فاق التصور وعز على الحصر.

ولا نكاد نعجب حين نرى بدر الدين الزركشي يروي بقوله:

>> كان بعض المشائخ يقول: العلم ثلاثة: علم نضج وما احترق هو علم النحو والأصول وعلم لا نضج ولا احترق وهو علم البيان والتفسير، وعلم نضج واحترق وهو علم الفقه الحديث >>⁶

والأمر أعجب عند العالم النحوي أبي البركات⁷ بن الأنباري حين قال: >> إن الأئمة من السلف والخلف أجمعوا قاطبة على أنه - النحو - شرط في رتبة الاجتهاد

وأن المجتهد لو جمع كل العلوم لم يبلغ رتبة الاجتهاد حتى يعلم النحو فيعرف به المعاني التي لا سبيل لمعرفتها، فرتبة الاجتهاد متوقفة عليه لا تتم إلا به <<⁸.

فلهذه الأسباب نرى معلم النحو في أوساطنا التربوية متكلف الحماسة نحو هذا العلم. وقد أبدت التجارب والملاحظات والمراقبات الميدانية -على مستوي الشخصي- أن النشاط الذي يتفاعل معه معلم اللغة العربية بكثير من الحماس إنما هو النحو دائماً بل ترى معيار التفوق والكفاءة الساري بين زملاء المهنة هو من تولى حيازة الفنون النحوية، وأتقن صناعة الإعراب، حتى وإن بات عاجزاً عن إنتاج نص أو تحليل خطاب⁹. فهذا بالنسبة لمنزلة النحو وموقف المعلم منه.

أما إذا غصنا في المضامين المعرفية لفن النحو، فإن المناهج الرسمية لتعليمية اللغة الخاصة بالطور الثالث تحرص على تقديمها في نطاق الاختيارات المنهجية ومقاصد التربية الوطنية العليا في شكل أبواب ذات موضوعات مرتبة فيكون مجموع ما يتلقاه المتعلم في هذا الطور اثنين وسبعين (72) عنواناً يتقاسمها الصرف والنحو أي بمعدل أربعة وعشرين عنوان سنوياً. وأمام هذا التوزيع المنهجي والاجتهاد في تقدير الحجم الساعية وبلورة الأهداف التعليمية وتحديد طرائق التبليغ يمكننا إثارة الأسئلة الآتية:

ما المعايير المعتمدة في اختيار تلك المضامين؟ وهل تعد المادة المعرفية النحوية كافية بالنظر إلى خصائص المرحلة، كيما نضمن لتلميذنا تعليماً أساسياً يؤهله إلى حسن التصرف في مناحي الحياة؟ الحقيقة إن الممنهجين مقتنعون بضرورة استحضار جملة من المبادئ، التي يتوقف عليها سير الفعل التعليمي. وهي مبادئ مشاعة في تقاليد النظم التربوية الراقية وأعرافها:

*** أولها: مبدأ الأولوية:** الذي ينظر إلى التلميذ بوصفه مقبلاً على التعامل مع مادة متشعبة الفنون غزيرة المعارف مترامية الحدود، ومن ثم يجدر الأخذ بما تقرره حاجة الاستعمال فقط¹⁰.

*** ثانيا: مبدأ التكمالية:** يعني أن أنشطة اللغة العربية من نحو، وصرف وبلاغة، وإملاء ومفردات... لا تدرس بمعزل فن عن آخر، ولكن يكمل بعضها بعضا فمتعلم النحو - على سبيل التبيين - مطالب بإسقاط المعارف النظرية والأحكام والقواعد التي تلقاها على كل نشاط فرض عليه. فهو حين يتولى قراءة نص عار من الشكل لا مناص من تأديته بالإعراب والإبانة. وإذا ما تحتم عليه فعل الإملاء أو التحرير استطاع الاستجابة لمتطلبات الموقف، باحترام الضوابط.

هكذا تكون المعرفة النحوية - في المنظور المنهجي - وسيلة إلى فهم المعاني وتقويم اللسان وإدراك العلاقات بين عناصر التركيب.

*** ثالثا: مبدأ التوسع الحلزوني:** يراد به التوسع الأفقي الممتد نحو الأعلى، بالتعمق في المبحث الواحد تماشيا مع قدرات المتعلم العقلية واستعداداته لنفسية، فضلا عما تقتضيه مرحلة التكوين فالتلميذ الذي نشأ في طور الأول - بداية السنة الثالثة تحديدا - على المعرفة السطحية للجملة العربية بأركانها الأساسية، فإن هذا العنوان لا يزال متماذيا في تعاطيه بالإعادة والتوسع والتعزيز سنة بعد سنة، ومرحلة تلو أخرى.

*** رابعا: مبدأ التدرج:** هو مبدأ يقتضي ضمان التنقل في المسار بالتدرج المنهجي من السهل إلى الصعب ومن المحسوس إلى المجرد ومن البسيط إلى المركب - فالتلميذ الذي رسخ في ذهنه أن الفاعل أو المفعول به أو الخبر لا يكون إلا مفردة، فسيأتي عليه يوم ويرى الكلمة المفردة تطورت إلى جملة في إطار بناء الجملة المركبة كماله أن يقتنع بأن النظام الترتيبي المنطقي لعناصر الجملة بنوعها قد يطرأ عليه التغيير. ويمكن لكثير من تلك العناصر أن تتبادل فيما بينها المواقع. وهكذا - في نهاية الطور - تكون جل الموضوعات المدرجة لا تخرج عن لوازم الكلام الأساسية. وبعض المتممات والحروف التي سبق طرق جلها في مرحلة الابتدائي. وهذا لا يعني أن تلميذ المرحلة أتى على حصيلة النحو العربي بغضه وغضيبه، ولكن نعتقه قد استهلك رصيда يضمن به - في أسوأ الظروف - التحرر من الأمية وتبعاتها المكلفة

دون القول: إنه تمكن من المادة النحوية - فهما. وهضما. وتصرفا- إذ ما يزال سبيل النحو أمامه محفوفاً بجملته من الحوائل والمثبطات، التي يعود بعضها إلى طبيعة الفن نفسه، وتتوزع البقية عناصر العملية التعليمية، التي أحاول تشخيصها بشيء من التفسير والبيان.

حوائل في طريق تعلم النحو:

1- تدابير التنظيم التربوي: من الإجراءات التي يقرها نظام توزيع المواد التعليمية وأنشطة البيداغوجية في مرحلة الطور الثالث، قضاؤه بتدريس المواد العلمية الدقيقة في الفترات الصباحية وتأجيل غيرها من العلوم الإنسانية والأدبية إلى فترات المساء. وتبعا لهذا الاجتهاد كثيرا ما يتصادف إعطاء حصة النحو في ساعة متأخرة حتى من المساء الدراسي، وهذا ما يفقد المعلم والمتعلم معا قيم الحماسة والتفاعل والتلقي المريح.

2- سلوكات التقصير والإخلال لدى هيئة التأطير تجاه فن النحو: نخص بهذه الملاحظة فئة المعلمين في بقية مواد التدريس الأخرى من غير العربية. فالضرورات المنهجية تفرض عليهم الالتزام العملي بمبدأ التكامل والتنسيق خدمة للغة العربية في حدها المقبول، من حيث الأداء نطقا وكتابة، ضمنا لغرض التعزيز ودعم المكتسبات النحوية والصرفية المحققة في أحيائها الخاصة ولكن حين يتنازل كثير من المعلمين عن هذا الواجب لصالح اللحن وإشاعة الخطأ، فلا يحسب أن ملكة اللغة، التي يفترض أن حازها المتعلم في مناسبات التلقين والتعليم قد يدوم بقاؤها. وهذا الخرق كثيرا ما يفوت فرص الانتفاع على التلميذ، إذ الحقائق العلمية على درجة دقتها وحساسيتها لا تصل في غياب اللغة السليمة الخاضعة لسلطان العلم والمعيار*.

ينبغي أن يمحى من الذهنيات الاعتقاد الدال على أن مهمة الأداء اللغوي الفصيح متوقف، وبصفة فردية على أستاذ العربية. أما غيره فهو في حل منه، له أن يقول ولغيره أن يحتجوا.و لكم أن تتصوروا عاقبة اللغة بفنونها العلمية: نحوا وصرفا وبلاغة عندما يكون طالبها تتقاذفه التأديبات المبتذلة في غياب القدوة اللسانية.

3- كثافة المادة وصعوبة الانتقاء : ما من شك أن الإحاطة باللغة العربية أمر بعيد

المنال، ويكون الإمام الشافعي مصيباً حين قال: <<لا يحيط بالعربية إلا النبي>> ** والملاحظ على برامجنا التعليمية في هذا الطور الكثافة والضغط، ولربما سوء الانتقاء أيضاً. فعندما تدرج موضوعات مثل: الإعلال، والقلب، والإبدال والمشتقات العاملة بشروطها، لا يقوى المعلم على تبليغ هذه المعطيات المعقدة بالاطمئنان الكافي، كما لا يتمكن المتعلم سوى من ترديد المصطلحات بوصفها قوالب جاهزة، دون أن يعي مدلولها الاصطلاحي. وهذه إشكالية مفروضة بالتقادم. فإلى جانب هذا كله تكون المدة الزمنية المخصصة للطور قاصرة على أن تسع ذلك الكم الهائل من الموضوعات، مما يضطر المعلم إلى تقديمها بشيء من السلق والابتسار في ظرف يكون، حتى المتعلم ذاته عديم الفراغ طوال الأسبوع .

* **تدابير المراجعة والإصلاح:** يبدو أن الوزارة المعنية قد أحست بضرورة النظر في كثير من القضايا البيداغوجية، ولذلك أعلنت مشاريع الإصلاح الشامل بإنشاء ورشات تكوينية، أطلق عليه صفة المجموعات المتخصصة لبناء المناهج. وكان حظ تعليمية اللغة العربية من هذا المشروع كبقية المواد التعليمية، حيث عدلت المناهج وأعيد النظر في بناء المادة المعرفية وأصبحت مقاربة التدريس بالكفاءات اختياراً أساسياً وبيداغوجياً فرضته روح العصر بجملة من الأبعاد المقدره في اجتهاد ذوي الاختصاص، ومن ثم صارت قواعد اللغة العربية في ضوء التجديد، تصل إلى التلميذ وفق المقاربة النصية، التي تعني في الطرح المنهجي الجديد <<تناول اللغة العربية من جانبها التقني، كوسيلة للتعبير والاتصال في طريق البناء ومن ثم عدّ النص عنصراً أساسياً في الوحدة التعليمية - وبالتالي، فإن نحو النص وليس نحو الأبواب والأحكام المسبقة - يصبح هو أداة في الخطاب، حيث يسمح بفهم النص وإدراك تماسكه وتسلسل أفكاره. والتعبير والاتصال بوساطته، والمقصود بنحو النص تلك القواعد اللغوية التي لا تقصد لذاتها بل هي التي تدرك بها نظام اللغة، والدور الذي تؤديه قوانينه في مختلف أنماط النصوص التي نستمتع إليها أو نقرأه ونتتبعها>>¹¹. فهذه

خلاصة النظرة الإصلاحية لتعليمية نشاط القواعد، وعلى الرغم من ما فيها من سمات الجراءة والرهان على النتيجة الفضلى إلا أن سياق الطرح، والشروط المقدمة، لا أخالها تحقق من النجاح الموعود الشيء الكثير. فإذا علمنا أن المادة النحوية بتراكيبها وصيغها ذات غزارة، وعلمنا إلى جانب ذلك أن المعلم مكلف باستجلاء الحصائل والأحكام - وهو يتولى النص القرائي تأدية وشرحا وتعليلا- ما نحسب أنه يصل إلى المنتهى في قصده النحوي، وبخاصة وهو محاصر بكم من القوى المطاردة، كالتعداد والوقت والتشتت الذهني. لأن معلمنا اعتاد أن يعلم القواعد لذاتها، مجردة من كل الاعتبارات التي تراها المقاربة النصية. فهكذا تعلم وهكذا فرض عليه أن يعلم <<ولكل امرئ من دهره ما تعودا>>. ثم إذا تأملنا الإجراء الاجتهادي في المناهج التعليمية الجديدة نجده يقضي بحذف حصة الأعمال التطبيقية بوصفها حصة داعمة في النمط المعدل وهذا ما زاد في ارتباك المعلم وحيرته إزاء تعليمية نشاط قواعد اللغة في ثوبه الجديد.

مهما تتباين طرائق التبليغ، فإن الهدف المشترك بينها هو الوصول بالتلميذ إلى حد تكون هذه الضوابط معالم يهتدي في ضوئها، عسى أن تعصم لسانه وقلمه. ويبقى إلى جنب الطريقة المراهنة على المعلم الكفاء الذي يكيف الوسيلة وفق ما تقتضيه الغاية والحاجة ويغرس المثل السامي في نفوس النشء بالسمت والكلمة والموقف.

الهوامش:

1- الخصائص لابن جني، ج1، ص34.

2- ظاهرة الإعراب في النحو العربي: أحمد سليمان ياقوت، ص 21.

3- من أمثلة ذلك قصيدة عمار الكليبي:

ماذا لقينا من المستعربين ومن	قياس نحوهم هذا الذي لبتدعوا
إن قلت قافية بكرا يكون بها	بيت خلاف الذي قالوه أو ذرعوا
قالوا الحنث وهذا ليس منتصباً	وذاك خفض وهذا ليس يرتفع
وحرصوا بين عبد الله من حمق	وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوما احتالوا لمنطقهم	وبين قوم على إعرابهم طبعوا

ما كل قولي مشروط لكم فخذوا ما تعرفون وما لم تعرفوا فادعوا

لأن أرضي لا تشب بها نار المجوس ولا تبني بها بيع

4- فالعرب لا يبدأون بساكن ولا يفتقون على متحرك.

5- كل الامتحانات التطبيقية المجرة على الأساتذة عندما يخبرون في تقديم نشاط تعليمي من الأنشطة السبعة لا يغيبون نشاط القواعد إطلاقاً.

6- نقلاً عن كتاب ظاهرة الإعراب ص 158.

7- أبو البركات عبد الرحمن بن الأنباري (1119-1181) عالم نحوي ولغوي، اشتهر بعدة مؤلفات أبرزها: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين والبصريين.

8- النحو الوافي: حسين عباس ج1، مقدمة الكتاب.

9- هذا التصور الساري في الغالب الأعم من شريحة الزملاء المعلمين، مرده إلى نمطية البيداغوجية الموروثة، التي ترى في الركam المعرفي الحاصل بالاستظهار شعار التفوق ولذلك قالوا : << من حفظ المتن حاز الفنون >>

10- <<تمكين التلميذ من الإحاطة بالقواعد الأساسية النحوية والصرفية والإملائية، ومساعدته على الإلمام بالأساليب البلاغية المناسبة لمستواه وتوظيفها عملياً>> منهاج اللغة العربية، ط3، ص7.

* يعترف كثير من خبراء التوجيه التربوي أن الحقائق العلمية في مجالات علم الرياضيات والفيزياء باتت معضلة في غياب اللغة المعيارية السليمة.

** من خصائص اللغة العربية: الموسوعية فقد ذكر بن أحمد تعداداً للمادة المعجمية بلغ حده قرابة 12300000.

وتحصى الدراسات الحديثة: <<أن عدد البحور الشعرية المكتشفة إلى غاية اليوم مائة وأربعة وثلاثون بحراً>>. وليد قمبر ناقد وشاعر سوري.

* طريقة بيداغوجية ترى التقرب من النحو، يحصل بالتعرض للنص المراد قراءته بطريقة لعرض أو الاقتضاء أو الطبيعة في مقابل "الطريقة القاصدة" أو "الترتيبية". يراجع الموجه الفني لصاحبه إبراهيم عبد العليم ص 205 وما بعدها.

الزركشي والإجراء السياقي (توزع المفهوم)

أ. دريسي صالح

المركز الجامعي برج بوعريريج

إن حديثنا عن المفهوم الموزع للسياق لدى بدر الدين الزركشي لا يحدد بنا عن السياق العام المرتبط بالمشاكل الإجرائية، التي يصادفها الباحث إذا ما أراد تطبيق بعض ما نصت عليه هذه النظرية على كتابه البرهان، لأن هذا المؤلف يمثل أنموذجا تتجلى فيه مشاكل خاصة، تعود أساسا إلى علومه العديدة، التي يتوخى من اللجوء إليها دراسة النص القرآني في أسيقته المتعددة.

إن السياق القرآني جزء من السياق بمفهومه العام. ومن الطبيعي أن نتصور له مكونات تميزه من باقي الأسيقة، فقد أضفى عليه ارتباطه بنص خاص هو "القرآن الكريم" المزيد من الخصوصية والتميز ما جعله ينفرد بـ:

— الأغراض والمقاصد التي بني عليها النص.

— النظم والأسلوب القرآني المؤتلف من مجموع الكلام والتعبير فيه.

— الأسباب والأحوال التي نزلت فيها الآيات.

— تنوع المخاطبين بها.

اجتمعت في هذه المكونات: الأغراض إلى جانب القرائن اللفظية المستمدة من النظم، إضافة إلى القرائن الحالية والتي مرجعها أسباب النزول وأماكنه. وهي مكونات في مجملها راجعة إلى عموم معنى السياق وعناصره الأساسية العامة.

إن مسألة مهمة يمكن أن تطرح بهذا الخصوص، وهي أن التعامل مع النص القرآني استنادا إلى العناصر والمكونات السابقة لم يتم وفق نظرة شاملة لها جميعا بصورة متكاملة، وإنما خضعت معالجته إلى التجزئ الذي أفضى إلى نوع من الفصل بين مستويي الدراسة الداخلي والخارجي. فاقصر مدلول السياق لدى علماء القرآن على

الجانب الأول (السياق اللغوي)، بينما اهتمت الكتب المختصة في أسباب النزول والمكي والمدني بالتأليف في الظروف، التي أحاطت بنزول الآيات الكريمة وأماكن وأزمنة هذا النزول، انتهاء بالكتب الجامعة التي تحوي كل ما سبق ذكره من علوم إلى جانب كل ما يمت إلى القرآن الكريم من مداخل دراسية تمس الشكل أو المحتوى أو المحيط.

نتج عن ذلك اختلاف مناهج العلماء في التحليل خاصة من حاول منهم معالجته معالجة شاملة، ويعزى هذا الاختلاف من وجهة نظر مرتبطة بالنظرية السياقية الحديثة، إلى توزع مفهوم السياق وانتحائه تبعاً لهذه الشمولية لمناخ ثلاثة (لاحظنا اجتماعها كلها في كتاب البرهان)، سنكتفي بالإشارة إليها بصورة فيها شيء من التعميم لعدم اتساع المقام للخوض في تفاصيلها:

1 - المنحى اللغوي: يجعل الزركشي دلالة السياق من الأمور التي تعين على المعنى عند الإشكال، إذ يرى أنها ترشد إلى تبیین المجل والقطع بعدم احتمال غير المراد، كما تنبه إلى تخصيص العام وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة. فالسياق بالنسبة إليه من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، لأن من أهمله غلط في نظيره وغالط في مناظراته. وفي هذا ينبهنا إلى قوله تعالى: [ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ {49}] [الدخان 49] موضحاً أن سياقه يدل على أنه الدليل الحقيق.¹

والملاحظ أنه لم يعتمد في الوصول إلى هذه النتيجة على عناصر خارجة على النص، فعبر بدلالة السياق على ما ينتجه التركيب اللفظي للآية الكريمة من دلالات. يُعدُّ هذا الرأي جزءاً من توجه عام لدى المفسرين وعلماء القرآن، ربط "السياق" بالجانب اللغوي، إلا أن قسماً هاماً منهم لم يستعمله في هذا التوجه صريحاً، وإنما استخدموا لذلك عبارات من مثل: نظم الآي، نسق الآية، القرينة، فحوى الكلام، المعنى العام، ظاهر الآية، الإطار العام... ونحوها، مع جواز إرادة الهدف أحياناً. وباجتماع هذه المفاهيم على المرجعية النصية منطقاً، أمكن توظيفها بدائل للتوصيف الخاص، ليكون "السياق" لفظاً عاماً يغطي كل تلك المفاهيم، وهذا كله يمكن أن نلمسه في البرهان أنموذجاً.

إذ يرى الزركشي في حديثه عن القرآن وتفسيره أن طريق التوصل إلى فهمه النظر إلى مفردات الألفاظ من لغة العرب ومدلولاتها واستعمالها بحسب ما تساق إليه. وهنا يشير إلى عناية "الراغب" في كتابه "المفردات" بهذا الأمر باقتناصه مدلول اللفظ القرآني من السياق². وانطلاقاً من أخذ هذا المصطلح في علم التفسير المعنى العام المشار إليه سابقاً. يمكننا أن نلاحظ تلونه بالمفاهيم المعوضة. وهذا في مواضع عدة في "البرهان"، التي نشير إلى أهمها فيما يلي:

أ - دلالاته على نظم الآي: تظهر في معرض حديث الزركشي عن بعض الحكم التي تعلل أخذ بعض الآيات المسببة ترتيباً وتموضعا معيناً، وفيه يقول: «وقد تنزل الآيات على الأسباب خاصة، وتوضع كل واحدة منها مع ما يناسبها من الآي رعاية لنظم القرآن وحسن السياق»³ فدلالة العطف هنا هي من باب التكرار بالمرادف، واتصاف السياق بالحسن لا يتأتى إلا من خلال نظم الآيات، فصار النظم والسياق بذلك وكأنهما بمعنى واحد.

كما نلمسها حين مناقشته عود ضمير الغائب "الهاء" في الآية الكريمة: [... لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً] [الإسراء: 88]. فهو يرى أنه عائد على القرآن ونظمه لا على "الله"، معتمداً في تحديد المحال إليه بهذا الضمير على تشابه التركيب الخطي بين هذه الآية، والآية الثالثة عشرة الواردة في سورة "هود" [... قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ ... إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ] [هود: 13]، فذكر أن السياق واحد،⁴ وهو المعنى المقصود.

ب - دلالاته على القرينة: ومن مواضعها تحديد "الأمر" في قوله تعالى: [وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ... وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ] [البقرة: 228] وقوله أيضاً: [وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ ... تَعْمَلُونَ بَصِيرًا] [البقرة: 233] حيث يرى الزركشي أن «السياق يدل على أن الله تعالى أمر بذلك لأنه خبر»⁵ بمعنى أن هذه الدلالة البلاغية تستفاد من القرينة العقلية التي هي ذاتها السياق الخبري للآية.

ج - دلالاته على فحوى الكلام: وموضعها حديثه عن "حذف الياء" وارتباط ذلك بالهداية الملكوتية الباطنة في قوله تعالى: [... وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنَّ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا] [الكهف: 24]، فرأى صاحب البرهان أن «سياق الكلام في أمور محسوسة، والهداية فيه ملكوتية»⁶ فمضمون الآية يتناول النهي عن المراء والاستفتاء والتوصية بعدم نسيان التوكل على الله وبدوام بذكره، وهي أمور محسوسة ترتبط بالنوع المذكور من الهداية. وهذا ما ناسبه حذف الياء.

تظهر هذه الدلالة أيضا في وصفه تعالى حال الكفار يوم القيامة حين رؤية كل منهم كتابه وفزعهم مما أحصاه لهم من أخطاء في قوله تعالى: [... وَيَقُولُونَ يَا وَيَلَّتْنَا مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا ...] [الكهف: 49]، وعلق الزركشي على ذلك بقوله: «وهؤلاء قطعوا بزعمهم وصل جعل الموعد لهم، بوصل إحصاء الكتاب وعدم مغادرته لشيء من أعمالهم في إضافتها إلى الله، فلذلك ينكرون على الكتاب في الآخرة، ودليل ذلك واضح من سياق خبرهم في تلك الآيات من الكهف»⁷ وقوله: "سياق خبرهم" يعني وصف حالهم ومقالهم، وهذا ما حوته آيات سورة الكهف التي تناولتهم بالخبر.

ومنها رأيه القائل بأن الله «ذكر الرياح في القرآن جمعا ومفردة، فحيث ذكرت في سياق الرحمة جاءت مجموعة، كقوله تعالى: [اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا ... إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ] [الروم: 48] (...)، وحيث ذكرت في سياق العذاب أتت مفردة، كقوله تعالى: [فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا ... يُنْصَرُونَ] [فصلت: 16]»⁸ فتغير صيغة لفظ ما يكون تبعا لفحوى الآية، وهو هنا متراوح بين الرحمة والعذاب.

د - دلالاته على المعنى العام: إن المعنى العام المقصود لا يختص فقط بآية بعينها، بل قد يأخذ بعين الاعتبار آيات أخرى تعضدها متصلة بها كانت أو منفصلة، ومن أمثلته قول الزركشي: «لا يحسن تقدير الجواب مخصوصا إلا بعد العلم بالسياق، كما قدر بعض النحويين في قوله تعالى: [وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ ... لَا يُخْلَفُ الْمِيعَادُ] [الرعد: 31]، فقال: تقديره "لكان هذا القرآن" وحكاه أبو عمرو الزاهد في

"اليقوتة" عن ثعلب والمبرد وهو مردود، لأن الآية ما سيقّت لتفضيل القرآن بل سيقّت في معرض ذم الكفار، بدليل قوله قبلها: [...] وَهُمْ يَكْفُرُونَ بِالرَّحْمَنِ قُلْ هُوَ رَبِّي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ مَتَابِ [الرعد: 30]. وبعدها: [...] أَفَلَمْ يَبْأَسِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنْ لَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَهْدَى النَّاسَ جَمِيعًا... [الرعد: 31]، فلو قدر الخبر (لما آمنوا به) لكان أشد⁹، فالمعنى الجامع لهذه الآيات هو ذم الكفار، وعلى أساسه تم تقدير أي المحذوفين أنسب.

هـ - دلالاته على ظاهر الآية: قد يكون ظاهرها تركيبيا: ويعول عليه هنا في التعليقات النحوية ومن مواضعه تحليل الزركشي المنسوب في قوله تعالى: [وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ كِتَابًا مُؤَجَّلًا ... وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ] [آل عمران: 145]، بقوله: انتصب كتابا على المصدر بما دل عليه السياق، وتقديره و"كتب الله" لأن قوله: [وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ] يدل على "كتب"¹⁰. فالسياق الدال هنا هو ما ظهر من التركيب وإنما يقدر الفعل "كتب" بناء على دلالة أسلوب القصر المعطى في الآية، إضافة إلى صيغة المفعول المطلق الواضحة. وقد يكون شكليا: وهو يتناول عادة الجانب الصوتي، وقد فصل فيه الزركشي في باب علم الفواصل ورؤوس الآي، ومن أمثلته ما ورد في قوله تعالى: "وإما أن نكون أول من ألقى"، قال الزركشي: «فإن قيل ما وجه هذا الإطناب؟ وهلا قالوا إما أن تلقى وإما أن تلقى؟ فالجواب من وجهين: أحدهما لفظي وهو المزوجة لرؤوس الآية على سياق خواتمها من أول السورة إلى آخرها»¹¹ وسياق الخواتم يعني تشابه نهاياتها ولزومها الحروف نفسها (وهذا ظاهر شكلا).

و- دلالاته على الموضوع العام: ومثاله ما يناسب وصفه قصة يوسف عليه السلام بأنها سيقّت مساقا واحدا في موضع واحد¹²، وأنها لم تتكرر في القرآن الكريم.

ز- دلالاته على الهدف من الآية: مع أن الهدف لا يعد من صميم السياق اللغوي، غير أنه ممكن لمس دلالة لفظ "السياق" عليه في كتاب البرهان، ومن ذلك حديث الزركشي عن قرب الهدف من فحوى الخبر حين مناقشته الداعي من تكرار لفظ

"إله" في قوله تعالى: [وَاللَّهُمَّ إِلَهٌ وَاحِدٌ ...] [البقرة: 163]، حيث يقول: «لو لم يكرر هذا اللفظ لكان ظاهره إخباراً عن كونه واحداً في إلهيته يعني لا إله غيره، ولم يكن إخباراً عن توحده في ذاته، فخلافاً ما إذا كرر ذكر الإله. والآية إنما سبقت لإثبات أحديته في ذاته، ونفي ما يقوله النصارى "إنه إله واحد والأقانيم ثلاثة" — أي الأصول — كما أن زياداً واحداً وأعضاؤه متعددة، فلما قال إله واحد دل على أحدية الذات والصفة»¹³، فعبّر بسياق الإثبات عن الغرض، وهذا محتمل. والدليل على ما ذهبنا إليه فصله بين الغرض والسياق لفظاً مع جمعهما تركيباً في حديثه عن تعلق الصفة في آخر الآية بموضوعها الذي سبقت إليه، وموضع ذلك آيتان كريمتان في سورتَي "البقرة" و"آل عمران"، حيث رأى بأن «يعتمد على مجرد الصفة من حيث هي لتعلق غرض السياق، كقوله تعالى: [...] وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالْمُتَّقِينَ [آل عمران: 115]، [...] وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ [البقرة: 95] فإن الاعتماد في سياق القول على مجرد الصفة لتعلق غرض القول من المدح أو الذم بها»¹⁴، وهذا يخرج الغرض عن الدلالة اللغوية لهذا المصطلح ليبقى السياق مرتبطاً بها.

إن الحديث عن الغرض فيه تفصيل كبير. والمقام لا يسع لذلك، وإنما أوردنا فيه هذه الجزئية لقربها من السياق اللغوي من باب فحوى الكلام (أي الموضوع) لا غير. يمكننا القول إن المنحى اللغوي لمصطلح "السياق" تجلّى بوضوح في "التفسير"، الذي يعدّ بطبيعة الحال أولى الدراسات التحليلية التي خضع لها النص القرآني، ولم يخرج الزركشي عن هذا النهج الذي سار عليه أغلبية المفسرين تبعاً لما سبق رؤيته من أمثلة: «على أن كثيراً من المؤلفين قدماء ومحدثين لم يراعوا السياق الذي تدوّل فيه القرآن، وإنما فرضوا سياقهم عليه فحملوه ما لا يحتمل، فجاءوا بهذين كبير»¹⁵. وليس هذا الهذيان إلا ابتعاداً عن مقاصد الشريعة وتحريفاً لها — وهذا ما كانوا دائمي الحرص على عدم الوقوع فيه — والسبب كما أوضحنا يعود إلى فصلهم بين النص اللغوي للقرآن وبين سياقه الحالي، وهي نظرة تجزيئية اتضح قصورها بما لا يحتاج لبيان.

2 - المنحى الحالي: انتشرت ظاهرة البحث في أسباب نزول الآيات القرآنية

والسور، إلى جانب التأليف في أماكن نزولها. وليس ذلك إلا وجها من وجوه البحث عن السياق الخارجي للنص القرآني الكريم، بهدف تقديم فهم أعمق له. إذ أحس العرب القدماء بفكرة السياق وأهمية الظروف المحيطة بالكلام فلجؤوا إليها ليفسروا القرآن الكريم، وجعلوا توضيحها جزءا من تفسير الآيات القرآنية¹⁶، فاهتموا بما تعلق بمحيط النص (أو ما نسميه اليوم سياق الحال)، وتجلى ذلك في حديثهم عن أسباب النزول، وكذا علمي المكي والمدني، حتى أن تقسيم السور مكية ومدنية له أهميته في هذا المجال. فالظروف حتما تختلف، والمتلقون يختلفون والأثر كذلك.

إن عملية تفسير القرآن الكريم: «لم يعتمد فيها على اللغة وحدها، من حيث أدائها للمعنى، وإنما يضاف إلى ذلك، حياة الشريعة وظروف أهلها، وما يمكن أن ينطبق من نصوصها على ما يجد في الحياة من شؤون، وكذا مراعاة التعبير بما تغير مدلوله من الألفاظ، ذلك أن النصوص القرآنية كانت تعيش الحياة الإسلامية معاشة أصيلة»¹⁷، وكون العناصر المبينة للظروف جزءا من التفسير. فهذا يعود لكونه علما يعرف به فهم كتاب الله المنزل على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، وبيان معانيه واستخراج أحكامه وحكمه، ويستمد ذلك كله من علم اللغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات، كما يحتاج فيه لمعرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ.¹⁸

هذا يعني أنه إلى جانب الاهتمام بدراسة السياق اللغوي للنص القرآني (وهو المفصل في المنحى السابق)، إمكانية فصل العناصر المحيطة بالنزول (الأسباب والظروف) عن هذا السياق، وهذا ما اتجه إليه أغلب المفسرين وعلماء القرآن الذين أفردوا في ذلك تصانيف خاصة، ومن هؤلاء علي بن المديني شيخ البخاري، ومن أشهرها تصنيف الواحدي...¹⁹. وهنا مناط التميز في الدراسات التراثية للقرآن، أي قدرتها على الفصل بين النص القرآني وبين السبب في الدراسة، فيقتصر في مرحلة التأليف فيما يخص سياق الحال من علوم بالنتائج المباشرة لها، ولا يتطرق إلى أثرها

في النص إلا في مرحلة لاحقة، حين يتجه المفسر إلى التفسير الكامل للنص القرآني، أو حين يأتي إلى استخراج أو استنباط حكم شرعي منه. تجلّى هذا لدى الزركشي بتخصيصه باباً بأكمله لعلم أسباب النزول²⁰. وكذا إفراده للمكي والمدني باب خاص،²¹ مع استثماره بشكل مستمر للكثير مما توصل إليه فيهما، حين علل لمختلف الظواهر في سائر أبواب الكتاب.

ولكون التجزيء حاصلًا في المنحى الأول (فصل الجانب اللغوي)، وكذا في المنحى الثاني (فصل الظروف والأسباب)، كانت الحاجة ملحة إلى نظرة متكاملة تلغي هذا التجزيء ونقائصه لتكون جامعة بين المنحيين، وأكثر من ذلك تدعيمهما بعناصر إضافية لتأكيد الدلالات المتوصل إليها وتغذيتها. وهي النظرة التي تجسدت في ما اجتمع في كتاب البرهان من علوم للقرآن في منحاهما المتكامل الذي نحتة.

3 – المنحى المتكامل: إن ما اصطلح على تسميته بـ "علوم القرآن" هي علوم تتسج مسائلها حول النص القرآني وتستمد فروعها وشعبها منه، وتهدف كلها إلى خدمته وإلقاء الأضواء الكاشفة عليه، وإزالة الشبهات من حوله، وبيان تناسقه وانسجامه لإزاحة النقاب عن أسرارهِ ومعانيهِ، وهي تكاد لا تقع تحت حصر أو عد.

من المفيد جدا في هذا الباب أن ننقل كلمة جامعة واسعة في تعدادها، سطرها الإمام الزركشي في مقدمة "البرهان" إذ يقول: ولما كانت علوم القرآن لا تنحصر ومعانيه لا تستقصى وجبت العناية بالقدر الممكن، ومما فات المتقدمين وضع كتاب يشتمل على أنواع علومه كما وضع الناس ذلك بالنسبة إلى علم الحديث، فاستخرت الله تعالى – وله الحمد – في وضع كتاب في ذلك جامع لما تكلم الناس في فنونه، وخاضوا في نكتة وعيونه، وضمنته المعاني الأنيفة والحكم الرشيقة، ما يهز القلوب طربا ويبهر العقول عجا، ليكون مفتاحا لأبوابه وعنوانا على كتابه... وسميته (البرهان في علوم القرآن).²²

لقد حوى هذا الكتاب علوما كثيرة نذكر منها:

– معرفة سبب النزول.

— معرفة المناسبات بين الآيات.

— معرفة الفواصل.

— معرفة الوجوه والنظائر.

— علم المتشابه.

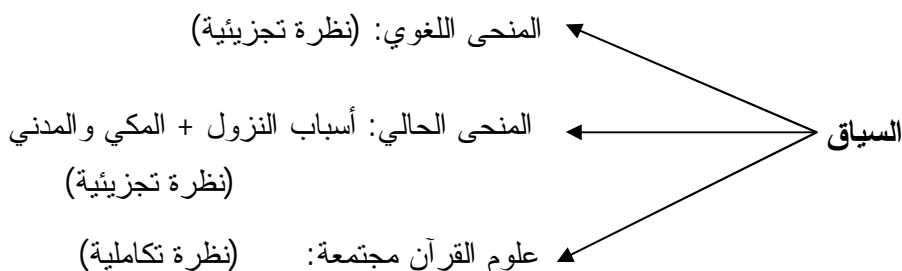
— علم المبهمات.

ومن الإطالة أن نستعرضها جميعا إذ إنها تبلغ زهاء سبعة وأربعين علما، ولكننا نذكر منها إضافة إلى ما مر قبلا: علم مرسوم الخط، وعلم الناسخ والمنسوخ وعلم آداب التلاوة وعلم المكي والمدني، وعلم المحكم والمتشابه، وعلم أساليب القرآن، وعلم أسرار الفواتح، وعلم خواتيم السور غير أنه من المهم الإشارة إلى ما ختم به الزركشي تعدادَه للعلوم التي ضمها كتابه حيث قال: «وأعلم أنه ما من نوع من هذه الأنواع إلا ولو أراد الإنسان استقصاءه لاستقرغ عمره ثم لم يحكم أمره، ولكن اقتصرنا من كل نوع على أصوله والرمز إلى بعض فصوله، فإن الصناعة طويلة والعمر قصير وماذا عسى أن يبلغ لسان التقصير؟»²³

إن إظهار الزركشي لهذا العجز يمكن تفسيره وفق نظرة حديثة بقولنا إن الجزئيات السياقية المحيطة بالنص القرآني على كثرتها ولا محدوديتها تصير علوما قائمة بذاتها، كما أن العقول وإن كانت خلقت مستعدة لقبول المعارف وتمييز الحقائق فليس في الإمكان إحاطتها بجملتها، فإن الإحاطة لا تكون إلا للمحيط، وذلك معلوم قطعاً حتى أن الأوائل قالوا: إن الجزء يستحيل أن يكون مسيطراً على الكل.²⁴

ومع إدراك الزركشي لمدى صعوبة الإلمام بهذه العلوم، إلا أنه بجمعه لها جميعاً في كتاب البرهان استطاع الربط بين ما تم فصله في المنحيين السابقين بتطرقه إلى مختلف العلوم التي تمس الجانب اللغوي للقرآن إلى جانب تلك المتعلقة بمحيطه الحالي، بل إنها لا تترتب في اتساق يوحى بهذا الفصل، إذ نجدها متجاوزة في فسيفساء، إن لم توح ظاهراً بتداخل ما بين ما هو خارجي وما هو داخلي، فإنها توحى به ضمناً وهو ما يبقى للكشف والتدليل.

ولنا أخيراً أن نبين تصور المناحي الثلاثة السابقة في المخطط السهمي التالي:



التوزع المفهومي للسياق في كتاب البرهان

هذه القراءة متعددة المناحي للنص القرآني تخرج عن المفهوم التقليدي لمعنى الفعل "قرأ" في المعجم الدلالي للغة، لتصبح مصباحاً كان السلف الصالح قد أعد له علوماً كثيرة متباينة مختلفة المناهج.

وبتضافر هذه القراءة وتلك العلوم هدَفَ الزركشي إلى توفير منهج متكامل يمكن الباحث المختص في الدراسات القرآنية من الوصول إلى نتائج تقترب من المقبولية والإقناع بشكل كبير. وهذا يكفل له أن «لا يرتكب الشطط، فيصادم الآراء التي تظهر باختلاف العصور، ولا يحمل اللفظ القرآني فوق ما يحتمل فينسبَ خطؤه إلى القرآن، وحاشاه أن يكون كذلك».²⁵

وإننا لنحسب أن هذه العلوم إذا ما درست بمنهجية أكثر علمية، فإنها ستكون فاتحة لعصر جديد من عصور "علوم القرآن"، كما أن هذه الدراسة بتضمنها "بالإضافة إلى الفقه في الدين"، العلم باللغة، والعلم بالأدب، والعلم بالخطاب وأجناسه، والعلم بالنص ومكوناته، وبسيرها بنفسها مساراً لسانياً وأسلوبياً وسيميائياً، ستتمكن علوم القرآن خصوصاً والدراسات القرآنية عموماً من أن توجد لنفسها إجراءات توازي أحدث ما أنتجه علم القراءة الحديث، بل قد تتفوق عليه أو تتجاوزه.

الهوامش:

1 - ينظر بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1425 هـ / 2005 م: ج 2 / 127.

- 2 - (م . ن) : ج 2 / 111.
- 3 - (م . ن) : ج 1 / 35.
- 4 - (م . ن) : ج 2 / 65.
- 5 - (م . ن) : ج 2 / 199.
- 6 - (م . ن) : ج 1 / 277.
- 7 - (م . ن) : ج 1 / 290.
- 8 - (م . ن) : ج 4 / 9.
- 9 - (م . ن) : ج 3 / 119.
- 10 - (م . ن) : ج 2 / 247.
- 11 - (م . ن) : ج 2 / 254.
- 12 - (م . ن) : ج 3 / 22.
- 13 - (م . ن) : ج 2 / 272.
- 14 - (م . ن) : ج 3 / 101.
- 15 - محمد مفتاح: **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، ط 1 - الدار البيضاء، 1990، ص: 99.
- 16 - ينظر أبو الفرج محمد أحمد، **المعاجم اللغوية** (في ضوء دراسات علم اللغة الحديث)، ط1، دار النهضة العربية، ص: 98.
- 17 - السيد أحمد عبد الغفار، **التصور اللغوي عند الأصوليين**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995، ص: 118.
- 18 - ينظر البرهان: ج 1 / 27.
- 19 - (م . ن) : ج 1 / 33.
- 20 - (م ، ن)، (م . ن).
- 21 - (م . ن) : ج 1 / 135.
- 22 - (م . ن) : ج 1 / 23.
- 23 - (م . ن) : ج 1 / 25.
- 24 - ينظر أبو بكر محمد بن عبد الله بن العربي: **قانون التأويل**، دراسة وتحقيق: محمد السليمانى، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1990 ص: 180.
- 25 - محمد أحمد يوسف القاسم، منيع عبد الحليم محمود: **دراسات في علوم القرآن الكريم**، ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1405 هـ / 1985، ص: 177.

دور الأساليب والروابط اللغوية في العملية الحجاجية من خلال "البيان والتبيين" الجاحظ

أ. بن اعراب زهرة

المركز الجامعي البويرة

1-المقدمة: بعد فترة من الفتنور في دراسة البلاغة عادت عودة قويّة تحت تسمية: "البلاغة الجديدة"، وقد ركّزت اهتمامها على جانبين، الأول هو البيان وبخاصّة الاستعارة، والآخر هو الحجاج باعتباره ركيزة أساسيّة من ركائز الإقناع. والتعريف الذي يتداوله الدارسون للحجاج هو تعريف وظيفيّ أورده جون ميشال آدم J.M. Adam في كتابه: Les textes types et prototypes وفي قوله: "الخطاب الحجاجي موجّه للتأثير على سلوكيات المخاطب أو المستمع وذلك بجعل أيّ قول مدعّم صالحا أو مقبولا (النتيجة) وذلك بمختلف الوسائل بالنّظر إلى قول آخر (الحجّة - المعطاة - الأسباب). نقول على سبيل التعريف إنّ المعطاة - الحجّة تهدف إلى إثبات أو نقض قضية"⁽¹⁾ وتعمل اللّسانيات النّصيّة على تصنيف النّصوص وتحليلها، ويعدّ النّص الحجاجي واحدا من أنماط النصوص له مميّزاته الخاصّة سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون.

كما تتوفّر التطبيقات على نصوص مختلفة وإن كان معظمها باللّغات الأجنبية، وتبقى العربية فقيرة في هذا المجال رغم كثرة وتنوّع نصوصها. وغرضنا كشف الدور الذي تودّيه بعض الأساليب والروابط في الحجاج من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ. علما أنّنا سنكتفي بعرض بعض النماذج.

2- دور الروابط والأساليب اللغوية في الحجاج: يعدّ صدور مؤلّف ديكرو

Ducrot بمعنيّة أنسكومبر Anscombre: "الحجاج في اللّغة" L'argumentation dans la langue من أهمّ المنعرجات في مسار الدراسات حول الحجاج، إذ يرى الباحثان أنّ اللّغة تحقق أعمالا لغوية وليست وصفا لحالة الأشياء في الكون. ثمّ إنّ "الوظيفة الحجاجية هي

الوظيفة الأساسية للغة⁽²⁾ يقول ديكرز مبرزاً أهمية البنية اللغوية في الحجاج: "التسلسلات الحجاجية الممكنة في خطاب ما مرتبطة بالبنية اللغوية للملفوظات وليس بالمعلومات التي تحويها فحسب"⁽³⁾ و"القيمة الحجاجية لملفوظ ما ليست نتيجة المعلومات التي يحملها، وإنما الجملة يمكن أن تحتوي تعابيراً ومورفيمات وصيغاً مختلفة."⁽⁴⁾

لذا يعرف ديكرز الحجاج بقوله: "يكون المتكلم في حالة حجاج عندما يقدم الملفوظ ق1 (أو مجموعة من الملفوظات) من أجل الإقناع بملفوظ آخر ق2 (أو مجموعة من الملفوظات). حتى يكون الملفوظ ق1 حجة في صالح الملفوظ ق2 لا يكفي أن يعطينا أسباباً لتقبل ق2، وإنما حتى البنية اللغوية ينبغي أن تتوفر فيها بعض الشروط..."⁽⁵⁾ فالحجاج: "علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب تنتج عن عمل الحاجة، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية فلا بدّ من أن تتوفر في الحجة ق1 شروط محدّدة حتى تؤدي إلى ق2"⁽⁶⁾.

مما تقدّم نستنتج أنّ المكونات اللغوية من أدوات وأساليب تلعب دوراً حجاجياً كبيراً، وقد قسم ديكرز هذه المكونات إلى نوعين هما:

-النوع الأول: ويسميه روابط حجاجية: و"الرابطه كلمة تستعمل للربط والتوجيه،

وهي تبين المعلومات والحجج التي يحويها نص ما، وتجعل المعلومة المحتواة في النص في خدمة المقصد الحجاجي له"⁽⁷⁾، فالمقصود بالروابط الحجاجية إذاً هو ما يربط بين الأقوال من عناصر نحوية مثل أدوات الاستئناف كالواو والفاء ولكن وإن. من الروابط الحجاجية: "لأن" التي تعرّف على اعتبار كونها تقدم الحجة، و"إن" التي تقدّم النتيجة وأخرى مثل: "لكن"، وكلّها تحدّد المسار الذي سوف يتّخذه الخطاب أو بالأحرى دلالاته.

-النوع الثاني: ويسميه عوامل حجاجية ويقصد بها ما يكون داخل القول الواحد

من عناصر تدخل على الإسناد مثل الحصر والنفي، أو مكونات معجمية ذات إحالة غير مباشرة في الغالب من ذلك: "منذ" التي تفيد الظرفية، و"تقريباً"، و"على الأقل"...

وتتعامل الروابط والعوامل الحجاجية فيما بينها "أحياناً على صور شتى في

الأقوال مما يتطلب أحياناً النظر في الوجوه والفروق للوقوف على أيّها أقوى حجاجياً أو ما يتولّد عن تعاملها من فروق حجاجية"⁽⁸⁾.

وسنعمل من خلال عرض بعض النماذج من البيان والتبيين على كشف بعض هذه الأدوار فيه.

3- البيان والتبيين خطاب حجاجي: قبل أن نبحث عن دور الأدوات اللغوية في

الحجاج في "البيان والتبيين" نحاول أن نبين سبب اعتباره خطابا حجاجيا. إنّ كتاب "البيان والتبيين" من أهم مؤلفات الجاحظ وأضخمها، وهو يعالج موضوعا أدبيا، إذ يحاول فيه الجاحظ وضع أسس علم البيان وفلسفة اللغة، ويتضمن الكتاب مواضيع مختلفة في البلاغة والدين والصراع العقائدي والكلام، وفيه الكثير من المنتخبات الأدبية من خطب ورسائل وأحاديث وأشعار.

وقد جاء كتاب "البيان والتبيين" استجابة لاهتمام العرب البالغ في ذلك العصر بصناعة الكلام الذي كان يعدّ الوسيلة الوحيدة لنشر المبادئ السياسية والعقائد الدينية، في وقت كثرت فيه النحل والملل، واشتد فيه الصراع بين زعمائها وأتباعها، وكان التباري بينهم يتمّ بالمناظرات والخطب فلم يكن بذلك بدّ من وضع أصول للخطابة والمناظرة تكون مرجعا للمحتاج.

وكتاب البيان والتبيين يعدّ خطابا حجاجيا ذلك أنّ السبب وراء كتابته هو دحض حجج الشعوبية التي طعنت في ملكة العرب الخطابية، والغاية منه إثبات ما للعرب من فصاحة وبيان، بتقديم كلّ الحجج التي تدعّم هذا الزعم.

فيقدّم الجاحظ بذلك فكرة أساسية هي: تفوّق الجنس العربي -الذي أيّده الله بمعجزة القرآن- في قضية البيان على بقية الأجناس الأخرى، هذا التفوّق لم يكن ليقلبه ويقتنع به كلّ الناس، بمعنى أنّ حجج الجاحظ في عصره وفي غير عصره - قد يقتنع بها البعض (المنحازون للجنس العربي) بدرجات متفاوتة، وقد يرفضها البعض الآخر (المنحازون للشعوبية) بدرجات متفاوتة أيضا، ولهؤلاء حججهم التي تؤيد زعمهم "وهذا سمة أساسية من سمات الخطاب الحجاجي"⁽⁹⁾ أي مسألة أن يكون هناك مؤيدين ومعارضين لادعاءات الجاحظ وبدرجات مختلفة.

4- توظيف الجاحظ أساليب اللغة وأدواتها في الحجاج: استعان الجاحظ في

تقديم حججه بعدّة أدوات وصيغ لغوية منها: الاستفهام البلاغي وأسلوب القصر، وأسلوب

الشرط، وأسلوب النفي، ولما، ولأن، وقد، ولكن، ... ولما كان المقام ضيقاً سنذكر بعض النماذج المتفرقة فحسب.

1- الاستفهام البلاغي: "إنّ لاعتماد الاستفهام في العملية الحجاجية دورا كبيرا نظرا لما يعمل به من جلب القارئ أو المستمع في عملية الاستدلال، بحيث إنّ يشركه بحكم قوة الاستفهام وخصائصه"⁽¹⁰⁾ سنعرض فيما يأتي بعض الأمثلة المتفرقة عنه:

المثال الأول: يرى الجاحظ الكلام أنفع من الصمت وقد قدّم في كتابه حجج الفريق الذي يحبّذ الصمت وحجج الفريق الذي يحبّذ الكلام، وختم حجاجه بإبداء رأيه هو قائلاً: "... وكيف يكون الصمت أنفع، والإيثار له أفضل، ونفعه لا يكاد يتجاوز رأس صاحبه، ونفع الكلام يعمّ ويخصّ، والرواة لم ترو سكوت الصامتين كما روت كلام الناطقين، وبالكلام أرسل الله أنبياءه لا بالصمت، وموضع الصمت المحمودة قليلة، وموضع الكلام المحمودة كثيرة، وطول الصمت يفسد اللسان؟"⁽¹¹⁾

قدّم في أسلوب الاستفهام هذا **حججا** عدة هي :

* نفع الصمت لا يكاد يتجاوز رأس صاحبه، بينما نفع الكلام يشمل الخاص والعام، أي الشخص وغيره.

* الرواة لم ترو صمت الصامتين بل كلام الناطقين.

* أرسل الله أنبياءه عليهم السلام بالكلام لا بالصمت.

* موضع الكلام المحمودة كثيرة، أمّا موضع الصمت المحمودة فقليلة.

* طول الصمت يفسد اللسان.

ليصل إلى **نتيجة** أو يقنعنا بفكرة هي: أنّ الكلام خير من الصمت.

وقد وفقّ الجاحظ في جعل استفهاماته تؤدّي الدور المنتظر منها وهو ؟ إشراك

القارئ في العملية الحجاجية بجعله طرفا فيها، حيث إنّ معظم استفهاماته تبدأ بقوله:

ألا ترى؟ موجّها الخطاب بذلك مباشرة ؟ إلى القارئ.

المثال الثاني: قال الجاحظ في معرض الحديث عن عصا موسى عليه السلام:

"وقد جمع الله لموسى بن عمران عليه السلام في عصاه من البرهانات

العظام، والعلامات الجسام، ما عسى أن يفي ذلك بعلامات عدة من المرسلين، وجماعة

من النبيين... وقال الله عزّ وجلّ: (قالوا يا موسى إمّا أن تلقى وإمّا أن نكون نحن الملقين قال ألقوا فلمّا ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاعوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون). ألا ترى أنّهم لمّا سحروا أعين الناس واسترهبوهم بالعصي والحبال، لم يجعل الله للحبال من فضيلة في إعطاء البرهان ما جعل للعصا، وقدرة الله على تصريف الحبال في الوجوه كقدرته على تصريف العصا؟⁽¹²⁾

جاء هذا الحديث في تعظيم شأن العصا، ويمكن أن نقرأ الاستفهام السابق كما يأتي:

المعطاة: فشل السحرة فيما أقدموا عليه من سحر الناس بحبالهم، ووفق موسى عليه السلام بعصاه، ممّا يثبت فضل العصا.

الحجة: قدرة الله على تصريف الحبال بوجوه مختلفة وعلى منحها برهانات قاطعة تضاهي قدرته بشأن العصا، ولكنّه لم يمنح حبال السحرة ما منحه عصا موسى.

النتيجة: العصا مباركة ولها فضل عظيم لذلك منحها الله برهانات صادقة.

2- **أسلوب الشرط:** وقد اعتمد فيه الجاحظ أدوات مختلفة منها: لو، لولا، إذا، متى، لمّا... سنكتفي بذكر نموذجين:

المثال الأوّل: قال الجاحظ في باب الحديث عن بلاغة الرسول ص- والردّ على من شكك فيها وفهم خطأ الحديث السابق الذكر: "إذا رأيت مكانه الشعراء، وفهمته الخطباء ومن قد تعبّد للمعاني، وتعوّد نظمها وتتصيدّها، وتألّفها وتنسيقها، واستخراجها من مدافنها، وإثارتها من مكائنها، علموا أنّهم لا يبلغون بجميع ما معهم ممّا قد استفرغهم واستغرق مجهودهم، وبكثير ما قد خولّوه، قليلاً ممّا يكون معه على البداة والفجاءة، من غير تقدّم في طلبه، واختلاف إلى أهله."⁽¹³⁾

أداة الشرط: إذا.

جملة الشرط: رأيت مكانه الشعراء...

جملة جواب الشرط: علموا أنّهم لا يبلغون....

يمكن أن نقرأ هذا التعبير كما يأتي: رسول الله ص- ينطق عن بداهة دون تقدّم في الطلب، فأسلوبه لا يمكن أن يضاهيه حتّى كبار الخطباء والبلغاء ومن تعوّدوا

نظم المعاني وحسن التنسيق والتأليف، وهذه هي النتيجة. والدليل (الحجة) هي أحاديث الرسول -ص-

في حد ذاتها إذ قال الجاحظ: إذا رأيت مكانه الشعراء، وفهمته الخطباء...

الحجاج بني كما يأتي: إذا ← الحجة ← النتيجة.

المثال الثاني: استعملت فيه لما التي تفيد الظرفية الزمنية، وحين استعمال هذه

الأداة يتخذ الحجاج الشكل الآتي: لما ← الحجة أو الحجج ← النتيجة.

بمعنى أن الفكرة التي يريد الجاحظ تدعيمها، أو النتيجة التي يسعى إلى الوصول إليها تكون متأخرة. يرى الجاحظ أن الخطابة أصبحت لها مرتبة أهم من مرتبة الشعر وذلك منذ العصر الأموي، ويفسر ذلك بقوله: "كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم... فلما كثرت الشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوق وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر"⁽¹⁴⁾

الحجة على تقديم الخطيب على الشاعر هي كثرة الشعراء واتخاذهم الشعر

مكسبة وتسرعهم إلى أعراض الناس. وقدم الجاحظ هذا المقطع الحجاجي كما يأتي:

لما كثرت الشعراء.... صار الخطيب عندهم فوق الشاعر

لما ← الحجج ← النتيجة.

3- أسلوب القصر: منه ما تم بالنفي والاستثناء، ومنه ما تم بأداة إنمّا.

أ- ما تم بالنفي والاستثناء: من أمثلته:

المثال الأول: قال الجاحظ: "والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به

التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً موزوناً ولا

منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"⁽¹⁵⁾

يبين الجاحظ أهمية الصوت في التعبير عن المعاني، وحجته على ذلك أن

حركات اللسان وحدها من المستحيل أن تكون كلاماً لا موزوناً ولا منثوراً. واستعمل

في تقديم هذه الحجة أسلوب قصر بالنفي والاستثناء.

المثال الثاني: قال الجاحظ: "... قال الله تبارك وتعالى: (فلما أتاه نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله ربّ العالمين، وأن ألق عصاك فلما رآها تهتّز كأنّها جان ولّى مدبراً ولم يعقب يا موسى أقبل ولا تخف إنك من الأمنين). فبارك كما ترى على تلك الشجرة، وبارك في تلك العصا، وإنّما العصا جزء من الشجر."⁽¹⁶⁾

من مطاعن الشعوبية على العرب حملهم العصا، وقد أفرد الجاحظ باباً في البيان والتبيين أسماء باب العصا للرّد على الشعوبية في هذه المسألة، وقد راح يبيّن فضل العصا وأهميّتها ويروي فيها الأخبار، ومن بين ما احتجّ به في هذا المقام الكلام السابق ليثبت أنّ العصا مباركة، ويستشهد على ذلك بهذه الآية الكريمة التي بارك الله فيها الشجرة بأن كلّ نبيّه موسى عليه السلام منها، وجعل الجاحظ الحجّة على أنّ العصا مباركة بأن قصرها على أنّها جزء من الشجر، والجزء مبارك بمباركة الكل وهو المعنى الضمني الذي لم يذكره الجاحظ هنا، وقدّم هذه الحجّة بعد إنّما، فالبناء كما يأتي:

النتيجة (العصا مباركة) → إنّما ← الحجّة (العصا جزء من الشجر) ← المعنى الضمني (الجزء مبارك بمباركة الكل).

4- استعمال أسلوب النفي: استعمل الجاحظ أسلوب النفي في تقديم الحجج، بمعنى أنّه كان يقدم حججه في صيغة نفي، وكان يهدف من وراء ذلك إلى التأكيد، ومن أمثله ذلك:

المثال الأوّل: قال الجاحظ: "ولم أجد في خطب السلف الطيب، والأعراب الأقحاح، ألفاظاً مسخوطة، ولا معاني مدخولة، ولا طبعاً رديئاً، ولا قولاً مستكراً. وأكثر ما نجد ذلك في خطب المولّدين، وفي خطب البلديين المتكلّفين، ومن أهل الصنعة المتأدّبين..."⁽¹⁷⁾

قاد الجاحظ حملة شديدة ضد التكلّف والتصنع، ويبرّر ذلك بما يلحق بالكلام من سماجة لذا نجد استكراهه لكلام المولّدين والبلديّين المتكلّفين واضحاً في البيان والتبيين، بينما نجده يمجّد كلام السلف، وكلام الأعراب الأقحاح، ويبرّر موقفه هذا

بحجج عدّة منها ما أورده في الكلام السابق، فلا لفظ مسخوط، ولا معنى مدخول، ولا طبع رديء، ولا قول مستكره في حديثهم، وقد قدّم هذه الحجج جميعا مؤكدة بالنفي.

المثال الثاني: قال الجاحظ بشأن الشعوبية: "ثم اعلم أنّك لم تر قوما قط أشقى من هذه الشعوبية، ولا أعدى على دينه، ولا أشدّ استهلاكا لعرضه، ولا أطول نصبا، ولا أقلّ غنما من أهل هذه النحلة" (18)

في هذا الكلام يؤكّد الجاحظ شقاء الشعوبية، وعداءها لدينها، ويرى ذلك سبب رميهم العرب بكلّ تلك التهم. وهنا أيضا نلاحظ استعماله لصيغة التفضيل (أشقى، أعدى، أشدّ أطول، أقلّ).

وقد يجمع الجاحظ بين هذه الأساليب جميعا في كلام واحد في مثل قوله: "فمن زعم أنّ البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللّكنة، والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرب، كلّ بياناً. وكيف يكون ذلك كله بياناً؟ ولولا طول مخالطة السامع للعجم وسماعه للفساد من الكلام لما عرفه، ونحن لا نفهم عنه إلّا للنقص الذي فينا. وأهل هذه اللغة وأرباب هذا البيان لا يستدلون على معاني هؤلاء بكلامهم كما لا يعرفون رطانة الرومي والصقلي، وإن كان هذا الاسم إنّما يستحقونه بأنّا نفهم عنهم كثيراً من حوائجهم، فنحن قد نفهم بحممة الفرس كثيراً من حاجاته، ونفهم بضغاء السنور كثيراً من إراداته وكذلك الكلب والحمار والصبي الرضيع" (19)

ينفي الجاحظ في الكلام السابق أن يكون معنى البلاغة مجرد فهم السامع كلام المتكلّم ويسعى إلى إثبات هذه الفكرة مستدلاً على ذلك بقدرة الناس فهم كلام بعض من يلحن وحتى قدرتهم على فهم بعض حاجات الحيوانات من خلال الأصوات التي تصدرها وينجم كلّ ذلك عن طول المخالطة والعشرة، وقد اعتمد في حجاجه هذا على الأساليب المختلفة كما يأتي:

الاستفهام البلاغي: وكيف يكون ذلك كلّ بياناً؟

أسلوب الشرط: ولولا طول مخالطة السامع للعجم وسماعه للفساد من الكلام لما عرفه.

القصر بالنفي والاستثناء: لم نفهم عنه إلّا للنقص الذي فينا.

القصر بآئما: وإن كان هذا الاسم إنما يستحقونه بأننا نفهم عنهم كثيرا من حوائجهم...

أسلوب النفي: وأرباب هذا البيان لا يستدلون على معاني هؤلاء بكلامهم كما لا يعرفون رطانة الرومي والصقلي.

ونقرأ هذه الأساليب بالشكل الآتي: لا يمكن أن نفهم البلاغة على أنها أن يفهم السامع معنى المتكلم، والحجج على ذلك هي:

* لا يمكن أن يكون الخطأ والإغلاق والملحون بيانا. إذن البلاغة ليس معناها أن يفهم السامع معنى المتكلم.

* طول مخالطة السامع للعجم هو سبب فهمه الفاسد من الكلام، فهو قد اعتاد سماعه.

* نفهم عن العجمي بسبب النقص الذي فينا.

* أصحاب البيان لا يستدلون بكلام الملحنين.

* يطلق على العجم والملحنين هذا الاسم (البيان) لأننا نفهم عنهم كثيرا من حوائجهم.

5- دور لام التعليل: وهي تقدم العلل أي الحجج، ومن أمثلتها:

المثال الأول: قال الجاحظ بشأن نهى الإسلام عن السجع في أول عهده، ثم زوال ذلك النهي فيما بعد: "... فوقع النهي في ذلك لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم وفي صدور كثير منهم، فلما زالت العلة زال التحريم"⁽²⁰⁾

فالحجة على النهي عن السجع في أول الإسلام هي قرب العهد من الجاهلية، وبقاء بعض مخلفات الجاهلية في صدور الناس. وعندما زالت هذه الأسباب رفع النهي.

بني الحجاج في هذا المقطع القصير كما يأتي:

النتيجة (وقع النهي عن السجع في أول عهد الإسلام) → **لام التعليل** ← **الحجة** (قرب العهد من الجاهلية وبقاء آثار الجاهلية في صدور الناس). **لما** ← **الحجة** (زالت العلة) ← **النتيجة** (زال التحريم).

المثال الثاني: قال الجاحظ: "كان الشاعر في الجاهلية يقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم..."⁽²¹⁾

الحجاج في هذا المقطع هو كما يأتي:

النتيجة (الشاعر كان مقدما على الخطيب في الجاهلية) → **لام التعليل**

← **الحجة** (لحاجتهم إلى تقييد مآثرهم).

6- استعمال الأداة أن: قدّم الجاحظ بعض حججه مؤكدة بأنّ، بمعنى أنّ دور

هذه الأداة تمثّل في تقديم الحجج، والنظام حينها يكون على الشكل:

النتيجة → أنّ ← الحجة.

ومن أمثلة ذلك قول الجاحظ بشأن اختيار اللفظ: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ

عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا إلّا أن يكون المتكلّم

أعرابيا، فإنّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقى رطانة

السوقى، وكلام الناس في طبقات كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات..."⁽²²⁾

الحجاج في هذا المقطع القصير جاء بهذا الشكل:

النتيجة: لا ينبغي أن يكون اللفظ وحشيا إلّا إذا كان المتكلّم أعرابيا → أنّ

← **الحجة** الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس.

النتيجة: كلام الناس طبقات → أنّ ← **الحجة:** الناس أنفسهم طبقات.

7- استعمال الأداة لأن: كثيرا ما يجمع الجاحظ بين لام التعليل، وقد استعمل

الجاحظ هذه الأداة أيضا في تقديم الحجج، بمعنى أنّ الحجاج يكون بهذا الشكل:

النتيجة (الفكرة التي يدافع عنها الجاحظ) → لأنّ ← **الحجة** أو الحجج:

المثال الأول: قال الجاحظ: "ثم اعلم -حفظك الله- أنّ حكم المعاني خلاف حكم

الألفاظ لأنّ المعاني مبسوبة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني

مقصورة معدودة ومحصلة محدودة"⁽²³⁾، **فالنتيجة** هي: حكم المعاني يختلف عن حكم

الألفاظ، و**الحجة** هي أنّ المعاني لا حصر لها بينما الألفاظ فمحدودة العدد.

8- دور قد في الحجاج: استعملت قد في تقديم الحجج، وتكون النتيجة المراد

الوصول إليها متقدّمة عنها، فالحجاج يتخذ حينها الشكل الآتي:

النتيجة → قد ← الحجة أو الحجج

ومن أمثلة ذلك:

المثال الأول: قال الجاحظ: "ونحن ذاكرون على اسم الله وعونه، صدرا من دعاء الصالحين والسلف المتقدمين، ومن دعاء الأعراب، فقد أجمعوا على استحسان ذلك واستجادته.." (24)

فالحجة على ذكر بعض دعاء الأعراب هي إجماع الناس على استجادة ذلك. فالحجاج جاء على الشكل الآتي:

نحن ذاكرون... فقد أجمعوا على...

النتيجة → قد ← الحجة.

المثال الثاني: قال الجاحظ: "أما أنا فلم أر قط طريقة أمثل في البلاغة من الكتاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً، ولا ساقطاً سوقياً" (25).
الحجاج في هذا المثال هو كما يأتي:

النتيجة: لا توجد طريقة في البلاغة أحسن من طريقة الكتاب.

الحجة: التماسهم من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً ولا ساقطاً سوقياً.

أما الأداة التي بها قدم الحجة فهي: **قد**.

10 - دور لکن في الحجج: "لکن" أدت دور مقدم للحجج، بمعنى أنها تقدم

معلومات على أنها حجج، من أمثلة ذلك قول الجاحظ: "قال أبو الحسن: قال مولى زياد: أهدوا لنا همار وهش. قال: أي شيء تقول ويلك؟ قال: أهدوا لنا أيراء، يريد: أهدوا لنا عيرا. قال زياد: ويلك الأول خير.

وقال شاعر يذكر جارية له لكناء:

أكثر ما أسمع منها بالسحر تنكيرها الأنثى وتأنيث الذكر

والسوء السوء في ذكر القمر.

فزياد قد فهم عن مولاه، والشاعر قد فهم عن جاريته، ولكنهما لم يفهما عنهما من جهة إفهامهما لهما، ولكنهما لما طال مقامهما في الموضع الذي يكثر فيه سماعهما لهذا الضرب، صارا يفهمان هذا الضرب من الكلام." (26)

يسعى الجاحظ من خلال هذا الكلام إلى إثبات فكرة أنّ بطول البقاء والمعاشرة يمكن للإنسان أن يفهم كلام الملحنين، لأنّه تعودّ سماع ذلك اللّحن، وقد قدّم على ذلك مثالين: الأوّل كلام مولى زياد، والثاني: قول الشاعر عن جاريته اللّكّناء. فالحجاج في هذا المقطع جاء كما يأتي:

زياد فهم عن مولاه، والشاعر عن جاريته، وهذا ليس من باب إفهامهما لهما ولكنّ لمّا— الحجة طال مقامهما في الموضوع الذي يكثر فيه هذا النوع من اللّحن— النتيجة: صارا يفهمان هذا النوع من الكلام.

الخاتمة: تتوفّر اللّغة العربيّة على طاقات هائلة في ميدان الحجاج، وقد عرف الجاحظ كيف يستغلّ هذه الثروة ويوظّفها في الدّفاع عن البيان العربي ودرء اتّهامات الشّعوبيّة. وقد حاولت من خلال هذا المقال القصير لفت الانتباه إلى هذه الناحية فبيّنت كيف وظّف الاستفهام البلاغي وأسلوب الشرط، وأسلوب النّفي وأسلوب القصر، وإنّ ولأنّ ولكنّ وقد وغيرها ممّا لم يسمح ضيق المقام بالوقوف عندها، وظّف كلّ هذه توظيفاً تداولياً ساهم بشكل كبير في تحديد وجهة نصوصه الحجاجية وفي الوصول بالقارئ إلى درجة الاقتناع بصواب ما ذهب إليه.

الهوامش:

- 1-Adam (Jean-Michel), Les textes types et prototypes : Récit,description, - argumentation, explication et dialogue, Nathan.p104
- 2- Ibid.p103
- 3- Anscombre (Jean- claude)- Ducrot (Oswald), L'argumentation dans la langue, Pierre Margada Edition, Belgique.p9.
- 4-Ducrot (Oswald), Les échelles argumentatives, Les éditions de minuit, France, 1980.p15
- 5-Anscombre (Jean- claude)- Ducrot (Oswald), L'argumentation dans la langue, p8.
- 6- المبخوت شكري، نظرية الحجاج في اللّغة، من أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى يومنا، إشراف حمودي صمود. تونس: دت. كلّية الآداب، جامعة منوبة. ص.360
- 7- Plantin (Christian) , L'argumentation, Seuil, Paris, 1996.p68.
- 8-المبخوت شكري، نظرية الحجاج في اللّغة، ص.377
- 9-البنية الحجاجية في القرآن الكريم "سورة النمل نموذجاً"، اللّغة والأدب، معهد اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد12. ص.333
- 10 - نفسه، ص.341.

- 11- - الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج4، تح: عبد السلام هارون، ط2. مصر: 1968. مكتبة الخانجي. ص. 200
- 12- نفسه، ج3، ص31-32.
- 13- نفسه، ج4، ص. 30
- 14 - نفسه، ج3، ص. 241
- 15 - نفسه، ج1، ص. 79
- 16 - نفسه، ج3، ص. 33
- 17 - نفسه، ج2، ص. 8
- 18- نفسه، ج3، ص. 29
- 19 - نفسه، ج1، ص162.
- 20 - نفسه، ص. 290
- 21 - نفسه، ص. 241
- 22 - نفسه، ص. 144
- 23- نفسه، ص. 76
- 24 - نفسه، ج3، ص. 268
- 25- نفسه، ج1، ص. 137
- 26 - نفسه، ج1، ص165.

قراءة في كتاب "الاستعارات التي نحيا بها"

تأليف: جورج لايكوف ومارك جونسن

أ. عمر بن دحمان

جامعة تيزي وزو

صدر للباحثين الأمريكيين "جورج لايكوف" و"مارك جونسن" طبعة جديدة لكتابهما الشهير "الاستعارات التي نحيا بها"¹ (2003)، وهي طبعة جاءت بعد ثلاث وعشرين سنة عن صدور الطبعة الأولى (1980). والملاحظ على هذه الطبعة أنها اشتملت على تذييل طويل نسبيا في آخر الكتاب تضمن جملة من النقاط المهمة.

نقدم في هذا المقال عرضا لهذه النقاط بمحاولة نقل فحواها من اللغة الأصل (الإنجليزية) إلى اللغة العربية، سعيا للتعريف بها خاصة لدى القارئ الذي اطلع مع الكتاب (الاستعارات التي نحيا بها) وتعامل معه في ترجمته العربية² الصادرة سنة 1996. ولعل طول المدة الفاصلة بين صدور الكتاب الذي مثل انقلابا جذريا في إعادة التفكير في الاستعارة و ما استتبعه من أبحاث جادة في مجالات عديدة ذات صلة بموضوعه - الذي لا يزال البحث فيه بكرا عندنا أو لنقل مجهولا عند كثيرين لأسباب ليس هنا مقام الحديث عنها - من شأنه أن يمنح لهذا التذييل قيمة أكبر، وتبعا لذلك نسلط الضوء عليه لاكتشاف ما استجد في موضوع دراسة الاستعارة بما أنه تضمن جملة من التنقيحات والإضافات والتصويبات للكتاب الأصل من جهة وأيضا من خلال إسهاب مؤلفيه في الحديث عن تطورات بعض نظريات الاستعارة الفاعلة وتطبيقاتها في السنوات الأخيرة، ما من شأنه أن يعين الباحث المعني على مواكبة مثل هذا النوع من الأبحاث في الوقت الراهن والاستفادة منها بطبيعة الحال.

إن التفكير الاستعاري حسب المؤلفين أمر عادي، يسود حياتنا العقلية أو الذهنية، سواء الواعية منها أو غير الواعية. وعدًا أن آليات التفكير الاستعاري المستخدمة في نظم الشعر هي نفسها الحاضرة في أكثر تصوراتنا المشتركة أو العامة حول: الزمن، والأحداث، والسببية، والعواطف والأخلاق، والأعمال التجارية على سبيل المثال لا الحصر. بل إن الاستعارات التصويرية امتدت أيضًا في عملية بناء واجهات الكمبيوتر مثل استعارة "سطح المكتب"، "غرف الدردشة"، "دور المزاد العلني"، "حداائق الملاهي"... وغيرها من التطبيقات.

بما أن جوهر الاستعارة هو الاستنتاج، فإن الاستعارة التصويرية تسمح باستنتاجات من المجالات الحسية -الحركية (مجالات الفضاء والأجسام مثلًا) ليتم استخدامها لاستنباط استنتاجات حول المجالات الأخرى (مثل مجالات "الأحكام الشخصية" المستنتجة وفق تصورات العلاقة الحميمة، والعواطف والعدالة،...).

لقد تم اكتشاف كل ذلك من خلال العبارات الاستعارية التي نستخدمها والمحددة لكيفية ممارستنا لحياتنا.

أفكار خاطئة مستمرة: تطرق المؤلفان في هذه النقطة لأهم الأفكار المغلوطة عن الاستعارة واقترحا في مقابلها أربعة مداخل رئيسة لفهم طبيعة التفكير الاستعاري وأساسياته، لتقوم مقام وجهات النظر الأربع الخاطئة، التي تكاد ترجع جميعها في التقليد الغربي لأرسطو وحده.

تتمثل المغالطة الأولى: في أن الاستعارة هي مسألة كلمات (أو مسألة لغوية)، وليست تصورات. أما الثانية: فهي أن الاستعارة تتأسس على المشابهة. والثالثة: هي أن جميع تصوراتنا حرفية، وأنه لا شيء يمكن أن يكون استعاريًا. والرابعة: هي أن التفكير العقلي لا يتمظهر بحسب طبيعة فهمنا وأجسادنا، وطبيعة أدمغتنا.

وحسب المؤلفين فقد برهنت مزيد من البحوث اللاحقة لهذا الكتاب بشكل قطعي على أن جميع وجهات النظر الأربع خاطئة.

فبخصوص المغالطة الأولى، فإن محل الاستعارة هو في التصورات وليس في الكلمات. أما الثانية، فالاستعارة بصفة عامة لا تتأسس على المشابهة، وإنما تتأسس عادة عبر علاقات بين المجالات في تجربتنا والتي تؤدي إلى إدراك التشابهات بين مجالين اثنين من خلال الاستعارة. مثلاً، يمكن التماهي في استعمال استعارة ما إلى إنشاء تشابهات مدركة، كما هو الحال مثلاً عندما نرى الحب كعلاقة شراكة. فالتصور الاستعاري للحب من حيث أنه علاقة شراكة يخفق عندما لا تقسم المسؤوليات والمنافع بين القطبين بالتساوي.

بالنسبة للمغالطة الثالثة، فحتى تصوراتنا الأعمق والأكثر ثباتاً - مثل: الزمن، والأحداث، والسببية، والأخلاق والعقل في حد ذاته - تفهم وتفسر عن طريق استعارات متعددة. ففي كل حالة يفسّر مجال تصويري (الزمن مثلاً) بعبارات البنية التصويرية لمجال آخر (الفضاء مثلاً).

أما المغالطة الرابعة، فإن نسقية الاستعارات التصويرية ليست اعتباطية أو هي مصادفات تاريخية فقط إنها تتمظهر إلى حد كبير من الطبيعة المشتركة لأجسادنا والطرق المشتركة التي نشغل بها جميعاً في حياتنا اليومية.

مع ذلك، وعلى الرغم من كل البراهين على انتشار الاستعارة التصويرية، فإن هذه الافتراضات الخاطئة قد طال أمدها، ليس فقط حول الاستعارة، بل حول المعنى بصفة عامة، إنها مستمرة بعزم وقد عمّرت طويلاً، وكان لبداهة وجهات النظر الفلسفية الضاربة بجذورها العميقة في التاريخ أن حجبت العديد من القراء عن ملاحظة أيّ من البراهين المثبتة للعكس.

إن العقبة الوحيدة الأكبر - حسب المؤلفين - أمام استيعاب النتائج التي توصلنا إليها هي في رفض التسليم أو الاعتراف بالطبيعة التصويرية للاستعارة. ففكرة أن الاستعارات ليست سوى عبارات لغوية أو مجرد مسألة كلمات، هي مغالطة شائعة أبقت العديد من القراء على نحو ما لا يأبهون بفكرة

أننا نفكر استعاريا. فالمغالطة هي أن ننظر إلى الاستعارة من حيث هي إحدى الطرق التي نتحدث بها وليست متعلقة بعملية بناء التصورات والاستنتاجات.

إن التصدي لهذه النظرة يمثل في الكم الهائل من البراهين التجريبية المتوصل إليها عبر العديد من الدراسات التي كشفت عن الدور المركزي للاستعارة في التفكير المجرد. وليس من المستغرب أن يبرز أحد ما من ذوي النزعة التقليدية ويستمر في إنكار هذه البراهين أو تجاهلها، وحتى لو قبلها فذلك يتطلب تعديلات واسعة للطريقة التي يفهم بها، ليس الاستعارة فحسب، وإنما طبيعة التصور والمعنى واللغة والمعرفة والصدق أيضا.

إثبات الاستعارة التصويرية: يرى المؤلفان أنه من الأهمية بمكان أن ندرك أن أسئلة حول طبيعة المعنى وبناء التصورات والمنطق واللغة، هي مسائل تتطلب دراسة تجريبية، بل لا يمكن للإجابة أن تكون كافية لمجرد التأمل بداهة. كما أن طبيعة الاستعارة ليست مسألة تعريف أو تحديد، إنما هي مسألة تتعلق بطبيعة المعرفة أو الإدراك.

وبتسأل المؤلفان: هل نحن نستخدم بطريقة نسقية أنماطا من الاستنتاج من مجال تصوري لاستنتاج مجال تصوري آخر؟ ويجيبان بأن البرهان التجريبي يجب أن "نعم". وهذه الظاهرة هي ما يسمى بالاستعارة التصويرية³. وهذه التوافقات النسقية عبر المجالات هي ما يسمى بالترابطات الاستعارية⁴.

يقود هذا الجواب إلى سؤال تجريبي آخر: هل أن الترابطات الاستعارية محض تجريد وتواضع؟ والجواب التجريبي عنه هو "لا"، إنها محددة ومقيدة بواسطة تجاربنا أو خبراتنا الجسدية في العالم، حيث يتعالق المجالان التصويريان معا وبالتالي يؤسسان لترابطات بين مجال وآخر.

وأخيرا، ثمة سؤال مماثل حول طبيعة اللغة: هل أن كل العبارات العادية (المألوفة) والوضعية، تشمل اللغة الحرفية؟ أو هل تستطيع العبارات اللغوية العادية اليومية أن تكون استعارية؟ الجواب يكون تجريبيا أيضا: إن الجانب الأكبر من اللغة اليومية والعادية هو استعاري. والمعاني الاستعارية

ترد بواسطة الترابطات الاستعارية التصويرية التي تنشأ في نهاية المطاف من التعالقات المتبادلة في تجربتنا المتجسدة.

باختصار، إن الاستعارة هي ظاهرة طبيعية. والاستعارة التصويرية هي جزء طبيعي من الفكر البشري، والاستعارة اللغوية ما هي إلا جزء طبيعي من اللغة البشرية. ولعلنا نتساءل أيضا: ما طبيعة هذه الاستعارات التي نملك؟ وما الذي نعينه أنها تعتمد على طبيعة أجسادنا وتفاعلاتنا في محيطنا الفيزيائي وممارساتنا الاجتماعية والثقافية؟.

إن كل سؤال حول طبيعة الاستعارة التصويرية ودورها في الفكر واللغة هما مسألة تجريبية. وما نحتاج إليه هو مزيد من البحث التجريبي الذي يتلمس جمع البراهين وتراكمها من خلال استخدام مختلف الأساليب التجريبية للتحري. إن أساليب متعددة في سبيل ذلك، مع الافتراضات المنهجية المختلفة، قد استخدمت على نحو فاعل حتى هذا التاريخ. هذا وقد سمح جمع البراهين للباحثين بتقادي ما يمكن أن تمليه بداهة افتراضات منهج واحد بعينه (لايكوف وجونسون 1999 ، الفصل 6)⁵.

في سنة 1980 كان لدينا أدلة على نظرية الاستعارة التصويرية انطلاقا من مجالين اثنين فقط من مجالات البحث، هما :

- نسقية تعدد المعاني : في هذا المجال من البحث المتعلق بالجوانب المعجمية للكلمات، ليس فقط تلك التي لها معان حرفية في المجال المحسوس ولكن ما لها معان نسقية متصلة بالمجالات المجردة أيضا. مثلا: فوق وأسفل وارتفاع، وانخفاض وعلو وانحدار... ، لا تنتج فقط عن "العمودية" ولكن أيضا عن "الكمية". وبالتالي، فإن الاستعارة التصويرية "أكثر أعلى" أو فوق تفسر لماذا نستعمل كلمة "ارتفع" بمعان متعددة، لتعني كلا من الزيادة في الارتفاع، والزيادة في الكمية. فالاستعارة التصويرية تقدم تفسيراً لنسقية تعدد المعاني وبالمقابل، فإن نسقية تعدد المعاني تقدم دليلا على وجود الاستعارة.

- تعميم أنماط الاستنتاج : من النتائج الأساسية المطروحة هنا أن عملية استنتاج المجالات المجردة تستخدم منطق تجربتنا الحسية- الحركية. مثلا، إذا ارتفع شيء ما فيزيائيا، يصبح أعلى مما كان عليه من قبل. وإذا "ارتفع" ثمن شيء ما (استعاريا)، إذن هو "أعلى" (استعاريا) مما كان عليه من قبل. فاستعارة "أكثر أعلى" تربط مخطط استنتاج الارتفاع الفيزيائي بمخطط استنتاج الأسعار. عن طريق افتراض هذه الاستعارة ، يمكننا أن نرى أن نمطي الاستنتاج المختلفين بجلاء هما في الواقع الشيء نفسه. وعلاوة على ذلك، ومع افتراض أن الاستعارة الأحادية "أكثر أعلى" تربط العمودية بالكمية، فإنه يمكننا عدّ الاستخدام متعدد المعاني للكلمات وتعميم الاستنتاجات هما على حد سواء. بعبارة أخرى، لقد توافر لدينا مصدران- تعدد المعاني والاستنتاج- للبرهنة على هذه الاستعارة التصويرية.

تطورات في نظرية الاستعارة: يرى المؤلفان في هذه النقطة أن نظرية الاستعارة تطورت وتعمقت كثيرا على مر السنوات. وكبر الدليل على وجود الاستعارة التصويرية وانتشارها، كما أنه أمدنا بصورة أكثر وضوحا حول الكيفية التي تبين بها الاستعارة تفكيرنا (أو فكرنا).

لم يكن لدى المؤلفين-حسبها- في البداية إلا افتراضات بأن الاستعارات التصويرية متأصلة في تجربتنا الجسدية. وفي أوائل الثمانينات، أظهرت أعمال لايفوف، وكوفيتش Kovecses (1987؛ 1990، 1986) أن نسق استعارات الغضب نشأت عبر اللغات والثقافات من فيسيولوجية الغضب ذاته. وبحلول أوائل التسعينات، تم اكتشاف مستوى جديد من تحليل الاستعارة الذي اصطلح عليه بالتحليل المعمق⁶. حيث اتفق الباحثون على أن معظم الأفكار الأساسية - ليس فقط حول الزمن، ولكن أيضا حول الأحداث، والسببية والأخلاق، والنفس،... - تبين بصفة تامة بواسطة أنسقة محكمة من الاستعارات التصويرية. حتى التصورات الأساسية للسببية المستخدمة في العلوم الطبيعية والاجتماعية هي في المقام الأول

تتركب من نسق مكون تقريبا من أربع وعشرين من الاستعارات الواضحة، كل واحدة منها ومنطقها السببي الخاص بها (لايكوف وجونسون 1999، الفصل 11). وبالتالي، فالسببية يمكن بناء تصور لها بعبارات متعددة، منها ما تفرضه "حركة من موضع لموضع جديد" (كما في عبارة "التطورات العلمية دفعت بنا إلى العصر الرقمي")، ومنها ما يفرضه الأخذ والعطاء بين الأشياء (كما في عبارة "هذه الفيتامينات ستعطيك طاقة")، و منها ما تفرضه الارتباطات بين الأشياء (يرتبط حدوث السرطان باستخدام المبيدات)، ومنها ما تفرضه الحركة على طول المسار أو الطريق (مثل "إن الصين تسير على الطريق نحو الديمقراطية"، بعد أن استفادت من ترفيت الرأسمالية").

تركيب الاستعارة: من الدراسات المهمة في هذا المجال يذكر المؤلفان العمل المشترك للايكوف وتيرنر بعنوان More Than Cool Reason (1989) الذي اجتهدا فيه من أجل تحليل عميق لاستعارات النصوص الشعرية والأدبية المعقدة. وكشف التحليل تشريحا لعمل الخيال تمثل في أن: الأفكار الاستعارية الجديدة - وهي طرق جديدة لتنظيم التجربة وفهمها فهما- تنشأ من خلال إدماج مجموعة من الاستعارات التصورية البسيطة من أجل تشكيل الاستعارات المعقدة.

ليس الابتكار والجدة (في الأدب) أمورا خارقة، فهما لا يأتيان من العدم. ولكن يتم بناؤهما باستخدام أدوات التفكير الاستعاري اليومي، مثل الآليات التصورية الاعتيادية. مثلا، يستخدم شكسبير في السوناتة 73 ثلاث استعارات لانقضاء العمر: اليوم والسنة والنار. لاحظ لايكوف وتيرنر أن هذه الاستعارات المركبة تتكون من الاستعارات الأكثر قاعدية التالية: الحياة نور، والموت ظلام، الحياة حرارة، والموت برد، العمر حلقة تزداد وتتناقص. الأيام والسنوات والنار، جميعها تتضمن حلقة التضائل، الضوء والحرارة من خلال ازديادهما والظلام والبرد من خلال تضائلهما.

إضافة إلى هذا، وجد لايكوف وتيرنر حالات التركيبات المتضمنة كلاً من الاستعارة والكنائية. وكمثال على ذلك الصورة الكلاسيكية "حاصد الأرواح" حيث يوجد مثل هذا التركيب. لفظة "حاصد" تتأسس على استعارة "الناس نباتات": فمتلماً يقطع الحاصد سنابل القمح بمنجله قبل أن تنقضي دورة حياتها، كذلك يأتي حاصد الأرواح بمنجله كإشارة إلى الوفاة المبكرة. استعارة "الموت رحيل" هي أيضاً جزء من أسطورة حاصد الأرواح. حسب الأسطورة، يأتي الحاصد إلى المنزل ليرافقه الشخص المتوفى.

تتأسس صورة الحاصد أيضاً على تصورين كنائيين. يأخذ الحاصد شكل هيكل عظمي، أي شكل الجسد بعد تحلله، وهو الشكل الذي يرمز استعارياً إلى الموت. الحاصد أيضاً يرتدي قلنسوة، وهي من ألبسة الرهبان الذين يشرفون على الجنازات وهكذا أصبحت صورة الحاصد صورة شعبية. كما يملك الحاصد في الأسطورة صفة السيطرة، إنه المشرف على رحيل المتوفى من هذه الحياة، وبالتالي فإن أسطورة حاصد الأرواح هي نتيجة استعارتين وكنائيتين، بعد أن وضعت جميعاً جنباً إلى جنب بدقة.

وهكذا أظهر لايكوف و تيرنر بالتفصيل كيف أن التصورات الاستعارية والكنائية يمكن أن تصلحاً معاً لتشكيل تأليفات معقدة أو مركبة وجديدة.

استعارات للاستعارة⁷: يرى المؤلفان أن كل نظرية علمية يشيدها العلماء لابد أن تستخدم أدوات العقل البشري بالضرورة. وتعد الاستعارة التصويرية واحدة من تلك الأدوات. وعندما يكون الموضوع العلمي المعني هو الاستعارة نفسها، فإنه ينبغي ألا نستغرب من استفادة مثل هذا المشروع من الاستعارة نفسها، كما تتجسد في ذهن، لبناء الفهم العلمي لتصور "الاستعارة".

لقد جاءت استعارتنا الأولى للاستعارة التصويرية من الرياضيات. إننا نرى الاستعارات التصويرية بداية كترابطات بالمعنى الرياضي، أي ترابطات بين المجالات التصويرية. هذه الاستعارة أثبتت جدواها من عدة نواح، فهي دقيقة ومحددة بالضبط والتوافقات تكون نسقية. كما أنها تسمح باستخدام

المجال المصدر من أجل استنباط أنماط استنتاج المجال الهدف. وأخيرا، فإنها تسمح بإجراء ترابطات جزئية. وباختصار، عدت الرياضيات ذات قيمة ابتدائية جيدة.

ومع ذلك، فقد تبين أن استعارة الترابطات الرياضية غير كافية في مجال هام. إذ إنها لا تسهم في إنشاء كيانات الهدف، في حين أن الاستعارات التصورية غالبا ما تفعل ذلك. فالزمن مثلا (كهدف)، ليس بالضرورة أن يكون "منفعة" وليس بالضرورة أن يكون "موردا". إن كثيرا من الثقافات في مختلف أنحاء العالم يعيش أصحابها حياتهم ببساطة، من دون أن يقلقوا بشأن ما إذا كانوا يستخدمون وقتهم بكفاءة. في المقابل تصور الثقافات الأخرى الزمن استعاريا كما لو كان موردا محدودا. إن استعارة "الزمن مال" تفرض على مجال الزمن مختلف مظاهر الموارد. وهي تفعل ذلك، فإنها تضيف عناصر إلى مجال الزمن، وخلق فهم جديد للزمن⁸.

من أجل شرح هذا الجانب الإبداعي، كان من الضروري العثور على إضافة للاستعارة الملائمة للاستعارة التصورية. إننا بحاجة إلى طريقة للتفكير حول الاستعارات بحيث لا تقتصر على كونها مجرد ترابطات ولكن أيضا في إمكانية إضافة عناصر أخرى إلى المجال. تبعا لذلك اعتمد المؤلفان استعارة الإسقاط⁹، تأسيسا على صورة العرض الضوئي، بملاحظة أن المجال الهدف هو انزلاق مبتدأه العارض الضوئي. ويكون الإسقاط الاستعاري عبارة عن عملية إحلال الانزلاق من الأول للثاني، بإضافة بنية المصدر لذلك الهدف.

هذا الاستعارة للاستعارة تسمح لنا بوضع تصور لفكرة أن الاستعارات تمنح كيانات إضافية وعلاقات إلى المجال الهدف.

تسمح لنا استعارة الإسقاط أيضا بتفسير حقيقة أخرى. فقد تم من قبل اكتشاف أن الصور¹⁰ تملك بنية. مثلا، في عملية تخيل شخص يسير داخل غرفة، يتم تصور الغرفة على أنها وعاء. والمشي عبارة عن مسار للحركة يبدأ خارج الغرفة وينتهي داخلها. الأوعية والمسارات هي مخططات

الصورة¹¹ بمعنى أنها مخططات ابتدائية لبنينة الصور الغنية. لقد اكتشف المؤلفان أن مخطط الصورة يبين المجال المصدر الذي يستخدم في عملية استنتاج المجال الهدف. وعلاوة على ذلك، وبملاحظة مئات من الحالات، وجد المؤلفان أن بنية مخطط الصورة واستنتاجات تخطيط الصورة يبدو أنها "تحفظ" أو تثبت بواسطة الاستعارات. أي أن المجال المصدر للأوعية (أمتعة مادية مثلاً) يتم ربطها بالأوعية (أمتعة استعارية مثلاً)، بحيث يربط الداخلي بالداخلي والخارجي بالخارجي. وعندما تطبق الاستعارة التصويرية على مخطط المسار، يتم ربط الهدف بالهدف والمصدر بالمصدر، وهكذا. وعليه فإننا نتحصل تحت استعارة الإسقاط على نتيجة فورية.

الاستعارة الابتدائية¹² والنظرية العصبية: ينتقل المؤلفان في هذه النقطة للحديث عن التطور الكبير الذي حصل لنظرية الاستعارة سنة 1997 مع الأفكار الأساسية لجوزيف جراي Joseph Grady (1997) وكريستوفر جونسون Christopher Johnson (1997)، وسرينيفاس نارايانان Srinivas Narayanan (1997).

يذكر المؤلفان أنهما سبق وان وجدا حالات، مثل استعارة "الأكثر فوق"، التي تجسد تجربتنا في العالم، وتبدو أنها تمثل أساساً للاستعارات الأخرى. في "الأكثر فوق" مثلاً، نحن نجرب بانتظام حالة الزيادة في الارتفاع وتلازمها مع الزيادة في الكمية، كحال صب المزيد من الماء في زجاجة¹³.

وعلى الرغم من إغراء الحديث عن التأسيس الجسدي للاستعارات، إلا أن المؤلفين أثرا إيلاء معظم تركيزهما للاستعارات المعقدة من النوع الذي نوقش من قبل. وذكرنا أن (جراي) بيّن أن الاستعارات المعقدة تنشأ من استعارات ابتدائية تتأسس مباشرة في تجاربنا اليومية وتربط تجربتنا الحسية - الحركية بمجال أحكامنا الذاتية. مثلاً، تتأسس لدينا الاستعارة التصويرية الابتدائية "المحبة دفاء" لأن تجاربنا المبكرة مع المحبة تتوافق بشكل وثيق مع التجربة الفيزيائية للدفاء في أثناء العناق أو الاحتضان.

الأسس العصبية للفكر الاستعاري: يواصل المؤلفان في هذه النقطة

التفسير العصبي للاستعارة كما يلي:

عندما نتخيل رؤية مشهد ما، يتم تنشيط قشرتنا البصرية. وعندما نتخيل تحريك أجسادنا، يتم تنشيط ما قبل القشرة الحركية والقشرة الحركية. وباختصار، بعض الأجزاء نفسها من أدمغتنا تنشط في عملية التخيل، كما هو الشأن مع الإدراك الحسي و الفعل أو العمل.

يقترح المؤلفان مصطلح "تسنين"¹⁴ للتعبير عن دينامية وظائف الدماغ المشتركة سواء خلال الإدراك الحسي والنشاط خلال التخيل. إن التسنين، حقيقيا كان أو تخيليا، هو عملية دينامية، أي أنه يحدث في الزمن الحقيقي. وتنشأ تصوراتنا الحسية-الحركية من التجارب الحسية والحركية (التجارب المتحركة في الفضاء أو المكان والإدراك الحسي، معالجة الأشياء). والتصورات المثبتة هي بناءات المعلومة العصبية التي تسمى عمليات التعليم العصبي¹⁵، التي يمكن أن توجه التسنينات التخيلية عندما يتم تنشيطها.

كل هذا إذن يخالف استعارة الإسقاط القديمة. فالاستنتاجات الاستعارية عادة ما تكون منفذة بواسطة تسنينات المجال المصدر. ونتائج استنتاجات المجال المصدر تنقل إلى المجال الهدف عن طريق صلات عصبية¹⁶. وعليه فالكثاب الاستعارات الجديدة ينطوي فقط على إنشاء صلات عصبية جديدة وليس بإنشاء نسخ من (معدات استنتاجية معقدة)¹⁷. وعدم وجود تمايزات يبدو ضروريا، بسبب أن: الاستعارات تُكتسب عند حدوث تجربتين في مرة واحدة. أما إذا كان الترابط الاستعاري من شأنه أن يؤدي إلى حصول التناقض في المجال الهدف، فإن الاستعارة لن تُكتسب. التناقضات العصبية، هي إعاقات متبادلة¹⁸. فكل رابط مقترح من شأنه أن يؤدي إلى إحداث تناقض مع البنية المتأصلة للمجال الهدف سوف يعاق، ولذلك فإنها لن تُكتسب أبدا.

وفي الأخير يرى المؤلفان أن تموقع نظرية الاستعارة ضمن النظرية العصبية اللغوية، يملك العديد من المزايا منها:

- إنها تمنحنا تفسيراً لطريقة تجسيد كيفية اكتساب الاستعارات الابتدائية: فالاستعارات الابتدائية الكلية تنشأ عن تجارب ابتدائية كلية.

- تمنحنا تفسيراً لوجود التفكير الاستعاري، ولماذا هو عاد ولا مفر منه : فالتنشيط العادي لمجالين اثنين ينتج من توظيف الروابط العصبية الحلقية نفسها.

- تتوافق الاستعارات بشكل طبيعي مع باقي ما في النظرية العصبية اللغوية.

- التسنين العصبي يوفر آلية لتمييز دينامية استخدام الاستعارة في السياق وفي الخطاب.

- بما أن النظرية العصبية اللغوية أصلها النماذج (أو القوالب) التحسينية المحددة¹⁹ ، فإن هناك تفسيرات تحسينية محددة لكيفية عمل الاستعارات بشكل دينامي.

الاستعارة والتسنين الدينامي²⁰ :

تسنين وإدماج²¹ : يرى المؤلفان أن النظرية العصبية اللغوية، مشروع بدأ سنة 1988 واستمر حتى اليوم. وعلى مدى ما يقرب من الفترة نفسها، طور جيل فوكونيي ومارك تيرنر Mark Turner -Gilles Fauconnier (2002) نظرية الفضاءات المدمجة²² ، وإن كانت مختلفة من حيث نطاقها وغرضها، إلا أنها تتداخل في نقاط مهمة من بعض الجوانب مع النظرية العصبية اللغوية.

إن نظرية الإدماج تعطي كل تسليم للثبات أو الدوام، أي البنية التصويرية الدائمة التي تستخدم في التسنين. بعبارة أخرى، فإنها تقترض أن جميع البنية التي دعوناها بعملية التعليم، تشمل الترابطات الاستعارية بين

مجالات المصدر والهدف، فضلا عن مخططات الصورة وقوة ديناميكية المخططات والأطر²³ والطرقات البدئية²⁴ والترابطات الكنائية...

إن نظرية الاندماج (أو الامتزاج) هي معنية مركزيا باستخدام كل هذه البنية التصورية العامة في أمثلة خاصة. أي أنها منشغلة بالاندماج التصوري²⁵: أي كيف نركب البنيات التصورية لاستخدامها في حالات خاصة، لاسيما في الحالات التخيلية.

الفضاء المدمج هو الفضاء الذهني الذي يركب تخيليا عناصر تنتمي لما لا يقل عن فضاءين اثنين آخرين مبنيين من قبل نسقنا التصوري العادي الدائم²⁶.

تطبيقات نظرية الاستعارة : خصص المؤلفان هذه النقطة للحديث عن مجالات تطبيق نظرية الاستعارة، وذكرنا أنه خلال الخمسة والعشرين عاما منذ أن اكتشفا لأول مرة الاستعارة التصورية، قدّم الباحثون تطبيقات مثيرة للنظرية في حقول متنوعة مثل النظرية الأدبية والدراسات القانونية واللسانيات وفلسفة العلوم. كما حددوا الاستعارات التصورية في جوهر الشعر والقانون والسياسة وعلم النفس والفيزياء وعلوم الحاسوب والرياضيات والفلسفة. كشفت أبحاثهم كيف تبين الاستعارة طريقة تفكيرنا - و ما تمنحه الأفكار أيضا - في التخصصات الفكرية التالية :

- **في التحليل الأدبي:** أثبت لايكوف وتيرنر في عملهما المشترك More Than Cool Reason (1989)، أن الاستعارات في الشعر هي في جزء كبير منها، تمديدات وحالات خاصة من استعارات تصورية عادية أو مألوفة وثابتة، مستخدمة في الفكر واللغة اليوميين. والابداع الاستعاري للشعراء يرد بهذه الطريقة من أجل تأليف لا يكون بابتكار جديد للتفكير الاستعاري بصفة كلية، ولكن في حشد الأشكال الموجودة سابقا للتفكير الاستعاري لتشكيل امتدادات جديدة وتأليفات من ترابطات استعارية سابقة أو معروفة.

- في السياسة والقانون والقضايا الاجتماعية: أهم تطبيق لنظرية الاستعارة التصورية تم في مجالات القانون والسياسة والقضايا الاجتماعية. وقد كتب المنظر القانوني ستيفن وينتر Steven Winter بشمولية في مواد القانون المعدل وفي كتاب كبير اسمه A Clearing in the Forest (2001)، حول الدور المركزي للاستعارة في الحجاج القانوني. حيث تكثر الاستعارات القانونية، من استعارة "المؤسسة فرد"، إلى استعارة "الملكية الحقيقية حزمة من الحقوق"، إلى الفهم الاستعاري المتطور للملكية الفكرية. كما يبين وينتر، أنه من الشائع بالنسبة للمحكمة العليا استخدام استعارات لتمديد المقولات القانونية المطورة في قرارات سابقة. وبالتالي أصبحت الاستعارة أداة قانونية قوية لها تأثيرات في مدار حياتنا الاجتماعية.

- في علم النفس: أثبت تحليل الاستعارة أهمية كل من علم النفس المعرفي والسريري. بعد أن هيمنت الفكرة القديمة على علم النفس المعرفي التي تقول إن التصورات كلها حرفية وليست متجسدة. لكن ما كتب حول نظرية الاستعارة قد وفر أدلة دامغة ضد هذا الرأي، وفتح إمكانية للاهتمام بعلم النفس المعرفي أكبر بكثير، وهو إلى حد ما موجود بالفعل.

- في الرياضيات: إذا كان ميدان ما موصوفا بأنه حرفي وغير متجسد وموضوعي، فهو الرياضيات. على الرغم من ذلك فقد بين لايفوف ونونيز Nunez (2000) أن الرياضيات هي أيضا استعارية من البداية إلى النهاية.

- في اللسانيات المعرفية: تعد نظرية الاستعارة فرعا بديلا ومركزيا في مجال اللسانيات المعرفية، وهو يسعى إلى توفير الأسس التفسيرية للأنسقة التصورية واللغوية في الدراسة العامة للدماغ والعقل. على هذا النحو، فإنه يستند ويسعى إلى إدماج عمل جديد في علم النفس المعرفي، وعلم الأعصاب المعرفي، وعلم النفس التطوري، لتشكيل صورة موحدة تستطيع أن تشرح العديد من المظاهر اللغوية بقدر الإمكان، من النحو إلى علم الدلالة إلى الخطاب. أن تطوير النظرية العصبية اللغوية يزال جاريا، سعيا لتقديم نظرية

موحدة للفكر واللغة على أساس التحسيب العصبي (Regier 1996)؛ نارايانان (1997؛ فيلدمان ولايكوف).

— في الفلسفة: يرى المؤلفان أن كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" بدأ جزئياً كمحاولة للرد على مزاعم مؤثرة حول الاستعارة أدلى، بها إثنان من الفلاسفة الرواد المعاصرين الأمريكيين، هما دونالد دافيدسون Donald Davidson، الذي ادعى أن الاستعارات لا معنى لها، وجون سيرل John Searle، الذين ادعى أن هناك مبادئ دلالية وذريعة تسمح بتعيين أحد المعاني الحرفية للجمال الاستعارية. وأدرك المؤلفان أن حججهما كانت تستند إلى الافتراضات المشتركة التي قيدت كلا من الفلسفة التحليلية في جميع أنحاء التقليد الغربي، يعني أن التصورات كلها واعية وحرفية وغير متجسدة، أي ليست محسومة من قبل الجسم والدماغ.

الهوامش:

1 -George Lakoff and Mark Johnsen (2003) Metaphors we live by. London: The university of Chicago press.

2- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط 1 دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، 1996.

3 -conceptual metaphor

4 -metaphorical mappings

5- الإشارة هنا إلى مؤلف آخر لهما صدر سنة 1999 بعنوان: Philosophy in the Flesh أو "الفلسفة في الجسد". وكل ما هو وارد بين قوسين على هذه الشاكلة هو عبارة عن أبحاث ودراسات للمؤلفين أو الآخرين.

6- deep analysis

7 -Metaphors for Metaphor

8- يرى المؤلفان أن جزءاً كبيراً من التحول الثقافي ينشأ من إدماج تصورات استعارية جديدة وفقدان أخرى قديمة. فمثلاً، بعد ما يسمى تغريب الثقافات عبر العالم، في جزء منه، أمراً ناتجاً عن إدماج استعارة "الزمن مال" في هذه الثقافات. يراجع: الاستعارات التي نحيا بها (1996)، ص: 150.

9 -Projection Metaphor

10 - images

11 - image-schemas كما يمكن ترجمتها بترسيمات الصورة

12 - Primary Metaphor

13 - أي كلما زادت الكمية زاد الارتفاع. وهذا ما يسمح بتأسيس استعارة "الأكثر فوق" تجريبيا. ومن الأمثلة اللغوية لهذه الاستعارة التصورية يذكر المؤلفان: لم يتوقف عدد الكتب المطبوعة كل سنة عن الارتفاع، ارتفعت عائداتي في السنة الماضية،...، لقد نزلت أرباحه هذه السنة... يراجع: الاستعارات التي نحيا بها (1996)، ص 35.

14 - enactment

15 - neural parameterizations (أو المَعْلَمَة العصبية)

16 - neural links أو وصلات عصبية

17 - هي الترجمة الحرفية لعبارة complex inferential machinery

18 - mutual inhibitions

19 - explicit computational models

20 - Metaphor and Dynamic Enactment

21 - Enactment and Blending

22 - blended spaces

23 - frames

24 - prototypes

25 - conceptual integration

26 - تراجع التفاصيل والأمثلة المقترحة في السابق:

Metaphors we live by (2003):PP 262.264

II- الملف: تلقي الخطاب الشعري

تلقى لغة أبي العلاء في التراث النقدي

أ. علي حمدوش

جامعة تيزي وزو

اتخذ دارسو المعري من ديوانيه: اللزومايت وسقط الزند ورسائل الحكمة والأدب مرجعا يفسرون منه ما شاؤوا ويتأولون فيه ما أرادوا، وكأنما استوعبت هذه الناحية جهد الباحثين، فلم يفرغوا منها ولم يثنوا أعنة أقلامهم إلى غيرها من خصائص أبي العلاء. وأنها كثيرة ومتشعبة. وكلها جديرة بالنظر. ومن هذه الخصائص التي تجل فيها الأقلام جولتها في شاعريته أو عقيدته، أنه كان لغويا حقيقا لهذه الصفة في أوسع دلالتها. لقد اتجهت عناية الباحثين في خصائص أبي العلاء إلى ما ترك من رائع النثر والشعر وما حواه شعره ونثره من خطوات في الحياة تخالف مألوف الناس. فأرادوا الحديث في عقائده وآرائه، ولتصانيف شعره ألوانا مختلفة تشعبت في ميدان النقد والجدل.

لكن من خصائص أدب أبي العلاء التي لم تحظ بالعناية الكافية في شاعريته أو عقيدته، أنه كان لغويا حقيقيا بهذه الصفة في أوسع دلالتها. فمنظومه ومنثوره يشهدان أنه قد وسع اللغة مبحثا ولفظا، وشارك اللغويين في عملهم وتصرفهم وجاذبهم الرأي في موضوعات النحو والصرف والاشتقاق. يقول ياقوت: ((كان من أهل محطة النعمان من بلاد الشام، كان غزير الفضل، شائع الذكر، وافر العلم، غاية الفهم، عالما باللغة، حاذقا بالنحو، جيد الشعر، جزل الكلام))¹.

كان أبو العلاء المعري يعرف من نفسه ذلك العلم، به همته إلى التأليف في فروع اللغة. وكان أهل عصره يعرفون ذلك منه، كيف لا؟! وهو الذي ولد في بيت علم وأدب. لقد قصد مسجد المعرفة وهو في صباه وأخذ العربية عن قوم من بلده كبني كوثر²، وحصل من العلوم على قدر ما يسرته له بلدته المعرفة. غير أن اللبّات الأولى في تكوينه الثقافي كانت على يد أسرته، وهم بيت علم وأدب، وأكثر قضاة المعرفة

وشعرائها منهم³. وممن روى عنهم أبو العلاء من أسرته: جدّه أبو الحسن سليمان بن محمد وكان قاضياً، فاضلاً، فصيحاً، شاعراً محدثاً، وجدّته أم سلمة بنت الحسن بن إسحاق بن بلبل وكانت عالمة بالحديث، وأبوه عبد الله. وكان أديباً لغوياً وشاعراً، روى عن ابن خالويه وعن جماعة من علماء حلب والمعرفة⁴.

أتيح لأبي العلاء في كنف هذه الأسرة العالمة أن ينهل من ثقافتها ما أعانه على نظم الشعر، وهو ابن إحدى عشرة سنة. ولمّا كانت معرفة النعمان تفتقر إلى عالم مكين، يرضي طموح أبي العلاء إلى المزيد من العلم، توجهت همّته إلى حلب حيث قرأ على محمد بن عبد الله بن سعد النحوي وغيره من بني الكوثر، وأصحاب (ابن خالويه) النحوي المشهور. ويبدو أنّ أبا العلاء قد تتلمذ على أشهر علماء وأدباء وقراء عصره، وهذا ما يؤكّده أحد الباحثين ((ودخل أبو العلاء وهو لا يزال حدثاً إلى حلب فقرأ الأدب والنحو على عدد من أهل العلم فيها، ثم قرأ على بعض مشاهير المعرفة كثيراً من العلوم الدينية والعربية. وهي العلوم التي كانت متداولة يوم ذاك بين الأدباء والعلماء))⁵. أمّا رحلته إلى طرابلس الشام، فيكاد القفطي أن ينفرد بهذا الخبر دون سواه من معاصري أبي العلاء قال: ((ولمّا كبر أبو العلاء، ووصل إلى سن الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده، كبنّي كوثر أو من يجري مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته، وقيد اللغة عن أصحاب ابن خالويه أيضاً، وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك فرحل إلى طرابلس الشام وكانت لها خزائن كتب قد أوقفها ذوو اليسار من أهلها))⁶.

سعى أبو العلاء إلى العلم سعياً، فقد رحل إلى بغداد طلباً للعلم والاستكثار فيه، وللاطلاع على الكتب التي كانت عاصمة الدولة العباسية تعج بها.

ففي سنة تسع وتسعين وثلاث مائة سافر إلى بغداد، وأقام بها سنة وتسعة أشهر⁷، كانت شهرته قد سبقته إلى بغداد، فلمّا قدمها، دخل على علي بن عيسى الربعي، ليقرأ عليه النحو، فقال له: ((ليصعد الإسطل))⁸، ويقصد بذلك الأعمى، فخرج مغضباً، ولم يعد إليه لكن ابن العديم، يذكر في إنصافه، أنّه أخذ العلم عن أبي الحسن علي بن الربعي، وأبي أحمد عبد السلام بن الحسن البصري المعروف بالواجك، وأبي عبد الكريم بن الحسن السكري النحوي اللّغوي⁹. وذكره ابن العديم في

عداد الشيوخ الذين أخذ المعري اللّغة والنحو عنهم قال: ((وسافر أبو العلاء إلى بغداد سنة تسع وتسعين للاستكثار من العلم، فأخذ بها على أبي الحسن علي بن عيسى الربعي، وأبى أحمد عبد السلام بن الحسن البصري المعروف بـ (الواجك) وأبي علي عبد الكريم بن الحسن بن حكيم النحوي اللّغوي))¹⁰.

من الثابت أنّ أبا العلاء قد ورد بغداد سنة تسع وتسعين وثلاث مئة، وأنّه أقام بها سنة وتسعة أشهر، أو سنة وسبعة أشهر قضاها في الاطلاع على كتب "دار العلم" أغنى مكتبة في عصر. ولقي عدداً من رجالات بغداد وشيوخها، منهم الشريف المرتضى وأخوه الرضي، ومنهم عليّ بن عيسى الربعي وعبد السلام البصري ناظر دار العلم. قال ابن العديم: ((وبلغني أنّه إنّما دخل بغداد لتعرض عليه الكتب التي في خزائن بغداد ولم تكن رحلته لطلب الدنيا))¹¹. وقد أكّد المعري رحلته إلى بغداد في أكثر من موضع من كلامه. ومهما يكن من احتفال أهل بغداد بمقدم أي العلاء إليهم، سواء أصح احتفالهم به أم لا - فإنّ الرجل حظي بما كانت تصبو إليه نفسه من حبّ الاطلاع والتزود بالمعرفة والعلم بتررده على مكتبة دار العلم، حيث تزود من معارفها وما طاب له. واجتمع بكثير من علماء بغداد وقرأ عليهم شعره، وتجاذب معهم مختلف المسائل التي كانت تهمه، إلّا أنّ رجلاً كأبي العلاء، أوتي من رهاقة الحس، ورقة الشعور قدراً كبيراً، لم يستطع البقاء في بغداد، إثر الحادثتين اللّتين حدثتا له فيها، وكانت الأولى، وسببها الحسد بعد انتشار صيته وعلو شأنه، وقد ذكرناها آنفاً. أمّا الثانية، فكانت تعصبه للمتنبّي، وما حصل له في مجلس الإمام المرتضى من الإمام وجلّسائه، ولعلّ هذه الحوادث، التي جرت له، علاوة على سماعه نبأ وفاة والدته عجّلت بعودته إلى المعرة، بعدها كان عازماً على أن يقيم فيها آخر الدهر، على الرغم من أنّ حزنه على بغداد، كان شديداً حين فارقها. لقد أفاد المعري كثيراً من هذه الرحلة، إذ عرضت عليه كتب بغداد، فوعاها حفظاً وفهماً. قال ابن العديم: ((ثمّ إنّ بعد ذلك بعد ما قابل الرضي والمرتضى طلب أن تعرض عليه الكتب التي في خزائن بغداد، فأدخل إليها، وجعل لا يقرأ عليه كتاب إلّا حفظ جميع ما يقرأ عليه))¹².

إنَّ حبَّه للعلم جعله دائم السعي في طلبه، فلا غرابة إن كان مضرب المثل في علمه وأدبه، وقد شهد بعلمه مشاهير معاصريه. ومنهم تلميذه التبريزي الذي يقول عنه: ((.. ما أعرف أنَّ العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعري))¹³.

يقول ابن فضل الله العمري: ((كان أبو العلاء مطلعاً على العلوم لا يخلو في علم من الأخذ بطرف، متبحراً في اللغة، متسع النطاق في العربية))¹⁴. ويقول البغدادي: إنَّه ((كان عالماً باللغة حافظاً لها))¹⁵، ويقول ويضيف ابن الجوزي: أنه: ((مع اللغة، وأملى فيها كتباً، وله بها معرفة تامة))¹⁶، ويقول الذهبي: إنَّه ((كان عجباً في الاطلاع الباهر على اللغة وشواهدهما))¹⁷.

إنَّ هذه النصوص المقتبسة من المصادر العربية القديمة، لشهادة على ما كان يتمتع به من ثقافة واسعة في اللغة، إذ لم تكن هناك شاذة إلاَّ وهو يعرفها ويعرف شواهدا في النثر العربي.

كانت رحلة أبي العلاء إلى بغداد نهاية تطوافه. عاش فيها عزلته بعد أن تحطمت آماله على صخرة الواقع الأليم، الذي كان يحيط به فيها. وقد يرى بعض الباحثين أنَّ أبا العلاء: ((كان من اليسير عليه، أن يعيش ببغداد ألواناً من العيش وهو واثق بالظفر والنجاح، كان يستطيع أن يعيش عيشة الشعراء، فينال من سراة العراق ما يكفل له الثروة والغنى، وكان يستطيع أن يعيش عيشة اللّغويين، وأن يحيا حياة الفلاسفة في عصره، ولكنه انصرف عن ذلك كلّ، فلم يرض إلاَّ هذا السجن الذي أنفق بقية حياته فيه))¹⁸.

فإن كان أبو العلاء زاهداً في الحياة وملذاتها فإنَّه لم يستطع أن يزهد في العلم والتأليف، اللذين قد ملكاه واستأثرا به. كلاهما يكلفه عشرة الناس لاحتياجه إلى من يقرأ له ويكتب عنه. فالرجل لم يكذب يوماً سيرته الشاقة بمعرفة النعمان حتَّى أخذ الناس يسعون إليه وأخذوا يدرسون عليه اللغة وآدابها. لقد أصبح شيخاً يؤمُّه التلاميذ للاستفادة ويسعى إليه العلماء للاستزادة. ولعلَّ من المفيد أن نذكر أنَّ أكثر كتب أبي العلاء قد ألُفت بعد هذه المرحلة من حياته فقد ذكر القفطي في (أنباه الرواة) ((أنَّ المعري لما عاد من بغداد إلى المعرة، لزم منزله وشرع في التصنيف وأخذ عنه الناس

وسار إليه الطلبة من الآفاق))¹⁹. وأورد ابن العديم القول الآتي لأبي العلاء: ((لزممت مسكني منذ سنة لأربع مائة واجتهدت على أن أتوفر على تسبيح الله وتمجيده، إلا أن أضطر إلى غير ذلك فأمليت أشياء، وتولى نسخها الشيخ أبو الحسن علي بن عبد الله بن أبي هاشم أحسن الله معونته))²⁰. لقد أخذ عن المعري خلق كثير، قال ابن فضل الله العمري في (مسالك الأبصار): ((وأخذ عنه خلق كثير لا يعلمهم إلا الله عز وجل كلهم قضاة وأئمة وخطباء وأهل تبحر، وديانات واستفادوا منه، ولم يذكره أحد منهم بطعن ولم ينسب حديثه إلى ضعف ولا وهن))²¹.

كان أبو العلاء واسع الاطلاع على أساليب البلغاء، بصيرا بأسرار البلاغة، عالما باللغة، محيطا بالغريب والنادر منها، وهذا الاهتمام يعود إلى ما كان يملكه من ثروة ضخمة من اللغة، لا يكاد يضارعه في ذلك أحد بشهادات معاصريه الذين يذهبون إلى أن العرب لم تنطق بكلمة لم يعرفها الشيخ، وأنه في المشرق يقابل ابن سيدة في المغرب واضع المخصص والمحكم²². فالاهتمام اللغوي الذي نراه منتشرًا في أدب أبي العلاء المعري، لا يكاد يوجد عند شاعر آخر أو أديب، فجاءت أعماله حافلة بأساليب التعقيد اللغوي والإغراب الذي يعتمد على خفاء المعنى المقصود من ألفاظه، مما يدفع القارئ إلى الاستعانة بالمعاجم لتوضيح معانيها الدقيقة، ولعل هذا من أسباب الاختلاف بين الباحثين في أدب أبي العلاء المعري في تفسير بعض أقواله. إن أهمية اللغة عند المعري لم تكن وسيلة التعبير فقط، بل كانت أداة للتعليل والإدراك الكلي. إنه تجاوز جميع الطرائق والمناهج النظرية التي درج عليها واضعو المعاجم اللغوية في عصره. فكان يؤمن بأن اللغة توقيف وليست الاصطلاح بشريا²³. دخل بعالمه اللغوي إلى المجهول الكوني والغيبى والحيرة التي زادت في مأساته جرّت وراءها طائفة من التساؤلات: أليست في اللغة ظاهرات الطبيعة والوجود نفسها؟ من مصدرية واشتقاق أي من أصل وتوليد؟... أليس في اللغة العربية كل مظاهر التغير في عالم الكون والفساد مثل الأعراب المتغير بالعوامل؟، أليس في اللغة أشياء الحياة كلها من تعذية ولزوم؟. أليس في اللغة جسم وروح كاللفظ والمعنى؟! أليس في اللغة عالم غيب وعالم شهادة في المضمّر والمظهر، قال:

ما زال ملك الله يظهر دائباً إذ آدم وبنوه في الإضمار.²⁴

أليس في اللغة نثر ونظم مثلما في الوجود حل وعقد؟... إذن ففي طبيعة اللغة حياة ومجهول، بل هي عالم أكثر تعبيراً عن عالمنا الخفي.
رأى المعري في اللغة إعراباً وبناءً أي زماناً ومكاناً وحركة وسكوناً أي وجوداً وعدمًا وتغيراً قال:

والفتى كاسمه، المنصرف هذا الجسم، يلقي التغيير والتقليباً²⁵

ورأى فعلاً صحيحاً ومعتلاً أي كوناً وفساداً:

أعلت علة، قال وهي قديمة أعيى الأطباء كلهم إيراؤها²⁶

وعلى ضوء قواعد البلاغة والتشبيه والمجاز بكل أنواعه والكناية والجناس يدرس الحياة فيما هي واقع وفيما هي أسمى. قال:

تجانست البرايا في معانٍ ولم يجلب مودتها الجنس²⁷

كما يدرس خفايا الإنسان وخباياه في ميدان العروض والقافية، إذ لم يكن يقصد من ورائها الزخرف والتتميق على عادة من سبقه كابن العميد، بل ما قصده المعري من هذه العناصر التي ذكرناها هو الطريقة التي اعتمدها في التفكير. ولهذا نجد كثيراً من أعماله قد أخفت مراميها على عامة الناس، ليس في عصره فقط بل هذا الغموض قد أثر حتى في الدارسين المحدثين، الذين تعودت وجهات نظرهم في تناول آثار المعري، وبخاصة في موضوع عقيدته الذي تضاربت الآراء فيه.

يحدثنا أبو العلاء نفسه في هذا الموضوع، في كتابه "زجر النابح" كيف تحامل عليه معاصروه ورموه بالإلحاد، نتيجة قصورهم في البحث اللغوي ومعرفة خفايا اللغة وأسرارها وما تحمله من رؤى فكرية وكونية.

ومن يعد إلى هذا الكتاب "زجر النابح" يجد أبا العلاء يرد فيه على الذين اتهموه بالإلحاد في عصره. سوف يشده الباحث حول كل ما كتب عن هذه الشخصية وألصق بها من تهم نتيجة عدم فهم الدرس اللغوي والمناحي، التي كان يرمي إليها أبو العلاء. كانت طريقته المعري في الدفاع عن نفسه وإبعاد الشبهات والمطاعن عن شعره تقوم على توضيح المعنى الذي قصد إليه في كل بيت، جعله الطاعن غرضاً له، فأساء فهمه وحرفه عن موضعه. وكان جلّ اعتماده في هذا على ثقافته الواسعة وإطلاعه

العميق الشامل على كل ما يمت بصلة إلى العلوم الإسلامية واللغوية ومعرفته العميقة بأساليب البيان العربي، مؤكداً أنّ كلامه وإن أتى ظاهره عامّاً شاملاً فإنّه خرج على الخصوص، أو أنّ فيه حذفاً، أو أنّه جاء على سبيل العكس أو على سبيل المجاز. كان من الطبيعي أنّ يكثر من الاستشهاد على صحة رأيه بما كان يملكه من ثروة لغوية لا ينافسه فيها أحد.

يقول مثلاً في تعليقه على البيت الآتي:

لعلّ قران هذا النجم يثني إلى طرق الهدى أمّا حيارى²⁸

قال أبو العلاء في الرد على من اعترض عليه في هذا البيت المعنى: لعلّ الله يهديهم بطلوع هذا النجم، وهذا على المجاز كما تقول: "أحسن إلي يوم الجمعة"، ولم يحسن إليك وإنّما ذلك الإحسان من الله فيه. وهو كقولهم: "ليل نائم"²⁹. ومن الأمثلة التي تخبرنا على تفقهه في علوم اللغة وعلم البيان والأديان، يقول في الرد على من اعترض عليه في هذين البيتين³⁰:

كتاب محمد وكتاب موسى وإنجيل ابن مريم والزبور

نهت أمّا فما قبلت وبارت نصيحتها فكل القوم بور³¹.

"كتاب محمد" مبتدأ غير متعلق، وما بعده عطف عليه، إلى قوله "الزبور"، ثمّ جاء الخبر في قوله: "نهت أمّا... البيت" و"نهت" راجعة إلى الكتب. وهذا بيّن مشهور، لأنّ كلّ أمة لم تقبل أمر نبيها، وإنّما قبله بعضهم.

إنّ الإسلام هو أشرف الملل، قد أظهر المنتسبون إليه أشياء هي محظورة فيه، كشرب الخمر والمراعاة وغير ذلك من المناكير، وهم مع ما يفعلون يأملون الرحمة ويرجون العفو ويقرون بالوحدانية، وإنّ الله لعفوٌ رحيم. وإنّما أتى هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته باتصال الجمل بعضها ببعض. [لعله قرأ البيت] الأول منها دون أن يتبعه بالآخر فظنّ - ومعاذ الله أن يذهب المؤلف إلى ذلك - أنّ البيت الثاني تفسير للأول، وليس كما ظنّ. وإنّما هذا فن من القريض يسمى الإغرام وهو دون التضمين³².

إنّ هذه الأمثلة أوردناها حول موقف أبي العلاء من خلال كتاب (زجر النابح) وما هي إلاّ عيّات بسيطة ممّا قيل حول هذا الموضوع الذي يتطلب دراسة متخصصة عن عوالم أبي العلاء اللّغوية.

وعى المعري العربية حفظاً واستيعاباً وتعمقاً، يشهد له بذلك ثروة لغوية ضاقت بطون المعجمات عن الإحاطة بها. وطبيعي لمن يكون له هذه الثروة من اللّغة أن يهتم بفن بالغريب ويبتعد عن المبتذل. فهو كان شديد الممارسة للألفاظ، فلم يجد فيها من الوحشة والغرابة ما يجد من كان أقلّ منه دراسة. وهذا يدلّ على أنّه لم يتعمّد الغريب ليستر تحت ما يريد من سخرية أو تهكم. ويقوّي هذا الكلام، أنّ أبا العلاء صرّح في نظمه ونثره بما هو أولى بالكتمان والإخفاء من غيره، فقد جاهد بما يعتقدّه ويأباه في باب العقائد، واعترض على المذاهب والنحل وانتقد الحكومات والعادات والأخلاق ولم يعتمد إخفاء شيء من ذلك تحت كلمة حوشية أو لفظة غريبة. لقد استغلّ اللّغة على حد قول بول فاليري (Paul VALLERY) إلى أبعد الحدود مبتعداً عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان والأساليب البيانية، وكل الوسائل التي تتيحها لصورة البشرية. وهذا ما يراه الفلاسفة المسلمون العرب، أنّ اللّغة الشعرية لا تهدف إلى الإفهام وحده، بل إلى التعجيب والإلذاذ. ومن ثمّ تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ وتتحرف عمّا هو مألوف وشائع في اللّغة دلالياً وتركيبياً وهنا يصبح استعمال اللّغة خارجاً عن الأصل، باحثاً عن التخييل³³. وهي نظرية لا تختلف عن المفاهيم السائدة في العصر الحديث حول مفاهيم نظام الانزياح وخرق قانون نظام اللّغة وتوليد الصور والمعاني الجديدة. إنّ هذا التخييل الذي أشار إليه الفلاسفة يعدّ جزءاً من البناء الكلي لرؤية الكاتب، لأنّ اللّغة حسب لوسيان جولدمان Lucien GOLDMANN هي اللّغة التي تتشكل من خلال العمل الفني، والتي هي جزء من رؤية الكاتب إلى العالم.

إذا كانت ظاهرة التعقيد سمة بارزة في الشعر العربي بعد القرن الثالث للهجرة، حيث أصبح الناس يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها، فقد طغى التصنع في جميع شؤون الحياة، أترفت الحياة العربية وأترف الفكر العربي، ولم يعد هناك إلاّ التصنع والتكلّف في شؤونها، وكانت عنايتهم بألفاظهم تفوق عنايتهم بمعانيهم. يقول

الجاحظ: ((أما أنا فلم أر قطّ أمثلاً طريقة في البلاغة من الكتاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً ومتوحشاً ولا ساقطاً سوقياً))³⁴. ويضيف: ((وأن الكتاب لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمباني المنتخبة وعلى المخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كلّ كلام له ماء ورونق: وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور غمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقدام على مدافن الألفاظ وأشارت إلى حسان المعاني³⁵)). لقد انعكس هذا التصنع في الفن فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد تعبيرهم، حتّى كاد الشعر أن يستحيل إلى عمل لغوي.

أما المعري فقد خالف من سبقه، لم يعتمد على الأساليب التي انتهجها سابقوه، بل اتبع طريقة جديدة، لها خصوصيتها، نابعة من مرجعيته الثقافية، التي كان يتمتع بها دون سواه.

جاء أبو العلاء في مرحلة جديدة، وهي مرحلة كانت تفتقر افتراقاً شديداً مما سبقها من مراحل، إذ كان أصحابها ما يزالون يصعّبون نثرهم ضروباً من التصعيب. فكان يعرض عليهم بعض ما استطاع أن يصل إليه من هذه الضروب كي يتفوّق عليهم ويستعلي بآثاره على آثارهم وقد حقّق ذلك عن طريق اللفظ الجديد والنزعة التعليمية. أما الألفاظ، فقد ألزم المعري نفسه السجع في معظم نثره. وكانت له عناية شديدة بالتجنيس، واضطره هذا الأمر إلى تكلف ألفاظ الغريب التي لم تأت عفواً الخاطر بل نتيجة لما أملت عليه نزعته التعليمية ومصادره الثقافية.

إن ثروته اللغوية التي أكسبها هي من مصادر كثيرة ومتنوعة منها القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر القديم إضافة إلى مصطلحات العروض والنحو والصرف وغير ذلك من المصطلحات العلمية والرموز التاريخية والأخبار الأسطورية، التي جاءت متضمنة في ثنايا أعماله النثرية والشعرية. وهذا ما يتطلب من القارئ دراية كبيرة في الثقافة حتّى يتسنى له فكّ ألغازها.

لقد كان بصيراً بغريب الألفاظ وتفسير المعاني ولبقاً في توضيح الإرشادات فاتحه إلى دواوين الشعر يشرح غامضها ويكشف خافيتها. ومما يذكر من كتبه في ذلك

"معجز أحمد" أو "اللامع العزيزي" وهما شرح ديوني المتبني، و"ذكرى حبيب" وهو شرح الغريب في شعر أبي تمام، و"عبث الوليد"، للبحثري بالإضافة إلى الشروح والتفاسير التي أولاها إلى أعماله حتى لا يكون علة على الناس بل خادمهم. من مصنفاته التي قدم لها شروحاً نجد "ضوء السقط"، و"راحة اللزوم" و"السادن" إلى غير ذلك من الرسائل العلمية والكتب التي اختصت في مجال النقد كشرح كتاب "زجر النابح" الذي ذكرناه آنفاً.

إذا استثنينا ما كان من صنيع أبي العلاء في (رسالة الملائكة)، جاز لنا أن نقول إنه ليس فيما نملك من آثاره تأليف لغوي محض، أو بحث في كتاب مستقل وإنما استثنينا (رسالة الملائكة)، لأنها على ثوب خيالي، ذات أسلوب لغوي محكم في اشتقاق أسماء الملائكة وما إليها مما يكون في الدار الأخرى. وهذا الصنيع نفسه ينطبق على (رسالة الغفران) وما تحمله من خصائص لغوية تمد الدارس المختص بما يصبو إليه. أما النزعة التعليمية التي طبعت أعماله، وكان لها أثرها في تعمده الغريب، حيث يتاح ذلك له لما يجد فيه من تلبية لحاجة تلاميذه إلى الاطلاع على أشات اللّغة، ووطد هذه النزعة في نفسه طول مصاحبة التلاميذ له. وقد تحدثت الأخبار أنه كان له عشرة من الكتاب يملئ على كل واحد فنونا غير ما يملئ للآخرين وهم يكتبون³⁶.

وبعد فهل لنا أن نمضي في التسليم بوجود النزعة التعليمية لدى المعري، وأن نسهب في توضيح العلاقة بين هذه النزعة وشغفه بالغريب دون أن يستوقفنا قول المعري نفسه في مصطلح فصوله:

((علم ربنا ما علم، أني ألفت الكلم، أصل رضاه المسلم وأتقي سخطه المؤلم، فهب لي ما أبلغ به رضاك من الكلم والمعاني الغراب))³⁷. أمّا ظاهرة المصطلحات العلمية، كمصطلحات النحو والصرف والتورية والإلغاز والنجوم، فلا يعرف في أدباء العرب من استوعب في كلامه من أسماء هذه المصطلحات ما استوعبه المعري وكأنّه أحاط بكل ما يعرفه العرب من أسمائها وما يعتقده النحاة فيها، حتى كاد المصطلح العلمي أن يكون أحد أركان التعبير لدى المعري، يعتمد عليه في ابتكار المعاني وتفريغها ويتخذها وسيلة لتزيين الكلام بالتورية والإلغاز. ومن هنا

كانت المزاجية العلمية الأدبية من أهم السمات العامة لأسلوب المعري، الذي فتح باب الاجتهاد لمن جاء بعده من علماء القرون الآتية له.

إنّ الحديث عن أبي العلاء اللّغوي لا يستقل به درس واحد، لا سيّما في ميدان نشره الذي جاء حافلا بهذه المصطلحات والمعارف المبتكرة والمعبرة عن مصدر أبي العلاء في علوم اللغة وصنوفها. عسى أن يكون في هذه الإشارة ما يشجع الباحثين المختصين على مواصلة البحث حول هذه الشخصية التراثية العالمية.

الهوامش:

- 1- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، المجلد الأول، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص397.
- 2- طه حسين وآخرون: إنباء الرواة عن أنباء النحاة للقفطي، (تعريف القدماء)، ص 30.
- 3- المرجع نفسه، ص 21.
- 4- طه حسين وآخرون: الإنصاف والتحرّي في دفع الظلم والتجرّي عن أبي العلاء المعريّ، لابن العديم، (تعريف القدماء)، ص 492.
- 5- عمر فروخ: أبو العلاء المعري، دار الشروق، ط1، أيار، 1960، ص 13.
- 6- محمد طاهر الحمصي: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ط 1، دار الفكر، دمشق، 1986 ص 23.
- 7- طه حسين وآخرون: معجم الأدباء لياقوت الحموي، م 1، (تعريف القدماء)، ص 17.
- 8- طه حسين: المجموعة الكاملة، ص 157.
- 9- طه حسين وآخرون: مرآة الزمان لابن الجوزي، (تعريف القدماء)، ص 515.
- 10- محمد طاهر الحمصي: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ص 36.
- 11- طه حسين وآخرون: الإنصاف والتحرّي في دفع الظلم والتجرّي عن أبي العلاء المعري بن العديم (تعريف القدماء)، ص 68.
- 12- المرجع نفسه، ص 544.
- 13- المرجع نفسه، ص 569.
- 14- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 268.
- 15- البغدادي: تاريخ بغداد، ج 4، ص 240.
- 16- طه حسين وآخرون: المنتظم لابن الجوزي، (تعريف القدماء)، ص 18.
- 17- طه حسين وآخرون: عن تاريخ الإسلام للذهبي، (تعريف القدماء)، ص 190.

- 18- طه حسين: المجموعة الكاملة، ص 169.
- 19- طه حسين وآخرون: إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي، (تعريف القدماء)، ص 32.
- 20- طه حسين وآخرون: الإنصاف والتحري لابن العديم، (تعريف القدماء)، ص 525.
- 21- طه حسين وآخرون: مسالك الأبصار لابن فضل الله العمري، (تعريف القدماء)، ص 222.
- 22- خليل إبراهيم أبو دياب: المعمار الفني للزوميات، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص 91.
- 23 - عبد الله العلايلي: المعري ذلك المجهول، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1981، ص 36.
- 24 - أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج 2، ص 275 .
- 25 - المصدر نفسه، ج 1، ص 96.
- 26 - المصدر نفسه، ص 43.
- 27 - المصدر نفسه، ج 2، ص 45.
- 28 - أبو العلاء المعري: زجر النابح، تحقيق أمجد الطرابلسي، مجمع اللغة العربيّة، دمشق، 1982، ص 17.
- 29 - المصدر نفسه، ص 18.
- 30 - المصدر نفسه، ص 55.
- 31 - المصدر نفسه، ص 55.
- 32 - المصدر نفسه، ص 56.
- 33 - جابر عصفور: مفهوم الشعر، القاهرة، 1978، ص 166.
- 34 - الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص 137.
- 35 - المصادر نفسه، ج 4، ص 24.
- 36 - طه حسين وآخرون: المنتظم لابن الجوزي، (تعريف القدماء)، ص 155.
- 37 - أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، تحقيق محمود زنائي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 62.

استراتيجية التلقي في "كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبى" لابن معقل المآخذ على شرح ابن جني أنموذجاً.

أ. راوية يحياوي

جامعة تيزي وزو

إننا أمام التراث بكلّ حمولاته، ونظرية القراءة بكلّ جاذبيتها. فتشتغل الدراسة على قطبين: قطب التراث المتمثل في شروح ديوان المتنبى والمآخذ عليه، وبالتحديد كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبى لأبي العباس أحمد بن عليّ بن معقل الأزدي المهلبي/ الجزء الأول: المآخذ على شرح ابن جني الموسوم بالفسر وقطب نظرية القراءة، بما يحوي من أجهزة مفاهيمية وأفكار ومصطلحات. وهدفنا المنشود من وصل القطبين، هو إعادة قراءة التراث وتحديثه، بوصله بالقضايا المعاصرة.

تعرّضنا في هذه الدراسة إلى الانفتاح الدلالي وسلطة النص في ديوان المتنبى، ثم نتبعنا الأجهزة المفاهيمية والمنظومة المصطلحية الواردة في الكتاب، وبعدها حللنا الاستراتيجيات المعتمدة في التفسير، وبيّنا من خلالها كفاءات القارئ، لنضيق في الأخير كيف كانت الشروح القديمة، وهل تجاوزت الشرح؟

المدخل: الانفتاح الدلالي، وسلطة النص في ديوان المتنبى.

قال المتنبى مالى الدنيا وشاغل الناس⁽¹⁾:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاه ويختصم.

يفتح هذا البيت أساسيات نظرية القراءة، فمن خلال الفعل "أنام" يعلن الشاعر غياب المؤلف، الذي هو "موت المؤلف" عند رولان بارت (Roland Barthes)، والذي تصحبه "سلطة النص"، لأن "الخلق يسهر جرّاه ويختصم"، فهذه نبوءة من الشاعر نفسه، على أن ديوانه يبقى قبلة العلماء والمفسرين والشراح، يقول ابن خلكان:

((واعتنى العلماء بديوانه فشرحوه وقال لي أحد المشايخ الذين أخذت عنهم: وقفت على أكثر من أربعين شرحا ما بين مطوّلات ومختصرات ولم يفعل هذا بديوان غيره، ولا شك أنه كان رجلا مسعودا، ورزق في شعره السعادة التامة))⁽²⁾. ومن بين تلك الشروح: شرح ابن جنّي وشرح أبي العلاء المعريّ وشرح الواحدي وشرح التبريزي وشرح الكندي. وما هذه الشروح الكثيرة إلا دليل على سلطة النص في ديوان الشاعر وانفتاحه الدلالي، حيث ((لا يشتغل النص إذا لّاحين / حيث يفتح دلاليًا، أي لما يكون، بتعبيره "مكتّبا" (Scriptible)، فيمنح نفسه للقارئ من منافذ متعدّدة، دون أن يكون ثمة باب رئيس تقضي إليه. فالنص المكتّبن جسده))⁽³⁾ ثم لا نغفل عن أهمية النصوص الشعرية في الثقافة العربية القديمة، فسلطتها أيضا متأتية من كونها ديوان العرب. فاهتم العلماء العرب بها كثيرا حفظا وشرحا ورواية.

لقد لفتت انتباهنا الشروحات الكثيرة لديوان واحد، وعدّها بعض العلماء مدوّة لدراساتهم، ككتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبّي، للعالم ابن معقل الأزدي، الذي سندرسه، وما كثرة الشروح لهذا الديوان إلا دليل ((تنوع المعاني التي يضعها كلّ شارح للقصيدة ذاتها، ففي الوقت الذي يرى فيه أحد الشارحين معنى ما في بيت من الأبيات، أو في قصيدة من القصائد، يتجه ذهن شارح آخر للنص نفسه وجهة أخرى تباين الاتجاه الذي ذهب إليه ذهن الشارح السابق، مع أنّ النص هو ذاته...))⁽⁴⁾ يبدو أنّ سلطة النص تعني سلطة القراءة، فسلطة ديوان المتنبّي بخصوبته تتطلب سلطة قراءات وشروح كثيرة. وعلينا أن ننتبه إلى أنه ((إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين...))⁽⁵⁾. وكأن ابن المعقل يبحث في هذا الموقع الفعلي لنصوص المتنبّي الذي هو بين النص وشراحه. فـ ((ينبّه إلى ما أغفلوه، ويهدي إلى ما أضلوه ويبين ما جهلوه...))⁽⁶⁾ ويمكننا أن نعدّ تلك الشروح صورة تقليدية، للجانب التطبيقي في نظرية التلقي العربية، مع التنويه إلى أنّ العلماء القدماء لم يكن لهم سابق معرفة بحيثيات النظرية، فقد مارسوا أبجدياتها الأولى دون معرفة أو خبرة. فالقارئ والشارح للنص الشعري يعتمد على ذوقه ودرجات فهمه، مستندا إلى عدته اللغوية والثقافية. إن الشارح "متلق" بمفهوم نظرية

القراءة والتلقي، أو "مؤول" بمفهوم الهرمينيوطيقا التي تبحث في علاقة المفسر بالنص، بحثا عن المعنى الخفي في دهاليزه. إن عملية الشرح شبيهة بالتأويل في مفهومه البسيط، إلا أنه شرح يطارده المعنى المقصود من الشاعر. فهي فاعلية قرائية للقصده. وأن كل شرح يحاول القبض على أسطورة المعنى النهائي. إن النصوص الشعرية للمنتبي هي مجال للتأويلات المحتملة ولشروح متقاربة ومتباعدة بحسب ثقافة الشارح. فعل التأويل يشتغل على المغزى، وفعل الشرح يشتغل على المعنى. ولا نغفل أن ((التأويل كان يدل في المرحلة الأولى على التفسير والبيان أي التركيز على المعنى اللغوي للمصطلح وقد كانت العرب في معاجمها تعرّف التفسير بأنه البيان والكشف والإظهار. لا فرق إذا عند السلف الأوائل بين التأويل والتفسير...))⁽⁷⁾. إن أهمية تلك التفاسير والشروح للنصوص الشعرية، تتجلى في أنها تأريخ للتأويل عند العرب.

عندما اختلفت الشروح بشأن شعر المنتبي، أثارت نقطة الاختلاف جدل الشراح وأدخلتهم في إشكالات عدّة لـ ((أنه رجل الاختلاف والشوارد والخصومات لأنه صاحب نص مختلف ومفتوح...))⁽⁸⁾. ولم تنتج نصوص المنتبي شروحا فحسب، بل أنتجت مأخذا على الشروح. فلقد شرح ديوان المنتبي عدد من الشراح من بينهم "ابن جني" وأخذه وردّ عليه العديد من النقاد، كابن فورجة 455هـ، بكتابه: "التجني على ابن جني" و"الفتح على أبي الفتح". وردّ عليه الوحيد أبو طالب سعد بن محمد الأزدي البغدادي، الذي عاصر المنتبي في مصر. كما ردّ عليه وأخذه أبو القاسم الأصفهاني صاحب كتاب "الواضح في مشكلات شعر المنتبي" وابن معقل بكتابه الذي نحن بصدد قراءته.

1- الأجهزة المفاهيمية والمنظومة المصطلحية: إنّ فاعلية الشرح هي صفة

خطيرة، بين كفاءة الشارح، الذي يمثل عالما معرفيا، ونوع الكفاءة التي يقترحها نص ما. وتستند هذه الكفاءة إلى أجهزة مفاهيمية ومنظومة مصطلحية قد تكون خاصة بالشارح، أو تكون مشتركة وداخلة في المنظومة النقدية الجماعية. وبما أننا الشرح قراءة وتأويل، فما عدتها المفاهيمية؟ وما مصطلحاتها؟

مبدئيا ننوّه إلى أن الشرح قراءة تعتمد الذوق، الذي يستند إلى خبرات لغوية وبلاغية وفكرية للشارح. ولكنه قراءة ماذا؟ إنه قراءة لمعنى النص. وكثيرا ما وردت

هذه الكلمة في كتاب المآخذ كأن يقول: ((أقول أن هذه الذي ذكره ليس شيء! والمعنى انه أراد...))⁽⁹⁾. وكأن الشارح يطارد المعنى، ليقبض عليه، ويقول في موقع آخر عن شرح ابن جني: ((إنه لم يفهم معنى البيتين (...)) ومعنى البيت الأول...))⁽¹⁰⁾ وكأن الشارح يفاضل بين شرحه وشرح ابن جني، ويرى في شرحه الصواب ويغلط ابن جني. فيقدم القراءة البديلة، كما في قوله أيضا: ((إن قوله: (..) خطأ، وإنما يريد...))⁽¹¹⁾. حفل الكتاب بالعبارات التي تحيل على مركزية "المعنى". إن الشروح كلها تحاول القبض عليه. فكل شرح يعتقد الصواب، كما في شرح ابن معقل الذي يخطئ ويصوب: ((لا شيء في التراث العربي إلا وهو عالق بمعنى مقصود، فلا وجود لمنظومة معرفية، أصولية كانت أو كلامية أو تفسيرية إلا ضمن مفهوم المعنى...))⁽¹²⁾. ويمكننا أن نجمع معظم العبارات الواردة في الكتاب، التي تحيل على مركزية المعنى في الشرح:

الصفحة	العبارة
12 -	- إن هذه الذي فسره وجه صالح
13 -	- هذا وجه حسن، وثم وجه آخر قد ذكره غيره.
17 -	- إن تفسيره البيت صواب
18 -	- (...). والمعنى...
21 -	- إن هذا الذي ذكره ليس بشيء! والمعنى أنه...
25 -	- إنه لم يرد...و لكن أراد.....
26 -	- إنه لم يفهم معنى البيتين ولا...معنى البيت...
27 -	- أحسن من هذا أن يكون.....
30 -	- هذا ليس بشيء! والمعنى.....
31 -	- هذا ليس بشيء! وإنما.....
32 -	- والمعنى أن
36 -	- هذا بضد شرحه لقوله:.....
37 -	- هذا المعنى الظاهر، وقد قال غيره:.....
42-41 -	- ليس في كلامه ما يدل...و إنما...و هذا هو المعنى...
42 -	- الاستعارة حسنة، ولكنه لم يفهم معنى البيت ومعناه:.....
43	- إنه لم يفهم المعنى ولا تنبه إليه أحد...و التقدير...

45	- وكأنه أراد بقوله:....
48	- الذي قال ليس بشيء! وإنما هو
48	- إن قوله: خطأ، وإنما يريد...
50	- لم يفهم المعنى وهو:....
52	- ليس في اللفظ ما يدل على ما ذكره من....
52	- هذه عبارة ليست بتلك الجيدة... لو قال لكان أجود
55	- هذا الذي ذكره ليس بشيء! والمعنى:....
56	- الجيد لو قال.....
57	- لم يفهم معنى هذا البيت، ولا فهمه أحد ممن جاء بعده! ومعناه...
62	- لم يرد ذلك، وليس بين البيتين شابه كيف يقول... إنما المعنى
64	- إن تأويله، وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب
65	- إن هذا الذي ذكره ليس فيه طائل، ولا له معنى سائق وقد كثّر الاختلاف في تفسير هذا البيت والأظهر فيه...
87	- ذلك قبيح...
90	- الصواب...
92	- إن هذه العبارة غير مرضية في تفسير هذا المعنى المرضي!
94	- إن هذه العبارة ليست بحسنة...
105	- إنه فهم المعنى مقلوبا
105	- إنه فسر النصف الأول ولم يفسر الثاني...
113	- فسر عجز البيت، وعجز أن يفسر صدره.
126	- هذا التأويل...
127	- إن ابن جني طبعه تكثير الكلام، وغرضه تكبير الكتاب، فما يبالي بعد ذلك أخطأ أم أصاب...
128	- ليس في كلام أبي الطيب ما يدل.... لا ظاهرا ولا باطنا...
134	- إن هذه العبارة سيئة!
134	- لو قال.... لكان أولى وأسلم.
132	- لم يذكر معنى هذا البيت أيضا.
135	- تأمل -هداك الله- هذه الخرافة المتناقضة التي ينقض آخرها أولها!
165	- الأحسن ما قاله ابن جني....
166	- يحتمل هذا البيت معنيين
171	- يجوز أن يكون...و يكون...و هو أبلغ من...
176	- لا يحسن هاهنا ذكر...
181	- الصحيح....
183	
193	
196	
199	
200	
213	
217	
217	
219	
221	
221	
227	

228	- الصواب أن يقول....
256	- إنَّ قوله.... تفسير لا يقوله أحد....
260	- أما تفسيرك البيت فحسن...أما تمثيلك له بقول..فليس بحسن.
298	- إن لك أن لا تصيب، وعليك أن تخطئ نادرا! وهذا الذي قلته لا يقوله محصل وأدنى متأمل!
299	- الجيد أن يقال....
302	- كلاهما أخطأ المعنى..
307	- هذا غير معروف ولم يجئ في اللغة...
	- هذه استعارة ومجاز...
	- هذه سفسطة!
	- هذا تمثيل غير صحيح! أما بيت....
	- فتفسيره البيت الذي يليه....
	- هذا غير لازم....
	- أنظروا هداكم الله- ...وذكره لهذين الوجهين القبيحين اللذين لم يصدرا إلا عن قبح فهم، وخبط في ظلم الشك ورجم...والمعنى....
	- هذا غير صحيح بل...
	- إن هذا البيت فيه معنى شريف لم يطلع عليه أحد من شراح الديوان، وقد خبطوا فيه خبطا كثيرا والصحيح...
	- هذا تفسير يقع، يُجهل ذاكره وينادي بعمى قلبه! وإنما...
	- لعل ابن جني توهم قوله..
	- هذا التفسير قد تلقاه عنه جميع من شرح هذا الديوان بعده، وليس بشيء! والمعنى:
	- ما كان أغناك عن التعرض لشرح معاني الشعر، وأنت فيها بهذه المنزلة، وأحوج هذا الديوان إلى غيرك!..لقد أخطأت سبيل هذا المعنى وتجاوزت طريقه، فأنت في واد وهو في واد.

يقرأ ابن معقل شرح ابن جني محتكما إلى قصد الشاعر. ومعتقدا أن المعنى في بطن الشاعر والشرح في ذهنه هو. والصواب عنده هو. لذا فهو يصدر أحكام قيمة "هذا وجه صالح"، "هذا وجه حسن"، "إن تفسيره صواب"، "ذلك قبيح"، "إن هذه العبارة سيئة"، "هذه سفسطة"، "هذا غير صحيح" الخ... كما يصحح ما اعتقده خطأ، كأن يقول: "إن هذا الذي ذكره ليس بشيء! والمعنى...." و"إنه لم يفهم معنى البيتين ولا ... ومعنى البيت..." وهذا ليس بشيء! والمعنى..." و"إن قوله...خطأ إنما يريد.." و"لم

يفهم المعنى" و" إنه فهم المعنى مقلوبا" و"إن هذا البيت فيه معنى شريف لم يطلع عليه أحد من شراح الديوان... والصحيح...".

إن سلطة النص واردة في معناه، وفي قصد الشاعر-حسب الشراح- أما سلطة الشرح، فهي سلطة تطويق ذلك المعنى. فكلمة وفقّ الشارح في الوصول إليه كان الصواب، كأن يقول: "إن تفسيره البيت صواب" وكلما ضل الشارح عن المعنى فسد الشرح، لذا تحامل ابن معقل على ابن جني، لأن ضلال المعنى خطيرة في الشرح، كأن يقول: ((ذكره لهذين الوجهين القبيحين اللذين لم يصدرا إلا عن قبح فهم، وخبط في ظلم الشك ورجم...)) و((هذا تفسير يققع، يجهل ذاكرة وينادي بعمى قلبه)) وبلغت به ذروة التحامل، إلى أن يقصّي "ابن جني" من الشراح القادرين: ((أحوج هذا الديوان إلى غيرك!... لقد أخطأت سبيل هذا المعنى وتجاوزت طريقه، فأنت في واد وهو في واد)).

إن الجهاز المفهومي "المعنى" أساس ومركزي في المنظومة النقدية العربية التراثية، والمعنى معان وليس أحاديا، لأنه يحوي المعنى الظاهري والمعنى الباطني. ويتفاوت الشراح بكفاءاتهم في القبض على المعنى الباطني. وكثيرا ما كان ابن معقل يؤاخذ ابن جني على فهمه ظاهر المعنى فقط⁽¹³⁾. ويرى أن الشرح كفاءة تأويلية، كأن يقول: ((إن تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب)).⁽¹⁴⁾ العجيب في هذا الكتاب، هو أن كل شارح يعتقد إصابته المعنى، فابن جني يقول: ((ومعنى البيت:...))⁽¹⁵⁾. وكأنه يملك المعنى النهائي، ويقبض على قصد الشاعر. وابن معقل يقول بخطأ هذا الشرح في مواقع كثيرة، ويقول بمعاني الأبيات النهائية. ويمكننا أن نطرح السؤال بهذه الصيغة هل يُكوّن الشراح المعنى؟ بالصيغة نفسها، التي طرح روبرت كروسمان سؤاله: ((هل يُكوّن القراء المعنى؟))⁽¹⁶⁾ إذا كان الشعراء والمؤلفون يُكوّنون المعنى من خلال نصوصهم، فالشراح يعتمدون على الشرح، وكل شارح يملك إستراتيجيته وعدته في العملية، ويعتقد في مسعاه الصواب. كما أكد الكتاب أن "عند ابن معقل المعنى اليقين"، مثلما عند "جهينة الخبر اليقين". ومسايعه هي تخطئ شرح الآخرين، وتؤكد صواب شرحه. لأن النصوص الشعرية- في اعتقاده- تعني شيئا

ما، وشروحه تحتل معاني كامنة في هذه النصوص. فالشارح ضروري لإنتاج المعنى⁽¹⁷⁾ وما لا يمكن أن نخفل عنه هو أن النص ينتقي عند المعنى الأحادي، ما دامت القراءات والتأويلات كثيرة وغير منتهية، فنسلم بفكرة تعدد المعاني. ولا بد أن نشير إلى خطورة الاعتقاد بأحادية المعنى في النص، لأنها ستقول بأحادية القراءة. وهذا ما يجر إلى العداء بين القراء، فكل قارئ سيعتقد أن الصواب عنده. مثلما نعثر عند ابن معقل على عبارات جارحة، يصف بها زلل ابن جني، كأن يقول: "هذا تفسير يقع، يُجهل ذاكره" و"لعل ابن جني توهم.." و"لم يصدرا إلا عن قبح فهم.." وتبلغ درجة العداء ذروتها، عندما يُصوّب الشارح شرحه، ويخطئ الآخرين بالجملة، كأن يقول ابن معقل: "إنه لم يفهم المعنى ولا تنبه إليه أحد" و"لم يفهم معنى هذا البيت ولا فهمه أحد ممن جاء بعده" وإنّ هذا البيت فيه معنى شريف لم يطلع عليه أحد من شراح الديوان، وقد خبطوا فيه خبطا كثيرا والصحيح.." و"هذا التفسير قد تلقاه عنه جميع من شرح هذا الديوان بعده، وليس بشيء! والمعنى.." إن المعنى الأحادي يتطلب قارئاً أحادياً، وينتهي النص، وهذا يكرّس ثقافة إقصاء القراء وانغلاق النص، بينما المعاني المتعددة للنص، تفتح القراءة ويتكاثر القراء. فالمعنى غير نهائي، وقصد المؤلف مفتوح، وفي ((هذا السياق، لا يبدو الأمل بأحادية معنى النصوص الأدبية ساذجا حسب، وإنما مضلل، فمن أجل أن نشبع الحاجات المختلفة ورغبات القراء المختلفين، ينبغي أن يكون للنصوص معانٍ متعددة...))⁽¹⁸⁾، يكون إنتاج المعنى مشاركة بين النص والقارئ. وكأن المعنى هو الذي يطلب من القارئ تكوينه. وتنبيه "إيزر"، "WOLFGANG- ISER" في حديثه مع نبيلة إبراهيم إلى أنّ هناك مرحلتين في عملية القراءة: ((مرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ، أعني عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ))⁽¹⁹⁾ فكلتا المرحلتين مشاركة بين النص والقارئ، سواء الاستجماع أو الاستيعاب. ويمكننا أن نعدّ عملية الشرح أيضا تمرّ بهاتين المرحلتين. وننوّه إلى أن كلّ شرح، يستند إلى منظومة مصطلحية مرتبطة بكفاءة الشارح، وبالمرجعيات الفكرية له، ف((عندما ينتج نص ما لمجتمع من القراء وليس لمرسل إليه مفرد، فإن المؤلف يعرف (أنه/أنها)

سوف يفسر، ليس وفقا لمقاصده (ها)، وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات، التي تتضمن القراء كذلك، بالإضافة إلى كفاءتهم اللغوية بوصفهم خزانة اجتماعية. وما أعنيه ب (خزانة اجتماعية) (...) الموسوعة الكاملة التي حققتها أداءات هذه اللغة. ويطلق عليها "التقاليد الثقافية" التي أنتجتها هذه اللغة وتاريخ التفسيرات السابقة...))⁽²⁰⁾ فعندما يتوجه ابن معقل لقراءة شرح ابن جني، يتحرك بعدة شاعر وعالم وناقد. إنه ((أديب نحويّ ناقدٌ عروضي شاعر!))⁽²¹⁾، واستندت المنظومة المصطلحية عنده إلى هذه العلوم المختلفة، التي كانت في عصر الشارح، وأسست لأفق التوقعات. وهو أفق "التقاليد" و"المؤسسات" المشتركة⁽²²⁾، التي خضع لها المؤلف ولا يمكنه الخروج عليها، كما خضع لها الشارح، ولا يمكنه أيضا الخروج عن مثل المؤسسة العلمية التي تحوي جميع علوم العصر من نحو وعروض وبلاغة والمؤسسة الأدبية التي أسست للتوجه النقدي، والمؤسسة الاجتماعية ((التي تقبل أو ترفض من المعاني ما يناسب العرف والمألوف أو لا يناسبه))⁽²³⁾

ويمكننا أن نقول إن عُدّة المنظومة المصطلحية لابن معقل، أتت من هذه "المؤسسات" فنعثر في شرحه على مصطلحات النحو ومصطلحات العروض ومصطلحات البلاغة ومصطلحات الفلسفة ومصطلحات النقد، كما في هذا الجدول:

مصطلحات النحو والصرف	مصطلحات العروض	مصطلحات البلاغة	مصطلحات النقد
- الوصف بالمصدر أبلغ من الوصف باسم الفاعل، ص14. - اسم الفاعل ص29. - الجار والمجرور، ص30 - حذف الهمزة ص34 - الجملة ص45. - العائد، الاسم ص73.	- الأبيات والشواهد وردت ببحورها مثل: قوله [الطويل] ص92. - التقفية ص97 - إيطاء ص97 - صدر البيت عجزه ص103 - عجز البيت صدره ص113 - القافية ص123 - الضرورة في الشعر	- الصورة ص14. - المبالغة ص14- ص27، ص67، ص71، ص111، ص253، ص264، ص148، ص230	- وجه صالح ص12. - التفسير ص12 - وجه حسن ص13. - أحسن في الذوق وأعذب في السمع ص14. - أبلغ ص14 - صناعة من الشاعر ص39 - أفصح كلام وأحسن استعارة ص48 - لكان أجود ص33 - أحسن معنى ص61

- المبتدأ ص73.	ص126	أبلغ ص14	- تأويله وصرف الكلام عن
- الضمير، ص82.	- الردف ص129	-المجاز	ظاهرة ص64
- الإعراب ص93	- المصراع، العروض،	ص18-278-	- أحسن في الاستعارة ص73
- العامل في الجار	الضرب، وزنا وتقفية	ص305-275-46	- يطوي المديح على الهجاء
والمجورور ص94	ص158	-المجاز	ص75
	- التشعيت، صدر البيت	والاستعارة	- أقصر وزنا وأظهر مبنى وأقل
	ص159		كلفة، ص102.

ما يلاحظ على هذه المصطلحات دقتها، لأنها نتاج العصر بعلموه: النحو والصرف والعروض والبلاغة، وهي شائعة في الدرس الأدبي العربي. وهنا نشير إلى أن ابن معقل ولد 567 هـ،⁽²⁴⁾ وهو عصر عرف نضجا علميا، وشهد التحولات في الخطاب البلاغي والنقدي واللغوي والأدبي. مع أن المصطلحات لها تاريخها، ومرت بغموض الدلالة والتغير ((بسبب الازدواج فيها وتعدد البيئات المشاركة في استخدامها، ثم تباين مواقف النقاد وارتباطهم بالشعراء على اختلاف منازعهم...))⁽²⁵⁾. فلو نتبع على سبيل المثال مصطلح "المجاز" في النقد التراثي في القرن الرابع للهجرة، سنعثر على التغير الدلالي الذي صاحبه⁽²⁶⁾ إلا أن ابن معقل استخدمه في الصفحات 18-46-275-278 بدلالة دقيقة وهو ((صرف الكلام عن ظاهره))⁽²⁷⁾. وهذا ما يعرف بالمجاز العقلي. والفضل في هذه الدقة يعود إلى عصر ابن معقل لأن: ((البلاغة العربية ليست واحدة وأن ثمة بلاغة بيانية انتهت حتى بداية القرن الرابع الهجري، وأخرى معنوية انتهت منتصف القرن السادس الهجري))⁽²⁸⁾. شهد ابن معقل نتائج هذه المراحل. أما مصطلحات علم العروض فقد حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الرابع للهجرة، فوظفها ابن معقل بدقتها: الطويل، إيطاء، صدر البيت وعجزه، الردف، الضرب والعروض، القطع والتشعيت...

أما مصطلحات النحو والصرف فهي دقيقة. وقد حددها علماء اللغة، ووظفها ابن معقل في إطارها، لأنها تدخل في المشترك ((فالتفكير بواسطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تشكل إحداثياتها الأساسية من محدّدات هذه الثقافة ومكوناتها وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى (...)) العالم إلى الكون والإنسان كما تحددها مكونات تلك الثقافة...))⁽²⁹⁾. وحتى خارج المصطلح

يلج ابن معقل على المشترك الدلالي، فلا يمكن للشاعر أن يبتدع ما لم يتفق عليه. وفعليه أن يشتغل داخله. وإذا ما التفتنا إلى المصطلحات النقدية، نجد غلبة الذوق عليها وافتقارها إلى الدلالة الدقيقة، كأن يقول: أحسن في الذوق وأعذب في السمع ص14 وعبارة ضعيفة ص268 وسوء فهم ونقص علم ص282 للهجرة وقد وردت بعض العبارات كثيرا في الكتب النقدية في القرنين الرابع والخامس للهجرة، كقوله: إتقان صناعة وحكام صياغة ص145، كان أجود ص33 معنى شريف ص260 أقصر وزنا وأظهر مبنى ص102...

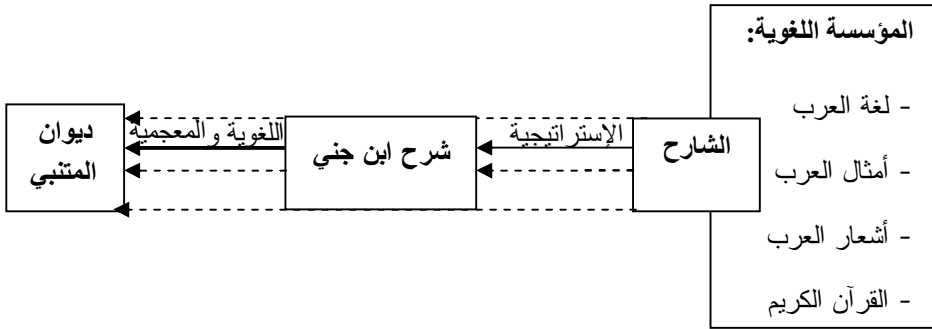
وعى ابن معقل مجموعة من المصطلحات كمصطلح التأويل، الذي قال عنه ((هو قراءة الباطن لا "الظاهر" بقوله إن تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب))⁽³⁰⁾. كما وعى بعض المصطلحات الفلسفية في تحليله لمعنى البيت كقوله: ((هذه قضية عقلية من مقدمتين ونتيجة: المقدمة الأولى: (...) والثانية: (...). والنتيجة: (...)).⁽³¹⁾ معتمدا المنطق الرياضي والاستدلال العلمي.

2- استراتيجيات التفسير وكفاءات القارئ: إن ديوان المتنبي من "الأثر الأدبي المفتوح"⁽³²⁾ بتعبير الناقد الإيطالي أمبرطو إيكو (UMBERTO ECO). فقد كثرت شروحه وما استطاعت أن تقدم التأويل النهائي، لأنه ديوان خصب يمنح فرصا للمؤول، لكي يقدم رؤيته الخاصة وسبيله التأويلي. كما يقدم له ((أفعال الحرية الواعية))⁽³³⁾ فيتحدى باستراتيجيات و((بمختلف الأدوات التي بها يواجه النص))⁽³⁴⁾. وعندما توجه ابن معقل إلى ديوان المتنبي، قرأ شروح الشراح، كما قرأ الديوان، ولكن ما الاستراتيجيات التي اعتمد عليها في شرحه؟ بتعبير آخر ما الجهات التي اعتمد عليها في نظرتة إلى الديوان وشرحه، حتى يقنعنا أن شرحه أفضل من شرح ابن جني؟

إن أولى هذه الاستراتيجيات هي الإستراتيجية اللغوية المعجمية أو جهة اللغة. فقد لجأ ابن معقل إلى اللغة، كحجة يتكئ عليها في شرح المعاني. يذكر أولا بيت المتنبي، بعد تقديمه - في معظم الحالات - بجملة "وقوله" أو "قال" وبعدها يذكر شرح ابن جني، ثم يتبعه بجملة "وأقول" أو «فيقال له»، يتعرض إلى اجتهاده هو في الشرح مبديا مأخذه على الشارح. مثال ذلك:

سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب

قال: أي لو عاش من قبلنا لما أمكننا نحن المجيء والذهاب، لأن الله تعالى بنى الدنيا على الكون والفساد، ولم يخصصها بأحدهما وليس ذلك في الحكمة. وأقول: الظاهر أنه أراد: أي لو عاش أهل الدنيا فلا يموتون لامتألت الأرض من الخلق فتعذرت الحركة عليها، المجيء والذهاب لكثرة الخلق وفي هذا تسلية لسيف الدولة بكثرة من مات.))⁽³⁵⁾، الملاحظ على ابن معقل أنه يستبدل شرحا بشرح على أساس الاقتراب من البيت. فكيف يستغل هذه الإستراتيجية؟ إن حدود الشرح اللغوي عند ابن معقل، مرتبطة بالمؤسسة اللغوية العربية، من أشعار وأخبار وأمثال إلى جانب القرآن الكريم. فإستراتيجيته اللغوية في قراءة الديوان تخضع لشروط لا يمكن الخروج عن صرامته، كما في هذه الترسيمية:



من خلال هذه الترسيمية تتشكل القراءة المؤطرة وفق التقاليد والأعراف، ويتشكل الشرح الخاضع للمؤسسة. وكأن الشارح يتحرك وفق أفق التوقع المشترك، الذي تأسس، قبل النص وقبل الشارح نفسه. والأمثلة عن ذلك كثيرة في كتاب المآخذ كقوله: ((هذا غير معروف، لم يجئ في اللغة...))⁽³⁶⁾ وقوله: ((لم تستعملها العرب إلا في...))⁽³⁷⁾ وقوله أيضا ((فقد جاء عنهم كثيرا، من ذلك قول...))⁽³⁸⁾ وكثيرا ما كان يشرح الأبيات، مستندا إلى أبيات أخرى تؤكد الدلالة نفسها. كشرحه لبيت المتنبي:

حملتُ إليه من لساني حديقَةً سقاها الحجى سقيَ الرياض السَّحائب
((وأقول: إنَّ اللسان يُحتمل أن يكون العضو الذي يتكلم به، وأن يكون الكلام نفسه كقول الحطيئة:

ندمتُ على لسانٍ كان مني فليتَ بأنه في جوفِ عكمٍ⁽³⁹⁾
أو يعتمد القرآن الكريم، فيحيل على الآيات، كاعتماده بعض آيات سورة يوسف
في شرحه البيت:

كأنَّ كلَّ سؤالٍ في مسامعه قميص يوسف في أجفان يعقوب⁽⁴⁰⁾
إنَّ الشرح الذي يخضع للمؤسسات، فيه من السلبيات والإيجابيات. فهو يحدِّ
حرية الشارح، يجعل المتلقي يستوعب هذا الشرح الذي ينطلق من أفق النص
التاريخي، وداخل سياقه. ثمَّ إن: ((القارئ الذي ينطلق من أفق زمانيته لا يدعو أن
يكون امتداداً لآفاق تأويلية قدمت من ذلك الزمن، أدرك ذلك أو غاب عنه، فهي تدخل
في إطار التقاليد القرائية للجماعة التأويلية التي ينتمي إليها...))⁽⁴¹⁾. لذا يمكننا أن نعدَّ
كتاب المآخذ كصورة عن شرح الدواوين الشعرية في عصر ابن معقل. وقد تفرض
المؤسسة نفسها، لدرجة محاكمة الشارح لشارح آخر: لم يقل كذا وقال كذا. وتبين
الإستراتيجية اللغوية المعجمية كفاءة الشارح في اللغة لدرجة أن يكون أكبر من النص.
فيصح ما يراه، كما في قول المتنبّي:

أنتَ طُولَ الحياةِ للرُّومِ غازٍ فمتى الوعدُ أن يكونَ القُفُولُ

فقال ابن معقل: ((وأقول: لو قال:

أنتَ غازٍ للرُّومِ في كلِّ وقتٍ سائرٌ والمسيرُ منك قُفُولُ

لحسن اللفظ وسلم المعنى))⁽⁴²⁾ فهل يحقُّ للشارح أن يغير البيت بحجة الأفضلية؟
وكأنَّ الشارح يبني البيت من خلال كفاءته. ويمكننا أن نقرأ هذه الكفاءة وفق نظرة
إيرز في مفهوم القراءة كمشاركة، حيث ((تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه
منتجاً. أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار...))⁽⁴³⁾. إن
عملية الإنتاج هذه لا تسعى إلى قراءة الدلالة فحسب، بل تعمل على هدم النص وإعادة
بنائه وفق رؤية الشارح.

تتجلى كفاءة ابن معقل اللغوية عندما يؤاخذ ابن جني في فهمه لأبيات المتنبي **فهما مقلوبا**، ويصرّح بذلك ((وأقول: إنه فهم المعنى مقلوبا))⁽⁴⁴⁾ ويقدم البيت، ثم يبين كيف فهم ابن جني المعنى مقلوبا. كما يؤاخذ على **الفهم الخاطئ**، فيقول له: ((ليس هذا المعنى، وإنما....))⁽⁴⁵⁾، إنه يقدم له موقع الخطأ ثم يصحّح له. كما يؤاخذ على **الفهم الناقص**، بقوله: ((وأقول: فسّر عجز البيت، وعجز أن يفسر صدره...))⁽⁴⁶⁾ وما استنتاج القلب والخطأ والنقص، إلا من قدرات الشارح اللغوية.

تبيّن الإستراتيجية اللغوية المعجمية خبرات الشارح، التي منها خبرة العرض، والتي يتبعها الفصل وحكم القيمة، فيعرض إلى مختلف الشروح، ثم يفصل في الأدل، كأن يقدم بيت المتنبي ثم يعرض أكثر من شرح لابن جني بقوله: ((قال: معنى...إمّا....وإمّا...))، ويتبع هذا الشرح بالفصل والحكم: ((وأقول الصحيح الوجه [الأول] والثاني ليس بشيء! والمعنى أنه...))⁽⁴⁷⁾، ويعتمد الشارح على قدرة التمييز وجرأة الفصل. حتى عندما يعرض شرح ابن جني ويعارضه، يحكم بالإيجاب على البديل الذي اقترحه، كأن يقول: ((وهذا المعنى والتفسير لم أسبق إليه، ولا ثمّ معنى سواه))⁽⁴⁸⁾. فهذا الحكم قد ينقل الإلام بكلّ الشروح، كما ينقل جرأة الحكم.

يملك الشارح خبرة التفصيل في الشرح ليؤكد ما ذهب إليه، إما بأقوال العرب وأمثالهم السائرة أو بأشعارهم وبآيات قرآنية. كأن يقول: ((وأقول: إنّ هذا المعنى....وهو....قد جاء كثيرا في القرآن والشعر...))⁽⁴⁹⁾. ويورد أمثلة على سبيل التأكيد والمصادقية. ويلجأ إلى خبرة التصحيح عندما يخطئ ابن جني، فلا يكتفي بذكر الخطأ وإنما يعمد إلى التصحيح⁽⁵⁰⁾.

يستند ابن معقل في مآخذه، إلى الإستراتيجية البلاغية أو جهة البلاغة فيلجأ إلى علم البلاغة ليؤكد قدراته في الشرح. أما حدود استثماره لهذا العلم، فتعود إلى عمود الشعر العربي وإلى الذوق العربي، كأن يقول: ((إنّ الاستعارة ينبغي أن تكون مناسبة لما تستعار له...))⁽⁵¹⁾ أليس هذا عنصر من عناصر عمود الشعر ((مناسبة المستعار منه للمستعار له))⁽⁵²⁾؟! إنه يعمد إلى استبدال الكلمات حتى يتناسب المستعار منه مع المستعار له.

إنّ حدود الشرح البلاغي عند ابن معقل مرتبطة بالذوق العربي وبعمود الشعر. وأنّ الشارح، وهو متوجّه إلى (شرح ابن جني) ثم (شرح الديوان)، مُطَوّق بأعراف المؤسسة النقدية، ولا يمكنه الخروج منها. فعندما يستثمر الإستراتيجية البلاغية تحدّه الأعراف، كأن يقول وهو يجيب ابن جني: ((هذا الذي ذكرته استعارة والاستعارات لها مواضع تحسن فيها وتقبح...))⁽⁵³⁾، وكأنّ التعاضد النصي بين النص وقارئه خاضع لتعالّي المؤسسة البلاغية، ف((يكون القارئ معدّاً لتأويل سلسلة كاملة من الأعجومات المركبة والتعبيرات المجمّدة التي كان انتهى التقليد البلاغي إلى تدوينها...))⁽⁵⁴⁾. فلا يمكن لهذا القارئ إلا الانصياع لما هو ثابت ومحدّد في المؤسسة البلاغية، التي تفرض حدوداً للتأويل البلاغي، ومؤسسة الذوق العربي، التي تستند إلى الاستعمال، حيث يكون الاستحسان على قدره. ففي شرحه لبيت المتنبي:

وَأَبْيَضَ فَيَاضٍ يَدَاهُ غَمَامَةٌ عَلَى مُعْتَفِيهِ مَا تَغْبُ نَوَافِلُهُ
اعتمد الاستعمال العربي لكلمة البياض ((إنّ العرب إذا وصفت الرجل بالبياض، مادحةً له، لم تُردّ اللَّون على الحقيقة، وإنّما تكني به عن وضوح شرف الممدوح وبيانه...))⁽⁵⁵⁾.

كما اعتمد في شرحه التشبيه على الاستعمال والعادة، نحو قوله في هذا البيت:
يجلّ عن التشبيه، لا الكفُّ لَجَّةٌ ولا هوَ ضرغامٌ ولا الرأيُ مخدّمٌ
((فهو أنه لما كان من عادة الكفّ أن تُشبّه باللجة، والشجاع أن يُشبّه بالضرغام، والرأي أن يُشبّه بالسيف، وأراد أن يمدح الممدوح بالكرم والشجاعة ومضاء الرأي فضله على هذه الأشياء الثلاثة...))⁽⁵⁶⁾.

وكان ابن معقل يحاسب ابن جني في شرحه، إذا خرج عن الذوق العربي. وكأنّه يذكره بحدود الشرح - ففي قول المتنبي:

مُبْرَقَعِي خَيْلَهُم بِالْبَيْضِ قَدْ جَعَلُوا هَامَ الْكُمَاةِ عَلَى أَرْمَاحِهِمْ عَذْبَا
قال ابن جني يشرح البيت: ((قد جعلوا مكان براقع خيلهم حديدًا على وجوهها، ليقبها الحديد إن تَوُصِّلَ إليها))⁽⁵⁷⁾ فأجابه ابن معقل مؤاخذاً عليه: ((كيف عبّر عن صفائح الحديد التي على وجوه الخيل بالبياض، وهذا استعمال لم يستعمله

أحد؟))⁽⁵⁸⁾ ثم شرح البيت، وفي هذا الاستفهام نفي وإنكار لما شرحه ابن جني، لأنه خروج على الاستعمال المعتاد. وكثيرا ما يؤكد شرحه للصور استنادا إلى أقوال الشعراء الآخرين. وكأن الإبداع يكون بمقدار الانصياع للاستعمالات.

وما يلاحظ على جهود ابن معقل اجتجاده في استثماره للاستراتيجية البلاغية. فمع أنه يشتغل داخل منظومة الذوق العربي وعمود الشعر، إلا أنه حاول أن يجتهد ويظهر كفاءة وبراعة، لدرجة أن يكون أكبر من النص، فيطالبه بالتغيير. مثل قول المتنبي:

وكم من جبال جُبْتُ تشهُدُ أنني الـ جبالُ وبحرٍ شاهدٍ أنني البحرُ

يحاول ابن معقل أن يغير في نسيج البيت: ((لو كان [قال]:

وكم من جبال جُبْتُ تشهُدُ أنني أخوها.....

لكان أقل كلفة، وأوقع تشبيها...))⁽⁵⁹⁾.

فمع أن النص يمثل سلطة تختبر ذاتها، كما تختبر قراءها، إلا أن الشارح حاول اختراق هذه السلطة، وأكد أن ((النص إنما يبت إلى امرئ جدير بتفعيله...))⁽⁶⁰⁾، لم يكتف بالتفعيل، وإنما عمد إلى التحوير. استبدل كلمة "الجبال" بكلمة "أخوها". اعتقادا منه أنها الأدل وأنها "الأوقع تشبيها".

كما فعل كفاءته البلاغية في فرزه الإبداع داخل الصور. يبين سبق المتنبي وفرداته في بعض استعاراته، كأن يقول في بيته:

يُغادرُ كُلُّ مُلتفتٍ إليه ولبَّته لثعلبه وجارُ

((إن هذه استعارة حسنة، ما علمت أنه سبق إليها... وذلك أنه لما ذكر الثعلب من الرمح جعل الطعنة في لبة الفارس وجارا...))⁽⁶¹⁾. وهنا خرج من صرامة المؤسسة البلاغية، التي ترسم حدود الصور. كما خرج من الذوق العربي الذي هو عرف، لابد من احترامه. وأطلق العنان للإبداع. كما في تحليله للتشبيه في بيت المتنبي:

تشبيه جودك بالمطار غادية جودُ لكفك ثان ناله المطرُ

قال: ((المعنى أنك إذا جدت على إنسان بجود استكثره فشبهه، لكثرت، بالمطر، وتشبيهه بالمطر بعد جوده على الطالب جود ثان على المطر بأن تشبه به وهو أغزر منه. ومن عادة الأقل أن تشبه بالأكثر ولا ينعكس فلما شبه الأكثر بالأقل كان ذلك

بمنزلة الجود عليه⁽⁶²⁾. وكان بإمكان الشارح أن يرفض هذا التشبيه، لأن مؤسسة "العادة" ترفضه، لكنه احتقى به، لأنه إبداع.

وكثيراً ما يُظهر الشارح كفاءته في مطالبة ابن جني الانتباه إلى المجاز، كأن يطالبه بالقراءة المؤولة، التي كثيراً ما يلح عليها، نحو: ((ولكنك لم تنتبه لهذا المجاز البليغ وتهتد له، وحملت الكلام على الحقيقة في صفة الممدوح بهذا التقدير البعيد، فوقعت في الخطأ الشديد))⁽⁶³⁾ ويحاول -دائماً- في شرحه أن يتبنى القراءة المؤولة للصور. ويتراوح تأويله بين الصواب والإخفاق. فعندما يميل إلى التفصيل في الشرح، يحاول أن يتحرى الإحاطة بالدلالة، كأن يُحمل البيت معنيين⁽⁶⁴⁾ أو يؤكد تأويله - في كل شروحه - بأبيات لشعراء آخرين⁽⁶⁵⁾، أو ينتبه إلى سياق الألفاظ ليذكر المعاني المحتملة، يقول في هذا: ((ينبغي إذا كانت اللفظة الواحدة محتملة معنيين أو معاني، واستعملت في مكان، أن يتأمل ذاك المكان وتحمل على ما يليق فتخصّ به...))⁽⁶⁶⁾. ويقدم أمثلة عما ذهب إليه، ليوضح كيف أنّ السياق هو الأساس في الدلالة.

أما في استناده إلى الإستراتيجية النحوية، فقد أظهر جرأته العلمية، وبخاصة أنه يعلق على شروح النحوي ابن جني. ويمكننا أن ندرج الصرف في النحو، لنتابع كيف كان الشارح يغلط هذا العالم في شرح بيت المتنبي:

إذا كحلن عيونا غير مُورقةٍ ريشن نبلاً لأصحاب الصبّا صبيداً

يحاسبه على أنه حسب "مورقة" من أوراق أو من أرق ولا مصدره "إفعال" وإنما هو: ((أرق: فاعل ومصدره فِعَال، يقال: أرق يؤارق، إرقاقاً...))⁽⁶⁷⁾. كما يصحّ له جمع (أعزل) في أنه لا يجمع (معازيل). لأن مفرد (معازيل) هو (معزال). ويؤكد ما ذهب إليه بيت للأعشى⁽⁶⁸⁾ كما صحّ له النقص في الإعراب عندما استعمل استحيين (الذي أصله: "استحيين"، يقال: استحيي يستحيي فهو مستحي).⁽⁶⁹⁾ ويستند فيما ذهب إليه إلى القرآن الكريم. ويتابع المسائل النحوية، التي تطرق إليها ابن جني في شرحه الأبيات باهتمام. ويعثر فيها على عثرات، مثل تقديره حذف المبتدأ والخبر في بيت المتنبي

إلى اليوم ما حطّ الفداء سُروجهُ مذ الغزو سارٍ مسرجُ الخيل ملجُمُ

فيحاسبه على تقديره البيت قائلاً: ((أحسنْتَ - يا نحويّ عصره - بجعلك في جملة مستقلة بنفسها من مبتدأ وخبر تقدير مبتدأ وخبر محذوفين! وما الحاجة إلى تقدير "كائن" مع "الغزو" وهو مع "سار"؟ ولم لم تجعل "سار" خبراً عن "الغزو"....))⁽⁷⁰⁾ يستند ابن معقل في تصحيحاته على علم النحو. والواضح أنه يتحرّك وفق مؤسسة علمي النحو والصرف، مستندا في ذلك إلى شواهد لا تخرج عن الذوق العربي وعن القرآن الكريم وعن الشواهد الشعرية ولغة العرب، وهي أعراف ثابتة عند شراح الشعر.

ولقد قال المتنبي: ولكن تأخذُ الأفهام منه على قدر القرائح والعلوم. يبدو أن استناد ابن معقل في شرحه الديوان وتوضيحه لماخذه مبني، إلى العلوم. مثلما اتكأ على الإستراتيجية العروضية، التي تؤكد لنا أن الشارح لا يتحرّك بمفرده، وإنما تبني ردود أفعاله أمام النص وفق مؤسسة الفهم في ذلك العصر، التي بنت طريقة عملها الموحدة، المعتمدة على مختلف العلوم فعمد إلى إيجاد بحر كل بيت قدمه للشرح. وكأن الوزن الشعري أمر مفروغ منه. فلا يتحرّك الشعر إلا داخل عروض الخليل ويتبعه الشارح ((لأنّ ردود أفعاله أمام النص الأدبي تخضع لأسباب نفسية وأخرى اجتماعية وثالثة ثقافية متنوعة تنوعاً شديداً...))⁽⁷¹⁾. عمد الشارح - كثيراً - إلى مصطلحات علم العروض والقافية، كما سبقت الملاحظة صحّح لابن جني بعض اجتهاداته في العروض⁽⁷²⁾ وصحّح له شرحه لبعض الضرورات الشعرية في ديوان المتنبي، كقوله في البيت:

وجرى على الورق النجيعُ القاني فكأنه النَّارنجُ في الأعصانِ.
((ليس في القاني، هاهنا، والواجي اضطراراً... فهو قلب تخفيف لا اضطراراً...))⁽⁷³⁾

نخلص إلى أن كتاب المآخذ اعتمد قراءتين:
القراءة المفسرة، التي تركز على المعاني المعجمية و((ليس كلّ مفسّر بقادر على أن يتجاوز ظاهر العبارة إلى المغزى...))⁽⁷⁴⁾، فمهارة ابن جني اللغوية المعجمية لم تغنه وتعطيه إمكانية الغوص في المعاني في بعض الأمثلة، حاسبه على ذلك ابن معقل، لا سيّما أن القدماء ربطوا القراءة اللغوية بظاهر النصوص. وقد وقع ابن معقل

في القراءة نفسها ببعض الشواهد. وبخاصة عندما اعتمد كثيرا على قراءة البيت بمعزل عن النص وعني بالشرح المعجمي فقط.

والقراءة المؤولة التي تتجاوز ظاهر الكلام، كأن يلح ابن معقل: ((إنّ تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب))⁽⁷⁵⁾. ويبدو أنّ القدماء على وعي بهذه الفروقات الفاصلة بين القراءة المفسرة والقراءة المؤولة.

عندما تسعى القراءة المفسرة إلى بناء نصّ مواز للنصّ الأول وتتحرك في توضيح المعاني، تعتمد القراءة المؤولة إلى الإسهام في إنتاج الدلالة المنفلتة فـ ((لكي يؤوّل القارئ النصّ، فإنّه يفكّ ألغاز مختلف مستوياته...))⁽⁷⁶⁾ ويمكننا أن نخلص إلى أنّ الشّروح تمثّل مستويات القراءة في التراث العربي القديم.

الهوامش:

- (1)- يراجع ابن رشيق القيرواني، العمدة، مطبعة السعادة، ط3، مصر القاهرة، 1963، ص100.
- (2)- ابن خلكان، وفيات الأعيان، دار الثقافة، دط، بيروت، دت، 1/ ص121.
- (3)- رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس. 1988.
- (4)- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، الإمارات العربية المتحدة دبي، 2006، ص155.
- (5)- فولفغانغ إيرز، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، (دت)، ص12.
- (6)- ابن معقل أحمد بن علي الأزدي المهلب، المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبّي، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المناع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، الرياض، 2001، ص55.
- (7)- عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2008، ص131.
- (8)- عبد الله محمد الغدامي، المشكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت والدار البيضاء، 1994، ص94.
- (9)- ابن المعقل، كتاب المآخذ، ص21.
- (10)- المصدر نفسه، ص26.

- (11)- المصدر نفسه، ص48.
- (12)- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا و الفلسفة، ص451.
- (13)- المصدر نفسه، ص64.
- (14)- المصدر نفسه، ص64.
- (15)- المصدر نفسه، ص42.
- (16)- سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار الكتاب الحديـد المتحدة، ط1، بيروت، 2007، ص177.
- (17)- يراجع المرجع نفسه، ص183.
- (18)- سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، ص191.
- (19)- نبيلة إبراهيم، حديث مع ولقجانج إيرز، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص107.
- (20)- أومبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم، ترجمة ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عالمية، القاهرة، 2006، ص80.
- (21)- ابن معقل، المآخذ المقدمة، ص11.
- (22)- يراجع ناصر حلاوي، قراءة التفسير والتأويل المتنبي أنموذجاً، مقالة في مجلة المتلقي، العدد 5-6، س3، 2000، ص103.
- (23)- المرجع نفسه، ص104.
- (24)- يراجع ابن المعقل، المآخذ، ص11.
- (25)- عبد الحكيم راضي، دراسات في النقد العربي: التاريخ، المصطلح، المنهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص210.
- (26)- يراجع المرجع نفسه، ص231.
- (27)- ابن معقل، المآخذ، ص18.
- (28)- بيان البكري، تأسيس اللسان في خطاب الراوي-الرائي - النبوة، دار نينوى، دمشق، 2007، ص210.
- (29)- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، بيروت 1994.
- (30)- ابن معقل، المآخذ، ص64.
- (31)- المرجع السابق، ص245-246.

- (32) - أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط2، دمشق، 2001، ص16.
- (33) - المرجع نفسه، ص17.
- (34) - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص371.
- (35) - ابن معقل، المآخذ، ص19.
- (36) - ابن معقل، المآخذ، ص217.
- (37) - المصدر نفسه، ص266.
- (38) - المصدر نفسه، ص275.
- (39) - المصدر نفسه، ص38.
- (40) - يراجع المصدر نفسه، ص39.
- (41) - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص523.
- (42) - ابن معقل، المآخذ، ص224.
- (43) - فولفانغ إيرز، فعل القراءة، ص56.
- (44) - ابن معقل، المآخذ، ص105.
- (45) - المصدر نفسه، ص106.
- (46) - المصدر نفسه، ص113.
- (47) - ابن معقل، المآخذ، ص111.
- (48) - المصدر نفسه، ص103.
- (49) - المصدر نفسه، ص147.
- (50) - يراجع المصدر نفسه، ص109.
- (51) - المصدر نفسه، ص162.
- (52) - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، ط4، بيروت، 1983، ص405.
- (53) - ابن معقل، المآخذ، ص303.
- (54) - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية المتعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص99.
- (55) - ابن معقل، المآخذ، ص29.
- (56) - المصدر نفسه، ص273.
- (57) - المصدر نفسه، ص32.

-
- (58) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (59) - ابن معقل، المآخذ، ص115
- (60) - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص64.
- (61) - ابن معقل، المآخذ، ص101.
- (62) - المصدر السابق، ص99.
- (63) - ابن معقل، المآخذ، ص275.
- (64) - يراجع المصدر نفسه، ص238.
- (65) - يراجع (على سبيل المثال) المصدر نفسه ص160.
- (66) - المصدر نفسه، ص161.
- (67) - المصدر نفسه، ص186.
- (68) - يراجع المصدر نفسه، ص144.
- (69) -، المصدر نفسه، ص93.
- (70) - ابن معقل، المآخذ، ص275.
- (71) - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص37.
- (72) - يراجع ابن معقل، المآخذ، ص157-158.
- (73) - المصدر نفسه، ص288.
- (74) - ناصر حلاوي، قراءة التفسير والتأويل، مجلة المتلقي، ص96.
- (75) - ابن معقل، المآخذ، ص64.
- (76) - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل، ص72.

تواري الدلالة خلف العالم المحسوس في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي

أ. سجاد وردية

جامعة الجزائر

إن الحضور من المفاهيم التي استحدثتها سيميائيات الأهواء لإدماج العالم المحسوس (le monde sensible) في منظومتها التحليلية، لكونه جانباً مؤثراً في الجانب الشعوري للذات، فالحواس الخمس هي المستقبل الأول لمختلف التأثيرات الخارجية التي تستهدف الذات، وتؤثر من ثمة بالإيجاب أو السلب في جانبها العاطفي وعلى الفعل.

قبل تحديد أية صورة في العالم الطبيعي (le monde naturel) أو حتى فكرة أو إحساس فإننا نستشعر حضورها، أي نستشعر وجود شيء ما، يحتل موقعا نسبيا أو موازيا (une position relative) لموقعنا، ويشغل مدى معيناً، ويؤثر فينا بكثافة معينة، وهذه هي الشروط الدنيا للحديث عن الحضور. إن التأثير الذي يمسنّا، الكثافة التي تميّز علاقتنا بالعالم، التوتر تجاه العالم، كلّها أفعال للاستهداف المقصود (la visée intensionnelle)، أما الموقع، المدى، الكمية، فإنّها تخصّ ميدانا ملائماً (un domaine de pertinence) هو الفهم (la saisie) وبمصطلحات بورس (peirce) فإنّ الاستهداف يميّز المفسرة (l'interprétant) والفهم يميّز الركيزة (le fondement)¹

إنّ العالم المستهدف في المنظور البورسي هو مجموعة افتراضية من الممكنات أو عالم مدرك بالحواس، أو جزء مقتطع من عالم مقولاتي (un monde catégorisé) بمعنى أنّ المرجع أو الحقيقة التي تحيلنا إليها العلامة إذا وجدت هي عالم سيميائي خاضع لمفاهيم صيغية (modales)، منظوراتية (perceptives)، ومقولاتية (catégorielles)²

يطرح المفهوم البيرسي للعلامة إشكالية العلاقات بين الإدراك (la réception) والدلالة (la signification)، لكونهما حركتين تُثار (تُحرّض) الثانية منهما (الدلالة) انطلاقاً من الأولى (الإدراك)، فيخضع عنصران هما المصوّرة والموضوع الحيوي لمبدأ الاختيار المتبادل: المصوّرة لا يمكنها أن تقتزن بالموضوع إلاّ تحت مراقبة (تحكّم) المؤول، والموضوع لا يمكنه أن يقتزن بالمصوّرة إلاّ من وجهة نظر معينة (الركيزة). يرشدنا المؤول (ما هو مستهدف) في الحالة الأولى إلى الاتجاه الذي ستسير فيه الدلالة، وهو ما يحدّد اختيار المصوّرة. ترشدنا الركيزة إلى ما ينبغي أن نحفظ به من الموضوع الحيوي.³

توافق هاتان العمليتان السيميائيتان على التوالي: الاستهداف والفهم، وهما عمليتان أساسيتان في انبثاق الدلالة من الإدراك، كما أنّهما عمليتان سيميائيتان يوظّفهما الحضور، لكن ينفصنا في هذه الحالة شرطان أساسيان حتى نستطيع أن نتحدث عن دلالة خطابية (signification discursive) هما الجسد (le corps) موضع الإدراك، والانفعالات، ومركز الخطاب والقيمة أو أنظمة القيم (les systèmes des valeurs) التي من دونها لن يكون للدلالة أيّ معنى قابل للفهم.⁴

الجسد الحاس (le corps sensible): تعدّ سيميائيات الحضور الجسد حقيقياً كان أو تخيلياً غلافاً حساساً للتحريضات والإثارات والاحتكاكات والتماسات الخارجية والداخلية (الانفعالات، الأحاسيس)⁵، وقد سبق أن اعتبر غريماس في كتابه (du sens) الإنسان صورة (une figure) من بين صور أخرى، ورآه حجماً يوجد في أفق فضائي، يتحرك فيه، ويخطّ في مساره عدداً معيناً من التظاهرات، وعدّ الإشارية المحاكائية (la gestion mimétique)، سواء كانت تواصلية، تعبيرية، لهوية، تتبع من الجسد الإنساني من حيث كونه موضوعاً مدركاً و متموقعا إلى جانب موضوعات أخرى⁶، بشكل مبسط: يتموقع الجسد الحساس في الخطاب أو في الفضاء. ونتيجة لذلك يتولد حوله حقل موقعي (un champ positionnel) يمتلك مركزاً مرجعياً (un centre referant) هو الجسد الحساس، وآفاقاً (des horizons) مسؤولة عن تثبيت حدود الحضور وتوافق كثافة دنيا من أجل امتداد أقصى، مقابل امتلاك المركز لكثافة قصوى وامتداد أدنى.⁷

يُضاف إلى المركز والآفاق عنصر آخر في الحقل هو العمق (la profondeur) وهو المسافة حساسة (sensible) أو مدركة (perçue) بين المركز والآفاق، ولا وجود للعمق إلا بوجود تغيّر في التوازن بين الكثافة والمدى، وتغيّر في التوتر بين المركز والآفاق، بتعبير آخر العمق عبارة عن مقولة ديناميكية (une catégorie dynamique)، لا يفهمها العامل المتموقع إلا في حركتها، فهو ليس موقعا (une position) لكن حركة بين العمق والآفاق⁸.

بعد أن تحدثنا عن الحقل الموقعي، يبقى أن نتحدث عن العوامل الموقعية (les actants positionnels) لأفعال الاستهداف والفهم. هناك ثلاثة عوامل موقعية لكلّ منهما وهي: المنبع (la source)، الهدف (la cible)، وعامل التحكم (l'actant du contrôle) الذي قد يتحوّل في شروط خاصة إلى عائق⁹.

الحضور في الاستهداف عبارة عن علاقة تكثيف (une relation intensive) بين المنبع والهدف، وعلاقة مدى كمّي (une relation extensive quantitative) بينهما في الفهم. إنّ تحديد المنبع والهدف، لا يكون دائما أمرا سهلا، فقد يحسّ الجسد (مركز الحقل) بكثافة يوعزها لأثر حضور ما في الحقل، فيقوم باستهدافه، ليتعرّف عليه (الحضور) لكونه منبعا لهذه الكثافة: بشكل مفارق إنّ الجسد منبع للاستهداف، لكنّه في الوقت ذاته هدف للكثافة، تبقى الإشكالية في تحديد مكان القصدية (l'intentionnalité) فطالما أنّ الحضور الذي يستشعره المركز ليس حضورا مقصودا، يبقى الجسد (المركز) منبعا للاستهداف، لكن إذا كان هذا الحضور مقصودا فإنّ العامل المركز في الخطاب يفقد مبادرة الاستهداف، ليكون هو في حدّ ذاته مستهدفا من الكثافة التي يحسّها. على عكس الكثافة، نجد في أنموذج المدى حيث يحصل الفهم، أنّ الجسد مركز الحقل هو النقطة المرجعية في كلّ تقديرات البعد (la distance) والكميّة (la quantité) فهو منبع الفهم، وفي الوقت نفسه منبع قياسات المدى¹⁰.

أنظمة القيم (les systèmes des valeurs): يرى جاك "فونتاني" أنّ اللّغة هي إقامة علاقة بين بعدين في الأقلّ هما: مستوى التعبير ومستوى المضمون، ويوافقان

على التوالي ما يسمّيه العالم الخارجي والعالم الداخلي. وهذا التغيير في التسمية يحتاج لبعض التعليقات: إنّ الحدود بين الخارج والداخل ليست معطى مسبقاً، لأنّ الذات هي التي تضع الحدود في كلّ مرة تعطى فيها دلالة لحدث أو موضوع، فعند ملاحظة أنّ تغيير لون فاكهة ما يمكن ربطه بدرجة نضجها، فإنّ تغيير اللون يندرج في مستوى التعبير، في حين تنتمي درجة النضج لمستوى المضمون، لكن يمكن أيضاً ربط درجة النضج بالبعد الزمني (la durée)، في هذه الحالة سنتتمي درجة النضج لمستوى التعبير، والمدة الزمنية ستندرج في مستوى المضمون¹¹، هذه الحدود ليست إلاّ الموضوع الذي تحتله الذات المدركة (le sujet de perception) في العالم عندما تكون مجبرة على إنتاج معنى. فانطلاقاً من موقع الإدراك (position perceptive) يرسم مجال داخلي وآخر خارجي، يتأسس بينهما حوار سيميائي (un dialogue sémiotique) دون أن يوجد أيّ مضمون خارج تموقع الذات الموجّه للانتماء لمجال دون آخر، لأن موقع الحدود مرتبط بموقع الجسد المتنقل¹².

يمكننا من خلال المثال السابق (ارتباط تغيير لون الفاكهة بدرجة النضج أو الطعم أن نوضّح كيفية بناء القيم. لقد أثبتت تجارب (Berlin) و (Kay) أنّنا لا ندرك اللون الأحمر مثلاً، إنّما ندرك موقعا معينا لهذا اللون في إطار درجات متفاوتة له، فإذا عدنا إلى مثال الفاكهة، فإنّ ما يشدّ انتباهنا هو اختلاف درجات ألوانها، فهناك مثلاً: الحمراء، والأشدّ حمرة، والأقلّ حمرة، ويتمّ بناء القيم في هذا الإطار بربط الدرجات المختلفة للون بدرجات مختلفة لمدرّك آخر كالنضج أو الطعم مثلاً. إذن قيمة الخاصية اللونية تتحدد انطلاقاً من موقعها بالنسبة لدرجات مختلفة للخاصية نفسها (هذه الدرجات المختلفة تشكّل خاصيات أخرى)، وبالنسبة للاختلافات في خاصية أخرى الطعم مثلاً، وإذا عدنا إلى الحضور فإنّ إدراكنا (إحساسنا) لتغيير في كثافة الحضور لا دلالة له إلاّ إذا ربطناه بتغيير آخر، تغيير المسافة مثلاً. لأن ذلك يولّد الاختلاف فنستطيع أن نقول إنّ شيئاً يقترب أو يبتعد. بشكل عام: ينتج نظام القيم من تزاوج بين الاستهداف الذي ينبهنا للتغيير الأول (الكثيف) والفهم الذي يربط هذا التغيير بتغيير آخر ممتد.¹³

(2) أثر العالم المحسوس في الانفعال:

أ-الصوت: يتمظهر العالم المحسوس (le monde sensible) أي عالم البحث عن الدلالة من حيث هو إمكانية معنى. ولكي يكتمل معناه لابدّ من أن يخضع لشكل معيّن. فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كلّ المظاهر المحسوسة. إنّها توجد خلف الأصوات والصور والروائح والنكه، غير أنّها ليست في الأصوات أو الصور كمدرجات¹⁴.

يتلقى الجسد الدلالة في شكلها الأولي على مستوى الحواس الخمس، لذلك فإن ورودها في النصّ نوع من توارى الدلالة، أي أنّ الحواس تشكّل (شيفرة) يكون فكّها خطوة مهمّة لإعطاء شكل للمعنى. وديوان مقام البوح نصّ يعطي لنا حيّزا واسعا لتجربة بعض معطيات سيمياء الحضور، وتطبيق بعض مفاهيمها. وسنبدأ بدراسة الشيفرة الحواسية (le code sensoriel) انطلاقا من قصيدة "أجراس الكلام" التي سنحاول من خلال تحليلها اكتشاف بعض الدلالات المتوارية خلف حاسة السمع، وذلك بدراسة "الصوت" (le son)، الذي هو أحد عناصر العالم المحسوس المتجسّدة في القصيدة.

يظهر أوّل بروز للصوت في القصيدة من خلال العنوان "أجراس الكلام" المشكّل من صوتين متباينين في الكثافة، فالوحدة المعجمية "جرس" في الاستعمال الشائع، غالبا ما تكون مرتبطة برغبة في شدّ انتباه جماعة من الأفراد إلى حدث، أو وقت، أو مناسبة معيّنة، فقد استعملت الأجراس التقليدية في الكنائس للإعلان عن أوقات الصلاة، والجرس وإن تغيّر شكله في العصر الحديث، إلّا أنّ وظيفته بقيت نفسها، من منظار أنها منبع ذو كثافة مرتفعة، يخلق حقل حضور ذي آفاق واسعة. أما "الكلام" فإنّه صوت محدود الكثافة والامتداد بالمقارنة مع الجرس، لكن اقتران الوجدتين "أجراس" و"الكلام" بالإضافة، جعل منهما صوتا واحدا، أي كثافة وامتداد واحد، وهذا جعل تأثير الكلام أشدّ وأوسع.

أما الظهور الثاني للصوت فيتجلّى في قول الشاعر: يأتيني صوتك يا مولاتي/

رقراقا من نبع الغابات.

يظهر الجسد التخيلي للقصيدة في هذا المقطع والمتجلى من خلال لفظة "مولاتي" كمنبع للصوت، فينشأ عن ذلك حقل حضور له مركز مرجعي هو الجسد التخيلي للقصيدة، وله عمق وآفاق يحدّدهما تقاطع هذا الحقل مع حقل آخر هو الحقل السمعي (le champ auditif) لجسد حساس آخر هو جسد الشاعر، وهذا الحقل عبارة عن مجال حرّضه حضور الجسد الأول¹⁵، ومنه يمكننا عدّ جسد القصيدة منبعاً لكثافة صوتية استهدفت جسد الشاعر، لتكون القصيدة من ثمّة منبعاً لعملية استهداف، الشاعر هدفها، ويصبح الشاعر بالمقابل منبع عملية فهم، القصيدة هدفها. وما جعلنا نحدّد عمليتي الاستهداف والفهم بهذا الشكل، هو ملفوظات القصيدة التي تجعل (أغلبها) الشاعر هدفاً لأفعال الصوت (يحملني، ينشرني، يمسح، يخطفني...).

يظهر الصوت من جهة أخرى في القصيدة كمحور دلالي قائم على ثنائية متقابلة هي (الكلام √ الصمت)، إنّ الحقل السمعي مجال محصور بين حدّين هما: الحدّ الأدنى (الحدّ المعلوم) وهو الصمت (le silence)، والحدّ الأقصى المتمثل في الألم (la douleur)، فالصوت لا يستطيع اختراق الجسد الحساس بكلّ حرية ودون قيود، لأنّ الجسد له طاقة محدودة لتحمل مقدار محدّد من الكثافة الصوتية، التي إذا تجاوزت قدرة تحمّله فإنّه يتألم ويتضرّر¹⁶. يجسّد بالمقابل الحدّ المعلوم (الصمت) غياب أيّ حضور صوتي مؤثر في الجسد، لذلك فإنّ الثنائية (كلام √ صمت) تعادل على نحو ما الثنائية (حضور √ غياب). وسنركز فيما يأتي على توضيح تغيّر كثافة الصوت من خلال أشكال حضوره المختلفة.

يبرز حضور الصوت في قصيدة "أجراس الكلام" من خلال الملفوظات: (يأتيني صوتك.../رراقا.../ يملؤني عشقا وأناشيد...، يملأ دنياي سلاما.../ وتسابيح/ وأوراد/ وتراتيل صلاة، يحملني همسك...).

نلاحظ من خلال هذه الملفوظات تدرّجاً في كثافة الصوت، فالصوت الرقيق أكثر كثافة من صوت التسابيح والأوراد وتراتيل الصلاة. فاقتران الوحدة المعجمية "صوت" الواردة في الملفوظ الأوّل بصفة "رراق" التي تطلق عادة على صوت المياه

المتدفقة يجعل الصوت حاملا لسمة الارتفاع، في حين تبرز سمة الانخفاض في الوحدات المعجمية "تراتيل، تسابيح، أورد وصلاة، لأنها تمثل أصواتا صادرة عن مخلوقات تناجي خالقها المطلع على السرائر، لذلك هي أصوات تعادل من حيث الكثافة الهمس الوارد في الملفوظ (يحملني همسك)، وكلها أصوات أقل كثافة من صوت الجرس الذي يقترن به الكلام في عنوان القصيدة وأقل امتدادا.

نجد الحدّ المقابل للصوت المتمثّل في الصمت واردا في القصيدة من خلال الملفوظات الآتية: - فأخرج عن صمتي/ - وأعود أنا.../ للصمت/ - جرّدي صمت العالم من ذاتي

نلاحظ أنّ الصمت في الملفوظ الأوّل والثاني متعلّق بالذات، لكنّه متعلّق أيضا باختفاء صوت القصيدة، يقول الشاعر: قلت أحدثّه /لكنّي يا عجا/ها أنذا أحدثّه يعود ضمير الهاء المتصل بالفعلين (أحدثّه وأحدثّه) على الصوت، الذي حرّض الشاعر وجعله يتحدّث إليه (فقلت أحدثّه) لكنّ الشاعر فاجأنا بأن تحدّث هذا الصوت بدل أن يحدثّه، وهو أمر طبيعي، لأنّ الشاعر عندما يسمع صوت القصيدة أو وحيا فإنّه يتحدّث هذا الصوت. وطريقته في الحديث هي الكتابة. لكن يبدو أنّ حديث الشاعر لم يبلغ مداه أو منتهاه إذ يقول: فأخرج عن صمتي/وأمدّ يدي/ وكأني أمسك بالصوت / فتعود يدي نحوي/وأعود أنا/للصمت.

إنّ الإمساك بصوت القصيدة وترويضه بسوط الكلمة ثم تقييده في دقاتر الشعر، أمر مستعص على الشاعر، الذي كلّما اعتقد أنّه أمسك بخاصية القصيدة / الموضوع، عادت فأفلتت من بين يديه وصمتت، وعاد هو الآخر لسجن الصمت الذي يلفّه حتى يفقد الإحساس بوجود العالم وبوضائيه، ويتصل حتى من ذاته، وهو ما يبيّنه الملفوظ (جرّدي صمت العالم من ذاتي).

بناء على ما تقدّم يمكننا أن نضم الملفوظات الدالة على الصوت بكثافته المختلفة (أجراس الكلام، الصوت الرقراق، الأناشيد، التسابيح، الأورد، تراتيل الصلاة) في تشاكل "النشوة"، لكون هذه الملفوظات تشترك في سمة "الإيجابية"، في

مقابل تشاكل "الإحباط" الذي يشتمل على الملفوظات -الدالة على الصمت-، التي تشترك في سمة "السلبية".

أشرنا في حديثنا النظري عن سيميائيات الحضور أنّ بناء القيم يتمّ بربط درجتين مختلفتين لمُدركٍ ما، بدرجتين مختلفتين لمُدركٍ آخر، فإذا نظر إلى صوت (أجراس الكلام) كدرجة في مدرك الصوت، والصمت درجة مختلفة فيه، فإنّ هذا يتمّ على مستوى التعبير، وهذا الاختلاف لن يكون له معنى، إلّا إذا ربطناه بمدرك آخر هو بمثابة بنية عميقة، هو مدرك "الوجود" الذي يتأرجح بين درجتين متقابلتين هما: "الحياة" و"الموت"، فالصوت بسمته الإيجابية هو التّجلي الخطابي لدلالة الحياة. وهو ما يعكسه قول الشاعر: (يمدّ حياتي بحياة)، ومفهوم الحياة هنا معادل لمفهوم الكتابة بالنسبة للشاعر، في حين يمثّل الصمت تجلّيًا لصورة من صور الموت، الذي لا يعني بالضرورة فقدان الحياة. فالوحدة مثلًا قد تصبح نوعًا من الموت، كما يمثّل غياب الإلهام الشعري صورة أخرى عنه.

(ب) الضوء: إن الضوء من الناحية الوجودية مقومّ من مقومات الحياة والتفتح والنماء. وقد تبوأ الضوء والشمس والقمر بخاصة في الفكر الميثولوجي وحضارات ما قبل الأديان مركز الصدارة، إذ كان للشمس قمة الهرم في الطقوس والعادات القديمة¹⁷، لذلك لا عجب أن نجد في النصوص الشعرية الحديثة، استلهاً من منابع الضوء الطبيعية كالشمس والقمر، وإعطائها أبعاداً رمزية تسمح بتشديد عالم من القيم والمشاعر التي تخرج عن حدود العالم الفردي الضيق، وتأخذ منحى شمولياً عاماً. لكن الشيء الأكثر إثارة للاهتمام، هو استغلال الشعراء لخصائص الضوء، ومزاياه الفيزيائية التي تحدّدتها النظريات المعاصرة، لكونها ظواهر مؤثّرة في ذات حسّ ممكنة، "ولا يتولّد الشكل السيميائي ممّا تراه هذه الذات بالفعل، ولا من خصائص العالم الطبيعي، إنّما يظهر كبناء تتيح أصنافه التكوينية، وصف آثار المعنى الناشئة عن التفاعلات (الإشارية، الصيغية والعاطفية...) بين النشاط الإدراكي الإبلاغي للذات وتبدّل الطاقة"¹⁸، وقبل أن ندخل في تحليل الظواهر الضوئية المختلفة التي تصنع حقل

حضور منافس لحقل حضور الذات (مجالها الرؤيوي) سنستعرض باختصار أهم خصائص الضوء التي أشرنا إليها آنفاً.

يحدّد العرف ثلاث خصائص للضوء هي: البريق، اللون، الإشباع. أما نظريات الإدراك الحسيّ المعاصرة، فتحدّد ثلاث خواص بارزة هي: الانتشار، شدة المصدر واللّون، ويعدّ البريق شدة مرتبطة بمصدر الضوء يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي يقوم على صراع رئيس بين الظلمة والنور. ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي، وينجم اللّون عن ردّة فعل نوعية يقوم بها المرأى المضاد الذي يصبح تأويله أيضاً كقيمة صيغية محوّلة نوعياً (مقاومة الهدف، وردّة فعله على فعل المصدر). أما الإشباع فهو تبديل متدرج للّون¹⁹. وسنحاول في تحليلينا هذا أن نكتشف قدراتنا على الرؤية في دهاليز ديوان "مقام البوح" المظلمة والمضيئة

يبرز أوّل تجلّ للضوء في الديوان في قصيدة "تجاوب" حيث يقول الشاعر:

ها هي تقبل من وراء الأفق / أنصع من بياض الغيم / أجمل من صباها / - كم
مرّة وقعت خطاي / على خطاها / ووقعت محترقا على بقايا / من صداها / - وأمدّ عن
بعد يدي / فتمد عن بعد ضياها / وأمدّ صوتي / فتمدّ لي من جنة الفردوس فاها.

تصوّر لنا "تجاوب" موقفاً خيالياً بين ذاتين من طبيعتين مختلفتين، الذات المتلفظة المنتمية إلى الطبيعة الأرضية، وتظهر كجسد حسّاس مستهدف، والذات/الموضوع، التي تبدو كذات كونية، لأنها تنتمي لعالم الأرض تارة، ولعالم السماء أخرى، ولعالم الماء تارة، وللجنة أخرى. وتظهر كمنبع لمختلف التأثيرات الحسيّة التي تستهدف الذات المتلفظة، بداية من الصوت، إلى الرؤية، وانتهاء باللمس، وتقوم العلاقة بين الذاتين على الثنائية (تواصل √ عدم تواصل)

يتجسّد قطب التواصل بداية من خلال فعل المناداة والإجابة بقول الشاعر:

ناديت / نادتنني / سمعت ندائي / وأنا سمعت نداها.

تظهر الذاتان من خلال هذه الملفوظات، كذاتين حساستين تشتركان في مجال سمعي واحد، فكلّ واحدة منهما هي منبع للصوت الصادر عنها، وهدف للصوت

الصادر عن الذات الأخرى (تجاوب)، لكن هذا التجاوب لا يدوم طويلا، حيث يحلّ قطب (عدم التواصل) ليسيطر على الموقف، ويتجسّد ذلك على المستوى الخطابي من خلال الصورة المعجمية "الصدى". فالذات في حالة "الصدى" هي منبع الصوت، وهدف للصوت نفسه، لأنّ الصدى انعكاس للصوت نحو منبعه نتيجة اصطدامه بحاجز أو عائق ماديّ، مخترقا بذلك المجال السمعي للذات منبع الصوت. ويربط الشاعر صورة "الصدى" بصورة ضوئية هي "الاحتراق" (ووقعت محترقا على بقايا/ من صداها)، ليصبح الصوت والضوء (في صورته النارية) مصدرين لألم الجسد الحساس. فبالرغم من أنّ الصدى بطبيعته صوت منخفض، يتحمل وقعه الجسد الحساس (لا يسبب ألما حواسيا)، إلّا أنّ له أثرا سلبيا على جانب الذات الشعوري، لأنّه يرمز على المستوى العاطفي للوحدة وانقطاع الصلة بالموضوع (ألم نفسي معادل لألم الاحتراق/ الحواسي) ويمكن أن نظمّ صورة الصدى مع صورة الاحتراق في تشاكل واحد هو "تشاكل الإحباط" الذي يتحوّل إلى "تشاكل النشوة"، بظهور صورتين مقابلتين هما: الإيقاع المقابلة للصدى، والنور المقابلة للاحتراق، وتتطويان على سمة "الإيجابي". يقول الشاعر: تابعت إيقاعا سماويا يرن بداخلي/ هو صوتها/ -وأمدّ عن بعد يدي/ فتمدّ عن بعد ضياها

يعود التواصل في هذه المقاطع ليميّز علاقة الذات بموضوعها، ويبرز الصوت من جديد كجسر يربط عالميهما المختلفين، فتظهر الذات كمنبع لهذا الصوت الذي ينبعث من داخلها، ولا يمكننا هنا أن نتحدث عن تأثيره في مجال الذات السمعي أو المجال السمعي لذات أخرى مستقلّة عنها، لأنّ هذا الصوت ذو طابع وجداني، يمارس تأثيرا في الجانب الشعوري للذات دون المرور بالحواس (صوت ذهني)، وتتجلى ردّة فعل الجسد الحاس من خلال شعور النشوة (وكأنني من نشوتي الكبرى نبي ...) الذي يتطور من نشوة السماع إلى نشوة الرؤية، بالظهور الضوئي للموضوع (فتمدّ عن بعد ضياها) الذي يستهدف حقل الذات الرؤيوي. وتزداد النشوة بنقصان المسافة الفاصلة بين الذات وموضوعها، إذ يستحيل الصوت إلى ضوء يفتن الذات. ويستحيل الضوء

في عالم الذات السحري إلى جسد تخيلي، تؤدي ملامسته لجسد الذات عبر القبة إلى ما يشبه الانخفاف، فتقلب النشوة إحباطاً، فكلّ لذة إذا بلغت قمّتها انقلبت ألماً، ويترجم ألم الذات على المستوى الخطابي صور الصراخ ثم الإغماء.

تقترب حاسة السمع مع حاسة الرؤية في مواضع أخرى من الديوان، منها قول الشاعر في قصيدة "افتتان"

- يخطفني صوتك من نفسي/ - ويهجر بي في بحر الأنوار/ - وفي بحر

الظلمات

وقوله في قصيدة "قمر يتساقط في يدي"

حتى إذا ما نال مني الحال/ واختلطت سواقي الليل بالأضواء/ صحت المدد

يصور لنا المقطع الأول، كيف يغوص صوت القصيدة/ الموضوع بالذات المستهدفة في عالم الضوء وفي عالم الظلمة، "والضوء في الشعر ضوءان، ضوء الخارج وضوء الداخل"²⁰، ويندرج الضوء الوارد في المقطع ضمن ضوء الداخل، أو ما يسمّى اصطلاحاً "بالنار المطهّرة" والمتمثّلة "إما بنار اللّوعة وحرقة الحزن المتصاعد في دواخل الشاعر، أو في مجموعة الولادات الروحية والإبداعية التي تتحقق في ذات الشاعر وزمن النصّ، كحزمة من الإشعاعات الضوئية"²¹ ونحن نرجح المعنى الثاني، لاقتراح الوجدتين المعجميتين "الأنوار" و"الظلمات" بالوحدة المعجمية "بحر"، وقد أشرنا في خضم دراستنا لاستعمال الشعراء للبحر كرمز للدلالة على الشعر، من ثمة يمكننا أن نؤوّل "بحر الأنوار" على أنّه لحظات الإلهام الشعري التي تستحوذ على كيان الذات، في حين أنّ "بحر الظلمات" هي اللحظات التي يغيب فيها الإلهام عنها.

يتشاكل المقطع الثاني مع الأول بتوارد المعاني ذاتها وإن اختلفت صيغها جزئياً ف: الليل ≡ الظلمات، الأنوار ≡ الأضواء، سواقي ≡ بحر، ممّا يعني أنّ الشاعر في هذا المقطع أيضاً بصدد وصف لحظة الإلهام الشعري التي كنى عنها بـ "الحال" نظراً لمحدودية أمد هذه اللحظة. إذ تظهر كينونة الذات قبل أن تتال منها هذه الحال، وسط

ظلام دامس، لا تميّز فيه بين الأشياء (الإضاءة في مجال رؤية الذات معدومة)، لتخترق فجأة هذه الظلمة جملة من الأضواء، هي أضواء الإلهام الشعري تصاحبها حالة عاطفية توصل الذات إلى أعلى درجات النشوة، لتكون ردّة فعل الجسد هي الصياح: المدد، المدد،...

يصاحب أول اتصال بين الذات وموضوعها، تجلي الضوء كحضور مؤثر في مجالها الرويوي، فتظهر كموضوع مستهدف من طرف منبع الضوء.

يقول الشاعر: ها أنا... / أتملى بهاها الشمالي... / ألمس في دهش سرّها / أي فيروزة أسكرتني / بخمرتها اللدنية / - ها أنا ... / أتملى بهاها / أي جوهرة بهرتني.

يتجلى الضوء في هذا المقطع من خلال الوجدتين المعجميتين "فيروزة" و"جوهرة"، والأحجار الكريمة مواد طاردة أي عاكسة للضوء، لذلك فإنّ أول حالة ضوئية تبرز في هذه القصيدة هي "البريق"، ولن نخلط هنا بين أثر المصدر وأثر البريق، الذي يكتفي نوعا ما بذاته ويستطيع التأثير على بقعة من الحقل المرئي أو على الحقل بأكمله، كما يمكنه التأثير على نقطة معزولة من الحقل، ولكن مهما يكن مدى البريق، فإنّه يميّز بتكثيف في الطاقة²²، بمعنى أنّ الفيروزة والجوهرة ليستا منبعين للضوء، إنما هما بمثابة عاملي تحكم بين منبع الضوء وبين الهدف (الذات)، ولكون البريق يكتفي بذاته يمكننا عدّ الجوهرة والفيروزة منبعين لحالة من حالات الضوء وهي البريق.

يرتبط البريق في المقطع بحالات توترية (انفعالية) هي السكر والإنبهار، الناتجة عن ردّات فعل الجسد الحساس إزاء الشدّة الضوئية المفرطة، فالسكر من المنطلق الصوفي هو غياب الوعي والإدراك المرتبطين بشكل حتمي بمعطيات الحواس، من ثمة فإنّ السكر الذي سببته الفيروزة، هو سكر جزئي ناتج عن بريقها الذي تسبب في تعطيل مجال الرؤية عند الذات، أي تعطيل أحد المصادر المهمّة في تشكيل الوعي والإدراك.

والشيء عينه فعله بريق الجوهرة لكن بدرجة أقل، فالانبهار من جهته صدمة يسببها الضوء المفرط (البريق)، لكن دون تعطيل كلّ لحاسة البصر أو الوعي. إنه

بمثابة تخدير مؤقت للحواس، واختلاف تأثير بريق الفيروزة والجوهرة، دليل على اختلاف الشدة الضوئية التي تعكسها كلاهما، وهذا يخولنا لأن نربط اختلاف شدة البريق باختلاف المسافة الفاصلة بين منبعه (الفيروزة والجوهرة) والهدف (الذات)، "إذا كان النطاق الساطع بقعة كاملة، فإنه سينتظم وبوصفه بريقا حول مركز يصل فيه البريق إلى حد أقصى. ويكون محاطا فيه بأطراف يتضاءل فيها"²³، وهذا يعني اختلاف موقع الذات بالنسبة للمركز بين الحالة التي وصفت فيها موضوعها بالفيروزة وبين الحالة التي وصفته فيها بالجوهرة، إذ تبدو المسافة الفاصلة بينهما في الحالة الأولى أقل بكثير من الحالة الثانية، أي أن الفيروزة/الموضوع أقرب إلى الذات من الجوهرة/الموضوع، وما يؤكد ذلك اقتران النظام الحواسي البصري في الحالة الأولى بنظام حواسي آخر هو النظام اللمسي، فعندما تندمج الذات بالفضاء التوتري للشعوري -حسب فونتاني- فإنه يمكن لأي تجل بصري أن يتحول في كل لحظة إلى شعور آخر، لمسي على وجه الخصوص²⁴ (ألمس في دهش سرّها)، إذ نلاحظ من خلال المقطع أن هناك تماسا بين جسد الذات والجسد التخيلي للغة (القصيدة)، وكأن الذات تصف امتلاكها لموضوعها، وتربط نشوة هذه اللحظة بنشوة السكر والانخطاف، حيث تستغرق الذات كلية في موضوعها، وتندمج معه، حتى يغدوا كيانا واحدا. ويصاحب هذا الاستغراق، على المستوى السوري، بروز الشدة الضوئية القصوى التي تعكسها الفيروزة والجوهرة، "فالعالم السيميائي الذي ينكشف بعد عتبة الشدة القصوى هو بطريقة ما عالم الحب والتقمص الوجداني"²⁵ فتعود النزعة الأيرونيكية للبروز مجددا إذ يستثير بريق القصيدة شهوة الكتابة، كما يستثير اللمس اللدن شهوة الجسد، فيشكل المرئي واللمسي طريقين تعيش بهما الذات تجربة الكتابة الأيرونيكية كتجربة متفرّدة خارج حدود الزمن السيكلوجي والاجتماعي، وفي الوقت ذاته تحكي عنها وتبدعها.²⁶

تجسد قصيدة "الغياب" كما هو واضح من عنوانها، حالة انفصال الذات عن موضوعها، وذلك بعد أن ذاقت حلاوة الاتصال لذلك نجدها في أول مقطع من هذه

القصيدة تقارن حالة الفصل بحالة الوصل، إذ يقول الشاعر: آه.... يا مرّ الغياب/ كيف صيرت اخضرار الروح.../ عمرا يابسا.

يبرز حضور الضوء في هذا المقطع من خلال أحد مظاهره المتمثلة في اللون، والألوان لا تتعلّق مطلقاً بشدّة المصدر الضوئي. كما أنّه ليس هناك وجود لمنبع وهدف في التلوينية، بل فقط للمواقع فالمساحة، التي تؤدي دور الهدف تمتصّ الشدّة الضوئية وتحولّها إلى لون²⁷، وجليّ في المقطع أعلاه، أنّ المساحة أو الموقع الذي أدّى دور الهدف الممتص للشدّة الضوئية ليس موقعا مادّيا، بل موقع من طبيعة مجردة (الروح)، والروح وإن كانت شيئا مجردا فإنها لا تتفصل عن جسد الذات التي تبدو كـ (موقع) مستهدف من طرف منبع ضوئي مستهدف..

يشبّه الشاعر روح الذات بالنبات، وقد حذف المشبّه به وتركت إحدى لوازمه وهي الاخضرار، والنبات الأخضر كائن حيّ، ومن أهمّ الشروط الضرورية لحياته وجود الضوء وغياب الضوء عن النبات أو حجبته عنه يؤدي إلى موته الحتمي، لذلك فإنّ القصيدة/الموضوع معادل للضوء بالنسبة لروح الذات، فحضورها معنا اخضرار هذه الروح، والاخضرار هنا يحمل دلالات السعادة والفرح والحياة، وغيباها معناه التّيسيس الرامز للحنن والسكون والموت، وهو ما يعكسه قول الشاعر: (كيف شيبّ شبابي)، فالشباب يحمل سمة البداية في حين يحمل الشيب سمة النهاية، نهاية الحياة وانطفائها.

لذلك يمكننا اعتبار القصيدة/الموضوع كمنبع ضوئي -وإن كان ذلك فقط على المستوى المجازي- استهدفت أشعته روح الذات التي امتصّتها كما تمتصّ ماء الحياة، وغياب هذا المنبع الضوئي أو حيلولة حاجز (obstacle) بينه وبين الذات/الهدف معناه موتها التدريجي والحتمي.

تربط الذات حضور الموضوع في القصيدة نفسها بحالة أخرى من حالات الضوء، وهي الضوء/المادة، وتربط غيابه بالظلمة التي تمثل العتبة الدنيا للضوء، يقول الشاعر:

وتنتال على ليلي أضواء الفريديس/ وأنساب مع النشوة حتى لكأنني/ ذائب في

عومة الليل المذاب

تشترك الوحدات المعجمية (تنتال، الليل المذاب) في سمة الشرعية (inchoative)، التي لا تخص فقط إطلاق الحدث الضوئي المتمثل في بزوغ الضوء في عومة ليل الذات، إنما تدرك بوصفها صورة انتقالية بين مرحلتين متنافرتين، تعكس نوعاً من الانبثاق الصراعي، فالنهار يولد من الليل فينكره ويفصل عنه، بالطريقة التي تولد بها الحياة من الموت وتتفصل عنه²⁸، ونهار الشاعر (الذات) هو نهار الاتصال بالموضوع، حيث ستمحو نشوة الاتصال كل صور الألم التي رسمها الغياب، فتذوب كل المعاناة مع ذوبان ليل الغياب. وهو نهار افتراضي في هذا المقطع لأن حالة الاتصال هذه هي حالة استشرافية وليست واقعية.

يظهر الليل أو العومة كحقل حضور مركزه الذات الحاسة، وتظهر أضواء الفريديس كحقل حضور مناسف، أكثر كثافة لكونه اخترق حقل الذات، وحول مجال رؤيتها من الظلمة إلى النور ويعكس تنافس الحقلين، الصراع بين قوة الضوء المذبذبة وقوة المادة اللاحمة²⁹، إذ يظهر الليل كضوء مادة (ظلمة متحجرة أو متمعدنة)، يتدخل الضوء كوسيط مذبذب يحولها إلى مادة سائلة، ويمكننا أن نمثل هذه العملية كما يأتي:

أنوار الفريديس ← الليل ← ليل مذاب

الضوء ← معدن ← سائل

تعكس عملية تحول المادة (معدن ← سائل) تحولاً في نظام القيم، فقد تكرر في الديوان بروز قيمة الحياة التي تحاول الانتصار على قيمة الموت، فالظلمة المتحجرة أو المتمعدنة تحمل قيمة الموت التي تبرزها سمة السكون، في حين توحى الظلمة المذبذبة (سائل) بقيمة الحياة، أو انبثاق الحياة عبر سمة الحركة والحيوية التي تظهرها (الحياة) كقيمة مهيمنة من خلال ملفوظ (أضواء الفريديس) الذي يوحي بالحياة الأبدية، بالنهار الدائم الذي لا يغشاه ليل، حياة الخلود التي يحاول الإنسان استعادتها وامتلاكها بشتى الوسائل بما في ذلك الكتابة.

يستمر ترقب الذات لعودة الاتصال، إذ يقول الشاعر في قصيدة "التأويه":

ها أنا أرقب صدرا حانيا / ويدا من نرجس الغابات/ تدنو/ ثم تدنيني إليه/ تمسح

الغربة عني/ وتضيء الدرب للطفل/ لكي تشرق/ من وجنتيه الدنيا/ ومن بين يديه.

يعكس المقطع أمل الذات في عودة حالة الاتصال بالقصيدة/الموضوع "والأمل والترقب ينجمان عن وجوب الكينونة (devoir être)، فيلغيان كل تنافر بين الفترات الزمنية ويحولان الزمن إلى مهلة بسيطة بين بداية الترقب (الافتراض virtualisation) وتحقيق ما هو متوقع"³⁰. وترتبط حالة الترقب التي يغذيها أمل الاتصال بحالات الضوء المتمثلة في: الإضاءة واللون، إذ تتجلى الإضاءة من خلال الوجدتين المعجميتين (تشرق، تضيء). ويتجلى اللون من خلال الوحدة المعجمية "نرجس".

يصور المقطع موقفا عاطفيا، يجعل القصيدة/الموضوع تتبوأ مرتبة أمّ حنون، من خلال الملفوظ (صدرا حانيا)، ويجعل الشاعر الذات طفلا يحلم بيد هذه الأمّ تضمّه إلى صدرها، وتبدو "الإشارات إلى علاقة الاحتواء والانتماء والحنان الأمومي مؤشرا إلى العودة إلى الرحم ومعانقة تجربة الخلق الأصلية الأولى، وفي ذلك إشارة إلى هاجس البحث عن الأمان، العودة إلى الداخل، إلى الرحم، وإلى الأمّ رمز أمان، وكأنما النصّ والقصيدة موئل أمان من نوع آخر، فالقصيدة هوية أخرى تكفل تحقيق الذات وبالتالي تمنح أمانا مصاحبا لهذا التحقق"³¹. ويختصر الشاعر كل معاني الأمومة والحنان في الوحدة المعجمية "يد"، التي جعلها تقترن بالوحدة المعجمية "نرجس (زهرة بيضاء) مما يعني أنّ هذه اليد بيضاء، سواء كان هذا البياض حقيقيا أو مجازيا. وتحيلنا هذه الصفة على يد موسى عليه السلام، عندما ارتكب خطيئة القتل فغفر له الله سبحانه ذنبه، وليبين له هذه المغفرة، طلب منه أن يجعل يده في جناحه ثم يخرجها، فلما فعل رآها بيضاء ناصعة دلالة على البراءة والنقاء، يقول سبحانه وتعالى: ﴿واضمم يدك إلى جناحك، تخرج بيضاء من غير سوء، آية أخرى﴾³²

يبدو أنّ الحنان يمنح اليد بياضها الناصع، الذي منحته مغفرة الله ليد موسى عليه السلام، لذلك يظهر اللون الأبيض في هذا المقطع، وفي التراث الإنساني بشكل عام كرمز لكل ما هو خيرٌ وطاهر وجميل.

تبرز اليد من جهة أخرى كمصدر ضوئي من خلال الملفوظ: (تمسح الغربة عني/ وتضيئ الدرب للطفل)، فالفعل "تضيئ" يعود على اليد، ما يؤكد بياضها الناصع، والبياض الناصع هو امتزاج بين حالتين من حالات الضوء هما اللون والبريق، هذا الامتزاج أنتج حالة ثالثة هي "الإضاءة". وتظهر الذات الحاسة التي يجسدها الطفل، كهدف لهذا المنبع إذ "يتطور الحسّ الضوئي لجسد الذات من الظلمة إلى الانبهار، ليس فقط بشكل كمّي بل بشكل نوعي أيضاً، بتأثير عتبات الحسّ التي تحدّد قفزات نوعية في آثار المعنى العاطفية"³³، فعتبة الضوء الأولى المؤثرة في مجال رؤية الذات هي العتبة الدنيا المتمثلة في الظلمة، وإن لم يصرّح حرفياً بذلك، لكن لفظة "الغربة" الواردة في المقطع توحى بمعنى الظلمة، التي تمسحها لمسة اليد المضيئة كما أنّ الملفوظ (تضيئ الدرب للطفل)، يعني أنّ درب هذا الطفل كان مظلماً، فجاء ضوء اليد ليحوّل هذه الظلمة إلى نور كما حوّل ظلمة الغربة إلى ضوء الانتماء، إذن هناك قفزة نوعية للحسّ الضوئي من الظلمة إلى النور وليس الانبهار، لأنّ امتزاج اللون الأبيض مع البريق، جعل تأثير البريق على الحسّ يخفّ. إنّ اقتران شعور الغربة بالظلمة هو نتيجة افتقاد الذات لموضوعها الغائب. ظهر ذلك واضحاً في العديد من المقاطع الواردة في القصيدة ذاتها، مثل قول الشاعر:

(1) ربما وحشة الظلمة / والبعد الذي / يجرح القلب ويبكيه

(2) آه... كم يحرق صدري / وهج الغيبة / كم ينثرنى في بياديه

ينطوي المقطعان على ثلاث حالات ضوئية مختلفة هي: الظلمة، الوهج (الضوء القوي)، والضوء المادّة الذي يعكسه الفعل "ينثرنى". تقتزن الظلمة كما بيننا بغياب الموضوع، فما يجرح قلب الشاعر/الذات حسب المقطع الأوّل هو وحشة الظلمة والبعد، وارتباط الوحدة المعجمية "الظلمة" بالوحدة المعجمية "البعد" بواسطة العطف

يجعلهما في منزلة واحدة، كأنما البعد مرادف للظلمة، فكلاهما يولد في الذات شعورا محبّطا هو الوحشة، وبالرغم من أنّ الغياب يقترن في معظم قصائد الديوان بحالة الضوء المكدومة (الظلمة) إلا أنّه يقترن في المقطع الثاني أعلاه بالضوء (وهج الغيبة)، ربما لأنّ الوهج في الملفوظ (كم يحرق صدري وهج الغيبة)، لا يمارس تأثيره في مجال رؤية الذات، بل يؤثر في جانبها الشعوري، فالوحدة المعجمية "الغبية" تنزاح عن معناها المعجمي، لتحمل معنىً إيحائيا مختلفا هو معنى "الشوق"، واستعمال الشاعر للفظـة "الغبية" بدل "الشوق" جعل الملفوظ يحيل إلى دلالات أكثر. فالغبية هي سبب شعور الشوق. والشوق غالبا ما كان يقترن في التراث الأدبي بالنار والاحتراق لما له من ألم غير محتمل، لذلك فاقتران الشوق بإحدى لوازم النار تعبير مستهلك. وهذا يجعل الشاعر باستعماله الغيبة بدل الشوق مجددا.

بالعودة إلى المقطع الأوّل في تحليلنا (ها أنا أرقب...) تبرز سمة "الشروعية" من خلال الوجدتين المعجميتين "الطفل" و"تشرق". فالطفولة هي البداية والانطلاقة الأولى لحياة الإنسان، كما أنّ الإشراف هو بداية النهار أو اليوم، لذلك يظهر الضوء (اليد المضيئة) كعنصر أساس لهذه البداية وهذا الانطلاق، فالذات تؤكد ضرورة ظهور هذه اليد ليحدث تحول في حالتها، فيبرز الضوء الذي يمنح اتجاها للفعل الإنساني ويمفصل الزمن والمكان تمفصلا حسيّا ويعطي معنى للصيرورة. فالضوء المدرك كبداية أو أثر (incidence) يفترض إمكانية وجود هدف وغاية، فهو إذ يكشف القصدية يحرّض نوعا ما على الاعتقاد بإمكانية تحول الصيرورة إلى حدث³⁴، فالذات إذ ترقب حضور اليد المضيئة فإنّها تسعى لتعطي اتجاها إيجابيا لحياتها ولأفعالها. فهذه اليد المضيئة ستمهّد للذات السبيل الذي سيوصلها للاتصال بموضوعها، فإذا كان ظهور الضوء هو بداية الطريق إلى الغاية (الاتصال) فإنّ نهايته ستكون أيضا نورا وضوءا فيأصا يجتاح كيانها بأكمله (تشرق من وجنتيه الدنيا/ ومن بين يديه).

الهوامش

1-Voir : Jacques fontanille, sémiotique du discours, presses universitaires de limoge, 1998, p 37.

2 - Ibid: p 31.

3-Ibid: p 31.

4-Ibid: p 32.

5-Voir: A. j. Greimas, du sens, édition du seuil, Paris 1970, p 49

6- Voir : sémiotique du discours, p 96.

7-Ibid: p 96.

8-Ibid: p 97.

9-Ibid: p 98.

10-Voir: Ibid , p 99.

11-Ibid: p 33

12-Ibid : p 33.

13-Voir : Ibid, p 38.

14-Voir : du sens, p 49.

15-Voir : Jacques Fontanille, mode du sensible et syntaxe figurative (nouveau actes sémiotique), presses universitaires de limoges, France 1999, p 40.

16-Ibid.

17-يراجع سيمية درويش، تحرير المعنى (دراسة نقدية في كتاب أدونيس، الكتاب الأول)، دار الآداب ط1، بيروت 1997، ص. 999

18-جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2003، ص. 39
19-المرجع نفسه، ص 38.

20-تحرير المعنى، ص 99.

21-المرجع نفسه، ص نفسها.

22-سيمياء المرئي، ص 41.

23-المرجع نفسه، ص 41.

24-المرجع نفسه، ص 201.

25-سيمياء المرئي، ص 78.

26-يراجع: منصف عبد الحق الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ ، الرباط 1988، ص 460.

27-يراجع المرجع نفسه، ص 43.

28-يراجع: المرجع نفسه، ص 46.

29-المرجع نفسه، ص 46.

30-سيمياء المرئي، ص 81.

31-فاطمة عبد الله الوهبي، المكان والجسد والقصيدة، (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 2005، ص 122.

32-سورة طه، الآية 21.

- 33- سيمياء المرئي، ص 99.
- 34- يراجع سيمياء المرئي، ص 82.

المخطط النظامي العاطفي في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي

أ. بن أحمد تسعديت

جامعة تيزي وزو

سعت سيمياء العواطف في نظريتها التحويلية إلى وضع أهم الوسائل الإجرائية لتحليل العاطفة في الخطاب. ويعد المخطط العاطفي أهمها، حيث جاء بديلا عن المخطط السردي الأساس، المعروف في سيمياء الحدث، حيث لم يبق للمخطط السردى فاعليته في التحليل، الذي تعودنا عليه في الدراسات المحايثة السابقة، وإنما حلّ محله المخطط الانفعالي. الذي هو «بناء إيديولوجي وشبكة لقراءة ثقافية مسلم بها في المستوى السيميوسردي بواسطة أسلوب استعادي، وبفضل الاستعمال الجماعي تتم ولادة نموذج ثقافي يمثل مخزوننا ليستدعى من جديد في الخطاب»¹.

تعد العاطفة في الخطاب اختبارا للإحساس بالنظر للحضور. فهي شدة تؤثر في الجسد، أو أنها كمية تنقسم أو تجتمع في الانفعال. إن البعد العاطفي يمكن تمثيله انطلاقا من الإشارة التلفظية. وهذا التمثيل يسمح بالخروج من الإحساس الخالص وجعله واضحا، ويمكن تسجيله ضمن الأشكال الثقافية التي تعطيه معنى، أي كمقطوعة نظامية به تتعرف ثقافة ما على إحدى عواطفها. ولابد من الإشارة إلى أن هذا المخطط مرتبط بالمخططات التوتيرية سابقة الذكر. وأمّا هدفه فيمكن في شرح مسار الذات العاطفية وتمثيلها من خلال المراحل التالية:²

اليقظة العاطفية ← الاستعداد العاطفي ← المحور العاطفي ← الانفعال ← التهذيب.

وبهذا يكون للمخطط العاطفي قيمة تأويلية مخالفة؛ لأنّ سيمياء العواطف اعتمدت النفس بالدرجة الأولى، وأزاحت كل غموض عن هذا الجانب الذي كانت تراه الدراسات السابقة، حيث كانت فيه النفس أو الروح مقدسة، ولأنّ الحالة من وجهة نظر الذات الفاعلة هي حالة لعالم داخلي محوّل من حالة الأشياء état de choses، إلى حالة

الروح état d'âme ولكي تحقق هذه الذات التحول يجب أن تمتلك كفاءة صيغية³. لذا سنحاول تتبع مسار ذات الشاعر العاطفية في ديوان "مقام البوح". ولعلّ أهم ما ييسّر لنا العملية هو طبيعة الشعر الذي يعتمد في أثناء عملية الخلق والإبداع على جانب الإحساس، ووصف حالات الذات الشاعرة التي ترافقه: «فالشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصنعة»⁴. كما أنه وسيلة يترجم به الشاعر التجربة المريرة التي عاشها فتصيب بها عرفا وشعرا، ينعكس من خلاله الجانب الإنساني الذي يستطيع فيه الإنسان أن يئن ويحن ويبث فيه أحزانه⁵. وسوف لن نتتبع هذا المسار العاطفي من خلال كل قصيدة على حدة؛ لأنها وردت جميعها كحكاية ذات متواصلة الإحساس والشعور وموضوع القيمة الذي تسعى إلي تحقيقه واحد تتحكم فيه عاطفة رئيس هي البوح وكما يمكن أن نعدّها النواة الدلالية، التي بني عليها المخطط والمحرّكة لشعور الذات الشاعرة.

مرحلة اليقظة العاطفية : هي مرحلة تظهر فيها الذات العاطفية في الخطاب كحاملة لعاطفة معيّنة. ويكون فيها العامل مهياً لتلقي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته في حالة يقظة⁶. والقصيدة الموافقة لهذه المرحلة هي القصيدة الرابعة عشر المعنونة "تأويه" حيث بدت فيها يقظة الشاعر من خلال شعور غريب في داخله يقول:

هل هو الشوق؟/ هل هو الوحدة؟/ هل حزني؟/ هل هو الصمت الذي يجرح
روحي؟/ هل هي الرغبة؟/... هل سرّ؟/ لست أدري بعد معنى لمعانيه ؟/ هل شتات
الروح في تيه التأويه؟⁷.

صاغ الشاعر في هذه القصيدة مجموعة جمل استفهامية تتراوح بين الطول والقصر، تبرز حالة عاطفية قبلية وإحساسا غريبا أيقظ فيه روح التساؤل، فلم يعرف منبعه ولا قصده، لا يعرف ماذا يحدث في داخله. أشياء كثيرة تدور في مخيلته (الشوق، الحزن، الوحدة، الصمت، السر...) لا يدري أيّا من هذه الدلالات العاطفية تثير شعوره، لكن ما يهم هو أنه أحسّ بشوق ما، وتولّدت عنده الحيرة، فيمكن أن نعدّها «أسلوبا توتريا للذات العاطفية والهدف من هذه المرحلة من المسار التوتري وتعديلاته أن تكون الذات في حالة نمط وجود إمكاني تحاول فيه ملء الفراغ العاطفي»⁸. إنّه شعور خفيّ انتاب الشاعر لكنّه ضروري ليوّظ فيه رغبة البحث عن دفء الطرف الثاني الذي غاب عنه. وتتجسّد الصيغ

الأربع الضرورية لتحقيق الكفاءة وبداية الذات العاطفية في تصوّر صور خيالية لشعورها، وهذا ما ظهر في المقطع الموالي للقصيدة، حيث استتبع تلك الأسئلة بمجموعة أجوبة افتراضية تشير إليها ربّما وعله:

عله سرب الفراشات الذي / حط في القلب وأغوتني... / فاتات اللحن من أشهى أغانيه / عله العمر الذي... / غاب منّي، / لم تكوني أنت فيه / ربّما طيف النبوات الذي... / رف في دنياي يوما، / ثم لم أسمع أغانيه / ربّما... / وحشة الظلمة، / والبعد الذي... / يجرح القلب ويبكيه⁹.

يتضح أنّ الشاعر لم يحصل على ما يريده فهو يعلم أنّ في قلبه حبا دفينا لامرأة وحيدة بعدها عنه يؤرقه ويشعل فيه نارا ولهيبا، فهو يتحرّس على غيابها، ويبحث في دواخله عن ذات في ذاته وكأنّه يبحث عمّن يخلّصه من صمته ويخرج الكلام المخزون في باطنه فاتحا آفاقا من التخيلات يشبع بها لذّته العاطفية.

إنّ هذا الطفل لم يألف / عن حليب الصدر بعدا / أو حنان الحزن بعدا / أو دفى الحب بعدا / آه يا خوفي عليه / لم يجرب غصة الشوق / ولا جمرته / كيف تفني صبره / كيف تضنيه / آه... كم يحرق صدري / وهج الغيبة... / كم ينثرنني في بياديه / كم أناجيك على مرّ الثواني / ظمنا، تعصرني الوحدة....¹⁰.

إنّ اليقظة العاطفية لذات الشاعر منفتحة إلى أبعد التصورات وإلا ما كان ليبحث عمّا يدور في قلبه من شعور غامض لا يدري معنى لمعانيه، فيبدو مولعا بتضليلنا عن حقيقة مخاطبته، فمرّة تظهر بشكل امرأة خارقة الجمال ومرّة في صورة حبيبة عادية وحتى أنّها مرات تكون قصيدة يؤلفها وإلهة شعر. كما يوهمنا أنّها أمه (إنّ هذا الطفل لم يألف عن حليب الصدر بعد أو حنان الحزن بعدا) ويمكن أن يقصد منها الأم الكونية فتتشاكل بذلك المرأة مع الأم الكونية والأسطورية. وأما هو فيظهر في صورة طفل خرافي يبحث عن يد من نرجس الغابات تمسح عنه أحزانه وغربته الروحية.

كما نلمس اليقظة العاطفية منتشرة في القصائد الباقية، ولأن كل قصيدة بوح فإنّ الشاعر في كل مرّة يفشي سرا وينأى بذاته عن الصمت الذي يعد دافعا لا يعي سببه، لذلك نجده يستجمع الكفاءة الداخلية المسيرة لشعوره، فتندفق في شكل لغة الرّمز

والإشارة وتسترخي الذات عند بداية تشكّلها، حيث تبقى الذات على الرغم من ذلك في حيرة داخلية تثبّ فيها رغبة كشف النفس ورغبة الإتحاد بالذات المطلقة ليتمّ التفاعل.

إنّ هذا التفاعل يشكّله من عبارة عاطفية إلى عبارة عاطفية أخرى، وتكون مرفوقة بصيغ توترية تعطي بداية للجواب ولكل صيغة عامل ما يرتبط مع صيغ أخرى وهذا ما يدفع بالذات إلى الشدّة العاطفية أو الاسترخاء¹¹.

يبدو النقل الشعوري أو مزاج الشاعر الحامل لليقظة العاطفية متغيّرا من حال إلى حال، بين حالة انجذاب إلى الفرحة وحالة اندفاع عن الحزن؛ لأنّه يتأثّر لكل شيء يحيط به سعيا لتطابق ذات العالم الخارجي مع العالم الداخلي، ومنه تطابق الإدراك الداخلي مع الإدراك الخارجي وتكون الآثار العاطفية واضحة على الجسد، فلا نجد قصيدة تخلو من دلالات الجسد التي تعبّر عن الحس: «فبلاغة الصمت سيمياء وعي العارفين الذين يتطلعون إلى جسد لا يمتنّ الروح بل يسعى إلى روحنة الجسد في حالة التوحد والحلول ويصبح الجسد شهقة للعين والذكريات»¹². وفي كلّ الأحوال فالليقظة العاطفية مرحلة أساسيّة في المخطط العاطفي، دونها لا يمكن للعاطفة أن تتجلى في الخطاب، إن حالة النفس عند الشاعر لم تعرف الاستقرار حيث يلزم التوتر شعوره منذ الإحساس الأوّلي بوجود شيء بداخله يدفعه إلى الكلام والبحث عنه لغرض تحقيقه، فيظهر هو كذات منفعة تستقبل أيّ انفعال أو تأثير خارجي تسلّطه الذات الأخرى عليه، ما جعلها تصرّح بضعفها ويأخذ التصيغ في هذه الحالة الاتجاه السلبي ويتمثّل في عدم قدرة الكينونة، وعدم معرفة الكينونة، ولكنّ يقظته الانفعالية تتغلّب على الحالة. وتتغيّر الصيغتان بوجوب الكينونة ورغبة الكينونة، ومنه يبدو هذا التحول الصيغي وتعديلاته بصفة مباشرة عند الذات المتكلمة التي تتقبّل سلطة الذات المقابلة لذاته. فما القبض والبسط والنشر والطّي الواردة في بداية القول الشعري إلا منبّهات شعورية لتولّد أحاسيس غامضة متناقضة تتنامى مع القصائد، وحيث نجد التشكيلات العاطفية والتجليات المعجمية مكثّفة تجعل من الآثار العاطفية واضحة، ومن أبرزها: الشوق والحب والافتتان والإعجاب والخوف والتهيه والحرمان والكآبة ووجع الغيبة و: «إنّ غرابية الأحاسيس التي تسكن الذات تعلّمها بالوجود المحتمل للعالم الجديد

حتى قبل أن تتخطى عتبه وإنّ الذات التي تجابه عدم معرفة العالم المادي ومبادرته، تقاوم التقرب من العتبة الحاسمة وولد القلق»¹³ والحيرة لبلوغ سر الحبيبة والاتحاد بالمطلق ورغبة الفرار من العالم المادي الذي يملؤه الدنس والشهوات. وإنّ هذا الشعور يوّلّد بدوره عاطفة الإصرار والخروج من قوقعة اليقظة العاطفية إلى مرحلة ثانية يحاول فيها إزالة الإبهام والغموض المحيط بذاته.

مرحلة الاستعداد: تتوضح في هذه المرحلة العاطفة، التي أيقضت شعوره، وحيث تسعى الذات فيها الخلاص من الشعور المتخفي في داخلها، لتتجلى في مختلف الصور الافتراضية التمثيلية، وذلك بتخيّل مشاهد توافق الشعور الذي تودّ تحقيقه، بمعنى الشعور بالفرحة والخروج من الحزن، فحسب فونتانى فإنّ «الاستعداد هو لحظة تتشكّل فيها الصورة العاطفية فتنبّه النشوة أو الألم»¹⁴، وكما تنبّه الكفاءة الصيغية التي تتمتع بها الذات.

ولمّا كان الشاعر ذا اتّجاه صوفي، فإنّ الاستعداد الأوّلّي عنده هو استعداد لتحمل مشاق رؤية الله والمكابدة من أجله، فجعل من القصائد مقامات يرتقي إليها وكل واحدة منها بمثابة المفتاح الذي يدخل به إلى الأخرى وأمّا الشعر، فهو نوع من تجلّي الروح في الروح واستدعاء الأنّا في الأنّا: مولاي /يا سيدي .../ وسيد الإشارة /تجلّ لي كي أراني/ كي أستعيد صورتني أمامي/ (...)/مولاي تسمح لي أن أسكنك /(...)/مولاي فاغفر لي.../فانّني في الحضرة الكبرى /لا أملكك...¹⁵.

وأما الاستعداد الثّاني، فهو قدرة الشاعر على استغلال اللّغة فيما يخدم شعوره ويبيّن من خلالها فضاء توتريا عند القارئ، فهو لم يترك للّغة المباشرة مكانا في ديوانه، وإنّما طغت عليه لغة الرمز والإشارة، ممّا يتماشى والحالات النفسية، التي عرفها مزاجه وبدايتها عنوان الديوان "مقام البوح" الذي أسدل غموضا كبيرا؛ لأن كلمة مقام تحيلنا إحالتين: لغوية وصوفية. فكلّمة مقام في المرجعية اللّغوية تعني الإقامة في مكان، وأمّا في المرجعية الصوفية فتحيل على معنى العبادة، لأن مقام البوح هو مقام التوبة ومقام الورع، ولكن يبدو أنّ صاحب المقام في هذا الديوان هو من ارتقى من

قصيدة إلى أخرى، مخاطبا عبرها أنثى مجهولة الهوية، فمن تكون يا ترى هذه المرأة؟ وما علاقتها بمقام البوح؟

لقد كان الشاعر في أتم الاستعداد أن يواجه هذه الأنثى التي أوقفته في "أول البوح" وتعمّد تضليلنا في دوامة من التأويلات لمعرفة سر القطب المتلقي للكلام وملاحقة المعنى المتخفي، حيث جعل من الأنثى المرغوبة فيها دالا تحيل على مدلولات متنوعة. وتجلت كفاءته الصيغية في توظيف اللّغة الإشارية ذات شحنة رمزية، يكاد التستر يتحول إلى نوع من الامحاء فيتشج النص بالتعتيم ويدور الكلام على نفسه مستتر بالغموض، فيوهم بأنه خطاب مقفل مختوم، لا يمكن أن يفك طلاسمه إلا واضعه، فنجد تفرّع دال المرأة إلى مدلولات متنوعة: الحبيبة، الجنس، الجسد، الأم، القصيدة، الشعر، الكتابة، الطبيعة، المطلق.

في خضم هذا الاستعداد استطاع الشاعر أن يجعل من اللّغة الرمزية سبيلا لتمطيط خياله وتوسيع مسافة التوتر بينه وبين القارئ، محاولا تخطي الحدود والتصور فيدخل به إلى زمن الفناء الروحي الذي تنزعّمه النزعة الصوفية.

أنا جئت من مدن الخرافة.../ مثقلا بحطام أصنامي/ وأوثان الغواية.../
فافتحي للعاشق المعبد/(...)/ خرجت من جسد الفجيرة.../(...)/ ولتفسحي.../الأحط
في عينيك راحلتي.../وألتزم الإقامة في البلد./ ولتمنحي لي في جوارك خيمة.../حتى
يعرش فوق صدري الزنجبيل/ وأعود من ذاتي...¹⁶.

إن مولاة الشاعر أوقفته وباحت بحبها، فزادت من شدة توتر شعوره ليصبح هذا الإحساس وما يضيفه على جسد الذات من تغيّرات في المزاج، رمزا دلاليا وإشارة سيميائية لمهيّئات نفسية عاطفية تشجّع على مواجهة هذه المرأة المتسلّطة غير المعلومة وتبعد عنه هواجس البعد والفصال وفكرة أنها متمنعة هاربة لم يستطع القبض عليها يلاحقها بخطوات مستعجلة لمحو المسافة بينه وبينها وبقائها متوارية في الأفق، تغيب عن رؤاه ويصرخ ويسقط مغشيا عليه :

هاهي من ثبح المياه تطل قامتها الجميلة/ قديسة وإلها/ ها هي تقبل من وراء
الأفق،/ أنصع من بياض الغيم/ أجمل من صباها./ لوأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا/أمحو

المسافة بيننا، حتى تحل بدايتي/...) /فكأنه وحي إلي/ وكأنني من نشوتي الكبرى
نبي /ها.../ قد بلغت/...) /وسقطت.../ مغشيا علي ...¹⁷.

المحور العاطفي: تعدّ هذه المرحلة ضرورية لتتابع المسار العاطفي للذات فهي
تمثّل: «لحظة التحوّل العاطفي فنحس أننا أمام تحول للحضور وليس أمام تحول سردي
فقط، ففي هذه المرحلة يعرف العامل معنى اليقظة وصورة الاستعداد السابقة الذكر، إذ
يمنح له دورا عاطفيا قابلا للتعرف»¹⁸، إنّ الشيء الذي هزّ إحساس الشاعر هو العبارة
الأولى الواردة في قصيدة " أوّل البوح" عندما أوقفته المرأة لتبوح له بسرّ ما، حيث
مارست عليه طقوس الغواية من قبض، بسط، إخفاء وإظهار... حتى أصبح يناديها
بصيف الاحترام والقداسة والخشوع : مولاتي.

أوقفتني في البوح يا مولاتي،/ قبضتني، بسطتني/ طويتني، نشرتي،/
أخفيتني أظهرتني../ وبحت عن غوامض العبارة¹⁹.

يتضح من هذه الخطوة الأولى التي سلكتها المرأة لتستهوي حبيبها هي بداية
لقصة الغرام والعشق الأبدي وما تجذبه من تحولات في التصرفات والمزاج، فالعاشق
الولهان يعيش لحظات القرب والسعادة ومنه الامتلاء العاطفي، وكذا يعيش لحظات
الفراق والبعد فيغمره الفراغ العاطفي. رسم الشاعر لنفسه مساراً حافلاً بالمتضادات
والمواقف المتناقضة تبعاً لحالته الشعورية وقصداً منه التخفيف عن ذلك، فجعل ديوانه
لغزاً يصعب فكه، لأننا عندما نودّ التعرف على الذات المخاطبة نجدها تحمل عدّة
سمات فهي الأنثى الحبيبة، الإلهة، الأسطورة، اللّغة، القصيدة، وأمّا ذات الشاعر فلا بدّ
لها أن تتجاوز جميع المقامات؛ فإن كان شعوره حبا فأعلى المقامات هو الهوى وإن
كان الانحلال الروحي فأعلى المقامات هو التوبة والورع. ولهذا كان دوره العاطفي
صعباً، فالتحوّل يستلزم عليه اختبار كفاءته وشجاعته، ولكنه استطاع أن يثبت حضوره
من خلال اللّغة التي وظّفها فبعد أن كانت السلطة عند المرأة، التي أوقفته وباحت عن
حبها بتعديّها العرف الاجتماعي، نجده هو الآخر تعدّى المألوف وانزاح عن اللّغة
العادية ليظهر قوّته في التصوير الشعري وأصبح الموضوع المرغوب فيه موضوعاً
جماليّاً نراه من خلال تشكل الاستعارات والتشبيهات ... فالذات تتمتع بوظيفة تركيبية

تساعدها في وسط حقلها الإدراكي وبتوسط مستوى التوتر القبلي على بناء الموضوع الجمالي، هذا الذي لا يمكن أن يكون نهائيا إلا بتناسق العالمين المتقطع والمتواصل، أي أنّ الحس الجمالي يتشكل عن طريق انتقاء السمات المختلفة للعالمين²⁰، ويعني هذا أنّ المحور العاطفي يمثل الشعور والنفس الممتلئة للعالم المتواصل.

1- الانفعال: تأخذنا هذه المرحلة بصفة مباشرة إلى الذات والجسد لغرض التعرف على خصوصياتها التوتيرية وبالأخص المكوّن التقبلي الذاتي، فكما أشرنا فإنّ الجسد هو ذلك الجزء الأساس في الذات الذي يجمع بين الإدراك الداخلي والإدراك الخارجي وحضوره يكون قويا في الإحساس لما يلاحظ عليه من تغيّرات جسدية أحسّت بها الذات بعد التحوّلات الانفعالية، التي جرت في المرحلة السابقة وكانت قابلة للتجلي من الخارج، وحيث إنّ: «الجسد يمتد إلى العالم وعيا عبر لغة الحواس الخاصة، فالبصر لغة صورية والسمع لغة صوتية، والشمّ لغة عضوية بالمعنى الكيميائي للمفردة واللمس لغة شبيئية والتذوق لغة جمالية ولعل القاسم المشترك في هذه اللغات الخمس هو تفعيلها لآلية التواصل المستمر بين الجسد ومفردات عالمه المتباينة»²¹.

إنّ الذي برز في الديوان من مفردات دالة على الجسد والحواس، لا يعكس ذات الشاعر فقط، وإنّما هناك تيمات تحيل على الذات الأخرى، وهي الحبيبية ليعبر عن جمالها وشعوره نحوها، كما تعد أيضا وسيلة متاحة لتغيير الحالة النفسية والانتقال من الشدة الانفعالية إلى الاسترخاء العاطفي فيظهر الجسد شهوته للاتصال ومتعته الشعورية.

نجد فونتانّي يربط الإحساس بالجسد والعبارات الدالة عليه في الخطابات عند تتبّع المخطط العاطفي للذات رغم كونها عوامل من ورق ولهذا يمكن الحديث عن «السنن التصويرية الجسدية التي ترافق أو تعبّر عن الحالات الانفعالية والتي تتجلى في رد فعل الجسد والتفاعل بين الذوات فتظهر كذلك كأفعال يمكن أن تدخل في نوع من الإستراتيجية التي تجعلها تتجح أو تخفق... ومنه فالملفوظات الجسدية التصويرية الخيالية للذوات العاطفية هي التي تعطي مكانا نصيا حقيقيا»²².

نلاحظ في الديوان تباينا في توظيف العبارات الجسدية واختلافا في الشدة الانفعالية والأحاسيس النابعة منها، فهو ككلّ شاعر اعتمد الغزل العفيف في وصف حبيبته وإظهار

مفاتها، والملاحظ أنه طغى على وصفه الحب الروحي الذي يتحدث عن الشوق والألم والفرق والرغبة في اللقاء مع الطرف الثاني وشدة تعلقه بها، فوجودها بقربه يسره ويشجئه كما يزيد شوقا أما بعدها عنه، فيثير فيه الانقباض والحزن ولذا نستخلص أن: «الذات بدون العبارات الجسدية لا يمكن لها أن تعبّر عن العاطفة التي تحركها فهي تعلم أنها تحب وفي حالة غضب أو خوف لكن لا تظهر حبها ولا تكون في غضب ولا خوف»²³. فالجسد يأخذنا مباشرة إلى شدة الإحساس التي تلقاها فتظهر عليه تغيرات ملحوظة: كالقلق الارتعاش، الصراخ، الضحك، احمرار الوجه، ولا يقصد فقط إعطاء معنى لحالة عاطفية ولكن التعبير عن الحدث عاطفيا، جعله معروفا لنفسه ولدى الجميع، فالانفعال قضية شخصية ذاتية لكن في المخطط العاطفي تجعله العاطفة قضية جماعية تسمح عبر التمثيلات الملاحظة التعرف على الحالة العاطفية للذات وبالتالي إمكانية تقييمه ولذلك يلعب دورا في التفاعل.

إنّ العشي في بداية المسار العاطفي عرف أنّ في داخله شعورا يدفعه إلى الكلام متأثيا من حبه لامرأة، ليست كباقي النساء تمارس عليه الغواية والفتون وترحل به إلى مدن الخرافة والمجاهيل والأماكن الغيبية، جعلته يحس أنّها تنقسم معه المشاعر نفسها أحيانا وتختفي عن حدود رؤيته أحيانا أخرى. وفي كل هذه الأحوال تتغير الحالات الشعورية عنده ومنه الأحاسيس النابعة منها لتتراوح بين النشوة والألم أو الامتلاء النفسي والفراغ العاطفي، فيحاول الفرار من دنس الدنيا إلى طهر الروح وحفظ النفس.

مرحلة التهذيب : يختتم المسار العاطفي بجانب مهم في تكون الذات العاطفية وهو التهذيب أو الحكم الأخلاقي، ولأنه يشمل المظهر التوتري الفردي والثقافي للعاطفة: «الذات في نهاية مسارها تكون قد تجلّت لنفسها ولغيرها وبواسطة الحكم الأخلاقي تبرز العاطفة كل القيم التي تحسست وانفعلت من أجلها، لذا تتقابل مع قيم الجماعة لتقيم في النهاية بالإيجاب أو السلب حسب توافقها أو عدم توافقها لتلك القيم الاجتماعية. ذلك أنّ البعد الأخلاقي في الخطاب يتطور انطلاقا من المسارات العاطفية للذات وحيث تركز على ممارسة مراقبة قصدية على سلوكات الغير وتطالب بحق

تحقيق عواطفها وتحمل نتائج ذلك، إنّ الإحساس يخلف حدثاً عاطفياً يمكن ملاحظته ثم تقييمه بقياس شدة توتر الذات»²⁴.

يعرض الديوان تقييمين، فالأول يمثل التقييم الشخصي لذات الشاعر، ونستشفه من خلال دلالة القصائد وهو بمثابة تقييم داخلي. وأمّا التقييم الثاني فيمثل التقييم الخارجي فالقارئ كذات متلقية للقول الشعري، يمكن أن يؤول ما شاء من الدلالات ويضع تقييماً خاصاً.

إنّ الشاعر منذ بداية الديوان حكم على نفسه بالضعف عندما أوقفته المرأة واعترفت له بحبها، وحسب العرف الاجتماعي فالرجل هو الذي يستوقف الحبيبة ويبوح بعشقه: **أوقفتني في البوح يا مولاتي، / قبضتني، بسطتني، / طويتني، نشرتني / أخفيتني، أظهرتني...²⁵**.

كما تمثّل نوعاً من الاعتراف بالذنب والتكفير عن خطاياها وذلك في مقام التوبة والعبادة، فمن الطبيعي أن يسلك الشاعر هذا المسلك بما أنّه يتمتع بمرجعية صوفية، قائمة على طرفين الأول ذو سلطة وقدرة على التغيير والتحول والثاني هو العبد الضعيف الذي لا حول ولا قوة له أمام قوة الخالق، وما المرأة إلا رمز صوفي اتخذته منذ الوقفة الأولى في "أول البوح" ليساعده على الارتقاء من مقام إلى آخر، فكل قصيدة تعبّر عن الحالات المختلفة التي تعترّي المتصوّف أثناء طقوس العبادة وهو ما بيّنه التكتيف من توظيف المصطلحات الصوفية وهي: التجلي / الحلول / السكر / القبض / الطي / البسط / النشوة...

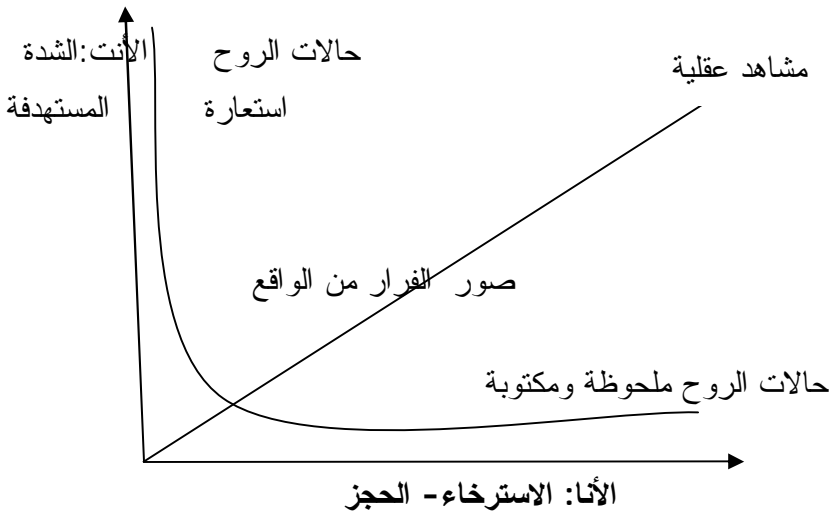
وبما أنّ الحياة مبنية على التضاد فإنّ عاطفة الضعف التي رأيناها عند الشاعر تقابلها عاطفة القوة والجرأة على مواجهة مشاق السّفر الروحي وخوض معركة الغموض والمجهول لمعرفة السرّ، ويمكن أن نعتبر من قصيدة "تجاوب" بعد أن انقطع عنه الكلام ووقع مغشياً عليه هي رحلته الكبرى، وفي أرجاء الملكوت اللامتناهية تحققت له الرؤيا الصادقة. يقول فونتاني إنّهم مرحلة التهذيب في المسار العاطفي يجب التساؤل أولاً عن هو المسؤول عن إحداث التحولات، ففي التحاليل العادية يتم تقييم الفعل أو الكينونة عند الذات ثم البحث عن آثار المرسل الحاكم ونرى حكمه

منتقيا إلى المرحلة الأخيرة من المسار السردى القانوني، ولكن نحن الآن أمام مسار الذات العاطفية التي تكون في حالة تمثال مخادع يمنعها من أن تعامل كمسار سردي تقليدي فالحكم يمكن أن يحمل الكفاءة المتجالية في الأشكال العاطفية²⁶. ولذلك إن كان الحكم على كفاءة العشّي في الديوان فنقول إنه يتمتع بكفاءة كبيرة سنحت له من تحقيق التفاعل العاطفي بين أطراف التواصل، جعل من اللغة القيمة المرغوبة بها ومن الجسد القيمة المرغوبة عنها لتحقيق القيمة المرغوبة فيها، والأساس أنه عرف كيف ينقل ذاته المتحسسة من اليقظة العاطفية إلى التهذيب المتمثل في تطهير النفس وتجاوز مطالب الجسد، وأنه نجح في كل مرحلة عبّر عنها لتكون لغة الصمت هي الغالبة على أحاسيسه، والدليل على هذا اختتام الديوان بنقاط الحذف:

استطاع الشاعر أن يستنطق اللّغة ويحاورها، وكأنّه يرى ما ليس تحويه الرؤيا ولا اللّغة نفسها، وامتلأ لذلك في القصيدة الأخيرة "مديح الاسم" التي كانت عصاره مرجعياته المتعددة وثمره رحلته الروحية، حيث انكشفت الذات وكشف المخبوء عن سرّه بلغة خاصة، لا يعرفها إلاّ من اكتملت رؤيته وغادر العالم الحسي عابرا البحر ومحرقا المركب وأعيد النهر رقرقا ظامئا إلى ينابيع التجلي مستغرقا في سكراته، منتشيا بفيوضات معانيه، فكفاءة الشاعر ظاهرة في هذه القصيدة التي جعلها خاتمة لبوحه وهي تجمع في الحقيقة كافة المواضيع التي باح عنها في سابقها وهي: المرأة، اللّغة، التوحد الروحي كما أنه أثبت مسؤوليته على البوح والسكوت، حيث إنّه استهل القصيدة بالإشارة إلى ذاته، نافيا تسمية هذا الشيء الذي عرفه، وكشف أسرارَه ولكنه يتأسف حين تخونه العبارة ويغلبه الصمت.

تتكسر الألفاظ في عتباته فتتبدى آية الله على جبهته، وعلى وجنته سر البشارة. وهذا هو حكمه على الحياة الألوهية حيث لا تكون الذات في أتم كمالها الروحي إلا إذا عرفت كيف تهرب من عالم الحس والمادة وتحسّ بظماً الفناء في حضن الألوهية الطاهرة، تجاهد نفسها لمعرفة الأشياء الغيبية، وكلّما دنت منها زادت فيها توترا وانخطافا نفسيا فتتفجر في شكل قوة باطنية ينيرها نور التجلي، وحيث «إنّ الفاعلية التصويرية تقوم على الأقطاب الدالية المادية وهي تجليات غير مباشرة للكينونة، وقد تؤثر على ذات الحس بدلا من أن تخضع لها وأما الأسلوب التوتري يوفره الإبطاء الذي يفضي بدوره إلى فقدان مفهوم الزمن وإلى الشعور بالأبدية ... ومن الواضح أن هذا الإبطاء المحيط هو أيضا إبطاء للأحداث الجسدية وإبطاء للتوترية وبالتالي تخفيض لرد فعل الأحاسيس الصادرة عن الجسد»²⁸. وكان الشاعر يسعى في معركته الروحية إلى أن يفجر طاقاته الداخلية ويكسر حواجز الشعور بالغرابة الروحية في حضن الألوهية، هكذا يتضح أنّ المخطط النظامي العاطفي للذات العاطفية في الديوان برمته هو مسار عاطفي صوفي محض وكل مرحلة يمكن أن تتوافق مع مراحل الارتقاء إلى أعلى درجات التوحد بالمطلق فيكون الحكم الأخلاقي متجليا في رغبة رفض عالم الحس ليستبدل بعالم الروح المتطهرة حيث تتذوّق الذات النشوة الحقيقية، إنّها مناجاة العاشق المجنون، وترنيمة الروح المشتاقة العطشى إلى فيوضات الأزل والاقتراب من ينابيعه الطهورة مطلب روحي للقلب المتلهف والوجدان المنصهر، لذلك كان لزاما على الذات أن تنفصل عن كل ما يربطها بواقعها كليا²⁹. وأما اللغة الصوفية التي تتسم بالرمز والإشارة فاتخذها الشاعر سلما ينتقل عبر درجاته من مقام إلى آخر، ويجسد مختلف الأحاسيس التي ترافق الذات الشاعرة. فالتعبير عن فرحته باكتمال القصيدة هي فرحة بكشف جزء من السر المطلق: «ثم إنّ تولّ الصوفيين باللغة الاستثنائية وصلابة الأسلوب العالي وجودة التعبير الرفيع، هو أساس رصين لكتابة عربية كثيفة أو مركبة، أو قل كتابة عميقة الغور من جهة ومشحونة بالقدرة على المباغطة والخلب من جهة أخرى»³⁰.

كما نلمح من خلال رصد مجموع دلالات القصائد اعتماد العشيّ على المرجعية الأسطورية والدينية، يظهر من خلال السياق لغرض فتح آفاق تأويلية للقارئ فيشاركه نفس المشاعر والأحاسيس، ولهذا كانت هويّة المتلقي الشعري في الديوان تحيل إلى ذوات كثيرة، فضمير المخاطب المؤنث أحدث في ذات الشاعر حركة تواصلية تفاعلية وعاطفية قوية تحفّز حالة الروح الفرار من للدخول في الحياة الدينية. فرض البعد الانفعالي على ذات الأنا في أثناء الاشتغال العاطفي كفاءة صيغية يفجّرُها في القوة الخيالية والتصويرية، وبرز حضوره انفعاليا في شكل شدّة شعورية قابلة للقياس بواسطة مقياس المعجم الصوفي، الذي طغى استثماره في الديوان. ويمكن تمثيله بالمخطط التالي³¹:



يوضح المخطط كيفية انفعال حالة الروح عند الشاعر ودور الخيال في إحداث التفاعل بين الذات العاطفية، وكيف استطاعت سيمياء العواطف إيجاد طريقة تتعامل بها مع حالة الروح وتتعرف عليها في الخطابات على الرغم من كونها مضمرة في الصور الاستعارية وعبر ما هو مكتوب ويمكن ملاحظته في حالات الأشياء فهي: «وسيلة فعّالة لاستقصاء أنماط دلالية من عمليات الاتصال والتبليغ، إذ تمتلك عدّة مفاهيم مجردة تتيح لها استيعاب ما هو مشترك بين كثير من هذه العمليات»³²، ولقد

تجلّت تلك الدلالات من خلال استثمار المصنفة الفردية والمصنفة الجماعية لدى الشاعر منها الصوفية الأسطورية، الأدبية والدينية وحيث غدا التواصل العاطفي واضحا بين عاشق ومعشوق.

الهوامش:

- 1- A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, - Des états de choses aux états d'âme- Edition du seuil, Paris, 1991, p267 .
- 2- Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, presse universitaire de limoge, Paris, 1998, p122-124
- 3- voir, A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p13.
- 4- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردى، ج2، دط، دار هومة، الجزائر، دت، ص123.
- 2- ينظر، قراءة الشعر القديم، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد الثاني عشر، المجلد الرابع، ك.د. الجليش، 1995، ص36.
- 6- Voir, Jacques Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p 122.
- 7- عبد الله العشي: ديوان مقام البوح، ط1، بانتيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية الجزائر، 2000، ص89 - 90 .
- 8- A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p160-161
- 9- الديوان، ص90 - 91 .
- 10- الديوان، ص91 - 94 .
- 11- Voir, Jacques Fontanille , **Sémiotique Du Discours** , p 215.
- 12 - أحمد يوسف، يتم النص، الجينيلوجيا الضائعة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص197.
- 13- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، 2003 ص211.
- 14- J, Fontanille, **Sémiotique Du Discours**, p 122.
- 15- الديوان، ص10 - 11 ، 13 .
- 16- الديوان، ص55 - 58.
- 17- المصدر نفسه، ص15 - 16، 20 .
- 18- J. Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p 123.

20- Voir, Driss Ablali, **La sémiotique du texte**, du discontinu au continu, L'Harmattan, Paris, 2003, p 229-230.

21- سيميوطيقا الجسد في شعر محمد عفيفي مطر

http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id_article=236

22- Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature** «essais de méthode», 1^{ère} édition, Presse Universitaires de France, Paris, 1999, p70 - 71.

23- J. Fontanille, **Sémiotique Du Discours**, p216.

24- J. Fontanille, **Ibid**, p124.

25- الديوان، ص7.

26- A. J. Greimas et J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p167.

27- الديوان، ص 103، 105- 107، 109 - 110 .

28- جاك فونتاني، **سيميائ المرئي**، ترجمة: علي أسعد، ص210.

29- عبد القادر فيدوح، **الرؤيا والتأويل**، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص85.

30- المرجع نفسه، ص71.

31- Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p78.

32- André Martinet : **La linguistique synchronique**, 4^{ème} édition, PEF, Paris, 1974, P288.

مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)

أ. يونسى فضيلة

المركز الجامعي البويرة

تعدّ المقاصد من أهم العوامل التي تؤثر في استعمال اللّغة وتأويلها كما تؤثر بدورها في توجيه المرسل إلى اختيار إستراتيجية الخطاب.

ويعبّر المرسل عن مقاصده في الخطاب من خلال اللّغة إذ: «إنّ اللّغة تحيل عليه لتحديد معنى الخطاب لذلك احتجّ "صاحب المغني" على أنّ القصد شرط في بلوغ الكلام تمامه معتمدا على ملاحظة أنّ الكلام في الشاهد يكون أمارة لما يريد المتكلم بحيث يكون دليلا على مقصود المتكلم وعلى أنّ المتكلم أراد أن يبلغ مراده بمقصوده»⁽¹⁾.

يتمثّل الدّور الأساس للمقاصد في بلورة المعنى كما هو عند المرسل، إذ يتوجب عليه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتقاء الإستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى⁽²⁾. ومنه فوظيفة اللّغة هنا هي تحقيق التفاعل والانسجام بين عناصر الخطاب بما يخدم السياق، فتتضح المقاصد بمعرفة عناصره، سواء كانت تلك المقاصد مباشرة أو ضمنية.

تعدّدت مفاهيم القصد في مختلف الدراسات النظرية، سواء العربية منها أو الغربية، فيدل مفهوم القصد على أحد ثلاثة أمور هي كما أوردها "الشهري": دال على الإرادة، دال على المعنى، دال على هدف الخطاب، وهي المفاهيم العامة للقصد.

يحيينا "القصد" إذن، على ذلك المبدأ التداولي، الذي اشتقه "طه عبد الرحمان" من التراث العربي الإسلامي والذي سمّاه: مبدأ التصديق وهو كما صاغه: « لا تقل لغيرك قولاً لا يصدقه فعلاً »⁽³⁾.

فجعل من هذا المبدأ، مبدأً تتفرع منه عدّة قواعد أهمّها قاعدة القصد وهي: «لنتفقد قصدك في كلّ قول تلقى به إلى الغير، ويترتب عن هذه القاعدة أمران أساسيان: أحدهما وصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة، والآخر، إمكان الخروج عن الدلالة الظاهرة للقول»⁽⁴⁾. ونعني بالخروج عن الدلالة الظاهرة للقول: المقاصد الكامنة أو الإجمالية في الخطاب.

من أجل توضيح آخر لمفهوم القصد وبناء على أحد المفاهيم السابقة له، فإنّ هناك من الباحثين من يرى ضرورة حصول قصد المرسل في الخطاب بمفهوم الإرادة، وهناك من يذهب إلى حصر مفهوم القصد في المعنى. إذ تنبني على المفهوم الأوّل عملية الفهم والإفهام لأنّ الخطاب عملية تتم بين المرسل والمتلقي. لذلك فماهية القصد «كامنة في كونه ينبني على قصدين أحدهما يتعلق بالتوجه إلى الغير، والثاني يتصل بإفهام هذا الغير، أمّا القصد الأوّل فمقتضاه أنّ المنطوق به لا يكون كلاماً حقاً حتى تحصل من الناطق إرادة توجيهه إلى غيره، وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يُعدّ متكلاً حقاً. أمّا القصد الثاني، فلا يكون المنطوق به كلاماً حقاً حتى تحصل من الناطق إرادة إفهام الغير وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يُعدّ متكلاً حقاً حتى لو صادق ما تلفظ به فهما ممن التقطه، لأنّ المتلفظ لا يكون مستمعاً حقاً حتى يكون قد أفهم ما فهم... وإذا تقرر أنّ كلّ منطوق به يتوقف وصفه بالكلام على أن يقترن بقصد مزدوج يتمثل في تحصيل الناطق لقصد التوجه بمنطوقه إلى الغير ولقصد إفهامه بهذا المنطوق معنى ما، فاعرف أنّ المنطوق به الذي يكون كلاماً هو الذي ينهض بتمام المقنضيات التواصلية الواجبة في حقّ ما يسمى خطاباً»⁽⁵⁾.

يُعدّ الخطاب الثوري كخطاب مكتوب من الأمثلة التي تجسّد إرادة توجّه الشاعر نحو المتلقي بغرض إفهامه، حيث يقصد الشاعر كمرسل أن يتوجه إلى المرسل إليه (المتلقي) ليفهمه محتوى رسالته التي قام عليها إنتاج الخطاب.

ويرى "بن ظافر الشهري" أنّ هناك من يرى أنّ المقاصد هي المعاني نفسها أو المعاني هي المقصودة ومنها: «أن يكون الاعتناء بالمعاني المبنوثة في الخطاب هو المقصود الأعظم بناء على أنّ العرب إنّما كانت عنايتها بالمعاني، وإنّما أصلحت الألفاظ من أجلها. وهذا الأصل معلوم عند أهل العربية، فاللفظ إنّما هو الوسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود»⁽⁶⁾.

تتفاوت المعاني من حيث علاقة القصد بدلالة الخطاب الحرفية، بالرغم من قدرة المرسل على التعبير عن مقاصده في أي مستوى من مستويات اللّغة. لكن يبدو أنّ معرفة اللّغة بأنظمتها المعروفة، لا تغني المرسل إليه في معرفة قصد المرسل بمعزل عن السياق، لأنّ مدار الأمر ينصبّ حول ماذا يعني المرسل بخطابه. وليس ماذا تعنيه اللّغة حتى ولو كان الخطاب واضحا في لغته لأنّ معرفة قصد المرسل هو الفيصل في بيان معناه سواء كان قصدا موضوعيا أو إجماليا.

وهناك من يعارض فكرة أنّ معرفة المرسل بمستويات اللّغة بتنوعها وامتلاكه للكفاءة اللغوية كافية لإبلاغ قصده لأنّ المعنى هو المطلوب، ولا يتم التوصل إليه إلّا عن طريق السياق. بالتالي وبعيدا عن السياق، لا يمكن للغة وحدها أن تبين القصد الحقيقي للمرسل داخل الخطاب والدليل على أنّ المعاني ليست في اللّغة فقط: «...قاعدة هامة في التواصل اللغوي، وهي أنّ المعاني لا تكمن في الأدوات اللغوية المستعملة، بل لدى المتكلم الذي يستعمل تلك الأدوات ويوظفها بشتّى السبل لتحقيق مقاصده ونواياه»⁽⁷⁾. ونعني هنا المقاصد الإجمالية على وجه الخصوص.

نتبين أنّ امتلاك الكفاءة اللغوية [أدوات اللّغة ووسائلها] لا تكفي وحدها لإبلاغ المقاصد بل يتم نقل القصد إلى المرسل إليه باستثمار وبلورة تلك الوسائل والأدوات. ومنه، امتلاك الكفاءة التداولية بما فيها من استثمار جيّد للغة والتحكم في توظيفها داخل الخطاب. ونستنتج عاملا من أهم العوامل التي بفضلها يتضح القصد، إنّهُ السياق الذي لا يتأتّى القصد إلا بفضل ذلك لأنّ «دلالة العبارة هي استلزام القول للمعنى المقصود من سياقه...»⁽⁸⁾.

لقد كان القصد مدار بحث متواصل عند البلاغيين سواء في القديم أو حتى في الدراسات المعاصرة، حيث تمّ التركيز في بيان "الجاحظ" ومعاني "السكاكي" على الأحوال والمقاصد. إذ «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني. ويوازن بينها وبين المستمعين وبين أقدار الحالات...حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات. وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»⁽⁹⁾ كما كان القصد من أبرز اهتمامات "عبد القادر الجرجاني" في نظرية النظم، إذ إنه يُعد من أكثر العلماء تردادا لمصطلح القصد. حيث وصف سبب العدول عن التركيب الأصل إنّما هو لبيان قصد المرسل بالاستجابة للسياق تداوليا، كما ألمح إلى أنّ القصد هو المعنى في معالجة مختلف الآليات من كناية ومجاز بصفتها من آليات الإستراتيجية التلميحية⁽¹⁰⁾.

وأكد "الجرجاني" أنّ استعمال آليات معينة في الخطاب لا يكون إلّا من أجل تحقيق مقاصد معينة يبتغيها المرسل ولا تتحقق هذه المقاصد إلّا في المعاني⁽¹¹⁾.

وعليه، فواجب أن يكون هناك حرصا على إفهام هذا القصد وفهمه لأنّ إنتاج الخطاب مرهون بفهم مقاصد المرسل من قبل المرسل إليه وعدم فهم القصد سينبني على إنتاج خطابات لا تتناسب مع السياق وهوما يعود بنا إلى علاقة اللّغة والسياق بالخطاب إذ إنه ومن عدم فهم المقاصد تنتج خطابات غير مناسبة للسياق. ومنه، عدم كفاية اللّغة وحدها لتحقيق الانسجام بين قطبي الخطاب على الرغم من أن معارضي نظرية المقصدية يذهبون إلى أنّ الخصائص اللغوية المشتركة بين الناس هي التي تحدّد المعنى. ومن خلال معرفتنا المعجمية والتركيبية والدلالية نتمكّن من ضبط معنى النصّ فالخصائص اللغوية تؤدي إلى الفهم والتأويل في استقلال تام عن البنيات الخارجية، لأنّها مستمدّة من المواضع العمومية للاستعمال.

إن أصحاب نظرية المقاصد التركيبية يعتمدون على المادة اللغوية في الفهم والتأويل. ومع ذلك يرون أنّها غير كافية إذ لا بدّ من معرفة لمعتقدات المرسل ومواقفه وآرائه. بل إنّ هذه الحالات والموارثيات هي التي تقف وراء استعمال اللّغة بتداعياتها وإحياءاتها والتسليم بمقاصد المؤلف وراء كلّ متلفظ كلامي لا مدفع له

واستغلال المكونات اللغوية أمر لا مناص منه⁽¹²⁾. وعليه، فإنّه يمكن أن نصف نظرية المقاصد بنظرية تركيبية من حيث جمعها بين المستويات اللغوية والسياق لاستنتاج القصد وفهمه ومنه جمعهم بين الكفاءة اللغوية والتداولية.

ولا شك أنّ للشاعر مقاصد معيّنة في خطاباته يسعى إلى إبلاغها للمتلقي الذي بدوره يبحث عنها في ثناياه. وذلك لتتمّ عملية الفهم والإفهام بينهما. عموماً، فإنّ قصد الشاعر في خطابه الثوري هو الدعوة إلى الجهاد والحث على مجابهة الاستعمار من خلال الخطابات الشعرية التي نظمت قبيل الثورة، والتي تمّ إنتاجها في خضمّها، لأنّ الدعوة إلى فك قيود الاستعمار بدأت قبل الثورة واستمرت إلى نهايتها. أمّا ما جاءت به قرائح الشعراء من قصائد ثورية في فترة الانفراج والاستقلال فقد كانت مترجمة لمقاصد أخرى. يكمن أغلبها في تمجيد تلك الثورة المباركة وبطولاتها، وكذا التغني بالوطن والحرية. والدعوة إلى الجهاد والثورة تحوّلت إلى دعوة ونداء نحو التمسك بمبادئ الوطنية، والفخر بالوطن. وهي كلّها مقاصد نتيّتها في ثنايا الخطابات الشعرية ثورية كانت أو وطنية. سنحاول الوقوف أمامها أثناء عرض المقاصد الموضوعية والمقاصد الإجمالية في الخطاب الثوري عموماً.

1. العلاقة بين شكل الخطاب وقصد المرسل: لكل خطاب شكله اللغوي الخاص

به، ولا شك أنّ هناك علاقة بين شكله اللغوي ومعناه. لذا، يجب الرّبط بين قصد المرسل، الذي يريد التعبير عنه في خطابه وشكل اللّغة الدالّ عليه. وذلك من خلال النظر إلى سياق التلفظ بالخطاب.

إنّ ما يملّيه شكل الخطاب اللغوي الظاهر قد لا يدلّ على قصد المرسل. ومنه فإنّ هذا القصد لا يأتي متطابقاً مع دلالة الوضع اللغوي بحيث أنّ المعنى المقصود لا يكون هو المعنى الحرفي. لذلك على المرسل إليه فهم القصد الحقيقي، الذي يسكن وراء دلالة الوضع اللغوي، لأنّه إذا لم يدرك بأنّ معنى المرسل المقصود لا يطابق المعنى الحرفي للخطاب فإنّ عملية الاتصال لا تتم خاصة في حالة عدم اعتبار بعض العناصر السياقية، فحين يقول الأستاذ لمديره: "أعطني إجازة لمدة عشرة أيام". فإنّه سنلاحظ أنّ هذا الخطاب حسب ما يظهر من نظام اللّغة يفيد

الأمر، وهو كما عبّر عنه "الكاتب" وأشار إليه "مسعود صحرأوي" عبر رؤيته التداولية التي فحواها النظر إلى حالة المتكلم أو منزلته مقارنة مع المخاطب: طلب مع الاستعلاء فينص على أن: «الطلب مع الإستعلاء أمر»⁽¹³⁾ ومنه، فإن الطلب يسمى أمرا إذا صاحبه استعلاء المتكلم على المخاطب. وهو تدل عليه دلالة الوضع اللغوي أو المعنى الظاهر في العبارة السابقة. أما معطيات السياق فلا تؤكد ذلك الأمر إذ يحتل الأستاذ درجة أدنى من درجة المدير وهذا عدم تناسب بين دلالة لغة الخطاب الشكلية ومعطيات السياق. وعليه، فلا يمكن أن نعتبر هذا الخطاب مندرجا في الأوامر التي يطلب فيها المرسل من المرسل إليه تنفيذ أمره فهو «قطعاً لن يكون أمراً بل هو طلب أو اقتراح أو رجاء»⁽¹⁴⁾ لكونها أغراضا تواصلية ووظائف خطابية تؤدي بصيغة الأمر على مقتضى قاعدة «خروج الأسلوب على مقتضى الظاهر أو خروج الأساليب عن أغراضها»⁽¹⁵⁾ وهي الأغراض نفسها التي عالجها "سورل" من خلال تطبيقه لمعيار الشروط المعدّة (conditions préparatoires) في خروج الأمر إلى الدّعاء والالتماس.

إنّ الشكل الخطابي ليس كافيا للدلالة على قصد المرسل في فعل لغوي معين، ممّا ينتج عنه من علاقة ثنائية بين القصد وشكل الخطاب. إذ يمكن أن يطابق شكل الخطاب قصد المرسل كما يمكن ألاّ يطابقه، لأنّ هناك معاني مضمرة في الخطاب لا يمكن الكشف عنها إلاّ بواسطة التأويل، واستنادا إلى المعرفة المشتركة ومعرفة السياق الذي قد يخفى على الكثيرين ممّن لا يشاركون هذه المعرفة. بناء على ذلك، فإنّ لصورة الخطاب عدّة قوى إنجازية لخصها علماء الأصول في قضيتين هما:

أولاً: منطوق الخطاب وهو ما يدعوه التداوليون بالمعنى الحرفي.

ثانياً: مفهوم الخطاب وهو ما يسمّيه التداوليون بالمعنى المستلزم⁽¹⁶⁾.

وهما مفهومان، اهتمّ بهما العديد من الدّارسين سواء على مستوى البلاغة العربية القديمة أو على مستوى الدّراسات اللسانية والتداولية المعاصرة. إذ يسمي "عبد القادر الجرجاني" ثنائية "منطوق الخطاب/ مفهوم الخطاب" بالمعنى ومعنى المعنى

والمعنى في منظوره هو: «ذلك المفهوم من ظاهر اللفظ والذي نصل إليه من غير واسطة. ومعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر»⁽¹⁷⁾ وهنا يقوم بتوجيه الأمر إلى المرسل إليه أثناء عملية تأويله للخطاب.

يقابل مفهوم المعنى ومعنى المعنى عنده ثنائية "رولان بارث" الموسومة بـ: ثنائية التعيين والتضمين (connotation / dénotation) التي عاد إليها بنشره لكتاب «s/z» حيث نادى فيه بالعودة إلى مفهوم التضمين موضحاً أنه لا نجد في الثنائي تعيين/ تضمين، سننين مختلفين بل مجموعتين سننيتين. ففي الصورة الفوتوغرافية مثلاً، السنن الذي يأتي قبل القياس هو سنن التعيين وهو السنن الذي يؤسس القياس. أما السنن الذي يأتي بعد القياس فهو سنن التضمين⁽¹⁸⁾. يقول "بارث" إن "هيلمسليف" عرف التضمين قائلاً إنه عبارة عن معنى ثانٍ (La connotation est un sens second) حيث يكون الدال نفسه مشكلاً من علامة أو نظام الدلالة الأول الذي هو التعيين (Dénotation)⁽¹⁹⁾.

من خلال ما ورد عن "بارث" بخصوص التضمين والإيحاء، أن تحليل بعض السمات لبعض النصوص الأدبية من زاوية الإيحاء قابل للاعتراض إلى حد ما لأنه من العبث أن نبحث في الإيحاء عن مؤشّر للأدبية لأنّ النصّ الأدبي ليس الوحيد من الخطابات التي تقدّم ظواهر إيحائية. إنّ الإيحاء حاضر في كلّ مكان حتى في الخطاب العلمي⁽²⁰⁾.

تبقى التضمينات تلك المعاني التي لا توجد لا في القاموس ولا في النحو اللغوي الذي يكتب الخطاب فيه لأنّ القاموس يمكن أن يوسّع والنحو يتغيّر. وعموماً يتحدّد تعريف التضمين من خلال فضاءين هامين: «فضاء تالٍ (تابع) خاضع للتتالي الجمل، وفضاء مكثّف هو فضاء تفاعل الدلالات النصيّة»⁽²¹⁾.

نستنتج أنّ هناك مستوى للتلقي هو مستوى التعيين والتضمين، وهما عمليتان مصاحبتان للنص الأدبي. إذ عدّ التعيين المعنى الأول الواضح والمباشر أو المستوى الأول من اللغة الذي يستخلصه المتلقي مباشرة بعدّ تلقي الرسالة. أمّا التضمين فهو أعمق من المستوى الأول، حيث ينفذ إلى اكتشاف المعنى المقصود، وهو معنى غير

مباشر أو المستوى الثاني من اللغة (ميتالغة) الذي يتم الوصول إليه عبر سلسلة من التأويلات انطلاقاً من المقاصد السابقة، إنها المقاصد الإجمالية.

إنّ الخطاب كجسد كامل يحمل معاني حرفية وأخرى ضمنية، مقاصد موضوعية وأخرى إجمالية، حيث تعدّ الأولى تلك الدلالات الحرفية، التي تملئها علينا لغة الخطاب، وبالتالي: القصد المباشر. أمّا الدلالات الضمنية فهي تلك المعاني التي لا نستنتجها من الدلالة الحرفية للخطاب، بل نحتاج إلى وسائط كالسياق والكفاءة اللغوية والذهنية لاكتشافها. لكن هل يمكن للمبدع أن يستعمل المعاني الحرفية وحدها؟ أو يجب أن تتخلّل خطابه معاني ضمنية؟ هل يكفي المعنى الحرفي للتواصل مع العمل الأدبي؟ هل هناك حدّ فاصل بين الاستعمال الحرفي والاستعمال غير الحرفي للغة داخل الخطاب؟ وهل يمكن أن نميّز بين الاستعمالين السابقين؟

جرت البلاغة التقليدية منذ "أرسطو" على تمييز الاستعمال الحرفي للغة من الاستعمال غير الحرفي. فإذا قلنا: «القط فوق الحصير فإننا نستعمل اللغة حرفياً، في حين إذا قلنا لأحدهم...» «غرفتك زربية خنازير» فإننا... نستعمل اللغة استعمالاً غير حرفي»⁽²²⁾.

يريد المخاطب في الحالة الأولى أن يخبر المخاطب بأنّ قطاً معيّناً يوجد فوق حصير معين، أمّا في الحالة الثانية، فإنّ المخاطب يرغب في إخبار المخاطب بأنّ غرفته متسخة تستحق الترتيب دون أن يقصد فعلاً بأنّ غرفته تأوي خنازير.

وعليه، فإنّ هناك فرقاً بين الاستعمال الحرفي والاستعمال غير الحرفي للغة فحسب التقاليد اللغوية الموروثة عن البلاغة التقليدية، لا تؤوّل الأقوال الحرفية وغير الحرفية بالطريقة نفسها. و«ليس للأقوال الحرفية إلاّ معنى واحداً هو معناها الحرفي، أمّا الأقوال غير الحرفية فلها معنيان: معناها الحرفي ومعناها غير الحرفي أو المجازي»⁽²³⁾.

أمّا "سبربر وولسن" فلا يريان وجود فرق بين الاستعمالين السابقين، وإنّما يوجد مسترسل ينطلق باستمرار من الاستعمال الحرفي المطلق إلى الاستعمال غير الحرفي، هذا ما يفرضي بنا إلى صعوبة التسليم بوجود حدود بين الأقوال الحرفية وغير الحرفية، كما عبّر عن ذلك "جاك موشلار وأن روبول".

يمكننا القول إذن إنّ المفاهيم السابقة [التعيين، المعنى الحقيقي، المعنى الاصطلاحي، منطق الخطاب، المعنى، معنى المعنى، المعنى الحرفي، التضمين، المعنى الإيمائي، المعنى الإيحائي] تصبّ في مجال واحد هو مجال اللّغة التي يوظفها المبدع للدلالة على قصده سواء بأسلوب مباشر أو غير مباشر ومن أجل فهم واستيعاب جيد للمعاني الضمنية داخل الخطاب، لابدّ من الاستيعاب الجيد للمعنى الحرفي والصريح الذي يحمله الخطاب نفسه. ومرورا بهذا الشكل اللغوي الخارجي الحرفي، نصل إلى استنفاد الدلالات الكامنة في الخطاب، وذلك من خلال إخضاع المعاني الأولى (الموضعية) للكفاءة اللغوية وتفاعلها مع السياق، وهي عملية خاصة بالمتلقي، وهي الفكرة ذاتها التي دافع عنها السيميائي "امبرطو ايكو" في كتابه "حدود التأويل"، حيث ساند فكرة أنّه لا يمكننا أن نؤول جملة أو نصّا، ونكشف عن كلّ معانيه ومقاصده الممكنة إلا إذا فهمنا المعاني الحرفية لتلك الجملة أو ذلك النص.

أمّا الخطاب الثوري كجنس من الخطاب، فله كذلك بعد مباشر، يكمن فيما يمليه ظاهر الخطاب، وبعد غير مباشر يستنتجه المتلقي من المعنى الإجمالي للخطاب وبعد تأويله للمعنى الأول، علما أنّ البعد المباشر والمعاني الصريحة هي التي تغطى عليه غالبا تماشيا مع سياق وموضوع شعر الثورة وأهداف الشّاعر فيه وموضوعه.

ومن الخطابات التي تجسّد هذين البعدين، نشيد "الذّبيح الصاعد" لشاعر الثورة "مفدي زكريا" الذي يقول في بعض أبياته:

- ★ قام يختال كالْمسيح وئيّدا ❖ يتهاذى نشوان، يتلو النّشيدا
- باسم الثّغر كالملائك، أو كالط ❖ فل يستقبل الصباح الجديدا
- شامخا أنفه، جلّالا وتيهها ❖ رافعا رأسه يناجي الخلودا⁽²⁴⁾
- ★ وتعالى مثل المؤنّن، يتلو ❖ كلمات الهدى، ويدعو الرّقودا
- صرخة ترجف العوالم منها ❖ ونداء مضى يهزّ الوجودا
- «اشنقوني، فلست أخشى حبالا ❖ واصلبوني، فلست أخشى حديدا»
- «واقض يا موت فيّ ما أنت قاض ❖ أنا راض، إن عاش شعبي سعيدا»⁽²⁵⁾

إنّ الشاعر عبر هذه الأبيات الشعرية، ومن ما تبقى من القصيدة، يصف بطولة "أحمد زبانا" ويفتخر بها من خلال عرض طويل لملامحه وسماته وهو يتجه نحو حبل المشنقة. إذ إنّ كان فخورا معتزا بتلك المشنقة التي كانت عنده بمثابة الجنّة انطلاقا من أن الخلد والجنّة ثواب للشهداء. بعد ذلك، انتقل إلى تذكير المتلقي بنداء الشهيد قبل إعدامه. إنّ نداء يترجم قوّة إيمان "زبانا" وتحديّه لتنفيذ الحكم الاستعماري ما دام الفداء بروحه حياةً لشعبه.

ومنه، فإنّ وصف الشّاعر لخطي "زبانا" وهو مقبل على الإعدام والاعتراف بموقفه البطولي قبل الشنق، والتذكير بفحوى نداءه، من المعاني المباشرة والصريحة التي نلمحها من خلال الأبيات السابقة. لكنّ، وراء هذه المقاصد المباشرة، مقصد إجمالي وبعد غير مباشر نلتقاه ضمّنيا وبتفعيل عناصر السياق المحيطة بالخطاب. إنّ دعوة الشّاعر الضمّنيّة إلى اقتفاء أثر "زبانا"، إلى جانب تحريضه على الثورة والتضحية من أجل الوطن.

2. أنواع المقاصد: تتخلل الخطاب عموما معان ودلالات لغوية وضعية مباشرة وأخرى غير مباشرة يتم فهمها عن طريق الاستنتاج والتأويل، وهو الأمر الذي يحيلنا إلى إدراك أنّ هناك أيضا مقاصد موضوعية مباشرة للمخاطب كما قد يعبر عن مقاصد أخرى تكون مضمّنة في ثنايا الخطاب. وعليه، فإنّ «لصاحب خطاب ما إلى جانب مقاصده التواصلية الموضوعية من كلّ قول ينتجه، مقصدا تواصليا إجماليا يتعلق بمجموع خطابه»⁽²⁶⁾.

أ. المقاصد الموضوعية: وهي الأغراض المباشرة مثل المعاني والأفكار التي تتجلى بوضوح في النص، وبأسلوب مباشر يتطابق فيها المعنى الحرفي للغة مع قصد المرسل مثل الأمر بالجهاد والحث على النهوض ضدّ العدو، والدعوة إلى الوحدة واستعمال أسلوب الإخبار في الخطاب الثوري. إذ فيه تتجسد كلّ أفعال الكلام السابقة التي يوظفها المبدع بأسلوب مباشر وصريح للدلالة على قصده الواضح والمباشر.

غالبا ما يكون المقصد موضوعيا والأسلوب مباشرا في القصيدة الثورية، وذلك نظرا لطبع الحماسة الذي يغطيها والإرادة المباشرة في التأثير والإقناع، لذلك نلاحظ

غلبة الأسلوب المباشر والطابع الحماسي في القصيدة الجزائرية خاصة في فترة ما قبل الثورة وأثناءها. وبقي هذا الأسلوب يطبع هذا الشعر في بعض قصائد ما بعد الاستقلال لو لم تكن هناك محاولات جادة في تطوير القصيدة المعاصرة. اعتمد فيها أصحابها على الإحياء والرمز للدلالة على مقاصد كلية. إن بعض شعراء الثورة غالبا ما يبتعدون عن التصوير الفني وتوظيف صور الخيال في شعرهم. والشاعر كان يدرك أنه لا يهتم في أحيان كثيرة بالشكل الفني، وربما وجد الشعراء في القلب الحماسي الذي ينسجم مع جوّ المعارك ما يبرر تسامحهم في الاحتكام إلى النظرة الفنية في بناء القصيدة. وربما كانت الظروف الموضوعية، التي كان يحياها الشاعر تجعله أحيانا يتجاهل الاهتمام التام بالشكل وتفرض عليه الاهتمام بالمضمون (الوطن والثورة)⁽²⁷⁾. ومنه، فإنه يغض النظر عن استعمال الأساليب التلميحية غالبا وهو ما يؤدي بشعراء القضية إلى فشل فني - إن صح التعبير -.

يقدم الشاعر تفسيراً آخر يخص تجربة الشاعر في النظم قائلا: «...والشعر الحق في نظري إلهام لا فنّ، وعفوية لا صناعة»⁽²⁸⁾.

كـ "مفدي زكريا" في "اللهب المقدس"، يستعمل الأسلوب المباشر بنجاح في كثير من الحالات. علما أنّ أسلوبه المعهود غالبا ما تتخلله الإحياءات والرموز. وعموما فإنّ ما جعل مقاصد الشاعر موضوعية في أغلب أناشيده الثورية ومن الأسباب التي أدّت إلى شيوع التوصيل المباشر والواضح أنّ الشاعر حين ينظم خطابه كان يخشى أن تضيق أفكاره وسط التعقيدات، التي تترجم مقاصد غامضة وضمنية في النص، فيفوته بذلك تسجيل مشهد من مشاهد الثورة، إن كان النص معبرا عنها، ومشهدا من مشاهد الحرية والرّخاء والاستقلال، إن كان النص يتغنّى بأرض الوطن والنصر.

تظهر هذه المقاصد الموضوعية في الخطاب الثوري من خلال تلك الأفكار والمعاني المباشرة التي يترجمها الشاعر باستعمال مختلف الأساليب المباشرة والواضحة كأسلوب الأمر والنداء والنهي تأدية لأفعال إنجازية صريحة تطابق قصده

الموضعي والصريح في الخطاب. وما ذلك إلا للتأثير الجيد في المتلقي وإقناعه بمحتوى الرسالة.

من هذه الأساليب ما تتلوه هذه المقتطفات من بعض الأناشيد:

★ سر إلى الميدان مأمون الخطى ❖ وتطوَّع في صفوف الجيش ثائر⁽²⁹⁾.

هنا أمر صريح من الأب إلى ولده. أمّا الفكرة فهي واضحة وضوح قصد الشاعر، المتمثل في حثّ ابنه على الالتحاق بصفوف جيش التحرير.

★ ويا جنوداً شَمَّرت للفرء ❖ خطّو الطريق بدم الشهداء⁽³⁰⁾.

فينادي الشاعر الجنود داعياً إليهم إلى اقتفاء آثار الشهداء في التضحية.

★ لا تيّأسوا لا تيّأسوا من رحمة الخلاق ❖ سوف اللقاء يجمعنا ولو بعد الفراق⁽³¹⁾

وهو أسلوب ينهى فيه الشاعر الشعب ألا ييأس فإنّ النصر آت ولمّ الشمل يقترب وذلك في سبيل التعبير عن قصده الصريح الذي يدل عليه البيت.

تسهم الأساليب السابقة في بلورة المقاصد الموضعية داخل الخطاب.

ب. المقاصد الإجمالية: وهي المعاني غير المباشرة التي نستنتجها عن طريق

المعاني الأولى وهو ما أشرنا إليه سابقاً في سياق الحديث عن شكل الخطاب اللغوي وقصد المرسل.

سنحاول التركيز على أبرز ما يمكن له التعبير عن المقاصد الإجمالية في

الخطاب. إنها أفعال الكلام غير المباشرة كما هي عند "سورل" والمقصود بها تلك

الكيفية التي يعتمد عليها المرسل أو المتكلم ليقول شيئاً في وقت يقصد فيه شيئاً آخر.

ومنه، فإنّه يرى أنّها تصاحبها قوتان:

- **قوة إنجازية حرفية أو الفعل اللغوي المباشر**، إذ فيه تكون القوة الإنجازية

مدلولا عليها بصيغة العبارة. و **قوة إنجازية متضمنة**: أين يأتي القول في سياق معين

حاملاً لقوة إنجازية غير القوة الإنجازية التي يدل عليها مؤشر القوة الإنجازية.

مثال ذلك قول الشاعر:

★ هل أراك؟ هل أراك؟ ❖ سالما منعماً وغانماً مكرّماً؟⁽³²⁾.

تكمن القوة الإنجازية الحرفية في الاستفهام بينما يخرج هذا الأسلوب إلى غرض تواصلية آخر هو الرجاء والتمني وهو مقصد إجمالي يدل عليه جل الخطاب. نستنتج أن أسلوب الاستفهام غرض أصلي خرج إلى غرض فرعي هو الرجاء والأمل والتمني والدعاء وهو ما اهتم به التراث العربي القديم، إذ عُنِي بقضية القوة الإنجازية المتضمنة من خلال اهتمام البلاغيين بوصف ظاهرة الاستلزام الخطابي من حيث "الأغراض الأصلية والأغراض الفرعية"، وهو نفسه ما ذهب إليه النحاة العرب في إطار المعاني التي يخرج إليها أسلوب الاستفهام.

وفي السياق عينه يقول "جلال الدين السيوطي" في كتابه «الإتقان في علوم القرآن» عن معاني بعض الكلمات التي تتفرد بمعاني جديدة عند استعمالها في سياقات أخرى لتخرج بذلك عن معناها الأصلي، وكذا مراعاة تعدد معانيها أثناء عملية التأويل: «...الهمزة تأتي على وجهين: أحدهما: الاستفهام، وحقيقته طلب الإفهام، وهي أصل أدواته، ومن ثم اختصت بأمور... أحدها: جواز حذفها... ثانيها: أنها ترد لطلب التصور والتصديق. ثالثها: أنها تدخل على أحدهما: التذكير والتنبيه والآخر التعجب في الأمر العظيم...»⁽³³⁾. وبهذا، يؤكد على أن العبارة اللغوية الواحدة بإمكانها أن تحمل أكثر من قوة إنجازية متضمنة إجمالية، إضافة إلى قوتها الإنجازية المباشرة الموضوعية.

اقترح "طه عبد الرحمن" في المجال ذاته شروطا محددة للفعل اللغوي، كما حدّدها "سورل" التي بها ينتقل المتلقي من المعنى الحرفي (المقصد الموضوعي) المباشر إلى المعنى المستلزم (المقصد الإجمالي) غير المباشر، يتعلق الأمر بتلك الشروط التمهيدية التي ينبغي أن يستوفيها الفعل الكلامي حتى يكون موفقا وهي أربعة⁽³⁴⁾:

- **شروط مضمون القضية:** تحدد أوصاف المضمون المعبر عنه بقول مخصوص.

- **الشروط الجوهرية:** وتعيّن هذه الشروط الغرض التواصلية من الفعل التكملي هذا الغرض الذي يلزم المتكلم بواجبات معينة.

- **شروط الصدق:** تحدّد الحال الاعتقادي، الذي ينبغي أن يقوم به المتكلم المؤدي لهذا الفعل التكملي.

- **الشروط التمهيدية:** وتتعلق بما يعرفه المتكلم عن قدرات واعتقادات وإرادات المستمتع وعن طبيعة العلاقات القائمة بينهما.

ومنه، فإنّ الشروط التمهيدية هي التي تسهم في تحديد الأفعال الكلامية ذات القوة الحرفية وتعدد قوتها المستلزمة.

من ذلك، عدّت أفعال الكلام كتمظهر للقصد التواصلّي «ذلك لأنّ فهم القصد التواصلّي للمتكلم لا يعتمد فقط على الدلالة اللسانية للقول، بل ينطلق منها ويتجاوزها بتشغيل كلّ أنواع المقدمات والمؤشرات والقرائن السياقية، ويجنّد لذلك قدراته الاستدلالية والاستنتاجية التي تدخل في اعتبارها وفي حسابها أيّة معلومة... سواء ذات علاقة بالعلامة اللسانية أو بالسياق التداولي»⁽³⁵⁾.

وعليه، تأتي أهمية التضمنين في الأفعال غير المباشرة، حيث يتمّ الانتقال من الفعل المباشر (الاستفهام) إلى الفعل غير المباشر (الطلب والدعاء...) بناء على معلومات مشتركة بين أركان الخطاب، كما نشاهده عند "محمد العيد آل خليفة" حين قال:

★ من للجزائر يَفْتَدِ ❖ يها اليوم من سفه السفلى؟⁽³⁶⁾

إذ يمثل الخطاب في ظاهره فعلا لغويا مباشرا هو الاستفهام الذي يحيل بدوره إلى فعل لغوي غير مباشر هو دعوة الشاعر قومه إلى إنقاذ الجزائر والدفاع عنها والفداء في سبيلها وهو غرض تواصلّي خرج إليه أسلوب الاستفهام السابق. ومنه، فهناك انتقال من السؤال إلى الطلب والدعوة.

نظرا لأنّ القصد من أهم أركان الدرس التداولي قديما وحديثا، ونظرا لأهميته ودوره التداولي في استراتيجيات الخطاب خاصة، فإننا سنحاول أن نرصد تجلياته العامة في الخطاب الثوري، وذلك من خلال البحث عن المقاصد الموضوعية والإجمالية التي تشكّلها بصفة عامة.

قد يحمل الخطاب الثوري - إذن - في ثناياه مقاصدا مباشرة وأخرى غير مباشرة وذلك حسب السياق وهدف الخطاب لتكون بذلك أهم المقاصد الموضوعية التي يعبر عنها منظمّ النشيد الثوري هي التي تظهر خاصة من خلال أساليب التوجيه

كالأمر والنهي والنداء والتي يمكن حصرها في: **تحدّي الاستعمار والتصدي له**
و.الدعوة إلى الجهاد والثورة والدعوة إلى التمسك بالعروبة

وعليه، فلا بد أن نلاحظ أن مقاصد الشاعر الموضوعية في الخطاب الثوري الذي أنتج قبل الثورة وأثناءها قد تتحوّل إلى مقاصد موضوعية أخرى تلائم الفترة الموالية للثورة، وهي غالباً ما تعالج مواضيع جديدة وسياقات أخرى تفرضها الفترة الزمانية الجديدة على منظم النشيد. فبعد ما كانت تلك المقاصد تتلخّص عموماً في الدعوة إلى الجهاد والالتحاق بصفوف النضال أصبحت تنقل أفكاراً جديدة وتعبر عن مقاصد موضوعية أخرى منها: دعوة الشاعر إلى التمسك بالوطن والمبادئ الوطنية والدعوة إلى احترام الشهداء والوفاء لهم والتغني بالحرية والاستقلال.

الهوامش:

1. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت 2004، ص7.
2. ينظر المرجع نفسه، ص180.
3. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص250.
4. ينظر، م.ن، ص ن.
5. ينظر، م.ن، ص214-215.
6. بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص195.
7. ج ب براون، ج. ويول، تحليل الخطاب، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود. د ط، 1995، ص9.
8. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، ص103.
9. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د ت، ص138-139.
10. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص201.

11. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، شرح وتعليق د/ محمد التتجي، ط1، دار الكتاب العربي، بوت، لبنان، 1425هـ - 2005م، ص240.
12. ينظر: بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب**، ص212.
13. مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2005، ص105-106.
14. ينظر، م.ن، ص107.
15. أبو يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص132 وما بعدها.
16. بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، ص117.
17. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص178-180.
18. ينظر: بيرنارتوسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، ط2، ص46-47.
19. Roland Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1976, P13.
20. **السيميائية أصولها وقواعدها**، ت: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، د ت، ص82.
21. Roland Barthes, S/Z, P15-16.
22. آن روبول، جاك موشلار، **التداولية اليوم (علم جديد في التواصل)**، ترجمة سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2003، ص181-182.
23. ينظر م. ن، ص183.
24. مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، ينظر المقدمة.
25. م. ن، ص10.
26. آن روبول، جاك موشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ص206.
27. ينظر: الوناس شعباني، **تطور الشعر الجزائري 1945 - 1980**، رسالة الماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، 1983، ص236.
28. مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، ينظر المقدمة.
29. مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، ص6.
30. م. ن، ص248.
31. **أناشيد وطنية**، المتحف الوطني للمجاهد، جويلية 2002. ص173.
32. م. ن، ص31.

33. جلال الدين السيوطي، الإتيقان في علوم القرآن، تحقيق وتعليق: فواز أحمد زمرلي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص357-358.
34. ينظر: طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، ص261.
35. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر (مقاربة دولية معرفية لآليات التواصل والحجاج)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص54.
36. محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص421.

قراءة سيميائية لقصيدة "مرثية جسد" لـ: مصطفى دحية

أ. حيطوش كريمة

جامعة تيزي وزو

تتجاوز مهمة الشاعر رصف الوحدات اللسانية بالطريقة، التي تتحقق بها السلامة المعنوية، وتتعدى اللغة الشعرية حدود القواعد النحوية لتتبنى منطقاً جديداً هو منطق اللغة الشعرية، لأن المنطق الذي يخرق المؤلف ويفتح عوالم المجهول لأنه يؤلف بين دوال متباعدة، لا تلتقي في نظام اللغة-المعيار أي اللغة المتداولة التي لا تسعى إلى تحقيق ما أطلق عليه **جاكبسون** "الوظيفة الشعرية". وإذا كان الشاعر لا يتعامل مع اللغة تعاملًا بريئاً، لأنه يستدعي الألفاظ وينسجها بطريقة مقصودة، فإن القارئ مطالب بأن يكون حاذقاً في فك شفرات النصوص بالدفع بكل كلمة إلى مجال تتكشف فيه الدلالات الخفية التي لا تتمظهر على سطح النص، ويؤول الأمر في النهاية إلى قراءة القراءة وإلى دلالة الدلالة¹. وهو ما يستدعيه النص الأدبي، حتى يبقى دينامياً ومفتوحاً على التأويل.

ترمي هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة "مرثية جسد" للشاعر **مصطفى دحية**² في ضوء سميولوجيا الدلالة، بتتبع المسار، الذي تتبعه الدوال وهي تشحن بالدلالات، والطريقة التي تتيقن بها الصور وتتوالد.

إذا أخذنا قصيدة "مرثية جسد" من منظور سيميائ المرئي، أي كنسق من العلامات التي تدرك أول ما تدرك بالأبصار، فإنها ظهرت ظهوراً مزدوجاً إذ احتلت فضاءين وهما الصفحتان التاسعة والأربعين والخمسين من الديوان وكذا الصفحة الخلفية للغلاف الخارجي، إن ظهور القصيدة في الموقع الأخير يستدعي التساؤل: فما السبب الذي جعل الشاعر ينتقي هذه القصيدة بالذات لجعلها قريبة إلى الأبصار؟

هل عمد دحية إلى إستراتيجية الانتقاء، فوجد أن القصيدة هي أفضل ما في الديوان؟ وإن كان الأمر كذلك، فما المعايير التي انطلق منها الشاعر في حكمه؟ وهل تختزل القصيدة المنتقاة الديوان وتنوب عن باقي القصائد؟

ممّا يلاحظ على القصيدة -كنص مرئي دائماً- قصرها مقارنة بقصائد الديوان فهل يوحي هذا الحجم المحدود -عشرة أسطر شعرية- إلى قصر الدفق الشعوري للمبدع، وإلى هدوء انفعالي على مستوى النصّ المولد³، وهو المجال الذي تتفاعل فيه مشاعر المبدع ورغباته، وكلّ ما له صلة بنفسيته فانعكس الأمر على النصّ الظاهر⁴ - وهو التجلي اللساني للنصّ المولد-

العنوان-الرمز: يتعامل القارئ مع العنوان قبل أن يلج متن المدونة أو النصّ الأدبيين، لأن العنوان من العلامات الأولى التي تستقطب الأبصار، ويعود ذلك لسببين هما الفضاء الذي يشغله؛ وهو وسط صفحة الغلاف الخارجي بالنسبة للكتب وأعلى الصفحة بالنسبة للنصوص؛ سواء كانت قصائد أو مقالات وغيرها، ويبدو أن سمة الفضاءين المذكورين هي التجلي والبروز، والسبب الثاني هو أن العنوان يلعب دور اللوحة الإشهارية التي تغري القارئ بشراء الكتاب وقراءة المتن، ومن ثمّ فإنّ النصّ الأدبي يبدأ في إرسال ومضات دلالية من عنوانه. ومنه بالتحديد يبدأ القارئ لعبة التأويل، مفترضاً دلالات المتن والمضمون الذي يخفي وراء هذه الإشارة التي تدعى العنوان.

إذا انطلقنا من قول **ليو هوك** LEO HOEK، الذي يعرف العنوان بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية التي توضع أعلى النصّ لتعيينه، ولتبين محتواه العام ولإغراء الجمهور"⁵، يكون العنوان قبل كل شيء بنية لغوية. وإذا تأملنا عنوان القصيدة المعنية بالدراسة وجدناه مركباً من شفرتين هما "مرثية" و"جسد". ومن منظور النحو فإنه لم تتحقق السلامة النحوية في الجملة-العنوان، فإذا نظرنا إلى "مرثية" مبتداءً، فإن "جسد" ملحق به على سبيل الإضافة لا الخبرية، ومن ثمّ فإنّ المركب العنواني يفتقد مسنده. وهذا الخروج عن العرف النحوي هو أحد خصوصيات اللغة الشعرية.

فـ "الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار"⁶. وبما أن الجملة التامة شفافة لا تستدعي التأمل، فإن

الشاعر جعل جملته مبتورة ليحدث في القارئ حيرة، قد تكون أول داع إلى القراءة بحثاً عن المدلولات، وعن إجابات افتراضية لأسئلة استدعاها العنوان بإلحاح. وإذا أزيل الإيهام عن الدال العنواني الأول "مرثية" فهي مرثية جسد لا مرثية شيء غيره، فإن كلمة "جسد" تبقى لغزاً يمتلك سرّه الباث دون المتلقي، لكن القارئ لا يبقى مشاهداً مذهولاً وإنما يتفاعل مع العنوان ويخوض لعبة التأويل - وهذا ما يستدعيه هذا النوع من الدوال - ويتساءل: هل الجسد المرثي هو جسد الشاعر أو جسد غيره، أم أنه لا وجود لجسد على الإطلاق وإنما المبدع هو الذي تعمّد أن يضعنا أمام رمز ليدعونا إلى القراءة؟ وإذا نظرنا إلى العنوان من حيث وظيفته، فإنه لم يخرج عن الوظائف التي ذكرها **ليو هوك** آنفاً، فمن جهة التعيين فإن العنوان قد منح للقصيدة اسماً يميزها عن باقي قصائد الديوان ممّا أكسبها هوية خاصة، أما عن تبيين المحتوى العام للنص، فهي وظيفة تتفرع قسمين⁷ هما الوظيفة الخطابية (RHEMATIQUE) التي تتحقق حينما يحيل العنوان إلى شكل النص أو جنسه والوظيفة التيماتية (THEMATIQUE) حيث تكون الإحالة إلى مضمون النص. ولا شك أن المطلع على قصيدة **مصطفى دحية** يدرك لأول وهلة أن "مرثية" إشارة إلى جنس شعري عرف منذ العصر الجاهلي وهو شعر الرثاء أو المراثي، التي يتمّ فيها تعداد خصال الميت وذكر مناقبه وإذا كان العنوان عتبة -بتعبير **جيرار جينيت**- يطلّ منها القارئ إلى النص، فإن أول علامة يمنحها العنوان هو أن في المتن بكاء ورثاء لجسد، لكن هل يتحقق تكهن القارئ، أم أن النص يخترق أفق التوقع ويرفض أن يكون شرحاً أو تفصيلاً للعنوان؟

إن التأمل في قصيدة مرثية جسد بأسطرها العشرة لا يمنحنا إشارة عن موت جسد بقدر ما يقدمه كعلامة مشحونة دلالية لما أسند إليها من صور متباينة، قد تصل إلى حد التناقض.

بعد عتبة العنوان نحاول الدخول إلى المتن لرصد السيورة الدلالية للجسد - اللغز الذي تركه العنوان مبهماً.

استهل الشاعر قصيدته بذكر ما منحه للجسد، فقد أهرق فيه أعظم ما يملك نبوءته وكتابه إذ بعد أن بلغ الشاعر درجة النبوءة، وبعد أن اعتلى عرش الكتابة كرّس

لجسده نفحات نبوته وكل ما وجود به قلمه كيف لا والجسد -وهو ما تشير إليه نهاية القصيدة- هو المطية التي امتطاها الشاعر في إسرائه. وبين ثنائية العطاء والأخذ المقترنين ببداية القصيدة ونهايتها، يكرر الجسد نفسه مع جميع الأسطر الشعرية بطرق متفاوتة لأنه يأخذ أشكالا وصورا متباينة، إذ قد يغير الشاعر صيغ تعامله مع هذا الجسد؛ فيجره جرًا تارة وأحيانا أخرى تدب الحياة في الجسد ويتسع ليصير موطنًا يفرّ إليه الشاعر في حالات ضعفه وسكونه. وهاهنا رصد لصور الجسد ولطرق التوالد الدلالي في النص الشعري.

جدلية الحضور والغياب: الحضور والغياب صفتان تتفي إحداهما الأخرى، لكنهما عند الشاعر حالتان مترامتان جمع بينهما على المستوى النحوي "الواو" الحرف، الذي يفيد في هذا المقام العطف، ممّا يوحي إلى تصاحب الحالتين وليس هاهنا محلّ الغرابة فحسب، وإنما في تمكن الشاعر من تفتيت حالات الحضور والغياب وتشنيتها لتنتطير وتتأثر في الهواء فيعجز القارئ عن إدراك كنه الحضور وجوهر الغياب. وقد يخفى عن الشاعر نفسه إن كانت غيبته غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق وأحوال النفس عند استيلاء عنصر الحقيقة فتكون الذات حاضرة بالحق غائبة عن نفسها وعن الخلق⁸ فيرتاب الشاعر في حضوره وفي غيابه، لأنه يعيش حالة هستيرية تتراجع فيها قدراته الإدراكية. وهذه حالة تعيشها الذات الصوفية وهي تنبهر بالحقائق المطلقة التي تكتسح العقل والقلب معا، فيضمحل الجسد ويتلاشى العقل أمام الحقيقة العظمى. ويؤدي التناوب بين الحضور والغياب إلى تناوب الضمائر على مستوى التجلي اللفظي للنص فانفصال الشاعر عن جسده يجعله يخاطبه تارة، أو يتحدث عنه بضمير الغياب في اللحظة التي ينفلت فيها عن ساحة الإدراك والبصر.

الجسد وسؤال الهوية: بعد أن يتنازع الذات الشاعرة هوس الحضور والغياب يأتي السؤال عن هوية الجسد الذي يكون تارة جسدا فعليا يهب للذات الحنين ويغذيها بالصبوات، وهذا ما يخالف الفلسفة اليونانية، التي تقيم حاجزا بين الروح والجسد، الذي تجعل منه رمزا للحيوانية لذلك يجب التخلص على كل نزواته، ويجب

أن يبقى سجيناً للعقل حتى تسمو الروح، وتبلغ الذات مراتب الحكمة. أما جسد الشاعر فإنه يولد فيه صبوة، ويقوم بتمديدتها وتمطيطها، وهذا دليل على التخلي عن القسمة اليونانية التي تقصي الجسد، يقول الشاعر:

وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي

أو جذوة تهب السماء رمادياً⁹

يتحول الجسد في القصيدة إلى جمرة ملتهبة تحول أعضاء الشاعر إلى شظايا بل إلى رماد، هذا الرماد لا يتكوم على سطح الأرض وإنما يتطاير في الهواء ليبلغ مرتبة السماء، وعلى القارئ أن يؤول أمر هذا الرماد، الذي لا تذروه الرياح ليصير عدماً، لكنه يتطاير ليستقر. فهل بعد استقراره ينبعث منه كائناً جديداً مثلما تقضي بذلك أسطورة الفينيق. وإذا كان الشعراء يعمدون إلى "جعل الصورة الشعرية ضرباً من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغيير الجوهرى في نظام التعبير"¹⁰، فإن القارئ مدعو لأن يحذو حذو هذه الصور، وأن لا يتعامل معها تعاملًا طفولياً بريئاً، وإنما يجب عليه أن يقوم بتفكيك الصور وإعادة بنائها حتى يتمكن من الوصول إلى أقصى درجات التدليل.

الجسد والانتماء: تواصل لغة الشاعر في خرق المألوف. والشاعر هو الذي يقول بقدرته "على خرق السنن الطبيعية أو على أن يحيا ضمنها وفق إرادته الخاصة أو نظرتة أو تصوراتة وهكذا يجتاف القوانين والسببية، فيعيد خلقها أو صياغتها وفق نظرتة الخاصة"¹¹. وهذا ما يقوم به مصطفى دحية، حينما يجعل من ذاته وطناً للجسد تارة، ومستوطنة فيه تارة أخرى إذ يقول:

يا أيها الجسد الذي حملته

غضا، وكنت على ذراه الباكية

وطنت شهوته على سنن الهوى¹²

تنزاحم الصور في مخيلة الشاعر فتنبأين الرؤى، إنها صورة حلمية يتراءى لنا فيها الشاعر حاملاً لجسد غص ولا شك أن بين الحامل والمحمول حاجزاً ويصطنع هذه العلاقة الانفصالية بينه وبين جسده كما يخلق نوع من المفارقة لأن الجسد الغص

أولى به أن يحمل صاحبه من أن يحمل، وإذا شعر المرء بثقل جسده إلى درجة أنه يحمله أو يجره فاعلم أن الجسد المتحدث عنه لم يعد غضا. ومن الأجدر أن ينعت بنعت يخالف ما ذكره الشاعر.

ويتتبع القارئ مرة أخرى صورة كائن وهو ينتقل في الفضاء، وتكون الحركة من الأعلى إلى الأعماق، من ذروة الجسد إلى موطن الشهوة، والفضاء الأول فضاء مفتوح على التأويل إذ قد يجعل القارئ من الرأس أو الكتفين أو غيرها ذرا للجسد لكن الأمر لا يتعدى الاحتمال لأن الشاعر اختار استراتيجية التلميح. أما الفضاء الثاني فهو مركب استعاري نسج فيه الشاعر أليفا بين الوطن وهو الفضاء القابل لأن ينتمي إليه الجسد والشهوة، التي تحتل مكانا فيه فالشاعر لم يتقمص الجسد، وإنما ولج إلى أبعد نقطة فيه وهي موطن الشهوة.

الجسد مطية إسرائ: إن فكرة سمو الروح لتصل إلى درجات يعجز الجسد عن بلوغها فكرة راسخة في القدم، تكرر إحدى مظاهر المعجزات التي حدثت للرسول صلى الله عليه وسلم. بعد الإسرائ الفعلي للذات النبوية، استلهم الأدباء هذه الحادثة وجعلوا منها معينا يعودون إليه في كتاباتهم، فكتب **المعري** "رسالة الغفران". ولا يستبعد أن تكون لمحات الإسرائ قد وصلت إلى أعلام الأدب الغربي لتأتي بهيئة مماثلة ولسان مختلف على يد الإيطالي **دانتي** في "الكوميديا الإلهية". ومن المرجح أن مصطفى دحية لم يجد عن سمت الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين ولعوا بالموروث الديني فعملوا على استضافته في قصائدهم بانتهاج نهجين هما الامتصاص والحفاظ على النسخة الأصلية للنص المقتبس منه، أو بإعادة صهر القصة وبنائها بالطريقة، التي تكتسب فيها مقومات جديدة لا وجود لها في النص الأصلي، وكلما: "قلّ الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة¹³. وإذا تأملنا السطر الأخير من القصيدة المدروسة، فإن أول قرينة نصية تصادفنا هي "العثمات" وهي ملمح من قرينة زمنية هي الليل ويحافظ الشاعر بهذه الطريقة على السياق الزمني للنص الأصلي ولا ينأى عنه إلا بإسناد العثمات إلى الجسد الذي يمنحه الشاعر شحنة دلالية إضافية إذ بعد أن كان الجسد

شعلة ملتهبة تضيء ما حولها - في بداية القصيدة - ينطفئ ليخيم الظلام فيه وحوله وتغيب الذات الشاعرة عن الزمان والمكان ممتطية الجسد الذي يدفع بها إلى عالم آخر. أما عن الراحلة -وسيلة الإسراء، فإن براق الشاعر جسده، هذا الجسد الذي يذعن لصاحبه ويستجيب له دون تردد. ومن ثم فإن الشاعر لم يجهد نفسه ليسرى به وإنما الإسراء هبة منحها إياه جسده.

ومع السطر الشعري الأخير، قد يجد الشاعر جوابا للسؤال الذي راوده مع بداية النص الشعري: لماذا أهرق الشاعر نبوته في الجسد.

الإحالات:

- 1- ينظر، عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمخفي: طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 95.
- 2- ينظر، مصطفى دحية، بلاغات الماء، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002. ص 49 و 50
- 3- Voir Julia KRISTEVA, La révolution du langage poétique-L avant-garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé, Editions du Seuil Paris 1974 p83.
- 4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 5 - Voir Gérard Genette, Seuil Editions du Seuil 1987, p80.
- 6- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، 2002 دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان، ص 55.
- 7- ينظر، نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، 2007، دار توبقال للنشر، ص 46.
- 8- ينظر، علي الجرجاني، التعريفات، نقلا عن منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي، ط1، 1988، منشورات عكاظ -المغرب ص 173.
- 9- الديوان، ص 49.
- 10- أبو حاققة أحمد، الالتزام في الشعر العربي، نقلا عن: ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، اتحاد الكتاب العرب -دمشق، 1999، ص 84.
- 11- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط1، 1979، دار الطليعة-بيروت، ص 184.
- 12- الديوان، ص 49 و 50.
- 13- محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، 1992، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ص 25.

III-ترجمات

سيمياء العواطف من السيمياء الأدبية

لدوني بيرتران: Denis Bertrand

ترجمة: أ. عمي ليندة

جامعة تيزي وزو

(Paris VIII) دوني بيرتران: سيميائي فرنسي معاصر، وأستاذ أدب فرنسي بجامعة الفرنسية حيث يدرّس نظرية الأدب والسيمياء العامّة، تصبّ أعماله وبحوثه حول العلاقات بين الظاهرية، البلاغة والصّورية، كما يركّز أبحاثه في مجالين يمكن تصنيفهما ضمن السّوسيوسيمياء (السيمياء الإجتماعية): المجال الأول يتضمّن تدريس اللّغة والأدب الفرنسي، المجال الثاني يشمل دراسة الخطابات الإجتماعية، وتعزّز هذه النّشاطات المختلفة التي يقوم بها اختصاصه في سيمياء الخطاب.

من كتاباته "الفضاء والمعنى" (1985)، سيمياء الخطاب للحملة الانتخابية الرئاسية 2007 (2007)، السيمياء الأدبية (1972). ونظرا لأهمية هذه الكتب بالنسبة للدارسين المتخصّصين في مجال السّيمياء عامة، وسيمياء العواطف خاصّة، قمنا بترجمة الجزء الذي تناول فيه الكاتب سيمياء العواطف في كتابه السّيمياء الأدبية¹.

الفضاء العاطفي: تتبثق سيمياء العواطف مباشرة من الفرضيات النّظرية للسّيمياء العامة، إذ إنّ دراسة الأبعاد التّداولية والمعرفية للخطابات تركت فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف والحالات الشّعورية المختلفة التي تمرّ بها الذات، على الرغم احتلالها مكانة هامّة في الخطابات الأدبية.

إن إدخال هذا البعد الشّعوري جاء تدريجيا، حيث كان على الدارسين في هذا المجال توخّي الحذر، ذلك أنّ الذاتية ميزة العواطف والأحاسيس (العاطفة مرتبطة بالذات)، وهذه الخاصية تجعل التّحليل السّيميائي للعواطف يتداخل مع التّحليل النّفسي. الأمر الذي يجعلها تخرج عن مجال بحثها، غير أنّ الهدف الحقيقي الذي نسعى إليه كباحثين في هذا المجال هو بناء دلالة للبعد العاطفي في الخطاب، لأنّ العاطفة "أثر

لمعنى "مُسجّل ومشفّر في الخطاب، ولا تؤخذ العاطفة من جانبها العاطفي التّأثيري في الدّوات الحقيقية، بهذا فإنّ المكانة التي تشغلها العاطفة في التّمثيلات الثّقافية في الخطابات، ستسهم في إثراء الخيال العاطفي وتثمين عاطفة دون أخرى.

جاءت سيميائى العواطف كامتداد للسّيميائى العامّة، حيث إنّ الدّراسات السّابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتّدولي للخطابات، ما ترك فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف، التي تحتلّ مكانا هاما في الخطابات الأدبية، يمكن التّمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية العواطف:

- **المقاربة الأولى** تُقرّ بأنّ سيميائى العواطف ينبثق من سيميائى الحدث فتتخذ نماذجها كمنطق لها كما في "كتاب سيميائى العواطف لغريماس وفونتاني" *sémiotique* (1991) *des passions: AJ.Griemas et J.fontanille* الذي اعتمدنا عليه كمرجع أساس للنّظرية في بحثنا هذا.

- **المقاربة الثانية** وتقرّ بأنّ البعد العاطفي ينبثق من الوضع المميّز لذات العاطفة بالمقابلة مع ذات المحاكمة *Sujet de la passion ≠ Sujet de jugement* وبالاغتماد على مختلف أشكال الهوية الدّائنية بدراسة الثنائىة (عاطفة/عقل) (*passion/Raison*) بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائىة في الخطاب، وقد وضّح هذه المقاربة ج.ك. كوكيت في كتابه "السّعى وراء المعنى" (J.CL.Coquet, la quête du sens 1997).

تمّ إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذر في الدّراسات السّيميائىة فالعواطف والأحاسيس تتميّز بارتباطها بالذّات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس. وهذا ما يؤدّي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أنّ الرّهان بالنسبة للسّيميائىة تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الدّوات الحقيقية (الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفّرة ومسجّلة في الخطابات، وهي بهذا تسهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تُثري الخيال العاطفي فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى.

الحدث والعاطفة:

الفعل والإحساس: يرتبط تاريخ السيمياء النصية بالسردية التي تعد نماذجها المكون الأساس للبنية الثابتة للخطاب، وتسهم الأولوية المعطاة للنص وشكلنة التركيب السردى، وتعميم البعد السيميوسردى في تشكيل بناء كل أنواع الخطابات (خطاب علمي، فلسفي....). إنّ أنموذج السعي أصبح شكلا نظاميا، يركز على العلاقات الموجودة بين الذات والموضوع، وتؤطره مسارات المرسل المبنية بطريقة جدلية مع مسارات ضد الذات ويدخل هذا في الإطار العام للمخطّط السردى ويسمى البرنامج، وهو نواة النحو السردى ويوضّح كيفية تحقّق تحوّل حالات الأشياء في الخطابات والمبنية على أساس تحقّق ملفوظات الحالة عن طريق تركيب بدئي للإمتلاك أو المنع أو تقاسم القيم الموجودة في مواضيع مرغوبة: عطاء، تبادل، صراع....

تكوّن ملفوظات الصلّة (وصل، فصل وأضدادهما)، العملية القاعدية لهذا التركيب وهي مبنية على أساس تقطّع الحالات. ويكون التحوّل مضمونا عن طريق ملفوظات الفعل.

غير أنّ هذا التحليل الذي يضمّنه الحدث (السيمياء السردية) يجعل من المواقع العاملة مراكز ثابتة، على الرغم من أنّها مكونة من مجموعة من الكفاءات المتنوّعة والمتغيّرة هذا لأنّها تؤخذ من جانب هدفها التحوّلي أي فعلها (الفعل هو الذي يضمن التحوّل). بالتالي لا يأخذ التحليل بعين الاعتبار تغيّر حالات الذات في مواجهتها للحدث سواء كانت مضطربة، غير متوازنة أو متقلّبة.

هذا التحوّل ينتشر كمتغيّر متواصل، يتمركز حول الصلّة. وهنا يرسم الفضاء العاطفي الذي هو العلاقة الموجودة بين الذات والصلّة، مركزا على الدينامية الداخلية للحالات.

نجد le petit Robert يعرف التآثر الأولي (affect) على أنّه حالة شعورية أولية ويعرّف التآثر affection على أنّه حالة نفسية ترافقها لذّة أو ألم. ثم يعرف التأثرية affectivité على أنّها استعداد للتآثر باللذّة أو الألم. ويعرّف العاطفة Passion على أنّها كل حالة شعورية وفكرية، قويّة بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس (الإنسان) عن طريق شدة آثارها أو استمرارية حدثها.

تسمح بعض هذه الملاحظات بالكشف عن دلالة التمثيلات العاطفية، إذ يركّز ما يسمى "عاطفي" علاقة الصلّة في مركز البرنامج السّردي فيوسّع فضاءها ويتوقف عند سير برامج الحدث، لكن بإعطاء عالم جديد للدلالة كان مقنعا من قبل المقاربات السردية البحتة، بهذا فإن الفضاء العاطفي ينتمي إلى ما يسمى "المتواصل".

العقل والعاطفة : تطرّقنا في دراستنا للتلفظ إلى أهم أركان نظرية الخطاب التي وضعها ج.ك. كوكيت في كتاباته: السيمياء الأدبية (1972)، الخطاب وذاته (1984-1985)، السعي وراء المعنى (1997).

إذ يعدّ كوكيت أنه لا يمكن الفصل بين عملية إنتاج الخطاب وبين التجربة الملموسة والمُعاشة للحقيقة، كما أنه يعطي الأولوية الكاملة للخطاب الفعلي الذي يعتبره مسؤولا عن صيغة وجود الذات في العالم وعن هويتها، تعدّ السيمياء في هذه الحالة نوع من الظاهراتية الخطابية.

إن فضاء الدلالة منظم من مجموع من العوامل المحدّدة بصيغة الصلّة تتطوّر هذه العوامل وتتغيّر من لحظة إلى أخرى في الخطاب، هذا ما يجعل مورفولوجيتها غير متوازنة وغير ثابتة، إذ تتخذ هوية معيّنة في كل فعل كلامي.

يسمح لنا تحليل هذه التّغيرات باستخلاص صفات العوامل ونمذجتها، الأمر الذي يساعد على تحديد موقع ذات العاطفة استنادا إلى هذه النّمذجة، وتنقسم العوامل النّموذجية ثلاثة، تسمح لها طبيعة تموقعها بالانتقال من مكان إلى آخر: "العامل الأول" هو مقسّم إلى هيتين: اللاّ ذات والذّات، "العامل الثاني" هو الموضوع، "العامل الثالث" هو ما يشبه المرسل.

استنادا إلى هذه العناصر يمكن للتّحليل أن يصل إلى التّغيّرات النّاتجة عن العملية النّلفظية وتحديد التّحوّلات التي تحدّد موقع ودور الذات، ويبقى العامل الأول بشقيّه في مركز الإشكالية لأنه هو الذي يحدد صيغ وجود ذات الخطاب.

أكّد ج.ك. كوكيت على أهمية الجانب المادي الحسّاس للدّال الذي يؤدّي إلى إقحام الجسد في الخطاب، الأمر الذي يسمح بظهور "بنية العاطفة" إلى جانب بنية الحكم العقلي الذي يكون على عاتق ذات الخطاب، تكون العاطفة إذن تابعة لهيئة

اللاذات، ويتم تحليل الوضع المزدوج: الظاهراتي واللّساني لهيئة التّلفظ على المستوى المجرّد للعوامل التي تكون العلاقة فيها بين الذات واللاذات في غاية الأهمية، غير أن وضع اللاذات يبقى غامضاً. يبقى أن المقاربتين السيميائيتين للعاطفة: حدث/عاطفة، عقل/عاطفة، متكاملتان على الرغم من اختلافهما.

عناصر تحليل سيمياء العواطف:

* **تصنيف الحالات** Modalisation des états: تقوم دراسة سيمياء العواطف على الكفاءات التي تحدّد وضع الذات والموضوع. وتظهر العاطفة من هذا المنظور كزيادة (Surplus) وكفائض (Excédent) بالمقابلة مع البنية الصّيغية، ففي سعي المحبّ مثلاً إلى لقاء حبيبته، تكون كفاءة الذات هي الرّغبة إلى جانب الإرادة، وتتموقع العاطفة وراء الرّغبة، فالحبّ والشّوق والولع بالمحبيب، إضافة الأحاسيس المختلفة التي تنتج عن العاطفة من تأثّر واضطراب وقلق ودموع وفرح تعدّ فائضاً وزيادة مقابلة مع البنية الصّيغية التي تمثّل الكفاءات، إنّ تصنيف الفعل يحدد كفاءة الذات التي تكون بمثابة تنظيم تركيبّي (Syntagmatique) أو إستبدالي (Paradigmatique). فمن الجانب الإستبدالي تملك الذات شحنة صيغية معقّدة، متكوّنة من كفاءات متجانسة متعاكسة أو متناقضة تحدّدها في كل لحظة من مسارها. أمّا من الجانب التركيبّي فإنّ الشّحنة الصّيغية تبدو تراتبية وتطوريّة (Hiérarchisée et Evolutive) وهي عبارة عن كفاءة مهيمنة تحدّد الذات وتجعل العناصر الأخرى (الذوات) تابعة لها فالرّغبة (vouloir) مثلاً، تُسيّر على طول المسار المعرفة والقدرة على الفعل. وهذا ما يمثّل "ذات الرّغبة" (Sujet de désir)، كما يمكن أن تكون المعرفة هي التي تمثّل الكفاءة المهيمنة فتطغى على الرّغبة ومعرفة الفعل لنشكّل "ذات القانون" (Sujet de droit).

إذا عدنا إلى سيمياء الحدث فإنّ التّظيم التركيبّي للكفاءات، يمكن أن يقود إلى وضع نمذجة للذوات، كما يسمح كذلك بفهم كيفية تطوّر البنية الصّيغية للذات على طول مسارها، وكيفية تغييرها على طول الخطاب. وهذا المجموع من الكفاءات على الرّغم من كونه معقّداً، إلّا أنّه يتركّز على ملفوظات الفعل (Enoncés de faire) أي يهتم فقط بمسارات الحدث، وهو بهذا يفترض توازن القيم في الموضوعات واستمرارية ما

تهدف إليه الذات (Visée de sujet)، ويكون الاهتمام عندها بالفعل فقط فتبدو الذات عندها مضمرة، إذ تكون خاضعة لقلب وُضع لها، فتبدو شيئاً جامداً لا يتفاعل مع الحدث، فهي لا تعرف تفاؤلاً ولا ندماً ولا قلقاً.

انطلاقاً من هذا يمكن أن يفهم العاطفي كتغيير لحالات الذات (Etats du sujet)، وهذا ما يسمح بظهور نوع جديد من العلاقات، تلك التي تحدّد "الوجود الصيغي" (Existence modale) وذلك بالاعتماد على ملفوظات الحالة (Enonce d'état).

*** كفاءات الذات** les modalités de l'être: إنّ تصيغ الذات يقوم بوصف صيغة وجود موضوع القيمة في علاقته مع الذات وهي بهذا لا تهتمّ بالعلاقات القصديّة الموجودة فيما بينهما فقط بل بالعلاقات الوجودية (Existentielles)، كما أنّها تحدّد وضع ذات الحالة، فمثل هذا الموضوع يكون بالنسبة لها مرغوباً فيه أو مكروهاً، تتمناه أو نخافه، لا يمكن التخلّي عنه أو لا يمكن تحقيقه. أمّا حالتها النفسية (Etat d'âme) فتكون خاضعة للكفاءة المُستثمرة في موضوعات فضائها الخلقي (Horizon axiologique) وتتكون البنى السيميائية بالاعتماد على مستوى سابق من تقطيعات المعنى وهو المستوى التّيمي الذي سنتطرّق إليه فيما يلي:

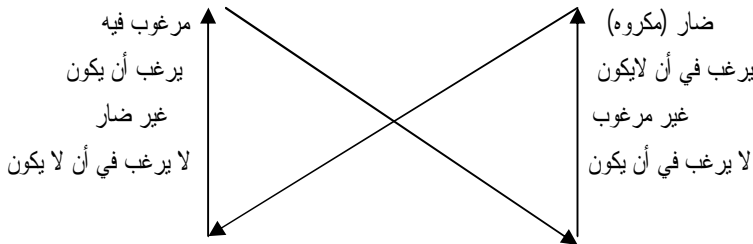
ج- من التّيمي إلى التحليل الصيغي للعواطف: على المستوى النظري اعتمدت سيمياء العواطف على ما يسمى بـ "الكتلة التّيمية" (Masse thymique) والتي تعني في القاموس الفرنسي Petit Robert (disposition affective de base Humeur)، أي المزاج وهو الاستعداد الشعوري القاعدي، وقد استعانت السّيمياء بهذا المصطلح كمقولة دلالية عميقة (Catégorie sémantique profonde) وهي تعني العلاقة البدئية التي تربط بين الإنسان مع بيئته، وما يحسّه في هذا المحيط، سواء كانت هذه العلاقة ايجابية أو سلبية، وتسمى هذه العلاقة بـ "المزاج" (Phorie) وهي تنقسم إلى مصطلحين متضادين النشوة / ضد الإحباط، (Eu phorie/ VS/ Dysphorie) والمصطلح الحيادي (/A phorie/).

على مستوى البنى السّيميوسردية فإنّ الفضاء المزاجي يمثّل الفضاء الصيغي الذي يُكوّنه، حيث تتحقّق تغيّرات قيمة الموضوع في علاقته مع ذات الحالة، وتكون القيمة انطلاقاً من هذا المعنى بنية صيغية أي مرتبطة بكفاءة الذات، ومن هنا فإنّ الذات تملك وجوداً صيغياً أي كفاءة معيّنة، يمكن أن يُعرقل في أي لحظة عن طريق

التّغيرات، التي يقوم بها ويفرضها على قيم الموضوعات، كالاتّقال من موضوع مرغوب فيه إلى مكروه، ومن هنا فالوجود الصّيغي للذّات، يجعل القيمة في حركة دائمة، وهذا ما لا يترك المجال في فضاء الخطاب لذوات حيادية أو حالات لا مبالاة أو كفاءات منعدمة (compétences nulles)، لا تستطيع فيها الذّات أن تملك أيّ نوع من أنواع الكفاءة المعروفة.

وما دامت الظّواهر العاطفية في الخطاب تبدو في هيئة مركّبة، ومن خلال مسار معقد من الكفاءات، فهي تكون في أغلب الأحيان متناقضة وغير متوافقة، لذا فإنّ لتحليل آثار المعاني العاطفية كما تظهر في اللّغة والخطابات، لا يكفي الاعتماد على تصيغ الحالات فقط، لأنّه بهذا المنظور، لا يمكن التّفريق مثلاً بين "المُقتصد" (Econome) و"المُقتَر" (Avare) أو البخيل، فكلاهما يحدّد بـ/الرغبة/ (Vouloir) و/يجب أن يكون/ (Devoir être) فيكونان موصولين مع مواضيع القيمة بإرادة قويّة في عدم الانفصال عنها وعندها يجب الاهتمام بالجانب العاطفي، الذي يظهر كزيادة وفائض في البنية الصّيغية ويتّضح هذا من خلال عمليتي "التّحسيس" (Sensibilisation) و"التّهذيب" (Moralisation) وهما العمليتان اللّتان توطّران التّنظيمات العاطفية.

نمذجة: تتموقع الكفاءات (رغبة، وجود، معرفة، قدرة) في المربّع السّيميائي الذي يقترح التّصنيف القاعدي للتركيب الصّيغي للحالات كالآتي:



ويمكن لنا على هذا النّموذج نفسه أن نقوم بعملية التّقطيع كالآتي:

/يجب أن يكون/ (لازم)، /لا يجب أن يكون/ (الغير)، /يجب أن لا يكون/ (غير متحقّق)، /لا يجب أن لا يكون/ (متحقّق)، /يعرف أن يكون/ (حقّقي)، /لا يعرف أن يكون/ (غير معروف)، /يعرف أن لا يكون/ (وهمي)، /لا يعرف أن لا يكون/ (لا يُعرف) /يقدر أن يكون/ (ممكّن)، /لا يقدر أن يكون/ (مستحيل)، /يقدر أن لا يكون/ (يمكن تفاديه)، /لا يقدر أن لا يكون/ (لا يمكن تفاديه).

تُترجم الظواهر العاطفية في الخطاب عن طريق مجموع متداخل ومعقد من الكفاءات، تكون في معظم الأحيان متناقضة وغير متجانسة، ولأجل تحليل آثار المعاني العاطفية كما يظهر في اللغة والخطابات لا يكفي الاعتماد على تصنيف الحالات فقط، لأنّه بهذا المنظور، لا يمكن التفريق مثلاً بين "المُقتصد" (Econome) و"المُقترّ" (Avare) أو البخيل، فكلاهما يحدّد بـ/الرغبة/ (Vouloir) و/يجب أن يكون/ (Devoir) être فيكونان موصولين مع مواضيع القيمة بإرادة قويّة في عدم الانفصال عنها، وعندها يجب الاهتمام بالجانب العاطفي، الذي يظهر كزيادة وفائض في البنية الصّغية. ويتّضح هذا من خلال عمليتي "التّحسيس" (Sensibilisation) و"التّهذيب" (Moralisation)، وهما العمليتان اللتان توطّران التّنظيمات العاطفية.

الهوامش:

1- Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Edition Nathan HER, Paris, 2000.

IV- دراسات باللغة الأجنبية

L'idéal transculturel de Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia*

Amar GUENDOUZI
Sabrina ZERAR
Université de Tizi-ouzou

Vers la fin de *L'Amour, la fantasia* (1984), dans le chapitre intitulé *Soliloque*, Assia Djébar (1985) écrit :

On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.

(...) Et les aurores se rallument parce que j'écris.

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? (pp. 303-4) (En italique dans le texte)

Écrit à partir de son lieu d'exile avec lequel elle n'arrivait pas, ou ne voulait pas s'identifier, et au sujet de sa patrie qui l'a expulsée, ce passage autobiographique révèle que Djébar se positionne bel et bien dans ce que Homi Bhabha appelle « the third space of enunciation » (1994 : 37). Cet espace est un espace hybride, situé aux frontières des cultures nationale et globale, et dont l'identité culturelle est une identité syncrétique, parfois instable et indéterminée. Pour Bhabha, c'est dans ce genre d'espace ambivalent et contradictoire que l'identité culturelle émerge. En outre, la volonté d'investir ce territoire « pourrait ouvrir la voie à la conceptualisation d'une culture *internationale* » (Bhabha, 1994 : 38) (ma propre traduction, et en italique dans le texte d'origine). En d'autres termes, reconnaître et assumer l'identité hybride sont les meilleurs moyens de transcender les différences culturelles issues des clivages ethniques et raciaux, et de jeter les fondements d'une identité transculturelle.

À côté de la problématique de la culture qu'il soulève, le passage cité plus haut appelle une deuxième réflexion. Cette fois, c'est plutôt du sujet d'écriture dont il s'agit. En effet, dans cet extrait, l'auteur ne se réfère plus à sa personne en utilisant la troisième personne du singulier, tel que « fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (11), mais se découvre et se dévoile avec un 'je' conscient de l'ambivalence de sa

position. Face à cette ambivalence, 'faire le lien' est une alternative que le sujet tente d'explorer pour construire sa subjectivité et stabiliser son identité. Cependant, cette alternative ressemble plus à une quête, vu que l'identité culturelle de l'auteur en tant que sujet postcolonial et en tant que femme reste indéterminée. C'est peut être là la raison pour laquelle tout au long du récit, Djébar ne cesse d'interpeller l'histoire et d'interroger ses liens avec les langues arabe et française, respectivement sa langue maternelle et sa langue d'adoption.

L'étude qui va suivre tentera d'apporter un éclairage sur le regard critique que Djébar porte sur la question de la culture en examinant les problématiques de l'histoire, de l'identité, et de la langue qu'elle soulève dans *L'Amour, la fantasia*. Elle montrera que le roman se décline comme un roman à quêtes, où l'auteur interroge et interpelle les composants de son identité culturelle afin d'atteindre ce que Djébar elle-même décrit comme une « écriture de transhumance ». Cette aspiration vers la 'transhumance' pourrait être interprétée comme une volonté de l'auteur de transcender « l'héritage encombrant de l'histoire ». Elle se traduit dans le récit par un model de représentation qui empreinte foncièrement à l'esthétique postmoderne. La contention principale de notre étude sera, donc, que le mode de représentation qui permet à Djébar de traduire son idéal transculturel est l'idéologie postmoderne. Par conséquent, tout au long de notre travail, nous illustrerons comment Djébar (re)conceptualise son appartenance culturelle à travers l'idéologie postmoderne et considérerons les implications qui découlent de ce choix idéologique et esthétique.

Avant de commencer l'analyse, il est important de présenter le concept, ou l'idéologie, de postmodernisme. Cependant, face au caractère diffus du terme et de l'absence d'une définition précise et concise, nous nous limiterons à la définition, qui du reste est très indiquée à notre contexte d'analyse, suggérée par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* (1979). Pour Lyotard, le postmodernisme « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle » (1994 : 5). Selon lui, la condition postmoderne est caractérisée par « une crise de récits », laquelle a donné naissance à une attitude « d'incrédulité à l'égard des métarécits » (6). Par métarécit, Lyotard décrit les grands récits de la liberté, des droits de l'homme et du progrès, et qui ont prétendu durant le dix-neuvième siècle

interpréter le monde. Ces récits étaient hérités de la philosophie rationaliste des siècles de Lumières et de ses prétentions universalistes. Ils se basaient sur des téléologies historiques et politiques qui, elles-mêmes, servaient à 'légitimer' les pouvoirs en place.

L'incrédulité à l'égard des métarécits incita les postmodernes à développer de nouveaux modes de lecture et d'écriture en vue de porter un regard critique sur les 'discours de légitimation'. Allard-Poesi et Perret (1998) distinguent trois 'méthodologies' élaborées par les postmodernes. Celles-ci sont : la déconstruction ; la lecture résistante ; et l'expérimentation de nouveaux styles. S'agissant de la déconstruction, elle se fonde sur le principe que « les discours se construisent autour de dualismes et privilégient toujours le terme porteur d'idées de stabilité, d'ordre, (et) de cohérence » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9). En vertu de cette qualité intrinsèque à tous les discours, la déconstruction se propose de 'valoriser le terme de dualisme' et « d'éradiquer toute conceptualisation construite sur la base d'oppositions » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 10).

Si la démarche déconstructive valorise l'aspect dualiste du langage afin, entre autres, de dénoncer « l'illusion de la référentialité du langage », la lecture résistante attire l'attention sur la portée idéologique du discours. Pour les postmodernes, tout discours véhicule une idéologie, et par conséquent, représente un « instrument de domination » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9). Aussi, toute lecture devrait prendre assez de distance afin de « réinterpréter » son discours d'étude et de « dénoncer les relations de pouvoir du système dans lequel ce discours s'inscrit » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9).

La troisième démarche élaborée par les postmodernistes est relative à leurs visions du monde et du sujet. Selon eux, le monde est « fondamentalement en devenir, changeant, fragmenté et disparate » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 3). Quant au sujet, il est à caractère incohérent, conflictuel, et indéterminé (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 4). Ainsi, et afin de 'rompre avec la volonté de domination' inhérente à la portée idéologique de tout discours, et afin de susciter l'intérêt et les questionnements du lecteur, les postmodernes ont souvent recours à des récits fragmentés et des textes polyphones, où la voix de l'auteur s'entremêle et se confond avec d'autres voix qui composent le récit.

Comme nous l'avons décrit précédemment, *L'Amour, la fantasia* est un roman à quêtes, dont la quête principale est celle de l'histoire de la conquête de l'Algérie, de la prise d'Alger, des révoltes et résistances

populaires, jusqu'aux massacres commis par les armées coloniales. En bonne historienne, Djébar déterre les premiers récits coloniaux de la conquête et les fait parler. Pour reprendre ses propres paroles (2000), l'écriture du roman était un engagement au « corps à corps » avec ce qu'elle appelle « [les] cohortes d'interprètes, géographes ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession (qui se sont abattus) sur la nouvelle proie (c.a.d. Alger) » (1995 : 67). Cet intérêt aigu pour l'histoire et le discours historique, traduit avec tout autant de force dans son autre roman *Loin de Médine*, est inhérent à la littérature postcoloniale. Pour cette dernière l'histoire est perçue comme mémoire collective, torturée et mutilée, mais qu'il faut à tout prix exorciser et (re)conceptualiser, afin de jeter le pont entre le passé et le futur. Ce n'est qu'en déroulant le regard que le colonisateur avait porté sur le colonisé, sa culture, et sa civilisation, en déconstruisant son discours colonialiste et hégémonique, et en dénonçant les relations de pouvoir contenues dans ce discours que l'écrivain post-colonial pouvait mener à bien sa propre conquête de l'histoire ; une conquête tournée simultanément vers le passé et l'avenir.

Résolument tourné vers le passé, prenant la forme d'un palimpseste, *L'Amour, la fantasia* adopte deux démarches vis-à-vis des faits historiques tels que rapportés par les premiers chroniqueurs français: une première démarche qui déconstruit les récits et les discours qui ont « légitimé toutes les usurpations des corps comme des signes », et une deuxième démarche qui ambitionne à (re)construire l'histoire et réécrire le passé de la résistance algérienne, faisant appel tant à la chronique historique qu'à l'imagination subjective. Un des exemples qui illustrent la première démarche est le récit mystificateur de J. T. Merle. Merle est l'un de ces écrivains français qui ont accompagné les forces coloniales et ont décrit la prise d'Alger, et que Djébar traite volontiers « d'écrivain d'occasion », de « publiciste », ou de « grand reporter ». Dans son roman, Djébar cite de grands extraits tirés directement de la chronique de Merle. Mais cette fidélité au texte du chroniqueur est souvent suivie d'une analyse rigoureuse et distancée de son discours colonialiste et ses préjugés culturels, religieux, et civilisationnels. Pour l'exemple, suivons le commentaire teinté d'ironie et de sarcasme du passage suivant tiré du roman :

J. T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotion et

compassion depuis le jour du débarquement (la seule fois où il est en première ligne) jusqu'à des hostilités, ce 4 juillet (p.50).

(...)

D'où la facon de Merle pour nous décrire, après Staouéli, trois blessés ramassés sur le champs de bataille : un Turc, un Maure et un jeune homme probablement kabyle. Merle s'attarde sur leur visage, leur maintien, leur résignation ou leur courage. Il les comble d'attentions, va les voir à l'infirmerie, leur offre – comme aux animaux blessés d'un zoo- des morceaux de sucre. Puis, nouvelle anecdote, le plus jeune reçoit la visite d'un vieillard, son père. Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : « père et fils arabes, objet de la sollicitude française » ; « père troublé par l'humanité française » ; « père arabe franchement hostile à l'amputation de son fils que conseille la médecine française » ; « fanatisme musulman entraînant la mort du fils, malgré la science française ». Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux (p.51).

La démarche par laquelle Djebbar déconstruit le discours colonialiste de J. T Merle et des premiers chroniqueurs de la conquête coloniale n'est pas sans nous rappeler l'étude de Tzvetan Todorov intitulée *La conquête de l'Amérique* (1982). Dans cette étude, Todorov (1992) analyse les récits des conquistadores espagnols qui ont justifié la conquête et la destruction de la civilisation Aztèque. Adoptant une approche purement postmoderniste, l'auteur explique que le discours colonialiste était empli d'opposition binaires et simplistes à travers lesquelles le colonisateur représentait les autochtones comme sauvages violents et maléfiques, tandis qu'il se présentait lui-même comme civilisation modérée et bienfaitrice (153). Cette attitude s'applique parfaitement aux chroniques de J. T. Merle rapportés dans l'extrait cité au dessus. Dans le roman, les oppositions soulignées par le chroniqueur français sont souvent objets à discussion ou commentaires.

A coté de la stratégie de déconstruction du récit de 'l'Autre' se greffe dans *L'Amour, la fantasia* une autre démarche parallèle, à la fois contestataire et réappropriatrice. Cette démarche conteste le monopole exercé par l'occident sur la mémoire des peuples colonisés, et s'approprie le droit d'écrire et d'interpréter l'histoire telle que vécue et perçue par le colonisé lui-même. Cependant, cette version de l'histoire prônée par l'écrivaine reste à mi-distance entre le discours historique et le récit romanesque. Profondément postmoderniste, elle empreinte sciemment à

l'histoire et ses chroniques, et à l'imagination et la subjectivité de son auteur. Ainsi, le discours historique dans *L'Amour, la fantasia* reste ancré dans les annales historiques, et étoffé dans la subjectivité de Djébar.

Les récits de femmes anonymes qui composent tout le roman de Djébar élucident parfaitement la démarche de construction de l'auteur. Cependant, comme nous aborderons avec beaucoup de détails cette thématique dans une partie postérieure de cet article, nous préférons pour l'instant illustrer notre propos à travers l'image de Chérif Boumaza, l'un des premiers guerriers arabes à organiser la résistante populaire après l'Emir Abdelkader. Tout au long du récit du roman, Djébar présente ce personnage historique comme 'le nouveau héros des montagnes', dont l'histoire fut 'auréolée de prophéties et de légendes miraculeuses' dès sa tendre enfance. Elle le décrit aussi comme un guerrier intrépide et insaisissable qui faisait mordre la poussière à ses ennemis. Poursuivant davantage son entreprise mystificatrice, Djébar raconte aussi une histoire d'amour qui aurait liée le jeune résistant à la belle Badra, la fille du Caïd de Mazouna. A travers l'évocation de cette liaison imaginaire, l'auteur auréole le discours historique se rapportant à la biographie de Chérif Boumaza d'un effluve digne des héros de *Mille et une nuits*, et encense les aventures du guerrier d'un lyrisme de contes de fée.

L'intérêt tout particulier que Djébar accorde à l'histoire et à son discours montre sa volonté d'assumer son passé et de prendre en charge son histoire. Il atteste aussi de sa conscience d'artiste et sa volonté d'affronter les défis de l'entreprise de décolonisation, déjà entamée par de nombreux écrivains maghrébins après l'indépendance de leurs pays. Au milieu des avatars et des excès de tout bord, cette entreprise n'était pas une tâche aisée pour l'écrivain maghrébin. A l'image de ce premier Arabe, dans *L'Amour, la fantasia*, qui avait pris attache avec De Bourmont et qui s'était fait tuer par les siens, « tout écriture de l'Autre, transportée, (devenait) fatale, puisque signe de compromission » (p.52). Mais Djébar contourne aisément ce tabou, parce que pour elle écrire sur le passé et sur l'Autre est un acte de réappropriation résolument tourné vers le futur. En outre, son récit ne manifeste ni mépris ni haine, ni exclusion ni préjugé. Sa voix est une voix de femme qui élude le conflit et la destruction et reste en perpétuelle quête d'amour.

Parce qu'il implique les notions d'altérité et de différence, le discours historique constitue un objet d'étude particulièrement prisé par la pensée postmoderne. C'est cette raison qui fait que *L'Amour, la*

fantasia est profondément enraciné dans l'histoire contemporaine de l'Algérie. Cependant, et pour éluder la logique 'manichéenne' inhérente à tout discours nationaliste et ses avatars raciaux, Djebbar amarre à son récit historique un discours amoureux. L'amour se présente, donc, comme l'autre quête de l'auteur, à travers laquelle elle cherche à transcender une partie de 'l'héritage encombrant' de l'histoire. Djebbar écrit : « l'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (p. 93).

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'amour est une poétique féconde, mais aussi une quête presque désespérée. Le titre du roman l'associe à la fantasia. Celle-ci était le moyen par lequel la culture algérienne célébrait l'amour. Mais ce rituel a depuis longtemps cessé d'exister et son langage symbolique n'avait plus cours même quand les bédouins festoyaient en grandes pompes. Badra n'avait elle pas eu la meilleure fantasia, tandis que son mariage était un mariage forcé, donc dépourvu d'amour ? Et puis, l'auteur elle-même n'a-t-elle pas vécu son mariage dans la douleur, prélude de son échec ? Ce manque d'amour et ses cérémoniaux sont ressentis comme une terrible frustration par l'auteur. Durant son enfance, déjà, en entendant le 'Pilous chéri' fantaisistes de Marie-Louise, elle décida que « l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics » (p.43). Cette attitude conforta le sentiment d'aliénation vis-à-vis de langue française, puisque celle-ci « pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservée » (p.43-4). C'est ainsi que, pour Djebbar, l'amour devint « le cri, la douleur qui persiste et s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon du bonheur » (p.154). *L'Amour, la fantasia* n'est, d'ailleurs, qu'un cri, dont la douleur est alimenté par les mémoires de l'enfance et de l'histoire, tandis que l'auteur, à travers son écriture, entrevoit et quête un idéal de 'transhumance'.

Tout au long de son récit, Djebbar enferme son discours amoureux dans un triptyque aux allures presque désespérées, dont la logique enchaîne l'amour à l'histoire, aux traditions et à la langue. Solidement attaché à sa langue maternelle, elle cherche toujours, dit elle, « comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère » (p.92). Mais sous le poids des tabous, des interdits, et de la

tradition, elle se retrouve « désertée des chants de l'amour arabe (et ...) expulsée de ce discours amoureux » (p.298). Son aliénation est d'autant plus grande que la langue française ne peut combler toute l'étendue de sa frustration, car elle lui refuse ses mots d'amour. En cela, elle ressemble à ses jeunes sœurs qui, cloîtrées chez elles, n'entretiennent leurs désirs d'amour qu'à travers des relations épistolaires avec des étrangers. Djebbar, elle, entretient ses pulsions d'amour à travers la quête de l'écriture.

L'amour est aussi la quête par laquelle Djebbar soulève une problématique créative et une poétique débordante de lyrisme. Son discours amoureux l'amène à se situer par rapport à tout l'environnement linguistique qui l'entoure et à se prononcer sur son histoire et son héritage. En fait, quand bien même Djebbar regrette-t-elle de ne pouvoir exprimer ce que elle a à dire en arabe, son attachement à sa langue maternelle est manifeste dans chaque page et chaque ligne de son récit. En outre, tout au long de son récit, écrit dans un langage poétique somptueux, elle ne cesse de parler de la langue française, à tel point que cette langue devient, en reprenant ses propres mots (2000), « le personnage principal » du roman. Ces problématiques linguistiques, liées aux rapports complexes de l'auteur avec les langues arabe et française, attestent que Djebbar est bel et bien consciente du lien entre les concepts de la langue, d'un côté, et celui de la culture et de l'identité, de l'autre.

Tout au long de *L'Amour, la fantasia* le recours à la langue de Voltaire est perçu comme contrainte et comme libération à la fois. L'analogie que Djebbar donne à son rapport à la langue française est la tactique du 'rebato', utilisé par les résistants indigènes lors des occupations espagnole, turque, et française du Maghreb. Le rebato était un espace isolé d'où les résistants menaient leurs attaques successives sur les forces ennemies et où ils se repliaient. Il leur permettait à la fois de lancer leurs assauts et de se protéger lors du retrait. Cependant, en temps de paix, cet abri perdait sa vocation guerrière et devenait, par la force de la paix, un lieu d'échanges commerciaux et culturels intenses. C'est cette métamorphose que Djebbar exploite afin d'expliquer ses relations complexes avec la langue française.

La première impression qui se dégage à travers le récit de Assia Djebbar est qu'elle utilise la langue française par contrainte, dès lors que sa fréquentation de l'école française est synonyme de déculturation, de déracinement, et de désert identitaire. « Je cohabite avec la langue

française » (p.297), écrit elle. Elle ajoute : « le français est ma langue marâtre » (p.298). Encore un peu plus loin elle explique : « me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier » (p.300). De ces citations, il apparaît clairement que l'auteur éprouve une anxiété, peut être même un désarroi, à utiliser la langue de 'l'Autre', car sa mise à nu, c'est-à-dire son autobiographie, lui rappelle sans cesse la 'mise à sac' de l'entreprise coloniale du siècle précédent. Sa mémoire, encombrée par les massacres et les enfumades commis par les forces conquérantes, lui dicte la retenue dans ses élans linguistiques, car ça serait 'voiler' (le mot est de Djébar elle-même), et peut être même trahir, l'histoire et les mots de ces résistantes anonymes qui ont milité contre l'envahisseur étranger, et à qui elle prête la voix tout au long de son récit. Cette méfiance à l'égard de la langue du colonisateur est due au fait que la langue est un véhicule important de transfert de culture. Comme l'avait déjà souligné Frantz Fanon : « parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie d'une telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation » (1993 : 12).

L'héritage macabre du colonialisme et le risque de déculturation ne sont pas les seules entraves qui influencent négativement les rapports de l'auteur avec la langue française. A leurs coté se dresse un autre obstacle dont la nature est liée à la quête d'amour qui structure la thématique du roman. En effet, parce que le français fut utilisé seulement par les juges et les condamnés, parce qu'il exprimait uniquement la violence et les revendications, Djébar trouve que le français est une langue « aride » (p.298) qui lui refuse ses mots d'amour : « la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé ». Ce sentiment installe le doute sur son élan créatif car « ses mots ne se chargent d'aucune réalité charnelle ». Durant son enfance, et à cause de son éducation dans l'école française, elle avait expérimenté une sorte 'd'aphasie amoureuse' dès lors que « les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur » (p.183). Cette aphasie était souvent le résultat de cette 'zone neutralisante de silence' par laquelle tout mot étranger transitait. C'est sans doute ce déphasage entre les mots et l'affectivité de l'auteur qui pousse Djébar à se sentir « exilée » (p.224) par rapport à de la langue française et rejetée

par son discours amoureux. Cependant, malgré ce sentiment d'exil, l'auteur ne semble pas vivre sa frustration comme un handicap insurmontable. Au contraire, dans sa quête de 'transhumance', Djebbar entrevoit ses rapports à la langue du conquérant sous d'autres perspectives et d'autres horizons, autrement plus positifs. Ces nouvelles perspectives sont liées à son statut et son identité de femme, ainsi qu'à son combat émancipateur.

Djebbar inscrit ses rapports avec la langue française sous l'angle d'ouverture envers les autres. Tout au début de son récit, elle revendique une attitude de tolérance vis-à-vis de l'étranger et affirme : « mon œil reste fasciné par le rivage de l'Autre » (p.38). Cette attitude a été renforcée par sa fréquentation de l'école française, à travers laquelle elle a pris conscience non seulement des « trésors inépuisables » de cette langue, mais aussi de l'ouverture exceptionnelle sur le monde qu'elle lui a procuré : « la langue étrangère me servait d'embrasement pour le spectacle du monde et de ses richesses » (p.180), écrit elle. En parallèle avec sa formation, des changements se sont opérés sur son corps et son esprit. Le corps, d'abord, commença à s'occidentaliser. Il rejeta le voile et les harems, symboles, à ses yeux, de répression et de claustration. Puis, l'esprit se chargea de nouvelles idées aspirant à la liberté et à l'émancipation. Ces idées évoluèrent en des revendications subversives dont le but était de conquérir sa propre identité et celle de toutes ses congénères opprimées. Ce sont ces idées subversives et ce processus de transformation que Djebbar retrace à travers son récit. Le passage qui va suivre restitue toute la contribution de la langue française à la quête identitaire de l'auteur :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si ...Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! (p.256)

Soulignant subtilement un enfermement banni et une liberté de mouvement conquise, ce passage confirme l'analogie des rapports de Djebbar envers la langue française avec la tactique du rebato. Désormais, la langue française, langue imposée par la force du conquérant, devient

aujourd'hui le véhicule à travers lequel l'auteur exprime et 'fait circuler' ses rêves et ses aspirations. A partir de là, nous pouvons dire que Djebbar a sublimé ses appréhensions et transcendé la crainte de la déculturation. Elle devient, ainsi, comme son illustre ancêtre Saint Augustin. Celui-ci fût un grand homme de la chrétienté, et serviteur malgré lui de César. Dans sa quête de Dieu, il sublima son usage de la langue de l'opresseur romain. Comme lui, dans sa quête de sa liberté, Djebbar sublime son recours à la langue du conquérant gaulois et retrouve le plaisir d'être une femme libre.

L'autre problématique linguistique soulevée par Djebbar dans *L'Amour, la fantasia* est celle relative à ses rapports avec sa langue maternelle. Ces rapports sont tout aussi complexes que ceux qu'elle entretient avec la langue française, sauf qu'ils sont plus de nature affective et émotionnelle que d'ordre pragmatique. C'est ainsi que l'auteur avoue que l'écoute de la chanson du sacrifice d'Abraham, chantée dans des termes 'rares', 'pudiques', 'palpitants d'images du dialecte arabe', son corps tremousse, la nostalgie de l'école coranique l'embrasse, et un désir d'islam l'habite.

L'attachement de Djebbar à la langue qui berça son désir d'amour durant son enfance se manifeste très subtilement dans son récit. Parce qu'elle écrit en français, l'arabe se retrouve, de facto, expulsée de sa fiction. Mais cette absence de la graphie arabe ne doit pas être interprétée comme un déni de la langue maternelle et un reniement des origines de l'auteur. En fait, Djebbar exprime et célèbre sa langue maternelle à travers le retour aux plaisirs de l'oralité et la fabulation qui caractérisent la culture traditionnelle algérienne. Cette caractéristique de son récit est l'une des attributs les plus fondamentaux à l'esthétique postmoderniste, pour qui écrire est synonyme de conter et fabuler. D'ailleurs, c'est à partir de cette perspective qu'il faut analyser le récit de *L'Amour, la fantasia* afin d'apprécier l'attachement de l'auteur à sa langue maternelle.

Le retour à l'oralité, aux plaisirs de la narration traditionnelle et archaïque, aux contes anciens et ancestraux, est inséparable de l'idéologie postmoderne. Hédi Abdel-Jouad écrit à ce sujet :

(...) the post-modern is the age of the « me » generation which privileges individual utterances, or *parole*, at the expense of social systems and constructs, or *Langue*. The self-conscious, personal and idiosyncratic expression (*parole*) has returned with a vengeance. Hence,

the interest accorded by the post-modernist to oral traditions and literature (...). The text becomes a narrative performance where the writer, like the story-teller, digresses, interjects, reflects, and fabulates at will (1991: 68-9).

Le retour des postmodernes à l'oralité peut être perçue comme une affirmation de l'identité et de l'histoire. Elle participe à un effort collectif de plusieurs auteurs post-coloniaux envers une reconnaissance de leurs cultures et littératures. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar engage un mouvement similaire envers sa culture traditionnelle. Son roman se présente comme un récit syncrétique où sa voix « qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde » (p.88). Ainsi réussit elle à s'approprier la culture orale algérienne et à prêter son '*kalaam*' aux voix de ces femmes résistantes, afin de conter leurs détresses et leurs exploits. Pour mener à bien cette tâche, Djébar procède à un genre de collage où le texte du roman se trouve fragmenté entre plusieurs récits de femmes. Ces fragments de discours sont portés par la dynamique du mot et la performance orale. Dans leur ensemble ils rappellent les contes de *Mille et une nuits*. D'ailleurs, comme ce texte ancestral, *L'Amour, la fantasia* aussi se décline comme une œuvre individuelle et collective à la fois : individuelle parce que c'est l'œuvre de Djébar, et collective parce qu'il raconte plusieurs histoires à la fois.

Les liens entre *L'Amour, la fantasia* et *Mille et une nuits* laissent supposer que l'un est le palimpseste de l'autre, car il semble évident que, tout au long du récit du roman, la subjectivité de Djébar reste profondément entremêlée avec celle de Shéhérazade. Toutes deux sont auteurs et personnages de leurs propres contes. Puis, comme Shéhérazade, Djébar aussi raconte et se présente comme conteuse. En parallèle avec son récit autobiographique, elle prête aussi sa voix à d'autres femmes. Par exemple, rapportant l'histoire de l'otage de Bône expatriée durant l'été de 1843, elle écrit : « je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer ...je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager [...] je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français» (p.267).

En ressuscitant l'otage Bônoise, Djébar célèbre et affirme une démarche revendicative, dont la résistance s'assimile à celle de Shéhérazade. Cette dernière incarne l'archétype de la résistance des

femmes et de leur combat pour l'égalité et la liberté. A travers sa rhétorique orale et son discours profane, c'est toute une multiplicité de voix qui s'expriment et qui se libèrent. Cette qualité du texte de *Mille et une nuits* est exploitée par Djebbar afin de véhiculer sa quête d'identité et son combat pour l'émancipation de la femme algérienne. C'est ainsi que tout le récit de *L'Amour, la fantasia* regorge de voix et d'histoires de femmes, dont la plupart sont des résistantes et des maquisardes anonymes.

L'anonymat des voix de femmes qui peuplent le récit de *L'Amour, la fantasia*, n'est pas sans nous rappeler la critique du sujet doté d'une identité stable et déterminée chez les postmodernes. Pour ces derniers, « doter le sujet d'une identité rend possible son identification et sa localisation dans le temps et dans l'espace, et par conséquent son contrôle et l'exercice d'une domination » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 4). En vertu de ceci, il nous semble que Djebbar souscrit pleinement à la conception postmoderne de l'identité, puisque l'anonymat et la résistance à la domination sont les thèmes communs à tous les récits de femmes que composent le récit de son roman.

Les histoires de femmes véhiculées par le récit de *L'Amour, la fantasia* dévoilent aussi l'une des plus grandes conquêtes de Djebbar tout au long de son roman : celle qui consiste à dresser un portrait de la femme algérienne à l'image d'une femme. Cette quête s'appuie sur l'histoire de la conquête française et de la résistance algérienne, ainsi que sur les analogies des chroniques historiques avec le destin des femmes algériennes. L'histoire des asphyxiés de la Dahra raconte un événement qui peut se lire comme le paradigme du roman. Cet événement est l'histoire du lieutenant de Chérif Boumaza, Aïssa Ben Djinn, qui est allé chercher dans les décombres des corps calcinés « une femme qu'il avait beaucoup aimé » (p.112). La quête principale de Djebbar s'assimile à cette aventure parmi les décombres. Son roman s'engouffre dans l'histoire tumultueuse de la période coloniale à la recherche d'une Algérie qu'elle a toujours aimé. Dans sa poursuite de cet idéal, elle rappelle que dès le début de la conquête, l'Algérie était perçue comme une femme qu'il fallait à tout prix protéger ou soumettre. Par exemple, citant l'exemple de Dey Hussein, Djebbar rapporte qu'il avait répliqué aux demandes d'excuses du roi de France en s'exclamant : « le Roi de France n'a plus qu'à me demander ma femme ! » (p.16). Encore un peu plus loin, évoquant la correspondance des officiers français avec leurs compatriotes de l'autre côté de la Méditerranée, Djebbar écrit :

Les lettres de ces capitaines oubliés qui prétendent s'inquiéter de leurs problèmes d'intendance et de carrière, qui exposent parfois leur philosophie personnelle, ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie-femme impossible à apprivoiser. Fantasma d'une Algérie domptée : chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte (p.84).

L'Algérie impossible à apprivoiser, la révolte qui ne s'épuise jamais, tel est l'hommage rendu par Djebbar à toutes ces femmes dont les voix racontent 'mille et une histoires' de résistance. Portées par cet idéal de résistance, ces voix convergent dans la subjectivité de l'auteur et se confondent avec son combat pour la liberté, permettant ainsi à tout le récit autobiographique de se réaliser, et peut être même s'émanciper. Le mouvement du 'rebato' ayant pris place dans la conscience de l'auteur, l'idéal de transhumance ne pouvait alors se réaliser que dans cette même conscience. Ainsi, 'entre deux peuples et deux mémoires', en un moment présent 'emplit de silence', *L'Amour, la fantasia* offre-t-il un lien entre un auteur exilée et ses consœurs résistantes ; un lien entre un passé 'encombrant' et un avenir toujours en construction.

Références:

- Abdel-Jouad H. (1991) "Dialectics of the Archaic and the Post-modern in Maghrebian Literature in French", *STCL*, Vol. 15, n° 1, 59-77.
- Allard-Poesie F. et Perret V. (1998) « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? » *Centre de recherche DMSP*, 263, 1-15.
- Bhabha H. K.(1994), *The Location of Culture*. London, Routledge.
- Djebbar A. (1995). *L'Amour, la fantasia*. Paris, Albin Michel.
- , (2000), « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité ». Discours de la romancière lors de la cérémonie de la remise du prix des Editeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000.
- Fanon, F. (1993), *Peau noire masques blancs*. Alger, ENAG.
- Lyotard, J-F. (1994), *La condition postmoderne*. Tunis, Cérès.
- Perret V. Voir Allard-Poesie.
- Todorov T. (1992), *The Conquest of America*. New York, Harper Perennial.

L'honneur revisité dans le discours des femmes algériennes : étude sociolinguistique

Nedjai fatma zohra
Université de Tizi-ouzou

La représentation de l'honneur ,dans les pays du Maghreb, est intimement liée à la pureté sexuelle de la femme qui trouve son ultime consécration dans la préservation de la virginité comme le soulignent plusieurs anthropologues et écrivains pour ne citer, entre autres, que Bennoune, M,(1999), Guessous Naanane S., (1990),Bouhdiba, A(1998), M., Khadra Hadjadj, H.,(1989). Cette recherche s'inscrit dans les études de langage and gender¹ et plus particulièrement dans celles orientées vers les rapports de pouvoir entre l'homme et la femme qui consistent à considérer les différences sociales sexistes en termes de supériorité/infériorité construites par une idéologie patriarcale androcentrique (Bourdieu² et Foucault³). La dominance indirecte dans sa forme ' de violence douce' comme la nomme Bourdieu puise sa légitimité d'abord dans la culture orale et puis dans les religions monothéistes. La culture orale a non seulement catégorisé la culture des hommes et des femmes, mais aussi la représentation de l'honneur des uns et des autres en relation avec la sexualité. La discrimination sexuelle du genre a construit le modèle masculin /féminin et par conséquent, un discours de deux poids deux mesures qui autorise libertinage à l'homme et inflige abstinence à la femme, dont la symbolique a été et demeure jusqu'à une grande mesure forgée dans le tabou de la virginité. De surcroît, la religion musulmane a renforcé cette discrimination sociale et sexuelle : au commencement, il y avait le mythe de la naissance d'Eve de la côte d'Adam, adopté par les trois religions monothéistes qui préfigure de la domination de l'homme qui s'est réservé une position haute dès le départ (N.EL SAADAOU). Celle-ci écrit à cet effet : *'L'islam demeure donc conforme à la tradition judaïque selon laquelle, c'est la femme qui a enfreint la loi divine, s'allie à Satan et est le symbole de la sexualité. L'homme en revanche, bien qu'il soit lui aussi doté de sexualité puissante, ne commet le péché que s'il y est entraîné par le don de séduction diabolique de la femme'*⁴.

L'objectif de ce papier est de tenter d'analyser comment les femmes discourent de la perte de virginité et comment les rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes influent leur représentation de la sexualité féminine dans un contexte algérien, en général, et kabyle en particulier, d'une part, et comment nos informatrices expriment leur attitude vis-à-vis de celle qui perd sa virginité : est-elle responsable /victime, active /passive, en d'autres termes, est-elle un objet qui subit le déshonneur de l'impureté sexuelle ou est-elle quelqu'un qui prend son destin en main ? Notre démarche consiste à présenter, la méthodologie, le profil des informatrices, l'analyse et l'interprétation des données.

1) Méthode et corpus :

a) Méthode : Nous proposons de mener une analyse qualitative dont le cadre méthodologique est pluridisciplinaire faisant appel à la pragmalinguistique d'Austin concernant les actes de langage, l'analyse du discours fondée sur l'interprétation contextuelle selon Gumperz⁵ ayant comme toile de fond l'ethnographie de communication qui met en lumière 'ways of speaking'⁶ autrement dit, les différentes façons de parler, des femmes qui en tant que productrices de discours sont considérées comme des faiseuses de culture pour traduire 'makers of culture'⁷, une optique différente de celle qui les désigne dans les discours officiel algérien de 'gardiennes de tradition', appellation à laquelle nous reviendrons ultérieurement.) Cette manière de considérer les femmes comme des 'cultural agents' souligne aussi l'importance de la prise en charge de pratiques langagières diversifiées dans différentes cultures. L'ethnographie de communication comme méthode d'analyse nous permettra d'inférer la culture de nos informatrices à partir de l'analyse de leur intentions et discours en prenant en compte le contexte historique, social global et son impact sur le spécifique. Il est évident que les discours des informatrices ne peuvent être interprétés adéquatement que s'ils sont mis en contexte algérien berbéro-arabo musulman. Notre analyse de leurs discours est plus proche de l'analyse interactionnelle dans le sens où nous étions destinataire de leur allocutions et désignée comme l'interprète de leurs intentions. Lors de l'analyse nous avons tenté d'isoler les indices linguistiques sur la base de la deixis je /elle, présent /passé, et sur l'analyse lexicale en tenant compte du contexte algérien. Il est important de voir le discours comme une relation, par rapport au milieu social, lieu d'acquisition du langage avec le réseau de

représentations qu'il sous-tend, d'une part, et une relation à l'Autre, d'autre part.⁸ Sur le plan socioculturel, il nous faut prendre en charge, la contextualisation des énoncés, telle que posée par GUMPERZ J.J., dans l'interprétation des discours en posant la langue comme ayant deux fonctions : communicative et identitaire d'après BLANCHET.P.H.⁹

Par ailleurs, nous prenons en charge l'approche gumperzienne sur l'alternance codique (AC) chaque fois qu'elle se manifeste dans les discours des informatrices pour analyser et interpréter leurs intentions relatives aux thèmes de cette recherche. Quelles sont ses implications et ses fonctions dans les discours oraux des informatrices par rapport à la typologie de GUMPERZ,J.J., en l'occurrence, en tant que citations, désignation d'un interlocuteur, interjections, réitération, modalisation d'un message, personnalisation versus objectivation, pragmatique ou euphémisation.¹⁰

b) Profil des informatrices :

1) Le plurilinguisme des informatrices : Nos informatrices résident dans deux wilayas limitrophes de Boumerdès et de Tizi Ouzou (Algérie). La plupart sont bilingues ou trilingues. La majorité parle couramment le français, en plus d'une des deux langues maternelles, le kabyle (une variété de tamazight) ou l'arabe algérien. Une précision s'impose quant à cette dernière appellation. L'arabe algérien ou l'algérien représente la langue la plus parlée par les Algériens et ressemble à l'arabe marocain et au tunisien .C'est « *la langue véhiculaire dans les communications inter-algériennes entre locuteurs berbérophones de différentes variétés et entre ceux-ci et les locuteurs arabophones* », écrit DOURARI, A.,¹¹ à qui nous empruntons le concept. Nous désignerons désormais le français, le kabyle et l'algérien et la langue maternelle respectivement par (F, K, A et LM).

2) Commentaires des informatrices : Nous avons choisi ,au départ, un salon de coiffure situé dans la zone de La « Nouvelle Ville » de Tizi Ouzou où nous étions cliente - pour réaliser notre enquête une chez qui -. La coiffeuse, en tant qu'« amie » des autres clientes et de nous-mêmes a joué le rôle d'intermédiaire. Ce qui nous a permis d'établir une relation sécurisante entre les enquêtées et l'enquêteur. Nous avons aussi fait les interviews dans les salles d'attentes de médecins/dentistes, dans les locaux universitaires : (la bibliothèque, les bureaux administratifs et nos classes, dans la maison de jeunes de Tizi Ouzou,

dans un bureau d'une association bénévole, et auprès des voisines à Dellys.

Nous avons encouragé les informatrices à exprimer librement leurs remarques et commentaires en relation avec le contenu du questionnaire si elles jugeaient nécessaire de le faire. Nous avons consigné leurs propos au même endroit que leurs réponses, en leur présence. La plupart des commentaires spontanés ont été énoncés en, (F), en plus de l'alternance codique(AC) en K /A. Ceci explique pourquoi le corpus en majorité a été transcrit en français directement sauf quand il contenait une alternance codique d'une des langues maternelles, nous avons utilisé des symboles phonétiques (voir liste des symboles).

3) Analyse du discours : L'analyse qualitative est fondée sur les discours en guise de commentaires à la question qui se présente ainsi:

Utilisez vous l'expression HaDa aib/ aar /Hchouma (c'est une honte) quand :une fille perd sa virginité ?

La variation des attitudes à l'égard de la perte de la virginité est dictée par rapport à la relation que les informatrices entretiennent avec l'objet tabou, la deixis je /elle, et le passé/le présent. Considérons le corpus suivant et son analyse linguistique et interprétative .

a) Sans opinion :

Samia : « Je ne peux pas la juger »

Kamélia : « Je n'ai jamais rencontré une fille non vierge alors je ne sais pas quoi en penser. »

Le discours de Samia indique un manque d'implication à travers la négation « *ne...pas* pouvoir « *juger* », qui semble à première vue euphorique parce que JE ne s'oppose pas à ELLE. Refuser de juger autorise à dire que l'informatrice ne veut pas se positionner dans un rapport supérieur/inférieur, celui de juge/jugée. Mais nous nous demandons si ce discours, sous une apparence consensuelle ne trahit pas en réalité, la non prise de position. Ceci rejoint quelque part Kamélia qui ne peut pas se faire une opinion sous prétexte qu'elle n'a pas expérimenté cette situation ; donc, selon cette informatrice, l'opinion s'édifie par Soi et par l'expérience de son propre vécu, excluant par-là l'apport de la société. En réalité, l'informatrice vit une situation conflictuelle interne. En voulant rejeter l'adhésion à la norme dogmatique traditionnelle préétablie en tant que transmission de l'archive, elle n'arrive pas à construire sa propre opinion, car elle ne veut pas endosser la responsabilité d'une position, qu'elle semble esquisser. Le discours

linguistiquement neutre de Kamélia nous interpelle à plus d'un titre. Refuser d'opiner, c'est avouer implicitement soit converger dans le même sens que le groupe d'appartenance, soit s'interdire d'anathématiser sur des comportements préalablement définis par les faiseurs d'opinion, c.à.d. les forces dominantes qui obstruent le chemin à ceux et celles qui aspirent à leur *émergence en tant qu'entités sociales distinctes*¹². Dans un cas ou l'autre, l'agentivité de l'informatrice semble effacée. Ceci nous pousse à relier cette état à l'absence de l'esprit critique et créatif qui a été inhibé par des facteurs globaux et l'instrumentalisation de l'idéologie religieuse islamique, la culture oppressive du système politique algérien¹³ et la culture orale de la peur. Ainsi, cette dernière inhibe la liberté d'expression. Ce qui est d'ailleurs encouragé par l'adage populaire 'elli Kaf slem' (Celui qui a peur, a la paix).

En plus, le fait que Kamélia avoue n'avoir jamais rencontré une fille non vierge, peut s'interpréter de deux manières ; la rareté des filles non vierges signifie soit que le tabou est maintenu, ce qui est relativement vrai, soit que les non vierges ne se réclament pas comme telles et se cachent pour ne pas être stigmatisées par une société rigoriste puriste et oppressive. Toutefois, ce déni ne signifie nullement que ceci n'existe pas comme il est aisé de l'inférer des discours suivants.

b) Agentivité de victimisation et d'impuissance : Yasmina-
« Celle qui perd sa virginité ? aHlîl » (la pauvre).

L'expression synthétique « aHlîl » en K est polémique. NACIB, Y., l'explique ainsi : « (Elle) suppose une compassion à la douleur de l'autre qu'on a déjà éprouvée ».¹⁴ L'alternance codique en kabyle a une fonction d'appartenance identitaire. Elle se laisse interpréter comme une stratégie équivalente 'à ce que la prosodie ou d'autres processus syntaxiques ou lexicaux dans les situations monolingues. Elle engendre les présupposés qui permettent de décoder le contenu de ce qu'on dit.'¹⁵ Par cette expression, l'informatrice condense à la fois la compassion, l'angoisse de la perte de la virginité et les conséquences y découlant dans l'imaginaire de l'informatrice, selon les représentations traditionnelles. Ceci autorise une interprétation contextualisée de l'énoncé « aHlîl » dans la société d'aujourd'hui. Il traduit, ainsi une forme d'impuissance de JE en rapport avec le poids de la norme de la morale. Il aurait une valeur déictique de l'anaphore à la représentation référentielle de la perte de la virginité entre un passé et un présent. L'existence de cette propriété différentielle permet de saisir le lien entre

deixis et modalisation. Celle-ci révèle la subjectivité du sujet parlant, qui est dans ce cas consensuelle avec ELLE et en rupture avec la norme du passé.

Il est important de souligner que Yasmina ne s'imagine pas la perte de virginité que sous sa forme de violence ou d'abus, c'est la raison pour laquelle celle qui perd sa virginité est d'emblée catégorisée comme un objet passif sans volonté, c.à.d. une victime de la violence masculine. Une victime qui doit endosser seule la responsabilité de la faute, car selon la culture algérienne, c'est à la femme que revient la responsabilité de la préservation de la pureté sexuelle et l'honneur des hommes¹⁶. *AHilil*, est une interjection qui condense tout le malheur de la faute, l'impuissance de l'informatrice devant la condamnation sans équivoque de la société.

c) Ambivalence : Fatiha : « *On ne devrait pas la condamner, je suis une fille et j'ai des filles. La même chose peut leur arriver.* »

Kahina- « *J'hésite. J'ai bien envie de dire que ce n'est pas « 'ayb. » Mais je ne suis pas sûre de pouvoir accepter que ma fille perde sa virginité.* »

On peut lire chez Fatiha, d'abord, une forme de condescendance à l'égard de celle qui perd sa virginité traduite par la représentation de victimisation. L'idée de victimisation est renforcée par l'usage de « ON » signifiant une recherche de connivence entre le je+les autres, pour insister sur la déculpabilisation de la violée, d'où l'usage du déontique « *devrait* » et la négation (*ne...pas*). Toutefois, l'attitude consensuelle est modulée par le mode conditionnel de « *devrait* » qui est aussi une incorporation de la représentation des Autres.¹⁷ Le conditionnel dénonce le creuset entre un souhait de Soi et une réalité des Autres. L'informatrice pense qu'implicitement que la victime n'est pas responsable du déshonneur, mais elle demeure, toutefois, socialement condamnable. Le « *devoir* » a une valeur de recommandation et s'adresse à chacun et à tout le monde. Toutefois, la posture de victimisation dont il est question ici diffère de la première vision. L'argument déculpabilisant avancé est subjectif et culturel à la fois. Subjectif, parce que le JE de l'informatrice se confond avec ELLE en tant que *fille*. L'Autre (fille) devient Même et génère un mouvement de sympathie consensuel pour élaguer l'angoisse du viol qui peut concerner toute fille comme l'adjectif « *même* » le souligne. Sur le plan culturel, cette attitude reflète un préposé culturel référant à la morale prohibant un type de raillerie à l'égard de ceux/celles

frappé(e)s d'un malheur quelconque, appelée, en A, « *e\$faya* » (jouir des malheurs d'autrui). La raillerie se situe en infraction des règles de bienséance, et peut être considérée comme un tabou religieux tel que le signifie le verset coranique : « *la yaskru qawmun min qawmin (...)wala nisâ ?un min nisâ ?in(....) walâ tanabazû bel ?lqâbi bi?sa lismu elfusuqu ba'del ?inâni,* »¹⁸. L'interdiction de la moquerie se justifie par le fait qu'elle peut déclencher la colère du divin, et provoquer le même malheur, comme l'appuie le proverbe « *elli ye Dhek yelHeq* » (Celui qui rira, son tour arrivera).¹⁹ Nous pouvons lire à travers ce discours, une stratégie de condescendance qui permet de tirer profit de la transgression et de la norme²⁰ et d'afficher une attitude de tolérance. Toutefois, la consensualité envers la perte de virginité de l'Autre chez Kahina provoque l'effet inverse sur le Même qui s'éclate et marque le pointage entre ELLE et JE, d'où la distinction entre une attitude de tolérance vis-à-vis de l'Autre et une attitude d'ambivalence à l'égard du Moi, matérialisée par « *ma fille* ». L'informatrice n'est pas sûre de pouvoir accepter si cela arrive à sa fille qu'elle exprime par le verbe « *J'hésite* », puis comme si elle veut dépasser ce conflit interne qu'elle extériorise par une paraphrase, « *J'ai bien envie de dire que ce n'est pas* » « *'ayb* » mais... », enfin elle se rétracte en utilisant « *mais* ». Le « *mais* » met en opposition un désir de dire et une incapacité de dire. Ce conflit entre deux visions moderne et traditionnelle, crée ambivalence pour être finalement tranché en faveur de l'adhésion à la norme traditionnelle et de l'identité sociale. C'est « le Moi » en tant que conscience collective qui freine l'autre Moi reconstruit dans une perspective nouvelle en quête de la libération du corps.

Il y a comme un mouvement de va-et-vient entre une quête identitaire émancipatrice nouvelle qui est freinée par le poids de la norme traditionnelle du groupe d'appartenance. En conclusion, il est possible d'avancer que le PAREIL entre « *ma fille* » et l'Autre, crée deux opinions divergentes : tolérance et ambivalence. Par conséquent, trois conclusions peuvent être inférées :

- La compassion affichée à l'égard de l'Autre, dans le cas de perte de la virginité suite à une agression, relève soit de facteurs endogènes dans le mouvement sympathique vers le Même, soit de facteurs exogènes matérialisés par la crainte de la vengeance de Dieu.

- L'ambivalence vers Soi signifie que le processus d'ouverture n'est pas tout à fait intériorisé puisqu'il s'applique à l'Autre uniquement.

- La troisième attitude est celle de l'ambivalence qui se laisse interpréter par l'envie d'une rupture d'un côté, et la résistance de l'autre, que seul le temps tranchera.

Il faudrait voir dans la dynamique de ces conflits une deixis entre le passé et le présent, qui est en soi positive car porteuse de changements.

d) Transgression libre et condamnation : Farida « *Ça dépend comment elle a perdu sa virginité. Si c'est suite à une agression ce n'est pas « 'ayb », mais si elle l'a fait exprès, alors c'est « 'ayb. »*

Par contre, (Farida) ,une jeune informatrice contraste le pointage de la culpabilisation / la déculpabilisation de celle qui perd sa virginité. Les clauses conditionnelles « *si.....ce n'est pas 'ayb* », et « *si...alors, c'est 'ayb* » ne sont pas symétriques. Dans la première, l'hypothèse de l'agression implique la négation du tabou et module l'attitude de l'informatrice signifiant que la fille en question n'est pas sujet à l'exclusion, car non responsable, et par conséquent, son état est détaboué²¹. Elle est donc, déculpabilisée. Par contre, la deuxième clause conditionnelle est interrompue par le connecteur, « alors », en incise qui constitue un marquage entre le JE et ELLE en pointant le « 'ayb, » d'où le désignum de la culpabilisation. Le « alors » en tant qu'opérateur logique, est, en principe employé après une argumentation détaillée. Or, tel n'est pas le cas dans ce discours, puisqu'il est utilisé après un énoncé court dans la forme d'adverbe « *exprès* ». Signalons, en outre, la structure de ce discours, qui, par sa forme succincte et répétitive donne une grande transparence à l'énoncé qui rappelle celle des maximes ou des énoncés gnomiques²² à valeur générale faisant le jeu d'une connivence entre le locuteur et l'interlocuteur. L'adhésion à la norme traditionnelle est sans ambiguïté dans la deuxième partie de son discours ; la perte de virginité en tant que choix libre est tabou, parce que ce comportement renverse la sacralité de la pureté sexuelle. Cette informatrice revendique une identité collective qui prône l'adhésion à la représentation de l'honneur fondée sur la pureté sexuelle. Étant donné son jeune âge, il est attendu d'elle une agentivité plus émancipée, voire plus subversive, mais au contraire elle demeure prisonnière des prescriptions sociales et de l'intolérance de la différence. Elle ne fait que pérenniser le model dominant idéalisant la femme pure. Karima ne déroge pas aux conclusions auxquelles nous sommes arrivée dans notre étude. Paradoxalement, c'est les personnes âgées, qui ont acquis plus d'expérience et de distanciation sont enclines à se débarrasser des

enchainements de la tradition , semble t-il, alors que les jeunes femmes sont sous l'emprise de la peur et donc en demeurent enchainées .

e) Objectivité scientifique : Samia- « *Un gynécologue m'a confié que certaines filles naissent sans hymen. Alors, qu'est ce qu'il faut faire dans ce cas ?* »

Quant à Samia elle pose la problématique biologique de la virginité. En s'appuyant sur le discours rapporté du gynécologue, symbolisant le pouvoir de la science, l'informatrice désire conférer à son discours une authenticité irréfutable. Le style rapporté du gynécologue se veut être une vérité objective scientifique valorisée en opposition à une vérité subjective profane dévalorisée. Cette informatrice remet en cause la représentation figée de la virginité : toutes les filles ne naissent pas vierges, ce qui introduit le doute sur les idées traditionnelles préexistantes. Ceci est confirmé par l'étude de N.EL SAADAoui²³ Par ailleurs, son interrogation « *Alors, qu'est ce qu'il faut faire dans ce cas ?* », a une fonction rhétorique. Elle sollicite l'attention d'autrui et suggère l'amorce d'une réflexion sur une norme idéologique prescriptive, en opposition avec une réalité scientifique descriptive, ce qui dicte de s'abstenir de jeter hâtivement l'anathème du déshonneur. L'acquisition du savoir scientifique construit une identité subversive et une agentivité audacieuse qui fit fi des tabous et des stéréotypes du moins sur le plan théorique. La vulgarisation de ce genre d'information contribuera certainement à transformer les mentalités. Toutefois, il est juste de mentionner que ce discours est rarement si non jamais formulé publiquement, dans les media car il n'est pas dans l'intérêt des forces dominantes qui ont une main mise sur la sexualité de la femme et qui ne voudraient pour rien au monde changer le cours des choses.

f) De la distance et détabouisation :

Saliha- « *C'est une affaire personnelle.* »

Djamila- « *-ça la regarde. C'est intime.* »

Hassina- « *Quand j'ai marié mon fils, je n'ai rien demandé à ma belle fille. C'est intime, « binHa u bin rajelha »* (C'est entre elle et son mari).

La détabouisation de la virginité se lit par rapport à deux visions. La première reflète l'émergence de la notion du respect des libertés individuelles, comme ceci apparaît à travers les discours des énoncés de (Saliha et de Djamila « *C'est une affaire personnelle.*» Le « *ça* » dans *-ça la regarde* à une double signification. Il renvoie à une attitude

consensuelle ou à une deixis de rupture²⁴ qui signifie que l'informatrice partage l'idée de la détabouisation de la perte de virginité en relation avec ELLE, en exprimant soit une proximité, soit une distance pour opérer une rupture. Cette notion s'étend même à cette belle-mère, Hassina, qui selon la tradition aurait pu avoir un droit de regard, s'abstient de le faire par respect à l'intimité de son fils et de sa bru²⁵. L'AC codique « *binHa u bin rajelha* » (C'est entre elle et son mari), en A met en évidence le nouveau type de rapport entre la belle – mère et le couple. Le pouvoir d'ingérence de la belle-mère tend à s'effacer et la virginité devient une affaire de couple. La LM valorise la face positive de l'informatrice et montre la distanciation par rapport à la culture traditionnelle que cette langue véhicule, en mettant sur scène le renversement du schème traditionnel. Le respect de l'intimité de l'autre démontre que Hassina fait partie de cette génération qui a délégué son pouvoir à son fils qui peut décider de ne pas dévoiler son intimité. Il faudrait rappeler que certains couples ne pratiquent plus la nuit de noces comme par le passé soit parce qu'ils ont déjà eu des rapports, soit qu'ils ont décidé d'en faire une affaire personnelle comme l'affirme ADEL.F²⁶. Le discours de Hassina ne donne pas les détails de sa pensée mais il est possible de contextualiser son discours par rapport à de nouvelles pratiques, notamment dans les villes où les mariages se font sur la base des choix individuels motivés par le mariage d'amour. Ce qui a généré un changement dans le sémantisme de l'honneur qui n'est plus l'affaire du groupe mais se réduit au couple. On peut avancer donc que le rapport de pouvoir, pour certains couples s'est transformé en rapport pseudo-égalitaire ; la sexualité du couple se donne une nouvelle signification construite sur l'individuation du couple. Toutefois une réserve est exprimée par Rosa qui affirme : *'Mon mari m'a empêché de montrer ma chemise entachée de sang virginal à ma belle-mère. Je l'ai quand même fait en cachette. Je voulais me laver de tout soupçon car on était sortis ensemble avant le mariage.'*

Là encore le rapport de force asymétrique entre la femme et l'homme est bien visible; quand l'homme tente de se libérer de l'autorité maternelle et du conservatisme social, c'est la femme qui pérennise la tradition en montrant la preuve de sa virginité à sa belle -mère. C'est toujours la femme qui a peur du qu'on dira -t-on et préfère s'en prémunir même si elle se met en porte-à faux contre son mari. La subculture de Rosa lui a appris qu'en tant que femme, elle représente une proie facile

aux accusations gratuites que tout le monde est plus spécifiquement la belle-mère peut proférer à son intention un jour ou l'autre lui reprochant son non conformisme aux règles de la société : Insidieusement la belle-mère peut lui signifier ultérieurement et à tout moment que si elle n'avait pas montré sa chemise, c'est uniquement parce qu'elle ne devait pas être vierge. Ceci revient à dire que même s'il ya un consensus entre le couple, il n'est pas conseillé à la femme de passer outre les pratiques sociales dictant l'attestation d'un témoin oculaire de la préservation de la virginité . La dominance et la violence ont une facette double ; masculine et féminine : les hommes décrètent et les femmes appliquent ; ceci n'a rien d'étonnant puisque c'est la loi des dominants /dominés .Par contre ce qui est plus affligeant c'est que les femmes sont contre les femmes .D'ailleurs leur désignation dans les discours officiels de 'gardiennes de la tradition' ne fait qu'appuyer ce fait . Au nom de la tradition les femmes jouent à leur insu souvent le rôle des geôlières de leur concitoyennes ou progéniture comme l'indique le titre de l'œuvre de l'anthropologue C.Lacoste-Du-Jardin. *Des mères contre des filles* , qui rapporte plusieurs faits sociaux illustrant la dominance et la violence féminine en Algérie qui n'est rien d'autre que la traduction de leur soumission à la norme des dominants .

g) Transgression et ruse : Sarah-« *Les filles maintenant se refont la virginité, donc ce n'est pas un tabou.* »

Une étudiante d'Alger résidante à Tizi Ouzou a ajouté ceci.

Houria-«*Quand des jeunes filles sortent avec « un beggar » (un arriviste riche)- sachant à l'avance que ce type de relation n'est pas prédestiné à aboutir au mariage- elle demandent à ce qu'une somme d'argent conséquente soit versée dans leur compte postal afin de prévoir la couverture des frais d'une hymenorrhaphie éventuelle au cas où elles venaient, lors des jeux amoureux, à perdre leur virginité. Alors, où est la sacralité de la virginité ?* » Demande t-elle, ironique.

La désacralisation de la virginité se nourrit de l'apport réparateur de la médecine, qui par la pratique de l'hymenorrhaphie /l'hyménoplastie²⁷, sème le doute sur la virginité catégorisée entre naturelle/artificielle .Mais il faudrait signaler aussi que le recours au stratagème de l'hymenorrhaphie se laisse interpréter par deux visions antagonistes .La pratique de l'hymenorrhaphie est une forme de malice stratégique qui est considérée comme un trait chez la femme en Kabylie faisant le jeu d'une stratégie socialement admise pour

échapper à l'emprise des hommes. Y.TITOUH²⁸, l'appelle la 'malice consciente', une forme euphémique pour ne pas dire mensonge .

La deuxième interprétation permet d'affirmer que la sacralité de la virginité est en mutation. L'attitude de Houria dénote un changement, chez la femme, par rapport à son corps, semble t-il. Ce type de jeunes filles prend possession de son corps et renverse l'image traditionnelle de la femme passive. La passivité était dictée par sa position « d'esclave » dans le rapport d'appropriation de la fille par les hommes de sa famille dans le système patriarcal, selon OUITIS, A.,²⁹. Le père se devait de présenter une fille vierge, en tant que marchandise d'échange, lors de la transaction du mariage pour qu'elle soit bien cotée sur le marché. Pour preuve, le coût de la dot est plus élevé quand il s'agit d'une fille vierge que d'une veuve, par exemple.³⁰

Nous sommes, donc, en face d'un désir d'appropriation du corps de la femme par la femme. La représentation de la femme en tant que propriété de l'Autre selon une vision traditionnelle est renversée pour devenir une possession de Soi. Cette nouvelle revendication renvoie au rejet du modèle traditionnel. Toutefois, ceci n'est pas suivi d'une connivence sociétale affirmée, d'où le recours à des stratégies de mascarade, en l'occurrence l'hyménéorrhaphie .On peut aussi interpréter cette pratique, qui nous a été confirmée par les informatrices médecins de notre corpus, comme étant à la fois une stratégie 'd'autodéfense et de domination d'un groupe minoritaire qui conteste l'idéologie du groupe dominant comme le souligne Arkoun³¹. Le sens exacerbé de l'honneur qui impose un prix fort et une surveillance jalouse des femmes est déstabilisé par la mobilité des femmes dans le ici et le maintenant. À titre illustratif le cas des étudiantes qui vivent dans les citées universitaires loin de leur groupe parental, et qui, par conséquent peuvent échapper momentanément à la surveillance de leur famille, décident de briser le tabou de la virginité. Cependant, des illustrations rarissimes viennent, certes, rappeler, de temps à autre, la résurgence de la sanction de la transgression du tabou de la perte de virginité.

h) Transgression et sanction : Non seulement le model de la pureté sexuelle est reconnu comme étant le vrai, mais il est maintenu, défendu et perpétué. A titre indicatif, nous restituons deux témoignages émis par des informatrices de la tranche des 35-55ans illustrant la teneur des sanctions encore en vigueur. Nous avons souhaité insérer un autre témoignage d'une femme ayant vécu plus de 30 ans à

Tizi Ouzou , même si elle ne fait pas partie de notre échantillon -car elle vit actuellement en France qui nous décrit une autre forme de sanction symbolique. Elle nous a rapporté le fait suivant :

- « *Une des nièces de mon mari, résidente à Tizi Ouzou, a perdu sa virginité en 2004 suite au jeu d'amour avec un jeune homme, qui a complètement nié son acte. Son père, qui s'était remarié suite à la perte de son épouse, l'a vite chassée de la maison paternelle. Aujourd'hui, elle est recueillie par son grand-père maternel. Tout le monde est au courant de son cas. De surcroît, elle est traitée avec mépris, c'est comme « un déchet ». Quand on parle d'elle on dit : « la « Hmara » (l'ânesse) qui a été violée. Cette fille vit sans âme. Elle est si malheureuse ! ».*

D'abord arrêtons-nous devant les deux métaphores « *déchet* » et « *Hmara* » qui sont des renominations insultantes à l'encontre de la fille. La première véhicule la représentation de déchéance. La perte de virginité fait encourir le risque de devenir un résidu indésirable, sans valeur ,car déjà utilisé. Faisant l'objet de rejet dont personne n'en veut, son état évoque la souillure et l'impureté sexuelle en opposition à la valorisation de la pureté sexuelle. La deuxième métaphore renvoie à la dévalorisation véhiculée par l'animal « *Hmara* », symbole de « *l'inéptie* ³² » chez les Kabyles, et qui est utilisée pour la rabaisser. Signalons aussi le désespoir de la fille décrite, par l'informatrice comme étant « *sans âme* » et « *si malheureuse.* » « *Etre sans âme* » équivaut à un état de mort. Il est possible de contextualiser cette mort symbolique en la comparant à la pratique de la sanction « *yekssan ettufiq* ³³ » signifiant (décommunautarisation) dans la communauté villageoise kabyle. À la différence de l'assemblée du village qui possède l'autorité de légiférer, c'est la famille paternelle qui se charge de ce bannissement. Le père renvoie sa fille chez son grand-père maternel chez qui elle expire sa peine en subissant une vie en complète réclusion.

Par ailleurs, l'émigrée ayant gardé une image statique de sa société depuis qu'elle l'a quittée, s'étonne comment le cas de cette jeune fille est colporté par tout le monde sans scrupules et ajoute. « *Comment il n'y a plus de « setra » !* » (silence protecteur) comme avant. Les vocables « *nestru* », « *setra* » (protégeons/ protection) véhiculent un sens positif à connotation spécifiquement culturelle qu'il nous faut contextualiser. La « *setra* » s'oppose à la divulgation d'un secret. Elle se dit aussi par rapport à la préservation de l'intimité des autres et l'évitement du scandale dans un rapport oppositionnel de distance/proximité. La

« *setra* » pourrait être définie comme une attitude délibérée de ne pas dévoiler certains actes, soit par pudeur, soit par honneur, soit par un sens du devoir et non pas par lâcheté. Cette distinction est de taille dans l'imaginaire populaire. La vision du monde qui octroie au fait de ne pas dénoncer un attribut positif ne peut être comprise qu'en contexte socioculturel d'une représentation traditionnelle. Cette notion de « *setra* » a effectivement existé dans le passé et plus spécifiquement lors de la nuit de noces, d'après le commentaire d'une informatrice de Beni Yenni .

-« La perte de virginité ne devrait pas être dramatique. Ma mère disait que dans le passé si une fille est trouvée non vierge lors de la nuit de ses noces, elle était gardée pendant deux à trois mois chez son mari avant d'être répudiée afin de ne pas déshonorer sa famille. »

Admettons que les témoignages en tant que procédés discursifs font valoir l'aspect synchronique et polyphonique à la fois. La synchronie de l'événement situé dans un laps de temps et un espace délimités octroie authenticité au discours qui est, du reste vérifiable. Quant à la polyphonie, elle signale que l'informatrice se détache de l'opinion du discours rapporté, en n'y adhérant pas. Elle est observatrice et laisse entendre que son opinion est différente par rapport à ce qui est rapporté. Il est possible d'inférer de ces témoignages deux nouveautés par rapport à la deixis temporelle passé/présent. Premièrement, la perte de la virginité n'est pas occultée aujourd'hui comme elle l'était dans le passé grâce à la culture de la « *setra* ». Ce qui laisse présager d'un renversement de la représentation de l'honneur. Deuxièmement la notion de responsabilité change de camp : du statut collectif à celui individuel. Ceci ne peut être compris que si nous contextualisons le mariage dans le temps. Par le passé, la famille élargie fondée sur le mariage endogame par rapport au clan, ou la tribu reconnaissait le primat du groupe sur l'individu, or aujourd'hui, la constitution des familles nucléaires, construites sur la base du mariage d'amour ou du libre choix des mariés, de plus en plus en vogue, n'implique plus de la même manière la responsabilité agnatique et la solidarité clanique.

La deuxième informatrice rapporte avoir assisté à la répudiation de la mariée le jour de sa nuit de noces à Tizi-Ouzou en 2003. La perte de virginité est le motif invoqué par l'époux lors de l'interaction avec la belle-mère. Il s'est exprimé en ces termes: « *Je l'ai trouvée vide !* », cite l'informatrice. C'est le ici et le maintenant qui sont indexés pour rappeler

la pérennisation de la sanction de la perte de virginité. Signalons, aussi la péjoration du sens figuré de l'adjectif « *vide* » opposé à « *plein* » que le mari utilise. L'argument évaluatif négatif est un pointage humiliant que l'on peut contextualiser dans la société K. Quand une femme est qualifiée de « *vide* » signifie qu'elle est vide de valeurs conservatrices, prônant la pureté sexuelle. Elle est donc, sans honneur d'où l'argument de la rejeter.

Le jeune marié qui a décidé de répudier sa femme le jour de sa nuit de noces peut se lire comme la traduction de l'éclatement des repères culturels. L'honneur social n'est pas sauvé dans le sens où l'époux n'a pas su appliquer la *setra*, Nous nous demandons pourquoi il ne s'est pas adressé à un parent mâle de sa belle-famille. Deux explications peuvent nous aider à décoder ce comportement. Premièrement, s'adresser à la mère et à travers elle à la mariée se laisse interpréter culturellement comme un pointage négatif soulignant le manque de respect de la norme étant donné que c'est à la femme qu'incombe la responsabilité de préserver l'honneur des hommes. Quant à la deuxième perspective, elle dévoile le rapport de pouvoir unilatéral de l'homme sur la femme qui s'arroge le droit d'humilier, de répudier et de bafouer la dignité de la femme sur une perception subjective. Il aurait pu la présenter à un médecin pour vérifier si cette femme n'avait pas, par exemple, un hymen élastique. Il est difficile pour cet homme de se remettre en cause ou de laisser un espace au doute bénéfique : il a préféré faire la démonstration d'un pouvoir puéril au nom d'un honneur exacerbé sans tenir compte des conséquences désastreuses de son acte sur cette femme et sa famille.

Conclusion : Au terme de cette analyse, il importe de faire ressortir certains traits de l'identité de nos informatrices. D'abord, nous sommes loin de la notion du tabou sacré dont il faut s'en éloigner et ne pas en parler par peur sacrée, puisque le thème de la virginité est débatable ouvertement dans les langues maternelles et en français. Ce qui représente une ouverture intéressante à nos yeux. Cependant, nous nous devons de nuancer nos propos quant au fait perte de virginité. Nous avons dénombré plusieurs agentivités que nous qualifions d'ambivalentes tantôt tirées vers la désacralisation de la virginité et tantôt vers son maintien. Celles qui défendent sa désacralisation se reposent sur l'objectivité scientifique ; toutes les femmes n'ont pas le même hymen ou sur une nouvelle donne, la virginité artificielle qu'assure l'hyméorraphie. Il nous paraît intéressant de souligner la complicité de certains couples qui acceptent de payer le prix de la transgression et des

jeux sexuels pré-nuptiaux :certaines filles font payer à leur partenaire les frais de l'hyméorrhaphie, signifie que les hommes et les femmes cautionnent la supercherie exigée par l'hypocrisie sociale, mais en même temps se détachent de l'emprise du sacré religieux et social. La banalisation de cet acte par sa multiplication poussera plus d'un à réfléchir quant à la virginité artificielle ou naturelle de celle qu'il veut prendre pour épouse.

Finalement, sans tomber dans la béatitude simpliste, nous pensons que même si nous ne pouvons généraliser nos résultats à toute l'Algérie, l'étude a démontré que les femmes ont entamé un processus émancipateur et sont en train de produire un nouveau modèle relationnel homme / femme tout en revendiquant en douceur une réappropriation de leur sexualité de la même manière que le font les hommes.

Notes bibliographiques :

1- Les études du gender ont pris un essor depuis les années 70s quand les chercheurs féministes ont tenté d'expliquer les différences des discours entre les femmes et les hommes.. (Lakoff 1975; Tannen, 1990).

2- Bourdieu,p.(1994,'Structure.habitus, power; basis for a theory of symbolic power'.In: Dirks, N.B., Eley,G., & Ortner, S., B, *A reader in contemporary social theory*.155-

3- C'est la définition foucauldienne qui, semble-t-il sied le plus à ce cadre lorsqu'il décrit le discours comme :

« Un ensemble élaboré d'expressions qui sont en relation directes avec des idées, des valeurs, des choix, des connaissances et des vécus, C'est la façon de considérer, de construire, ou de questionner à propos de la réalité. Le discours est élaboré à partir d'une ou autour d'une structure de pouvoir.»³ (FOUCAULT, M., *L'ordre de discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.12.). Dans cette acception, le pouvoir impose deux types de discours : autorisé/ interdit. Le discours interdit se manifeste par le silence et l'exclusion par rapport au discours de l'Autre.

4 - EL SAADAoui, N., *La Face cachée d'Eve*, Trad.de GEIGER, van ESSEN,E., 2ème ed ., Paris ,Ed. Des Femmes, 1982, p .280

5 - Gumperz,J. *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, Edition de Minuit,1989,p 16

6- Bucholtz, M.'Theories of Discourse as Theories of Gender'in *The handbook of Language and Gender*, Holmes, J.and Meyerhoff, M.England, Blackwell Publishing,2003,p 46,

7 - Idem. p.50

8 - FOUCAULT,M. *L'ordre du discours* , Paris, Gallimard, 1972, p12.,

9 - BLANCHET,P.H., *La linguistique du terrain. Méthode et théorie. Approche éthnosociolinguistique* , France Presses universitaires de Rennes, 2001, p111.

-
- 10- GUMPERZ, J.J., *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, L'Harmattan, La Réunion, 1989, p 73-84.
- 11 - DOURARI. A., *Les malaises de la société algérienne, crise de langues et crise d'identité*, Alger, Casbah, 2004, p.7.
- 12 - Medhar,S. et Achaïbou,M., *Étude, Typologie de la violence à travers la société algérienne*, in Revue des deux rives, collection vie sociale, N1/2004 Alger,LAPSO, 2004, p46.
- 13 - Voir communication au colloque 2nd Conference on Literature Linguistics and Translation, organisée par ATINER, Athènes, juillet 2008 présentée par Mebtouche .Nedjai F.Z.' Controversy on Critical Thinking in Women's Discourse: A sociolinguistic survey'
- 14- Youcef NACIB, *Dictons et proverbes kabyles* , Alger, Editions Andalouses (sd), p112.
- 15 - Gumperz,J.J.,*Sociolinguistique interactionnelle, une approche interprétative*, Université de la Réunion, Harmattan, 1989, p84
- 16- L'éthique morale en Algérie fait endosser le poids de la faute principalement à la femme. C'est à elle qu'incombe la tâche de préserver sa pureté. Le code coutumier kabyle par exemple a dans le passé codifié la pénalisation de la femme fautive de transgression sexuelle .Elle était passible de mort. Par contre, il a glorifié le défenseur de l'honneur en le déclarant impunissable. (HANOTEAU , A. et.LETOUREUX, A., *Les coutumes kabyles, Organisation politique et administration. Pouvoir judiciaire*, Alger, Ed. Berti,(sd), p. 238)
- 17 - Morel M.A.,Et Danon -Boileau L., *La deixis, Colloque en Sorbonne*,8-9 juin, 1990, Paris , PUF, 1992, p 420
- 18 - Traduction (*Ho, croyants ! Qu'un groupe de gens ne se raille pas d'un groupe d'autres (....) Et que les femmes ne se raillent pas des femmes :celles-ci sont peut être mieux qu'elles(...)et ne vous lancez pas des sobriquets* »)(HAMIDULLAH,M.1989 :516, Sourate(les cloisons),verset (2,11), p 516.
- 19 - KHEDDOUCI .R.,*Encyclopédie des proverbes algériens* ,traduit par Ferhat,M. , Alger , Dar el –Hadhara, 2002, p154.
- 20- BOURDIEU , P. *Langage et pouvoir symbolique* , Paris, Seuil , 2001, p 185.
- 21- Concept que nous avons traduit de l'allemand 'detabuliert', « Detabulisierung » signifiant : processus de devenir non tabou=désacralisation
- 22-DUBOIS.J, GUESPIN.L., GIACOMO.M., MARCELLESI.Chr. et J.B., MEVEL.J.-P., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1980, p 192.
- 23 - , EL SAADAOUI. N., *La Face cachée d'Eve*, Trad.de GEIGER, van ESSEN,E., 2ème ed ., Paris , Ed. Des Femmes, 1982, p. 89.
- 24- MOREL M.A.,et DANON -BOILEAU L., *La deixis, Colloque en Sorbonne*,8-9 juin,, 1990, Paris ,PUF, 1992, p 420.
- 25 - Tillon Germaine fait référence à cette pratique dans le passé dans la rive Nord de la méditerranée. Elle cite (Fernandez Dominique, *Mère Méditerranée* ,Grasset, 1965,91) qui note à propos de la défloration nuptiale en Italie du sud et dans la France méridionale que les époux devaient « être prêts pour la visite d'inspection que la belle-

mère de la mariée a promise pour le lendemain matin », Tillon Germaine , *Le harem et les cousins*, Paris, le Seuil, 1996, p.202

26 - Adel ; F. , « La nuit de noces » in, Benslama Fethi, Tazi Nadia, *La virilité dans l'islam*, Paris, ed, L'Aube, , *La virilité en Islam*, 2000 , p 28

27- Pour une étude approfondie de la question de la virginité dans la littérature maghrébine voir article de Charpentier Elisabeth, « Ecrire « pour faire la peau aux tabous .Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines » in revue *Genre, sexualité et société*, N°1, 2009 en ligne

28 - Le concept 'ruse' a une connotation positive quand il s'agit de l'homme ; il équivalait à intelligence et brouillardise alors qu'il prend une connotation négative quand il est associé à la femme .Y.TITOUH,, T., *Chacal ou la ruse des dominés*, Alger, Casbah, 2004, p.188.

29 - OUITIS,A., Les contradictions sociales et leur expression symbolique dans le Sétifois, Alger, SNED , 1977 , p.27

30- DIB -AROUF,C., *Fonction de la dot dans la cité algérienne –le cas d'une ville moyenne : Tlemcen et son Hawz"*, Alger, OPU , 1984, pp. 42-43.

31- Arkoun, M. *Pour une critique de la raison islamique*, Paris, Maison neuve &Larose, 1984, p.268.

32 - NACIB,Y., *Dictons et proverbes kabyles* , Alger, Editions Andalouses,(sd), p 82.

33 - BOURDIEU , P. , *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Librairie Droz, 1972, p.38

Liste des symboles phonétiques et leurs équivalents en arabe

Consonnes:[ʔ] ʾhamza ,[b ب], [t ت], [t̤ ث], [j ج], [H ح],[ɣ خ],
[d د] [ḍ ذ], [r ر], [z ز], [s س],[ش \$], [S ص], [D ض], [ʒ ظ], [T ط],
[ʕayn ع], [g غ]gayn [f ف],[q ق], [k ك], [l ل], [m م], [n ن], [h ه], [w و], [y ي]

Voyelles brèves:[a][i][u]

Voyelles longues : [â] [î][û]

Diphthongues : [aw أو],[ay أي]

Du destin ou de la tragédie: De la jouissance dans l'écriture à la condamnation par le mal dans «L'Attentat» d'Assia Djébar ; Analyse sémiotique

Aini Betouche
Université, Tizi-Ouzou

Les années 90 annoncent une ère « nouvelle » dans le champ littéraire algérien. Comme tout intellectuel, Assia Djébar s'engage sur les sillons de la dénonciation. Elle dira dans *Le Blanc de l'Algérie* : « *Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence* ». (Djébar, 1995 : 272). Elle affirmera encore : « *mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame* »¹. Écriture d'urgence, parole devant l'imminence du désastre, ... autant d'expressions employées pour parler de cette littérature. Les événements qui ensanglantent l'Algérie depuis presque deux décennies (le cauchemar continue même de nos jours en redoublant de férocité avec des attentats suicides perpétrés par des « Islamikazes ») alimentent la fiction. Ils ont une incidence certaine sur le développement thématique et discursif par la mise en place de nouveaux actants sujets : actants actifs et responsables du désastre et actants témoins de ce désastre.

Les œuvres d'Assia Djébar de cette période en question sont dominées donc par la mort. L'idée du maléfique y est exprimée. Elle appelle la mort vécue sous le mode du vouloir fatal. L'être et son corps deviennent une proie ou des ennemis à abattre et à combattre. L'œuvre de l'auteur est à son tour un espace et un support de la mort. Son expression est aussi une raison de la vie de l'œuvre et de son existence, existence que lui confère un fond mémoriel, les traces d'un mythe. Médée est revisitée dans ce contexte de drame et de tragédie, de la barbarie et de la démesure. La fille du roi soleil qui a tout trahi, sa patrie, son père, ... en est représentée par des actants jeunes qui, comme elle, sèment la mort sur leur passage, allant jusqu'à dépecer leur frère. Or, pourquoi recourir au mythe pour traiter de la mort à outrance si ce n'est que l'auteur de « L'Attentat », quatrième nouvelle de *Oran Langue morte* voit que celui-ci permet à l'Homme de penser les définitions de l'humain et de l'inhumain ?

Nous tenterons de montrer donc, dans ce présent travail, que le mythe est au centre du texte djébarien. Nous verrons que comme

Médée, certains actants djebariens revendiquent les désordres et s'en servent pour leur accomplissement personnel. Ils prennent la responsabilité de prolonger les désordres du monde en s'opposant à d'autres actants qui meurent en fin de compte accentuant ainsi la dimension tragique du texte, dimension qui met l'accent sur l'inhumanité des uns et l'humanité des autres. Pour ce faire, nous tenterons de lui appliquer la méthodologie sémiotique subjectale telle qu'elle est développée par Jean-Claude Coquet dans *La Quête du sens* afin de mettre l'accent sur le devenir du statut actantiel des sujets.

Nous verrons alors que contrairement au mythe convoqué où Médée, figure du mal qui s'exile pour suivre un héros grec, Jason venu dans le territoire de son père à la recherche de la Toison d'or, dans le texte djebarien, un sujet² journaliste qui incarne les valeurs « nobles » revient de l'exil pour mettre sa plume au service de la dénonciation des maux de sa société. La dénonciation se fera à visage découvert puisqu'il refuse de prendre un pseudonyme. Il sera alors confronté à la figure du mal et sera assassiné par un jeune, presque un enfant, acte qui éloignera le texte du mythe mais qui le rapprochera en même temps dans la mesure où le « scelus nefas », l'acte innommable sera accompli.

Ainsi, « *Le mythe est un récit, un récit fondateur, un récit instaurateur.* ». (De Grève, 2000 : 320). Il se définit également comme une croyance collective de caractère dynamique et symbolique. Il est guide dans la reconnaissance des choses essentielles de la vie. Toutefois, il faut admettre que la vérité du mythe est symbolique puisqu'elle propose un sens qu'elle ne peut démontrer ni imposer.

A partir de ces définitions, tout porte à croire que la fonction du mythe se limite uniquement à la création du monde et qu'il demeure de ce fait un récit fondateur alors que la littérature qui garantit sa survie, continue de le propager et de le répéter. D'ailleurs, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel reconnaît que « *la littérature est le véritable conservatoire des mythes* ». (Brunel, 1988 : 10). Il montre par conséquent comment la littérature peut maintenir et expérimenter le mythe. Il affirme à ce propos, que le « *mythe nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe* ». (Brunel, 1988 : 11). Dans cette optique, nous pourrions parler de mythe littéraire ou de littérature mythique pour mettre en évidence les liens dialectiques existant entre le mythe et son exploitation littéraire.

La mort, structure mythique, est exploitée en littérature pour rendre compte d'un contexte socio-politique de l'Algérie de la décennie noire. En effet, la nouvelle « L'Attentat » traite de la mort. L'intégriste qui en est à l'origine de l'assassinat du journaliste est le symbole de la mort et du mal. Il incarne l'image de Médée dans l'antiquité. Ce récit exploitant la structure mythique est dépouillé de son aspect originel. Il « *dissout [...] sa propre origine dans la démultiplication de ses versions* ». (Samoyault, 2001 : 88). La mort, peut être considérée comme une version de la mort mythique. Cependant, cette transposition du mythe n'est pas une simple imitation. Paradoxalement, elle est une véritable source de création dans la mesure où la structure est porteuse de significations autres, déterminées par le contexte de réception. Ainsi, la réécriture du mythe de Médée, se veut radicale compte tenu du fait qu'Assia Djebar a complètement changé le sens du mythe antique tout en préservant sa structure de base. (Cf. in supra).

Le texte d'Assia Djebar fait état de la mort de Mourad, journaliste, et de la persécution que connaissent les médias en Algérie. Pour rendre compte de ce phénomène, l'instance d'origine projette une autre, narratrice qui s'assigne pour programme de raconter la période avant et après la mort de son mari, journaliste. L'instance narratrice qui dit « je » est appelée Naima. Celle-ci projette une autre instance figurativisée en l'image de son époux avec qui elle converse. Le mode de la conversation est une technique utilisée pour faire vrai et rendre la réalité racontée réelle. Mais jusqu'à quel point le texte transcrit-il le réel en créant des simulacres ?

La nouvelle débute par le programme du retour du mari de l'exil après s'être caché plus d'un an. Il croyait fuir ainsi la mort. Or, celle-ci était à ses trousses car après ce programme, un autre s'enclenche jusqu'à aboutir à la capture qui se solde par la mort. En effet, lors de son retour chez lui, poussé par la pratique professionnelle, il écrit un article dénonciateur des dépassements des intégristes. Il le lit à sa femme qui lui demande de prendre un pseudonyme. Ce dernier, selon l'instance sujet (Naima est sujet puisqu'elle juge l'article de son mari et la situation qui en résulterait) est conçu comme un moyen de se cacher du tiers-actant menaçant, un moyen de dire sans être reconnu. Cependant l'actant projeté refuse de le faire. Il manifeste son *méta-vouloir* : signer son article par son nom patronymique.

1.- Le Pseudonyme refusé,...

Un pseudonyme est un nom d'emprunt. Il est différent du nom patronymique dont un sujet se sert pour publier ses articles ou ses œuvres. Il est un nom de plume, un nom qui laisse planer l'incertitude sur la personne qui se cache derrière. Il demeure toutefois un nom d'auteur, un nom pas tout à fait faux. Philippe Lejeune le définit comme suite : « *Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou une partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.* (Lejeune, 1975 : 24).

Or, l'actant ne le conçoit pas de la sorte puisqu'il refuse le pseudonyme dans le contexte présent. Philippe Lejeune voit que le pseudonyme ne change rien à l'identité de la personne qui écrit. Contrairement à l'actant qui pense qu'en adoptant un nom d'emprunt, il perdrait son identité. La perte de l'identité équivaut à la perte de son statut de sujet, le seul qui lui permettrait de juger et de critiquer la situation actuelle de l'Algérie.

Ainsi, l'instance narratrice (Naima) a proposé le pseudonyme pour préserver son époux de l'exécution d'un contrat que le destinataire présupposé au début de la nouvelle avait promis d'accomplir « *le pseudonyme peut représenter l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque.* » (Houssin & Marsault-Loi, 1986 : 8-9). Mais, elle sait pertinemment que son époux figure sur la liste des hommes à abattre même s'il prend un pseudonyme., Elle veut toutefois se réconforter en se cachant derrière cette idée et qu'elle veut aussi préserver sa famille pour éviter d'éventuelles représailles. D'ailleurs, ce qui est craint a failli être accompli : Naima, a échappé de justesse à la mort.

En choisissant de signer ses écrits par son propre nom, il affirme son identité de sujet qui entreprend une quête dans la dimension du savoir, du vouloir et du devoir. Il affirme : « *Mais il faut bien que quelqu'un dise les choses bien haut, clairement, très fort ! ... Cette fois, c'est moi, Naima, ne m'en veut pas, ce sera ensuite un autre, et un autre !...* » *L'Attentat*, p. 146.

Le *devoir* dire passe par le *vouloir* imprimer son nom à la fin de son article, donc le *vouloir* s'énoncer, le *vouloir* dire sans masque, le *vouloir* être

identifié comme étant sujet de l'article, le *vouloir* être responsable de son énonciation, ... En refusant le masque³, c'est refuser d'être une figurine, un actant d'une pièce de théâtre qui se joue sans acteur réel. En d'autres termes, c'est *vouloir* dire sans lâcheté. Ce sujet est alors *hétéronome* ; il se définit par la suite modale *vps-d*.⁴ Philippe Lejeune, étudiant les œuvres autobiographiques, évoque la responsabilité de l'écrivain en affirmant que : « *dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou en-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.* ». (1975 : 22-23).

Le journaliste est porté par sa profession à écrire. Il est écrivain. Il est comme tout auteur qui place son nom sur la couverture d'un ouvrage, sauf que celui-ci signe à la fin de son article. L'instance narratrice s'assigne pour programme de raconter un épisode de la biographie de ce journaliste. Ce programme consiste à rendre compte d'actes d'actants considérés comme mémorables. Il consiste à fonder le caractère exemplaire de l'individu appelé à s'immortaliser dans le récit de sa vie. Or, immortaliser une séquence de sa vie passe par divulguer le nom propre.

Le nom donc permet l'identification de l'auteur de l'article. Pour Roland Barthes, le nom propre véhicule des connotations qui, dans notre cas, sont synonymes de tout un processus dénonciateur. « *Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques.* » (Barthes, 1974 : 34). Interroger le nom propre par le destinataire, c'est comprendre le danger que celui-ci représente pour lui car le nom véhicule la dénonciation, la critique, l'exposition d'un point de vue, ... En signant son article donc, l'instance signe sa propre mort, la mort de tout ce que son nom véhicule comme valeur. Par sa mort, le destinataire lui refuse alors le statut de sujet.

Ainsi, contrairement aux analyses théoriques qui ont pour champ d'investigation essentiellement les œuvres romanesques -notre cas est différent- le pseudonyme, dans l'écriture d'un article de presse, est considéré par l'actant comme une perte d'identité. En d'autres termes, prendre un pseudonyme équivaut, pour l'actant, à ne pas dire

« Je ». Dire « je » engage logiquement le corps propre de celui qui dit « je » ; le pseudonyme renvoie normalement au même corps. Mais le sujet pense se trahir.

Donc, seules l'écriture à « *visage découvert* » *L'Attentat*, p. 142. et la signature par le nom propre revêtent une importance capitale et engagent un système de valeurs ancrée dans la réalité algérienne. La réécriture par Assia Djebar pour le mythe se veut radicale à ce niveau. A travers une transfocalisation⁵ et une transdiégétisation, elle adopte un autre point de vue par le recours à un autre cadre historique et géographique ainsi qu'à un nouveau statut des personnages. Par ailleurs, le personnage en question revient de l'exil pour voir son être s'accomplir dans l'écriture dénonciatrice alors que le personnage mythique s'exile pour suivre un héros avec qui son être s'accomplira. Le mythe antique reste néanmoins une « œuvre ouverte »⁶.

Par ailleurs, cette mise en scène de la mort du journaliste est représentée dans le texte à travers des actants qui ne sont ni des témoins oculaires ni des témoins auditifs du monde. Pour cette raison, nous ferons appel à la notion de *digne de confiance*. P. Ricœur, reprenant la conception de Wayne Booth, la conçoit comme suite : « *j'ai appelé digne de confiance (reliable) un narrateur qui parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre* ». (Ricœur, 1991 : 293). La projection d'une instance narratrice digne de confiance est une stratégie qui permet la persuasion. Les instances identifiables ne se soustraient pas à l'attente suscitée chez le lecteur d'autant plus que sur la période en question planent des interrogations qui le laissent assoiffer de savoir. Selon Ricœur,

« *la notion connexe de narrateur digne de confiance (reliable) ou non digne de confiance (unreliable), [...] introduit dans le pacte de lecture une note qui corrige la violence dissimulée en toute stratégie de persuasion. La question de « reliability » est au récit de fiction ce que la preuve documentaire est à l'historiographie. C'est précisément parce que le romancier n'a pas de preuve matérielle à fournir qu'il demande au lecteur de lui accorder, non seulement le droit de savoir ce qu'il raconte ou montre, mais de suggérer une appréciation, une estimation, une évaluation de ses personnages principaux* ». (Ricœur, 1991 : 293).

En revanche, pour reprendre la notion de « *preuve matérielle* » nous pensons que le lecteur a suffisamment de preuves qu'une simple enquête pourrait être menée pour vérifier certains faits. La seule chose peut-être que nous ne pourrions pas reconnaître, ce sont les actants

projetés. Ils demeureront une représentation des actants du monde. Tenter de reconnaître qui se cache derrière ces actants serait une entreprise obsolète. Nous nous contenterons par ailleurs de citer un seul exemple parmi tant d'autres qui se lisent dans la nouvelle et qui pourrait, même s'il y a fictionnalisation au niveau des autres événements, s'identifier aux actants du monde :

« [...] le président est démis, l'armée intervient dans le champ politique et persuade un héros d'hier –homme intègre mais inconnu de la jeunesse des quartiers chauds- de diriger l'exécutif. Six mois après, un "fou" abat le nouveau président quasiment en direct, devant la télévision. Depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal ! » (*L'Attentat*, pp. 143-144).

Dans cet extrait, quel lecteur ne reconnaîtrait pas l'arrêt du processus électoral et l'arrivée de la figure de Boudiaf, tué en direct à la télévision, acte dont le monde entier est témoin ? Rappelons que cet événement historique est raconté par l'instance narratrice, chose qui ferait d'elle une instance digne de confiance, dans le sens où l'entend Ricœur :

« A la différence du narrateur digne de confiance, qui assure son lecteur qu'il n'entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages, le narrateur indigne de confiance dérègle ses attentes, en laissant le lecteur dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir ». (Ricœur, 1991 : 295).

Toutefois, nous ne pouvons dire que l'instance dérouté le lecteur. Des indications lui sont données pour suivre le cours des événements depuis la mort de l'actant jusqu'au retour à la « normale ». Cette dernière situation se réalise par la conjonction avec un autre espace, loin du lieu du drame : l'Algérie. Le retour à la « normale » présuppose la vie qui s'oppose à la mort. La vie se manifeste à plusieurs niveaux dans le texte : la publication de l'article après la mort de l'actant est un signe prémonitoire de la vie qui renaît des décombres de la mort.

Quoiqu'il en soit, que nous ayons affaire à une instance narratrice digne de confiance ou non, la perception de la lecture des textes djebariens de la décennie noire est un acte, une expérience qui *affecte* le lecteur. L'affliction est générée par les images de la mort. Toutefois, la

mort donne naissance à la vie ; deux images antonymiques qui se côtoient pour mieux se repousser.

Pour nous résumer, nous emprunterons le carré sémiotique développé par Anne Hénault. L'avantage du carré sémiotique est qu'il « *pouvait être appliqué à l'analyse macroscopique des textes ayant la dimension de plusieurs pages ou même de plusieurs volumes [...] dès lors qu'il manifeste une unité de signification à deux pôles antinomiques.* » (Hénault, 1979 : 139).

Notre texte est une nouvelle et les deux unités antinomiques dont il est question sont « *la mort* » et « *la vie* ». En effet, dans notre texte, la mort est omniprésente. La vie l'est aussi. Et c'est la relation de l'instance narratrice à ces deux unités qui fait d'elle une instance digne de confiance.

/Don de vie/
mort/

/don de

(proposition
(revolver,tire, cris

d'un

pseudonyme

Ou départ pour ailleurs ;
de tomber »

« Mourad entrain

« Prenait des prête-noms) »
tué » ;...)

« ils l'ont

/refus de mort/

(Article remis à la publication
pseudonyme
Partir ailleurs)

/refus de vie/

(refus

et de partir

ailleurs :

chez moi,

« je mourrai ici,

dans ce pays »

Comprendre ce carré sémiotique demande le développement de la manière par laquelle l'actant a été tué.

2.- ...La mort récoltée : L'instance narratrice pense que son époux a été tué parce qu'il n'a pas pris de pseudonyme pour signer ses articles. Elle lui avait pourtant suggéré de partir ailleurs (conjonction à un autre espace) pour dénoncer à son aise sans encourir de danger. Même cette proposition a été refusée.

« - *Et si tu partais ? Juste un moment ? Comme pour des vacances !... En écrivant à partir d'ailleurs, en voyant la situation d'une façon peut-être plus sereine ?... Si tu partais un mois ou deux : nous, ici, nous serions plus rassurés !*

- *Laisse donc ! N'as-tu pas compris : je vivrai, je mourrai ici, chez moi, dans le pays !* » (L'Attentat, pp. 142-143).

Son vouloir mourir chez lui est exaucé. Seulement, sa mort n'est pas naturelle. Il a été assassiné. L'instance narratrice a failli l'être aussi. Elle insiste sur les actants qui sont venus exécuter le programme ; ce sont des enfants « *quinze, seize ans tout au plus* ». Ce sont eux qui incarnent Médée mais aussi les enfants de Médée sacrifiés pour que le tiers-actant qui les a mandatés puisse satisfaire un caprice. Ils sont, semble-il, recrutés dans les couches les plus vulnérables de la société. Ainsi, écrire à visage découvert a coûté la vie à l'actant. Il change donc de statut pour être non-sujet : il est réduit à un corps mort.

Ce qui accentue la vision tragique dans le texte est le fait que l'instance narratrice, au moment de la mort de son époux, le lâche ; elle ne l'accompagne pas dans sa mort car en s'approchant de lui, il avait déjà rendu l'âme. En outre, celui-ci est accompagné dans sa mort autrement : grâce aux cris de sa femme, sorte de chants funèbres. Il est alors question du destin tragique marquant par-là la similitude avec le mythe de Médée. Cette similitude est signifiée par l'idée de chant contenue dans l'étymologie du mot « tragédie » (trag: bouc ; edire: chant ; chant du bouc). La vision tragique se lit aussi dans le fait que l'actant soit emprisonné dans la passion (écriture) sue comme étant destructrice, mais essaye de lutter en vain contre un destin inéluctable qui le mène à la mort. Le personnage est d'autant plus tragique qu'il a conscience de ses limites et de son impuissance.

L'instance d'origine⁷ semble s'effacer dans la nouvelle. Ce n'est qu'à la fin qu'elle se manifeste par un indicateur spatio-temporel « *Paris, octobre 1996.* », signe de la fin de son programme épistémique qui se

résume à la quête historique qui passe par la « *connaissance par trace* ». (Hénault, 1979 : 254)

Ce programme est, selon Coquet, « *fixé dans l'année* ». (Coquet, 1997 : 120) rendant compte de « *l'origine du devenir intellectuel* » mais aussi dans l'espace. Ces deux indicateurs sont d'une importance capitale. En effet, ils permettent de déceler une forme de distanciation de cette instance d'origine. Celle-ci, au moment de l'écriture, réside dans un autre espace.

Elle sera alors modalisée à la fois par le *vouloir* et le *savoir* qui lui permettront la confrontation des traces du passé pour aboutir à une connaissance sémiotique tendant vers l'objectivation. Celle-ci est renforcée par la démarche d'observation impartiale qui prévaut du fait que le « je » de l'instance d'origine présupposé est mis à distance. Conséquemment, les objectifs de la recherche historique seront *probablement* atteints.

Ce qui semble être une constante dans notre analyse, c'est l'itérativité de l'isotopie relative à la mort. La mort, dans « L'Attentat », s'oppose à la mort développée dans d'autres textes djebariens où nous reconnaissons l'acception des religions monothéistes de celle-ci.

En effet, dans le discours de ces dernières, la mort est présentée comme une libération des biens illusoires du monde ; elle ne condamne pas le temps intermédiaire de la vie, mais le relativise, si bien que cette perception de la mort n'entraîne pas de conscience angoissée de la perte. Dans ce discours, la mort n'est pas considérée uniquement pour ce qu'elle inaugure -le temps du salut- mais aussi pour ce qu'elle invalide : toute la vie. La mort est un évènement individuel où l'on perd tout. Certes, on perd tout mais on gagne quelque chose puisque la mort renvoie à ce que nous appelons communément *mort naturelle*. Cette mort évoquée est une délivrance ; elle s'oppose à une autre mort qui est vécue sur le mode de la fatalité. Mourir de vieillesse ou d'une mort naturelle est une bénédiction dans un pays où la mort se trouve dans chaque coin de rue. Or, comment nommer cette mort qui est vécue sur le mode de l'arrachement, de la fatalité ?

Les actants dans les textes djebariens, font justement la différence entre la mort bénédiction et la grande faucheuse. « *Qu'on ne me dise plus rien. « Mma » -Khalti- s'est éteinte, paisible. Dans une rue, tout à*

côté, la mort, gueule ouverte, a découvert ses crocs. » (Djebar, 1997 : p.48).

Cette provocation/convocation de la mort chez les instances du discours djebariens n'est qu'un moyen d'accès au savoir lequel savoir se construit sur la base des périodes historiques : la colonisation, la décolonisation, l'enfermement de la femme par la tradition et qui réfère à une période précise, la guerre civile, ... Par l'image de la mort devenue actorielle à son tour, nous accédons à des similitudes historiques. La mort de petit gens, d'intellectuels, de femmes,... aujourd'hui, est semblable à la mort provoquée par les agents de l'O. A. S. ou les colons. La stratégie adoptée est la même. Comment nommée en revanche la mort et les morts à travers l'histoire d'un pays morcelé par la tragédie?

« Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire!

Ecrire comment!

Non en quelle langue, ni en quel alphabet - celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui des amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers?

Ni avec litanies pieuses ni avec chants patriotiques, ni même dans l'encerclement de vibratos du tzarlril!

Sur quelle planche coranique, avec quel roseau qui renâcle à nager dans la couleur vermeille?

[...]

Je ne te nomme pas mère, Algérie amère ». (Djebar, 1995 : 346-347).

De ce fait, les instances narratrices, dans les textes djebariens sont des historiennes. Si leur poste d'écoute privilégiée est le tombeau avec ses différentes figures, il est important d'en saisir la cause qui va au-delà des obsessions de l'auteur.

C'est l'historicité même qui porte en elle comme une nécessité de recourir à la connaissance par la mort. Ce qui revient sans cesse dans les textes djebariens, c'est la figure du deuil quelle que soit la mort évoquée. Comment alors se donner à une interprétation des œuvres d'Assia Djebar sans faire appel à la psychanalyse puisque l'auteur jongle aisément avec le refoulé, décrit d'une parole indéfiniment déliée la lutte de l'Eros (Dieu grec de l'amour) et du Thanatos (Dieu grec de la mort)?

D'après Roland Barthes, l'historien doit s'approcher au plus près de la mort. Il doit vivre la mort, c'est-à-dire qu'il doit l'aimer. C'est à ce

prix seulement qu'étant entré dans une sorte de communion primitive, avec les morts, il pourra échanger avec eux les signes de la vie. Les instances sujets du discours se trouvent tirailler entre un passé et un avenir et les unités de significations relatives à la mort dominant.

Toutefois, dans la mort se trouve la figure du non-mort, la vie. Parler avec insistance de la mort c'est lui redonner une forme de vie via l'écriture. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, « *ces chers disparus* » parlent à l'instance d'origine, façon de les rendre vivants. Dans « L'Attentat », la vie est présente à travers le désir de l'instance d'origine qui, modalisé par le vouloir, se conjoindra à un autre espace. De même, la vie se manifeste par la publication du dernier article du non-sujet (Mourad est non-sujet, il est réduit à un corps sans âme). Ne dit-on pas communément que l'écrivain, l'artiste ne meurent jamais puisqu'ils laissent derrière eux leurs productions, expression de leur *moi profond* au sens où l'entend Proust dans *Le Contre Sainte-Beuve* ?

Enfin, il est impératif de se demander sur le statut actantiel de la mort. Celle-ci est en effet, personnifiée, elle occupe le statut du *second actant*, l'objet convoité par les actants. Certains actants sont à l'origine du « don de mort ». D'autres veulent se disjoindre d'elle pour vivre « refus de mort ». (cf. supra). La mort est convoquée par les actants djebariens pour rendre compte d'une situation particulière. Cette présence permanente de la mort invite à proposer une autre interprétation. La mort est toujours là, proche, tentante. Tout porte à croire que le seul actant réel est bien la mort. Les actants quel que soit leur statut ne peuvent jamais en triompher, encore moins y échapper. Même lorsque certains actants figurativisés en enfants la font subir aux autres, quelles que soient les conditions (ignominieuses et atroces), ils s'imposent comme des êtres de la mort, comme des Médée, autrement dit, des êtres incarnant la mort et le mal, des êtres morts.

La mort symbolise ainsi métaphoriquement le visage hideux, agonisant d'une tendance qui ne peut affirmer son être au monde que par le don de mort. Vu de ce point de vue, la représentation de la mort dans « L'Attentat » fournit des données historiques et sociologiques, emblématiquement exprimées par le titre même de la nouvelle.

Bibliographie :

1. Barthes, R. 1974. « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe ». In : Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse.
2. Brunel, P. 1988. Dictionnaire des mythes littéraires. Paris : Editions du Rocher.
3. Coquet, J.-C. 1997. La Quête du sens. Paris : PUF.
4. De Grève, M. 2000. « Mythes et franc-maçonnerie ». In : Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel. Paris : PUF.
5. Djébar, A. 1997. Oran, Langue morte. Paris : Actes Sud.
6. Djébar, A. 1995. Vaste est la prison. Paris : Albin Michel.
7. Durand, G. 1992. Structure Anthropologique de l'imaginaire. Paris : Dunod.
8. Genette, G. 1987. Seuils. Paris : seuil.
9. Hénault, A. 1979. Les enjeux de la sémiotique. Paris : PUF.
10. Houssin, M., Marsault-Loi, E. 1986. Ecrits de femmes. Paris : Messidor.
11. Lejeune, P. 1975. Le Pacte autobiographique. Paris : Seuil.
12. Pont-Humbert, C. 1995. Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances. G Paris : Jean-Claude Lattès.
13. Ricœur, P. 1991. Temps et récit III. Le temps raconté. Paris : Seuil. Coll. « Points Essais ».
14. Samoyault, T. 2001. L'Intertextualité. Mémoire de la littérature. Paris : Nathan.
15. Sellier, Ph. Octobre 1984. « Qu'est- ce qu'un mythe littéraire ? », In : Littérature n°55.

Notes :

-
- 1- Propos parus In revue *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996.
 - 2- La notion de sujet est définie par Coquet comme étant un acte susceptible de juger, capable d'affirmer son méta-vouloir.
 - 3- Le masque est considéré comme un accessoire de conversion de l'acteur en personnage de théâtre qui présuppose le jeu. Gérard Genette d'ailleurs le confirme lors de l'analyse du pseudonyme dans le cadre d'une œuvre littéraire. Il dit « *Je comptais rappeler aussi que son domaine d'exercice, parmi les arts, est essentiellement circonscrit à deux activités : la littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs), élargi aujourd'hui au champ plus vaste du show business. [...]. Je comptais encore m'en étonner, et chercher les raisons de ce privilège: pourquoi si peu de musiciens, de peintres, d'architectes? Mais au point où nous en sommes, cet étonnement serait par trop factice: le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique.* », Seuil, éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 57. L'adoption d'un pseudonyme engage un jeu ou une fictionnalisation. Or, l'actant n'éprouve pas le vouloir jouer mais celui de dire vrai donc être témoin direct et fiable.
 - 4 -La combinaison modale vps-d, *vouloir, pouvoir, savoir et devoir*.

5 -La transfocalisation est à définir comme le changement de point de vue des écrivains à travers une œuvre. En d'autres termes, ce sont les transformations possibles apportées à une œuvre antérieure.

6 -Nous empruntons l'expression à Umberto Eco.

7- L'instance d'origine est pour J.-C. Coquet « *Ce «personnage», qui n'est pas la personne physique, est l'instance d'origine du discours, l'auteur, celui dont le nom est inscrit sur la jaquette d'un livre ou, dans un domaine connexe, qui signe une toile, une sculpture ou une partition... L'auteur **transcrit**, volontairement ou malgré lui, son **expérience du monde**.* », « La sémiotique des instances », conférences de Linguistique en Sorbonne - EA 4089, *Sens, Texte, Histoire* (dir. O.Soutet), Paris, 13 mars 2008.

الفهرس

الصفحة

العنوان

05

كلمة المخبر

07

كلمة العدد

I – دراسات

11

الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل

د. خيرة حمرا العين

31

النص وفلسفة ما بعد الحداثة

د. أحمد بوخطة

47

الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي في رواية تميمون لرشيد بوجدره
أ. د الطاهر رواينية

67

سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغربي مقارنة تحليلية
د. ابن السائح الأخضر

90

تواصل القراءة الجانبية والقراءة الإلزامية بقسم الأدب العربي – جامعة تيزي وزو -
دراسة ميدانية

د. بوجعة شتوان

102

رؤية المستقبل في الرواية المغاربية وأبعادها الفلسفية

أ. وسيلة بوسيس

116

المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين
le cercle des représailles

أ. كريمة بلخامسة

- 127 الخطاب النقدي لدى عبد المالك مرتاض
أ. فيصل الأحمر
- 147 رواية الغريب لألبير كامى الرواية إلى الفيلم
أ. كريمه ناوي
- 165 المقاربات النحوية في واقع التعليم الإكمالي - قراءة في منهجية الأداء -
د. غانم حنجر
- 173 الزركشي والإجراء السياقي (توزع المفهوم)
أ. دريسي صالح
- 184 دور الأساليب والروابط اللغوية في العملية الحجاجية من خلال "البيان والتبيين" الجاحظ
أ. بن اعراب زهرة
- 197 قراءة في كتاب "الاستعارات التي نحيا بها" تأليف: جورج لاكوف ومارك جونسون
أ. عمر بن دهمان

II – الملف: تلقي الخطاب الشعري

- 215 تلقى لغة أبي العلاء في التراث النقدي
أ.علي همدوش
- 227 استراتيجية التلقي في "كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي" لابن معقل
المآخذ على شرح ابن جني أنموذجا
أ. راوية بجاوي
- 249 توارى الدلالة خلف العالم المحسوس في ديوان مقام البوح لعبد الله العشوي
أ. سجاد وردية
- 268 المخطط النظامي العاطفي في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشوي
أ. بن أحمد تسعديت

- 283 مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)
أ. يونسى فضيلة
- 300 قراءة سيميائية لقصيدة "مرثية جسد" لـ: مصطفى دحية
أ. حيطوش كريمة

III – ترجمات

- 309 سيمياء العواطف من السيمياء الأدبية لدوني بيرتران: Denis Bertrand
ترجمة: أ. عمي ليندة

IV – دراسات باللغة الأجنبية

- L'idéal transculturel de Assia Djebar
dans *L'Amour, la fantasia*. 01
Amar Guendouzi
Sabrina Zerar
- L'honneur revisité dans le discours des femmes
algériennes : étude sociolinguistique. 15
Nedjai fatma zohra
- Du destin ou de la tragédie: De la jouissance dans l'écriture à
la condamnation par le mal dans «L'Attentat» d'Assia Djebar;
Analyse sémiotique. 33
Aini Betouche
- 365 الفهرس

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

العدد السابع جوان 2010

لوحتنا الغلاف للفنان: محمد الله نحجاني

الرئيس الشرفي

أ. د. ناصر حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو-

رئيس التحرير: د. بوجمعة

المديرة المسؤولة: أ. د. آمنة بلعلى

شتوان.

هيئة التحرير

د. مصطفى درواش	د. صلاح عبد القادر
د. ذهبية حمو الحاج	د. حورية بن سالم
د. عمار قندوزي	د. بوتلجة ريش
د. أمزيان حميد	د. عيني بتوش
د. نصيرة عشي	د. نورة بعيو
أ. العباس عبدوش	أ. شمس الدين شرقي
صالح آيت شعلال	

الهيئة العلمية الاستشارية

أ. د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ. د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ. د. نضال الصالح - سوريا -	أ. د. عبد الله العشي - باتنة -
أ. د. محمد سالم سعد الله - العراق -	أ. د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ. د. بديعة الطاهري - المغرب -	أ. د. رشيد بن مالك - تلمسان -
أ. د. حاتم الفطناسي - تونس -	أ. د. حميدي خميسي - الجزائر -
د. الطيب ولد لعروسي - فرنسا -	أ. د. حسين خمرى - قسنطينة -

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر لبحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

لا شك أن لكل باحث مشروعا يسعى إلى تحقيقه، ويسعى من خلال البحوث التي ينجزها ويقدمها إلى النشر إلى تفعيل طاقاته العلمية من أجل تحقيق مشروعه. ومجلة الخطاب تستقطب كل الطاقات التي تروم هذا المقصد، وتحاول أن تبقى وفية للانشغال بتحقيق مشاريع الباحثين. على الرغم من استغلال بعضهم النشر في المجالات وسيلة لتحقيق مآرب أخرى كالتوظيف و المناقشة والترقية.

وسواء أكانت الأهداف مرتبطة بانشغال المجلة الأساس أو بالغايات الشخصية التي ينشدها الباحثون عند نشر مقالاتهم. تبقى ضرورة التأكيد على أن يكون ما ينشر في المجلة إسهاما جادا في إثراء المشهد الثقافي والعلمي في الجامعة الجزائرية، وذلك من أجل تفعيل أفضل لدور الجامعة ومخابر البحث في ترقية البحث العلمي في الميادين المختلفة،

يصدر هذا العدد من مجلة المخبر، وهناك بوادر حقيقية لإعادة النظر في سياسة البحث العلمي في الجزائر، وتفعيل نشاط المخابر العلمية لكي لا تبقى المعرفة مقتصرة على البعد التعليمي في قاعات الدرس، فتنتفتح على الإنتاج وعلى القراءة. ومن هنا سوف يشهد دور المجلة باعتبارها مؤسسة لإنتاج المعرفة ونشرها تطورا ملحوظا لتصبح من بين أهم وسائل ترقية البحث و آلية من آليات التكوين الذاتي و المستمر للباحث، ومركزا مهما من مراكز المعرفة والمعلومات. من أجل التمكين الفعلي للعيش في مجتمع المعرفة.

ولعل من مظاهر هذا السعي هو ضمان بحوث متنوعة تستجيب لحاجات الطلبة والباحثين العلمية، من جهة، وخلق فضاء للتواصل من خلال ما ينشره الباحثون باللغة الأجنبية فيها، أيضا؛ لأن التواصل بين الباحثين هو أمر أساسي في عملية البحث العلمي.

د. أمنة بلعلي

كلمة العدد

إن الإسهام في بناء الفعل الثقافي الجزائري عبر شروطه الأكاديمية ومتطلباته المعرفية يعد أمرا حيويا في مسيرة مجلة "الخطاب". واستمرارا لإسهامات مخبر تحليل الخطاب، جاء هذا العدد، ليفتح الذاكرة الثقافية الأكاديمية والمعرفية على قراءة جديدة لتراثنا الصوفي، عبر قراءات جادة ومتميزة لمزاياه وقابلية منطقة على التأويل والتقصي، نافين عنه أزمة الفهم، منددين بجملة القيود التي حاولت أن تلوي عنقه، بالتركيز على المتكلم الصوفي الذي أثر أن يستقل ويختلف في مقاصده ورؤاه وشفراته ومواقفه من المخاطب، إنه خطاب إشارات ومعان لم يعهدها الناس، ولكن دون الإخلال بعملية التلفظ من حيث هي إجراء تواصلية. وقد استمرت هذه الوقفة في الحديث عن البعد الصوفي في فكر الطاهر وطار الإبداعي، وأنه مؤثر على معرفة ورؤية في ضوء التركيز على تقنيات المسار الزمني ومفارقاته، واستنادا إلى مرجعيات خارج نصية، شكلت هذه المفارقة.

يضاف إلى ذلك الأهمية التي أصبحت تكتسبها السيميائيات، والموقع الذي تحتله بالنسبة لتحليل الخطابات، هذه النظرية الواثقة من استقلالها الذاتي تكون قد خصّت نفسها بمبدأ أن كل الأنظمة العلامية بما فيها العواطف تمثل جانبا محوريا في الكتابة الأدبية. وموازة مع هذا النوع من الدراسات الجديدة في الساحة النقدية الجزائرية يمكننا أن نكتشف اتجاها يتخذ الاستعارة موضوعا للبحث، وذلك انطلاقا مما تملكه في المقروئية البلاغية الجديدة من مرونة وربط في التشكيل النص الأدبي لثراء وسائلها التقنية استنادا إلى محاولات الكشف عن حقيقتها، ووظيفتها في المقاربات النقدية المعاصرة التي ركزت على بعدها المعرفي. وربما يشمل هذا التوجه في القراءة بآليات إجرائية جديدة، كل ما يتضمّنه التلقي والتأويل من مجالات وفروع شملت

التفاعلات النصية وقواعدها وشروطها، ودلالات الخطاب من خلالها، وكيف تتعدد، ويأخذ بعضها بزمام بعض لتأسيس المعنى. هذا، وقد حفل العدد بمجموعة من المقالات باللغتين الفرنسية والانجليزية أسهم أصحابها في التواصل المعرفي داخل مجلة الخطاب التي فتحت مساحات للترجمة واللغات الأجنبية، تضمن التفاعل والإنتاج في ظل سياسة جديدة للبحث العلمي تروم التنوع والخصوصية في الوقت نفسه.

نأمل أن يكون هذا العدد بما ورد فيه من مقالات قد أضاف لبنة أخرى من لبنات الإنتاج المعرفي الجاد والذي نأمل أن يكون كذلك جيداً.

د. بوجمعة شتوان
رئيس التحرير

I - ملف

قراءة في الخطاب الصوفي

مدخل إلى دراسة خطط المُتَكَلِّم في السرد الصوفي القديم

محي الدين بن عربي نموذجاً

أ. عبد المنعم شيحة

جامعة منوبة تونس

مدخل أوّل إلى الخطاب الصوفي: رافقت بدايات الخطاب الصوفي أزمات فهم وتواصل معقّدة ومتداخلة قست في بُره من الزمن على هذا الخطاب وممارسيه. وقد نتج عن أزمات الفهم هذه أن تمّ اختزال أدبهم وتهميشه ضمن دائرة المذاهب الدينيّة أو العقديّة التي لا تعني غير أصحابها. وجهد القوم في تحجيم خطاب الصوفيّة ووسم "سطحاتهم" بالجنون والزندقة وحتى الإلحاد. ويكفي التذكير هنا بأزمة رائدهم الحلاج وما عاناه من عُسر في مستوى التلقي والفهم انتهت بصلبه للتدليل على حدّة التنافر بين التجربة الدينيّة العادية ومؤسّساتها الراعية لها وبين تجربة تروم تخطي الفهم التقليدي للشرعية وتجاوز حدودها ورسومها إلى عبادات جديدة تشجب الخوف والطمع (القراءة التقليدية للإيمان عند أهل السنة بما هو الخوف من الله والطمع في رضوانه) وتدعو إلى الحبّ سبيلاً لتحقيق رضا المحبوب (الله) والبحث عن رؤية وجهه.

أحبك حبيب: حبّ الهوى	وحبّاً لأنّك أهل لذاكا
فأمّا الذي هو حبّ الهوى	فشغلي بذكرك عمّن سواك
وأمّا الذي أنت أهل له	فكشفك لي الحجب حتى أراكا ¹

لقد كان درس مقتل "الحسين بن منصور الحلاج" قاسيا في جوهره على من جاء بعده من أتباع الصوفيّة. وغدا التفاعل السلبي معه وعُسر فهمه من العامة والمؤسسة الدينيّة على حدّ السواء، معلّما للأجيال اللاحقة من الصوفيّة، لتتدبّر أولا كيف لم يُفهم شيخهم على الرغم من انفتاح القراءات عند المسلمين، وسعة التأويل لديهم، وكيف عجز الآخر عن تأويل علاقته المباشرة مع الله بعد أن تضخّمت الآنأ عنده تجاه خالقها، من نحو قوله:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدننا
فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا²

سينصرف المتكلّم الصوفي إلى تدبّر هذا، وإلى البحث أيضا عن وسائل بقي بها خطابه من أزمة الفهم هذه ويجنبها الصدام مع من لا يفهم.

مدخل ثان إلى الخطاب الصوفي: تبدو فكرة دراسة وضع المتكلّم

وخطّطه في هذا الخطاب مغرية بالبحث والتتبّع، إذ قد تبين لنا بعضا من صنوف التقية والمداورة التي كان المتكلّم الصوفي يوظفها طيّ خطابه، وكيف صار التعبير عنده ضربا من المُخاتلة وتخيّر الألفاظ، وتوريثها بطبقات من الرموز والمعاني التي يعسر على غير من دخل الدائرة الصوفيّة وصار من مريديها فكّها، أو تأويلها. وهو ما أفضى عندهم إلى تأكيد أهمية مفهوم "الغموض" لستر المعرفة عمّن ليس أهلا لها، ودفع خصومهم إلى نعت خطاباتهم بالألغاز والطلاسم والهذيان، التي لا يفيد المتقبل العادي فهم ظواهرها ومعانيها الأولى، فما بالك بثوانيتها. لقد أنتج هذا العسر في تاريخ الآداب العربية نفورا من هذه التآليفات وتضييقا عليها، واتهامات لها ولأصحابها بما ذكرنا بعضه سابقا. وحتى المحاولات المتأخّرة لمتصوّفة من أمثال ابن عربي في كسر تلك الدائرة المغلقة وتوسيع مجال التواصل إلى ما هو خارج عن نطاق المتصوّفة عن طريق التأويل وإدخال الرؤيا والسطح

وإدماج القصّ الصوفي داخل نصوصه لم تضيف كثيرا، إذ بقي الأمر مقسوما في هذه الآثار إلى ما هو لك وما هو لغيرك، ما أتيح لك من معان تبيحها خطاطة التلطف الصوفي، وما هو عصيّ عن الفهم والتأويل وقد قدّ لغيرك من مريدي المتصوّفة ممن هم داخل الدائرة المغلقة، فيفهم النصّ المنتج وفق درجات ومراتب في التقبّل ضربت بينها الحدود والحوازر.³

✱ **الإشكال التداولي:** لا غرابة أن نواجه إشكالا رئيسا عند تفكيرنا في دراسة وضع المتكلم في الخطاب الصوفي، وما ينتهجه من خطط في مخاطباته وما يطرق من وعر السبل وهو يجرى لغته ويشفرها حتى يعسر تأويلها على من لا يفقه "الموارد والأحوال والمقامات والمواجد"، هذا الإشكال هو اصطدام الخطاب الصوفي-مثل غيره من الخطابات- بجملة القيود اللسانية والاجتماعية والتداولية التي تخضع لها عادة عملية التلطف وتحدّد أساسا علاقة المتكلم بالنظام اللساني الذي ينتمي إليه، كما تكشف عن تجربته داخل هذا النظام وقواعد تفاعله معه.

إنّ العسر كلّ العسر يكمن في أنّ المتكلمّ الصوفيّ مثل كلّ متكلمّ هو مُجبر على التقيّد بجملة الخصائص البنيوية للنظام اللغوي الذي ينطق به والسياق الثقافي الذي نشأ فيه واكتسب منه قدراته اللسانية والتواصلية، وفي ذات الوقت هو مضطّرّ إلى إنشاء لغته الخاصة التي تحميه العنف والتكفير بمعنى القفز على هذه المعارف والمكتسبات دون خرقها أو هدم عملية التواصل التي تستند في أهمّ شروطها إلى المعرفة المشتركة بين المتكلمين بما هي المساحة التي يتحرّك فيها الفرد ذهنيا واجتماعيا، والمرجع الذي ينهل منه قدراته التواصلية اللسانية وغير اللسانية.⁴ فهل سنصير في بحثنا هذا إلى العثور عن لغة جديدة أوجدها الصوفية للتواءم مع هذا الإشكال؟

إنّ بحثنا بهذا المعنى هو بحث في قدرة الخطاب الصوفي على تجاوز هذه المفارقة أو الإشكال التداولي موظفا ما نعتاه سابقا بضروب النقيّة والمداورة، وينعته أهل الصوفيّة بـ"الإشارات" -أو "علم الإشارة"- التي توحى إلى المعنى دون تعيين ولا تحديد وتجعلها مفتوحة أبدا، وهو عندهم نقيض الانغلاق الذي توفّره "العبارة" بما هي تحديد للمعنى وتسييج له. ولكن كيف ننفذ إلى خطط المتكلم الصوفي من وراء هذا الإشكال التداولي؟

1. إشكالية المخاطب في نصّ ابن عربي: ما من شكّ أنّ المتكلّم الصوفيّ وهو يرسم خطته ويواجه مخاطبيه كان يعي جيّدا ما استقرّ في أعراف العرب من مراعاة أقدار المُخاطَبين، استنادا إلى أنّ حضور المخاطب طرفا مُشاركا في العمليّة التخاطبيّة هو من الضرورة بمكان لإنجاز الخطاب وتوجيه مختلف مناحيه، وهو حال يخرج من التّقبّل السّلبى للخطاب ليكون شريكا منتجا له.

لقد أدرك القدامى محلّ المخاطب وضرورة مراعاته في أقوالهم، كما أدركوا أثر الرابطة التخاطبيّة في صياغة الخطاب وبناء عناصره ومختلف صيغه ومقاصده. ذلك أنّه "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".⁵ كما يذهب إلى ذلك الجاحظ.

وقد أسلم البحث في أقدار المخاطبين الباحث محمد زروق إلى جمع صور مُفترضة للمخاطبين تُسخّر لتأدية مقاصد مختلفة وتُقاس أساسا بالعلاقة

مع الذات المتكلمة، يقول: "فاجتهدنا في جمع هذه الصور في الأوضاع التالية:

***المخاطب المنكر:** هو مخاطب عالم جاحد ترصد له صورة الواقع موقع الضدّ من معارف المتكلّم.

***المخاطب الطالب لفائدة:** وهو مخاطب عالم عارف يبحث في الأخبار عن تحصيل علم وإفادة معرفة.

***المخاطب الضال:** هو مخاطب في حاجة إلى تقويم، تقدّم إليه الأخبار على سبيل الوعظ والإرشاد.

***المخاطب الشائع:** وهو يطلب من الأخبار متعة ولذة.

وإن كانت الحدود بين هذه المنازل ليست مانعة لتداخلها، ذلك أنّ وضع المخاطب ليس وضعاً للمخاطبة الإحاليّة الفعلية، وإنّما هو وضع خطابيّ فتكون صورة المخاطب نتاج مشيئة الذات المتكلمة وقد اندرجت في مقام تخاطبيّ مخصوص، هي التي تحدّد طبيعة هذه العلاقة".⁶

إنّ ما نستخلصه من هذا الثبت أنّ الفاعل الرئيس في هذا الوضع الخطابيّ هو المتكلّم الذي يحدّد العلاقات ويتّخذ مخاطبيه تكأةً لتسويق اختياراته وخططه وأخباره، وعلى الرغم من التصريح في الكثير من كتب الأدب بأسماء المخاطبين، أو الإحالة ضمناً عليهم، فالأمر في أغلب وجوهه يذهب بنا إلى مفاهيم مثل الاختلاق والتوظيف والحاجة الأدبيّة الفنيّة، التي يبرّر بها المتكلّم -ومن خلفه المؤلف طبعاً- مُحاجّاته ومُحاوراته وصنوف متعه وننقه وأخباره. فهو مخاطب حاصل في ذهن المتكلّم قبلاً، يُراعي مقاماته ويوجّه أخباره وأسماره وفق حاجاته ورغباته التي حصلت من ذائقة العصر وشروط الإقبال على الأدب أو النفور منه.⁷

ككيف يبدو الأمر مع المتكلّم الصوفي؟

بين المخاطب المتلصص والمخاطب المقصود بالقول: إنّ المفارقة في السرد الصوفي⁸ تكمن في طبيعة المخاطب المائل في ذهن المتكلم، فمن جهة هناك مخاطب في مرتبة معلومة عنده، من داخل الدائرة الصوفيّة لا من خارجها ينتمي إلى طبقة من الطبقات السبع التي يسلكها المريد ليصل إلى مصاف الأقطاب في رحلة معرفة لا تراجع فيها. ومن جهة أخرى هناك المخاطب العاديّ الذي قد يتسرّق الأسماع وهو مائل أيضا في ذهن المتكلم الصوفيّ ولكنه ليس أهلا للمعرفة الحقّ، ولا يحقّ له أن يفهم إلّا بمقدار، هو حاصل علمه ومعرفته دون أن يشكّ أو يؤوّل أو يصطدم بمعاني غير المعاني الظاهرة من قول المتكلم.

لذلك بدا الأمر محفوفا بصعوبات جمّة لا جدال في وعي المتكلم الصوفي بها، وهي كامنة في اللعب على من هم خارج الدائرة وتلقين من هم داخلها دون افتعال أزمات أو وقوع في فخّ هؤلاء أو غبط أولئك حقّهم "حتى لا يجوع الذئب ولا يشتكي الراعي". فكيف ذلك؟

1. المخاطب المقصود بالقول: يتأسّس الخطاب الصوفيّ على وشائج صلة وثيقة بين قطبي العمليّة التخاطبيّة فيه، وهما العارف والمريد أو القطب والمريد أو المريد والمريد أو القطب والقطب وهي كلّها أطراف من داخل دائرة الصوفيّة المغلقة لا يكتمل فيها المعنى إلّا إذا أُغلقت مراتبها وسوّرت أسوارها. إذ "المشهد هناك لمن يريد أن يراه" على حدّ قول الغزالي، بخاصّة وأنّه "كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة" كما يقول النّفري، وبات ضرورة التخاطب على غير حال الخطاب في معانيه التي تعاهدها الناس، بعد أن صارت "قوالب ألفاظ الكلمات لا تحمل عبارة معاني الحالات" كما ينبّه لذلك الشيخ محي الدين بن عربي. وقد أجبر ضيق العبارة شيخ الصوفيّة إلى اختلاق أشكال جدليّة تراوح بين الغموض والوضوح، بين الكتمان والإظهار

أو بين التعريض والتصريح وعيا منه بحضور من هو من خارج دائرة الصوفيّة -وهو من سنصطلح على نعتة بالمخاطب المتلصّص- الذي يسجّل حضوره خلف المخاطب المقصود بالقول. فكيف سيتمّ التمييز بينهما في مستوي المخاطبة وفصل هذا عن ذاك؟

يقول الشيخ ابن عربي في كتابه عنقاء مغرب: "فأنا الآن أبدي وأعرض تارة وإياك أعني، واسمعي يا جارة. وكيف أبوح بسرّ، وأبدي مكنون أمر، وأنا الموصي به غيري في غير موضع من نظمي ونثري. نبّه إلى السرّ ولا تقشه، فالبوح بالسرّ له مقت على الذي بيديه".⁹

احتوى هذا النموذج على الإطار التلفّظي التالي:

أ. العناصر المشاركة في عمليّة التلفّظ، وهي هنا المتكلم الصوفي والمتقبّل المخصوص المقصود بالكلام من داخل الدائرة (وهو قطب الرحي في عمليّة التلفّظ هذه، لأنّه المقصود الأوّل بالتلفّظ) ثمّ المخاطب المتلصّص المتقبّل للخطاب من خارج الدائرة، وهو صاحب حضور قسريّ أو الشرّ الذي لا بدّ منه.

ب. **وضعيّة التلفّظ:** وهي هنا ترتبط بالمتكلم الذي يستشعر الخطر من المتقبّل، الذي هو خارج الدائرة ويسعى إلى إقصائه دون قسوة أو إملاق ولنقل إلى وضعه في المحلّ الذي هو فيه لا يتجاوزّه على الرغم من إغرائه بالإبداء والوضوح "فأنا الآن أبدي.." كما يسعى في ذات الوقت إلى جذب المتقبّل المقصود بالخطاب إلى داخل دائرة القول بغية تسويرها "وأعرض تارة وإياك أعني". إنّ الإعراض في وضعيّة التلفّظ هذه يشقّ على المتقبّل المتلصّص ولكنّه لا يرهق المتقبّل المقصود بالقول، بخاصة إذا ما دخلنا مجال الأسرار ومكنونات الأمور ومعانيها الثواني، أو مجال البوح والإفشاء. لذلك يصير الأمر في مخاطبته إلى الأمر والتنبيه: اسمعي/نبّه/لا تقشي.

ت. الظروف الزمانية: تحدّد هنا بتزمين حديث المتكلّم عن طريق القرينة الزمانية (الآن) التي تحيل على حاضر قول المتكلّم، حيث تجري أفعاله (أبدي/أعرض) في زمن محدود بحاضر القول وانخراط الذات المتكلمة في مقام تخاطبيّ مخصوص، ومزمن "الآن أبدي وأعرض" لمقصودين بالقول ليسا من نفس درجة الفهم والقابليّة للتقبّل.

ث. القيود المتحكّمة في عمليّة الإنجاز: وهو ما ينعت عند أهل التداوليّة بسياق القول وقناته التي يصل منها -هنا الكتاب أو الرسالة- والقيود في هذه الوضعيّة التخاطبية كثيرة متداخلة ليس أقلّها استنثار المتكلّم لمخاطر البوح والإبداء والتنبيه إلى ضرورة حفظ السرّ وكتمانه على غير أهله في مجتمع عرفت حساسيّة تجاه ما يتعارض مع ما قرّ فيه من عبادات.

عن هذه القيود يتساءل نصر حامد أبو زيد في كتابه عن ابن عربي: "ولكن لماذا الصعوبة في الصياغة، والغموض والتعريض؟ هل هو الضنّ بالمعرفة أن تصل إلى عقل من لا يقدرها حقّ قدرها، فيتّخذها ذريعة للتنشويش على إيمان صاحبها عند العامة؟ ومن هؤلاء الذين يخشى منهم المتصوّفة عموما وابن عربي على وجه الخصوص؟ هل هم الفقهاء كما يقرّر كثير من الباحثين؟ هل هو الخوف من العامة من المعرفة؟ ولماذا الكتابة إذا كان القصد الإخفاء لا الكشف والبيان؟"¹⁰. يعيد أبوزيد الأمر في رأيه إلى طبيعة التجربة الصوفيّة، والخصائص التي قامت عليها. أمّا الغموض في كتاباتهم فمرده إلى "العنف المادي الذي عانى منه المتصوّفة الأوائل، هذا فضلا عن العنف المعنوي الذي ظلّ الفقهاء يمارسونه ضدّ الصوفيّة حتى عصر ابن عربي وبعده".¹¹

ولكنّ الوضعيّة التخاطبيّة قد تقلب أيضا وفق خطّة المتكلّم ومقاصده فنجد المخاطب المتلصّص وقد تحوّل إلى مقصود بالقول أوّل ورجع

المخاطب الصوفيّ إلى مرتبة ثانية كمن ينتظر دوره حتى إذا ما فرغ المتكلّم من غيره إلّفت إليه، ويرتبط هذا بمقدمات الكتب أو عند التمهيد لبعض الفصول أو الأبواب. يقول ابن عربي في مقدمة "كتاب مشاهد الأسرار القدسيّة ومطالع الأنوار الإلهيّة": وجعلناه أربعة عشر مشهداً... وفي آخره فصل به خاتمة الكتاب في تأييد هذه المكاشفات العلميّة والمشاهد القدسيّة. ولا سبيل أن يقف على هذه المشاهد إلّا أربابها، وهي أمانة بيد كلّ من حصلت عنده. فإن كان من أهلها حصل له مراده وإن كان من غير أهلها فليبحث عن أربابها وأهلها، فإنّ الله يقول: إنّ الله يأمركم أن تؤدّوا الأمانات إلى أهلها" (النساء 58/4). وكلّ شيء لا تفهمه ولم يبلغه علمك ولا تصرف فيه عقلك، فهو أمانة بيدك"¹².

وفّر لنا هذا الشاهد إطاراً تلفظياً شبيهاً بالسابق، ولكنّ الاختلاف كان من جهة حضور العناصر المشاركة في عمليّة التلفّظ أو طريقة ترتيبها في أولويّة المتكلّم، إذ حلّ المخاطب المتلصّص أو غير المقصود بالقول في مرتبة أولى يوجّه إليه الخطاب ضمناً وفق خطاطة ذكيّة، تبعد المنتج التلفّظيّ (الرسالة) عن الشبهة وتحميها خطره وسوء فهمه، ولنقل دخوله غير المرغوب فيه إلى دائرة المخاطبين المقصودين. فكيف ذلك؟

جعل ابن عربي (الباثّ) منتج (الرسالة) أمانة تعلق في عنق من وقعت بين يديه، وقسم المؤتمنين (المخاطبين) إلى قسمين: من كان من أهلها ومن هو من غير أهلها، ثمّ جعل لكلّ قسم (مخاطب) غاية، فأمّا من كان من أهلها نال مراده وأمّا من هو من غير أهلها فوظيفته أن يبحث عن أهلها ليفهمها (الدعوة إلى دخول الدائرة من أبوابها الصحيحة، أي عن طريق المريد ووفق التدرّج الصوفيّ المعهود). وقد توسّل في ذلك بضرب من الإقناع القائم على الايديولوجيا الدينيّة التي يستوعبها الجميع ولا تحتاج إلى تأويل لأنّ الأخذ

فيها بظاهر النصّ وهي الأمر الإلهي المباشر لعباده في سورة النساء حول أداء الأمانة. وبالتالي صار المقصود الأوّل بالخطاب في هذا الشاهد هو المُخاطب الذي هو من غير أهل الأمانة، والذي ينبغي أن يعلم قدر نفسه ولا يتجاوز في نبشه أمانة ليست له.

لقد حما ابن عربي بهذه المقدمة الهادئة، وهذه الخطّة في توجيه القول إلى مخاطبيه المفترضين، منتجه التلفظي (كتاب مشاهد الأسرار القدسيّة ومطالع الأنوار الإلهيّة) من سوء الفهم والإغراض في التأويل، وأبعد عنه الشبهة بأن دفعه لأهله وجنبّ غيرهم نبشه، فالمفترض من كلّ هذا أنّ من دانت له الرسالة ببعض مفاتيحها، ظنّ أنّه المراد من أربابها. ومن غمضت أمامه وارتج عليه فكّ مغاليقها عرف أنّ الأمانة ليست له ولا هو من أصحابها، كذا تدبّر المتكلّم أمره وصاغ وفقه خطاطة قوله.

2. المخاطب المتلصّص: على الرغم من أنّ المتكلّم الصوفيّ مطالب بالتستّر، والتمويه وتوظيف الإشارة والإضمار وتوليد المعاني الجديدة والرموز والإشارات التي تخدم مقام الحال عنده وعند مريديه، فهو مطالب كذلك بعدم الإخلال بعملية التلفّظ أو وضعيات التفاعل التي تشترط التأثير في المخاطبين على اختلاف مشاربهم وإقناعهم وشدّهم، ولم لا تعليمهم، مادامت الرسائل والكتب لا توضع في خزائن وتشدّ عليها الأقفال التي لا يفتحها إلّا من هم من أربابها وإنّما هي تنتشر وتوزّع على منوال غيرها من كتب الأقدمين ويجري معاملتها كما تعامل كتب الأدب والنحو والدين وغير ذلك ممّا درج عليه التراث السردّي العربيّ الذي يعتبر الكتاب ملكا مشاعا، ما أن يخرج من بين يديّ صاحبه، ينفع الناس ويمكث في الأرض، وعلى كاتبه ثوابه. لذلك دُفع ابن عربي إلى توظيف القصص الصوفي والشطح والرؤيا داخل كتبه حتى يأسر قلوب هؤلاء المخاطبين المفترضين، ويُبعد عنهم الشك

والريبة وسوء التأويل ومن ذلك مثلاً حديثه في "الفتوحات المكيّة" عن أرض الحقيقة الواسعة التي "لا نهاية لها وكلّ أرض سواها محدودة ليس لها هذا الحكم" أو أرض العبادات في الأدبيات الصوفيّة، التي هي أرض الفيض الصوفيّ والتجليّ الأسميّ. يقول: "ولمّا دخلت هذا المنزل وأنا بتونس وقعت مني صيحة مالي بها علم أنّها وقعت مني غير أنّه ما بقي أحد ممّن سمعها إلّا سقط مغشياً عليه ومن كان على سطح الدار من نساء الجيران مستشرفاً علينا أغشي عليه ومنهّنّ من سقط من السطوح إلى سطح الدار على علوّها وما أصابه بأس وكنت أوّل من أفاق وكنا في صلاة خلف إمام فما رأيت أحداً إلّا صاعقاً، فبعد حين أفاقوا فقلت ما شأنكم فقالوا أنت ما شأنك لقد صحت صيحة أثّرت ما ترى في الجماعة فقلت والله ما عندي خبر أنّي صحت."¹³

وكذا عند تقديمه لكتاب (فصوص الحكم) الذي نسبته إملاء إلى الرسول الأكرم ونفى عن نفسه حتى التريّد فيه أو النقصان. يقول: "أمّا بعد، فإنّي رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في مبشرة أريتها في العشر الآخر من محرّم سنة سبع وعشرون وستمئة بمحروسة دمشق، وبيده صلى الله عليه وسلم كتاب، فقال لي: هذا كتاب فصوص الحكم خذها واخرج به إلى الناس ينتفعون به، فقلت السمع والطاعة لله ولرسوله وأولي الأمر منّا كما أمرنا. فحقّقت الأمنية وأخلصت النية وجرّدت القصد والهمة إلى إبراز هذا الكتاب كما حدّه لي رسول الله صلى الله عليه وسلم من غير زيادة ولا نقصان."¹⁴

بهذا النهج من القصّ يسلك المتكلّم سبيل شدّ انتباه المخاطب، ويوسّع من دائرة متلقّيه، مبعداً عنه شبهة النقيّة والكتمان والضمّن بالعلم ولكن أيضاً مع وضع مخاطبه المتلصّص عند حدود لا يتخطّاها قوامها جميل القصص والرؤى والسطحات، وهي كثيرة متشابكة في مؤلفات ابن عربي، لا قدر لهذه الملاحظات أن توفّيها حقّها، وإنّ أشرنا إلى أنّ أشهرها قصص لقاءاته

المتعدّدة مع الخضر (عليه السلام) وما يتّم بينهما من سجالات ونقاشات وقد وردت أغلبها ضمن شكل الرؤيا التي يلعب الخيال دوراً هاماً في تشكيلها، إذ "الحكم للخيال بكلّ وجه وعلى كلّ حال، في المحسوس والمعقول، وفي الصور والمعاني. وحقيقة الخيال التبدّل في الظهور في كلّ صورة فلا وجود حقيقيّ لا يقبل التبديل إلّا الله.. وأمّا سواه فهو الوجود الخياليّ والخيال يقبل صور الكائنات كلّها، ويصوّر ما ليس بكائن"¹⁵. أمّا العلم، "علم اللدن" كما سمّاه ابن عربي فهو من اختصاص المخاطب الآخر أو المقصود بالقول، وبه يتعلّم "تفريغ القلوب من النظر الفكريّ، للجلوس مع الحقّ، والتهيؤ بقبول ما يرد. [لأنّه] علم الاتّصال بالله عبر القلب، الذي يمتنع الوصول إليه عبر العقل"¹⁶.

فما تجليات ذلك في مستوي خطاطة المتكلّم؟

II. إشكاليّة التفسير في نصّ ابن عربي: ينصبغ نص الصوفي بما ذكرناه آنفاً من علاقات متداخلة بين المتكلّم والمخاطب على امتداد تاريخ هذا الخطاب، وإن كانت تلوينات ذلك متعدّدة متراكمة وتختلف ضرورة من صوفيّ إلى آخر ومن مؤلّف إلى آخر. وهي في القصص الصوفيّ غيرها في النصوص الصوفية الأخرى المرتبطة بالمناجيات أو سرد الأحوال والمواقف، خاصة بعد أن تطوّر التصوف مفهوماً ودلالة وفكراً وارتبط بمعارف وعلوم مختلفة أثّرت في التجربة الصوفية كتابة وسلوكاً. ويمكننا تجوّزاً أن نجمل أشكال هذه النصوص السردية في التالي:

أولاً: مناجيات لله (عز وجل) والتضرع إليه في شكل تراويل وأدعية وأوراد تقترب لغتها كثيراً من لغة القرآن الكريم، وفيها توجّه لملامح بلاغية في التعبير.

ثانياً: نصوص الحكمة والإرشاد، تطول أو تقصر، وتتسم بالمعنى الشمولي في لغة خطابية واضحة.

ثالثاً: المقامات والأحوال والمواقف (هذا الضرب من السرد الصوفي ورد عند ذي النون المصري على أسلوب الأقصوصة والحكاية، تارةً، وعلى الأسلوب التعليمي، تارةً أخرى).

وقد التجأ الصوفية في مختلف هذه الأشكال السردية -وبطرق مختلفة- إلى التشفير والترميز والتعمية وتوظيف القصّ لأسباب تحدثنا عن بعضها في القسم الأول ولكنها لا تخرج بنا عن مقصدين جوهريين هما:

المقصد الأول: تجنب الكشف عن المعنى الدقيق للعبارة في النهج الصوفي، تحوطاً من مقابلتها بسوء الفهم أو التأويل أو النبذ أو الازدراء، وهي معان ذوقية، وجدانية يجدها الإنسان في نفسه، ولا يقدر أن يُصوّرَها لغيره إلا بضرب المثال، أو التجوّر البعيد.

المقصد الثاني: وقد رُوعي فيه المخاطب بنوعيه (المقصود بالقول/غير المقصود بالقول)، وحسن استقبال النفس للعبارة أو النصيحة أو الحكمة أو المعلومة، إذا ما بُنّت في شكل قصة أو حكاية أو رؤيا في حلم خاصة. لهذا نلاحظ ملمح المبالغة والخوارق في بعض أحداث القصص والرؤى ومضامينها (ونذكر هنا على سبيل المثال قصص ابن عربي مع الخضر ولقاءاته العديدة معه. وقد أوردتها كلّها في شكل خواطر ورؤى وأحلام يقظة).

يرى كثير من الدارسين أنّ اصطناع أسلوب الرمز والتشفير عند الصوفية -وابن عربي أساساً- كان لستر كنوز الأسرار وفق منهج القرآن الذي ستر هو أيضاً كنوزه موطّفاً للإشارة والرمز. وقد بحث دارسون من أمثال محمد مصطفى حلمي وسيد حسين نصر وزكي نجيب محمود وأبو العلاء عفيفي ونصر حامد أبوزيد¹⁷ لغة الإشارة هذه وتأولوا مقاصدها

وطريقة اشتغالها في نصوص ابن عربي وعلاقتها المفترضة بالوجود والطرق، التي أنتج بها ابن عربي الرموز الإنسانية والكونية والعديّة والحرفيّة. ولم يغفل هؤلاء الباحثين حتى المنابع التي استقى ابن عربي منها رموزه -أو إشارات- مثل عالم الحيوان وعالم الطير والظواهر الطبيعيّة والظواهر الفلكيّة والثقافات الدينية وتاريخ الأدب. وقد كان دأبهم محاولة فكّ آليات التفسير التي يوظّفها ابن عربي داخل نصّه وفهم كنيّة اشتغالها، ولم لا فهم النسق العام الذي تلتئم من خلاله هذه اللغة التي أبعدت الكثير عن طريقها لانغلاق طواسينها، وأغوت الكثير بمحاولة الاقتراب منها لسحر خطابها وقست على الكثيرين لعسر بوحها بأسرارها لمن هم ليسوا من أهلها. وعلى الرغم من محاولات هؤلاء الباحثين كلّ الجهد المبذول في الفكّ والتأويل والتصوّر، تبقى القضية في نظرنا موكولة -في هذا الطرح على الأقل- إلى محاولة فهم خطاطة المتكلم الذي يُسرّد نصّه، وفي ذهنه يعتمل إشكالان ينبغي أن ينفذ من بينهما:

الإشكال الأوّل هو جملة الأهداف والضوابط والمُخاطبين المفترضين الذين يتوجّه إليهم بتعاليمه، في مجتمع صارمة قوانينه، إذا أخطأ فيه الفقيه اعتبر مخطئاً وإذا أخطأ فيه الصوفيّ اعتبر كافراً. لذلك لا محيد لابن عربي عن الفطنة والمداورة وحسن التعامل مع صنوف المُخاطبين المفترضين الذين ذكرناهم في القسم الأوّل من البحث، وانتهاج وسائل متعدّدة من الترميز والتصوير والكنائيات والاستعارات أو "تفتيت عقيدته الخاصة في الإشارات والرموز"¹⁸.

الإشكال الثاني هو إشكال اللغة ذاتها أو لغة السرد الصوفي. إنّ بحثنا في سرديات الرجل يكشف لنا جهده في تحديد ملامح هذه اللغة "الذوقية" التي تختلف عن اللغة العادية وتحيد عنها بل تناقضها، إذ اللغة العادية وفق

أدونيس: "تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائيّ بينما الصوفيّة لا تقول إلاّ صوراً منها، ذلك أنّها تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما لا تتعدّر الإحاطة به. فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلاّ بما لا ينتهي".¹⁹

إلى جانب هذا، انتهج المتكلم في نصوص ابن عربي سبيلاً آخر نراه ضروريّاً لإحكام خطّطه داخل خطابه، وتحقيق أهدافه المرجوة، هو التعديل من لغة من يخاطبه وجعلها موائمة للغته. أو لنقل تعليم المخاطب المقصود بالقول سبل فكّ شفرات هذه اللغة، قبل تقديمها له مشفّرة لا تطلب إلاّ جهده. وهذا ما نجده في الكثير من كتب الرجل ومخاطباته، فالسرد فيها موجهٌ إلى مريدين مهيّئين لخوض تجربة تقسّمهم إلى مقامات تبدأ بالزهد في الدنيا أو الطلب وتنتهي بالفناء.²⁰ ولفهم هذا النهج من المخاطبة نبحت في هذا النصّ الذي نقتطعه من كتابه "عناء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب"

يقول: "سألني رجل من أهل تبريز، وممن يقول بدولة العزيز وينكر سقوط التمييز، من أسرار أشراف الساعة وأماراتها وحقائقها وإشاراتها، من طلوع شمس مغربها، وروحانيّة مقصدها(...) وقال لي: أريد منك أن تبين لي أين أسرار هذه الأكوان من نشأتي الإنسان؟ فإنّي أريد أن أجعلك لشيطناني شهاباً رصداً، وأتبعك على أن تعلّمني ممّا علمت رشداً(...)"

قلت له: يا سيّدي صان الله أنوار شبّيبتك، وحفظ عليك متاع غيبتك، أريد أن أعلمك قصتي، لتكون لك سلماً إلى منصّتي، عسى أن يقلّ إنكارك، فيحسن أن وقع منك اعتذارك، فإنّ الذي سألت عنه من هذه الأسرار المصونة عن ملاحظة الأنوار فكيف بعالم الأفكار لا يصلح في كل وقت إفشاؤها ولا بأيّ نفخ بعثها وإحيائها. فإنّ نبأها عظيم وشيطان مكرها أليم، وإن كان بعض ما سألتني عنه لم أعرج إليه(...). ثمّ لمّا رأيت السائل عن

تلك المسائل لا تحرّكه دواعي الإنكار، أعرضت عنه إعراض معلّم ناصح، وصرفت وجهي إلى وجهة الحقّ الذي بيده المفاتيح، وسدّدت الباب الذي ينكره ويجعله حتى يتمكّن من مقام السمع ويتحقّق بحقيقة من حقائق الجمع. وقمت إلى الحقّ ملبياً، وله مناجيا وأسمع السائل سرّات حكمه، وكأني لا أقصد بذلك تعليماً (...)

فلما سمع السائل وصف حالته، وسجنت بدر سرّه في إرادة هالته، وتنبّه لما أخفي فيه، وأبرزت له نبذة من معانيه، ورأيتّه قد أصغى إليّ بكليّته، وخرج عن ملاحظة نفسيّته صرفت وجهي إليه وهو فان فيما أوردته عليه، وطلب مني الزيادة بحاله فزدته (...)

فلما سمع منتهى القلوب، ووقف على شرف منتهى الغيوب ورأى ما حوته المملكة الإنسانيّة من الصفات الربانيّة والأسرار الروحانيّة جثا على ركبتيه وانسلخ عن ظلمته. وقال: أنا أكتّم السرّ فأوضح لي الأمر، فقد زال النكران وطرد الشيطان بعناية (إنّ عبادي ليس لك عليهم سلطان) وصف لي الخبر إنّي أسلم، وعلمني إنّي أنعم.

قلت: فلم أزل بهذا المشهد السنّي، والمقام العليّ، أغدو وأروح، في غُبوب وصبوح، إلى أن تمكّن الأمر لديّ، وحصلت المفاتيح في يدي²¹

مرّ المتكلّم والمخاطب في هذا المثال السردّيّ بطورين من الممارسة التعليميّة أو المعرفة الصوفيّة، توضّحهما أعمال التأثير بالقول المنجزة في هذا النصّ، والمقام التعامليّ الذي حكم الأطراف المتخاطبة فيه، بعد أن جمعهما مقامان متباعدان في البداية عمل المتكلّم - المعلّم على ردم الهوة بينهما عن طريق تغيير الأوضاع القوليّة أثناء تعامله مع هذا السائل. فكيف ذلك؟

أ.الطور الأوّل: هو طور السؤال من المخاطب وطلب المعرفة الحقيقيّة والرغبة في الإتياع، مع التصريح بجهل هذه المعرفة وأصولها. وهو كذلك

طور تلمّس مكاسب المخاطب من قبل المتكلّم أو جسّ نبض معرفته. ويتّضح لنا من خلال هذا المقام التعامليّ الأوّل مكانة المتكلّم عند طالب المعرفة، من خلال السؤال أو الطلب الذي جمع ما يُفترض أن يكون الصلة القادمة بين الطرفين المتخاطبين (تبين لي/ أجعلك/ أتبعك/ تعلمني) وهي صلة المُعلّم بالمتعلّم أو صلة المريد- السالك بالقطب- العارف ولكن هذا الطور ينتهي بالإعراض عن السائل أو تخييب أفق انتظاره، وقطع التواصل التقليدي بينهما ليصبح إقبال السائل وانفتاحه على معارف المتكلّم مُقابلاً بإعراض ظاهريّ مبرّر ومفسّر من العارف (أعرضت عنه). وسبب الإعراض في هذا المستوى الإنكار أو عدم التمكن (أو الأهلية) من مقام السمع تمكّناً يخول له اكتساب المعرفة الموعودة.

ب. الطور الثاني: هو طور تغيير الإستراتيجية من المتكلم العارف، إذ ينفذ إلى السائل المخاطب من خلال السمع أو نقطة ضعفه التي يقدرها، ويسعى إلى معالجتها وفق "حكّمته".

يقول (...وأسمع السائل سرائر حكمه، وكأني لا أقصد بذلك تعليم)، وهذا التعديل في خطط القول تطلّب تغييراً في المقام التعامليّ من جهة المخاطبة فصارت غير مباشرة، لا يُقصد إليها قصداً وإنما تُستقى من حال السمع، ويُترك فيها الأمر على عواهنه للمخاطب ينشُد إلى هو ليس له ويتقبّل ما هو موجه إلى غيره، يقول: "وقمت إلى الحقّ ملبياً، وله مناجياً" وما يعيننا من هذا الطور أنّ مقصد الرسالة قد وصل إلى المخاطب وأنّ أعمال القول قد أنجزت بالطريقة، التي أرادها المتكلّم (سمع/ تنبّه/ أبرزت) فطلب الزيادة ووقف على المعرفة الحقيقيّة (منتهى القلوب/ شرف منتهى الغيوب) ثمّ كانت نتيجة عمل التأثير بالقول: "جثا عن ركبتيه وانسلخ عن ظلمته" وهي نتيجة استجابات إلى مختلف الشروط المقاميّة لإنجاز عمل التأثير بالقول مثل الإرادة والقصد والقرائن المطابقة للعمل اللغوي المنجز بعد أن قام المتقبّل بتأويل

رسالة المتكلم وخضع لشروطها، لذلك يقول: "أنا أكتُم السرّ فأوضح لي الأمر فقد زال النكران وطرد الشيطان بعناية" إنّ عبادي ليس لك عليهم سلطان" وصف لي الخبر إنّي أسلم وعلمني إنّي أتعلّم".

إنّ ما تعلّمه المخاطب هنا هو كيفة فكّ شفرة الخطاب الصوفيّ وطريقة تأويله، وقد كان جهد المتكلم منصباً على إنجاز عمل التأثير بالقول بما هو فعل في المستقبل، باللغة وبغيرها كذلك. إذ يتصدّر وعي المتكلم في هذا النصّ بمقامه العليّ وتأثيره النافذ في المريد الصوفي يقول: فلم أزل بهذا المشهد السنيّ والمقام العليّ أغدو وأروح في غُبوق وصبوح إلى أن تمكّن الأمر لديّ وحصلت المفاتيح في يديّ". وهذا الفخر جامع لعناصر كثيرة منها ما هو لسانيّ ومنها ما هو غير لسانيّ يخضع لسلطة المقام وتأثيره العميق في بناء الأقوال وتوجيه المقاصد العليا التي يرتئّيها المتكلم.

خلاصة: مجمل القول ممّا ذكرنا في هذا المدخل لدراسة خطط المتكلم في السرد الصوفي القديم من خلال البحث في بعض مؤلفات شيخ الصوفيّة محي الدين بن عربي، أنّ فكرة وضع المتكلم وخططه تحت طائلة الدرس، لها فوائدّها في الكشف عن بعض صنوف النقيّة والترميز التي يلجأ إليها الصوفيّ عادة لستر المعرفة عمّن هم ليسوا من أهلها. وقد تتبّعنا بعض الإشكاليات التي طفت عن عسر هذا الخطاب فبحثنا في إشكالية المخاطب في نصّ ابن عربي ضمن دائرة إشكال تداوليّ يضع المتكلم الصوفي أمام تجربة لغويّة معقّدة تطلب منه من جهة الإبانة والوضوح بحكم علاقاته بالنظام اللساني الذي ينتمي إليه، والغموض والمداورة من جهة أخرى بحكم المخاطر والمزالق التي يسهل فيها اتهامه بالكفر والزندقة كما وقع للحلاج والسهورودي. وقد خلصنا إلى وعي المتكلم الصوفي في نص ابن عربي بنوعين من المخاطبين، ينبغي النفاذ من بينهما هما مخاطب مقصود بالقول من داخل دائرة

الصوفية ومخاطب متلصص موجود قسرا من خارج هذه الدائرة. وعلى المتكلم أن ينجح في مخاطباته مع النوعين دون أن يفتعل الأزمات أو يقع في فخ اللغة الذي قد ينقلب إلى فخ قاتل. وهكذا يُنجز المتكلم الصوفي أعمال التأثير بالقول لمخاطبين مقصودين بالقول، ويُرَاوِغ الآخرين بخلب الكلام وساحر القصص والأحلام ومختلف أنواع المغامرات والشطحات والرؤى.

ثم نظرنا إلى قضايا التفسير في نصّ ابن عربي من جهة ما يعتمل في ذهن المتكلم وهو يسرد نصّه وحصرنا القضايا المطروحة أمامه إشكاليين:

* إشكالية المراوحة بين ضوابط النصّ وأهدافه من ناحية والمخاطبين المفترضين من ناحية أخرى وما تنتجه من آليات توقّ داخلية يلجأ إليها المتكلم عندما يفتت عقيدته الخاصة في الإشارات والرموز.

* إشكال اللغة الصوفية ذاتها، التي تختلف ضرورة عن اللغة العادية وترسم ملامحها الخاصة بها، من حيث هي لغة ذوقية عرفانية تختلف دلالات مصطلحاتها عن دلالات اللغة العادية ولا يستقرّ فيها المعنى بل ينزاح عن أعرافه ومواضعه وتوضع فيها الكلمات في فضاء لم تعهده لخلق بها جمالا غير معهود" على حدّ قول أدونيس.²²

ولكنّا كذلك بحثنا في بعض مقتضيات خطط المتكلم وهو يسرد نصّه من جهة مواعمة لغته للغة مخاطبه وانجازه لأعمال تأثير بالقول، اعتبرناها من باب تعليم هذا المخاطب أسس فكّ شفرة الخطاب الصوفيّ من داخل دائرة الصوفية، وإخضاعه لتأثيرات مقام القول المختلفة-اللسانية وغير اللسانية- التي تسهم في إيصال المعرفة الصوفية وإنجاح مقاصد المتكلم.

لقد كان مقصدنا من هذا البحث لفت الانتباه إلى خطط المتكلم الصوفي في كتاباته وما يعتمل في ذهنه وهو يسرد نصّه في مجتمع تختلط المعرفة فيه بأسس تكوين بنيته الحضارية، وتسور فيه الخطابات عادة إلّا ما شذّ منها.

- 1- أبو حامد الغزالي "إحياء علوم الدين" المجلد الرابع، القاهرة، دت، ص268.
- 2- أنظر ديوان الحلاج، تحقيق ماسينيون، باريس 1955.
- 3- وهو ضرب المصالحة الوحيد الذي أجرته نصوص الصوفية مع من هم خارج دائرتها.
- 4- يكفي التذكير هنا بما تتمتع به أي مجموعة لسانية من قدرات مرجعية مشتركة وتصورات مؤتلفة حول العالم والحقيقة.
- 5- الجاحظ "البيان والتبيين" تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ج1، ص92.
- 6- محمد زروق: "مراعاة أقدار المخاطبين في مقدمات كتب الأخبار"، ضمن أعمال ندوة قضايا المتكلم في اللغة والخطاب، دار المعرفة للنشر، تونس 2006، ص45.
- 7- (راجع مثلاً النشوار والأعاني وكتب الجاحظ والأمالى).
- 8- وقد أخذنا نموذجاً لذلك شيخ الصوفية في القرن السابع محي الدين بن عربي لأنه يمثل برهنة نضج الخطاب الصوفي ويختزل وعيها بما تجابهه من مخاطر وأزمات.
- 9- ابن عربي: شمس مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة 1954، صص 19-20.
- 10- نصر حامد أبو زيد: هكذا تحدث ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص138.
- 11- نفسه، ص138.
- 12- محي الدين ابن عربي: كتاب مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية.
- 13- ابن عربي "الفتوحات المكية"، ج1 ص، 173.
- 14- ابن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ص47.
- 15- عصام محفوظ: "مع الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي"، نشر دار الفارابي، دت، ص81.
- 16- نفسه ص 70.
- 17- سيد حسين نصر: ثلاثة حكماء مسلمين، دار النهار بيروت/محمد مصطفى حكيم: "كنوز في رموز" ضمن كتاب "محي الدين بن عربي كتاب تذكاري" دار الكتاب العربي، القاهرة 1969 صص 35-66/ زكي نجيب محمود: "طريقة الرمز عند محي الدين بن عربي في ديوان ترجمان الأشواق" المرجع نفسه، صص 69- 104/نصر حامد أبو زيد: "فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي" دار الوحدة، بيروت 1983
- 18- سعاد الحكيم: "ابن عربي ومولد لغة جديدة". المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص17.
- 19- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، 1995، ط2، ص23.
- 20- رتب الصوفية المقامات إلى سبعة هي: الطلب أو الزهد في الدنيا/العشق أو المحبة/المعرفة/الاستغناء أو الكفاية والفقر/التوحيد أو الوصول والوحدة/الحيرة أو الدهشة/ الفناء.
- 21- ابن عربي: عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، سبق ذكره، ص ص 94-97.
- 22- أدونيس: الصوفية والسريالية، سبق ذكره، ص147.

النزوع الصوفي في رواية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار

أ. نبيلة زويش
جامعة تيزي وزو

يحدث أن يقرأ الإنسان نصاً، ويشعر أن شيئاً ما يشده إليه، وأحياناً أخرى تكفي قراءة عنوان على غلاف كتاب ليدفعك فضول القراءة لاكتشاف ما يحتويه هذا المؤلف أو ذلك، ويبدو لي أن طريقة العنونة التي اتبعها وطار في روايته الأخيرة لها هذا الأثر، إنها تشدك إليها وتستهويك قبل ولوج عالمها. والحقيقة أن هذا ما حدث معي عندما أهديت لي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وكتب الطاهر وطار في إهدائه: "بلارة تفعل كل شيء وتعلم كل شيء" فحرك هذا العنوان ومن ثم الإهداء بداخلي رغبة ملحة على قراءة الرواية واكتشاف عوالمها.

وبعد أن جئت على قراءتها، فكرت في دراسة المفارقات الزمنية للكشف عنها كتقنيات، سمح بذلك التشكيل الجميل لمسار الحكاية، ولعل ما دفعني للتأسيس لهذه الفرضية انبھاري بتعدد أزمناها على مستوى القصة والمحكي، حيث ارتد السارد إلى عهد خالد بن الوليد ومالك نويرة وحروب الردة، وربطها من خلال تقنيات التناص بأحداث العشرية الأخيرة، وبالاغتماد على مرجعية خارج نصية تاريخية ارتبطت بخاصة بأحداث في أفغانستان ومصر والجزائر.

لكن، وبعد جهد جهيد بذلته لأجل استنباط تقنيات المسار الزمني والمفارقات التي انبنت عليها الخطة الزمنية للرواية، أدركت أن إشكالية الزمن في الرواية لا يمكن أن تحصر في سوابق ولواحق وأحداث متواترة وديمومة ومدى، لأنه كان غاية في حد ذاته، وكأن المؤلف كان يسعى لضبط ماهية الزمن والكشف عن كيفية انبثاق الحدث الصوفي ساعة الحلول من الحدث أو اللاحق. لأن السيرورة الزمنية، عندها ترتبط آن الحاضر... الآن الخالي من كل حركة... فالسرمدية هي الحضور الدائم، بمعنى الثبات وانعدام الحركة والتغيير... وإذا كان الزمن مكونا من آنات متوالية فالوجود الحقيقي فيه حاضر باستمرار مادام موجودا في الآن" وهي السرمدية نفسها، التي شكلت سفر الولي الطاهر، ورجوعه بعد كل حلول إلى المكان نفسه والزمان نفسه، فكان تموقع المقام في المكان نفسه، علامة على ثبات المكان والتغيير، نستدل على ذلك بقول السارد: "استدار، لكن المقام ظل يقابله، استدار من جديد فوجد نفس المقام، ظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها. وظل المقام يتعدد"⁽¹⁾.

وما تجدر إليه في مستوى الحديث عن الفضاء الذي دارت فيه هذه الأحداث فيمكن القول إنه فضاء مفتوح عندما يتعلق بالفيف الرحب، وربما يرجع توظيف هذه التسمية بالذات لما تحمله الكلمة من دلالات متعددة، فالفيف هو "المغازة، لا ماء فيها... مع الاستواء والسعة، وهو يوم من أيام العرب، وتحيل الكلمة على موضع قريب أنزله سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم نفرا من عرينة عند لقاحه... وتنتهي دلالة الكلمة في كل هذه المعاني إلى معنى الصعوبة، والشدة التي يمكن أن يتلقاها العبد "الولي" بسكنه في هذا المكان. وأما الفضاء المغلق فإن دلالاته ارتبطت من جهة بما عرف

عن هندسة مقامات الأولياء والصالحين من حيث تقسيم غرفها وقاعاتها، وفيها إحالة أيضا على ما هو متداول في الإسلام وبعض الديانات الأخرى عن هندسة الكون إن صح التعبير. الأرض والسموات السبع. وقد ظهر بشكل دقيق في الرواية على لسان الولي الطاهر، السارد الشخصية في هذا المستوى من مسار الحكاية ثباته وعدم تغييره يقول: الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها، طابق الزوار الذي يفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه خاص بتعليم القرآن، والشريعة، وبعض العلوم يسع لأربعمائة طالب وطالبة. الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد للطالبات والمريدات، الذي يليه نصف للمؤن ونصفه للشيخوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم. الطابق السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي" نلاحظ انتشار دقيقا لبعض الألفاظ التي تؤكد النزوع الصوفي للمكان منها خاصة: "المصلى، المحراب، الخاروة حيث الطريق إلى الله. ويبدو أن هذا البناء بأكملها تحيل على الخلقية الدينية التي اعتمدها المؤلف. وأما ثبات الزمان فقد نستدل عليه بإشارته إلى الشمس، التي كانت مستقرة في منتصف السماء وبتلاوته لسورة، "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا" (2). نخلص من هذه الخاصية إلى أن هندسة الزمن كانت دارية مغلقة تجسدن من خلال صيغة تنفي الوجود الزمني ذاته، ومن ثم كانت كل أفعال الولي الطاهر مردودة إلى زمن حلوله، سواء في أفغنستان أو مصر أو الجزائر أو في عالم بلارة أو في

قبيلة مالك بن نويرة. بمعنى أن كل الأحداث كان زمنها حلول الولي الطاهر ورجوعه إلى الحاضر قبالة مقامه الزكي.

لكن، الولي الطاهر لم يكن يعرف هو نفسه المدة التي كانت تستغرقها غيبته، يقول السارد عنه: "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة... عندما يستيقظ الولي الطاهر مغميا عليه، في حضرة طيبة لا حد لها لمكانه وزمانه، ومحاولة معرفة ذلك إفساد للحالة" (3)

وإن كان هذا ما يقوله المحكي عن الزمان والمكان في هذه الرواية فكيف يمكن أن يميز بين زمن القصة وزمن الحكاية، ثم ما جدوى ذلك، يبدو لي أن في ذلك إفساد لمتعة الحكاية، لأن بذرة العبقريّة في بنائها قد تشكلت من هذه الخاصية.

لكن اعتمد المؤلف على هذين المكونين، فإن الحلة اللفظية التي كسا بها النص بشكل خاص، كانت القرينة الأولى الملفتة لانتباه المتلقي من الناحية الخارجية للنص، لقد أضفت مصطلحات الصوفية ومسميات المتصوفة على الرواية هذا النزوع الصوفي من جانب اللغة المستعملة، ومن ثم ولأجل رفع بعض اللبس، الرواية ليست كتابة صوفية، إنما كما قال وطار نفسه "...بالدرجة الأولى أن لكل موضوع مواده وأدواته، فأنت لا تستطيع أن تكتب عن إيديولوجية ما دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناظليها ورجالها ومنظرها كذلك... إنك إذا ما تواجدت في مسجد، مجبر ليس فقط على استعمال لغة دينية، بل على الوعظ والإرشاد كذلك". (4)

ومن ثمة فإن القاموس اللغوي لهذه الرواية، وبدءا من العنوان قد تشكل من ألفاظ ومسميات صوفية، ومن باب التمثيل لا الحصر الكامل لكل الكلمات

نستشهد بالكلمات الآتية ونحاول أن نعرض لتعريف أهمها مما له أهمية في مسار الحكاية قبل الانتقال إلى المكونات الأساسية الأخرى لعالمها، من ذلك "الولي- الشيخ- الطاهر- الزكي- الدعاء- التضرع- الذكر- الحضرة الطبية- التهاليل- الحالة- الحلول- الكرّمات- الانس والجن- الخلوة- المصلّى- المريّدون- المريّدات- المقدّم- القناديز- الجوهر- العرض- الطريق..."⁵

يظهر من خلال توظيف الكاتب لهذا المعجم اللغوي، أنه أبقى من خلاله على كل ملامح الطرق الصوفية ونظام العلاقات، الذي يحدد مكانة كل شخصية في مسار الحكاية ودوره، أو الوظيفة التي يقوم بها كعنصر مكون لجماعة المقام الزكي. لكن السؤال الذي يطرح علينا، هل ظاهر هذا الشيخ الطاهر الذي يؤكد المؤلف على وصفه بالطاهر كبقية شيوخ المتصوفة؟ ودوره في الحكاية كان كدور الشيوخ في الحقيقة والواقع؟

أما الشيخ عند المتصوفة، فهو "بمثابة الأستاذ للمريد. والمريد كالطالب، والطالب لا يستطيع أن يتقدم في دروسه بدون موجه ومرشد، لا يستطيع الفرد في نظر المتصوفين أن يسلك هذا الطريق بمفرده والشيخ هو الذي سلك الطريق على يد شيخ واصل، فترقي في المقامات، من مقام التوبة إلى مقام المشاهدة... ثم يعاد بعد اعتلاء تلك المقامات ليقيم الشريعة"⁶.

ويمثل الصوفية للعلاقة التي تجمع الشيخ بالمريد، وحاجة المريد للشيخ، بالشجرة إذا أنبتت بنفسها من غير غارس فإنها تورق ولكنها لا تثمر كذلك المريد إذا لم يكن له أستاذ يأخذ منه طريقته نفساً نفساً، فهو عابد هواه لا يجد نفاذاً⁽⁷⁾. صف إلى ذلك أن المتصوفة، يرون أن من لا أستاذ له، إمامه الشيطان الذي يقود مريده إلى الجحيم، ولهم في رسول الله صلى الله

عليه وسلم أسوة حسنة، حيث علم الصحابة الدين والشرعية. وبقيت سنته تتبع بعد القرآن الكريم.

يقول السهر وردي في علاقة المريد بالشيخ: "... ثم لا يزال المريد مع الشيخ كذلك متأدبا يترك الاختيار حتى يرتقي من ترك الاختيار مع الشيخ إلى ترك الاختيار مع الله تعالى ويفهم من الله كما كان يفهم من الشيخ" (8) من واجب الشيخ، والمتفق عليه في كل الطرق الصوفية، نحو المريد أن يتعرف على أحوال مريديه وعليه أن يحافظ بينهم على حدود الله، ولا يجوز للشيخ أن يعلم المريد الأذكار حتى يشهد قلبه للمريد بالعزم، وبعد أن يجربه يعلمه ذكرًا من الأذكار، ومن ثم يعرف المريد بقولهم: "هو الذي صح له الابتداء، أو حصل في جملة المنقطعين إلى الله تعالى ويرون أن إرادة المريد لا تصح حتى يكون الله ورسوله وسواس قلبه" (9)

أما رتبة المشيخة فهي من أعلى الرتب في الطريقة الصوفية، ونيابة النبوة في الدعاء إلى الله، لأن الشيخ هو من يسلك بالمريد طريق الاقتداء برسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو طريق التزكية، فإذا تركت النفس انحلت مرآة القلب، وانعكست فيه العظمة الإلهية" (10)

لكن الملاحظة على مستوى شيخ الرواية أن اسمه قد اقترن بالطاهر، والطاهر كما ورد في معجم الكلمات الصوفية للنقشبندی هو: "من عصمه الله تعالى عن المعاصي. وطاهر الباطن: هو من عصمه الله تعالى عن الوسواس والهواجس والتعلق بالأغيار، وطاهر السر: هو من لا يذهل عن الله طرفة عين وطاهر السر والعلانية هو من قام بتوفية حقوق الحق والخلق جميعا لسعته برعاية الجانبين". (11)

يضاف إلى هذه الملاحظة تكرار مصطلح الذكر والتذاكر وتكرار الولي الطاهر والمريدين في متن الرواية للدعاء الآتي: يا خافي الألفاف نحن مما نخاف". وقد جاء في الوسيط أن الذكر من "ذكر الشيء يذكر ذكرا وذكرنا وذكرى وتذكرا: حفظه واستحضره وبرى على لسانه بعد نسيانه وذكر الله أنشئ عليه وذكر النعمة شكرها وللکلمة غير هذه من المعاني. وقد ذكر القرآن الكلمة هذا اللفظ مرات عديدة من ذلك: "فاذكروا الله كذاكرم آباءكم أو أشد ذكرا" وقوله عز وجل: "واذكروا الله في أيام معدودات." وقوله "الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب".

وأما الذكر عند المتصوفة فهو التخلص من الغلظة والنسيان بدوام حضور القلب مع الحق. وقيل: ترديد اسم المذكور بالقلب واللسان، سواء ذلك ذكر الله أو صفة من صفاته، ومن ثم كان ترديد الولي الطاهر لصفة من صفات الله "خافي الألفاف".

نخلص من ظاهر الرواية، إن صح تعبير الصوفية، أي مستواها السطحي إلى باطنها من خلال مدلولات لغتها وعلاقات شخصيتها توافق زمانها وخصائص مكانها ولغتها وعلاقات شخصياتها. وأدوارهم الظاهرة ومراتبهم إلى توافقها مع ما بدت عليه كل هذه الأمور في المفاهيم الصوفية. فماذا عن باطن الرواية المتشكل من مكونات الخطاب الروائي نفسه.

لما كانت العنونة هي أولى العتبات التي يلج من خلالها الدارس عالم النص وذلك باستنطاقها باعتبارها علامات سيميولوجية تحيل على مدلول النص، وتؤدي وظائف تناصية تملأ البياض الدلالي الذي يواجه القارئ من الوهلة الأولى، الأمر الذي ذهب إليه ريفاتير عندما عد العناوين علامات مزدوجة لأنها تحوي النص الذي تتوجه وفي الوقت نفسه تحيل على نص

آخر يوجه انتباه القارئ نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه. وربما هي الفكرة التي يؤكد رولا بارت، حيث يرى أن العناوين أنظمة دلالية سمولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وايدولوجية، ويؤكد بأن عنوان النص المكتوب يسمح للقارئ بأن يطلع على رسالة ثانية بين السطور الأولى، وانطلاقاً من هذه المعطيات النظرية، التي كثر انتشارها وتداولتها الدراسات، يشدنا أول الأمر عنوان هذه الرواية الذي يختلف في بنيته وصياغته عن العناوين المعهودة في الروايات السابقة للظاهر وطار، فبينما تعودنا على العناوين القصيرة، التي قد لا تتجاوز الكلمة الواحدة مثل "اللاز" و"الزلزال" تطالعنا هذه الرواية بجملة كاملة: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ولغة العنوان جملة تامة وتفيد معنى. ومن ثم فالمعنى المستفاد منها كتركيب لغوي فعل رجوع هذا الولي الموصوف بالطهر إلى مقامه وهو زكي، وأما المعنى الباطن والمضمن الذي تخلفه الرسالة التي بين الأسطر على حد تعبير بارت، فهي أن الولي قد غاب عن مقامه والجملة تخبرنا بفعل عودته والمسكوت عنه فعل الغياب وسببه.

الأمر نفسه تؤكد الوظيفة اللغوية، التي أشار إليها جاكبسون، فقد تشكل العنوان من مبتدأ "الولي" وقد وضعه المبدع في محل الابتداء للتأكيد على قصد ما وحتى يدعم غرضه أدخل (الـ، الجنسية) التي تثبت هوية أو بطاقة الشخصية وبهذا يلغي سؤال القارئ، من يكون هذا الولي؟ ليكفي القول إنه الولي. ثم يأتي خبر هذا المبتدأ جملة فعلية، لكن ليتعرف به بقدر ما تخبر عن عودته التي أوردتها المبدع في صيغة المضارع الذي يحمل دلالته الزمنية المميزة لحركة الفعل زعموش يشير في دراسة سابقة للإشكالية نفسها، لكنه يرى أن موضوع التركيز والاهتمام لدى الكاتب في "الخبر" الذي

جاء في شكل جملة فعلية أساسها الفعل المضارع المعرب أو المجرد من الناصب والجازم ما يؤهله للتغير وفق الأحوال التي قد يتعرض لها وهو فعل لازم لا يتعدى أثره فاعله. ⁽¹²⁾ وإن أخذنا بضرورة الاعتماد على المبتدأ في إدراك الدلالة فمن باب أنه يمكن لغويا الأخذ بمسألة التقديم والتأخير، الأمر الذي يبدو أن المبدع قد تعمد، وجعل محل الابتداء للولي ومحل الخبر لفعل عودته.

لعل ما يدعم ما نذهب إليه الوظيفة الانفعالية، التي قصدها المبدع من خلال البدء "بالولي". إنه يدرك العلاقة الموجودة بين المتلقي والبعد الدلالي الذي تحمله تسمية "الولي" ويعلم الانفعالات الذاتية التي يمكن أن تخلفها مرجعية الرسالة التي تحيل على أبعاد دينية وصوفية.

تطالعنا الرواية بعد هذا العنوان بعبثات أخرى منها الإهداء، وقد كان: "إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر المرحوم حسين مروة أمين العالم أطال الله في عمره جاء فيه: "قد نتحایل على النهر فنحصر ماءه. وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الوحيدة مرتين" ⁽¹³⁾. وقد نكتفي في قراءة هذا الإهداء بما ذهب إليه، صالح خديش في تأويلها، بأن اعتبر المقولة العربية، المتعارف عليها غير كافية، ولم تعد قادرة على التأقلم مع طبيعة العصر، الذي يحتاج إلى نور ينظف الأفكار دون ما أصابه من انحراف، ولكن ذلك يحتاج إلى تضحية كبرى، فالشمعة المنيرة تنتهي ولا يمكن التحايل على الزمن لبعث الروح فيها من جديد بينما يمكن التحايل على النهر بحبسه في بركة والتمتع بمائه مرتين على الأقل، لكن هناك فرقا بين نظافة المظهر ونظافة المخبر" ⁽¹⁴⁾.

أذكر في هذا المقام أنني حدثت المبدع حول هذه القراءة فقال فيما معناه: "الإشكال المطروح ليس حول الزمن الذي لا يمكن بعثه وإنما حول ما يمكن أن يصلح في عصر ما ويتحایل على صلاحيته في زمن آخر بينما هناك أمور وأشياء لا تصلح إلا مرة واحدة".

والتساؤلات التي طرحت في الساحة الثقافية في الجزائر، في زمن الفتنة، كما زعموا، والتي دارت حول موقف وطار وعدم ابتعاده من الساحة الثقافية، وكيف أنه لم يخش على نفسه من حتف ما عناه أصحاب الاتجاه اليساري، فكان تصريحه وجوابه على بعض السائلين في يومية "الخبر": "لست حليفا للإسلاميين بل متفهم لهم - ليس من السياسة أن تعادي خصمك لأنه يحمل فكرا مغايرا¹⁵".

ويأتي بعد هذا الإهداء، بفصل، أقل ما يمكن أن يقال عنه، إنه ليس كلمة، كما ورد في عنوانه "كلمة لأبد منها" ونفهم من البداية أن المبدع يريد أن يقول شيئا ما قبل أن يسلم روايته للقارئ، وكأنني به يقول: انتظر، تمهل أيها القارئ، أقول لك شيئا حتى لا تفهمني خطأ، ولأنه يعلم أنه "لا يدخل في حساب العمل الإبداعي أصلا" يحاول تبرير رغبته هذه، فيبدأ بالزعم أنه يؤلف لنفسه بالدرجة الأولى"، وإنما نستعمل فعل زعم لأنه يستعمل فعل "اعتقد" وهو الفعل الذي يحمل دلالة الشك واللايقين وإمكانية الخطأ. ثم يضيف إلى هذا، الهاجس الخفي الذي "يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته، حالته". وهو الأمر الذي دفعه إلى "عمل لا صلة له أصلا بالعمل الفني والعملية الإبداعية. وفي هذا تكرار وتأكيد لما ذهبنا إليه، فالكااتب يعلم يقينا أن كلمته هذه التي يأتي ليقول: "إنها المقدمة وما يشبهها،" لا علاقة لها بالعمل الإبداعي. ليصرح مباشرة برغبته في إنارة القارئ، ويخصص بعدها

القارئ المقصود، الناقد والباحث، ويخصص أكثر فأكثر "ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذاك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين." ويأتي بعد ذلك، كما يقول العرب إلى بيت القصيد، ليقول: "وبجرة قلم يلغي الناقد العمل أو الكاتب نفسه، ومن هنا السؤال وهل يمكن للناقد، مهما تكن قدراته، أن يلغي العمل وحتى الكاتب نفسه؟ ليأتي بعد ذلك لتشبيهه بالدركي في منعرج الطريق، فهل يصح هذا التشبيه، ليضيف: "مهمته الوحيدة تسجيل "مخالفة" ما من منطلق واحد هو قانون الطرقات" (16) ومن ثم هل العملية النقدية تسجيل للمخالفات؟ وما نوع المخالفات في الإبداع؟ وما هو منطلقها إذا كانت لا تقوم هي نفسها على قانون ثابت كقانون المرور. ويأتي الكاتب ليبرر قوله بذهنية الإقصاء والإلغاء التي لا تزال ذهنية الإنسان في العلم العربي تتخبط فيها، ليصل إلى ضرورة هذه الكلمة الخارجة عن العملية الإبداعية.

ولما يأتي لمضمون هذه الكلمة، أو الرسالة التي أراد تبليغها للقارئ عن الرواية، يشير إلى واقعيتها على الرغم من ما يمكن أن يبدو عليها من تجديد وسريالية، ويصرح بأنها تتناول "حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا، ويحدد المرجعية التاريخية التي اتكأ عليها: "اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين" (17) هي حالة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة، "ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، برجل خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه لقد اجتهد خالد وخلصته، أنه يشك في إصابته، فله أجر واحد." (18) ثم يشير إلى أن الجانب التراجمي الذي

شده في الحادثة التاريخية، موت هذا الشاعر الظريف والنذر العنيف الذي حققه خالد، "رأس مالك أنفيه تضع عليها أم متمم القدر." (19)

نلاحظ أن الكاتب لا يحيل على المرجعية التاريخية التي اعتمد عليها، خاصة إذا علمنا أن مقتل مالك بن نويرة قد اختلفت أخباره وتضاربت الآراء حول ارتداده عن الإسلام وبقائه.

ثم يأتي المؤلف ليؤكد ما ذهبنا إليه، أي النزوع الصوفي في الرواية، فيقول: ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة. (20)

ينقل بعد ذلك للإشارة إلى استعماله للبناء اللولبي من أجل إعطاء ديمومة للحالة، واقتراحه لعدة نهايات والاكتفاء بخاتمة واحدة. وهنا السؤال وما هي النهايات إذا كان هناك اكتفاء بخاتمة ليقول بعد ذلك الخاتمة هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد (21) ومن ثم كيف هي واحدة؟ ويختم الكلمة بالإشارة إلى أنه حاول الإجابة عن أسئلة طرحت في روايته السابقة "الشمعة والدهايز" التي كثيرا ما ردد، أنها كتابة ثلاثية، فكانت "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" الرواية الثانية لتكون "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" الرواية الثالثة.

تطالعنا بعد هذه الكلمة عناوين فرعية تخضع الخطاب الروائي إلى تمفصلات كبرى شكلت حسب مسار تعاقبي وفق البرنامج السردى الذي تقوم عليه قصة هذا الولي الطاهر، وهي ثمانية مقاطع وردت على النحو الآتي:

- تحليل حر.
- العلو فوق الحساب
- السبيلة

- في البداية كان الإقلاع
- محاولة هبوط أولي
- محاولة هبوط ثانية
- محاولة هبوط أخرى
- هبوط اضطراري⁽²²⁾

نلاحظ أولاً أن هذه العناوين لم تكن لتشكل أقساماً متوازنة من حيث كمها، فمنها ما لم يتجاوز الصفحة الواحدة، ولهذا لا يبدو أن المقصود منها، كان تقسيم الرواية إلى فصول كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين. وكما يبدو من ألفاظها أنها في دلالتها الإجمالية قد ارتبطت بفعل الارتفاع والتحليق، والإقلاع ومن ثمة كانت محاولات الهبوط. وهو المعنى الذي ارتبط بحالات الولي الطاهر على ما يبدو. فالتحليق لغة هو الارتفاع في الطيران والاستدارة كالحلقة، والحر بمعنى أنه غير مقيد. وقد يخرج فعل خلق عن هذه الدلالة المعجمية إلى معانٍ أخرى، من ذلك قول العرب "خلق ببصره إلى كذا، أي رفعه إليه ووجهه. وهو ربما ما كان يفعله الولي الطاهر باستمرار عند نظره إلى الشمس وتكرار ذلك الفعل، من ذلك: "رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس"⁽²³⁾ وقوله "لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبية لعل الشمس تحركت." ⁽²⁴⁾ وقول السارد أيضاً: "ظل بصر الولي عالقا بالقصر غير مبال، بحرارة الشمس فوقه"⁽²⁵⁾.

بعد رجوعنا إلى مستويات أخرى من مسار الحكاية، بحثاً عن علامات هذا الفعل، التحليق والارتفاع، ومن ثمة الحدث الذي ارتبط به، اتضح لنا أنه فعل متصل مباشرة بالعوامل الصوفية وبكرامات الشيوخ، حيث كان هذا الأخير في حالة، عند اجتماعه والشيوخ والمريدين في الحضرة للتلهيل

والدعاء والذكر يحدث هذا الارتفاع. ويصف السرد هذه الحالة الصوفية التي تبلغها حلقة الولي بقوله: "بدأ كل شيء خافتاً، يصاعد من بساط الرمل الناعم إلى العنان الفوقي، رويداً، رويداً، في حين راحت أرواحنا تتسل منا وتتبع الإيقاعات، خفيفة، شفافة، هفافة خفاقة. يا خاف الألفاف نحن مما نخاف... ليضيف عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك، في الذرى عند كل نجمة وعند كل هجرة وفي كل كوكب، فوق كل كتابات رمل. وفوق كل تلة من طين أو من حجر فوق كل قمة جبل في كل فج وبر عرض البحار، نغوص في العمق ونعلو كل موجة"⁽²⁶⁾

ويضيف على لسان السارد، الذي ينقل ما كان يجول في مخيلة الشيخ وهو يذكر أحداث الليلة السابقة، فيقول: "... سكت الشيخ، وأحنى رأسه يستعيد الصورة، كان الرعد يقصف، وكانت البروق تتقاطع تشق الظلمة، وكان الغيث يسح، وأصوات الآلات، تتسامى، نحو النجوم، بينما الحناجر تهتف:

يا خافي الألفاف نجنا مما نخاف
والحلقة ترتفع عن الأرض وتنزل، كان الولي الطاهر ملفوفاً بهالة من نور، في حالة الحالات.

عاري الرأس، عاري الجسم، شعره فائض، كأنه موجة سوداء، وسط الهالة النورانية، التي تستره.

ارتفع على الأرض عدة أمتار. ظل هناك لحظات، ثم نزل هاتفاً. "⁽²⁷⁾

نخلص من المقطوعة الموالية حدث أو فعل التحليق والارتفاع، إنه الولي الطاهر في انتقاله إلى العوالم الأخرى، حيث يصبح في فضاءات مختلفة وأزمة متباعدة، وهي من كراماته على ما يبدو وترتبط بكرمات

الأولياء والمتصوفة التي قد لا يعقلها العقل البشري الذي يتلمس الحقيقة مما يتجلى للأعيان يثبت المنطق الذي يرفض ويستبعد الأوهام.

وتجدر الإشارة إلى أن السارد في مستويات كثيرة يشير إلى فقدان المكان والاتجاهات لقيمتها ومدلولاتها وكذلك كان شأن الزمن الذي يقول عنه السارد:

" إنه يوم ربك، ألف سنة مما يعدون، أعطى للأرض منه لحظة سميت بالزمان وقسمت إلى ليل ونهار، وأشهر سنوات وقرون وساعات، ودقائق وثوان. إنشاء أطال اللحظة وإن شاء قصرها"⁽²⁸⁾.

نتبين من هذه التحديدات التي تحيل على عوالم أخرى وأزمنة ليست من الزمن البشري وعلى شخصيات بتلك الكرامات وندرك أن عالم الرواية ليس فيه نزوعا صوفيا فقط، بل إنها تتجاوزه إلى عوالم الخيال العلمي، كما يصورها العقل البشري في زماننا.

البطاقات الدلالية لشخصية الولي الطاهر:

في بداية تحليلنا وتعرفنا على بطاقة شخصية هذا الولي الطاهر، نشير إلى أننا نرجع أولا إلى ما سبقت الإشارة إليه في مستوى سابق، حيث قال المؤلف بصريح العبارة في: "كلمة لأبد منها" "إن الفنان في، يقرأ التاريخ ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة" فكيف شكلها لتكون صوفية؟

أما ما تعرفه نظريا عن الشخصية، أنها يمكن أن تدخل النص ومسار الحكاية بطريقتين: إما أن تدخله ممثلة دلاليا وإما أن تدخله ببياض دلالي يمثل شيئاً فشيئاً عبر المسار السردى، ويكون ذلك، بما يمكن أن نقوله عن

نفسها بنفسها، أو بما تقوله باقي الشخصيات عنها، أو بأن يتكفل السارد بالتعريف بالشخصية. (29)

وأول ما يطالعنا في بداية الرواية بعد عنوانها، الذي سبقت الإشارة إليه، قول السارد: "تنفس الولي الطاهر من أعماقه" فالولي هو الشيخ صاحب المقام والطاهر، من عصمه الله تعالى عن المعاصي. وهو طاهر الباطن والظاهر. ولما كانت تسميته تحمل هذه الدلالات في حد ذاتها فإننا نعتبر دخوله مسار الحكاية، كان بامتلاء دلالي فالكلمة كما يقول باختين تفوح منها دلالة ما⁽³⁰⁾. ورائحة تسمية الولي الطاهر هي رائحة صوفية دون شك. يضاف إلى ما قاله السارد للتعريف بهذه الشخصية وما نطق به الولي نفسه.

- يا من هنا، يا من هنا، أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم، الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي. أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، كنتم أنا شيخكم الولي الطاهر. صاحب المقام الزكي" (31) يستوقفنا هذا المقطع من حيث أن في تعريف الشيخ بنفس ما يشد الانتباه لا لأنه يوافق التعريفات السابقة لمفهوم المشيخة والطهر وإنما لأننا نلاحظ أنه في ندائه يقول: "يا من هنا إنسا أم جنا، كنتم، وشيوخ المتصوفة في حدود ما قرأنا أبعد الخلق عن عوالم الجن، ولم يرد في التعريفات المعجمية المختصة بالمصطلحات الصوفية أنه يمكن للشيخ أن يكون شيخا للجن. فماذا عن هذا الولي بالذات؟

لا يبدو من خلال الصفات الجسدية التي عرف بها الولي الطاهر أنه يخالف في مظهر بني الإنس، من ذلك الوصف الذي يقدمه به السارد عارض بذلك ملمح الشيخ "... كانت تتأمله متلهفة، أسمر اللون، مستطيل

الوجه، مقوس الأنفاس، مكتنز الشفتين، كث الحاجبين، ماضي العينين
أكلهما، لحيته يتراوح لونها حمرة وسواد، عريض المنكبين، ينسدل على
كتفيه شعر رأسه الأسود الغزير، طويل مستقيم القوام" (32) وفي هذا الملمح لا
يمكن أن تكون البطاقة الدلالية سوى لبشر لا يتميز عن سواه بشيء، لكن
الكاتب يحاول أن يزيد على هذا الملمح شيئاً فيقول على لسان الشخصية. أم
متمم، وإحدى المريدات.

- نراك في الظلمة يا مولاي جسدا نوارنيا، كما أنت الآن، بكل ما
فيك، سوى أنك عار" (33) فنتبين من هذه الإضافة علامة تجعل من هذه
الشخصية شخصية تتجاوز بطاقتها الدلالية صفات البشر، والمتكلمة نفسها
تحيل المتلقي على مرجعية هذه العلامة إنها على ما يبدو من كرامات هذا
الولي فهي تقول له: "لا يمكن أن نشك في كرامة صاحب الكرامات" (34).
لعل ما يؤكد هذه البطاقة الدلالية في شخصية الشيخ ما يرد على لسان
السارد مرة أخرى عندما ينقل ملاحظة شيخ من بين الشيوخ المعلمين الذين
استدعاهم الولي ليستفسر عما يحدث من حوله: من ذلك: "سلم رئيس الشيوخ
المعلمين، مقبلاً عمامة الولي الطاهر وانتظر الإذن ليجلس".

- كيف أصبح مولانا، بعد رحلة البارحة؟
- بخير، من تراني اليوم. أمالكا بن نويرة. أم خالد بن الوليد أم مجاجة
بن مرارة.

- أرى القطب، نور الأنوار، سيدنا ومولانا الولي الطاهر.
- وما الذي أعمى بصائر الآخرين" (35)
وقبل أن نأتي لما قيل عن الولي الطاهر في مستويات أخرى، نشير
إلى تماهي شخصية الولي الطاهر بشخصيات أخرى، شخصيات مرجعية (36)

هو امتلاء دلالي للشخصية، لأنه بتماهيه مع هذه الشخصيات يصبح حاملاً لكل البطاقة الدلالية لتلك الشخصية التاريخية فعندما يرتبط الولي بشخصية خالد بن الوليد، يتحول إلى قاتل مالك بن نويرة، ومحب لام متمم زوجة مالك وما يتبع ذلك من أخبار ومعلومات تاريخية. عن خالد بن الوليد ومالك وحروب الردة، وكذلك كان شأنه (الولي الطاهر) في تماهيه مع كل الشخصيات المرجعية الأخرى، التي أدخلها المؤلف إلى مسار الحكاية، والتي تناصت أحداث الرواية مع أحداثها وكانت الشخصيات التاريخية "شخصيات حكايا" على حد تعبير تدوروف "شخصيات حكايا"⁽³⁷⁾، كلما دخلت واحدة منها النص إلا وحملت معها حكاية جديدة، لا يمكن أن نقول أنها كانت بمثابة الحكايا المضمنة بقدر ما تشاكلت مع أحداث الرواية. لكن يبدو لي أن في دخولها النص وتماهياها مع شخصية الولي الطاهر، تضيف له في كل مرة بطاقة دلالية جديدة، لهذا نراه يسأل الشيخ، من نراه؟ مالكا بن نويرة أم خالد بن الوليد أم مجاجة بن مرارة" ثم تجتمع فيه كل تلك الهويات ليصبح قطبا نورانيا.

لكن هذه الشخصيات المرجعية لم تكن وحدها المسهمة في تشكيل البطاقة الدلالية لهذا الولي، حيث نلاحظ دخوله النص كان مع العضباء، وتواصل حضورها معه حتى نهاية الأحداث وانكشف سرها، وما سر علاقتها بالولي الطاهر.

أما العضباء مؤنث أعضب وهي في دلالتها المعجمية مأخوذة من الأصل العربي العضب الذي يعني القطع. وقد تخرج عن هذا المعنى إلى معنى السب والشتم. لكن السارد نفسه يأتي إلى دلالتها وإلى صفاتها وعلاقتها بالولي، لذلك سنحال أن نتتبع المقاطع التي تعرف بها.

يقول السارد: "ظلت متجمدة في موقعها، تنتظر الأوامر ناصية أذنيها المشوقين والذين يبدو كل واحد منهما وكأنه أذنان لا صلة لهما بالأذنين الآخرين، في شكل مقص يتهاى لقطع شيء ما. ويواصل التعريف بها وإن كان ذلك في شكل تساؤلات عن مجهوليتها ومن ذلك: متى شقت أذناها؟ الله والولي الطاهر أعلم.

متى كانت في حوزة الولي؟ لا أحد يعلم.
من أين أتت ومنذ متى؟ من أمور الغيب أيضا.
هل سميت العضباء لما بأذنيها من غضب، أم تيمنا بناقة الرسول صلى الله علي وسلم. ومن أطلق عليها هذا الاسم أولا وأخيرا" (38)
ثم يأتي بعد التساؤلات التي لا تجد إجابة عليها، وتبقى على الرغم من ذلك بمثابة البطاقة الدلالية، للعلاقة الرابطة بين الولي والعضباء فيقول: "لا يمكن أبدا الفصل بين العضباء وبين صاحبها سيدي الولي الطاهر. قال الأولون الذين رأوهم، كما قال الآخرون الذين لمحوهما أو بلغهم أمرها. والمؤكد لدى لأولين والآخريين من الأتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن" (39).

يتواصل مسار الحكاية، وتبقى العضباء مرافقة للولي وحاضرة معه في كل مستويات الحكاية، لكن ما تجدر الإشارة إليه أن ارتباطها بالولي كان في حاضره، بعد رجوعه وكلما أصابه الصرع وحل في مكان آخر وزمان آخر تغيب العضباء إلى اللحظة التي يستيقظ فيها، فيجدها لا تزال بقربه، لم تبرح المكان، لكن ما نلاحظه أن للعضباء في ملمحها صفة ترتبط ببلارة، المرأة، الفاتنة، التي حذرت الولي الطاهر من سفك دمها، فكان أن ضاع وانمحت ذاكرته، فغاب عن مقامه كل ذلك الغياب دون أن يعلم أين غاب، وكم دامت

غيبته، نتبين هذا في قول الولي الطاهر: "يا إلهي مع الكونكونك، فإنني لا أدري ابني منه أعلى الأرض أم في كوكب غيرها، أفي الحياة الدنيا، أم في الآخرة الباقية.

اللهم حمدك. مادمت في ملكك" (40) إلى أن بدأت الحكاية برجوعه مع العضباء إلى المقام، الذي تراءى له مقامات لم يعرف أيها مقامه، ولعل آخر حدث يربط الولي بالشق الذي في اذنني العضباء هو الذي يتجلى في المقطوعة الآتية: "بلغ الغضب ذراه، فتراجع كل تردد. صقع، امتدت يداه فسلت قرطين من أذنيها، وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع. تأوهت متألّمة، ظلت تتأوه ثم راحت كما أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي، أن غابت نهائياً" (41). نتبين من هذا المقطع أن بلارة هي أخرى شقت أذناها، لكن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان في هذا المستوى، من كانت بلارة وما علاقتها بالعضباء "إن المتتبع لمسار الحكاية يدرك أن امتلاءها الدلالي وبطاقتها الدلالية قد تشكلت بالطريقة نفسها التي تشكلت بها بطاقة الولي الطاهر، في البداية كانت بلارة، مريدة من المريدات، وكان ما يميزها من الأخريات، أنها كانت الرقم واحد بعد المئتين من بين المريدات، يظهر هذا في قول السارد: "التحق بالمقام الزكي خلق كثير، تجلبهم البركات، والكزمات، وحسن العبارة والدعاء، وانضم لحلقات الدراسة، مائتاً شاب وشابة وشابة واحدة من هن، لا أحد يعرف لها أصلاً أو فضلاً، لا قرية ولا عشيرة ولا أهلاً، تقول كلما سئلت بأنها وفدت من بعيد، ذاكرة من حين إلى حين اسم المهدية باحثة عن ضالتها في المقام الزكي" (42)

نتبين من المقطوعة أن البطاقة الدلالية الوحيدة والثابتة التي أعكيت لهذه المريدة هي مجهوليتها، ثم يبدأ تماهيا بدخول النص، كما كان الأمر مع

الولي الطاهر، شخصيات تاريخية أنثوية، فكانت متمم، وسجاح وبلارة. إلى أن تبلغ الحكاية المستوى الذي تقول فيه المرأة- الغواية، الفتنة- الوباء إلى الولي الطاهر بعد أن يسألها: "هل لك اسم يا أمة الله" (43)

فترد عليه: "بلارة. بلارة ابنة ملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد الذي سرت إليه في معسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، مهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي ديناراً واحداً، وأعاد إليه البقية" (44)

لكننا نلاحظ أن هذا الامتلاء الذي يتشكل من خلال بطاقة هذه الشخصية التاريخية لا يتأكد للمتلقي ولا يثبت فلا يكاد يدرك القارئ إذ كانت أم متمم أو سجاحا أم بلارة. لكن الملفت للانتباه، أن البطاقة التي تمتلئ من خلال ملمحها، كما كان الأمر أيضاً مع الولي الطاهر، وحدها تثبت حين يقول السارد: يا خافي الألفاف نجنا مما نخاف.

بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان كالحتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضيء على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة" (45)

إن هذا الوصف الذي يقدمه السارد لهذه المرأة الفتنة من خلال عيني الولي الطاهر، لا يعين واحدة بعينها من الشخصيات التي تماهت مع شخصية المريذة التي تحمل الرقم "مائتين وواحد" لأنه على حد قول هذه المرأة لما كانت في صورة أم متمم: "يتوحد الكائن في الكائن، كما يتوحد في خالق الكائن..." (46) ليقول الولي الطاهر في مستوى آخر: "نفس الصورة. نفس الملامح، نفس الشعر الفحم المنساب على الصدر البارز". (47) إنها ملامح كل النساء في المقام لا تختلف الواحدة منهن عن الأخرى، إنهن يلتقن في فتنتهن

وغوايتهن كما يلتقيان في صفاتهن، فسواء أكانت هذه الأخيرة أم متمم أم سجاح أم بلارة فإن الذي يجمعها مع الأخريات أنها تحمل معها الوباء. "إن كيدهن لعظيم" لكن المنتبِع لعلاقة هذه بالولي الطاهر يجد أنها في آخر المطاف تكشف عن رغبتها هي الأخرى، والتي تلتقي فيها مع رغبة الولي الطاهر التي يفصح عنها عندما يقول: "عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة، والحروب الطاحنة.

ما تزال تتواصل ارتأين أن الهروب بدين الله، عنصر مهم في المواجهة. نقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهرب ما نقوى عليه من الشباب إناثا وذكورا، نلقتهم دينهم ونزوجهم، ونعمر بهم الفيف، منشئين أمة محضة"⁽⁴⁸⁾

إن الموضوع القيمي الذي كان يسعى الولي الطاهر، كذات فاعلة لتحقيقه، والذي كان يبدو من خلال البطاقة الدلالية التي أعطيت له، والتي جعلته يحمل بداخله كعناصر الكفاءة، أن يعمر الفيف بأمة جديدة. إن صح التعبير، محضة من الوباء الذي اكتسح الأمة السابقة وهو ما صرحت به المريدة التي تخلفت عن الصف عندما سألها الولي الطاهر: "سبحان الذي يعلم الجهر وما يخفى. لقد سعيت من أول يوم لقائي، فما أنك هنا، فماذا تردين؟"⁽⁴⁹⁾

- أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون، "كل الناس" لتقول له في مستوى آخر: "... أنت مثلي يا مولاي الولي الطاهر. والذين أرسلوني إليك يريدون ملء هذا الفيف بنسل خاص، وأعلم أنهم ظلة يرصدونك عدة قرون، من بعد ما ألقوا القبض علي.

- وهل يكفي ولد واحد؟

- نعيد حكاية أمنا حواء وأبينا آدم" (50)

إن الفرق الذي نتبينه بين الذاتين أن الولي الطاهر كانت إرادة الفعل موجودة فيه، وواجب الفعل فيه ومعرفة الفعل فيه بحكم البطاقة الدلالية، هو شيخ الشيوخ، وهو نور الأنوار كما سمته إحداهن، بينما كانت "بلارة" مجرد ذات منفذة لأنها تحيل في كلامها على الذات التي كانت ترغب فهي تقول للولي: "الذين أرسلوني إليك يريدون"

لكن المتتبع لمسارهما يدرك أن نقص عناصر الكفاءة كان فيهما معا. إنها لا تقدر وحدها، وهي بحاجة إلى الولي الطاهر فقد سألته أن يمنحها الولد الذي يكون كل الناس ولم يفلح الولي الطاهر بسبب الوباء الذي لحق بهم حتى المقام الزكي ومن ثم السؤال ولماذا لم يستطع الولي مواجهة هذا الوباء؟ وما العلامة الدالة على عجزه؟ إن المتتبع لمسار الحكاية يدرك أن الولي قد فقد السيطرة على من كان بمقامه بعد أن اجتاحت الغواية والفتنة التي كادت أن تذهب بعقول سكان المقام سواء على مستوى الرجال أم النساء، ففتنت النساء بمالك بن نويرة (الولي الطاهر) وفتن الرجال بأمر متمم وأضاعته هذه الأخيرة التي قالت أنها بلارة سبيل الولي لأنه سفك دمها.

وقد تكون الفتنة هي الوباء الطاهر الذي أعجز الولي الطاهر، لكن ذلك عرض، لأن الداء كان بالجواهر إذا ما رجعنا إلى لغة المتصوفة، فالولي لم يقدر لأنه كما قال: إذا ما مس الوباء الروح، فلا علاج غير الاستحمام بالذكر" (51).

- 1- الرواية ص: 11.
- 2- الرواية ص: 21.
- 3- الرواية ص: 14.
- 4- الرواية ص: 8.
- 5- ينظر الرواية.
- 6- السيد محمد عقيل المهزلي، دراسة في طرق الصوفية، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثانية، بدون تاريخ، ص 28.
- 7- أبو قاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1985، الطبعة السادسة، ص 735.
- 8- المهدي، دراسة في الطرق الصوفية، ص: 29.
- 9- أبو قاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1985، الطبعة السادسة، ص 735.
- 10- المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- 11- أحمد النقشندي الخالدي، جامع الأصول في الأولياء معجم الكلمات الصوفية، دار الانتشار العربي، الجزء 3، 1998، بيروت، ص 51.
- 12- ينظر: عمار زعموش، جدلية الواقع والفن في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، التبشير، العدد 18، 2002، ص 45.
- 13- الرواية ص: 3.
- 14- صالح خديش: سيميائية الملفوظ في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، كتاب الملتقى الرابع، عبد الحميد بن هدوقة سنة 2000، ص 134.
- 15- الخبر، الإخبارية اليومية، الأحد 20 أبريل 2006، الروائي الطاهر وطار، ص: 29.
- 16- الرواية ص: 5.
- 17- الرواية، ص: 5.
- 18- الرواية، ص: 9.
- 19- الرواية، ص: 9.
- 20- الرواية ص: 9.
- 21- الرواية ص: 10.
- 22- الرواية ص:
- 23- الرواية ص: 12.

-
- 24- الرواية ص: 19.
- 25- الرواية ص: 19.
- 26- الرواية ص، ص: 39، 40.
- 27- الرواية ص: 80.
- 28- الرواية ص، ص: 18، 19 .
- 29- الرواية ص: 9.
- 30- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكرال، دار الكلام، الرباط 1990، ص ص 26 - 27.
- 31- الرواية ص: 71.
- 32- الرواية ص: 9.
- 33- الرواية ص: 12.
- 34- الرواية ص: 12.
- 35- الرواية ص: 79.
- 36- ينظر فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة بن كراد، ص 24.
- 37 - Tzvetan Todorov, poétique de la phrase, choix suivi de nouvelles recherches sur le récit; édition Du Seuil. Paris 1978, p 33.
- 38- الرواية ص: 79.
- 39- الرواية ص: 79.
- 40- الرواية، ص: 63.
- 41- الرواية، ص: 93.
- 42- الرواية، ص: 24.
- 43- الرواية، ص: 90.
- 44- الرواية، ص: 91.
- 45- الرواية، ص: 69.
- 46- الرواية، ص: 74.
- 47- الرواية، ص: 75.
- 48- الرواية، ص: 24.
- 49- الرواية، ص: 84.
- 50- الرواية، ص: 85.
- 51- الرواية، ص: 45.

تلقي الخطاب الصوفي

قراءة في شرح النابلسي لقصيدة "ابن الفارض" "أرج النسيم"

أ. كريمة حيطوش

جامعة تيزي وزو

ليس الحديث عن القراءة بأقل أهمية من الحديث عن الإبداع الذي يتعامل معه. فهي إشكالية محورية من إشكاليات النقد المعاصر، من حيث الماهية ومن حيث المعايير التي يجب أن تتبعها فهل القراءة اقتناص للمعنى من النص ومحاولة للقبض على قصيدة المبدع، ليؤول الأمر إلى تواطؤ بين الكاتب، الذي يقوم بالتفسير والقارئ الذي يحل هذا الترميز، فيكون نجاح الفعل القرائي حينما يتمكن المتلقي من إيجاد خطاب مواز أو مطابق للخطاب الإبداعي وذلك بالبحث عن مرادفات للوحدات اللسانية المشكلة للنص حتى لا يحدث الخروج عن حدوده، أم أن التلقي عملية إيجابية يتخلص فيها المتعامل مع النص من الاستيعاب الآلي ليصبح طرفا منتجا للدلالة بما يفتحه من فضاءات داخل العمل الأدبي، فتكون القراءة ضربا من المغامرة التي لا ترضى بالدلالات القريبة المألوفة، وإنما تسعى إلى الكشف عن السياقات الخفية التي تمنح للنص بعدا ميتالغويا وهيئة جديدة تتفقت من حدود المعجم. عرف العصر العباسي بتدوين العلوم وشرح مصنفات في حقول معرفية متنوعة، وفي مجال الأدب ظهرت الموازنات وشروح الدواوين ومن بينها شرح ديوان "ابن الفارض" للشيخين "حسن البوريني" و"عبد الغني النابلسي" وقد أخذنا قصيدة "أرج النسيم" كنموذج من شروح "النابلسي"

لدراسته في ضوء معطيات النقد المعاصر من مفاهيم حول التأويل وحدوده وإجراءات التلقي وجمالياته.

قبل الخوض في الموضوع راودتنا مجموعة من الأسئلة بخصوص

شرح "النبلسي":

- فهل انتهج في قراءته سمت الفهم أم إستراتيجية التأويل أم كان يقرأ

كل بيت شعري قراءة خاصة تملئها البنية اللسانية للخطاب والمعاني

المفترضة التي تستدعيها الرموز؟

- هل كانت قراءة النبلسي تعتمد على استنتاج النص وفق رصيده

كمثلق وانطلاقاً من إيديولوجية وأفكار راسخة، وهو ما ينعت بالقراءة

الإسقاطية التي تجعل من النص بياضاً، أو كلمات لا تقول بقدر ما تنتظر

قارئاً حاذقاً يقوم بملء الفجوات الدلالية، وهذا لا يتم إلا وفق تصورات

المتلقي وما يتكئ عليه من خلفيات أم هل تمكن النص من أن يثبت وجوده

ويؤثر على القارئ طالبا منه أن يساير العملية الإبداعية فتكون القراءة

مرهونة بقصدية خارجة عن نطاق المتلقي؛ هي قصدية المبدع أو النص؟

- إذا كان النبلسي لا يمتلك إجراءات ومنهجاً - بالمفهوم المعاصر -

فهل تمكن من مقارنة المدونة بما فيها من خصوصيات، وهل يمكننا أن

نصوغ من تلك القراءة آليات توازي الإجراءات المعمول بها حالياً في

الساحة النقدية؟

الدال بين المعنى الحرفي والتكثيف: تنطلق عملية القراءة من استنتاج

بنى النص باعتبارها وحدات لسانية لها معان خاصة مستقلة قبل أن ينتقل إلى

عملية التركيب حيث يقرأ النص كجملة ملتحة تكتسب دلالتها بتفاعل

أجزائها، وهذا التقسيم لا تراعى فيه حدود زمانية واضحة، فلا ندعي أن

القارئ يقسم عملية تلقي النص الأدبي إلى مستوى قراءة الوحدات-الكلمات

ليمر بعد ذلك إلى قراءة الجمل والعبارات، ولكنه شعور يراودنا ونحن نمارس فعل القراءة إذ نقوم برصف الكلمات وكلما وقعت حاسة البصر على وحدة لسانية جديدة خطر بأذهاننا معنى إضافيا يحسب للدلالة. وكل تأويل يجب أن ينطلق من الاعتراف بالمستوى الأول لدلالة الرسالة وهو مستوى المعنى الحرفي¹، إذا سلمنا بهذا الرأي فإن عملية التأويل لا تقوم بنقض المعنى المذكور أي الدلالة الأولية القاموسية التي تمتلكها كل وحدة لسانية، ويجب أن تكون التأويلات في تعددها وتباينها مستوى قرائيا ثانيا لا يلغي معاني أولية لصيقة بالخطاب، فلا تتعدد الدلالات ليلغي اللاحق منها السابق وإنما النص مجال لتعايش فيه هذه المعاني في تباينها. فهل انتهج "النابلسي" هذا السميت وهو يقرأ أو يشرح قصيدة "أرج النسيم"؟

أشار "رشيد بن غالب" _ الذي قام بطبع الديوان _ إلى أنه جمع بين شرحي "البوريني" و"النابلسي" وان ميزة الشرح الأول هي الإبانة عن كل ما يختص باللغة والشعر والبديع وباقي الفنون العلمية ولم يتعرض لما له علاقة بالطريقة الصوفية²، يفهم من هذا القول أن شرح البوريني شرح لغوي لم يتعد فيه حدود المعجم، بل توقف عند حدود اللغة المعيارية ولم يكلف الشارح نفسه تأويل الأبيات الشعرية ولم يلج عالم اللغة الإيحائية ليكتشف ما يختفي وراء الكلمات-الرموز، أما سمة النابلسي في شرحه فقد "استفرغ فيه مجهوده ببيان المقاصد الدقيقة المختصة بأهل الطريقة"³، لكن بإلقاء نظرة على مدونتنا فإن الشارح لم يلتزم بهذا الحكم دائما. إذ تعامل مع المعنى الحرفي بثلاثة أشكال، فأحيانا يتبناه ولا يحيد عنه فتكون قراءته محصورة في السياق اللغوي ولا تتعدى الدلالة الحدود المعجمية، وفي هذه الحالة يكون الشارح ناقلا أمينا لخطاب يصر على تقديمه في الهيئة التي تولد بها، وفي مقام آخر ينطلق الشارح من المعنى الحرفي، الذي يقر به ثم يضيف إليه شحنا دلالية

إضافية فيثري الدال لكن دون أن يقضي على صورته الأولية، وفي سياق آخر يبتعد النابلسي في التأويل ويتخطى حدود المعنى الحرفي الذي يضرب عنه صفحا. وهنا تظهر قدرة المؤول على أن يكون كاتباً لخطاب جديد بلغة مستحدثة فيكون للمبدع نصه وللمتلقي نص آخر لما يضيفه على النص الأصلي من جماليات.

يقول "ابن الفارض":

وتذكري أجياد وردي في الضحى وتهجدي في الليلة الليلية⁴
إن المتعامل مع البيت الشعري المذكور وهو وارد بهذا الشكل، أي بمعزل عن السياق العام للقصيدة يستتبط منه حقلين دلاليين أساسيين، هما الزمان الذي جسده عبارتي "الضحى" و"الليلة"، وحقل خاص بشعائر دينية ينوب عنه منسكا "الورد" و"التهجد" وهذا أدنى مستوى من مستويات القراءة فهل يتموقع شرح "النابلسي" في هذا المستوى أم أنه ابتعد في قراءة الرسالة؟ مما ورد في شرح البيت السابق "أجياد... جبل بمكة وقوله في الضحى يعني في وقت الضحى كان له في ذلك الجبل أوراد صلوات وأذكار أيام سلوكه ومجاهدته في طريق الله تعالى فتذكر ذلك وحن إليه وقوله وتهجدي أي صلاتي بالليل بعد إلقاء الهجود وهو النوم والسهو وهو من الأضداد ومنه قيل لصلاة الليل التهجد".⁵

لم يتعد "النابلسي" نثر البيت الشعري إذ توقف عند كل كلمة وأعطى لها مدلولاً قد يتفق فيه مع أي قارئ، وظهر الالتزام بحدود المعنى الحرفي مع عبارة "التهجد" التي وفّأها الشارح حقها المعجمي ولم يضيف إليها سوى عبارة الحنين التي قرننها بالتذكر، وما عدا ذلك، كانت قراءة البيت معادلة متكافئة أعطي فيها لكل دال مدلولاً من أبسط ما يتوقعه المتلقي، وإذا كانت مهمة المؤول هي إيضاح المعاني الكامنة في نص من النصوص وألا يقصر

نفسه على معنى واحد ⁶ فإن النابلسي قيّد كل كلمة بمعنى ولم يجعل منها ومضات تزيل الحجاب عن الإيحاءات البعيدة التي قد تعلق بكل عبارة، فالليل بما فيه من ظلام وسكون لم يثر لدى الشارح تداعيات نفسية لا تخفى على متلقي النص الشعري، ولم يبحث "النابلسي" عن المعاني الخفية التي قد تتسر وراء التضاد اللغوي بين "الضحى" و"الليلة"، فبقيت العبارتان على هيئتهما، أي كقرينتين زمانيتين لا تزیدان الخطاب إلاّ تقيدا على مستوى هذا الفضاء ولم ينصهر الزمن في السياق العام للنص ليصبح عنصرا مساهما في بنيته الدلالية، ومن ثم فإن الشارح لم يمارس لعبة التأويل في النموذج المذكور. إذا كانت القراءة تتأرجح بين المستوى التقريري للعبارة ومستواها الإيحائي، فإن هذا التباين ينعكس على مستوى الشرح-الخطاب الذي لن يسير في مجرى واحد بقدر ما تظهر فيه انزلاقات أسلوبية.

يقول ابن الفارض:

وإذا أتيت أثيل سلع فالنقا
فالرقتين فلعل فشطاء
فكذا عن العلمين عن شقيقه
مل عادلا للحلّة الفيحاء⁷
استحوذت أسماء الأماكن على البيتين الشعريين بشكل ملفت للانتباه
والمكان في الشعر ليس تحديدا فضائيا فحسب، وإنما يكتسي دلالات عميقة
لما قد يثيره من تداعيات نفسية وأبعاد عاطفية، فليس المكان فضاء لتواجد
الموجود فحسب وإنما هو رمز للهوية وللانتماء الروحي. فالهيام بالفضاء
والتهاافت على ذكر أسماء الأمكنة هي استعاضة تخيلية عن حلم مفقود فديار
ليلي ليست أوتادا وأعمدة وإنما هي شاهد على دهر ولّى حاملا معه ذلك
الماضي الجميل فيكون الحيّز المكاني بمثابة الرحم التي لا ينفك الشاعر يحن
إليها ويتلذذ بترديد اسمها، ويحدث الحنين بصفة خاصة حينما يبتعد المرء
عن هذا الفضاء رمز انتمائه وهذا هو شأن ابن الفارض، وما يهمننا في هذا

المقام هو الطريقة التي تلقى بها النابلسي هذه الأسماء المتركمة. ممّا ورد في قراءته: "أثيل سلع كناية عن مقام من المقامات المحمدية الناشئة من الكشف عن الحقيقة النورية والنقا كناية عن مقام محمدي تتبين الأحوال فيه لصاحبه.... وأشار بالعلمين إلى المأزمين وهما الجبلان بين عرفة والمزدلفة وقوله من شرقيه أي شرقي شطا كناية عن مقام جمع الجمع..."⁸

إذا أردنا أن نموقع هذه الأماكن على خارطة جغرافية فإن العجز سيكون حليفاً لنا اللهم إلا مع "العلمين" التي تحتل حيّزا محسوسا يقع بين فضاءين معلومين هما "عرفة" و"المزدلفة"، أما باقي الأفضية فهي بعيدة عن الإدراك الحسي فهي مقامات تتخذ أبعادا متباينة حسب تقدير كل ذات فضاءات لا يعثر البصر عليها فتسعى المخيلة إلى المسك بها لتمنحها وجودا خاصا. وبالاتقال من فضاء معلوم حسيا وبصريا إلى فضاء لا تدركه الحواس، تعرف لغة الشاعر انكسارا على المستوى المعجمي إذ ينهل من معين المتصوفة فيتحدث عن الأحوال والمقامات ويدخل القارئ معه إلى عالم المجردات، وفجأة يباغته بلغة تقريرية ويحطه في فضاء جغرافي معلوم فالنابلسي في هذا النموذج قد حطم أفق توقع المتلقي -بتعبير يابوس- الذي يكون قد انجر مع اللغة التجريدية، منتظرا ومتوقعا أن يكون "العلمين" مقاما من المقامات شأنها شأن الأفضية المحيطة بها في السياق النصي، وإذا به يواجه فضاء جغرافيا وأسماء أماكن لها وجودها في بيئة واقعية، وتدرك بالعودة إلى رصيد معرفي سابق ولا تستدعي الدخول إلى عالم التخيل والمجردات.

يعمد النابلسي في سياق آخر إلى تبني المعنى الحرفي واتخاذة خلفية ينطلق منها ثم يعززه بدلالات فرعية إضافية تثري الدال وتجعله متفتحا على معان جديدة متنوعة، ففي قول ابن الفارض:

متيما تلعات وادي ضارج متيامنا عن قاعة الوعاء⁹

إذا انطلقنا من شرح البوريني _ وهو شرح لغوي لا يتعدى حدود
المعنى الحرفي _ فإن "التلعات" تطلق على ما ارتفع من الأرض وما انهبط
منها وهو من الأضداد. يحافظ النابلسي على معنيي الارتفاع والانخفاض
ويجعلهما من سمات أحوال السالك التي ترتفع به حيناً وتنخفض به حيناً
آخر¹⁰. وبذلك فإن الشارح لم يقصص المعنى الحرفي بل حمله إلى مناخ دلالي
جديد، ومنحه وظيفة إضافية لم يكن ليؤديها لولا بثه في هذا السياق، وإذا كان
"ما لم يرد تبعث فيه الحياة في خيال القارئ فإن ما يرد "يتمدد" ويتخذ مدلولاً
أكبر من المفترض"¹¹. فمهمة القارئ هي تمطيط الدلالة وذلك بشحن الدوال
والدفع بها إلى ما وراء المعنى الحرفي، ولا يحظى الدال بالمعاني الإيحائية
ما أبقى في حدود السياق اللغوي لأن التفتح على الدلالات الإضافية لا يتم إلا
بخوض لعبة التأويل وباستدعاء سياقات خارج نصية أسهمت في انتقاء
مجموعة من الوحدات اللسانية والتأليف بينها ضمن شبكة دلالية معينة، فهذا
المخاض الذي سبق وجود النص-كهيكل لغوي- هو بمثابة الخلفية التي يعود
إليها المؤول حتى يتمكن من إحياء المناخ الذي تولدت فيه كل عبارة
وقراءتها في هذا السياق، قراءة تبتعد عن حدود المعنى الحرفي الذي لن
يكون إلا منطلقاً نحو معانٍ فرعية إضافية. وهذا ما يقوم به النابلسي مرة
أخرى وهو يتعامل مع عبارة "النقا" الواردة في بيت سابق:

وإذا أتيت أثيل سلع فالنقا فالرقمتين فلعل فشطاء¹²

النقا - مثلاً أشار إليه البوريني - هو الرمل أو اسم مكان، هذا على

المستوى الأول من الدلالة، ومع قراءة النابلسي يدخل الدال حيزاً جديداً إذ

يندمج الرمل بالفضاء ليتكون "مقام محمدي تتبين الأحوال فيه لصاحبه لأن

الرمل غير ملتصق بالأجزاء"¹³ فعلى الرغم من منح "النقا" مدلولاً إضافياً بجعله

مقاماً محمدياً فإن المعنى الحرفي يتسلل إلى المعنى البعيد - بتعبير البلاغة

الكلاسيكية- فالمقام المذكور تتراءى منه الحقائق والأسرار فهو مقام لا تنصب فيه حواجز سميكة تعزل صاحبه عن نور الحقيقة وهذا هو شأن الرمل الذي لا يتكدس إلا لتتطاير حبيباته تاركة المكان مكشوفاً ومرئياً، وإذا أخذنا الصورة نفسها من منظور سيميائي فالنقا علامة أيقونية لوجود علاقة شبه بين الدال والمذلول وهكذا "تتضمن النصوص الأدبية آفاق معاني ضمنية، يمكن تحقيقها بطرق مختلفة وترتبط هذه السمة ارتباطاً مباشراً بدور المعاني الاستعارية والرمزية"¹⁴ فالكلمة-الرمز لا تقرأ قراءة بريئة ساذجة، وإنما يعمد المؤول إلى كشف النقاب عنها حتى يتمكن من حل التفسير الذي قام به المبدع و"الرموز أيًا كانت مجرد شكل خارجي يعبر عما هو داخلي أو نفسي"¹⁵ فالرمز الذي تشكله الكلمات لا يفهم في إطار المعايير النحوية اللسانية، وإنما يحتاج إلى أن يرجع به القارئ إلى أصوله الأولى؛ يُقصد بذلك المعطيات النفسية من شعور ولاشعور وكل ما يعتري ذاتية المبدع من مشاعر تأبى أن تُترجم في لغة تقريرية مفهومة، فتتخذ لها قوالب الإيحاء والأقنعة. لذا يجب على القارئ أن يتعدى حدود اللغة التقريرية حتى يربط جسراً بين الكلمة وخلفياتها. ويعيد الرمز إلى بيئته الأولى وإلى سياقه الذي لا يُفهم إلا فيه.

إن الدلالة في الشعر لا تعرف الثبات فـ "معنى النص الأدبي ليس كياناً قابلاً للتعريف، بل إنه ليس إلا حدثاً دينامياً"¹⁶ فلا وجود لقراءة نهائية للعمل الإبداعي حتى لا يصبح معادلة رياضية محلولة لا تحتاج إلى إعادة نظر، وسيرورة النص لا تكتسب من القراءة وإنما من قراءة القراءة، أي أن كل فعل قرائي يواجه نصاً يلوح أكثر مما يصرح، وإن تمكن المتلقي من ملء بعض الثغرات فإن بعضها الآخر باق في انتظار قارئ جديد وكل مغامرة تأويلية ليست قراءة نهائية أو إيقافاً لدينامية النص وهذه الدينامية والحركة ليست إلا نتيجة للمراوغات التي تقوم بها اللغة بإضمارتها

وتلميحاتها، فاللغة الشعرية لا تنتهج الطرق المألوفة وإنما تختار أساليب مبتدعة وتعتمد إلى أنماط مستحدثة من القول، وهذا ما يدعو القارئ إلى توسيع أفق نظريته وهو يتعامل مع مدونة من هذا القبيل. يقول ابن الفارض: يا راكب الوجناء بلغت المنى عج بالحمى إن جزت بالجرعاء¹⁷

ينطلق النابلسي من المعنى الحرفي للوجناء وهي الناقة الشديدة، لكن الراكب لا يمتطي هذه الراحلة المتعارف عليها وإنما المطية في هذا المقام هي "النفس المطمئنة فإنها شديدة القوة لاطمئنانها على أمر الله تعالى القائمة به وهي نفس السالك الصادق في سلوكه فإنه راكبها وهي مطمئنة معه مطاوعة له"¹⁸ وهنا يحدث الانتقال من الدابة التي توصلنا إلى حوائجنا الدنيوية إلى الراحلة التي يمتطيهها سالكو طريق العبادة. وهو انتقال من معنى يتداوله الناس عامة إلى معنى يتقاسمه الشارح والمبدع مع فئة تجمع بينهم معطيات إيديولوجية تسمح لهم بتشفير الخطاب حتى يستحدثوا طريقة للتواصل الميثلغوي تجمع بين المطيتين سمة القوة والشدة لكن النابلسي أضاف إلى الناقة التي افترض أنها المقصودة في الخطاب الشعري السابق سمة الاطمئنان، فقرة ناقته ليست جموحا وتمردا وإنما هي شدة يكتنفها الهدوء والرزانة حتى تكون هذه المطية مطاوعة لصاحبها تنقاد لرغبته وتخضع لسلطته. لكن على الرغم من تعدد التأويلات فإنها منبثقة من المعنى الحرفي الذي لا يلغى وإنما يعطي ومضات تبعث على إحياءات جديدة تدور في فلكه.

الصورة الخلفية وتحديد الصورة الأمامية: إن الأدب هو نقل لعالم ملموس تحكمه قوانين سياسية، اجتماعية... الخ أو لمكونات نفسية وتجارب شخصية إلى عالم من الرموز يصطلح عليه اللغة أو النص وهو العالم الذي يتعامل معه القارئ أو المؤول، ولا شك أن الانتقال بين نسقين تتحكم في كل منهما معايير خاصة لا يتم بطريقة آلية ولا يكون الانعكاس انعكاسا مرأويا

لأن الأمر يتعلق بترك ماهية كائنة واكتساب هوية جديدة ويظهر إشكال على مستوى القراءة التي تتعامل مع نسق مكتوب تتحكم فيه قوانين من طبيعة لسانية لكنها في الوقت نفسه تسعى إلى استحضار خلفيات وعوامل خارج نصية في سبيل الفهم ومن ثم التأويل. وليس السبب في مشكلة التأويل هو عدم إمكان نقل التجربة الحسية للمؤلف، بل يكمن السبب في طبيعة القصد اللفظي للنص. ويدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي، بل دلالي، نحت فيه النص نفسه منفصلاً عن القصد العقلي لمؤلفه¹⁹ فإذا كان النص يتولد من أنساق غير لغوية والقراءة تتعامل مع المكتوب وتعجز عن استدراك السياق السابق الذي لم يعد له وجود على مستوى النص، فالسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان يدور حول إمكانية استرجاع الخلفية التي ساهمت في إيجاد وتوليد البنية اللسانية للنص حتى تكون للقراءة مبرراتها.

يشير "إيزر" إلى وجود صورة خلفية وراء كل نص وهي عبارة عن مخططات غير قابلة للتغير يطلق عليها الرمز الأولي، بينما الشيء الجمالي وهو الرمز الثانوي فإنه يتفاوت حسب القوانين الاجتماعية والثقافية لكل قارئ²⁰ إن النص بنية قارة أو كتلة لغوية تتحكم فيها مجموعة من القواعد النحوية اللسانية والتباين يحدث على مستوى التلقي لأن القارئ لا يتعامل مع الخطاب المكتوب من حيث مراعاته لقواعد اللغة. فالنص فضاء يدعو المتلقي إلى بعث الدينامية فيه بما يضيفه عليه من معان لا تقدمها البنية اللسانية جاهزة وإنما تلمح إليها في انتظار مجيء "القارئ"، لكن هذا ليس فتحاً للباب أمام القراءات الهوسية التي لا تضع حدًا للتأويل وإنما تبتعد فيه إلى درجة ضياع المعنى الأولي، "فبمجرد انتزاع المعيار من سياقه الأصلي وزرعه في النص الأدبي تطفو على السطح معاني جديدة، لكنها في الوقت نفسه تجر

سياقها الأصلي في أعقابها.... لأنها لا تتخذ شكلها الجديد إلا أمام خلفية ذلك السياق"²¹. وهكذا، وإن كان تحديد الواجهة الأمامية من صلاحيات القارئ فإن حريته ليست مطلقة وإنما يتم عمله في مجال غير منفصل عن سياق أولي هو الواجهة الخلفية، فالواجهة الخلفية بمثابة الرقيب الخفي الذي لا يبرز على سطح النص لتحدد ماهيته، وإنما نستدل على وجوده بتأثيره في المتلقي وتوجيهه إلى قراءة دون أخرى.

أشارت الشروح السابقة إلى حالات يُبنى فيها المعنى الحرفي، إما بالحفاظ عليه وذلك بمحاولة الاقتراب منه وجعل القراءة عملية تصويرية ونسخة مماثلة للإبداع الشعري أو الانطلاق من المعنى القريب للخطاب وتبنيه كخلفية أساسية قبل الخوض في عملية التأويل، وبالاطلاع على القصيدة موضوع دراستنا- نعثر على صنف تأويلي لا يتأسس على البنية اللسانية للقصيدة بالقدر الذي يستعين به بخلفيات خارج نصية وإيديولوجيات لا تظهر على سطح الخطاب الشعري "فليس الفهم مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة جديدة، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى"²²، ومن ثم تتعدى عملية القراءة الاجترار الحرفي لتصبح بناءً لنص جديد له خصوصياته واستقلاله عن نص المبدع، فتكون القراءة إنتاجاً للإبداع ثان لا يقتات من لغة النص بقدر ما يبحث لنفسه عن لغة جديدة نابعة من عالم خفي يسكن وراء الكلمات التي بُني بها النص المقروء. فإذا كانت الكلمات تضمّر أفكاراً ومشاعر تكتسح الساحة النفسية للمبدع، فإن قراءة هذه الكلمات داخل النسق اللغوي فحسب لا تكفي، بل يحتاج المؤول إلى أن يربط هذه البنية اللسانية بالبنية غير اللغوية التي انبثقت منها.

يقول ابن الفارض:

واقر السلام عريب ذياك اللوى عن مغرم دنف كئيب نائي

تحدث العلامات اللسانية المجتمعة في عجز البيت السابق تشاكلا دلاليا يترجم في حقل "الحب" إذ ذكر الغرام صراحة إلى جانب الظروف المحيطة به من كآبة ونأي، وبهذا تكتمل صورة العاشق، الذي يبث همومه ويشكو من البين الذي يفصله عن المحبوب. لا يقف النابلسي عند هذه المعاني التي تجسد الشخص المحب، وإنما اختصر الأمور في عبارة: "مغرم يعني نفسه لكمال اشتياق الجنس إلى جنسه"²⁴. وهذا الشرح يستبعد الحب البشري ويدخل القارئ إلى عالم جديد، هو عالم التصوف الذي لا وجود للعشق فيه إلا إذا كان متجها من العبد إلى الذات العليا، فالحب لها والشوق إليها ولا اكتئاب إلا للنأي عنها ولا نشوة إلا في تحقيق الاتصال الروحي بها لذا نجد عند هذه الطائفة عبارات من قبيل "تيم الله، أي عبد الله، فالمتيم المعبد لمحوبه"²⁵ فعشق الذات الإلهية يقتضي هذا الخضوع والانقياد ويحدث هذا الشوق الأزلّي الذي يعتصر ذات السالك لطريق التصوف. وبهذا يشق الشارح سمّا جديداً لحب لا يعثر عليه القارئ في قراءته السطحية الأولى للقصيدة، وإنما عليه أن يتجاوز البنية اللسانية للنص، باحثاً عن المعاني الخفية. وفي موضع آخر يقول ابن الفارض:

وحياتكم يا أهل مكة وهي لي قسم لقد كلفت به أحشائي²⁶

لا نتوقف عند عبارة "الكلف" لأنها تجري مجرى "المغرم" الواردة في بيت سابق، إذ تتألف الوجدتان اللسانيتان وتصب كلاهما في حقل العشق للذات الإلهية، فمحل اهتمامنا هو الخطاب الذي استهل به البيت الشعري المذكور، وهو من منظور نحوي نداء موجه إلى منادى مجسد في بيئة هي "مكة" فالمعنيون بالخطاب هم أهل هذا الفضاء لا غير. فهل قرأ النابلسي ظاهر القول أم أنه منح الخطاب دلالات لا وجود لها على سطح النص؟. تحدث "إيكو" عن عملية "إنفاذ" النص. وهذا لا يتم إلا حين يدرك القارئ أن كل سطر يكتم سرا،

والكلمات لا تقول وإنما هي أفنعة، ويكون انتصار القارئ حين يجعل النص يقول كل شيء²⁷. فإذا كان النص لا يقول فإنه لا ينبغي على القارئ أن يبقى متفرجا على هذا الصمت وإنما عليه أن يكلف نفسه بمهمة استنتاج النص ومرادة لغته حتى يجعلها تفصح وتقول فما يقوله النص ليس معطى يتلقاه الكسالى وإنما هو ثمرة يعتصرها القارئ الفذ الذي يبذل جهدا ويتعامل مع النص بإيجابية، ويملاً فراغاته بلغته الخاصة ويشارك المبدع عملية إنتاج الدلالة، فعبارة "أهل مكة" يمكن أن تكون قناعا ومن هذا المنطلق بالذات انطلق النابلسي لجعل الخطاب موجها إلى "أهل الله المراقبين لتجلياته تعالى في كل شيء"²⁸ إن أهل مكة الذين انتقى الله منهم نبيا يعلمهم شئنا دينهم والحقائق التي عميت عنها الأبصار، وظفوا توظيفاً رمزياً لأن الشارح نسج خيوطاً بين الهيكل اللغوي للخطاب ومحموله الذي استقاه من خلفية المبدع متجاوزاً بذلك حدود المعنى الحرفي، ومحاولاً بعث الواجهة الخلفية للنص. وهكذا تحدث شبه قطيعة بين نص المبدع الذي تشكله الكلمات، ونص القارئ الذي يحاول إخراج الكلمات من سجنها ومن الحدود الصارمة للمعجم، ونقلها إلى عالم الإحياء حيث تكتسب دلالات ومعانٍ متنوعة.

ينحرف النابلسي مرة أخرى عن سمت اللغة التقريرية وهو يتعامل مع قول ابن الفارض:

أهدى لنا أرواح نجد عرفه فالجو منه معنبر الأرجاء²⁹

تدور أغلب الوحدات اللسانية المذكورة حول قطب دلالي هو: "الشم" وهو المعنى الذي توصلنا إليه أول قراءة، وهذا بالذات ما ورد في شرح البوريني. بينما يخطو النابلسي قدماً في التأويل متجاوزاً بذلك مستوى استنتاج العبارات، إذ لا نعثر في شرحه على سمة مستوحاة من الحقل الدلالي للحاسة السالفة الذكر. فـ "الأرواح جمع روح وهي المنفوخة في

الجسد الإنساني عن الروح الأعظم.... والمعنى أن شدة رائحة الطيب الروحاني المنبعث عن روح الله الأمري أهدى لنا أخبار التجليات الربانية وأسرار التذليات الإلهية الرحمانية وقوله فالجو منه معنبر الأرجاء يعني أن نواحي الدنيا أو نواحي قلوب الأولياء العارفين مبتهجة... بما يلقي إليها من جهة العوالم الروحانية والعجائب الملكوتية والأسرار الغيبية من الحضرة الإلهية³⁰. إنها قراءة تخترق العبارة باحثة عن الخلفية التي انطلق منها المبدع، فبينما يوحى ظاهر القول إلى روائح تنبه حاسة الشم وتثير فيها النشوة، يباغت الشارح القارئ ويحمّله إلى عوالم التجريد حيث تُستقبل أخبار وأسرار ربانية فتنتشي القلوب وتبتهج الأرواح. والفن بصفة عامة يعرض في "مستوى تخييلي يمكن من خلاله معارضة الحقيقة الداخلية للنص والتي يفرضها المستوى الواقعي لتكوين العبارات والعلاقة المرجعية بين الدال والمدلول"³¹ فقراءة الشعر لا تتم داخل الرقعة النحوية للخطاب وإنما بحمل البنية اللسانية إلى عالم جديد لا مجال فيه للبحث عن مدى تحقق السلامة اللغوية بقدر ما يتم توجيه الأبصار إلى ما يعجز نظام الجملة عن إعطائه، أي إلى الدلالات الخفية التي تتجاوز حدود العلاقة البسيطة بين الدال ومدلوله، وهذا هو شأن النموذج السابق الذي حدثت فيه قطيعة بين النص كمعطى لساني والشرح كمقاربة عبر-لسانية لهذا النص، مقاربة تتخذ من اللغة وسيلة لكنها لا تلتزم بحدودها حتى لا يكون الشرح رهين نظام ثابت وبنية مغلقة بل مجالا منفتحا على الممكن والمحتمل.

كشفت النماذج السابقة عن قراءة تنصب في مجرى دلالي واحد، إذ شرحت الأبيات وفق نسق شامل ووجهة إيديولوجية عامة لا تحيد عنها فجاءت الشروح كتتويجات دلالية مستوحاة من قطب واحد ويحكمها منطق خاص، وفي هذا المقام يرى رامن سيلدن أن "العقل الإنساني- كما ذهب

أصحاب نظرية الجشطالت- لا يدرك الأشياء التي يقع عليها في عالم الوجود كجزئيات منفصلة بعضها عن بعض، ولكن كنظام كلي"³². وهذا الرأي سار على الفن والأدب بصفة خاصة حيث لا ينسجم الخطاب إلا إذا كان مستندا إلى خلفية واحدة، ولا تتم القراءة للأجزاء في انفصالها وإنما في تلاحمها وفي إطار تفاعلاتها ضمن تركيب عام.

النبلسي وفعل القراءة: بعد اطلاعنا على نماذج من شرح النبلسي

لقصيدة "أرج النسيم" هل يمكننا الإجابة عن سؤال انطلقت منه هذه الدراسة، وهو المتعلق بإمكانية تصنيف الشارح ضمن صنف معين من أصناف القراء: كالقارئ الافتراضي، المثالي، النموذجي، الضمني والميتاقارئ... الخ³³.

وتصنيف القارئ يؤدي حتما إلى الحكم على فعل القراءة في حد ذاته، وذلك من حيث انكائها على الشرح والتفسير أو انتهاجها لسبيل التأويل. فهناك القراءة التي تفرض على صاحبها الالتزام بحدود العبارة والاكتفاء بما يمنحه الهيكل اللساني للنص، وينطلق أصحاب هذا الاتجاه -من بنيويين ومن سار على دربهم- من أن كل قراءة تحيد عن النسق اللغوي تعرض صاحبها إلى تشويه النص وذلك بجعله يقول ما ليس فيه. أما الصنف الآخر من القراءة فإنه يرى في النص نسخة مليئة بالثغرات ولا مجال لاستيعاب الدلالات ما لم يقم المتلقي بملء البياضات من رصيده الخاص، وبذلك يشارك المبدع في عملية بناء المعنى. والكاتب لا يخاطب القدرات اللسانية للقارئ، ولا يختبر المتلقي إمكانياته في هذا المجال وإنما يحمل النص من نسق الكلمة والجملة إلى عالم تنصهر فيه معارف وإيديولوجيات وثقافة؛ إنه عالم المتلقي الذي يكسب فيه النص هويته الحقيقية.

إن إصدار الأحكام في النقد ليس بالعمل الهين لذلك نكتفي بتقديم

ملاحظات توصلنا إليها بعد الإطلاع على شرح القصيدة.

كان النابلسي قارئاً معاصراً لابن الفارض فليس من السهل عليه قراءة النص قراءة بنيوية مغلقة تعزل النص عن السياق وعن المبدع و"إذا استقبل المتلقي القصيدة أو الشعر على أنه لفلان من الشعراء، فإنه بذلك يتهياً نفسياً وعقلياً لتلقيه تلقياً مخصوصاً يتلاءم مع خبراته السابقة بشعر هذا الشاعر" ³⁴ فمعرفة صاحب النص بمثابة عامل موجه لفعل القراءة، كما أنّ سياق الديوان لا يزال بارزاً في البيئة وفي سلوك أهلها ومن السهل استحضار هذا السياق الذي لم يمت بعد. ولا نشك في أن النابلسي المتعامل مع الديوان الشعري لم يكن في الوقت نفسه اطلاعاً على أخبار الشاعر، فالبيئة العباسية التي كثر فيها الاحتكاك بين مختلف فئات المجتمع من علماء وفلاسفة وشعراء كانت مرتعاً للتبادل الفكري وتناقل الأخبار في المجالس المقامة خصيصاً لمثل هذه الأغراض، وأخبار الأدباء ونوادرهم من المواضيع التي تثار في مثل هذه المناسبات. وهي أخبار لا تقل أهمية ورواجاً عن أخبار الخلفاء.

نهل النابلسي من معين المتصوفة وكان حاذقاً ومطلعاً على اصطلاحات هذه الفرقة "والقراءة مع ما لا يتفق والمزاج الشخصي عملية ليست يسيرة بالمرّة" ³⁵ لذلك فإن الشارح قرأ بلغته وفي ضوء إيديولوجيته الخاصة، فهو قارئ مطلع أو عليم -بتعبير "ستانلي فيش"- وهو الشخص الذي يتحدث اللغة التي بني النص بها باقتدار والملم بالمعارف الدلالية والميول المعجمية والتعبيرات الاصطلاحية ³⁶ فلم يكن النابلسي بحاجة إلى من يضيء له عبارات النص، بل تكفيه العودة إلى خلفية صلبة يتكئ عليها وإلى رصيد معرفي سابق ما يجعل التعامل مع النص ضرباً من مقاربة المعلوم لا مغامرة مع المجهول.

1- Emberto ECO Les limites de l'interprétation ; tra; Meriem BOUZAHER ; crasset ; Paris; 1990; p34.

2- ينظر، حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، دار التراث- بيروت، ص2.

3- المصدر نفسه، ص2.

4- المصدر نفسه، ص29.

5- المصدر نفسه، ص30.

6- ينظر، وولفجانج إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، تر عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص29.

7- شرح الديوان، ص19.

8- المصدر نفسه، ص20.

9- المصدر نفسه، ص19.

10- ينظر المصدر نفسه، ص19.

11- وولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص173.

12- شرح الديوان، ص19.

13- المصدر نفسه، ص20.

14- بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط 1، 2003، المركز الثقافي العربي، ص126.

15- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ط1، 2007، منشورات الاختلاف-الجزائر، ص33.

16- وولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص29.

17- شرح الديوان، ص18.

18- المصدر نفسه، ص18 و19.

19- بول ريكور، المصدر السابق، ص123.

20- ينظر، إيزر، فعل القراءة، ص101.

21- المصدر نفسه، ص101.

22- بول ريكور، المصدر السابق، ص122.

23- شرح الديوان، ص20.

-
- 24- المصدر نفسه، ص20.
- 25- صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، ط2 دار عالم الكتب للنشر والتوزيع- الرياض 1985، ص161.
- 26- شرح الديوان، ص24.
- 27- Voir; Emberto ECO, Les limites de l'interprétation, p65
- 28- شرح الديوان، ص24.
- 29- المصدر نفسه، ص17.
- 30- المصدر نفسه، ص17.
- 31- عمارة ناصر، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط 1، 2007، منشورات الاختلاف، ص32.
- 32- السيد إبراهيم، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق-القاهرة، ص17.
- 33 - Voir, Eco, p21 .
- 34- المصدر السابق، ص16.
- 35- إيزر، ص13.
- 36- ينظر، المصدر نفسه، ص37.

II- دراسات

الرواية والتاريخ الماهية والعلاقة

د. بوجمعة شتوان

جامعة تيزي وزو

لنفترض مدخل هذا البحث هو: الرواية المضادة للتاريخ أو الرواية التي تشك في التاريخ ، وهو مدخل تفرضه النصوص الروائية نفسها، كما سيتضح فيما بعد، كما أن أحداث الزمن الماضي هي الأحداث الأكثر هيمنة على السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية المعاصرة، كما على جنس الرواية بأنواعه المختلفة.

ومع ذلك، أفترض أن الإفادة من التاريخ في الرواية الجزائرية تقع على عاتق مجموعة من الموضوعات التي تؤثث الحديث عن الذات والآخر وتفترضها رواية: (تلك المحبة) للحبيب السائح بواسطة دينامية العلاقة بين الحب والجنس والشهوة واللذة من جهة، والجسد بحمولته "الحضارية" وقيمه الثقافية والاجتماعية من جهة ثانية، وتخترع الرواية تاريخها الخاص بها من خلال معاشرة فرضيات حول مقاصد كاتبها النموذجي، لا مقاصد الكاتب المجسد، من علاقات تحتكم إلى مقاصد الصراع والصراع المضاد . فعوض اتخاذ الأحداث التاريخية التي وقعت في القرن الماضي معيارا للتأويل، ينبغي أن تعد حكاية الجسد بلغاته المتعددة، سبيل مراجعة ناقدة للتاريخ لكي يسوغ نفسه قاعدة للفهم والتأويل. ومما لا شك فيه أن هذا يشكل واقعة متخيلة أو مخترعة أو ملفقة، فهي تستبني في لحظات تاريخية معينة، اختلافها عن التاريخ في المعرفة اللازمة التي يستدعيها التعارض، الذي عمقته القناعات الدينية المختلفة والممارسات المترتبة عنها، بين الحب العقيدة والحب المرأة .

ومن ثمة فقارئ التربية الدينية وقوانين السياسة النموذجي شيء، وقارئ العالم الفاسد المتعفن المخنوق النموذجي شيء آخر بالتأكيد.

أود بخصوص هذه النقطة ترسيخ مبدأ أعرجي (نسبة إلى واسيني الأعرج) لا لإضفاء الشرعية على التعالق الحادث بين الكتابة السيرية والكتابة الروائية، وإنما لنزعها عن العلاقة التي قد تقع بين التسجيلية والفنية. يقول واسيني الأعرج [أعتقد أن الكاتب هو القادر على رصد الحساسيات العميقة وغير الظاهرة في المجتمع والإصغاء إلى نبضه]. إن كل التجارب متساوية الصلاحية داخل الرواية في التعبير عن التصنيف المترتب عن علاقات السلطة المبتوثة في كل أجهزة المجتمع ومؤسسات الحكم الديني، ذلك أن بعضها يؤصل بصورة واضحة مفارقة كبرى في التعامل مع أشكال الهيمنة الدينية على سلوكات الجسد وانضباطاته، ومن أبرز مظاهره أنه يؤدي غالبا إلى تجاهل أو طمس مظاهر أخرى، فهو يبرز في رواية "تلك المحبة" حكاية الكاتب النموذجي مع نتاج تاريخي وثقافي وديني، فيختار تاريخية الصراع بين الديانات المختلفة في منطقة توات واسطة من وسائط الحديث عن الجسد وطرق تضيق الخناق عليه، هذا ما أكدته بارث ذات مرة: "كلما ازدادت الممنوعات، كلما قلت المتع، وفي كل يوم نصطدم بممنوعات جديدة..." "فالساسة تربية، إذن تربية الجسد، ولكن بشكل يضمن طواعيته، وخضوعه لمنطق جسد آخر يعتمد عليه"¹.

إضافة إلى ذلك، فالجديد في هذه الرواية لا ينحصر في كون الحكاية هي حكاية جسد ما، وما أكثرها اليوم، ولا في أن الرواية تكتب الجسد بمعنى من المعاني، بالرغم من أهمية ذلك، بل اللافت هو أن الجسد نفسه هو ذات القول والكلام في هذه الرواية، أو على الأقل في أكثر أجزائها قوة وتأثيرا. فالجسد هو الذي يقول ذاته وآخره، تجربته ومصيره، أحلامه وآلامه، والجديد

يكمن في الطريقة التي يقول بها الجسد حياته وموته، عذابه وألمه، حبّه وحرمانه، هذيانه وجنونه.. وبمعنى آخر، فاللافت في الرواية أن الجسد ليس موضوعا للكتابة فحسب، بل هو ذاتها أيضا، إن الجسد هنا هو الذي يقول ذاته، هو الذي ينتج خطابا عن ذات وجنس ي ضمّر أسئلة لانهائية: جسد المرأة/جسد الرجل، الجسد الأبيض/الجسد الأسود، الجسد المديني/الجسد البدوي، الجسد الناعم/الجسد الخشن، الجسد الخفيف/الجسد الثقيل، الجسد العريان/الجسد المكسي، الجسد المتحرك/الجسد الثابت، الجسد الحي/الجسد الميت.

تكشف طريقة تناول جماعة μ لهذه العلاقة عما اعتادت على اعتباره علامة على العدول في الخطاب. ويتعلق الأمر بوجود طرق اشتغال تتمتع بفهم أفضل عندما نتناولها في ضوء النقابل بين ما تقترح بتسميته بالمعيّنات Métasémèmes التي تشكل الشروط الضرورية والكافية لإنجاز الإرسالية، فبوساطتها يجب القبول أولا بوجود دلالة ممكنة للكلمة، وأخرى محتملة للكلمة ذاتها داخل المرسلّة ذاتها. ويلزم ذلك القبول في الوقت نفسه بأن العدول الاستعاري يسهم في التعبير عن المعنى عبر سياقات يرتبها تنظيم شكلي خاص بمجال التوتر الواقع بين معنمين (Deux sémèmes)² ينتج التوليف بينهما عن طريق بقاء الممكن منهما حاضرا جزئيا في الظاهر من هذا التوتر، بينما يدرك المحتمل من خلال تتابع كلمات المرسلّة وسياقها. إن القناعة الشعرية لياكسون والقناعة الدلالية البنيوية لجماعة μ القائلتين بإمكانية التخلص من كل المشاكل القديمة الخاصة بتأويل الاستعارة وكل التمييزات القديمة القابلة بأن تُبنى الاستعارة على أساس المشابهة والقياس هي قناعات تتميز بالبساطة.

فهي تغفل المشاكل التي تواجه التحليل التركيبي³

يتعلق الأمر هنا بالنظر إلى الاستعارة من جهتين: على أنها دائما سمة مرتبطة بالأنواع الأدبية، الشيء الذي يجعل منها إجراء يقود من ما يمكن أن يكون سوى تحقق داخل نوع ، إلى حضورها المتعدد في الكتابة الروائية وبخاصة في الرواية المعاصرة. وعلى أنها تحيل على طرق اشتغال المكونات اللفظية والسردية . فكل نسق لفظي وسردي يمكن النظر إليه باعتباره مجموعة من الإيحاءات، التي تشكل بالمعنى السردي للفظة استعارة المسافة بين الشروط التداولية والسنن النصية، التي تم في إطاره ما إنتاج الرواية، من جهة وتداولها واستهلاكها من جهة ثانية. وبما أن فعل التوليد والتأويل، من هذه الزاوية أو تلك علاقة مع الجهتين، فإن احتمالات الأبعاد الدلالية لمجموع استعاراتها هي الكفيلة بالتأكد من تحقق تناعمها وتقاطعاتها المستوعبة لتطوراتها الدلالية.

ليس ثمة ما يشير إلى أية معايير تبرر هذا التناعم والتقاطع غير بناء الاستعارة ذاتها وفضاءاتها الخاصة داخل الرواية، أي أن عملية الاتساع هنا لا تتعلق أو تتحصن بلحتمالات اشتغال الاستعارة في البلاغة التقليدية التي تقوم في أساسها على مقارنة بسيطة بين الطرفين ، وإنما تتعلق أو تتحصن بلحتمالات الاشتغال المتميز على أسس نظرية تعطي الاستعارة خاصيتها الكاملة، وبهذا تؤسس كل استعارة فرادتها التي تؤهلها لبناء صورة تسمح لها بالاشتغال انطلاقا من إمكاناتها الخاصة التي تهئ لها طريقها في التعامل مع العالم.⁴

وإذا كان في إمكاننا القول بتحقيق تقدم من خلال فكرة قابلية المدلول للتجزئة على غرار الدال عن طريق السمات⁵ (Les sèmes)، علينا أن نهتم أساسا بالاستعارة التي لا تشغل إلا بالتقابل مع كلمة غير استعارية كما يقول ماكس بلاك⁶. إن اللجوء إلى تغيير المعنى على مستوى الاستعارة⁷ لا يمتد

فقط إلى العمليات التحويلية البسيطة ك تحويل المداخل المعجمية لاسم شيء إلى معاني اسم شيء آخر من خلال النظر إلى موضوع من خلال موضوع آخر يقاسمه السمات، بل نأخذ في اعتباره أيضا مستويات تفصل المعاني الثانية، والعلاقة الموجودة بين السمات وعمليات التجزئة إلى ذرات المعنى ، وأن يظهر أن هـ ذا التفصيل الذي يتحقق بالتأويل الاستعاري لا ينسجم بالضرورة، حسب بيردسلاي⁸ مع المعنى الحرفي، وتلك نتيجة تساعد في الانتقال من مقولة الاستعارة-الكلمة إلى مقولة الاستعارة-الخطاب. وهي أيضا، نتيجة من شأنها أن تلقي مزيدا من الضوء عليهما من خلال استعارات روائية (تلك المحبة).

هذا الاستقطاب الأساس بين الاستعارة-الكلمة والاستعارة-الخطاب يضيف نقاشا حول علاقات الاستعارة الاستبدالية بالاستعارة التفاعلية بوصفها موضوع درجة نسبية الصفر البلاغية فيول ريكور، مثلا، كان قد بين وهو يعقب على جرار جينات أن المقابلة بين مركب الإرسالية التقريرية وبين نسق الإرسالية الإيحائية (بلاغة الصورة ص50) Rhétorique de l'image في (communications4) ليس مجرد انزياح قائم على افتراضات مسبقة، كما قد يوحي التضاد بين كلام شعري / نثر علمي عند جون كوهن. فهذه العلاقات ذات معنى خاص بها، ليس هو معنى الاستعارة على مستوى الكلمة، ولكنه معنى الاستعارة على مستوى الجملة، أي معاني الكلمات في الجملة غير مفصولة عن بعضها بعضا.

إن مزايا الفرضية التي يقدمها بول ريكور -وهي مزايا أفضل من تلك التي نعثر عليها في نموذج كوهن- تكمن في أنها تتجاوز القراءة المُسندة إلى بلاغة الكلمة ذات المنحى الجمالي⁷⁹، لتحل محلها الجملة غير القابلة للتجزئة⁸⁰. وهي خاصية تستمد إمكانياتها النصية ووظيفتها في نظرية بول

ريكور من قدرتها على استيعاب معنى الاستعارة، الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات تفاعل يستمد فاعليته من "التواشج والتفاعل بين وظيفتي التحديد والإسناد في الجملة الواحدة"⁹. ويبيح هذا التفاعل بدمج الطابع الاستبدالي في التصور التفاعلي، ويتيح هذا الدمج استبدال فكرة اللاملاءمة بملاءمة جديدة تحققها الاستعارة الكبرى داخل الخطاب ضمن أفق بنيات استعارية صغرى، ذلك أنه هو الذي يفرز المعايير النصية المعدلة التي يساهم فيها انتظام معاني الكلمات في التحرر من سلطة الكلمة البؤرة والانفلات من قيود اللفظة المفردة⁸¹.

بهذه الحركية يمكن للنظرية التفاعلية أن تكون مجددة ومتجددة وأن تمثل النسيج النصي والتداولي الذي يهيئ شروط تلقي الاستعارة ويقيم العلاقة بين السمات المشتركة والسمات الخلافية التي تقوم عليها فكرة الاستبدال عند كوهن من جهة، وبين السيرة التفاعلية من جهة أخرى. ومتى كانت هناك سيرورة تفاعلية، كان هناك توتر لا يوافق المقابلة المعنى الحرفي/ الاستبدال اللفظي، بل يوافق المقابلة المعنى الحرفي / المعنى الاستعاري التفاعلي، مما برر شرعية الانتقال من المنظور التقليدي ذي الطابع الاستبدالي إلى المنظور المعرفي ذي الطابع التفاعلي¹⁰.

يُجز هذا الاستقطاب الأساس بين الاستعارة-الكلمة والاستعارة-الخطاب داخل الدائرة المعرفية؛ وبعبارة أخرى، فإننا نصادف خطاباً خاصيته الأساسية هي استعارية «Métaphorisation» تمزج بين ثلاثة أنواع من العلاقات تتقاطع وتتماس مع التصور المعرفي للخطاب هي: «يملاً عليك صدرها المثمر الاحتضان والعمران. ذكرا له التفاح والرمال وبطيخ الأندلس الصغير وكل ما جاد به التشبيه والتمثيل في الاعتدال بين اللين والصلابة والرخاوة لثمرات الدنيا، معبرا سرتها المجوفة مثل ثغر كأس خمر صنعتها

يد حاذقة كيلا تسع غير رشفة واحدة، نازلا نحو شعرها الكريم واصفا ما غطاه كمثلث تساوت ساقاه وانقلب على رأسه»¹¹.

تحتاج استعارات خطاب الرواية إلى قراءة نفس مستوياتها المختلفة للوصول إلى معرفة الكيفية، التي من خلالها نستطيع تحقيق طابعها التفاعلي الذي يقول من خلاله. في هذا المستوى من التفاعل يخرق أفعال "يملاً" "جاد"، "صنع"، "تسع"، "نزل"، "وصف"، "غطى"، "تساوى"، "انقلب"، توتر يهزج بين ثلاثة أنواع من العلاقات التي ينسجها المعنى تتقاطع وتتماس مع التصور الإيديولوجي للخطاب هي: أفعال "يملاً"، "جاد"، "صنع"، "تسع"، "نزل"، "وصف"، "غطى"، "تساوى"، "انقلب". من واضح أننا لو نظرنا إلى التوترات التي تسهم في تفعيلها أفعال "يملاً" "جاد" "تساوى" "انقلب" فإننا نكتشف أنها تجعل من لغة التخيل والإسقاط الاجتماعي والتاريخي واللغة البيانية ذات الطاقة الإحالية التفاعلية ضرورة مؤسسة لوظيفة الانزياح. إن الخاصية التي تميز سلسلة الاستعارات هي خاصية تركيبية قارة مما يشير إليه ساكن الصحراء عند قياس الجمال الجسدي بمختلف أنواع الثمار التي تنتجها المنطقة. أما العلاقة بين الفناعات التاريخية والاجتماعية والعقدية الموروثة في منطقة توات، وبين تلك الملتصقة بشخص الرواية، فهي علاقة تفعلها المداخل المعجمية للفعل والمداخل المعجمية للفاعل أو المفعول به وعلى حدودهما يكمن المعنى الذي هو بنية استعارية ناتجة عن درجة متقدمة من التحكم في اللغة الروائية. إن تحقيق مبدأ المشابهة سيظل ممكناً في ظل قيد هو: أن على السمات التي تنتسب إلى المداخل المعجمية لجسد المرأة أن تكون سمات حاملة لصفات إيجابية عن جمالها، وإلا أصبحت إعادة تشكيل التجربة الفردية والتعبير عنها من خلال رؤية السارد للفتاح والرمان وبطيخ الأندلس الصغير رؤية تفتقد إلى علاقة وثيقة بثمرات منطقة توات. وبقدر ما

يكون استشعار المثل، بما هو ممارسة بيانية تحقق فعلها الروائي الخاص، وسرد فني له قيمته الجمالية التي يحتملها ذات النص، فإن الممارسة اللغوية للروائي قد جعلت المبادرة للاستعارة. فبوساطتها، و فقط، يمكن للإنسان أن يستغفر الحق ويرتجي الشفاعة من حبيبه¹²، ولا يجد البطل ما يدعم به حجته، وهو لا يزال مسكونا تارة بالأقطاب وأخرى بالأولياء وثالثة بالأئمة... سوى التأثير الذي تحدثه الاستعارة في مخيلة المتلقي، فهي التي جعلت من العبارات مراكز للاختلاف الدلالي والتنوع الإيحائي، فقد مكنت للروائي مثلا من استعارة الأسماء والأفعال عند وصفه كيفيات تسقط أخبار الرجال والنساء، وبناء نص روائي قائم على تقنية التناوب السردى بين السرد الروائي من جهة وأحلام الإستنام والفراس من جهة أخرى، عبر توظيف اللغة يمازج فيها الروائي بين الوضوح المرجعي للتكلم وبين صور تنحرف وتنزاح عن استعمالها العادي، فكان الروائي يقطع سرده لينقل لنا صورا استعارية بنيت على إيقاع ألم امرأة تحب > «ويعجبها التشبيب، وتفتن فتخصب فتحمل وتترحم وتمرض وتلد وترضع العراجين وتحضنها بسعفها وتقدمها للإنسان سائغة بعد دورة نضجها»¹³.

يمكننا تقديم تحليلا بيانيا للصور السابقة؛ إنها صور تفرص نفسها كنمط متميز من الكتابة الروائية، نمط يبني ذاته من خلال الاستعارة وحدها نمط من البناء تعتمد الرواية من البداية إلى النهاية ، وهو يمارس بذلك تجاوزات متعددة للرواية المألوفة، لأنه يجعل الخطاب قابلا لتأويلات متعددة ويشجع المتلقي على تركيز انتباهه على الحيلة الدلالية التي تحفز نوعا من التعدد الدلالي. يجب على مؤول الاستعارة أن يتبنى وجهة نظر من دلالة مقبولة في سياقات ثقافية وبيئية تصر على التأكيد أن "الحضانة" ينبغي فهمها من طريق مشروعية إسناد قيمة استعارية للنخيل، ولا شك أن استعارة

السعف يعني الكثير ويقدم مفاتيح حل العلاقة بين المستعار له والمستعار منه وفك رموزها. ذكر صاحب لسان العرب للسعف معانٍ منها: السعف، أغصان النخلة، وأكثر ما يقال إذا يبست... والسعف ورق جريد النخل الذي يسف منه الزبلان والجلال والمراوح وما أشبهها... الأغصان هي الجريد وورقها السعف¹⁴.

فما الشيء الذي يجمع ما بين حضانة الأبناء وحضانة العراجلين ويربطهما بالخصوبة والإثمار؟ فالنخل والسعف والكسوة والثمار موضوعات تلج بالقارئ عالم المعنى الثاني، فهب تسمح بتأويل يرفعها إلى مصاف قداسة مرتبطة بفكرة ذوي الأرحام والقربى في صورة امرأة شُبّهت بنخلة لا تجد مخلوقاً أكثر عطفاً منها. وهو ما يعني افتراض وجود تشابهات مذهلة بين صفات المرأة وصفات النخلة سواء من حيث القيمة المادية والمعنوية أو الوظائف المناطة بهما.

أن كلمة مثل " نخل "، تجعل القارئ يفكر في:

1 - شجر الثمر حيث يوجد تماثل في المعنى .

2 - الدقيق حيث يوجد تجاور في المعنى.¹⁵

تفترض خصوصية التلازم بين السمات الجوهرية والسمات العرضية

التخلي عن السمات المتجاوزة، وربطها بنموذج الواقع الذي يمكن قبوله كنموذج بقي على الدوام يقتفي أثر خلفية معرفية تقابل بين سمات المرأة وبين سمات نخلة ذبلت لأن قرينها مات... ونخلة مزهوة، لأن عاشقها فتى حديث العهد بالحب¹⁶، ولا تجاور بينهما. وإذا ما تحققت لحظة الاستعارة في أدبيتها، فإن افتراض ميشال لغارن Michel le Guern القاضي بتأسيس التمييز بين المعنى (العلاقة الداخلية، ضمن اللغة) وبين المرجع (العلاقة الخارجية، خارج اللغة) على مفارقة ذات قطبين: المجاز المرسل

والاستعارة، يؤكد إمكانية أن تكون لسلسلة من السمات أو لمخططات ثنائية الأقطاب علاقة بالإطار المرجعي لتجربة تستند إلى «ما وراء الاستعمال الواعي للإشارات اللسانية في عمل الحلم وفي السحر وفي ما وراء الإشارات اللسانية نفسها في استعمال الأنظمة السيميائية الأخرى»¹⁷. هذه الإمكانية لن تكون لها أهمية تذكر بالنسبة لأدبية "تلك المحبة"، إلا إذا لعبت الاستعارة دورا تأسيسيا في «تنظيم المعطيات التي قدمت في النص داخل عالم نصي متماسك. ولا تكمن هذه الأهمية في الدقة التاريخية للإثباتات، وإنما على العكس في وظيفتها بالنسبة لتأسيس عالم نصي وبصفة خاصة أدبي...»¹⁸. يسمح الدور المركزي للاستعارة في تأسيس عالم نصي أدبي، بتشييد أكثر السمات الجمالية اقترانا بتكثيف اللحظات الشعورية، وتمييزها بسلطة توجيه في كل عملية تلق. ويؤدي هذا التكثيف إلى جعل الوقائع اليومية - المرتبطة بحسونة التي تسكن إسماعيل الدرويش مرة، وبغواية جبريل وفتنة مبروكة وإصحاح إنجيل أخرى، وبجغرافية صحراوية تحمل أسراراً، كل من عرفها أدرك، ومن أدرك فتحت له أبوابها «فأما الخروج منها شرقاً نحو غرب فللعارفين وأما الدخول إليها غرباً نحو شرق فللغرباء»¹⁹ أخرى - قلت، ويؤدي هذا التكثيف عن تحويلات في المعنى يتم تحديدها تبعاً لقيم تسرد مازق الانقياد لغياب سلطة الواقع حيث يسود الوهم الأبدى عن أشخاص ومواقع وموانئ ودور وأراض وضياع ومخازن وثكنات وطرق وأزقة ليست في حضور الغياب سوى «مملكة ابتدعها الشيطان»²⁰. وهناك جانب آخر متعلق ببعض تجارب شخصيات الرواية. وهذا النمط من التجارب يكشف في الوقت نفسه أن دور الاستعارة بتطابق مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية التي كانت تمر بها منطقة أدرار وها هنا يمكن القول مع ميلان كونديرا «لا يمنع من أن يكون الإخلاص للواقع

التاريخي ثانويا بالنسبة لقيمة الرواية»²¹. وهذه القيمة أيا كان نوعها دائما ما تمنحها الاستعارة دورا معيناً لكي تلعبه على مستوى السرد. وهذا الدور هو الذي «يدعم قوة الاستعارة في جعل التجربة منسجمة»²². ولهذا الانسجام جانبان أساسيان متداخلان ومتفاعلان، دور الاستعارة بوصفها سبيل تسليط الضوء على بعض مظاهر تجربة شخصيات الرواية، ودور الاستعارة بوصفها بنية نصية جمالية متميزة.

- 1 - كتابات معاصرة، عدد 15 آب-أيلول، 1992، ص. 85.
- 2 - ينظر، البلاغة العامة، ص.95.
- 3 - يُنظر بالنسبة إلى الفرنسية خاصة ف سوبلان F . Soublin ، و إ . تامبا- ماکز I. Tamba Mecz، وج . تامين T . Tamine ، وهي دراسات مستوحاة من أبحاث يروك روز Brook Rose حول الشعر الإنكليزي.
- 4 - Paul Riccoeur .La métaphore vive, du seuil.1975, p 176.
- 5- المعانم- وحدات تحت لغوية أو الوحدات الدلالية الصغرى.
- 6 - Paul Riccoeur .La métaphore vive p 178.
- 7 - Jean cohen . Structure du langage poétique p 162.
- 8 - Paul Riccoeur .La métaphore vive p 178.
- 9- يول ريكور، نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 2 2006، ص 37.
- 10 - ريتشاردز وبلانك.
- 11- رواية " تلك المحبة"، ص 112.
- 12- الرواية، ص 11.
- 13- الرواية، ص 247.
- 14- ابن منظور، لسان العرب، مادة سعف.
- 15- ينظر، لسان العرب، مادة نخل.
- 16- الرواية ص 248.
- 17 - Paul Ricœur, La métaphore vive, Editions du seuil paris, 1975, P : 2 35.
- 18- زيكفريد ج - سميث، التواصل الأدبي، الفكر العربي المعاصر، العدد 46 صيف 1987، ص 55.
- 19- الرواية ص 21.
- 20- الرواية ص 43.
- 21 - Milan kandra : l'art du roman ; Ed N, R, F; P: 63.
- 22- جورج لايفوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، دار توبقال للنشر، ط 1، 1996، ص 159.

"مدخل إلى دراسة المتكلم في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني: الموقع والوظائف"

د. بدیعة الطاهري

أكادير/ المغرب

مقدمة: إن أول إشكال يواجه دارس الأدب الحديث المتعامل مع النصوص القديمة، هو مدى صلاحية المفاهيم التي يملكها في حقل المحكي التراثي. فإذا كنا في النصوص الروائية لا نجد أي إشكال ونحن نستعين ببعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي يتيحها النقد الغربي، كمفاتيح تعيننا على اكتشاف عوالم النص الروائي (مادام هذا النص حديثاً ومتأثراً بالغرب في ولادته وسيرورته)، فإننا ونحن نتعامل مع النص التراثي، واعتباراً للمسافة الفاصلة بين النقد الحديث وهذا السرد، قد نتردد بعض الشيء. لكن ترددنا تبده النصوص التي نتعامل معها. وهي المقامات، باعتبارها نصوصاً سردية تتيح بنيتها المتخيلة، والمقاطعة مع الرواية ما يشفع اعتمادنا على النظريات الحديثة التي أعادت الاعتبار إلى الجانب السردى في المحكي التراثي وحاولت استجلاء مكوناته وخصائصه.

إن إغفال النقد العربي القديم لهذا المجال، وخلوه من مما قد يساعد الدارس على مقاربته، فضلاً عن قلة الدراسات الحديثة، على الرغم من أهمية ما أنجز، يدعونا إلى مثل هذه الدراسة. فمن المتكلم في المقامات؟ هل يجوز لنا أن نتحدث عن الهمذاني داخل هذا النص. أم نستبعده، شأنه شأن الكاتب الحقيقي من النصوص الروائية؟ ثم ما وضع هذا المتكلم؟ وهل انتقال السرد من مستوى سردي إلى آخر مجرد اختيار فني، أم أنه يخضع

لضرورة دلالية؟ وما طرائق السرد المعتمدة؟ وما الوظائف المنوطة بالمتكلم في المقامة؟

تلك بعض الأسئلة التي ستساعدنا في الوقوف على الجانب السردى ومميزاته في بعض مقامات الهمداني. وقبل مقاربة هذه الأسئلة نتطرق إلى بعض خصائص البنية النصية للمقامة.

1 - في البنية النصية

من القضايا اللافتة في مقامات بديع الزمان الهمداني، بنيتها المستعصية على التحديد والتعريف. فقد اقترح كيليطو بعض العناصر التي تحدد هذه البنية¹. ومع ذلك تظل مستعصية لوجود مقامات لا تخضع للتعريف المقترح. ومن هنا يمكننا الحديث عن تجاور بنيات مختلفة في هذه المقامات. إنها بنيات تنظم إنتاجها وتدوالها وتدعو الدارس إلى أن يتعامل مع كل واحدة منها على حدة لاستنباط قوانينها السردية.

إن تعدد هذه البنيات راجع إلى ثقافة الهمداني الغزيرة والمتعددة. ولقدرته الذهنية على تخزين كم هائل من المعارف متعددة المشارب، نجد صداها في هذه المقامات، إما كبنيات مؤطرة، أو كبنيات صغرى متخللة. فعلى مستوى البنيات الكبرى يمكننا الحديث عن الحكاية² كبنية متواترة في بعض المقامات. حيث يتابع المتلقي مغامرات شخصية محورية تجابه نقصا معينا تعمل على إصلاحه ومواجهته. فالبطل في المقامة يتأرجح بين حالتين في غالب الأحيان هما التدهور والتحسن مع اختلافات في تحققهما من مقامة إلى أخرى. ففي المقامة البشرية نمر من حالة تحسن إلى حالة تدهور، وفي مقامات أخرى كالمقامة الموصلية نمر من التدهور إلى التحسن.

أما البنية الثانية فهي بلاغية. وهذا لا ينفي تواتر ملامح البنية الأولى فيها. إذ تسرد المقامات ذات البنية البلاغية بدورها مجموعة من الأحداث وتنقلها. لكن البعد البلاغي يظهر فيها أكثر. بحيث تنتفي في معظم الأحيان

الحكاية لصالح بنية حوارية تقوم على فعل السؤال والجواب، يكون الغرض منه تحقيق متعة بلاغية ومعرفية.

وبنية ثالثة هي بنية اللغز³. حيث تصبح المقامة كأحجية تتداول بغية فك رموزها.

لكن هذا لا ينفي وجود بنيات أخرى كالوصية والوعظ⁴. وكما تُوَظَر بنية الحكاية معظم المقامات تُوَظَر البنية البلاغية المقامات ككل، لأن أهم ما يفسر قبول المقامة كنص نثري خلال القرن الرابع هو اشتغالها على الصورة البلاغية التي تصل قوتها قوة مثلتها في الشعر.

فضلا عن ذلك تُوَظَر هذه البنيات بنية شعرية محايدة. فقراءة المقامات تجعلنا نلمس النفس الشعري الملازم لها. وكأننا في المقامة إزاء قصائد منثورة. ولا نعتبر ذلك غريبا إذا استحضرننا السياق الثقافي والحضاري للقرن الرابع الهجري الذي عرف سيادة الشعر والصنعة البديعية. وهو افتراض يتوجه تواتر الشعر كبنية متخللة تعتمدها المقامة في السرد.

إن تعدد البنيات في المقامات يجعلنا ننظر إليها كمتتالية⁵ (séquence) وفق مبدأي الاتصال والانفصال (l'embrayage et le débrayage).

إن المقامة الواحدة تشغل كمتتالية مستقلة بعناصرها المكانية والزمانية والحداثية. فكل مقامة هي قصة مستقلة بذاتها. لكن هذه الاستقلالية سرعان ما تنحصر إذا أخذنا بعين الاعتبار عنصر الاتصال. فوحدة المقامات تأتينا عبر الاتصال الممثلي (embrayage actoriel) خاصة. لأننا نلاحظ تواتر محافل

سردية تمثل في السارد المتكلم بضمير الجمع والسارد المشارك عيسى ابن هشام، والسارد الشخصية الثالث وهو أبو الفتح الإسكندراني. مع العلم أن أسماء الشخصيات تتغير أحيانا. وفي هذه الحالة نستنتج عاملا آخر يشكل الرابط بين المقامات: وهو الاشتغال على بعض التيمات المتواترة مثل التدهور والحيلة والخديعة والفصاحة. تيمات تجعل المقامات تدخل في علاقة

حوارية تتيح لها ارتباطا يفسر تجاورها النصي على الأقل. بناء على ذلك يتيح تواتر الشخصيات والقيمات في معظم المقامات تحقيقها نصا كبيرا أو متتالية كبرى.

وضعية السارد: إن تحقق المقامات كنص تخيلي يجعلنا نستبعد الحديث عن حضور الكاتب الحقيقي فيها كشخصية وسارد، لاعتبارات عدة، منها أن النص بمجرد خروجه يؤول وفق استراتيجيات معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثة اجتماعيا⁶. كما لا يمكننا أن نمثل بين الكاتب وبين شخصية واحدة، بينما العالم الحكائي كله من صنعه. فضلا عن أن المؤلف حسم في وضعه من خلال العقد الرابط بينه وبين المتلقي بتعيينه العمل مقامة، وجعل عوالمها متخيلة. وإذا كان الهمداني قد اكتفى بتحديد وضعه من خلال هذا العقد المبرم بينه وبين المتلقين، فإن غيره ممن كتب المقامة كالحريري مثلا⁷، قد حسم في الأمر صراحة. وأكد على الطابع التخيلي لنصوصه وعلى المسافة العازلة بينه وبين شخصياته. ومن هنا فإننا لن نتحدث عن الكاتب بل سنقارب السارد في المقامة باعتباره متكلمًا له أوضاع سردية مختلفة، وطرائق في الحكي متعددة، ووظائف تترتب عن أوضاعه السردية، وبالتالي فإن حضور الكاتب يكون ضمنيا انطلاقا من مختلف المستويات السردية وما ينتج عنها من مواقف ووجهات نظر. إنه داخل عالم المقامة ككل، لكن دون تحقق نصي صريح. إنه الإيديولوجيا أو الأطروحة المنظمة والمتخللة لهذه المقامات.

أول ما يثير انتباه قارئ المقامات بعامة ومقامات بديع الزمان الهمداني بخاصة، بنيتها السردية المركبة.. إذ نلاحظ تواتر الحكي من خلال مستويين سرديين :

I - مستوى خارج حكاية ⁸extradiégétique يصادفنا فيه سارد من الدرجة الأولى متباين حكايا يستعمل ضمير المتكلم. سارد غير معروف

وغير محدد اجتماعيا أو ثقافيا. لا يخبر عنه سوى ضمير المتكلم الجمع الذي يتيح افتراض وضعين :

- إما أن يكون شخصية مفردة وبالتالي تكون "نون" الجماعة هي "نون" التعظيم التي نجدها في العديد من النصوص التراثية خاصة.
- أو قد يكون جماعة من الناس وهذا ما يفترضه النص ويرجحه باعتباره مقامة. وفي الحالتين معا فإن ضمير الجمع يقوم بوظيفة المصادقة على النص باعتباره موثقا، وممتلكا لمصادقيته السردية. كما يشكل مدخلا نصيا للمقامة.

يكتفي هذا السارد بالإخبار والتوثيق حيث يدرج سند الخطاب وهو عيسى بن هشام، بل ويحرص على تكرار هذا السند والتذكير به حتى داخل المقامة الواحدة. إذ يحدث أن يقاطع محكي عيسى بن هشام ليحين السند. فدوره هو التمهيد لدخول السارد الثاني. ليتحقق في المقامة من خلال وضع آخر وهو المسرود له غير المشارك. إذ تغيب في النص كل المؤشرات، سواء النحوية منها أو النصية، التي تحدد وجوده النصي كمسرود له. كما يتحول هذا السارد في بعض المقامات. إذ يستبدل ضمير الجمع المتكلم بضمير المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب المفترض في الجملة التمهيدية التالية: "قال عيسى بن هشام". ونحن إذا أخذنا بعين الاعتبار رأي ميك بال Miek Bal⁹. لا نجد اختلافا بين السارد بضمير المتكلم والسارد الغائب. إذ تفترض الحالة الأخيرة بدورها ساردا متكلما خفيا يقول "أقول أو نقول" حدثنا عيسى بن هشام". فكأن هذا التغيب هو مجرد محاولة تجنب التكرار. فالسارد المتكلم حاضر بقوة السرد.

2- المستوى الداخل حكائي . Intradiégétique : فيه يمثل السارد من الدرجة الثانية أو السارد الداخل حكائي. وهو سارد مشارك في الأحداث. أو بمعنى آخر، هو سارد متماثل حكائيا. لكن صلتة بالسارد الأول لا تتحدد.

ما يجعل العلاقة بينهما تخيلية مفترضة تقف عند حدود إعلان السرد، وخلق فرصة تحققه. لكن هذا السارد لا يستفرد بالسلطة السردية كسارد مشارك. إذ يعمل محكيه على أفراد مكان لسارد آخر تدور حوله بعض الأحداث هي بؤرة المقامة ولحمتها. بل هي ما يشكل العالم الدلالي الذي تقوم عليه المقامة في معظم الأحيان. وينفصل بدوره عن السارد الأول بشكل كلي في حين تظل صلتة بالسارد الثالث حاضرة ومستمرة (باستثناء المقامة البشرية)، إما من خلال وضعيهما كسارد ومسرود له، أو من خلال اشتراكهما في أدوار سردية وتيماتيكية مشتركة، كما هو الأمر بالنسبة للمقامة الموصلية.

إذا كان وضع السارد الأول ثابتاً في المقامة، فإن وضع السارد الثاني متحول. إذ ينتقل من وضع السارد المتماثل حكاثياً إلى وضع السارد المتباين حكاثياً وهو ما يتحقق مثلاً في المقامة البشرية. إذ ينسحب كلياً. ويكتفي بدور الناقل للأحداث. كما أنه في مقامات أخرى إما إن يستفرد بالسرد والبطولة كالمقامة البغدادية. أو أن يكون سارداً ومشاركاً الراوي الثالث البطولة. وفي الحالتين الأخيرتين تعمل التجربة الذاتية التي ينقلها السارد على مضاعفة البعد الدرامي الذي تسعى المقامات إلى تبثيره. لكن غياب السارد الثالث وحضوره لا يكونان اعتباطياً، ذلك أن غيابه يعطي للمقامة عند بدیع الزمان الهمداني فرصة التحقق وفق مغايرات مختلفة، مما يعني تغيير بنية الحكاية¹⁰. فإذا كان التعرف يحصل إما في بداية المقامة أو نهايتها في المقامات التي لا يكون فيها السارد الثاني مشاركاً في حكاية أبي الفتح، فإنه ينتفي في المقامة التي يغيب عنها أبو الفتح.

وهكذا يتخذ السند في المقامات وضعين أساسين:

أ- وضع اتصالي.¹¹

بحيث لا تتقطع حلقات الساردين، ويروي السارد الثاني عادة ما عاشه أو شاهده أو سمعه ثم يترك الوظيفة السردية لسارد شخصية: هو إما أبو

الفتح، أو شخصية أخرى. ويكون السند إما مفردا بحيث نمر من عيسى بن هشام إلى السارد الثالث مباشرة وهو أبو الفتح الإسكندراني، أو مضاعفا بحيث تتعدد حلقات السرد فنمر من عيسى بن هشام إلى شخصية أخرى تذكر مصادر خبرها (وفي هذه الحالة يكتفي بنقل أحداث لم يعشها ولم يشاهدها. فالمسافة تتخذ بينه وبين ما يحكي ولا يكون له حضور إلا من خلال اختياره للمسارات السردية).

ب- وضع انفصالي¹²

تغيب في هذه الحالة حلقة، أو حلقات في السند تمكنه من أن يكون متواصلًا. وهو ما نعاينه مثلا في المقامة البشرية والمقامة الصيرمية.. ففي الحالة الأولى نمر من عيسى بن هشام إلى ببشر بن عوانة، وفي الثانية من عيسى بن هشام إلى محمد بن إسحق المعروف بأبي العنبر الصيرمي. ويفترض في الإسناد تأكيد مصداقية الحدث وتعزيز الثقة فيه. وهو تقليد ليس غريبا على الثقافة العربية. ومهما تكن نسبة هذا الإسناد على مستوى الصحة أو الكذب، فقد كان ضروريا في التراث العربي القديم. فكما كان الأدب بحاجة إلى قوائم تسنده وتضمن تداوله¹³، كان النص "بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصا"¹⁴.

تتقاطع المقامة بذلك مع النصوص الأصلية. لكنها باعتمادها شخصية ساردة لا وجود لها خارج النص، تحاور النصوص المتخيلة القديمة مثل: "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة". وهي بذلك تقع موقعا وسطا على مستوى السند: فلا هي تسند السرد إلى سارد معروف، شأن الحديث والسنة والنصوص المنقوبة، ولا هي تغفل تحديد السارد وتعيينه، مثل **كليلة ودمنة** وألف ليلة وليلة. يجعلنا وضعها هذا نرجح كون الإسناد في المقامة مجرد لعبة سردية متكررة، ومدخلا إلى عالم المقامة. وفي أحيان أخرى مجرد محاكاة ساخرة لأجناس تقوم على السند وتحافظ على شروطه. وهو سند غير

مؤكد ومضبوط، لما يلاحظه القارئ من انتهاكات تخرق هذا الميثاق الذي نجده في الحديث والتاريخ والمناقب. حيث تحرص هذه المجالات على ذكر اسم الراوي ولقبه وأصله. وهو عادة شخص تقي ثقة، مما يعطي للنقل قوته الإقناعية، ويجعل المتلقي يصادق عليه بالصدق. ونحن نرجح الجانب الساخر، لأن عيسى بن هشام، وكما يتفق النقاد شخصية لا وجود لها. شخصية ورقية¹⁵ لا تأخذ معناها إلا من خلال ما تنجزه من أفعال داخل السرد، وما يربطها من علاقات بين الشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه. فضلا عن أن الفكاهة رافد أساس ومميز لمقامات بديع الزمان الهمذاني. وبالتالي فانتهاك السند واستحضاره هما وجه من أوجه هذه السخرية.

ويتكرر السند على مستوى الفضاء. فالسارد يهتم كثيرا في سرده بذكر

المكان الذي انتقل منه أو حل به. فالترسيخ المكاني *l'encrage spatiale* متواتر إما بشكل مباشر: حيث يشير السارد إلى المدينة أو البلد صراحة، أو من خلال الإحالة عليهما عبر نعوت دالة وأصيلة في المكان مثل مدينة السلام". فهو هنا يؤسس للنبرة الجادة التي تعتبر لبنة أولى في السخرية. كما أن الخطاب الساخر يقوم على المواردية. فالترسيخ المكاني يحيل من خلال الأبعاد الأكسيولوجية التي تملأ المكان على جديته، وجدية ما يرتبط به. لكن بمجرد ما نقراء، المقامة نلاحظ طابعها الساخر، فلا يهم الفضاء كسند، وإنما ما يملأه من دلالات ساخرة وهو ما يعزز ما ذهبنا إليه سابقا.

يتجلى الانتهاك أيضا في فوضى زمنية أشار إليها كيليطو. حيث

المنسوب إليه الحديث يحكي عن أحداث يدعي أنه عاشها، بينما العامل الزمني يجعل ذلك أمرا مستحيلا.

وهو ما يمثل في المقامة الغيلانية، إذ ننقل من القرن الرابع الهجري

زمن عيسى بن هشام وراويهِ الثاني عصمة بن بدر الفزازي، إلى القرن

الأول حيث نتابع أحداثا تدور خلال هذه الفترة يؤكد السارد الأخير أنه كان شاهدا عليها. يقول: "سأحدثكم بما شاهدت عيني ولا أحدثكم عن غيري"¹⁶.

تتميز المقامات بهذا بتعدد سردي. إذ ننقل من مستوى إلى آخر.

ويفسر هذا التعدد ثلاثة عوامل:

- الأول خارجي يرتبط بطقوس كتابة متواترة في السرد العربي القديم.

تتأسس على التداخل السردي، وإدراج سلسلة من الرواة

l'enchassement. وهو ما نجده متداولاً في الحكايات والأخبار

- والثاني دلالي. لأن الاختيارات السردية لا تكون جمالية¹⁷ وحسب،

وإنما هي اختيارات دلالية. فحضور السارد الأول يهدف إلى خلق نوع

من التشويق لدى المتلقي. ذلك أن التزامه الموضوعية في نقل الحدث

واتخاذ مسافة بينه وبين ما سيحكي، يخلقان لدى المتلقي نوعاً من

الفضول، ويجعلانه ينتظر تلقي الحكاية ويستعد للتفكر في أمرها. أما

عندما يتعلق الأمر بالسرد المتمثل حكايا فإن السرد بضمير المتكلم: "يتيح

سرد معيش ذاتي دون ادعاء تقديمه باعتباره حقيقة ذات طابع ذاتي

محض.... إنه موجه نحو الحقيقة الموضوعية للمسرد"¹⁸ كما أن المتلقي

لا يمكنه الإلمام بباقي الشخصيات إلا من خلال علاقة دائمة مع السارد

التمثال حكايا. مما يعني أن تمثلهم ووصفهم يتمان من خلاله. وبالتالي

فحضوره ضروري. فضلا عن ذلك يتيح تعدد المستويات السردية، تعدد

المواقف والأوعية وما ينتج عنها من دلالات ثقافية واجتماعية مختلفة.

- أما العامل الثالث فهو بنائي، يمكن تبينه من خلال الانتقال من

مستوى السارد الثاني إلى مستوى السارد الثالث. إذ يتيح هذا الانتقال

هيكل معظم المقامات وتوزعها بين نمطين من المحكي:¹⁹

- محكي متكرر ثابت، يصف حالة ما قد تكون سفراً أو حالة نفسية.

وهو ما يرتبط بالسارد الثاني، أي عيسى بن هشام.

- ومحكي ثان متغير تبعاً للمغامرات والتجارب التي ينقلها السارد الثالث.

وفي الحالتين معاً نكون إزاء سرد بضمير المتكلم. لكن الملاحظ هو أن هذه الأنا لا تكون واحدة. وبالتالي فهي ذات "معنى جديد في كل وقت تستخدم فيه وتشير في كل حين إلى فاعل بذاته" ²⁰ وهو ما سنحاول أن نراه ونحن نقارب المحافل السردية ووظائفها. لكن قبل ذلك نرثي الوقوف عند بعض طرائق السرد. وهي بدورها تضع الحدود وتسجل الاختلافات بين هذه الأنواع المتكلمة.

طرق السرد

التنقل: يرتبط تحقق المقامة كنص تخيلي بمجموعة من البنيات والآليات المتواترة فيها أولها التنقل وتخبر العناوين التي تحيل على أماكن جغرافية عن هذه التقنية. ودورها في تشكل عالم المقامة فالانفصال المكاني هو ما يتيح للسارد المشارك تنمية مادته الحكائية. إذ لا يولد الحكى ولا ينمو إلا من خلال تنقل عيسى بن هشام بين فضاءات مختلفة يعيش فيها تجارب وأحداثاً تشكل نص محكياته. ولا يكون الاتصال المكاني نهاية لأن في نهايته انتهاء للكلام المباح. والوصول استراحة وتوقف مؤقت ونوع من استرداد الأنفاس و تأكيد للعبور ²¹.

إذا كان التنقل يتيح معرفة حالات مختلفة ترتبط بعيسى بن هشام، فإن الملاحظ هو أن هذه الحالات والتحويلات لا تكون غاية المحكي. وإنما مثير ووسيلة لحكي أحداث أخرى. إذ تتوارى حكاية سفر عيسى بن هشام. وهي حكاية خادعة تؤسس لحالة نقص، تجعل القارئ يتهيأ لاستقبال مسارات سردية تذهب بالحالة الأولى إلى نهايتها المفترضة، وهي إصلاح النقص الحاصل في البداية. لكنها تختفي لتبرز حكاية أخرى، هي ما يشكل لحمة المقامة وأساس وجودها. وتتحقق بعض القرائن النصية التي تتيح الانتقال من

الحكاية الأولى إلى الحكاية الثانية، تجعل عيسى بن هشام ينتقل من موضوع للسرد إلى ذات للسرد

بينما أنا بمدينة السلام..... فإذا هو قراد (المقامة القردية)

أحلتني دمشق إذ طلع (الساسانية)

أحلني جامع بخارى طلع علينا (البخارية)

بيننا نحن بجرجان..... إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل ولا

القصير (المقامة الجرجانية)

ولا يحين محكي أبي الفتح إلا عن طريق تنقلات عيسى بن هشام.

لكننا لا نستطيع إغفال تأثير حكاية أبي الفتح في حكاية عيسى بن هشام. إذ تمتلك من القوة السردية ما يجعل حكاية عيسى تختفي وتتوارى، بل تفقد كل

إمكانيات انتشارها السردية والدلالي الممكن لتحل محلها. وبهذا فإن محكي

عيسى بن هشام في بعض المقامات يشغل كمحكي تمهيدي، شأنه في ذلك

شأن الخطاب التمهيدي الأول "حدثنا عيسى بن هشام. ونلاحظ في الخطابين

التمهيديين معا هذه المسافة بين المتلفظ والخطاب المنقول لتأكيد موضوعية

المتلفظ. بحيث تختفي جميع القرائن الدالة على المتلفظ التمهيدي. لكن هذا لا

ينفي أهمية خطاب عيسى بن هشام على مستوى بناء المقامة. إذ يعود إلى

مسرح السرد في نهاية المقامة معلنا لحظة التعرف على أبي الفتح

الإسكندراني. ولحظة التعرف هذه كما يرى بعض النقاد، منهم كيليطو، هي

قوام المقامة وعصرها البنيوي الذي يميزها عن الكثير من المحكيات. فسرد

عيسى بن هشام حلقة لا يمكن الاستغناء عنها. لأنها تقود إلى المرحلة النهائية

في المقامة.

وكما يكون التنقل فاعلا في توليد حكاية عيسى بن هشام، يكون

ضروريا أيضا لنمو محكي أبي الفتح وتجده وتووعه واختلافه من مقامة إلى

أخرى. فأفعال أبي الفتح القائمة على الخداع والمراوغة والحيلة والمواربة

من أجل الوصول إلى موضوع القيمة، لم تكن لتنتج وتستمر وتتجدد لو لم يكن في حالة انتقال مستمر. لأن الاستقرار في مكان واحد من شأنه أن يفضح أمره، ويجعل مسعاه مشلولاً والسرد محدوداً قد يقف عند حدود مقامة أو ثلاث على الأكثر. فالانتقال عنصر بنوي في المقامة لأنه يحددها باعتبارها عملية بحث تقوم به الذات عن "موضوع قيمة" تحققه رهين "بموضوع استعمالي" آخر من طبيعة معرفية (وهو الخداع). ويشكل المكان عاملاً مساعداً لأنه يتيح غنى التجربة²². كما يكون الانتقال أيضاً وسيلة لتعدد الحكايات، بل واستقلالها داخل المقامة الواحدة. وهو ما نلاحظه مثلاً في المقامة الموصلية. حيث يتراجع الحدث الأول، وهو الرجوع إلى البيت ليتابع القارئ مغامرتين لعيسى بن هشام وأبي الفتح، في مكانين مختلفين تدور في كل منهما أحداث لا رابط بينها سوى الشخصيتين.

الإقناع: لا يكتفي السارد بنقل الخبر. وإنما يسعى إلى التأثير في الآخر ليتفاعل معه ويستجيب لأهدافه. فخطاب المتكلم يكون مؤسساً على قصد مخطط له سلفاً وفق أهداف وغايات تختلف من مقامة إلى أخرى. بمعنى آخر، هناك دوماً "موضوع قيمة" تسعى الذات إلى الحصول عليه. وكما يقوم الإقناع على العقل، يقوم على الحيلة والتظليل. وهما المستويان المتداولان في معظم المقامات.

يقوم المستوى الأول على الموسوعة العلمية للمتكلم. وهي موسوعة نقدية وأدبية ودينية واجتماعية تجد لها رافداً في ما يسم المتكلم من بلاغة التواصل وفصاحته. وسلامة اللسان وامتلاك ناصية اللغة، والقدرة على الحكمي، وتنظيم المعلومات. وهو ما يتحقق في بعض المقامات، مثل المقامتين الحمدانية والقرىضية. ففي هذه الأخيرة ينبنى الحكمي على الحوار بين عيسى ابن هشام وأبي الفتح. ويستقل كلام هذا الأخير بقوة الحضور والإقناع باعتباره متكلماً ممتلكاً لذاكرة معرفية، تمكنه من الخوض في قضايا شعرية

والحسم فيها بعدما تعذر أمر ذلك على السارد الثاني وجماعته. وقد كان في ذلك حريصا نبيها لا يأتي بالحكم مباشرة، بل يعتمد الحجج والبراهين. كما يعتمد إلى الموازنة. وهو بذلك يحمل المرسل إليه على الاعتقاد بسلامة رأيه ورجحانه. والاعتماد على الإقناع هو ما يجعل السرد يسترسل ويتطور. كما أن المتكلم في هذا المستوى لا يسعى إلى إخبار المتلقي، ولا يكتفي بتقديم المعلومات، بل يسعى إلى التأثير فيه ودفعه إلى اتخاذ موقف ما من القضية التي تشكل موضوع التفكير. ومن هنا يصبح خطاب المتكلم فعلا وحججا وليس نقلا للمعلومات وإخبارا عنها.

أما التضليل والحيلة فيرتبطان بمتطلبات الحياة اليومية. إذ نلاحظ المتكلم على اختلافه، سواء المرأة في المقامة البشرية أو عيسى وأبي الفتح في المقامة الموصلية، يعيش نقصا إما ماديا أو عاطفيا، يجعله يبحث عن لحظة إصلاحه. فالمرأة التي أغار بشر على ركبها تحاول أن تنثيه عنها بعدما أعلن إعجابه بها وتزوجها غصبا عنها. فهي تصادق أولا بالسلب على حكمه ثم تمارس فعلا إقناعيا عليه بذكر محاسن ومفاتيح امرأة أخرى. مركزة على المفاتيح الخلقية لما لها من قدرة على إثارة الشهوة.

.. كما يعتمد عيسى وأبو الفتح الحيلة والتضليل من أجل استغلال أهل القرية في المقامة الموصلية.

التضخيم amplification

إذا كان الخطاب المسرود²³ يعمل على اختزال خطاب الشخصية بحيث يبقى أمر ملئه متوقفا على المتلقي، ينثره ويخلق له مختلف المسارات السردية الممكنة، القدرة على انتشاره الدلالي، فإن خطاب الشخصية في حالة التضخيم يقوم بحركة عكسية. حيث يقوم بتمديد الخطاب وتمطيته. ويشير جنيت إلى ثلاث طرق تتحقق من خلالها هذه التقنية أهمها التضخيم بواسطة تطوير المحكي باستغلال هفواته وإذابة مادته ومضاعفة جزئياته وظروفه²⁴.

فلا شيء يوقف حركة السرد وتطوره في هذه الحالة، سوى نفاذ صبر المتلقي أو قدرة المتكلم على السرد. وتشغل هذه التقنية في العديد من المقامات. إما بواسطة الوصف الذي يمتد ويطول. فينتقل المتكلم من وصف إلى آخر لدرجة أن المتلقي المتخيل ذاته يعلن الضجر. وتشغل هذه التقنية بقوة في المقامة المضرية والمقامة النهيدية والمقامة المجاعية. ويكون الهدف من ذلك الفكاهة والسخرية كوسيلتين تواجه بهما الحالات الدرامية التي تعترض الشخصية. ففي المقامة الأخيرة يكون عيسى بن هشام في حالة جوع شديد نتيجة ما أصاب البلاد من مجاعة. فيستخف به أبو الفتح الإسكندراني دون أن يدري. إذ مناهه بأكلات عمل على وصفها بطريقة تثير شهيته أكثر. ليتبن في النهاية أن الأمر مجرد مزحة من أبي الفتح. فقد كان بإمكان أبي الفتح أن يقول له: "ما رأيك في طعام فخم يضم أصناف ثلاثة طيبة". فالسخرية كما اشرنا باعتبارها وسيلة لمواجهة الحالات الدرامية، هي السبب في هذا التمديد.

أما التقنية الثانية لاشتغال التضخيم فتتم بواسطة السرد. إذ يتيح السارد للوضع الأول في محكيه حالات انتشار سردي متعددة. ففي المقامة الصيرمية مثلا لا يقف محمد بن إسحاق المعروف بأبي العنيس الصيرمي وهو السارد الثالث المشارك في هذه المقامة عند الإشارة إلى حالتي التحسن والتدهور اللتين مر بهما، ولكنه يمددهما بذكر أوضاع عدة تنثر هاتين الحالتين وتملأهما دلاليا. بل نلاحظ أن هذه التقنية تدخل في حلبتها المتلقي. لأن التواصل مع السارد في معظم الأحيان لا يمكن أن يتم إلا باستحضار موسوعة المتلقي المعرفية، سواء كان هذا المتلقي الخارج نصي قديما أو حديثا. فالسارد يستعمل قاموسا لغويا بليغا يتطلب قدرة على تفكيكه وفهمه، كما أنه، وهو يعبر عن حالتي التحسن والتدهور اللتين عاشهما، يستحضر بعض الأسماء المرجعية التي تحضر ممثلة دلاليا، وتشغل كبرامج سردية

جاهزة تستدعي من القارئ نثرها، والتفكر في ما تحيل عليه من دلالات
توسع أكثر ما يصبو السارد إلى إبلاغه. يقول مثلاً في وصف حالة التحسن:
"كنت عندهم أعقل من عبد الله بن عباس وأظرف من أبي نواس وأسخى من
حاتم، وأشجع من عمرو وابلغ من سبحان وائل وأدهى من قصير وأشعر من
جرير"²⁵. أما في وصف حالة التدهور فيقول "أوتح من بزيع الهراس
ورزين المراس" ويضيف واصفاً تدهور وضعه "أرعن من طيطئ القصار
وأحمق من داوود العصار"

يراكم السارد العديد من الوحدات المعجمية لوصف حالة التدهور التي
وصل إليها بسبب سوء صحبته. وبالتالي فإن هدف تتالي الأحداث بهذه
الطريقة ليس فنياً فحسب، يكفي بإحداث الأثر البلاغي الذي يعد سمة مميزة
للمقامة، وإنما هو وظيفي دلالي. غايته إضفاء البعد الدرامي المناسب للبنية
الحكاية، التي يفترض فيها بطل يمر من حالة إلى أخرى. ويخوض عدة
امتحانات وتجارب، يتطلب نقلها أسلوباً وطريقة توضح طبيعتها من وصف
للحالة النفسية والاجتماعية والمخاطر وغيرها. وتلك خصائص تتكرر في
مقامات أخرى مثل المقامة الحرزية.

وظائف السارد: شخصيات المقامة في معظمها شخصيات مؤنسة.
وهي أنماط بشرية تترجم مواقف وسلوكات بشرية متعددة. تنتمي إلى أوساط
مختلفة. تتغير أوصافها وأفعالها من مكان إلى آخر. إنها شخصيات
مرجعية²⁶ واجتماعية²⁷ لكلامها إضاءة أيديولوجية.

تتعدد الشخصيات المتكلمة في النص أحياناً كساردة محكمة في السرد
وسيرورته، وأخرى كشخصيات فاعلة لكن المقامة تبئر من خلال التكرار
شخصيتين هما عيسى بن هشام وأبو الفتح وهما -كما أسلفنا الذكر- رهينا
النص لا وجود لهما خارجه، يمثلان دلالياً من خلال أفعالهما وعلاقاتهما
بمكونات عالم المقامة.

تتقاطع الشخصيتان وتختلفان، تتقاطعان في أنهما لدى دخولهما عالم السرد يكونان في حالة تنقل. وإذا كان تنقل عيسى بن هشام مسردا أي حيننا سردا (narrativisé) فإن تنقل أبي الفتح مفترض. ولا يمتلك السفر قيمة في حد ذاته. لأن ما يهم ليس السفر وإنما الغاية منه. كما يتميزان كذلك من باقي الشخصيات. كلاهما يمتلك من العلم والمعرفة القدر الكبير. وكلاهما يتسم بالحيلة وحسن الكلام. فكما يمارس أبو الفتح الحيلة يمارسها عيسى بن هشام يكونان شريكين أحيانا، ومنفصلين في معظم الأحيان. يخلق تقاطعهما على هذا المستوى نوعا من التماهي بينهما. لكنهما يختلفان في أشياء كثيرة: أولها الوضع الاجتماعي. ثانيها حالة ظهورهما في النص. ففي معظم المقامات يكون أو الفتح شخصية متكررة ويكون لعيسى بن هشام فضل التعرف عليه. كما أنهما يختلفان في مناحي سردية وخطابية سنحاول أن نبينها من خلال تركيزنا على كل واحد منهما على حدة. ونحن لا ندعي الاستقصاء الدقيق لكل المقامات ولا لكل الوظائف التي يضطلع بها الساردان. ولكننا نحاول الوقوف عند أهم الوظائف التي لها دور كبير في إنتاج معنى المقامة.

عيسى بن هشام: إذا كان المحكي بعامية لا يقوم إلا بوجود سارد ومسرود له. فإن المقامة تأتي لتحين ذلك نصيا. إذ يعتبر الحديث فيها وحدة دلالية هامة. فالسارد الأول يحدث مسرودين مجهولين. والسارد الثاني يحدث السارد الأول المجهول. كما يتحدث إلى مسرودين نصيين آخرين. فتكون أول وظيفة يقوم بها السارد هي الوظيفة السردية. وهي وظيفة إجبارية أو الإلزامية تقتزن بفعل الإخبار.

وإذا كان فعل الإخبار لدى السارد الأول يتوقف عند حدود النقل الموضوعي للأحداث، وهو ما يتأكد من خلال اختفائه بمجرد ظهور السارد الثاني، واكتفائه بالخطاب التمهيدي الذي يعلن فيه إسناد الخبر إلى عيسى بن

هشام، فإن هذا الأخير اعتبارا لمشاركته في الأحداث يوزع محكيه بين تجربتين:

التجربة الذاتية. إذ تحتل الذات في محكيه المركز والمحيط. بحيث يذهب الحديث عن الذات إلى درجة التغني بفضائلها. فينقلنا بذلك إلى سياق معرفي مشترك بين الشعراء منذ الجاهلية. حيث الشاعر لا يتوانى عن ذكر فضائله. وفي المقامة بعامة يرتبط مدح الذات بذكر الفضائل المعرفية. فعيسى ابن هشام عالم متفقه في علوم مختلفة. وفصيح بليغ عاشق للعلم والمعرفة. ما جعله ينتقل دون توقف بحثا عن مزيد من المعرفة. وهو ما نراه مثلا في المقامة البلخية " لا يهمني إلا مهرة فكر أستقيدها وأشروء من الكلم أصيدھا. فما استأذن على سمعي مسافة مقامي افصح من كلامي ص 17 وبالتالي فإن أول ما نعرفه من سمات تميز عيسى بن هشام هو علمه ورفعة شأنه. ولعل هذا ما يجعل خطابه يسلك إستراتيجية السؤال من أجل الوصول إلى الحقائق التي يرغب في الحصول عليها. فيذكرنا بالطريقة السقراطية في البحث عن الحقيقة. ترتبط فضائله أيضا بمكانته الاجتماعية. فهو الواهب والمانح دائما (يتحدث عن غناه في المقامة البصرية). كما أنه لا يقف عند حدود التجربة الذاتية. بل ينقل لنا من مشاهداته ما يرتبط بالآخر. فالمحكي هو ثمرة تجارب ومعاينة مجموعة من الأحداث، منها ما يرتبط بالذات. ومنها ما يرتبط بالآخر. وبالتالي لا يكتفي السارد بالوظيفة السردية ولكنه يقوم أيضا بوظيفة الشهادة. إذ يذكر باستمرار مصادر أخباره. وهي التجربة المعيشة، لأن السارد ينتقل يسافر يحتك بالناس. ولا ينقل السارد إلا ما يقع له في زمن الحاضر الذي هو زمن السرد. فالمقامة تحيلنا دائما على انتقال الراوي من فضاء إلى آخر. لكن السارد لا يسترجع ما وقع له في المكان الماضي، وإنما ما يقع له في المكان الحاضر.

يقوم سرد عيسى بن هشام على ما تراه العين وتدركه في أحيان كثيرة. لأن عيسى بن هشام يحكي مرثياته. وبالتالي يعاين المتلقي تداخل السردى والمسرحى وتجاوز الحكى والرؤيا. إذ يؤمن فعل السرد مجموعة من المشاهد المرتبطة بتنقلات عيسى بن هشام بين فضاءات مختلفة، وحالات وتحولات ترتبط أيضا بأبي الفتح. وهي حالات تخرق المتصل عبر تحققها الذى يمتلئ غرابة. فما يثير عيسى بن هشام هو مظهر أبى الفتح وحالاته المتناقضة. لكن فعل السرد لا يقف عند حدود ما تراه العين وتدركه، لأن المظهر لا يعتبر المثير الوحيد للسرد. فعيسى بن هشام يلتقي بأبى الفتح في فضاءات عامة، تجمع عامة الناس فقراءهم ومتشرديهم . ومع ذلك لا يلتفت إلى مثل هذه الحالات إلا في حدود خدمتها لموضوعه. ويستهويه منظر وحال أبى الفتح. وبهذا فإن سرد عيسى بن هشام يقتفى حالات أبى الفتح. فيركز على مظهره وهياته. وهي مظاهر تختلف من مقامة إلى أخرى تدرج أحيانا في إطار التكرار، وأخرى في إطار الاختلاف. ولا يمتلك السرد قيمته إلا باقترانه بما تلتقطه أذن عيسى بن هشام وما يسمعه. يخلق الاقتران بين الرؤيا والسمع حالات متناقضة مثيرة للإدراك. فأبو الفتح فصيح وبلغ عالم، ولكنه متشرد ولص وقراد، وغيرها من الحالات والتحولات التي ترتبط به. ويقوم السارد من خلال هذا المستوى بوظيفة التعليق. وهي وظيفة تشغل بشكل غير مباشر، لأن السارد لا يدرج رأيه وحكمه مباشرة. ولكنه يدعو المتلقي إلى استنباط موقفه المبني على الشجب من خلال هذه المفارقة بين ظاهر الشخصية وكيونيتها. وهو شجب لا يرتبط بالشخصية وإنما بالظروف التي أودت بها إلى تلك الحالة. وفي أحيان أخرى يتدخل مباشرة ليبيد وجهه نظره في إنجاز أبى الفتح، ويصادق عليه بالسلب، كقوله في المقامة المجاعية: "من أي الخرابات أنت" أو في المقامة الأذربيجانية:

"ويحك يا أبا الفتح بلغ هذه الأرض كيدك" وهو سؤال استكاري يدين حيل أبي الفتح لأن تناقض شخصيته يثير العجب والغرابة والعبث.

نلاحظ أن المقامة لا تنتهي بتدخل عيسى بن هشام ولكنها تتيح الفرصة لأبي الفتح معقبا على مصادقة عيسى بن هشام من خلال أبيات شعرية تختلف من مقامة إلى أخرى. فقد يرتبط تعليقه بتعليل حالته. أو بوصف حالة الآخرين. يقول في وصف حالته :

الذنب للأيام لا لي فاغتصب على صرف الليالي²⁸
أما في وصف الآخر فيقول :

الناس حمر فجوز وابرز عليهم وبرز (الإصفهانية)

ويتجاوز تعليق الساردين حاملين لوجهات نظر مختلفة. لكن النص لا ينتصر لأي منهما وربما هذا يعود إلى عدم التناغم بين عالميهما الثقافي²⁹ لكن المؤكد في المقامة هو أن "أنا" السارد تطرح العوالم الحكائية للتفكير والسؤال وإعادة النظر. وهي عوالم تتوزع بين الاجتماعي والأدبي والفلسفي فمحاكيها بذلك لا يكون بريئا.

وبهذا فان "أنا السرد كما اشرنا سابقا تمتلك معنى" جديدا في كل وقت

تستخدم فيه وتشير في كل حين إلى فاعل بذاته"³⁰

تقترن بالوظيفة السردية ووظيفة التوجيه. وتتعلق بالاختيارات المقترحة لمسار الحكاية. صحيح أن السارد لا يعلن صراحة عن اختياراته النصية ولا يناقشها ولكنه يكون مع ذلك المتحكم الأساس فيها. وهو ما يتبين لنا من خلال اختلاف تحيين بنية التعرف في المقامات. إذ يسلك عيسى ابن هشام أحيانا طريق التشويق، فيخفي أمر أبي الفتح الأسكندراني، ويعلن عن شخصيته في أحيان أخرى منذ بداية المقامة. إنه المتحكم في عالم السرد. هو الذي يختار شخصياته، والأفعال التي تسند إليها. بل وحتى العوالم الدلالية التي تملأ كل محكي على حدة. لهذا وجدنا العوالم الدلالية في المقامة تتوزع بين الموعظة

والمعرفة والحكمة والحيلة. وفي بعض الحالات- وعلى الرغم من ما يبيديه السارد أحيانا من قصور معرفي- فإنه يعرف مسبقا مآل محكيه. وهذا راجع من جهة إلى وضعه السردى المضاعف. فهو راو وشخصية مشاركة. ومن جهة أخرى إلى اعتماده الذاكرة لاسترجاع أحداث عاشها في أزمنة وفضاءات مختلفة.

السارد الثالث أبو الفتح الإسكندراني : شخصية تقوم بدور أساس لا تحيد عنه إلا نادرا. إنه دور المكدي الذي يحتال على الآخر للإيقاع به. فهو دائما المحتال المنتصر. ولا يتخلف عن هذا الدور إلا في المقامة المضيرية حيث تقلب الأدوار. فيصبح ضحية خاسرة. وتكون خسارته مضاعفة:

1-- على المستوى السردى: حيث يفقد دوره كمتكلم أمام التاجر الذي لا يدعه يأخذ نفسه. فكأنما أصيب بحبسة. ومرد ذلك بطبيعة الحال طمعه في الحصول على وجبة دسمة.

2-- وعلى مستوى البناء، إذ بدل أن يوقع بالآخر تم الإيقاع به من حيث لم يحتسب. ليتعرض بذلك إلى مجموعة من التدهورات، أولها ضياع الوجبة. وثانيها رشق الأطفال له بالحجارة. وثالثها دخوله السجن. وبهذا ينتقل من دور المحتال إلى دور الضحية.

إن أهم ما يميز أبا الفتح الإسكندراني هو تحوله المستمر. نتعرف عليه شابا ويافعا وكهلا. حسن الهيئة. ورث الثياب. في أحوال عادية وأخرى مزرية.، جاد وساخر. إنه يعيش ازدواجية تناقضية: يحمل القيم التي تؤمن بها الجماعة، لكنه في الوقت نفسه يعيش حياة تبخسها هذه الجماعة. خطابه مزيج من اللغز والحوار والمعارضة. ينتظم نثرا وشعرا حاملا وجهات نظر مختلفة في الشعر والبلاغة والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية.

كما أنه شخصية هجينة. وهو ما نلمسه من خلال التناقض بين كينونته وظاهره. فهو عالم فصيح، ولكنه متشرد جوال يقوم بأرذل الأعمال وهو

الكدية. وبطرق تخترقها الحيلة والتهريج. وذلك حاله مثلاً في المقامة القردية. كما أنه أحياناً فقيه تقي وأخرى محتال كذاب، أو مغن في حان. تبدو هجنته أيضاً في جنونه وحكمته المتجاورين. وهو ما نقف عليه في المقامة المقامة المارستانية.

والمارساتن هو فضاء إلى جانب فضاءات أخرى شعبية مثل الأسواق والمساجد والحمامات، التي علت فيها أصوات المجانين الحكماء في الثقافة العربية. وهم عادة أصحاب آراء بليغة. لأن الجنون " حالة تهىء قولاً لكلام يشير إلى الحقائق ويكشف المغيب والمستور

وعادة ما يكون المجنون لسان حال الفئات المضطهدة وضمير العصر³¹ وبهذا فوره رمزي لأنه يجسد القيم المستبعدة والمسكوت عنها³² فخطابه يستعمل للدفع بالصراع الاجتماعي إلى الأمام. لأنه إذا كان الجنون في اللغة يعني استتار العقل وخفائه فإن "هذا العقل يعود ليظهر في سرعة بديهة بعض المجانين"³³، وبراعتهم في القول وهذا ما تحققه المقامة المارستانية.

إذا كان النص لا يتحدث عن جنون أبي الفتح ولا يصفه، فإنه على العكس من ذلك يحين صحوه وقدرته على الكلام البليغ. فهو يناقش في أمور كلامية قد لا تتأتى للمجنون. ويكون خطابه حلبة لحضور كلام الآخر. وتلك سمة تكاد تلازم خطابه. إذ يمكننا أن نستنبط على الأقل طريقتين لاستحضار الآخر:

- طريقة مضاعفة هي التي تشغل في المقامة المارستانية حيث نجد صوته وصوت الآخر متلاحمين داخل حلبة ملفوظ واحد. يدخلان في حوار غير متكافئ، لأن خطاب أبي الفتح هو الذي يبدي وجهة نظره. بينما خطاب الآخر لا يأتي سوى كنتيجة يعمل أبو الفتح على دحضها، أو بلغة السميائيين على المصادقة عليها بالسلب. صوت الآخر هو المعتزلة في قضايا ترتبط

بالخلق وأفعال الإنسان، يعمل أبو الفتح على بيان بطلانها فيأتي بأمثلة وحجج كثيرة على ذلك.

إنه يستفز الآخر. لكنه لا يدع له فرصة الجواب. ولا يكون خطابه بريئاً، وإنما ذا قصد ووجهة نظر يسعى إلى الانتصار لها، ساعياً إلى فضح خطاب الآخر وهدمه والانتقاص منه.

- أما الطريقة الثانية فيتحقق فيها نصياً كمتكلم. يتلفظ في الملفوظ.

ولكن الكلام ومحتواه يكون ذا مرجعية خارجية. وهذا ما يتجلى لنا انطلاقاً من الأمثال والحكم التي يستحضرها للحديث عن موضوعه. في هذه الحالة نعاين توافقاً بين خطاب الشخصية وخطاب الآخر. يخفي صوته ليكون صوت الآخر هو الحاضر. ويستحضره في غالب الأحيان لبلاغته. أما السارد فيكون بذلك "صاحب وعظة وقول وندرة"³⁴

وعندما ينتقي الحوار في خطابه وتغيب ازدواجية الصوت، يلجأ إلى الإيحاء والاستعارة. وهو ما يمكن التأكد منه في المقامة الحمدانية. إذ يستعصى على عيسى بن هشام فهم خطابه عن الفرس. ولا يتمكن من التواصل معه إلا بعدما يسأله عن أغاز خطابه. وفي أحيان أخرى يتم التواصل بينه وبين عيسى بن هشام، ومع ذلك يظل خطابه غير مباشر في دلالاته. لأنه يستعمل بعض المحسنات البديعية كالتشبيه. فيصبح الدينار رجلاً والقطعة النقدية جارية.

وفي جميع الحالات تحتفظ المقامة بسمتين ملازميتين له: هما الفصاحة والحيلة. ما يجعله متكلماً بامتياز داخل النص، ويجعل وظيفته الأساس التي لا تتخلص منها أية مقامة هي الإمتاع: إمتاع مخاطبه إما بغريب الأحداث أو غريب العبارة. فهو بذلك يسعى إلى خرق المتصل. فتصير غاية السرد وقصديته في طريقة قوله ما يقول. وبناء على ذلك تتأرجح الأقوال بين الإخبار، والتمرير. فالتكلم لا يتحدث بشكل بريء ومحيد. أنه يفعل شيئاً ما

بقوله³⁵: وهو التأثير في الآخر للوصول إلى موضوع القيمة. وبهذا يختلف خطابه عن خطاب عيسى ابن هشام الذي تأتي أقواله أحيانا سلسلة من الأسئلة والرغبات والوعود.

يوازي تنوع خطاب أبي الفتح تنوع في سجله اللغوي ورؤيته للعالم، إذ يوظف خطابه سجلات لغوية متعددة، نذكر منها ما يلي:

1 - سجل مدحي يرتبط بالآخر والذات. إذ يشيد السارد بنفسه ومغامراته وجاهه³⁶. إلا أن هذا الخطاب لا يكون دائما خالصا للمدح. بحيث يمتزج به التظلم والشكوى من الزمان وتقلباته³⁷. لكن في الحالتين معا يكون السجل موجها لاستجداء العطاء سواء من الخليفة أو الجماعة التي يتوجه إليها.

2 - وسجل ديني³⁸ يحاور فيه الأحاديث النبوية والقرآن. فلا يخرج خطابه عن التصور الديني.

3 - سجل نقدي يتوزع بين الشعر والنثر. مقدما فيه وجهة نظره إما في الشاعر أو الناقد.

4 - سجل فلسفي يعتمد المجادلة والحجاج من أجل انتقاد الآخر وتسفيه رأيه والانتصار للمواقف الذاتية.

5 - سجل اجتماعي يرصد فيه بعض العادات، وأنماط الحياة الاجتماعية. وتعكس هذه السجلات تنوعا وغنى في المواقف لأن السارد، كما بينا

سابقا، يستحضر الآخر في خطابه ويحاوره. ويكون المتكلم بهذا محددا اجتماعيا. ولعل تعدد المتكلمين إحالة إلى تعدد المواقع الاجتماعية. وفي الانتقال من مستوى إلى آخر يتكشف المرئي والمعيش وبيتعد السرد عن مستواه الاسترجاعي القائم على الذاكرة إلى مستوى واقعي يتابع فيه المتلقي الحدث وكأنه يعايشه. وهذا ما يحدد طبيعة الكلام: فالكلام ينقل ويصف ويكشف ويوحى بدلات يجتهد³⁹ المتلقي في نثرها.

خاتمة

لا ندعي استنفاد كل القضايا التي تتصل بالمتكلم في مقامات بديع الزمان الهمذاني. فذخيرة علمية بهذا المستوى من البلاغة والفصاحة والتركيب والتعدد الصوتي واللغوي، تستدعي دراسة أطول وأكثر تفصيلاً، لا يسعها المقام هاهنا. لكننا نعتقد أن عملنا هذا، وهو مدخل لدراسة المتكلم، أتاح لنا الوصول إلى بعض النتائج الأولية:

أولها أن المقامة بنيات مختلفة. وإن البنية السردية فيها مركبة. إذ نلاحظ تعددا صوتيا لتعدد المتكلمين. وقد اعتبرنا المتكلم كل شخصية لها صوتها داخل المقامة. لكننا ركزنا على محافل ثلاثة هي السارد المتباين حكايا والساردين المتمثلين حكايا. وقد تبين لنا تفاوت أهمية هذه المحافل. يفسر التعدد السردى في هذه المقامات هاجس فنى يرتبط بواقع المقامة كجنس أدبى.

فالمقامات جاءت شكلا فنيا جديدا. يعترف معظم النقاد بأسبوعية بديع الزمان الهمذاني إليها. وحتى من يجد لها أثرا في كتابات سابقة أو معاصرة لها، يقر بدور بديع الزمان الهمذاني في تأصيل هذا الجنس، وبقدرته الفنية في صياغته كفن أصبح له امتداد وشأو بعده. بناء على ذلك رسخت المقامة بنية سردية ثلاثية تعتمد السارد المتباين حكايا باعتباره مدخلا إلى عالم المقامة ومحاكاة لبنية سردية متواترة في السرد العربى القديم والساردين المتمثلين حكايا. عاكسين تنوعا صوتيا يغنى البنية السردية، ويحقق ثراها الفنى.

ولا يقف تنوع البنية السردية ومستوياتها عند الجانب الفنى. فالتعدد له دور على مستوى بناء المقامة إذ يخلق لها مسارين: الأول يجعل منها شكلا يتكرر وهذا ما بيناه انطلاقا من تناوب السرد بين عيسى بن هشام وأبى الفتح. فالمقامة فضلا عن كونها فى بنيتها تتأسس على التثقل ولحظة التعرف

كما يؤكد كيليطو، نعتقد أنها تقوم أيضا على هذا التراوح بين محكي ثابت ومتكرر يرتبط بعيسى بن هشام ومحكي متغير يرتبط بأبي الفتح أو شخصية أخرى.

أما المسار الثاني فيجعل المقامات مغيارات متعددة، تختلف في عناصر بنائها عن البنية التقليدية المتواترة. وهذا ما تؤكد انطلاقا من اختفاء أبي الفتح من المقامة وقيام عيسى بن هشام بدوري السرد والبطولة. يسم التعدد السردى المقامة بنوع من الموضوعية التي تنبأ بتكافؤ الأصوات السردية. فكل سارد يحكي ما يعرفه أو ما سمعه أو ما يتصل به. بغية إعطاء مصداقية للمحكي. وهو ما يترسخ انطلاقا من تواتر فضاءات وشخصيات مرجعية تصفي نوعا من الواقعية على المقامة. إن تركيزنا على الساردين الأساسيين جعلنا نتبين ما يسم خطابهما من خصائص تتقاطع أحيانا وتختلف أخرى.

يمثل التقاطع على مستوى السجل اللغوي المتداول لديهما هو سجل بليغ، فصيح منتق بعناية بالغة. وذلك توافقا مع وضعيهما الفكري. فكلاهما عالم متفقه في اللغة وباقي العلوم. كما أنه سجل يمتح من حقول معرفية مختلفة، فيها الشعر والنقد والفلسفة. ومن أساليب بلاغية وأسلوبية مختلفة. كما يتراوح خطابهما أيضا بين الجد والهزل. وهذا طبيعي في نصوص تسعى إلى انتقاد سياق ثقافي واجتماعي.

تبين لنا التقاطع انطلاقا من الحوار المتبادل بينهما. وهو حوار كما بينا سابقا يقوم عادة على السؤال. إذ نجد عيسى بن هشام يستفسر أبا الفتح عن أمور عدة. إما فكرية تتعلق بالنقد والشعر أو اجتماعية كالاستفسار عن شخصية معينة.

لكن الساردين يختلفان في أشياء كثيرة أهمها. القوة السردية ذلك أن عيسى بن هشام بما له من وظائف سردية متعددة يجعل أبا الفتح دونه منزلة

على هذا المستوى. وهذا ما تؤكدُه المقامات التي يستغني فيها عيسى بن هشام عن أبي الفتح. كما أن أبا الفتح لا يدخل عالم السرد إلا بفضل عيسى ابن هشام. ولذلك يتوزع حضوره بين مسارين مسار يعلنه حاضرا منذ بداية المقامة معروفا لدى المتلقي وآخر يؤخر ظهوره إلى منتصف المقامة والتعرف عليه إلى نهايتها.

كما نلاحظ أن خطاب عيسى بن هشام، على الرغم مما تواتر فيه من مدح وثناء على أبي الفتح لا يخلوا من انتقاد وسخرية منه. إلا أن السخرية من أبي الفتح ليست غاية في حد ذاتها، وإنما وسيلة لانتقاد السياق الاجتماعي العام.

يكون مع ذلك خطاب أبي الفتح مكثفا مشحونا بمواقف وإضاءات إيديولوجية. فخطابه كما بينا سابقا غير محايد. إنه حلبة لصراع أصوات مختلفة. لكن الصراع بين الأصوات لا يكون متكافئا في بعض الأحيان، لأن رأي أبي الفتح هو الذي ينتصر. لأنه مشحون بالانتقاص والسخرية. وفي إطار خطاب أبي الفتح تتضح كما اشرنا سياقات مختلفة. فكرية ونقدية وشعرية واجتماعية. ولعل هذا ما يجعل سله اللغوي مختلفا. وخطابه ولغته هجينة.

خاتمة: لا ندعي القول إننا ألمنا بجميع خصائص المتكلم في مقامات بديع الزمان الهمذاني . فعلنا مدخل لدراسة هذا المحفل . لكن ذلك لا يمنعنا من تسجيل بعض الخلاصات التي توصل إليها بحثنا في هذا المحفل

اعتبرنا المتكلم كل شخصية لها صوتها داخل المقامة. وبناء على ذلك فإن المقامة نص يحفل بالتعدد الصوتي. لكننا ارتأينا التركيز على محافل ثلاثة هي السارد المتباين حكايا والساردين المتماثلين حكايا وهما عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري تبين لنا تفاوت أهمية هذه المحافل داخل المقامات. فإذا كان السارد الأول مجرد مدخل تمهيدي إلى عالم الحكاية يتم بواسطته ربط الاتصال مع المتلقي، فإن الساردين من الدرجة الثانية لا يمكن الاستغناء عنهما لوظائفهما البنيوية والدلالية

تمثل الوظيفة البنيوية في كون المقامة لا تتحقق إلا بوجود هذين الساردين في معظم الأحيان. فالمقامة فضلا عن كونها في بنيتها تتأسس على لحظة التعرف كما يؤكد كيليطو نعتقد أنها تقوم أيضا على هذا التراوح بين محكي ثابت ومتكرر يرتبط بعيسى ابن هشام ومحكي متغير يرتبط بأبي الفتح أو شخصية أخرى.

إن المتكلم هو شخصية اجتماعية. ولغته هي لغة اجتماعية لها إضاءة إيديولوجية خطابه مرجعي يحيل على قضايا فكرية وأدبية وعلى عادات وتقاليده وعلى شخصيات مرجعية لها وجود فعلي. وبالتالي فسرده لا يكون محايدا لذلك وجدنا خطابه مزيجا من خطاب الذات والآخر حيث يستحضر الآخر شعرا ومثلا وحكمة ورأيا. ويسعى المتكلم دوما لأن يتخذ موقفا ويصدر رأيا وهو ما نجده مثلا في المقامة الجاحظية حيث ينتقد أبو الفتح الجاحظ وطريقته في الكتابة وفي الوقت نفسه يعمل على تثنين خطابه وما يسمه من خصائص أسلوبية تنقدها الكتابة الجاحظية وهي المور ذاتها التي

تتكرر في المقامة المرستانية حيث يتم انتقاد المعتزلة وأفكارهم، ص 264
مصطفى الشكعة متعددة تتحدد وفق مستويات مختلفة فنية وبنوية ودلالية.
إن تعدد المستويات السردية هو أيضا تعدد في طرق السرد. وقد بينا
كيف أن تنوع هذه الطرق على الرغم من اختلاف طبيعتها هي التي تكون
مسؤولة عن نمو السرد وتطوره مثل التنقل والتضخيم والإقناع.

- 1- يعتمد كيليطو في تعريف المقامة على التنقل والتعرف كالحظيتين ببويتين مميزتين للمقامة لكن لحظة التعرف لا تتحقق في جميع المقامات.
- 2- نشير هنا إلى المقامة الموصلية، والمقامة البشرية والمقامة الأسدية.
- 3- المقامة العراقية والمقامة الشعرية.
- 4- المقامة الوعظية والمقامة الاهوازية
- 5- Greimas : Du sens .Seuil.1970 .P :130
- 6- امبرتو إيكو : ست نزاهات في غابة السرد . ترجمة سعيد بنكراد. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. ط الأولى. 2005. ص 85.
- 7- عبد الله إبراهيم : السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط. الثانية 2000 .ص. 221.
- 8- G.Genette : **Figures III** Paris.seuil 1972.p238-239
- 9- Miek Bal :**Narratologie** .Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes ..Editions Kelinksieck .p25
- 10- عبد الله إبراهيم: مرجع سبق ذكره. ص 228.
- 11- عبد الفتاح كيليطو: المقامات /السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي.الدار البيضاء. دار توبقال ط.2. 2001. ص 17
- 12- نفسه ص 17
- 13- نفسه ص : 60
- 14- نفسه .ص60
- 15- P.Hamon Pour un statut sémiologique du personnage.In **Poétique du récit** .Seuil Paris. 1977p
- 16- بديع الزمان الهمذاني : المقامة
- 17- Todorov :les catégories du récit. **In Communicatio n 8**.seuil 1966p
- 18- Kaite Hamburger : Logique des genres littéraires ..Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot .collection Poétique éditions du Seuil, Paris .,p : 275
- 19- Said bengrad : la narrativité Dans les séances de hamadani .Thèse de doctorat de 3em cycle .sous la direction de Mme Nada tomich .la sorbonne nouvelle Paris III 1984.p
- 20- بول ريكور : نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى .ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط.1، 2003.ص40
- 21- عبد الفتاح كيليطو : مرجع سبق ذكره

22- Said ben grad p99

23- G.Gerard Genette

24- Gérard Genette Figure II éditions du seuil Paris. 1969.p 196

25- بديع الزمان الهمذاني : المقامة الصيرمية

26 - P .Philip Hamon : Pour un statut sémiologique du personnage

27- باختين الخطاب الروائي

28- بديع الزمان الهمذاني : المقامة القريدة

29- bengrade

30- بول ريكور نظرية التأويل

الخطاب وفائض المعنى ص 40

31- أحمد الشايب

32- مدارات الشايب 2003.

33- أحمد الشايب ص. 2003

34- محسن جاسم الموسوي : سرديات العصر العربي الإسلامي ص 60

35- بول ريكور 41

36- المقامة السجستانية

37- المقامة الجرجانية

38- المقامة الوعضية والمقامة الهوازية

39- يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل ص 117.

خطيئة الغدامي من يكفر عنها؟

أو المسافة البعيدة بين "تشريحية" الغدامي و"تفكيكية" ديريدا

أ. عبد الكريم شرفي

جامعة المدينة

تحية احترام وتقدير إلى الدكتور معن الطائي الذي قرأت مقالته "من يخشى عبد الله الغدامي؟" * بعد أن أكملت كتابة هذا المقال.

توطئة: لن نتناول في هذه المقالة المناخ المعرفي ولا السجال الفكري الذي أدى إلى ظهور "التفكيكية"، ولن ننشر مشكلة المصطلحات التي جاءت بها التفكيكية والغموض الذي يحيط بها، واستعصائها على الترجمة إلى اللغة العربية وغيرها من اللغات، وكذا حيرة النقاد العرب في إيجاد مقابلات مناسبة لها من حيث المبنى أو من حيث المعنى، وعجزهم في الأخير عن الرسو على مصطلحات عربية مشتركة تلقى الإجماع والاتفاق لدى النقاد والدارسين. سوف نركز فقط في هذه المقالة على "فلسفة التفكيكية" و"روح التفكيكية" التي ترسم لها منطلقاتها وأهدافها وممارساتها، ومن أجل ذلك سوف نعود من حين إلى آخر إلى المفاهيم الأساسية التي تحدد "هوية" التفكيكية كاتجاه وكنظرية. إنه إجراء منهجي لا بد منه، لأننا لا نستطيع أن نعرف مدى قرب أو بعد "تشريحية" الغدامي من روح التفكيكية وفلسفتها دون أن نعرف هذه الأخيرة أولاً. فما هي التفكيكية؟ وهل هي فلسفة أم منهج نقدي؟ وما الذي تبتغيه من النص الأدبي؟ وما الذي ستضيفه للنقد الأدبي؟

I - التفكيكية "la deconstruction": الخلاصة أن التفكيكية في

روحها وفلسفتها جاءت لزعة وخلخلة المفاهيم التي تمكنت من الثقافة الغربية وأصبحت في حكم المسلّمات، بهدف بيان زيفها وتقويضها في النهاية، كما فعلت مع "مفهوم الحضور" و"المراكز المبدّلة" و"مركزية العقل" و"مركزية اللغة"، وحلت الرباط الوثيق المقدس والساذج في الوقت نفسه بين "الدال" و"المدلول"، وفي ما يتعلق بالنصوص حاولت التفكيكية أن تخلخلها بالكشف عن التماسك الزائف الذي تحاول أن تظهر به، وعن وهم استقرار المعنى الذي تحاول أن توحى به. وقد أثبت التفكيكيون وعلى رأسهم بارث هذه المرة أن النص "يحقق حداً غير قابل للتجسيم من الدلالات الكلية، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمرکز".¹ أما زعزعتها للممارسة التأويلية وللنقد فقد تجلت في توضيحها - على حد تعبير كريس بلديك C. Baldick - أن معاني النص بوسعها أن تقاوم الاستيعاب النهائي الذي يحاول التأويل ممارسته، وتحذيرها بذلك من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، ومن اعتقاد النقد المغرور بقوته عموماً.² لقد كشفت التفكيكية أن كل تأويل وكل قراءة وكل معنى هو "ترتيب مؤقت"، و"تجاح مؤقت في إيقاف تدفق المعاني اللامنتهي الذي يولّد النص". و"بينما يكون المعنى الخالص والمستقر، في نظر البنيويين، كامناً ينتظر أن يُكتشف إما في - أو خلف، أو تحت - البنيات التي يدرسونها، يرى التفكيكيون أن النص والقارئ يتفاعلان لإنتاج لحظات من المعنى، تكون دائماً مختلفة وعابرة.

- التفكيكية باعتبارها تقويضاً: يرفض الكثير من النقاد - وخصوصاً

العرب منهم - فكرة التقويض والهدم في التوجّه التفكيكي، وكأنهم رأوا في ذلك منقصة أرادوا تنزيه التفكيكية عنها، فزادوا إلى التفكيكية ما ليس منها

وهو إعادة البناء بعد التقويض أو الهدم، في حين أن روح التفكيكية يتمثل بالضبط في قوة النقص والهدم والتقويض التي تتميز بها كما رأينا أعلاه.

وبهذا المعنى شرح جيرار جنومبر القراءة التفكيكية فقال إنها

تستهدف تفجير النص انطلاقاً من مبدأ اللاتماسك *non cohérence* وجعله يلعب ضد ذاته، ويقول أيضاً بأن ديريدا قد اقترح "قراءة النص بما هو انتاج لمعانٍ غير قابلة للتجميع *non totalisable*، ووفقاً لهذا التصور تصبح العلامة اللغوية موضع تشويش *confusion* بين المعنى المرجعي والمعنى المجازي، فيصبح القارئ عاجزاً عن السيطرة على النص لأن النص لا يسمح له بذلك".³

أما جوزيت راي دوبروف فتورد في قاموسها السيميائي فعل التفكيك *déconstruire* عند ديريدا بمعنى "فك أو تقويض *défaire* بناء إيديولوجي موروث".⁴

ويذكر جاك ديريدا في أحد حواراته أنه حين وضع مصطلح *Déconstruction* كان يفكر في استخدام هيدغر لكلمة "التدمير" أو "الهدم" *destruction*، وفي استخدام فرويد لكلمة "الفك" أو "الحل" *dissociation*،⁵ مثلما فكر في كلمة *abbau* الألمانية أي *démontage* الفرنسية.⁶

ويظهر اهتمام الناقلين ميجان الرويلي وسعد البازعي بفهم روح التفكيكية وفلسفتها، في تحريهما عند وضع المقابل العربي للمصطلح الأجنبي، حيث أرادا له أن يحتفظ بهذه الروح، فدافعا عن مصطلح "التقويض" و"التقويسية" كبديل عن "التفكيكية" "لأن" "التقويض" أقرب من "التفكيك" إلى مفهوم ديريدا. فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم. إضافة إلى ذلك، فالتقويض لا يقبل - مثلما يذهب

إليه أهل التفكير - مقولة "البناء بعد التفكير". كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها ديريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه "صرح" أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم ديريدا للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائباً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى ديريدا إلى تقويضه".⁷

ويؤكد الناقدان أن مصطلح "التفكير على شيعه لا يفسر التوجه نحو خلقة البنى الميتافيزيقية والإيديولوجية في الفكر والنقد المعاصر".⁸ ولكننا نعتقد من جهتنا أن مصطلح "التفكير" رغم نعومته مقارنة بمصطلح "التقويض"، إلا أنه يؤدي المعنى الذي قصد إليه ديريدا. فمن دلالات التفكير التعطيل والتوقيف عن الاشتغال، والإبطال والحل. فتفكيكنا للسلاح يعطله عن العمل، وتفكيكنا لقنبلة يمنعها من الانفجار، وهكذا فتفكيكنا لفكر معين يعطله ويبطله تماماً كما نقول فك السحر أي حله، وبالكيفية نفسها يكون ديريدا قد فكك الفكر الغربي، ليس لكي يعيد بناءه كما يعتقد الكثير، ولكن لكي يبين زيفه ويبطل اشتغاله لا أكثر ولا أقل.

وإن كان يوسف وغليسي يخالفنا الرأي، فيرى أن الفك والتفكير "لا يتجاوز دلالات الفتح والعق والاطلاق وفصل الأشياء وتخليص بعضها من بعض، وهي - على العموم - دلالات ليس ذات شأن كبير مقابل ما يعنيه المصطلح الغربي في مفهومه "الديريدي"، بخلاف "التقويض" الذي يقترب منه أكثر. [...] وربما كان "النقض" أقرب معنى إلى جوهر المفهوم الغربي، لا سيما ما تعلق منه بالمناقضة القولية: "النقض: اسم البناء المنقوض إذا هُدم... والمناقضة في القول أن يتكلم بما يتناقض معناه".⁹

ويتفق معه في الرأي أيضا محمود الربيعي فيقول: "ليست كلمة
 "تفكيكية" - كما يتضح من معناها عن ديريدا - أنسب كلمة يترجم بها
 مصطلح *Déconstruction*. ولكن نظرا لتوالي استخدام الكلمة في النقد
 العربي أحافظ هنا على استخدامها وذلك حتى لا أضيف مزيدا من البلبلة".¹⁰
 وما يهمنا هنا هو الاتفاق الحاصل على أن أقرب مفهوم للمصطلح
 الديريدي هو القائم على الهدم والنقض والتفويض والخلخلة... الخ.
 وفي هذا المعنى أيضا تفهم نبيلة إبراهيم مفهوم التفكيكية، حيث ترده إلى
 أصوله "الثورية" التي تنظر إلى الثقافة الغربية باعتبارها نصا كاملا قد أصبح
 في حاجة إلى قراءة جديدة "تتجاوز فيها المقولات المألوفة إلى ما هو أعمق
 بهدف الكشف عما قد يبدو متناقضا وغير مؤتلف في جسم الثقافة الأوروبية،
 وبهذا يكشف القارئ حقائق أخرى مغايرة لتلك الحقائق الراسخة دهورا".¹¹
 ويذهب وغليسي إلى أن جل الكتابات تجمع على أن القراءة التفكيكية
 "تثبت معنى للنص ثم تنقذه لتقيم آخر على أنقاضه [...] إنها تسعى إلى
 إثبات أن ما هو هامشي قد يصير مركزيا إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة،
 ومنه يصح قول عبد السلام بنعبد العالي أن القارئ التفكيكي [...] يحاول
 الكشف عن اليمين في كل نص يساري".¹²
 إذن أصبح جليا الآن أن التفكيكية تحاول أن تكشف عن تناقضات النص
 وشروخه، ووهم الاستقرار الذي يحاول أن يوحي به، وكل ذلك من أجل
 زعزعة وخلخلة وهم المعنى المنسجم أيضا الذي يخلص إليه الناقد أو المؤول
 على حساب فائض المعنى الذي يتدفق من النص. وعلى حد تعبير باربرا
 جونسون فإن تفكيك النص يقوم على تأليب قوى الدلالة المتناحرة داخل النص
 على بعضها البعض، فيضرب بذلك الاستقرار القلق الذي يدّعيه أي معنى.

وفي المعنى نفسه يؤكد عبد العزيز حمودة أن التفكيكية تبحث "عن اللبنة القلقة غير المستقرة، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه"، وفي هذه العملية "يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة [...] وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا".¹³

وإن كان عبد العزيز حمودة هو الآخر من القائلين بإعادة البناء بعد الهدم،¹⁴ كما ذهب إلى ذلك نقاد عرب كثيرون منهم الغدامي وعبد الملك مرتاض الذي ينتصر لمصطلح "التقويض" على حساب مصطلح "التفكيكية" لأن التفكيك على حد قوله "لا يعتمد إلى تدمير الشيء المفكك، ولكنه يجزئه فقط، في انتظار إعادته إلى ما كان عليه كتفكيك قطع محرك من المحركات لفحص دواليبها الفاعلة فيه ومراقبتها قبل إعادة تركيبه كما كان"¹⁵، ولكنه في تناوله لمصطلح "التقويض" يتخذ الموقف نفسه فيربطه بإعادة البناء والتركيب أيضا : يقوم التحليل "التقويضي" "على تقويض لغة النص [...] لتبين مركزي النص والاهتداء إلى سر اللعبة فيه، ثم يعاد تنظيمه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض".¹⁶

وكما أشرنا إليه أعلاه فإن التفكيك (وليس التقويض وحده) يقوم على فك القطع ليس لإعادة تركيبها، وإنما لتعطيلها، أو لتبيان الزيف والوهم في تركيبها الأول. وضربنا أمثلة حية لذلك: كمثال القنبلة لما نفككها: فنحن نعطلها. وأكد أننا لا نعيد تركيبها، وكذلك السحر: فلما يحل أو يفك يبطل مفعوله، ولن نكون في حاجة إلى تركيبه من جديد ولو في صورة مغايرة، وكذلك السلاح: فلما نفككه نعطله عن الاشتغال، وهذا هو المقصود بالتفكيك أو التقويض، لا فرق بينهما في رأينا. وعلى كل حال فإن القول بإعادة البناء بعد التفكيك أو التقويض قناعة مناهضة للأصول التفكيكية الديريدية كما رأينا.

والخلاصة أن جهود التفكيكيين وعلى رأسهم جاك ديريدا كانت ترمي إلى "تأسيس فلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة بإبراز تصدعات المقروء وتشققاته [...] بما يفضي إلى انتفاء المعنى الثابت المتماusk للنص المقروء".¹⁷

ويمكننا أن نستشهد أيضا بمقولة لهوتوا *Hottois* يعرف فيها التفكيكية بأنها "مجموعة من التقنيات والاستراتيجيات التي استخدمها ديريدا لزراعة استقرار النصوص التي تنحو صراحة أو ضمنا إلى المثالية، وإظهار شروخها وتناقضاتها".¹⁸

ويبدو أن سمة الخلخلة والزعزعة والهدم والتقويض والفك والتفكيك كما شرحنا أعلاه، التي تميز التفكيكية قد أصبحت واضحة وجلية ومفهومة الآن، وأنها تشكل روح وفلسفة هذا الاتجاه الذي يشكل كما قلنا مشهدا من مشاهد حركة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. وهذا الذي يؤكد عبد الوهاب المسيري الذي يربط بين ما بعد الحداثة والتفكيك بعلاقة ترادف وتلازم، "فكر ما بعد الحداثة فكر تقويضي معاد للعقلانية وللكلييات، سواء كانت دينية أم مادية، والقسمة بينهما هي كالقسمة بين النظرية والتطبيق عنده، الرؤية الفلسفية هي "ما بعد الحداثة"، أما "التفكيكية" فهي منهجها في تفكيك النصوص وإظهار التناقض الأساسي الكامن فيها".¹⁹

II - تشريحية الغدامي: بعد أن تعرفنا إلى روح وفلسفة التفكيكية

الحقة كما مارسها ديريدا وأتباعه من التفكيكيين، يمكننا الآن أن ننظر في تشريحية الغدامي ومدى وفائها وإخلاصها لهاته الروح أو مدى بعدها عنها وتشويهها لها.

وقبل الخوض في الموضوع فضلنا الاستشهاد والاستئناس بقول لأحمد

مطلوب يقول فيه: "يشيع في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة كثير من المصطلحات مثل: الأسلوبية والشعرية والحادثة وما بعد الحادثة والبنوية وما بعد البنوية والتفسيرية والتفكيكية والتنامي والظاهراتية والسردية ونحو ذلك من المصطلحات التي استعمل معظمها في غير ما أراده أصحابها الأجانب إما لقصور في الفهم أو لسوء في التجربة، فضلاً عن الاجتهادات المتناقضة والآراء المناهضة التي حفلت بها الكتب التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة في القرن العشرين".²⁰

وقد تناول علي جواد الطاهر أيضاً فكرة المصطلحات التي استعمل معظمها في غير ما أراده أصحابها الأجانب، فقال: "وأكثر ما نعبت بالمصطلحات الغربية نتلقفها ركضاً ونستعملها تنطعا ونحشرها جهلاً... حتى لا يعود القارئ - طالب الحقيقة - يتبين طريقه".²¹

إن فهم المصطلح مسألة في غاية الأهمية، خاصة للباحث لأنه يحدد قصده أو قصد المتحدث. وكان السلف الصالح يعنون به كثيراً. وقد قال التهانوي في مشكلة اشتباه الاصطلاح "إن لكل علم اصطلاحاً به إذا لم يُعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه إلى الاهتداء سبيلاً ولا إلى فهمه دليلاً".²²

1 - التسمية والمصطلح: لقد تردد الغدامي كثيراً، وهو يواجه

مصطلح التفكيكية الأجنبية *la Déconstruction*، قبل أن يستقر على مصطلح "التشريحية" كمقابل عربي له، وفي هذا الصدد يقول: "احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحداً من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من

مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل. واستقر رأيي أخيراً على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص".²³

ومرة أخرى يسميه عبد الله الغدامي "علم النقد التشريحي"

²⁴. *Deconstructive Criticism*

ونلاحظ هنا - كما قلنا سابقاً - أن الغدامي شأنه شأن الكثير من النقاد العرب يشعرون وكأن التفويض والهدم في التفكيكية سمة سلبية لا يمكن أن تتسم بها، ومن ثم وجب تخليصها منها على الأقل من أجل توصيل صورة نقية عن التفكيك للقارئ العربي، ولذلك نجده منذ البداية يجعل غاية التفكيكية هي إعادة البناء، فيضيف إليها ما ليس منها أصلاً.

وبالإضافة إلى ذلك يدحض وغيلسي قول الغدامي بأن لا أحد من العرب عرض لهذا المصطلح قبله، ويؤكد أن سامي محمد قد وضع مصطلح "التفكيكية" مقابلاً للمصطلح الأجنبي، في ترجمته لمقالة عنوانها: "نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي" لصاحبها "ليوتيل أيل" نشرها في مجلة "الأقلام" العراقية عدد 11 سنة 1980. ولعله يكون بذلك أول من وضع المصطلح العربي الذي استعمل بعد ذلك بكثافة تداولية كبيرة لدى الكثير من الباحثين.²⁵

2 - تفكيكية أم تشريحية غدامية؟

لقد كان الغدامي يسعى إلى تطبيق النهج التشريحي على أدب حمزة شحاتة، فوصف مقاربته التشريحية بهذه الكلمات: "وما دام النص جسداً، فلا بد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه

وكشف أَلغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخِلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كلٍّ عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن "الكل" الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة".²⁶

ولأن الغدامي يدرك أن تشريحه هذه تختلف عن "التفكيكية" التي أسس لها ديريدا فإنه يوضح موقفه قائلاً: "وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية ديريدا، تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تتفني في هذه الدراسة. ولقد استخدمها ديريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله".²⁷

لقد أصبح انحراف الغدامي واضحاً هنا باعترافه شخصياً، فبينما تسعى التفكيكية إلى نقض العمل المدروس وهدمه من خلال الكشف عن تناقضاته، تسعى تشريحية الغدامي إلى "التحليل" بدل التفكيك، وإلى إعادة البناء وليس إلى التقويض. وهذا ما يجعلها أبعد عن تفكيكية ديريدا وأقرب إلى "تشريحية" عبد الملك مرتاض التي كان يريد بها "القراءة المجهرية" *microlecture* للنص من أجل تسليط الضوء عليه من كل زواياه الممكنة، وليس التشريحية بمفهوم التفكيك أو التقويض.²⁸

وفي تحليله التشريحي لأدب حمزة شحاتة يعتمد الغدامي نموذجين اثنين، الأول هو نموذج الجمل الشاعرية، والثاني هو نموذج الخطيئة والتكفير.

يقوم النموذج الأول على مقولة تداخل النصوص، ومعنى هذا أن كل كلمة أو جملة في النص "تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص، وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة".²⁹ "ولذا فإن التحليل التشريحي للنص، من أجل أن يعقد العلاقة بين النصوص المفترض تداخلها، لا بد أن يكسر النص إلى وحدات ويميزها ليقيم الصلة بينها وبين مداخلاتها. وهذه العملية لا بد أن تتضمن التمييز بين وحدة وأخرى من حيث قدرة الوحدة على الحركة. وبكل تأكيد فإن الوحدات لا تتماثل من حيث هذه القدرة. لأن هذه صفة إبداعية راقية جدا قلما تتيسر للمبدع إلا في حالات محددة، بينما تتقاصر هذه الصفة في مواطن كثيرة في نفس النص. ولذا فإننا نجد وحدة حرة وبجانبها وحدات مقيدة، مما يجبرنا على تمييزها عن بعض لأن التداخل يختلف تبعا لهذا التمايز".³⁰

"ولذلك فإنني سعت إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسأسمي الوحدة "جملة" [...] [وهذه الجملة] تمثل "صوتيم" النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. [...] ولذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر، وبترها يفسدها. وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي جملة قول أدبي تام لا تحده حدود النحو".³¹

ويضرب لنا مثلا بخمسة أبيات لدريد بن الصمة يجعلها "جملة أدبية" واحدة.

ثم يكمل الغدامي شرح نموذجه القائم على الجملة الشاعرية كما أشرنا إليه أعلاه: تبدأ القراءة التشريحية إذن "من النص لتفككه إلى "جمل"، ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفني، ثم نقوم بإدراج كل مجموعة مع مماثلاتها في النصوص الأخرى لنفس الكاتب (بغض النظر عن

التمييزات العرفية بين ما هو شعر وما هو نثر - فليس لدينا هنا شعر أو نثر وإنما الذي لدينا هو: النص الشعري). ومن هذا التمييز والدمج للجمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصا جديدة قمنا نحن بترتيبها. وبهذا فإننا قد نخرج مقاطع من قصائد ونضعها في أماكن أخرى، وربما وجدنا بيتا من الشعر جاء على أنه شعر ولكننا لا نلمس فيه "شعرية" فنحن عندئذ نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به، وفي المقابل قد نجد جملة جاءت وسط مقال نثري، ولكننا نلمس فيها قوة شعرية مشعة تثب بها من فوق النص لتكسر حواجز النصوص محاولة الفرار إلى عالمها الشعري. [...] وهذه هي الجملة الشعرية (أي الشعرية بحق) التي تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرة وتتيح لنا أن نؤسس منها ومن مماثلاتها نصا جديدا مفتوحا على كل النصوص الممكنة له. وهذا صنيع لا يمكننا فعله إلا بتشريح النص وتفكيكه إلى جمل. ومن هنا نستطيع كتابة "النص الشحائي الشامل" الذي من خلاله نفسّر ونفهم فهما واعيا حركة الكاتب مع العالم، وصلته به قبولا أو رفضا. [...] كما يمكننا من تنقية الشعر مما هو ليس بشعر ومن ترقية القول الفني إلى رتبته اللائقة به".³²

إذن هذه هي التفكيكية كما يريد الغدامي، لا تبحث في شروخ النص وتناقضاته، ولا تريد إبطال تمرّكه المنطقي، أو محاولة انغلاقه على معنى مستقر، وإنما تفكّكه إلى "جمل" تنتقي منها ما هو شاعري فقط وتهمل الباقي، ثم تجمعها مع الجمل الشعرية التي وجدتها في نصوص أخرى لنفس الكاتب حتى ولو كانت مقالة أو نثرا، لتبني نصا كليا جديدا هو "العمل الكامل" الذي هو مجموع ما كتبه حمزة شحاتة من شعر أو نثر أو مقالة أو أي مقولة أدبية شحاتية". وبالتالي بناء "الشحاتية" التي هي النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاتة".³³ وكأني بالجميل أصبحت أقرب إلى جمل أخرى في نصوص أخرى

منها إلى الجمل التي تجاورها في النص نفسه. خرجنا من النص إلى مقولة جديدة لسنا نعرف كيف نسميها، مجموعة من المقاطع مركبة إلى بعضها البعض أو أعيد بناؤها على أساس واحد هو "الشاعرية". الجامع الوحيد الذي يجمعها هو "الانتماء" إلى مؤلف واحد، في حين أن "موت المؤلف" كان أهم مظهر من مظاهر التفكيكية والمشهد ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. ثم لقد أصبح موضوع التشرحية أيضا تنقية الشعر مما ليس منه. ولم يعد النص يهدف إلى معنى وإنما إلى إحداث "الأثر" الجمالي طبعاً،³⁴ وهذا ربما ما يجعل - إعادة البناء كما يفهما الغدامي - ممكنة.

ثم يؤكد الغدامي أن هذه هي مهمة الناقد، فلئن كان من غير الممكن أن يتخلص المبدع من الجمل غير الشعرية في شعره ونثره وكتاباتة، فعلى الناقد أن يميّز هذا النوع من الأدب حتى لا يختلط بالرائع منه. وهذا بالضبط ما فعله هو مع أدب حمزة شحاتة: "ولقد عمدت حينئذ إلى عزل ما هو "شعري" وضممته إلى "الجمل الإشارية الحرة" بينما أغفلت الباقي".³⁵

إن الغدامي هنا يبني نموذجاً على أرضية هشة جداً، وشديدة الانزلاق، لأنه في سبيل هذا النموذج - كما يقول صراحة - أسقط الحدود بين ما هو شعر وما هو نثر،³⁶ فلم يعد هناك فاصل يفصل بينهما، وبذلك يكون قد حل بحركة سحرية بسيطة من يده أعوص مشكلة في الأدب، وهي ما الذي يميّز الشعر ويجعل منه شعراً. وبالحركة السحرية نفسها نفس مقولة "النص"، فلم يعد النص يشكل وحدة عضوية كما كان في السابق، ولم تعد مهمة النقد أن يفسّر ويفهم العلاقات الكلية التي تربط جزئيات النص الواحد، وإنما أصبحت مهمته أن يكشف عن "علاقات كلية تربط جزئيات معينة من عمل معيّن مع جزئيات آخر في نصوص أخرى لنفس المبدع. وهي جميعها نتاجٌ موحد

الهوية، لأنها تولدت داخل رحم واحد، وتحمل في طياتها خصائص متماثلة، لأنها صهرت جميعها داخل نفس البوتقة. وهي ربما تماثلت وتطابقت - وإن تباعدت مواطنها - حتى لتتماثل جمل من نصوص متفرقة تماثلاً يوحد فيما بينها، ويؤسس فيها علاقاتها، أكثر من تماثلها مع جمل تجاورها في نفس النص، لكنها تختلف عنها في قيمتها الفنية. وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جمل، فنأخذ ما كان منها شاعرياً ونضمه إلى مثيلاته في النصوص الأخرى، ونبعد منها ما هو غير شاعري ونغفله من دراستنا، ولا نجعل وروده في نفس النص سبباً لاعتباره، وذلك عندما لا تبلغ الجملة مستوى الأداء الشاعري، ومجاورتها لجملة شاعرية لا يشفع لها لدى القارئ، ولا يستلزم منا أن نقيم لها دوراً في قراءتنا. وليس التجاور هنا إلا مجرد تزامن وقتي يحدث من تداخل التصارعات وقت الإنشاء، وهذا يوجد مجاورة لغوية وينتج عنه البناء الخاص لذلك النص المعين، ولكنه بناء قاصر ومحدود ومغلق. بينما "التمائل" يتحرك بطاقة فنية تؤسس علاقة دائمة يحدث عنها ما يمكن تسميته بالبنية الكلية لعمل الأديب ككل أي النموذج القرائي الشامل. وبذلك نفرّق بين "التجاور" بين الجمل مما هو نتاج المصادفة الإنشائية، وبين "التمائل" فيما بينها مما هو نتيجة للتفاعل الحضاري والنفسي للكاتب في معاناته للصياغة الإبداعية: الإنشاء اللغوي".³⁷

إذن تحلّ محلّ مقولة "النص" مقولة جديدة هي "عمل الأديب ككل" ولكن ليس باعتباره مجموع أعماله كلها، وإنما باعتباره مجموع من شتات مختلف، من أجزاء ومقاطع مقتطعة ومجزوءة من نصوص كثيرة نجمها ونولّف بينها - لا نعرف كيف - في "نص واحد جديد". ولم نعد نفهم كيف تكون علاقة التجاور بين الجمل داخل النص الواحد مجرد "تزامن وقتي"،

وينجم عنه بناء نصي "قاصر ومحدود ومغلق"، في حين أن "التجاوز" و"التعلق" الحق يكون بين الأجزاء المجزوءة والمقاطع المقترعة من نصوص مختلفة ومتفرقة بين الشعر والنثر والمقالة !!

وهذا أمر طبيعي جداً (!!؟؟) كما يقول الغدامي، "ومثله كذلك لو أخذنا ثمار هذه الشجرة ولتكن برتقالاً، فجمعناها مع ثمار برتقالة أخرى، لكان هذا أمراً طبيعياً جداً، وهذا ما سنفعله حينما نقوم بجمع وحدات الجمل الشعرية من قصائد ونصوص متفرقة ثم نقوم بجمعها مع بعضها البعض، وكأنها ثمار لأشجار تجانست، مما يجعل الجمل كليات عضوية تميزها الشعرية وتوجهها نحو بناء النموذج".³⁸

يؤسس الغدامي لنموذجه الأول الذي يبدو أنه شعري خالص، ليفاجئنا بنموذج ثانٍ يقوم على "الدلالة" التي أقصاها قبل حين فقط.

نموذج الخطيئة والتكفير: يقول الغدامي منتقلا من الجانب الشعري

إلى الجانب الدلالي: "ومن خلال هذه الوظيفة الفنية للجملة يصبح العمل الأدبي بمجمله إشارات دلالية إلى النموذج الأعلى لذلك العمل الذي هو جماع إنتاج الأديب المعين. ودلالات العمل هذه هي دلالات ضمنية غالبا ما تكون مبهمة".³⁹

وهنا حق لنا أن نتساءل بكل براءة، هل تتم عملية إعادة البناء على أساس "الشاعرية" أم على أساس "نموذج دلالي"؟ ببساطة لأن النموذجين متناقضان تماما.

ومن خلال قراءته لأدب حمزة شحاتة (شعرا ونثرا وحكمة ورسائل) برزت له المرأة بكل معانيها وصورها ووجوهها المتناقضة، وكذا صورة الرجل يقف في مواجهتها في امتحان صعب جدا. ثم يربط هذه العلاقة (الرجل/ المرأة) بالخطيئة القديمة، بتاريخ البشر الأزلي وقصته الأولى، وهي قصة من الثنائيات الكثيرة المتعارضة المتناقضة. ويدعم الغدامي الرواية المسيحية فيجعل المرأة هي سبب الخطيئة، فيجعلها في المركز ويضيف إليها عناصر جديدة: التفاحة والمنفى (الأرض)، والهبوط أو الطرد والنفي والشعور بالندم والإثم، والوعد بالفردوس إن هو عمل بشروط العودة، "وهكذا يدخل آدم ومن بعده "بنوه" في صراع دائم بين قطبين أزليين هما الخطيئة والتكفير".⁴⁰

ومن هنا تصبح علاقة شحاتة مع المرأة تمثلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم. فتحكمه في علاقته بالمرأة كل الثنائيات السابقة أعلاه: الحب والخوف. "وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة".⁴¹

إن العلاقة بين شحاتة والمرأة قائمة على الخوف والإغراء، فتكون صورة التفاحة مركزية، إنها محرمة لكنه يقع في فخ الإغراء فيتناولها ويأثم "وهكذا كان شحاتة فهو يحذر نفسه بادئ ذي بدء من الارتباط بالمرأة [...] ولكنه يقع في حبالها أخيراً ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية".⁴²

ويبدو أن النص الآن لم يعد مرتبطاً باللغة ومفتوحاً عليها، ولم يبق ثمة أية دعامة ترفد الحس التفكيكي أو حتى البنيوي لدى الغدامي، ولم يعد النص وثيق الصلة بمؤلفه فقط، بل أصبح صورة عن معاناته وعقده النفسية، وبكل بساطة فقد وصلنا إلى المخرج الذي لم نفكر فيه إطلاقاً : التحليل النفسي للأدب: "وبذلك يرتكب الإثم ويقترب الخطيئة، مكرراً بذلك صنيع أبيه آدم من قبل، والآثم لا بد له من عقاب ولهذا فإن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة، ويحرم عليها كل متع الحياة، فلا وظيفة ولا زواج، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر، ويحرم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة. ويكتب على نفسه "الشقاء" لأنها أثمت بارتكابها للخطيئة كما أثم آدم عليه السلام فأخطأ، وكان جزاؤه الهبوط من الأرض مبعداً عن الفردوس. وكذلك شحاتة يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الأرض".⁴³

وهكذا تكتمل حلقات النموذج الست: آدم وحواء والفردوس والأرض والتفاحة وإبليس.⁴⁴

"وهو نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص أدب شحاتة لتشكّل به نموذجها الأعلى وهو "النص الشحاتي التام". ولقد نبغ هذا النموذج من قلب النصوص الشحاتية".⁴⁵

ثم فرضاً لو سلّمنا بمعقولية النموذج الدلالي، أليس مركزية الدلالة وحدوية الدلالة هي ما تريد التفكيكية تقويضه؟ هل يمكن اختزال أدب حمزة شحاتة كله في هذا النموذج؟ ألم يقل الغدامي مع رولان بارث والتفكيكيين أن النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقراءة وقواعدهما وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية، وأنه غير قابل للانغلاق أو التمرکز لأنه يتميز بالتحول اللامحدود للمدلولات؟⁴⁶ إن رائحة "التمرکز" هنا عند الغدامي تزكم الأنوف في حين أن التفكيكية تقوم في روحها على نقد المركز ونفيه. ورغم هذا كله، ورغم البعد الفرويدي في تحليل الغدامي حيث يؤكد أن النموذج الدلالي الذي يقترحه علينا يجعلنا "نستطيع أن نفهم أدب شحاتة، وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة"،⁴⁷ إلا أنه يصر على أن ما يفعله من صميم المنهج التشريحي: "وقراءتنا لهذا النموذج الشامل كانت تستلزم منا نهجاً "تشريحياً" يقوم على تفكيك العمل من أجل إعادة تركيبه. ولقد أمدتنا المدرسة التشريحية في النقد بوسائل هذا النهج، وكان خيط المرأة هو المفتاح الذي ما إن استلناه حتى تلاحت في إثره كافة العناصر. وهذا النهج كان يستدعي منا أن نضم ما يبدو ظاهرياً على أنه شتات متفرق - نضمه ليصبح عملاً واحداً منتظماً. وهذا جعلنا نأخذ بالجمال الشاعرية فنفتح لها طريقاً للتدخل فيما بينها ونرفع عنها قيود حدود النص. وبذلك تتحرك الجملة الشاعرية الواحدة من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها في نص يعد فنياً على أنه شعر. وهذا يكسر مفهوم عزلة القصيدة أو ما يسمى وهماً بوحدها".⁴⁸

وعند هذه النقطة لا يخرج الغدامي عن روح التفكيكية فقط بل ويتعدى عليها تعدياً صارخاً من حيث يشعر أو ربما من حيث لا يشعر.

إن هدف الغذامي الأخير من دراسته "التشريحية" لأدب شحاتة كما حدده بنفسه: هو أن يجمع ثمارا يانعة مختلفة يقطفها من أشجار شحاتة الأدبية المختلفة أيضا ويشكل منها مائدة تتفتح لها نفس كل عاشق للأدب والجمال.⁴⁹ وهذا كفيل بأن يبين لنا موقع تشريحية الغذامي من التفكيكية. ويعترف الغذامي أن تشريحيته تقوم على مبدأ توفيقي يقوم على الاستثمار في جملة من المقولات النقدية التي تتنوع كثيرا وتجمع في الأخير بين اتجاهات مختلفة بل ومتضاربة في بعض الأحيان، فهو يتناول مبادئ "الشاعرية" و"البنوية" و"السيمولوجيا" و"التشريحية" التي تنطلق وتتأسس كلها في نظره من مبادئ "الألسنية" "ليأخذ منها منهجه في النقد".⁵⁰ ولهذا فإنه من الطبيعي أن تختلط تشريحيته و"تتلوث" و"تنشوه" بمفاهيم المناهج الأخرى التي يبدو أن الغذامي يستثمر فيها كلها كما ذكرنا أعلاه. مفاهيم "السياق" و"الشفرة" و"الشاعرية" و"الأثر" الذي يمارسه النص و"تفسير النصوص" (نظرية القراءة والتأويل)، و"تداخل النصوص" أو "التناص الداخلي" بما هو تقاطع للنص مع نصوص أخرى للكاتب نفسه، و"التناص" بمفهوم جيرار جينات بما هو "جامع النص" حيث تدرج القصيدة ضمن جنسها الأدبي الذي تنتمي إليه... الخ (انظر: الغذامي، الفصل الأول) ، وكل هاته المفاهيم لا تمت بصلة إلى الممارسة التفكيكية.

وحتى عندما يستخدم الغذامي المصطلحات والمفاهيم التفكيكية فغالبا ما يستعملها "بدلالات إجرائية خاصة تفرغها من محتواها الاصطلاحي، ومن ذلك استعماله لمفهوم "الأثر" الذي [هو] أدنى إلى مفهوم *effet de sens* لدى غيوم منه إلى مفهوم *trace* عند ديريدا".⁵¹ ويظهر ذلك جليا في تأكيده أن "النص لا يكتب إلا من أجل الأثر، إذ لا أحد يكتب شعرا لينقل إلينا أقوال

الصحف، وإنما يكتب الشعر طلبا لإحداث "الأثر".⁵² ثم يجعل هدف التشرحية هو البحث عن هذا الأثر وتصيده واستخراجه من جوف النص كما يقول،⁵³ وهي غاية بعيدة جدا عن اهتمامات التفكيكية الحقة.

ولكن محمد أحمد البنكي يعتبر كتاب الغدامي وكذلك الأصدقاء القوية التي أثارها "علامة ملحوظة في التدليل على تزايد الاهتمام العربي بقراءة ديريدا ومحاولات توظيف استراتيجيات التفكيك"،⁵⁴ في حين يُكسب فاضل ثامر كتاب الغدامي الريادة العربية في مجاله، ويرى أنه أول دراسة نقدية عربية تعلن انتماؤها لمنهج القراءة التفكيكية.⁵⁵ أما معجب الزهراني فيرى بأنه "أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي إنجازا وتلقيا ومن منظور حديث وجديد تماما على الخطاب النقدي التقليدي السائد في هذه المنطقة إلى وقت قريب".⁵⁶ ويؤكد أيضا بأن هذا الكتاب "هو أول إنجاز نقدي في الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظريا ومنهجيا".⁵⁷ وهي المشايعة والمبايعة نفسها التي نجدها عند محمد جمال باروت، حيث يؤكد "الدور التأسيسي الذي لعبه "الخطيئة والتكفير" في إنتاج "أول وأهم" محاولة لتأسيس النظرية واستثمارها نظريا وتطبيقيا في المتن النقدي السعودي خصوصا وفي منطقة الخليج العربي عموما، وفي المتن النقدي العربي الحديث كذلك".⁵⁸

ومن جهة أخرى نجد محمد أحمد البنكي يلفت الانتباه إلى سمة طاغية في "تشرحية" الغدامي، فهو يرى أن نقل المفاهيم والأفكار والنظريات إلى لغة أخرى أو حقل معرفي آخر نشاط تحويلي بالضرورة، ويعتبر كتاب "الخطيئة والتكفير" - وهو ينقل أفكار ديريدا - "تمودجا لما يصاحب هذا النشاط التحويلي من تحوير وتطوير وتغيير وتكييف".⁵⁹

ويذهب البنكي إلى أن الغذامي يعرض المفاهيم والمتصورات بلغة شاعرية أو مجازية وهو نمط خاص من أنماط الأداء الفلسفي، ذلك أن اللغات الشارحة مهما حاولت الموضوعية والحياد والنقل المباشر والدقيق إلا أنها لا محالة ستقع في التصوير والتشبيه والتقريب، فيتشابك الاصطلاح بالمنزاح عن المعيار والتعدي بالتخييلي. ومن هنا يقع في الزلل كل متتبع لما يعرضه الغذامي حول التفكير، إذاً هو لم يأخذ هذه المسألة بعين الاعتبار.⁶⁰

فـالغذامي - في نظر البنكي دوماً - مثل رولان بارث، تتحرك تصوراتهِ ومفاهيمه في دينامية جمالية متحررة من قيود الإشارة، "إنه يقدم نص متعة فيما هو يصوغ خطاباً معرفياً يميل إلى التماسك. ونصه لذلك نص متوتر دائماً، من حيث هو يريد الإفادة وزيادة، ويروم الأداء والتحسين الذي يغلف ذلك الأداء".⁶¹

وإذا أضفنا إلى ذلك انزلاقية وزئبقية المفاهيم المفتاحية في التفكير في لغة ديريدا وبول دي مان وغيرهما من التفكيريين، "قإن التلابسات والتداخلات التي تعرض في قراءة الغذامي لاستراتيجيات التفكير [تصبح] طبيعية، وواردة، ومتوقعة".⁶²

ولكننا نعتقد أن "تشريرية" الغذامي لم تكن شاعرية إلى الدرجة التي أشار إليها البنكي، بل بالعكس تماماً، فالغذامي في الكثير من المناسبات يشرح تفكيكته الخاصة أو ما يفهمه هو من التفكيكية كنظرية وما يريده منها كممارسة، فنجدته يتحدث - بوضوح كبير، وبلغة واضحة - عن مقولات لا تمت إلى التفكير بشيء.

بل ويتحوّل الأمر عنده إلى الجمع بين مناهج مختلفة متناقضة في روحها وتوجهاتها وممارساتها، كالنصانية، والبنوية، والسيمولوجيا،

والتفكيك الذي يسميه هو التشريح، وحتى المنهج النفساني (انظر: الغدامي، الفصل الثاني)، فيتحوّل المنهج عنده إلى تلفيق - وليس توفيقا - بين هذه المناهج المختلفة التي لا تقبل الاندماج والذوبان في بوتقة واحدة، بل ويتحوّل الأمر عنده إلى نوع من التناقض والخلط والفوضى المنهجية، ولكن البنكي يطرح المسألة من زاوية أخرى، فهو ينظر إلى مقترحات الغدامي وأطروحاته على أنها "تتوفر على دينامية متحولة وموارة، تأخذ وتدع، وتغيّر وتبدّل، وتبقي وتذر متعاملة مع المفهوم بروح قلق وشكّافة ومستعدة لإعادة النظر. هكذا تطفو مفاهيم وتعود وتنزل لتطفو من جديد أو تغور في القيعان السحيقة مخلفة مناخا متسامحا متخففا من ربة الحدود المغلقة والانضباطات المحسومة المريحة المستريحة".⁶³ ولكن يبدو لنا أن الراحة المريحة المستريحة وجدها الغدامي - على العكس مما يذهب إليه البنكي - في هذا التملص بالضبط من التقيد بروح المفاهيم ودلالاتها الأصلية وحدودها. إن محمد أحمد البنكي يضع الغدامي تحت مظلة واحدة مع نيتشه وهيدغر وفلاسفة الاختلاف من بعده، لأنه يشترك معهم في "التجاسر على سلطة المفهوم ومناوشة الذهنية التي تميل إلى إغلاق المصطلح وتحديد الأفكار الثاوية خلفه".⁶⁴ ومن هذا المنطلق - يقول البنكي - "ربما غدت أغلب المحاولات التي حاولت أن ترى في عبد الله الغدامي نسخة عربية من دريدا بعد دوّي "الخطيئة والتكفير" مجانية للصواب".⁶⁵

ولكن إذا كان من الواضح أن البون شاسع بين الغدامي وديريدا، فإن السؤال الذي يبقى ملحا هو علاقة التشريحية الغدامية بالتفكيك ككل في روحه وتوجهه وأدواته ومفاهيمه. فهل تشريحية الغدامي وجه من أوجه التفكيك أو تيار من تياراته، أم على العكس من ذلك كما كان يقول البنكي

أعلاه هي تجاسر على التفكيكية ومراجعة لها؟ نعتقد أن تشريحية الغذامي تضيع هنا بالضبط عند مفترق الطرق.

ويخلص وجليسي إلى الخلاصة التي لطالما انتظرنا الوقوع عليها: "كل هذا الكلام التفكيكي (التقويضي) العربي النظري، الذي يسعى إلى محاكاة المفهوم الغربي، من الصعب الوقوع عليه مترجما في شكل ممارسات نقدية تطبيقية، وجل ما وقعنا عليه إنما كان يفعل تطبيقيا نقيض ما يقوله نظريا، وكان يحل ويشرح ويفكك ثم يبني في إطار هو أدنى إلى التصور البنوي منه إلى التقويض (الدميري !)". ويشير إلى الغذامي باعتباره نموذجا حيا لتأكيد الانحراف الإجرائي عن الأصول المنهجية الغربية⁶⁶.

أما "التشريحية" فهي "التفكيكية الغذامية"، إنها ليس ما تريده التفكيكية من النص، ولكنها ما يريد الغذامي من التفكيكية، فكثيرا ما يغيب الغذامي الدلالة الاصطلاحية الغربية للتفكيكية، ليعوّضها - كما رأينا أعلاه - بدلالة إجرائية تعكس استعماله الخاص لها⁶⁷.

وباختصار شديد فإن تشريحية الغذامي وتفكيكية ديريدا بينهما برزخ، لا تبغيان⁶⁸.

- * - صحيفة المثقف، العدد 1406، الاثنين 2010/05/17 (على شبكة الانترنت)
- 1 - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، دراسة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 64
- 2 - انظر : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 340
- 3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 4 - المرجع نفسه، ص 344.
- 5 - *qu'est-ce que la deconstruction ?* Jacques Derrida, Le Monde, mardi 12 October 2004. Propos recueillis par R.-P. D. (article sur Internet).
- 6 - انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 344.
- 7 - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 53-54.
- 8 - المرجع نفسه، ص 13-14.
- 9 - انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 351.
- 10 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 11 - المرجع نفسه، ص 352.
- 12 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 13 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 232، 1998، ص 388.
- 14 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 15 - عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، 2003، 280.
- 16 - انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 353.
- 17 - المرجع نفسه، ص 343.

- 18 - *deconstruction et différance*, Par Lucie Guillemette et Josiane Cossette, Université du Québec à Trois-Rivières (article sur Internet).
- 19 - محمد أحمد البنكي، دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 2005، ص 286-287.
- 20 - طالب مهدي الخفاجي : مشكلة المصطلح النقدي (مقال من الأنترنت).
- 21 - المرجع نفسه.
- 22 - المرجع نفسه.
- 23 - انظر : عبد الله محمد الغدامي، مرجع سابق، هامش ص 52.
- 24 - انظر : المرجع نفسه، ص 54.
- 25 - انظر : يوسف وغيلسي، مرجع سابق، ص 345.
- 26 - عبد الله محمد الغدامي، ص 88.
- 27 - عبد الله الغدامي، ص 88-89.
- 28 - عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 61.
- 29 - عبد الله محمد الغدامي، ص 92.
- 30 - المرجع نفسه، ص 93.
- 31 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 32 - المرجع نفسه، ص 95.
- 33 - المرجع نفسه، ص 91.
- 34 - المرجع نفسه، ص 97.
- 35 - المرجع نفسه، ص 106.
- 36 - المرجع نفسه، ص 116.
- 37 - المرجع نفسه، ص 117.
- 38 - المرجع نفسه، ص 118.
- 39 - المرجع نفسه، ص 112.
- 40 - المرجع نفسه، ص 114.
- 41 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-
- 42 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 43 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 44 - المرجع نفسه، ص 115.
- 45 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 46 - المرجع نفسه، ص 64.
- 47 - المرجع نفسه، ص 115.
- 48 - المرجع نفسه، ص 116، إبراز الخط من لدنا.
- 49 - المرجع نفسه، ص 119.
- 50 - المرجع نفسه، ص 31.
- 51 - يوسف و غليسي، مرجع سابق، 356.
- 52 - عبد الله محمد الغدامي، مرجع سابق، ص 56.
- 53 - انظر : المرجع نفسه، صفحات 56، 58-59.
- 54 - محمد أحمد البنكي، مرجع سابق، ص 119.
- 55 - المرجع نفسه، ص 120.
- 56 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 57 - المرجع نفسه، ص 121.
- 58 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 59 - المرجع نفسه، ص 123.
- 60 - المرجع نفسه، ص 124.
- 61 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 62 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 63 - المرجع نفسه، ص 125.
- 64 - المرجع نفسه، ص 126.
- 65 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 66 - يوسف و غليسي، مرجع سابق، ص 353.
- 67 - المرجع نفسه، ص 356.
- 68 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تقنيات استخدام الاستعارة الأدبية الجديدة من منظور معرفي معاصر

أ. عمر بن دهمان

جامعة تيزي وزو

يرى جورج لا يكوف في مقال له بعنوان "النظرية المعاصرة للاستعارة"¹ أن دراسة الأستعارة الأدبية هو توسيع لدراسة الاستعارة اليومية (أي المستخدمة في المحادثات اليومية)... وبما أن نسق الاستعارة اليومية هو مركزي لفهم الاستعارة الشعرية، وبما أن مركزيته مستمدة من كونه مطلوبا لصنع معنى لمعظم الحالات الشعرية، فإن البداية ستكون مع هذا النسق اليومي ومن ثم الانتقال إلى أمثلة شعرية.

ليست الاستعارة، كما يرى لايكوف، كلمة يتم تحديدها بأنها تعبير لغوي جديد أو شعري حيث تستخدم كلمة أو أكثر لتصور ما خارج المعنى الوضعي له من أجل التعبير عن تصور مشابه. بصيغة أخرى، ليس مكان الاستعارات اللغة إطلاقا، إنما في الطريقة التي نتصور بها مجالا ذهنيا ما من خلال مجال آخر. وهكذا فتخصيص هذه الترابطات عبر المجالات هو ما يعطي نظرية عامة للاستعارة. والأمر يتعلق هنا تحديدا بالتصورات المجردة² كالزمن والحالات العاطفية والتغيرات والعلاقات السببية والأغراض وغيرها.

يقترح لايكوف كاستعمال معاصر، أن مصطلح استعارة يعني ربطا بين المجالات في النسق التصوري [أي أنها عملية ذهنية]. بينما يحيل

مصطلح تعبير استعاري على التعبير اللغوي (كلمة أو عبارة أو جملة) الذي هو تحقق خارجي لمثل هذا الربط عبر المجالات. هذا التحديد الأخير هو ما كانت كلمة استعارة تحيل عليه في النظريات القديمة التي كانت تنظر للاستعارة على أنها مسألة لغوية وليست مسألة تفكير أو مسألة تصويرية. لذلك نظرت وجهات النظر الكلاسيكية إلى التعبير الاستعاري على أنه من المفترض أن يكون منافيا للاستعمال العادي واليومي للغة. فاللغة اليومية لا تتضمن استعارات، بما أن هذه الأخيرة تستخدم آليات هي خارج نطاق اللغة الوضعية اليومية. هذه النظرة ثبت خطأها من وجهة النظر المعرفية. وكانت بداية تجاوز هذه الفرضيات الخاطئة أول مرة مع مايكل ريدي في بحثه الموسوم بـ "استعارة المجرى"³ The Conduit Metaphor (1978) الذي أثبت من خلال بحث لغوي دقيق أن اللغة اليومية العادية هي في المقام الأول استعارية، مبددا بذلك النظرة التقليدية القائلة أن الاستعارة هي من عالم الشعر أو المجاز فقط. لقد بين هذا الباحث أن مقام الاستعارة هو الفكر وليس اللغة، وهي جزء رئيس لا غنى لنا عنه لطريقتنا العادية والوضعية في تصور العالم، وأن سلوكنا اليومي يعكس فهمنا الاستعاري لتجربتنا في هذا العالم.

نذكر في هذا الصدد بالافتراضات التقليدية الخاطئة كما أوردها لايكوف⁴ في مقاله المنوه به هنا، لأجل الوقوف على طبيعة النقلة الجذرية الحاصلة في رؤية الاستعارة ودراستها دراسة معاصرة. هذه الافتراضات هي:

- جميع اللغة الوضعية اليومية هي حرفية، وليس هناك ما هو استعاري .

- يمكن لجميع الموضوعات فهمها حرفيا، دون استعارة .

- اللغة الحرفية فقط يمكن أن تكون بصفة محتملة حقيقية أو كاذبة .
- جميع التعاريف الواردة في قاموس اللغة هي حرفية وليست استعارية .
- التصورات المستخدمة في نحو اللغة هي حرفية كلها، ولا واحدة هي استعارية .

يرى لايكوف أن الفرق الكبير بين النظرية المعاصرة للاستعارة ووجهات النظر قبل عمل ريدي، يكمن في هذه المجموعة من الافتراضات. والسبب في هذا الاختلاف هو أنه تم اكتشاف في السنوات التي تلت وضع نسق ضخم من الاستعارات التصويرية اليومية والوضعية. إنه نسق الاستعارة الذي يبنين نسقنا التصوري اليومي، بما في ذلك أكثر التصورات المجردة وتلك الكامنة وراء الكثير من اللغة اليومية. اكتشاف هذا النسق الهائل هدم التمييز التقليدي حرفي - مجازي، لأن مصطلح حرفي (literal) كما تستخدم في تحديد التمييز التقليدي، تحمل في طياتها كل تلك الافتراضات الخاطئة. الفرق الكبير بين النظرية المعاصرة والكلاسيكية يقوم على أساس هذا التمييز القديم (حرفي - مجازي) الذي بسببه، ربما يعتقد المرء أنه بالإمكان الوصول إلى التفسير الاستعاري للجملة بواسطة البدء مع المعنى الحرفي وتطبيق بعض العمليات الخوارزمية (الحسابية) لأجل الوصول إلى هذا التفسير... وبصفة عامة هذه الكيفية ليست التي تعمل بها الاستعارة .

مثال عن الاستعارة التصويرية الوضعية وتوسيعها:

يقترح لايكوف هذا المثال لتوضيح نظريته المعاصرة حول الاستعارة. هذا المثال وغيره من الأمثلة التي تأتي في معظمها من مجال الاستعارة الوضعية اليومية، ليتم بعدها الانتقال إلى مناقشة الاستعارة الشعرية بعد

مناقشة النسق الوضعي، إذ إن معرفة النسق الوضعي كما سبقت الإشارة هو مطلوب لإعطاء معنى لمعظم الحالات الشعرية.

يتعلق المثال المقترح بالاستعارة التصويرية: **الحب (هو) سفر**.

هنا يتم تصور الحب على أنه سفر، وقول أحد المحبين: إن علاقتنا وصلت إلى طريق مسدود، يعد تحققاً لغوياً لهذه الاستعارة التصويرية ضمن تحقيقات أخرى عديدة ذات صلة بهذه الاستعارة.

ينطوي القول السابق على أن العلاقة بين المحبين قد تعثرت، وأنه لا يمكنهما الاستمرار في الطريق الذي كانا يسيرانه، وأنه عليهما الرجوع. أو التخلي عن العلاقة تماماً. هذه ليست حالة معزولة. فالعديد من التعبيرات اليومية يتأسس على تصورات الحب (هو) سفر، إن التعبيرات هذه لا تستخدم فقط للتحدث عن الحب، ولكن للتفكير حول هذا الموضوع أيضاً. بعضها يكون بالضرورة عن الحب، وبعض آخر يمكن أن يفهم على هذا النحو: انظر إلى المدى الذي وصلنا إليه. كان هذا طريقاً طويلاً ووعراً. لا يمكننا أن نعود أدراجنا الآن. نحن في مفترق الطرق. قد يتعين أن يمضي كل واحد منا في سبيله. هذه العلاقة لا تتحرك أبداً. علاقتنا خرجت عن مسارها. ارتباطنا مهدد بالسقوط في الهاوية. قد نضطر لإنقاذ هذه العلاقة.

هذه هي التعبيرات العادية واليومية. فهي ليست شعرية. كما أنها ليست مستخدمة بالضرورة لإعطاء تأثير بلاغي خاص. إن عبارة مثل: انظر إلى المدى الذي وصلنا إليه، والتي لا تعبر بالضرورة عن الحب، يمكن بسهولة أن تفهم على أنها تجري عليه إذا ما تلفظ بها أحدهم.

هنا يطرح لايكوف باعتباره عالماً لسانياً معرفياً، سؤالين عن المبدأ العام الذي يتحكم في هذه التعبيرات اللغوية المتعلقة بالأسفار وكيفية استخدامه

لها - أي المبدأ - لتخصيص تصور الحب؟ وكيف يتحكم هذا المبدأ أيضا في
قوالب استنتاجنا عن الأسفار واستخدام القوالب نفسها للتفكير في الحب؟
يرى لايكوف أن هناك مبدأ عاما واحدا يجيب عن هذين السؤالين، هذا
المبدأ لا يتعلق بقواعد اللغة ولا بالمعجم، وإنما هو جزء من النسق التصوري
المندرج خلف اللغة: إنه مبدأ فهم مجال الحب من خلال مجال الأسفار. المبدأ
يمكنه أن يتحدد بصورة غير شكلية مثل السيناريو الاستعاري التالي: المتحابان
مسافران في رحلة معا، لهما أهداف حياة مشتركة تبدو كغايات سيتم الوصول
إليها. العلاقة هي مركبتهم، التي تتيح لهما تحقيق هذه الأهداف المشتركة معا.
العلاقة ينظر إليها كت تحقيق لغرضهما، طالما أنها تسمح لهما بتحقيق تقدم نحو
تحقيق أهداف مشتركة. هذا السفر ليس سهلا. هناك معوقات وهناك أماكن
(مفترق طرق) حيث يتخذ القرار عن الاتجاه الذي يسلكانه وعما إذا كانا
يحافظان على مواصلة السفر معا أم لا. الاستعارة تتضمن فهم مجال واحد من
التجربة كالحب من خلال مجال مختلف جدا من التجربة كالأسفار. أي بأكثر
تقنية، يمكن فهم الاستعارة بوصفها ترابطا أو عملية ربط *a mapping*
(بالمعنى الرياضي) من المجال المصدر (في هذه الحالة، الأسفار) إلى المجال
الهدف (في هذه الحالة الحب). الترابط يكون مبنيًا بإحكام هناك توافقات
أ⁵نطولوجية، وفقا لأي من الكيانات الموجودة في مجال الحب (المتحابان،
تحقيق الأهداف المشتركة، الصعوبات، وعلاقة الحب) توافق نسقيا الكيانات
التي هي في مجال السفر (المسافرون، المركبات، والوجهات) وعليه يكون:

- المتحابان يوافقان المسافرين .
- علاقة الحب توافق المركبة .

- الأهداف المشتركة للمتحابين توافق الوصول إلى غاياتهما المشتركة في السفر.

- الصعوبات في العلاقة توافق العقبات التي تحول دون السفر.

ينبه لايكوف هنا إلى أنه من الخطأ الشائع الخلط بين اسم الترابط، أي الحب (هو) سفر، بالترابط في حد ذاته. الترابط هو مجموعة من التوافقات. وبالتالي، كلما تمت الإشارة إلى استعارة ما بواسطة مساعد التذكر مثل: الحب (هو) سفر، ستكون الإشارة هنا إلى هذه المجموعة من التوافقات. وإذا ما تم الخلط بين الترابطات وبين أسماء الترابطات، يمكن أن ينشأ سوء فهم آخر. أسماء الترابطات عادة ما يكون لها شكل افتراضي (أو اقتراحي) مثل: الحب (هو) سفر. ولكن الترابطات في حد ذاتها ليست افتراضية (...). الاستعارات هي ترابطات، أي مجموعة من التوافقات التصورية. إن الترابط الحب- ك- سفر (LOVE-AS-JOURNEY) هو مجموعة من التوافقات الأنطولوجية التي تخصص التوافقات المعرفية (epistemic correspondences) بربط معرفتنا عن الأسفار بمعرفتنا عن الحب. وهذه التوافقات تسمح لنا بالتفكير في الحب باستخدام المعرفة التي نستخدمها في التفكير حول الأسفار.

أما عن التوسعات الجديدة للاستعارة الوضعية فيقترح لايكوف المثال التالي المأخوذ من كلمات أغنية وهو: *We're driving in the fast lane on the freeway of love*

هذا المثال الذي يمكن ترجمته هكذا "إننا نقود في ممر ضيق سريع على الطريق السريع للحب" يمثل توسعة للاستعارة التصورية الوضعية الحب (هو) سفر، فواقع أن هذا الترابط [أي الحب (هو) سفر] يعتبر جزءاً ثابتاً

من نسقنا التصوري هو ما يفسر لماذا تكون الاستخدامات الجديدة والتخيلية للترابطات مفهومة على الفور في ضوء التوافقات الأنطولوجية وغيرها من المعارف السابقة عن الأسفار. فأن تقود مركبة على طريق سيار، عليك أن تقطع شوطا طويلا في زمن قصير. ويمكن لهذا الانتقال أن يكون مثيرا وخطرا. هنا الترابط الاستعاري العام يربط هذه المعرفة السابقة حول القيادة بالمعرفة حول علاقات الحب. وعليه فالخطر المتعلق بالمركبة يربط بالعلاقة العاطفية (قد لا تدوم) أو بالركاب (المتحابان قد يتأذيان عاطفيا) أما الإثارة من سفر - الحب فهي إثارة جنسية... وهكذا.

نكتفي هنا بإيراد هذا المثال لإعطاء نظرة أولية عن مفهوم الاستعارة التصورية الوضعية وكيفية توسيعها أو تمديدتها، لننتقل الآن للحديث عن استخدام الاستعارات في القصائد والتقنيات التي يتصرف بها الشعراء في الاستعارات الوضعية المألوفة لتشييد استعارات جديدة.

استخدام الاستعارات في الشعر: في بحثه المعنون بـ "فهم الاستعارة :

المقاربة المعرفية المركزة على تعيين وتأويل الاستعارات في الشعر"⁷ يرى الباحث Filiz DUR من جامعة كوكوروا (تركيا) أن "البحث في أشكال وبنية ووظائف الاستعارة قطع شوطا بعيدا خلال السنوات الثلاثين الماضية. ولذلك، فالاعتقاد بأن الاستعارات هي «انحراف»، و«غير ملائمة»، و«لغة يستعملها الشعراء والسياسيون»، قد تحدثه رؤية جذرية .

الرؤية الجديدة للاستعارة تحدث النظرية التقليدية بطريقة متماسكة ونسقية. وخلال العقدين الأخيرين شهود اهتمام كبير بالاستعارة بوصفها «آلية مركزية» للاشتغال المعرفي البشري"⁸.

ويضيف الباحث في مقدمة دراسته أن "الاستعارات هي شائعة، إنها في أوصافنا، وتمييزنا، وأفكارنا. والأدب هو جملة وسائل من خلالها، ينقل الكتاب آراءهم وأفكارهم ومشاعرهم باستعمال الاستعارات. كما أنهم يؤثرون ويحركون عقول القراء ومشاعرهم. يأخذ الشعراء، خاصة، أفضلية من هذه الوسيلة، فينشئون عددا لا يحصى من القطع الأدبية. وذلك يأتي فقط لإظهار أن الاستعارات هي اللبنة الأساسية في بناء اللغة. وأنها تسهم إسهاما كبيرا في عالم الأدب.

لقد نظر الدارسون للاستعارة في الأدب بوصفها وظيفة جمالية بحيث تجاهلوا أهمية معالجة فهم القارئ لها. ومنذ أرسطو، تم التعامل مع الوظيفة الجمالية للاستعارة. أما الوظيفة المعرفية والتأثيرية للاستعارة فلم تكن معنية بالاشتغال عليها. وعلى الرغم من ذلك، للاستعارات وظيفة تدعيم ما يتصل بالتجربة الأدبية التي يمكن ملاحظتها تجريبيا في أنواع مختلفة من التمثيلات الذهنية التي يبنيناها القراء للاستعارات أثناء سيرورة التلقي الأدبي"⁹.

ويرى الباحث أيضا أن "الاستعارات توظف غالبا في الأدب، والتي تظهر في كل نوع من الشعر إلى النثر ومن المقالات إلى الملاحم. منها يستفيد الشعراء والروائيون لتقديم تخيلاتهم الأدبية عن الحياة، والاستعارات هي عنصر هام من عناصر قراءة محكمة للأدب، وتقديره"¹⁰.

هكذا لا يلبث الباحث أن يصرح أن "الرؤية المعرفية بدا وأنها قوضت العلاقة المسدودة بين الاستعارة والأدب في قرونها الطويلة. وبالتالي، [فباللغة] الشعرية أو ما يسمى باللغة المستعملة في الأدب يبدو أنها أصبحت فاقدة لفرادتها، ووظيفتها الجمالية لإبداع المعنى وإضافة حيوية إلى الأدب"¹¹.

في هذا السياق يصرح لايكوف وتيرنر بوضوح في مقدمة كتابهما المشترك *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989) أنه "من الشائع الاعتقاد أن اللغة الشعرية هي فوق اللغة العادية، حيث أنها شيء مختلف أساسا، وأنها لغة خاصة، وراقية، تتم بواسطة أدوات استثنائية وتقنيات مثل الاستعارة والكناية، وأدوات ليست في متناول فرد يريد إجراء محادثات لا غير. لكن الشعراء الكبار، والفنانين الخبيرين، يستعملون بالأساس نفس الأدوات التي نستعملها نحن. والذي يجعلها مختلفة هو الاستعمال الموهوب لهذه الأدوات، ومهاراتهم في استعمالها، والتي اكتسبوها من خلال اهتمام متواصل، ومدارس وممارسة"¹².

يرى Filiz DUR أنه وفق وجهة نظرهما [لايكوف وتيرنر] "إن الاستعارات التصويرية العامة هي بالتالي ليست إبداعا فريدا من نوعه لشعراء أفذاذ، وإنما هم جزء من أعضاء ثقافة لهم طريقة ما يتصورون بها تجربتهم. إن الشعراء، مثل أعضاء ثقافتهم، يضعون بصفة طبيعية استخدام هذه الاستعارات الأساسية لأجل التواصل. كما يتخذون النظرة الوظيفية التابعة [لغرض التواصل] حول كيفية استعمال الكتاب لها في الشعر لتحقيق تأثير خاص"¹³.

ويرى لايكوف وتيرنر أن "الشعراء يمكنهم التوصل بالاستعارات العادية التي نحيا بها من أجل أخذنا أبعد منها، لجعلنا أكثر تبصرا مما كنا نكون عليه لو كنا نفكر فقط بطرق عادية"¹⁴.

وعلى الرغم من ذلك وحسب Filiz DUR دائما فإنه برغم أن الاقتباسات أعلاه المأخوذة عن لايكوف وتيرنر تدعم "شيوخ" الاستعارات سواء في اللغة اليومية أو الأدبية إلا أنها "تظهر أيضا أنه لا يزال

للاستعارات مكانة خاصة ووظيفية في الأدب. الأدب هو، أولاً وقبل كل شيء، إيصال الفكرة أو الرسالة التي يبعث بها الكاتب إلى القارئ. ليس الأدب فعلاً إبداعياً فقط، وإنما هو فعل مشاركة. ولذلك فمن المهم للقارئ أن يفهم كيف استخدم الشاعر الكلمات، وكيف وضع حيوية جديدة ومعنى جديداً فيها. في الواقع، يمكن أن تعزى الطبيعة الخاصة للاستعارات الأدبية إلى مصدرين مختلفين، يمكن أن يشملاً "عبارات لغوية جديدة من الاستعارات التصويرية المألوفة"، أو أن تكشف الاستعارات "ما سيّد حديثاً منها" وهي المبنية لمنابع الشعراء وأيهم أكثر أصالة¹⁵.

وظيفة الاستعارات في الأدب: نحاول في هذا العنصر أن نستظهر وظيفة الاستعارة في الأدب من منطلق أن "الاستعارات في الأدب، وبخاصة في الشعر، لها تأثير لا يمكن إنكاره على إبداع وتأويل المعنى. ذلك أنها تجعل الأدب مثيراً وجالبا للاهتمام لأن يقرأ. إنها تجعل أفكار الكاتب متجسدة، وتشيد أرضية أو خلفية مشتركة لجميع الناس في مواقف مختلفة، زماناً ومكاناً. إن الاستعارات يمكن أن تستخدم لتوضيح الأفكار بطريقة فريدة من نوعها على عكس مجرد التلفظ بها صراحة. وتماماً كما نستعمل نحن الاستعارات في أحاديثنا، يستعمل الكتاب كذلك الاستعارات في الأدب"¹⁶.

ونقلاً عن سايرة آزاد¹⁷ (Saira Azad) يرى Filiz DUR أن أهمية و مكانة الاستعارة في الأدب يمكن جعلها على النحو التالي¹⁸:

1. أنها توفر للقراء الصور الذهنية (mental pictures) والصور التي يعتزم الكاتب تصويرها.
2. تأخذ الاستعارات الأفكار البسيطة وتحولها إلى قطعة فريدة من الكتابات. هذا هو أحد مظاهر الجمال في اللغة.

3. اكتشاف معنى الاستعارات في الشعر يمكن أن يفتح أذهاننا لإعطاء تمثيلات لكل كلمة في القصيدة. وبالتالي، انفتاح تفكيرنا الذهني. إننا ننشئ أحيانا من مجموعة صغيرة من الكلمات، أفكارا جديدة قوية ومثيرة وآراء ومشاعر تقيم في أذهاننا. هذا مفيد أيضا بسبب أنه في كثير من الأحيان يمكن العثور على الغاية التي كان يحاول الشاعر أن يتغياها أو التعبير عنها من خلال الاستعارات. وإذا كان القارئ قادرا بطريقة ما على التواصل عاطفيا مع الكلمات التي يقرأها، ستكون بعدها غاية الشعراء واضحة أمام القارئ.

4. الاستعارات في الأدب يمكن أن تكون أكثر تعقيدا مهما تؤول، إنها تتطلب تفكيراً أعمق. قد نقرأ الاستعارة عدة مرات قبل انتزاع معناها الحقيقي. هذا هو ما يجعل من الأدب مع استخدامات الاستعارة متعة للقراءة. إنها تضيف لونا إلى الأدب وبالتالي تجعله جذابا أمام عين العقل.

5. الاستعارات هي جسر للأحاسيس، يمكنها أن ترشد القارئ إلى الفهم. هناك العديد من القصائد التي تبدو مرهقة جدا للقارئ، ولكن من خلال توضيح بسيط للاستعارة يمكن التوصل إلى فهمها.

إضافة إلى هذا يصرح ماكغراث McGrath قائلا: "إذا كنت أطرح دائما السؤال «ما الذي يجعل القصيدة قصيدة؟» فإن الجواب الأول الذي يتبادر إلى ذهني سيكون استعمال الاستعارات. إن معظم القصائد تعتمد على استعاراتها لأنه بدونها ستكون مفتوحة، بلا طعم وفقيرة. فن الشعر هو لخداع القارئ ودفعه إلى مزيد من البحث بعمق عن المعنى الغامض (...). دون استعارات يكون الشعر كتابا مفتوحا، على الرغم من أنه يبقى جميلا، إلا أن

الغموض يرحل ومعه يرحل العامل الرئيسي الذي يجعل الشعر هو ذلك الفن الفريد من نوعه"¹⁹.

تقنيات الاستعارة التي يستخدمها الشعراء: نصل الآن إلى غايتنا من وراء هذا المقال والمتمثلة في اكتشاف الطرق التي يستعين بها الأدباء، وبخاصة الشعراء في توظيفهم الخاص للاستعارات الجديدة في نصوصهم بناء على الدراسة التي أجراها لايكوف وتيرنر في كتابهما المنوه به سابقا (More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor)، نقلا عما أورده Filiz DUR في دراسته على اعتبار أننا لم نطلع على الكتاب بعد.

يرى Filiz DUR أن "تيرنر، لايكوف، وجيبس هم اللسانيون المعرفيون الذين أشاروا إلى أن الشعراء يوظفون بانتظام العديد من الأدوات لإبداع لغة جديدة غير وضعية، وصورا من مواد اللغة الوضعية ولغة التفكير اليومي. هذه الأدوات هي التمديد، والتدقيق، والتشكيك، والتوليف"²⁰. وفيما يلي أمثلة شعرية تتضمن هذه الآليات، التي يتصرف بها الشعراء في الاستعارة التصويرية الوضعية العادية لإنشاء استعارات جديدة، مع محاولة ترجمة هذه النصوص (الشعرية) من اللغة الإنكليزية إلى اللغة العربية بحسب معناها الظاهر وبحسب فهمنا لها²¹:

- **التوسيع/أو التمديد (extending):** يستعمل الشعراء هذه الأداة عندما يعكسون استعارة تصويرية وضعية مرتبطة ببعض التعبيرات اللغوية الموضوعة بواسطة وسائل لغوية جديدة. إنهم هنا يدخلون عنصرا تصويريا جديدا في المجال المصدر. مثال عن هذه الأداة استعمالها روبرت فروست (Robert Frost):

- Two roads diverged in a wood, and I
I took the one less traveled by.
And that has made all the difference.

نقترح ترجمة المقطع كالآتي:

"قراءتان متباعدتان على قطعة خشب - وأنا
أخذت إحداهما الأقل سفرا.
والتي صنعت الاختلاف كله."

يرى الباحث أن الاستعارة التصويرية الوضعية هنا، الحياة سفر قد تم توسيعها. وضعيا، هناك طريق حياة واحدة لكل فرد تقوده إلى غاية أو وجهة. ما يمكن تسميته "جديدا" هنا هو أن هناك طريقين يقودان إلى الوجهة نفسها، وواحدا منهما يمكن أن يكون أقل سفرا [أي أقصر من الآخر].

- التدقيق/أو التفصيل (elaboration): في التدقيق يوسع العنصر الموجود في المصدر بطريقة غير معتادة. يستعمل الشاعر المصدر بطريقة أكثر تحديدا وخصوصية من الطريقة المعتادة. خير مثال على ذلك تقدمه قصيدة أدريان ريتش Adrienne Rich:

Fantasies of murder: not enough:
To kill is to cut off from pain
but the killer goes on hurting
not enough. When I dream of meeting
the enemy, this is my dream:
white acetylene
ripples from my body
effortlessly released
perfectly trained
on the true enemy
raking his body down to the thread

of existence
away his lie
leaving him a new
world; a changed
man.

التي نقترح لها هذه الترجمة:
"تخيلات القاتل: لا تكفي:
القتل هو قطعة من الألم
ولكن القاتل يمضي على إيذاء
غير كاف. عندما أحلم ببقاء
العدو، هذا هو حلمي :
الأسينيلين الأبيض
تموجات من جسدي
المتحرر عفويا
المتمرن تماما
على من هو العدو الحقيقي
المنحدرة جثته أسفل إلى خيط
وجوده
بعيدا عن مضجعه
تاركا له عالما
جديدا ؛
رجلا متغيرا."

هنا، الاستعارة التصويرية الوضعية الغضب سائل ساخن في وعاء هي موسعة. إذ تم توسيع السائل الساخن إلى "أسيتلين" وتحول إلى مادة خطيرة.

- التشكيك/أو التحقق (Questioning): يدعو الشعراء بهذه الأداة إلى التشكيك في مدى مناسبة الاستعارة التصويرية الوضعية. الأبيات التالية لـ Catallus هي مثال صغير:

Suns can set and return again,
but when our brief light goes out,
there is one perpetual night to be slept through

"يمكن للشمس أن تغرب ثم تشرق من جديد،

ولكن عندما يغادرنا نورنا القصير،

هنالك ليلة واحدة سرمدية لننام خلالها."

هنا [الاستعارتان] العمر نهار، والموت ليل هما تحت النظر، بسبب أن مجالهما المصدر حيث النهار يصير ليلا، والليل يصير نهارا [جديدا] لا يمكن تطبيقها على المجالات الهدف. لأن الحياة تصير موتا، ولكن الموت لا يصير حياة [جديدة] مرة أخرى.

- التوليف Combining: يعتبر التوليف أداة معتنى بها بأكثر قوة، حيث أنه يذهب بنسقنا التصوري بعيدا. إنه ينشط العديد من الاستعارات اليومية في الوقت نفسه. القصيدة التالية لسيلفيا بلاث Sylvia Plath هي مثال لطيف لإظهار كيف يمكن ضم العديد من الاستعارات التصويرية الوضعية معا:

I am a riddle in nine syllables,
An elephant, a ponderous house
A melon, strolling on two tendrils.
O red fruit, ivory fine timbers!

This loaf is big with its yeasty rising.
Money is new minted in this fat purse
I'm a means, a stage, a cow in calf .
Boarded the train, there's no getting off

نترجمها كالآتي:

"أنا لغز²² في تسعة مقاطع،

فيل، ومنزل ثقيل

بطيخ، يمشي على ساقين.

أي فاكهة حمراء، بأخشاب رفيعة عاجية!

هذا الرغيف الكبير مع خميرته المرتفعة.

النقود المسكوكة حديثا في هذه المحفظة الثخينة

أنا وسيلة، خشبة مسرح، بقرة بعجل.

قطار مركوب، وليس هناك نزول."

تجمع ثلاث في قصيدتها بين العديد من الاستعارات التصويرية

الوضعية مثل :

- الناس نباتات: البطيخ يمشي على ساقين
- الناس حيوانات: فيل، بقرة بعجل
- الناس فواكه: فاكهة حمراء.
- الحياة سفر: على متن قطار، وليس هناك نزول.

خلاصة

لا تمثل الأدوات أو التقنيات المذكورة أعلاه (التوسيع، التدقيق، التشكيك، والتوليف) كل ما يوظفه الشعراء لأجل التصرف في الاستعارات

التصورية الوضعية لإنشاء استعارات جديدة، هناك أيضا تقنيات أخرى وكلها شائعة الاستخدام في الأدب مثل "التشخيص" الذي ينطوي على فهم الكيانات غير البشرية أو الأشياء من خلال الكائن البشري، و"استعارات الصورة" التي تعني ربط صورة ذهنية بصورة ذهنية أخرى²³. على أن تكون لنا عودة إليها في مبحث خاص باعتبارها لا تقل أهمية عن هذه، التي ذكرنا.

إن استخدام هذه التقنيات يجعل من الاستعارات الأدبية أكثر جدة وأصاله وتعقيدا. متحدية بذلك ذهن القارئ، الذي عليه أن يقرأ بعين يقظة وبتفكير عميق بخصوص المعنى والفكرة التي تحملها القصيدة أو النص الأدبي عموما، وعدم الركون إلى المستعمل والمبتذل والعادي.

1- Filiz DUR: UNDERSTANDING METAPHOR: A COGNITIVE APPROACH FOCUSING ON IDENTIFICATION AND INTERPRETATION OF METAPHORS IN POETRY. Thesis for the award of the degree of Master of Arts.CUKUROVA UNIVERSITY THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES. Adana / 2006.

2- Lakoff, George: The Contemporary Theory of Metaphor.(c) Copyright George Lakoff, 1992. To Appear in Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought (2nd edition), Cambridge University Press.

from : <http://terpconnect.umd.edu/~lakoff-ConTheorMetaphor.pdf>

3- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic metaphor. Chicago: University of Chicago Press.

from : <http://markturner.orgmtcrx.html.htm>

4- جورج لايفوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها،

تر. عبد المجيد جحفة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996

1- George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor.(c) Copyright George Lakoff, 1992. To Appear in Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought (2nd edition), Cambridge University Press. [from :

<http://terpconnect.umd.edu~lakoff-ConTheorMetaphor.pdf>].p.1

2- في مقابل التصورات المادية الملموسة التي نفهم في الغالب مباشرة أي بغير استعارة. ويرى لايكوف أنه كلما ابتعدنا عن مجال المحسوسات إلى مجال المجردات والإحساسات أو المشاعر احتجنا إلى الفهم الاستعاري.

3- هو عنوان دراسة للباحث حول طريقتنا في تصور تواصلنا اللغوي. لقد لاحظ ريدي أن الطريقة التي نتحدث بها عن اللغة تبنيها الاستعارة المركبة التالية: الأفكار (أو المعاني) أشياء. التعابير أوعية. التواصل إرسال.

فالمتكلم يضع أفكارا (أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع يخرج الأفكار/الأشياء من كلماتها/أوعيتها. (ينظر جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر. عبد المجيد جحفة، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996. ص. 30 وما بعدها)

4 - George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor.p.2-3

5 - تعد تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية... مصدرا لأسس لاستعارات أنطولوجية متنوعة جدا، أي أنها تعطينا طرقا للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار... ، باعتبارها كيانات ومواد. راجع لأكثر تفصيل: جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ص.45 وما بعدها.

6 - George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor. p.7.

7- Filiz DUR:UNDERSTANDING METAPHOR: A COGNITIVE APPROACH FOCUSING ON IDENTIFICATION AND INTERPRETATION OF METAPHORS IN POETRY. Thesis for the award of the degree of Master of Arts.CUKUROVA UNIVERSITY THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES. Adana / 2006.

8- ينظر مقدمة البحث ص1

9- نفسها ص4

10 - p .46

11 - p .46

12 - Lakoff, G. & Turner, M. (1989). More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic metaphor. Chicago: University of Chicago Press.(Preface)

و نشير إلى أننا لم نتمكن من الحصول على الكتاب كاملاً، لكن اطلعنا على مقدمته ومقتطفات من فصله الأول على الرابط التالي: [http:// markturner.orgmtrcx.html.htm](http://markturner.orgmtrcx.html.htm)

13 - Filiz DUR:UNDERSTANDING METAPHOR ,p .46

14 - Lakoff, G. & Turner, M. (1989). p. 215(in: Filiz DUR:UNDERSTANDING METAPHOR: A COGNITIVE APPROACH FOCUSING ON IDENTIFICATION AND INTERPRETATION OF METAPHORS IN Poetry, p. 46)

15 - Filiz DUR: ibid. pp.46-47

16 - ibid. p.49

17 -Azad, Saira (2003). Metaphor Paper . Retrieved Nov, 27.
from:www.caxton.stockton.edu/SAforever/discuss/msg.reader

18 - Filiz DUR. pp 49- 50

19 - McGrath, M (2003) . Metaphor in Poetry. Retrieved Jan, 207
.from :www.carxton.stockton.edu/magic/profiles.

وانظر: Filiz DUR. p. 50

20 - Filiz DUR. ibid. p.51

21- يستحسن في هذا الصدد الرجوع إلى الأصل، تفادياً لأي فهم خاطئ منا للنصوص الشعرية التي ينبغي التعامل معها بحذر باعتبارها نصوصاً إبداعية. تراجع الدراسة السابقة: Filiz DUR. ibid. p.51-54

22- حل هذا اللغز هو امرأة حامل، كما بين الباحث في موضع آخر من دراسته.

23- ينظر، لأكثر تفصيل، مع الأمثلة الشعرية :

- George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor.p.24-28

- Filiz DUR. UNDERSTANDING METAPHOR... p.54-56

التلقي في الأعمال الروائية المغربية الفرنكفونية

أ. محمد الصادق بروان

جامعة تيزي وزو

يعدّ هذا المقال قراءة في مجموعة من الأعمال الروائية، محورها صراع حضاري بني على ثنائية: الأصيل والدخيل، جسدتها تجربة الروائيين المغاربة المتفرنسين عبر سيرهم الذاتية في العقد الخامس من القرن العشرين، استعرضوها بأسلوب شيق وتحليل عميق ودقيق، يلاحظ فيها القارئ المتبصر البون شاسعا والفرق واسعا بين الموهوب والمنهوب. هذه الثنائية المندرجة ضمن صراع عام بين الشرق والغرب، أحدهما يسعى إلى رسم رؤية حضارية، ويدعو إلى حوار وتعارف، وآخرهما يرسم علاقة الهيمنة والإلغاء للآخر، رافضا مجرد الحوار، محتجا وقائلا: (كيف تريدون أن تتحاوروا معنا حول المسائل الفكرية وقضايا الدين، وأنتم محرومون من الحوار بينكم وتحسبون ألف حساب قبل أن تبوحوا بما تفكرون فيه وتضيق صدوركم ولا تتنطق ألسنتكم)¹.

يدعي الآخر القادم من وراء البحر، أنّ ردم الهوية الحضارية بين الأصيل والدخيل، هو هدفه المنشود وأمله الموعود، زاعما أن مشروعه الحضاري يروم تحقيق المساواة بين الضفتين بعد ترقية ثقافة الضفة المهنّئة ودفعها إلى مرتبة الدخيلة المتطورة، واستجابت لهذه الوعود البراقة بعض العقول المنخدعة بالمشروع «العادل» على ضوء الانبهار بالآخر دون النطق للعنصرية المبطنة، المنجزة (أكبر عملية تدميرية منظمة شاملة لكلّ البنى التحتية والأساسية، خلال عقود من السيطرة والهيمنة، بترسانة من

القوانين، ظاهرها التحضر والتمدن للشعوب « المتوحشة »، وباطنها المحو التام للبنى التحتية: محو الدين واللغة والتاريخ وحتى العادات والتقاليد².

مرّ الصراع - كما يتجلى في الروايات - بثلاث مراحل، كان في بدايته إعجابا بالوفاة واقتداء به، حيث اتصل أبطال الروايات به اتصالا غير مباشر عبر المدرسة والأساتذة والبرامج. وقد عارضه الأولياء لما فيه من خطر على مستقبل الأبناء، إذ المدرسة الفرنسية تمس بالأصالة وتستهدف الهوية، إلا أن ربطها بالوظيفة أدّى إلى الإذعان، بانتقاء ما يخدم حاجيات الإنسان.

كان والد كاتب ياسين يوصي ابنه: (اترك العربية في الراهن، لن تكون ضحية الكتاب، إن الفرنسية هي السائدة، والتحكم فيها ضروري، سوف تعود - بعد تخرّجك - دون خطورة إلى وضعيتك السابقة)³. كما أن السيد بشير حاج علي قد أسدّت له جدّته نصيحة أن (يتعلم القرآن لآخرته والفرنسية لدنياه)⁴. أما والد (فرعون) فقد رغب في إبعاد ابنه عن الهجرة وإنقاذه من العمل الشاق، وهو الذي جرّب الأشغال اليدوية بمصانع فرنسا متيقناً أن النجاح في الدراسة يغير حالة الأسرة البائسة.

أبدى أبطال الروايات الإعجاب الشديد بالواقع الجديد، فأقبلوا على الثقافة الدخيلة بشراهة كبيرة، متلقين الدعم والمساندة. وقد استفاد (فورولو) من السكن المجاني بمقر لامبير، حيث يدرس نهارا ويحفظ آيات من الكتاب المقدس ليلاً، إذ وُظّف هذا التعليم بغية الوصول إلى تغيير جذري في بنية المجتمع الجزائري بتخريج جيل من المتدبّذين، يندمجون في الثقافة الوافدة وينسلخون من الهوية الوطنية. وغاية المساعدات التأثير من أجل التنصير حيث توالي النخبة الاستعمار، والوطن يتهدده الخطر.

إنّ هؤلاء التلاميذ أو الأتباع كما يسمونهم، لا يكتفون بما يدرسونه في القاعات بل يطالعون الكتب القيمة، المكوّنة للشخصية، فبذلوا مجهودا كبيرا بعد أن اكتشفوا عن طريق المدرسة والكتاب عالما مثاليا متطورا، قلّده في مظهره وجوهره وانبهروا بمبادئه: الأخوة، المساواة، الحرية، الديمقراطية. خجلوا من تخلف ذويهم، حيث اختلف الرؤى بين الشيوخ المتشبهين بالتقاليد والشباب المتطلع إلى الاندماج في الحضارة الغربية، رامزين لهذا الصراع بين الأجيال بواقع المرأة الريفية السائرة مع الرجل في خطين متوازيين (عالم الرجال والنساء بمثابة الشمس والقمر، في كل يوم يتراءيان ولكنهما لا يلتقيان)⁵.

ظهر الصراع في رواية "الهضبة المنسية" بين عقلية تفرض نفسها وأخرى تتغير تدريجيا. بدأ محليا بين الأبناء المتعلمين وذويهم الأميين، فبلغ ذروته في رواية "الماضي البسيط" لإدريس الشرايبي، بثورة البطل إدريس فردي على الدين والعادات، محاولا الانتقام من ماضيه: يدخن، يشرب الخمر، يأكل لحم الخنزير، يتحدى أباه المتدين علانية، يتهمه بمداعبة الفتيات في ضيعته الكائنة بعين ذياب.

احتدم الصراع بين عقليتين متناقضتين: أصيلة يمثلها الإمام الفقيه "سي الكتاني"، ودخيلة يمثلها "إدريس فردي" الذي يتهم الإمام بعمل قوم لوط، ينتهي لصالح إدريس فردي الذي يحتضن العقلية الجديدة.

لم يقبل الآباء تمرد الأبناء على المعتقدات والطقوس في المجتمعات التقليدية، فثاروا على الأفكار الدخيلة لأنها تشكل خطرا على الأعراف الاجتماعية. فالآباء يرفضون رسائل أبنائهم والأبطال عموما يُدينون مجتمعاتهم، يتمنون انتصار الحضارة الفرنسية لمزاياها: الأطباء الطرقات المعبدة، المدارس. كنا نعيش كالحوانات في الغابة، يتعدى القوي منا على

الضعيف⁶، بينما يتنكر الآباء لأبنائهم (لا تفكر فينا أو في إخوتك بعد اليوم أبدا)⁷. إنه صراع بين الأصالة والمعاصرة.

تتسلخ النخبة الشابة من الشخصية الأصيلة، ترفض تراثها التقليدي لتتبعها بروح الغرب الحضاري، إلا أن أحلامهم قد تبخرت بعد فشلهم في إيصال هذه الرسالة الجديدة، فانقطعوا عن مجتمعهم القديم، واخلوا من عائلاتهم (كم أنا معجب بزملائي الأوروبيين الذين لا يخلون إن ذكروا أوليائهم أو مجتمعهم، بينما أخجل أنا من ذلك، بل أكثر من هذا، أكذب وأراوغ حين أسأل عن مهنة أبي مثلا، أكتفي بالقول إنه يعمل بالجدل)⁸. إنهم فاقدون توازنهم بعد قرارهم النهائي بالقطيعة مع الماضي، متكرين للأصالة باحثين عن الجدة والحداثة، بعد شعورهم بالتمزق الداخلي الذي خلق فيهم مركب نقص تجاه مجتمعاتهم المتخلفة، شاعرين بخيبة الأمل بعد الفشل، فنشأ عندهم رد فعل عنيف. تمثل في قطع الصلة بذويهم، مفضلين الالتحاق بالمجتمع الغربي، بحثا عن البديل الأمثل.

فشل الأبطال في فرض ذاتهم الدخيلة لصبود الذات الأصيلة، فراحوا يبحثون عن حياة جديدة، متصلين بالعالم الغربي مباشرة، اعتمادا على الهجرة للدراسة أو للتجنيد في الجيوش الفرنسية.

تأتي المرحلة الثانية بهجرة الأبطال إلى أوروبا، فيُصدَمون بالواقع المرير ويصابون بخيبة الأمل. وقد تجلت هذه المرحلة في روايات فرعون: ابن الفقير، الأرض والدم، الدروب الوعرة. والهجرة قناة اتصال بين الجزائر وفرنسا منذ مطلع القرن العشرين، إلا أن انعكاساتها متفاوتة بتفاوت الأوضاع التاريخية والاجتماعية والسياسية، إذ يكاد الصراع الحضاري ينعدم عند الجيل الأول في رواية (ابن الفقير) حيث ضيعوا حقوقهم لجهلهم الفرنسية إلا أنهم حاولوا التكيف مع الأوضاع الغربية.

كان والد "فورولو" ممثلاً لهذا الجيل، ما فتىء يوصي ابنه بتعلم الفرنسية كوسيلة دفاعية. يعمّق الصراع في رواية "الأرض والدم" بالبطل الرئيس عامر أوقاسي، رمز الجيل الثاني، فهو محظوظ لأنه تعلّم الفرنسية ووجد بأرض الغربية، خاله رابح أوحموش، يشجعه على معايشة النساء وتعاطي الخمر، مما ساعده على الاندماج خاصة بعد انقطاعه عن ذويه مقتفياً أثر خاله، ناسيا القرية بمن فيها. لم يمرّ عام على إقامته حتى التحق بالمنجم، معتمداً على نفسه، رافضاً التطفل على أبناء بلده. كان معجباً بأنثري الذي أحسن إليه، لا لأنه زميل خاله، ولكن استغلالاً لسداجته وانتقاماً من خاله، منافسه العنيد في معايشة زوجته إيفون.

صارح رابح أوحموش ابن أخته بعلاقته مع إيفون زوجة أنثري صاحبة الفندق الذي يأوي أبناء بلده، عاشرته سرا مقابل أن يضمن لها الزبائن، فأنكشفت علاقته حتى ظنّ البعض أنّ صغيرتها (ماري) هي بنت رابح أوحموش الذي يوجه خطابه إلى ابن أخته، واصفاً أمها (باللبؤة، فهي تسحقك أنت بالذات، فما يستطيع هذا الجهيـض أن يفعل؟)⁹.

يحكم عامر أوقاسي على أنانية القبائلي، حيث التباهي بالانتماء إلى قرية دون أخرى، يتحاقدون ويتشاجرون، لكنهم لا يتحدون ولا يتعاونون وكأنهم ليسوا في غربة، يتقاضون أقلّ الرواتب دون أن يتحركوا لتغيير حالتهم، فهو تمييز عنصري بعينه.¹⁰

كاد أنثري لعامر أوقاسي، فطلب منه دفع العربة، وذلك ليس من عمله، فحدثت المأساة المدبرة من أنثري، المنفذة من عامر دون أن يدري فقتل خاله وحملّه أنثري مسؤولية الجريمة، فأذعن تحت تهديداته، فهل يُعقل السكوت عن دم خاله السائل بالمنجم؟.

لم يتحملّ عامر المأساة، ولا يستطيع مواجهة أندري في بلده، ناهيك عن مواجهة ذويه بعد خيانة دمه. يقرر التصريح بالحقيقة مهما كان، لكن رمضان - صاحب التجربة في الغربية - يمنعه، مقللاً من شأن الحادثة مقنعا أفراد القرية خاصة بعد أن روّجت الإدارة رغبة رابح في الانتحار.

كانت الهجرة في روايتي: **ابن الفقير والأرض والدم**، لا تخلو من معاناة الفراق وما يترتب عنها من مشاكل نفسية واجتماعية كالاغتراب والتمزق والضياع، إلاّ أنّ ثمة أملاً في تحسين أوضاعهم المعيشية المتدهورة، يتجلى ذلك في روايته: **الدروب الوعرة**، إذ لم يعد بطلها عامر نعمر يشعر بمضايقات الجيل الأول، بعد تكيّفه مع ذويه بحكم ثقافته.

سافر بعد السياسة الإعلامية المغربية، أرباح ما وراء البحر خيالية حرية الأفراد مضمونة، وبخاصة وأنه ابن الرومية، بيد أنه لم يجد ضالته والاستقبال الذي يتوقعه. فالفرنسيون لا يعيرون أهمية للوافد المغربي الذي يعاني سياسة الإقصاء والتهميش.

حطموا قيود مجتمعاتهم الأصلية. فالمحرمات مباحة في الغربية، الخمر والخنزير والإفطار في رمضان، لقد تحرروا من كلّ القيود إلاّ استقبال الفرنسيين لهم. حريتهم موجهة إلى الضياع والدمار لأنها لا تضمن لهم العمل ولا تمنح لهم الاحترام والأمل، إذ يحتلّ الأهالي الدرك الأسفل في فرنسا (ما تكتبه الصحف كذب وافتراء، وصداقة الفرنسيين وهم وخداع)¹¹، وتشرح عايدة أديب بامية ذلك بقولها: (يرجع جوهر الصراع إلى سياسة الاستعمار المطبقة على الشعوب المقهورة، حيث المفارقة كبيرة بين المبادئ المعلنة والواقع المطبق، إذ التصاريح معسولة، والحقائق مؤلمة)¹². لذلك خابت آمال عامر نعمر، إذ يعيش بجانب أخواله لا معهم، بعد أن رفضوه لتباين واقعهم.

لقد عمق الكاتب نظرتَه لإبراز وعود الغرب المزيّفة، لاحظ تباينا بين الأقوال والأفعال، أشار إليه كاتب قائلًا: (عندما وصل المستعمر الفرنسي إلى بلاد القبائل، بدأ يوهمنّا بأنّه جاء لتعليمنا وتحضّرنا، في حين كان يرمي بعادات الأسلاف في غياهب الظلمات، ولم يكن الطفل مدعوًا ليتطور في لغة المستعمر وحضارته، بل كان مرغما على التّكرّر لعادات أهله، باحتقارها والإحساس بالخجل إزاءها)¹³.

اتفق بطلا معمرى وفرعون فى روايتى سبات العادل والدروب الوعرة، إذ آراؤهم متطابقة فى معاملة الأوربيين لهم، فأرزقى الذى التحق بالجيش الفرنسى إرضاء لأستاذه (بوارى)، يصاب بالخيبة عندما يمنعه الرقيب من الدخول إلى المطعم بحجة أنّ الأولوية للأوربيين، مذكرا إياه - على الرغم من رتبته العالية كضابط - (إنه القانون، الأوربيون أولا)¹⁴ فأذعن أخيرا بالرغم من إلحاح زملائه المغاربة على تمثيلهم فى الإصرار بحكم إجادته الفرنسية، إلّا أن الإهانة قد تكررت مع النقيب (ريكاردو) حينما أراد تقديم الكتيبة بحكم أقدميته وعلو مرتبته. أعيد إلى الصف ليكلّف ضابط فرنسى جديد بالمهمة، ليسأل أرزقى: (هل تعرف القانون؟ على الأهالى الخضوع أمام الأوربيين فى حالة تساوى الرتب)¹⁵.

لقد كان أرزقى يؤمن بالقانون الفرنسى فى بداية مشواره، كما يؤمن بسياسة الاندماج التى تسوى بين الأهالى والأوربيين فى الحقوق والواجبات لولا الصدمة التى تلقاها حين علم أنّ راتبه الشهرى ثلث راتب زملائه الفرنسيين، فلما استفسر عن ذلك قيل له: (أسأل ديغول)¹⁶ إنّ الفرق كبير بين الواقع المعيش وبين أقوال الصحف، التى تنشر وعود منح الاستقلال للمغاربة المتساوين مع الأوربيين.

إنّ تعاليم المدرسة الفرنسية وعود مزيفة، وقد سقطت الأقنعة وانكشفت الحقيقة القائمة على التمييز العنصري، بعد أن هضمت حقوق المغاربة حتى المؤهلين بقدرات عالية، فلا غرو بعد تبخر أحلامهم أن يصابوا بخيبة الأمل. إنّ التمييز العنصري لم يعد مقتصرًا على البشر، بل تجاوزه إلى الحيوانات ما دام كلب برادة صديق إدريس فردي بطل رواية "الماضي البسيط" يشم الغرباء، يفرق بين العرب والأوربيين، حيث يقرب الدنيا نباحا في حالة العرب، بينما يهرّ هرا را في حالة الأوربيين، الشيء الذي جعل البطل إدريس فردي يعاكس أستاذه الذي سأله يوما عن مشاريعه فأجابه: أهدأ ما تطلبه السياسة الاستعمارية من تحضير الشعوب؟ ثمّ طلب منه حاجتين: منحه مهلة كافية لإشباع نظرتة من أثاث مكتبه المجهز، لأنّه كمغربي غبي تستهويه المظاهر الخارجية والأمور التافهة، ثمّ الانصراف.

اصطدم المثقف المغربي بواقع الحضارة الغربية الفعلي، بعد أن اتخذها أنموذجه الأفضل والأمتل، فأنكر ذويه، كما بدا واضحا من بطل (يلعن والديك) في رواية "التيوس" والتسميات هنا فنية وليست اعتباطية، فالمغاربة جميعا ملعونون في نظر الأوربيين، والتيوس نعت كاشف عن حالتهم المزرية، حيث البطل لم يجد عملا ففكر بالزواج من فرنسية، إلّا أنّ ذلك جلب له المتاعب، إذ لم تعلن زوجته عن نواياها الحقيقية، وتذكره دائما أنّ رائحة التوحش تنبعث منه، ولم يدر أنّه لا يختلف عن بقية إخوانه التيوس إلّا بعد أن خانته في شرفه، فعرف أنّه مغربي لا يستحق التقدير.

اعترف ألكسندر مردخاي بن علوش ضمنا باختلافه عن الأوربيين فكريا واجتماعيا وحضاريا، حين صدم بعالم الثانوية المخالف لما تصوّره، فاكتشف حقيقة انتمائه إلى فئة اليهود الكادحين. كم ألمه ما سمعه من أن: (اليهود هم الذين يخربون فرنسا)¹⁷.

لم يختلف الأساتذة في تعصبهم عن غيرهم من الناس، فقد ذُكر كيف يسخر أستاذ الرياضيات من الطلبة اليهود والمسلمين عند أيّ خطأ يصدر منهم، ملفتا انتباه الفرنسيين قائلًا: (اسمعوا إفريقيًا تحدثكم)¹⁸. إنهم يكرهون الأفارقة بغض النظر عن الديانة، ما دام الصراع بين الغرب والشرق. يحتار البطل ألكسندر مردخاي بن علوش عن القواعد الأخلاقية للفلاسفة الأوروبيين الذين يكن لهم الإعجاب والتقدير، ثمّ يتساءل: ألّهذا اخترتُ الغرب ورفضتُ الشرق؟ إنه لم يكن الضحية الوحيدة، فزميله المسلم مقرف (لهم رائحة كريهة، لأنهم يكثرّون تناول شحوم الأغنام القديمة)¹⁹.

شعر أبطال هذه الروايات بالتمزق والضياع من عنصرية فرنسا، بدا ذلك عند ألبير ميمي في "الماضي البسيط" واستطاع تعميق الصراع في "أغار" التي تدور أحداثها على أرض مغاربية، بطلها امتداد لألكسندر مردخاي بن علوش، إنه لا يحمل اسمًا محددًا، زوجته (ماري) فرنسية، ترمز إلى الحضارة الغربية المتفوقة، يعتقد أنها تشكل همزة وصل بين عالمين مختلفين، يظهر الصراع بينهما في كلّ شيء حتى في الأكل، حينما يطلب داخل المطعم خصيتين مشويتين، تثور ماري مستغربة ما سمعته من زوجها فيردّ ثائرًا مندهشًا من غضبها قائلًا لها: أنسيتِ أطباق الحلزون؟ وعند إنجابهما طفلًا اختلفا في تسميته وفي ختانه. وكلّ هذا يبين الصراع القائم بين حضارتين: متفوقة تأبى الدخيل، ومتخلفة ترفض التهجين، لكن أبناءها المتفقيين يرغبون في الانسلاخ منها والاندماج في سواها.

أشار الكاتب ضمّنيا إلى رغبة إيفون، زوجة أندري في تجديد علاقتها مع رابح أوحموش بابتن أخته الشاب القوي المشابه له، فشجعتة على الخمر والانعزال به طول الليل بحضور ابنتها (ماري) المغتظة من تصرفها الغريب. مرّ الشاب بظروف صعبة، حيث لم يجد عملا ولا استقرارا

اجتماعيا أو نفسيا، فشر بالذنب وتأنىب الضمير، ولم يستفك من الصدمة العميقة بعد وفاة خاله. وبعد مضيّ ست سنوات على الحادثة الأليمة، شعر عامر أوقاسي بهدف له في الحياة، باتخاذ قرار زواجه من ماري، ابنة عشيقة خاله المتوفى، عاش معها في باريس فترة عسيرة بسبب الأزمة الخانقة ليعود بعدها إلى وطنه مستأنفا حياة جديدة، وهي الحياة التي تعنيها تسمية (الأرض والدم) التي ترمز للعلاقة الجدلية بينهما، فنداء الأرض قويّ ولا تسمح لأبنائها بالبقاء خارجها مهما طال الزمن بين معمرى عن طريق أرزقي بطل رواية (سبات العادل) المشارك في الحرب ضدّ الألمان، الواجد نفسه ضائعا بعد نهايتها، استهزأ به رجل الأمن مستغريا بقاءه في فرنسا التي لا تتسع للجميع إنّ مهمة المغاربة قد انتهت، وعليهم الرحيل، الشيء الذي جعل البطل يعيد حساباته بعد الفشل في اندماجه، فانقل الصراع من حضارتين إلى داخل ذاته لتتزاخ المؤثرات الغربية وتحلّ محلّها التقاليد الوطنية المخفية في وعيه الباطن المنبعث من جديد. هكذا زالت صورة الغرب النموذجية فعوضوها بالذات المغاربية، فكانت العودة الحتمية إلى مجتمعاتهم الأصلية. يعود الوعي فيعرف طريقه إلى المغاربة الذين أحسوا بالاحتقار والتمييز العنصري الذي مارسه الغرب إزاءهم، واستغربوا احتلال المستوطنين أعلى المناصب في الجزائر، ينعمون بالخيرات ويغتنون في بضع سنين، بينما يلهث الجزائري في فرنسا باحثا عن لقمة العيش، قد لا يجدها إلا بعد التسول.

دافع أبطال هذه الأعمال الروائية عن الحضارة الفرنسية، غير أنّ أحلامهم قد تبخرت وانهارت نتيجة الإقصاء والتهميش. من أجل ذلك، يغتتم أرزقي بطل "سبات العادل" - أثناء تواجده في الجيش - فرصة تجمع الضباط في المطعم خلال حفل ساهر فيأتي بصندوق فيه كتبه، يطلب من جميع

الحاضرين الاقتراب منه، فيرمي كتابا وراء كتاب إلى النار: العقد الاجتماعي، العقاب، التفاوت الاجتماعي، أوجست كونت ... يتجرأ للقيام بعمل بطولي بعد فقدان توازنه جراء الصدمة العنيفة، يحرق كتبه انتقاما من الثقافة الغربية التي بثت في كيانه سما حطم معنوياته، رافضا ما ورد فيها من مكر وخداع. لم يتوقف سخط البطل عند إحراق الكتب، إنما ازداد غيظا فأراد محو آثار الرماد المتبقي، فلما سئل عن فعلته أجاب بأنه (يبول على الأفكار)²⁰، منتقما على طريقته الحاملة دلالات حضارية، يبلغ الصراع ذروته عند أطراف متناقضة، يُغَيَّب كل واحد الآخر. لذلك ردّ أرزقي على أستاذه بواربي: (حدثتوني عن الإنسان ... كم كانت صدمتي عند اكتشافي أن لا وجود له ... إن الذي تأكدتُ من وجوده هو الإيمان*)²¹.

لقد كان عمله رد فعل على سياسة إقصاء الأهالي المغاربة ومنحهم المكانة الدنيا. يُلقِي اللوم على أستاذه المضلل له بالكلام المعسول. فالمبادئ مزيفة، وأفكار الثورة الفرنسية على الحرية والأخوة والمساواة، التي تنتشرها الصحافة فارغة من محتواها.

إنه لم يعد يؤمن بالشعارات الجوفاء بعد تصفح كتبه، التي لم يجد له مكانا فيها، فأحرقها تعبيرا عن سخطه ويأسه. حاول الاستعمار تمييز النخبة المثقفة ثقافة فرنسية للقضاء على مقومات الشخصية المغربية، بيد أن المغربي - في نظر الاستعمار - لا يتغير مهما تبلغ درجة ثقافته، ما قاد النخبة إلى إعادة حساباتها، إذ بالرغم من بذل كل جهودهم للاندماج في الحضارة الغربية، إلا أنّ الاستعمار يقصيههم ويهمشهم، فأعادوا البحث عن هويتهم، بعد أن تلقوا الصدمة والخيبة، فاكتشفوا أن وعود فرنسا كاذبة.

تمكن الروائيون من تعميق الوعي وتجسيد فكرة البحث عن الذات المغربية، بعد ظهور الأحزاب السياسية كنقلة نوعية من المقاومة الشعبية

إلى حرب منظمة، فُتِحَ المجال لظهور وعي وطني عبر هذه الروايات ابتداء من الخمسينات.

تغيرت نظرة النخبة لتحديث القطيعة مع الغرب، بعد إخفاق محاولة الاندماج، واكتشفوا أن التخلي عن الوسط الأصلي لا يكفي، ما لم يقبلهم الآخر.

*الإمان تقليد Indigène,Musulman,Algerien,Non = IMANN

Naturalisé وترجمته: أهلي، مسلم، جزائري، غير متجنس.

تبدأ رواية "الأرض والدم" بعودة البطل عامر رفقة زوجته الفرنسية ماري، فوجد نفسه (كالزيتونة المسنة المقتلعة من تربتها لتغرس في تربة أخرى) 22. يلزم أن تتبع جذورها من جديد.

حاول البطل رأب الصدع وكسب ودّ القرية، خاصة عائلة رابح وأحموش بعد أن شاع في القرية أن مدبر قتله هو عامر أوقاسي، لكن رمضان بمعاونة زوجته وابنته شابحة، بين أن ما حدث بالمنجم في فرنسا لم يتسبب فيه عامر أوقاسي، فالقاتل الحقيقي هو أندري البولوني، لذلك فلا جدوى من الانتقام، علما بأن الثأر تقتضيه عادات المجتمع التقليدي، وإلاّ يعدّ السكوت عليه وصمة عار للعائلة كلها.

بدأ عامر أوقاسي يتأقلم داخل القرية، يهتم بشؤونها، تقرب من شابحة الشابة القوية ابنة رمضان وزوجة سليمان، تطورت علاقتهما وبدأت الشكوك تراود زوجها، ففكر في الانتحار، إذ لم يتجاوز مصيبتة الأولى حتى نزلت عليه أخرى، فكانت النهاية أن انتقم لعمه المقتول في فرنسا ولشرفه المذاس في القرية. قضى على عاشق زوجته بطريقة شبيهة بموت خاله رابح وأحموش بالمنجم، لكنه لم ينج هو بدوره بعد انكشاف مخطئه. ترمز هذه النهاية إلى صعوبة التعايش بين التقاليد الراسخة وقيم الحضارة الدخيلة.

تنتهي الرواية بموت عامر أوقاسي، فيسيل دمه في تربة أرضه التي تأبى دفن أبنائها في الغربية، وحتى رابح أوحموش عاد إلى القرية عن طريق دم ابنته ماري. والأرض لا تسمح بهدر دم أولادها دون قصاص، كما تقتضي العادات والتقاليد، لذا دفع عامر أوقاسي دينه بالصورة نفسها، التي مات بها رابح أوحموش. عاد عامر هو الآخر بالجنين الذي تحمله ماري في أحشائها. تدل هذه العودة الاضطرارية إلى الوطن على الفشل في التأقلم مع المجتمع الغربي الرافض لكلّ ما هو مغربي. فالجزائر هي وطن البطل الأصلي، لا يهينه فيه أحد، ولا يسمع فيه عبارة: اذهب إلى بلادك أيها الفأر الصغير.

- 1- حسن الجنحاني، حوار الحضارات، مجلة العربي، عدد557، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، 2005، ص16
- 2- جان بول سارتر، نظام الاستعمار في الجزائر، ترجمة: سهيل إدريس، مجلة آداب، عدد خاص، بيروت، 1980، ص29.
- 3- Houria-Kadra Hadjadji, Contestation et révolte dans l'œuvre romanesque de Driss Chraïbi, Alger: ENAL, 1986,p302
- 4- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، 1967-1925، ترجمة محمد صقر، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982، ص 58.
- 5- Isaac Yetiv, Le Thème de l'aliénation dans le roman magrébin de langue française,1952-1956, Canada :Celef,1972,p.118.
- 6- Mouloud Mammeri, Le sommeil du juste, France librairie Plon , 1955,p07.
- 7- Driss Chraïbi, le passé simple, France Edition Denoël, 1954, p.172.
- 8- Albert Memmi, La statue de sel, Paris Gallimard, 1966, p212.
- 9- Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Paris Edition du seuil , 1953, p58.
- 10- Ibid, p61.
- 11- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص117.
- 12- المرجع نفسه، ص 113.
- 13- Mouhoub Amrouche, Colonisation et langage, Intervention au congrès méditerranéen , Florence, Italie, Octobre1960.
- 14- Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Paris Edition du seuil , 1953, p58.
- 15- Ibid, p61.
- 16- Mouloud Mammeri, Le sommeil du juste, p.128.
- 17- Albert Memmi, La statue de sel, p276.
- 18- Ibid, p278.
- 19- Ibid, p282.
- 20- Mouloud Mammeri, Le sommeil de juste, p147.
- 21- Ibid, p136.
- 22- Mouloud Feraoun, La terre et le sang, p49.

تماسخت دم النسيان -كتابة اللغة ولغة الكتابة-

أ. مرابطي صليحة

جامعة تيزي وزو

نعتبر رواية (تما سخت دم النسيان) للحبيب السايح تجربة مفارقة في الرواية الجزائرية المعاصرة التي اعتادت الظهور كاستجابة سببية للواقع المعيشي، فهي تجربة تعايش بين الحروف والكلمات والجمال. ولم يعد واقع اللغة فيها تجسيدا للواقع الحياتي فحسب، بل تعدّاه إلى واقع اللغة التي تبحث لها عن كيان مختلف وعدولي يؤسسها كأبرز صورة في الرواية ويجعلها موضوعا أساسيا ومهيما يطغى على جميع المواضيع السردية.

إنّ كيان الكتابة في الرواية يتأسس على إتحاد الفعل الروائي بالفعل اللساني، وعلى مجموعة من الآيات الكتابية التي حاول مجموعة من النقاد المعاصرين حصرها، على الرغم من أنّ مفهوم الكتابة كما هو مطروح عند "جاك دريدا" « Jacques Derida »⁽¹⁾ و"بيكيت" « Beckett »⁽²⁾ ينفي قضية الحصر، وي طرح لا نهاية التدليل (الادل والمدلول) وصورة اللا مسمى واللامحدّد في الكتابة الروائية. وهذه تماما صورة التعدد، التي نظر لها "ميخائيل باختين" « Mikhail Bakhtine » وحاول الحبيب السايح جمع أكبر قدر منها في روايته، لتتوسع بذلك دائرة اللغة الموضوع.

في دراستنا هذه، نحاول إظهار بعض من هذه الأوجه التي تشكل الفعل

السردى العام في تماسخت.

1- التكتيف الموضوعاتي: إنّ الخط السردى في (تماسخت) مفتول بشكل بعيد عن تقليد الخط الحدتي نحو رواية اللغة، التي تتبع مسار التعدد والاختلاف ومسار اللغة التي تسرد نفسها. وأهم مناخ يؤسس هذا التوجه هو التكتيف الموضوعاتي القائم على اجتماع عدد هائل من الموضوعات السردية الجزائية غير المكتملة المقطعة بعضها ببعض، المتمظهرة على مستوى الجملة، وكذلك صورة السارد الذي يتكلم في كل شيء ويمتلك مفاتيح اللغة. فيبدو الفعل العام فعل نقل ورصد، تتجّع تحته عناصر نصيّة تتراوح في نوع واحد من الملفوظات السردية سمّاها "غريماس" « Griemas » ملفوظات الحالة (énoncés d'état)⁽³⁾.

تقف هذه الملفوظات على فعل أساس يقوم به السارد هو الرصد من نافذة الغرفة فتبدو في مجملها مجموعة استغراقات تأملية في الأشياء المحيطة به وفي حاله النفسية وفي ذكرياته الماضية، وإذ يبدو السارد من هذا الموقع في حالة ثبات منزلقة بين ثلاثة أوضاع: ذات حالة، ذات قول، ذات رغبة، فإنّ هذا الثبات الحدتي أنشأ بالموازاة حركية على مستوى اللغة يؤسسها التنويع التعبيري، عن وضع واحد وثابت تنتج عنه كثافة (Opacité) حالية ولغوية، والكثافة هي التضخم في المادة المسرودة وانمحاء للحدث⁽⁴⁾ وحضور للمظاهر البلاغية⁽⁵⁾. لهذه الظاهرة وجهان: وجه الثبات الحدتي الذي يبقى الذات في وضع واحد لا يتغير بأي فعل تحويلي، فيكون الفعل في الدرجة صفر، ووجه الحركة اللغوية الذي تشكّله المظاهر البلاغية التي تساعد على توسيع مدى تصويرية الخطاب الأدبي المتمظهر عبر التنوع اللفظي والصيغي المتعدد الواصف لحال واحدة.

وهنا يفتح السارد بهذا النسق المقصود بابا واسعا للغة، تستعرض من خلاله قدراتها الإنجازية التعبيرية، في سبيل تحقيقها كموضوع مستهدف.

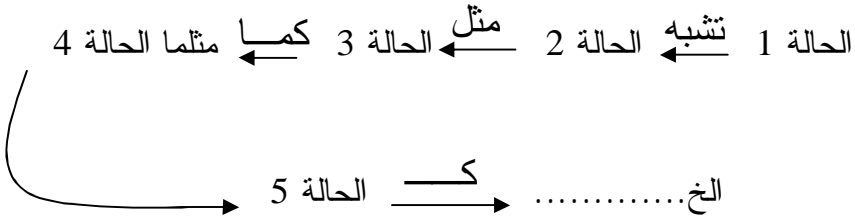
وتمثيلاً لطريقة تمظهر الحالة هذا المقطع: « فصل الزجاج بينه وبين الغابة، حيث ود أن تتلاشى صرخته المكظومة كما ود أن لو بعث فيها حيوانا وحشا أو طائرا ليتمكن أن يختار، وساورته رغبة في صدم الزجاج برأسية، فمواعيده ورغبته ومواقفته وفرحه رهنتها الحماقة السافرة الشامتة مغلقة دونه أي سبيل إلى غير موته على ألا يكون بسيطا تافها لينتصر على واقعه المذل إياه كعبد خصي»⁽⁶⁾.

تتمظهر عبر هذه العينة البسيطة حالات الرغبة التي تساور الذات في الخروج من واقعها، الذي يفصل بينه وبين خارجه زجاج النافذة، فتتقاذفها الرغبات: رغبته في كسر الزجاج، رغبته في أن يصرخ وتخرق صرخته هذا الحاجز، رغبته في أن ينبس عنه حيوانا للخروج نحو الغابة التي هي رمز التحرر من واقعه، ثم تحسسه بالعجز عن تحقيق ذلك حاله المترامية بين الحماقة والبساطة والتفاهة والعبودية، التي تبقيه في حال الثبات أمام زجاج غرفته، دون حركة انفصالية عن هذا الواقع.

يتمثل ملفوظ الحالة الأساس في حال الانعزال بالغرفة، وتتفرغ عنه تعبيرات وصفية تدور في الوضع نفسه، وفي مجموعة من الحالات الفرعية الناتجة عنه. وهذا ما يحقق ظاهرة التعدد اللغوي المعبر عن حال واحدة وثابتة.

1-1 التوالد التشبيهي: ما نقصده بالتوالد التشبيهي، هو توالد الحالات من بعضها عن طريق علاقة المتشابهة. وقد تتعدد أساليب التوالد السردية، فهناك حسب **تودوروف** مبادئ تتناسل لا نهائية تظهر من النصوص⁽⁷⁾. وفي (تماسخت) تتراكم الحالات وتتجاوز إلى بعضها عن طريق أسلوب التشبيه أو التماثل. وهذا الأسلوب يفتح المجال للتنوع اللغوي،

كي يتمظهر عبر مختلف الصور التشبيهية البلاغية، التي تقوي وتكمل صورة اللّغة، فيبدو مسار البناء كهذا الشكل:



وتطبيقا لهذا الوضع المثال التالي:

يقول السارد: (8)

« حالي كـ حال وهران مثل سدّ في وجه الصحراء الزاحفة

مثل امرأة نائمة على عين محارب في خندق غياب الأداة (تشبيه بليغ)

فارس يؤلمه هزم غريما شجاعا».

هذا مثال عن اقتران الحالات، القائم على المشابهة، وهو شكل منتشر في معظم النص يؤكد انتشار أدوات التشبيه المختلفة كـ: مثل-مثلما، يشبه، الكاف، يماثل،.... ولا يقتصر أمر التجاور بالمشابهة على مواضيع الحالة، إنما يقترن هذا الأسلوب أيضا بعرض الوقائع المتذكّرة خصوصا منها وقائع الاغتيال والموت، فنتشابه تلك الوقائع في بشاعتها، كما تشترك في الأثر الذي تتركه في السارد وفي الشخصية الغائبة، وفي كريم وكل الشخصيات المحيطة، ليتحوّل الكلام من رصد خيوطها إلى استعراض الحالات الناتجة عنها. وقد أشار "صلاح صالح" إلى ظاهرة التوالد التشبيهي مسميًا إيّاها استدارة التشبيه (9). وحسبه فالحكايات في النص النثري تتفرع عنها استدارات خيطية ومثلّ لذلك بحكاية التاجر والعفريت في ألف ليلة وليلة. وما يتفرع

عنها من حكايات فرعية. وهذا التناول مشابه تماما للطرح الذي عرضه "تودوروف" Todorov في تحليله المادة نفسها، مسميا إياها التوالد السردى أو توالد الحكايات المتضمنة⁽¹⁰⁾. والفرق بين هذا المظهر والتوالد التشبيهي الذي نحن بصدد، هو أنه هنا قائم على بناءات أقل جزئية. فهو مائل على مستوى الجملة التي قدرناها سابقا كمشهد معبر عن الحالة. وهذا ما يجعل الحالات كتفرعات متوالدة كثيرة جدا، تعطي المسار السردى سمة الانبثاق والتدفق اللغوي، القائم على ما اسماء الجرجاني في أسرار البلاغة بالتشبيه المتعدد⁽¹¹⁾، وهو ما ترد فيه الموضوعات متتابعة والتشبيهات متجاوزة متلاحمة بغرض التكثيف والتمطيط كما هو الحال في (تماسخت). والتمطيط التشبيهي، يعرف أيضا بالتناسل التشبيهي وهو سمة بارزة في الشعر العربي المعاصر⁽¹²⁾. وإذ نرصده في هذا النموذج النثري فإننا نؤكد بروزه الفاعل في تنظيم المادة المتعددة المتدفقة، والمكونة من سيل من الموضوعات تنظيما، يرى فيه "عبد الإله سليم" إمكانية لتعدد التصورات ولا نهائيتها، ومجالا لإقرار الانسجام في مادة قد تكون اعتباطية وتنافرية⁽¹³⁾. وفي تماسخت فإنّ هذا التسلسل التشبيهي هو أبرز وسيلة لتنظيم التراكم الهائل للحالات.

2- **الكتابة الموضوع:** إن ممارسة الكتابة لدى الروائيين الجزائريين اليوم، تتحكم فيها أزمة متعددة الأبعاد، انتجت أدبا ذا علاقة سببية بالواقع المعيش «هذا الواقع الجزائري الذي عرف منذ الثمانينيات تحولات خطيرة، تقوض بفضلها كل شيء وجعل الإنسان يفقد إيمانه بكل شيء وبدا المتخيل الاجتماعي الذي راح الروائي الجزائري يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره، وذلك من خلال اشتغال خاص على اللغة»⁽¹⁴⁾. اشتغال يعبر عن الانتقاد الروائي

الذي فرضه القمع الإرهابي للكتابة الروائية حيث أصبحت الكتابة تساوي الموت. ونتج عن ذلك كبت طاغوي للغة لدى الروائيين وصراع فكري داخلي تتقاذفه الرغبة في الكتابة وحتمية الموت والرغبة في الحياة وسلطة اللغة التي ما تتفك ترمي بسياطها على الكاتب.

نتيجة لهذا الوضع أنت رواية تماسخت تعبيرا انفراجيا عن هذه الأزمة الداخلية التي عايشها الكاتب كغيره من الروائيين الجزائريين، ومحاولة سرديّة للتعويض عن هذا الفقدان، وتجربة انفجارية للغة، تفجر هذا الكبت المفروض وتحقق هدف الكتابة الموضوع (l'écriture thème)، لذلك تتجلى الكتابة كموضوع في تماسخت مثلما تتمظهر باقي المواضيع فيها بشكل منقطع ومتجزئ، وأحيانا بشكل غير صريح مرموز له بتعبيرات أخرى غير تعبير الكتابة، من مثل تعبير التذكر. وهي موضوع قيمة لدى السارد، كما لدى الشخصيات المغتالة بسبب فعل الكتابة الذي تمارسه، ومثلما هو لدى شخصية كريم، التي تختار الهرب بحثا عن فضاء آخر يضمن لها ممارسة فعل الكتابة، ولدى الشخصيات التاريخية التي يتذكرها السارد في فضاء تناصي استشهادي أو إيحائي إلى وقائع قتلها التي قتلت أيضا بسبب ممارستها لفعل الكتابة، حيث يؤكد السارد فكرة أن الكتابة مقموعة منذ أقدم العصور، وهذا القمع الذي امتد إلى هذا العصر، والذي تسبب في موت كثير من شخصيات الرواية منها عمر إسماعيل والصديق الكاتب لم يمنع السارد من ممارسة فعل الكتابة وفعل الكلام عن هذه الأزمة، التي بدلا من أن تنثيه عن هذا الفعل دفعته بكل قوة إلى ممارسته، يقول السارد: «أكتب لك، ليس هناك سبب محدد، فالأشياء لا تبين. نهارا بلا شمس والعزلة مهلكة حد التهلوس...».

إنّ فعل الكتابة لدى السارد مهم في ذاته بغضّ النظر عن الدوافع التي أنتجته، لأنه فعل تواصل مع الآخر وفعل تذكر في الوقت نفسه. وهذا المفهوم الرابط للكتابة بالتذكر والنسيان، هو مفهوم طرحه أولًا هيجل Higel ففي نظره الكتابة هي هذا النسيان للذات، وهذا الإحالة إلى الخارج ونقيض الذاكرة المستبطنة أو المحيلة إلى الداخل وهذا هو بالذات ما قاله فيدروس Phèdre في المحاورة الأفلاطونية المعروفة: «إنّ الكتابة هي في آن معا منشط للذاكرة وقوّة للنسيان...إنّها الكتابة الأفضل كتابة الفكر»⁽¹⁵⁾.

هذا الطرح جعل من معادلة الكتابة التذكر والكتابة النسيان مفهوما ماثلا في النقد العربي ومطروحة كآلية لدى الكاتب أيضا. يقول محمد برادة: «إنّ مغامرة الكتابة لا تتحقق إلّا بإعادة صنع اللّغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشنرات والنتف المستمدة من التذكارات والأحلام، والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان»⁽¹⁶⁾.

اختلفت طريقة التعامل مع الذاكرة كمفهوم أدائي وكموضوع روائي، من كاتب لآخر وهي في طرح الحبيب السايح يساوي أكتب، وحيث يفضي السارد بأنّه يتذكر فهو يكتب. والنسيان أيضا هو فعل كتابة لدى السارد. يقول في ذلك: « أنّ النسيان ذاكرة أخرى لمحنته، يحسها في هصرته إياها إنها تتحوّل كلمات هاجرت إلى كل بياضاته...».

إنّ ضغط النسيان لدى السارد يتجمع ليصير ذاكرة للكتابة وينفجر كلمات تحميه من الموت والرصاص بدل أن تتسبب فيه. وهذه الحماية التي يقصدها السارد تتحقق عبر هذا التواجد الفريد للكلمات، وعبر هذا التشابك الغريب للصياغات المتقطعة وعبر هذه الالتواءات السردية التي تتوّ القارئ الساذج بسيط اللّغة والقراءة.

1-2 **التدفق اللفظي:** إنّ التكديس الانفعالي للسارد في (تماسخت) والتجمع الهائل للحالات المتعلقة به وبغيره من الشخصيات، الذي شكل صورة من الانبثاق الانفعالي الذي ينتج انبثاقا مماثلا للحالات ولكلام السارد ليس نتاجا لفظيا عاديا للغة متداولة، بقدر ما هو تنويع لفظي تتمازج فيه الألفاظ الجديدة والقديمة، المتداولة والنادرة المركونة، وهذا الاستعمال كان نتيجة لإدراك جمالي خاص ومعرفة لغوية فذة، ونتاجا إدراكيا لواقع الصناعة الروائية الجزائرية «التي غدت فيها الموضوعات أكثر اتساعا من الألفاظ القائمة، أكثر عنفا وبؤسا وسريالية وعدما»⁽¹⁷⁾. فكان مشروع الكاتب في (تماسخت) مبنيا كما بينّا سابقا على تجزئة المواضيع وتحديد هيمنتها وتكثيفها ليصنع هيمنة اللفظ وتنوّعه وتعدّده. ويعد هذا إدراكا لأهمية اللفظ في الصناعة الأدبية. وهو إدراك متأصل في الأدب العربي القديم والحديث كما في الأدب الغربي أيضا، حيث تكون «المعرفة قدرة ولكن القدرة على اختيار الكلمات التي تؤدي بها هذه المعرفة أقوى وأعظم، سواء أكانت هذه الكلمات أريد بها الإمتاع أم الإخبار أم الإثارة»⁽¹⁸⁾.

إن اللفظ في (تماسخت) متميز بالتدفق الغزير والسريع، وبالانتقاء والابتكار البالغ حدود التميز، حيث تبدو كثير من الألفاظ وكأنّها خضعت لعمليات البحث والتصفية والغزيلة أخرجتها من ترسبات لغوية قديمة، خصوصا في المقاطع التناسية مع نصوص قديمة ناتجة عن تخيل السارد لرحلة مع شيخ عربي، نحو وقائع الماضي التي انتشر فيها الموت أيضا، وهي نادرة الاستعمال في الخطاب الفصيح المتداول اليوم. وقد أسلب السارد هذا النوع من اللغة في باقي الرواية، فانتشر هذا النتاج اللفظي على كلّ الصفحات وزاوجه بنوع آخر من الألفاظ العامية الحاضرة بصورتها أو بتقصيحها.

3-2 الانبثاق الاستعاري: فعل الوصف دورا أساسا من أدوار السارد

ومساحة مهيمنة على الفضاء في تماسخت، وهو ما يمنح الاستعارة هذا القدر من الهيمنة والكثافة ثم إنّ فعل الحكي القائم على تولدات تشبيهية هو تماما ما يمنح الاستعارة تواجدا منبثقا، فيبدو على مستوى عال من الشعرية والجمالية، باعتبار الدور التخيلي، الذي تلعبه الاستعارة في عدول الخطاب. هذا الدور المعهود للاستعارة يتقوّى هنا بمظهر تتابع الصور الاستعارية الذي نسميه انبثاقا. كما في قول السارد: «...أنّ عودوا بشعره فانثروه أكفانا على الضلوع حبالا للجحود. فمن دمه عجنوا يافطة سمرّوها رخاما حفروا فيه تذكّاره: عينان على باب مملكته المغدورة، مولدا للنكران، محيا للنسيان»⁽¹⁹⁾.

يحتوي هذا المقطع مجموعة من الاستعارات المتتابعة، منها استعارات مجردة تقتصر على عناصرها الأساسية: طرف أول + طرف ثان. أحدهما غائب ثم علامة أو قرينة تشير إلى هذا الغائب، من مثل: مولد النكران ومحيا النسيان، وهما استعارتان مكنيتان لم يصرح فيهما بالمشبه به الإنسان وحضرت عنه قرينتان يمتكهما هما المولد والمحيا، كما يحتوي استعارات في حالة انتشار باستيعاب دوال إضافية تنتمي إليها، وهو ما يؤدي إلى كثافة الناتج بالإيغال في التجوّز وهذا ما أطلق عليه البلاغيون اسم المرشحة⁽²⁰⁾.

ويقدمها محمد عبد المطلب بهذا الشكل:

المرشحة = طرف أول - طرف ثان - قرينة - استعادة للطرف الثاني

ويحدّد المرشحة في هذا التقديم بتجوّز يشمل استعادة وحيدة للطرف

الثاني لكن الكاتب في المقطع السابق يمدّد التجوّز باستعدادات إضافية للطرف

الأول والثاني كما لقرائنها، ويمدد الحبل الاستعاري في تداخل تتبادل فيه الأطراف الصفات والمواقع فتبدو المرشحة في المقطع هكذا:

المرشحة = طرف أول + قرينة طرف أول + قرينة + طرف ثان +
طرف ثان + طرف ثان...

وهذا الطابع الاستعاري المتميز يؤسس لسمة الانشطار في الرواية.

3- الكتابة الانشطار: تزامن تداول مفهوم الانشطار أو التشطي أو الانتثار (la decemination) مع تداول مفهوم تفكك الكتابة (déconstruction) عند جاك دريدا وعند هارتمان Hartman وميلر Miller ويعرفها أحمد اليبوري بأنها البلاغة النوعية للرواية، وهي ناتجة من مجموعة سمات تصنع في آخر الأمر مزيجا⁽²¹⁾ لانهائيا من المعاني الجزئية المتعارضة التي تشكل كل منها -مهما تبلغ جزئيتها وضالة حجمها- مركزا قائما بذاته. وكلما تعددت الجزئيات تحول مركز الكلام إلى هامش، وتحول هذا الجزئي الذي يعتبر هامشا إلى مركز. وعندما تتخذ كل الجزئيات مواضع المركز عبر التعدد والتشتت، تتحقق لامركزية (decentration) توزع المراكز⁽²²⁾. وأهم ما يصنع ذلك هو تعديد الخطاب داخل النص والتوليد المفاجئ للمعاني في مسار السرد وتغييب الدلالة المتعالية، والإفساح لتكاثر الدلالات النسبية وإتباع تقنيات التقطع السريع مع تركيز اللغة الشعرية وبث الحوارية في الأرجاء، واجتماع عدد هائل من المواضيع المتقطعة غير المكتملة المعبرة عن دلالات متشظية وأنسجة خطابية ممزقة لوقائع معقدة ومتشابكة، وحقائق مبعثرة محايثة للممارسات الفردية والاجتماعية، والأفعال والسلوكات

كممارسات خطابية متنافرة ومتعددة المصادر والمقاصد، والتاريخ الشامل والخطي بالحديث عن تواريخ خاصة ومجزأة⁽²³⁾. هذه الدلالات المتشظية والأفكار المبعثرة والأحداث الجزئية هي حلقات متداخلة وأفكار متدافعة تطرد خارجها كل فكرة متعالية متحكمة في نظامها ونسقها المتتابع بأوضاع مفارقة، من خلال التعدد الموضوعاتي والتنوع الكلامي المتعدد والمتداخل والمنقطع حيث يبدو على مستوى السرد والموضوعات. يحتويه الانبثاق في صورة متكاملة للغة وفي صورة التفكك والتشظي، الذي يتجمع في صورة كبرى من الانبثاق القائم على اجتماع المختلفات، وعلى السرعة التي تبرزها مفاجأة الاختلاف وخيبة التوقع، وعلى الكثافة اللغوية التي تصنع طابعا من الشعرية القائمة على الخواص البلاغية ومن أهمها التوالد التشبيهي والانبثاق الاستعاري، القائمين في الأصل، على الجمع بين المتنافرات والمختلفات، وإيجاد الشبه بينها من حيث الشبه، وضمها في سيل من الانبثاق التجاوري الذي يحكمه منطق الاختيار في التعبيرات الاستعارية المتراسة وتوليد الدلالة غير المنتظرة وإيقافها عبر استكمالها بدلالة استتباعية في الشكل ومفاجئة وغريبة في الموضوع، لتتعدّد بذلك المواضيع التي يسميها دريدا "مراكز كلام". وتتحول إلى هوامش كلما اقتطعت بمواضيع أخرى، أو مراكز تقتطع هي أيضا بأخرى، يتحوّل إليها السرد. والاقطاع يكون في شكل تعليل موضوعي سمّاه باختين كاذبا، لأنه قائم على علاقة غير سببية بين الموضوعين، إنّما جعل الثاني تعليلا للأوّل أو العكس من باب التعبير الاستعاري والمفارقة، كما يكون الاقطاع عبر الاشتراك في القرائن التي تبنى عليها

الاستعارات. لذلك نسميه تعليلا استعاريا لأنه يتقدم في صورة استعارة، ما يمنح هذا التشكيل اللغوي مشروعية الكذب والمفارقة.

كما يظهر الدور البارز للتعلييل الاستعاري في تحويل الكلام إلى مراكز أخرى مع ما يحققه التعلييل ظاهريا من سمة التمديد والاستمرارية الزائفة الكاذبة، وهنا يتحقق ما أسماه أحمد اليبوري "الاستعارة المتشعبة" التي يحدث فيها التفاعل والتداخل⁽²⁴⁾، حيث الاختلاف هو العنصر الأساس، يتشظى المعنى إلى نقائضه أو إلى المختلفات عنه يسميها "الشوائب" في دوامة من المعاني الجزئية إلى ما لا نهاية وتعمل على تشكيل درجة من الضجيج النصي⁽²⁵⁾ التي نسميها كثافة نصية (opacité textuel) بالاعتماد على تقنية مقاومة الدلالة المركزية بالتقطع والتكليف.

- 1- يراجع: جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- 2- يراجع: مطاع الصفدي: **بحثاً عن النص الروائي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص107.
- 3- يراجع: حميد لحداني: **بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، 1991، ص34.
- 4- يراجع: السعيد بوطاجين: **السرد ووهم المرجع**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص14.
- 5- الكثافة بهذا المفهوم وضعها تودوروف وترجمت أيضاً ثخانة، يراجع عثمانى المبلود: **شعرية تودوروف** منشورات عيود، الدار البيضاء، 1990، ص38.
- 6- الحبيب السايح: **رواية تماست دم النسيان**، دار القصة للنشر والتوزيع، 2003، ص35.
- 7- يراجع: عثمانى المبلود: **شعرية تودوروف**، ص5.
- 8- الرواية، ص7.
- 9- يراجع: صلاح صالح: **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص299.
- 10- Voir : T.Todorov : **Poétique de la prose**, Ed. Seuil, paris, 1972.
- 11- يراجع: عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، ص187.
- 12- يراجع: عبد الاله سليم: **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص160.
- 13- نفسه، الصفحة نفسها.
- 14- آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية**، دار الأمل للنشر، الجزائر، 2006، ص126.
- 15- محمد برادة: **أسئلة الرواية أسئلة النقد**، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص37.
- 16- المرجع نفسه ص37.
- 17- السعيد بوطاجين: **الرواية ووهم المرجع**، ص67.
- 18- السيد احمد خليل: **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار النهضة، بيروت، 1968، ص6.

- 19 - الرواية، ص42.
- 20 - يراجع: محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط1، الشركة المصرية العالمية لولوجمان، 1997، ص185-186.
- 21 - أحمد اليبوي: في الرواية العربية التكوّين والاشتغال، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ص61.
- 22 - راجع: محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر العربي المعاصر، د.ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص189.
- 23 - المرجع نفسه، ص17.
- 24 - أحمد اليبوي: في الرواية العربية، التكون والاشتغال، ص67.
- 25 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تجليات النسق المهيمن في سيرورة البناء السردي لرواية سراق الحلم والفجيرة

أ. مسعود وقاد

جامعة الوادي

لا يزال البعد التجريبي يهيمن على الخطاب الروائي المغاربي في مستواه الإبداعي، ويلمح ذلك في هذا الكم الهائل من الكتابات السردية الباحثة عن الهوية، كما أن الخطاب النقدي - أيضا - لا يزال يسبح في فضاءات التجريب، وآية ذلك هذا القصور المنهجي البين الذي يميز أغلب القراءات ذات الطرح النسقي المحايت أو الانطباعي على حد سواء بسبب الوصفية الصارمة التي امتنتها بعض المناهج، أو غياب الآليات المنهجية الفاعلة في مقارنة الخطاب السردى المعاصر. وتأتي هذه المداخلة طرعا تجريبيا ينضاف إلى كم الطروحات الهادفة إلى التأسيس المنهجي متبينة آلية المهيمنة التي قررنا نظريا رومان جاكسون أحد أهم أقطاب الشكلائية الروسية هادفة إلى استكناه مكنونات النص الدلالية والجمالية، من خلال أنموذج تطبيقي تمثل في رواية "سراق الحلم والفجيرة" لعز الدين جلاوي.

مدخل نظري: مثلت الثورة التي قادها الشكلائيون الروس في مطلع القرن العشرين استهلالا شرعيا لمسيرة النقد المعاصر، وكانت ثورة على الممارسات النقدية السابقة التي «تركب الأدب من أطراف أخرى مثل الحياة الشخصية، وعلم النفس، والسياسة والفلسفة»¹، والتي هيمنت فيها النزعة البراغمائية على مسيرة النقد منذ أن تجرد لمواجهة النصوص الأدبية، من

خلال السؤال الأبدي المتعلق بمقصدية الأديب وتقوُّلات نصه. وسعوا إلى بلورة جهاز مفاهيمي لم يعهده النقد من قبل رُصد لمحاصرة القيم الزئبقية الكائنة في مساحة النص والمراوغة دائما بين الخفاء والتجلي، وأعلنوا لأول مرة عن ميلاد علم جديد يهتم بأدبية النصوص سموه "الشعرية" وهو «العلم الذي يُعنى بتلك القيم المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، تلك المبادئ التي تجعل من كلام ما كلاما أدبيا»²، وشكل هذا التعريف صميم النشاط الشكلائي المليء بالمغامرة والمهوس بالتطلع إلى السيطرة على المساحات الفارغة، والأراضي البور التي لا مالك شرعيُّ لها؛ أعني مساحات الأدب، ولأجل تحقيق هذه الغاية راحوا يستحدثون المفاهيم ويصوغون المصطلحات. فبالإضافة إلى مفهوم "الشكل" الذي وسهم به أعداؤهم في البداية ثم ارتضوه بعد ذلك اسما، لهم كان مفهوم "التغريب" الذي يهدف إلى كسر الألفة عن الأشياء من جهة تلقيها: ومفهوم "المادة والأداة" الذي يقابل ثنائية الشكل والمضمون التقليدية، ويعني اللغة وصياغتها بطريقة فنية ... وكانت مصطلحات كثيرة دارت في فلك التداول النقدي الشكلائي، لعل أبرزها على الإطلاق مفهوم "القيمة المهيمنة" الذي استحدثه الناقد الروسي رومان جاكوبسون.

تعني القيمة المهيمنة عند أصحابها أن في العمل الفني مجموعة من العوامل تحكم بناءه لتعطيه ماهيته وخصائصه النوعية «ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وفي عملية الارتقاء هذه يغير العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعة له ويسمى المرتقي حينئذ المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة»³ وهي بذلك الموجه الأول لحركة النص الداخلية والمحدد الأساس لمعالمه الأدبية، كما

أنها تُسهم بفاعلية في فك بعض شفرات اللغز الجوهري الأول في الأدب وهو: بِمَ صار النص نصاً أدبياً؟ ومن ثمة فهي تشكل كما أشار جاكوبسون «عنصراً يقع من العمل الأدبي موقع البؤرة، بمعنى أنه يحكم العناصر الأخرى ويحددها ويغيرها أيضاً»⁴.

إن هذا التحديد العام لمفهوم القيمة المهيمنة مثلما ورد في سياق الممارسة النقدية الشكلانية، وهي ترسم خارطة المصطلح وفق القاعدة الفلسفية التي تستند إليها - يُعدّ في عُرْف أصحابه آلية مناسبة للوقوف على خصوصيات الشكل والقيم الجمالية في النصوص الأدبية، لكن هذه الدراسة تسعى إلى رسم مسارها الإجرائي في ظل ذلك التحديد العام للمصطلح وهي - في الوقت نفسه - غير مُلزَمة بالسير في المسلك الذي تحركت فيه آلية الاشتغال الاصطلاحي الشكلاني في كل تفاصيله.

ويأتي هذا التحلل النسبي من سلطة المصطلح ضمن مبررات علمية وتاريخية ثابتة هي أن أغلب المصطلحات النقدية تقجّر لتأدية وظيفة نقدية محددة سلفاً من قبل الناقد، لكن بمجرد أن تدخل دائرة الاستهلاك النقدي، وتتداولها الكفاءات النقدية تتعدد وظائفها وتتسع فتغدو جراً عمليات التجريب إشارات حرة تسبح في فضاء النقد كأن لم توكل إليها بالأمر وظيفة علمية موضوعية.

إن مصطلح "الشكل" في عرف الشكلانيين الروس أُطلق ليمثل مقابلاً مباشراً وصلباً لمصطلح المضمون، الذي هللت له المناهج الخارجية السابقة في إطار ردة فعل تاريخية قام بها الشكلانيون الروس لها مبرراتها، لكن فرط الزحام على تداول هذا المصطلح عدل قليلاً من شكلانيته، وصار «من الضروري تحويل مبدأ الإحساس بالشكل إلى شيء ملموس حيث يمكن تحليل

هذا الشكل كمضمون»⁵، وعلى هذا المنوال سارت أغلب المصطلحات النقدية المعاصرة.

ومن هذا المنطلق تبلورت فكرة التعامل مع مصطلح "القيمة المهيمنة" كنسق مهيمن ما دام النص الأدبي محكوما بالضرورة بمجموعة من الأنساق المهيمنة تشكل إحداها بؤرة النص التي تصنع فضاءاته الدلالية وأبعاده الجمالية، وتفرض قانونها الخاص عليها، فتغدو تابعة لها، وتمثل خصائصها خصائص النص ذاته بقوانينه وعلاقاته وتعاملاته حتى «تملكها بحضورها القيمي، وتضفي عليها مسوحها وتؤطرها بما تشاء لها أن تتقوه به وتعلنه ليمسي النص جسدا من التشكلات الدلالية والجمالية»⁶.

إذا كانت المهيمنة في الغالب نسقا دلاليا مصوغا صياغة فنية فإنها قد تحضر على شكل موقف وجداني يمارس سلطته قيما وفنيا من بعيد، أو مفردة مركزية تحوم حول مركزها أفكار النص، أو حتى زيّ فني مثلما يتجلى بقوة في بعض الموشحات الأندلسية حيث تغدو الهندسة المعمارية للقصيدة هي القيمة الأكثر تميزا في حضورها الأدبي. وكما أنها (أي المهيمنة) تستغرق نصا تبسط عليه سلطتها وتسمه بسمتها فإن «دراسة المنتج الإبداعي لأديب ما كلّه ربما تكشف لنا عن وجود مهيمنة واحدة كبرى تتحكم في مجمل إنجازاته عبر تواتر حضورها فيه»⁷. وهو ما يتجلى بوضوح في كتابات الروائي الجزائري المعاصر عز الدين جلاوجي.

يعدّ عز الدين جلاوجي من الروائيين الجزائريين الذين فرضوا حضورهم في المشهد الثقافي الجزائري بغزارة إنتاجه وقدرته الفائقة على التجريب في النموذج السردى، ولعله في هذا الحكم الأخير يعد روائيا متميزا أصيلا، له خصائصه الإبداعية التي تؤهله لاستحقاق وسام (أمير الرواية

الجزائرية المعاصرة) دونما تردد، ذلك أن وعيه بالواقع المأساوي الذي يعيشه شعبه، واستبطانه لمشاكل مجتمعه لم تبخله كأديب له وعيه الفني، وإنما عايش الواقع ثم انفلت من قبضته، وكذلك الأدب الأصيل لا يكون انعكاسا مباشرا للواقع فتبخله سلطة التأريخ، ولكن يجعل من الواقع المادة الخام لأدبه ثم يتجاوزه باحثا عن الأفضل، أو كاشفا عن أوجه النقص والتشوه فيه، وفي الوقت ذاته لم يكن أدبه منتما لأدب الأبراج العاجية الذي يتسامى عما يرى من مأسى يحياها مجتمعه.

تعد رواية "سراق الحلم والفجيعة" نموذجا جيدا للاستدلال على هذه الأحكام، فهي رواية تتوغل في أعماق الحياة السياسية والاجتماعية "المتعفة" وتستبطن المعاناة في كافة نواحيها مركزة على مأساة المثقف في بلد تتكالب عليه أطماع الأوغاد الجشعين من أبنائه، وتتسلط عليه المتناقضات بأبشع أشكالها حتى يغدو منكرا مرفوضا لا يرتضيه موطننا للعيش أي مثقف أو حر شريف، جسده جلاوجي في صورة المومس المتوغلة في وحل الرذيلة إلى حد القرف والتقرز، فهي «تتمدد عجوزا مجمدة الشعر، مغضنة الوجه ساقاها سلكا حديد صدئ»⁸، وهي تلفظ الغراب ذلك القدر فيسقط «تتخبط أوصاله، ويتقيأ دما أسود، وتهادت نحوي ترغي كالبعير لقد اشتد ظمأها عطشها ... سغبها...»⁹ وفيها:

الشارع... عتمة... حلقة... فججيعة...

وحدي أنا والشارع الفاجر فاه...

أحتسي على مضض حنظل الغربية...¹⁰

وهذا وجه الفجيعة الذي يطرحه العنوان. أما الحلم فهو المدينة "ن" ذلك الموطن الذي يحلم به الأديب ويعيش فيه على سبيل التجاوز الفني، وقد جسده

في صورة الحبيبة الرائعة التي يراها «كالهواء أعدو خلفه أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجعة»¹¹، ويحن إليها فيناجيتها «هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس»¹². والرواية ذات بناء رمزي شبيه تماما بقصص كليلة ودمنة حيث جاءت شخصياتها على ألسنة الحيوانات والطيور، وهو ما يحمل الدارس على التساؤل عن الدوافع التي ألجأت الكاتب إلى هذه الطريقة الرمزية؛ أي دوافع فنية محضة؟ أم أنها تمتاز بالعامل السياسي الذي هيمن على قصص كليلة ودمنة في تلك الحقبة التاريخية العسيرة؟.

تجليات النسق المهيمن في الرواية

المهيمنة العامة: إن وقوفا متأنيا على عتبات هذا النص السردى النازع إلى التجريب، ثم ولوجا هادئا متبصرًا إلى دهاليزه ليفضيان بالضرورة إلى أنه مغشَّى بهالة من التغريب تلفه مبنى ومعنى، وهو تغريب نابع من مرارة التجربة التي يعيشها الأديب في وطنه، كمنقف واعٍ بكل الهموم المتربصة بمجتمعه، ومبصر لكل المتناقضات تتراقص أشباح دمار أمامه، ولا يملك القدرة على التغيير، وإنما يذهب هو الآخر ضحية لها حين يتهمه الغراب بأنه حي بن يقظان جاء ليزعج موتاهم ويبعث فيهم الحياة، ويوقظ المدينة من سباتها العميق وينغص عليها سباتها العميق¹³. وبالتالي فإن النسق العام لهذا النص يتحدد بمهيمنة "التغريب" الذي هو نزوع إلى رفع الألفة عن الأشياء و«مفهوم يقصد منه كما يقول "شكلوفسكي": نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مضاد لما هو معتاد»¹⁴، وتبسط مهيمنة التغريب هذه

سلطانها على كل عناصر الخطاب السردي من شخصيات وزمن وأحداث
وفضاء وحتى على البناء العام.

عتبات المهيمنة

أولاً: **عتبة العنوان**: إن أول عتبة من عتبات النص التي تكشف عن مظان مهيمنة التغريب هي عتبة العنوان الذي جاء مغرباً وأشياً بحمولة النص الدلالية، إن لم يكن اختصاراً مكتفاً لدلالات النص:

"سرداق الحلم والفجيرة": ثلاثة أسماء تجتمع تركيبياً فتشكل جملة اسمية متماسكة، وتختلف دلالياً فتتنافر وتُشكّل على المتلقي فلا يرى لها جامعاً واضحاً، فهي:

مبتدأ محذوف تقديره (هذه) + خبر مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف. وهذا التأويل في إخراج النحاة يشكل جملة اسمية تامة يحسن السكوت عندها، لكنه من الوجهة الدلالية غير ذلك تماماً؛ إذ المفروض في الخبر أنه مسند يأتي لينقل فائدة للمتلقي عن المسند إليه، ثم إن المضاف إليه - أيضاً - تناط به مهمة تحديد المضاف وتقييد صفاته، لكن شيئاً من هذا لم يحدث قبالة هذا العنوان، فما أضفاه الخبر من الغموض على المبتدأ أكثر مما وضحه؛ إذ اسم الإشارة (هذه) - أصلاً - بالنسبة للمتلقي الغائب لفظ سابح لا يتقيد بدلالة، فجاء يطلب التقييد من طريقتين؛ طريق المبتدأ الباحث عن الهوية، وطريق اسم الإشارة الذي تتعدم معه إشارة الحضور في لحظة التواصل.

فالسرداق لغة تعني الخباء الذي يُمد فوق فناء المنزل، أو الغبار أو الدخان مثلما ورد في قوله تعالى: ﴿إِنَّا اعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾¹⁵ أي الدخان المحيط بالظالمين، وهذه دلالة مستبعدة، وإنما السارد يرمي إلى الدلالة الأولى بآية تداول اللفظة ذاتها في ثنايا الرواية؛ فقد وردت في قوله «بالمناسبة هذا السجن أعلى سرداقه الغراب»¹⁶، وقوله: «هل

يقبعون الآن في السجن خلف هذه الجدران المنيعه والسرادق التعالية؟¹⁷، لكن ما أسهم في تغييب الدلالة القريبة والبعيدة هو إضافتها (لفظة السرادق) إلى الحلم ثم دخول لفظ الفجيرة إلى نص العنوان على سبيل العطف وهو ما زاد من قيمة التغريب فيه، حيث تشكل الفجيرة مع الحلم ثنائية ضدية تتنافر بحضورها عناصر الدلالة أكثر مما تلتئم، لكن الكاتب يرمي إلى تجسيد حالة التمزق الوجداني التي يفرضها عليه الواقع السياسي والاجتماعي والمتمثلة في رفضه لهذا الواقع المفجع الذي تمثله "المدينة المومس" ومن يهيمن عليها وتعلقه - في الوقت نفسه - بمدينة فضلة يستشرفها حلما في المستقبل يرمز إليها بالحببية "ن"، وهذه الدلالات لا يقف عليها الدارس إلا بعد استبطانه للنص السردي وفكه لجميع شفراته.

ثانيا: عتبة الإهداء: يعد الإهداء الذي تقدم به جلاوجي إلى نفسه ثم إلى الغرباء عتبة ثانية من عتبات المهيمنة:

إلى

إلى الغرباء

عتبة ذات دلالة قوية على معنى التغريب، فإذا كان التغريب هو ما يفرضه الكاتب على كلماته وعباراته بإظهارها في زيٍّ غير مألوف، فإن الاغتراب هو ما يفرضه الواقع على الكاتب فتتعدم حالة الألفة بينه وبين العالم الخارجي، ويغدو كاللفظة "المُغَرَّبَة" في النص، تبدو قلقة منبوذة داخل محيطها اللغوي. والغرباء الذين يعنيه السارد ليسوا فئة معينة في زمن ما وإنما هي: «غربة المثقف في كل زمان ومكان، وربما كان المثقفون المعاصرون أكثر عرضة لتصدع الذات والغربة»¹⁸، إنه اغتراب أبي حيان التوحيدي وهو يلهج مُعْتَقَلًا بين سرادق اللغة:

الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ...

فلا أنا أنزل عن مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ...

ثالثاً: عتبة البناء العام: إن البنية العامة لهذا النص السردى شديدة الإيحاء بدلالات التغريب، فهو يصدمنا منذ البداية بخاتمة تتصدر النص ومقدمة تتموضع في نهايته، معلنا عن حالة التشطي، وعدم فاعلية الترتيب والبناء داخل هذه الفوضى. ولعله ذلك كان تساوفاً مع منحى التجريب الذي ارتآه السارد، إذ ما من داعٍ يوجب الاستهلال بالخاتمة والانتهاؤ بالمقدمة ما دامت كل منهما ملتزمة برسالتها المنهجية، ثم إن وجود مقدمة وخاتمة داخل نص سردي قد تكون له دلالاته.

كما أن تداخل الأشكال الأدبية في بنية هذه الرواية شكّل حضوراً واضحاً لمهيمنة التغريب، حيث ينطلق النص انطلاقاً شعرية تضعنا بين يدي قصيدة النثر بقواعدها التي حددتها حركة الحداثة¹⁹:

الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة ...

تكلت الهوى... تكلت السكينة ...

لعل الكاتب في ذلك يسعى إلى هدم الحدود بين جنس الشعر وجنس الرواية وصولاً إلى مفهوم الكتابة الذي انبثق بعدما «شهدت الأجناس الأدبية خلخلة واضحة، وصار احتفاظ كل منها بحدوده المرسومة موضع شك كبير»²⁰.

متون المهيمنة

أولاً: المتن الحكائي: تمثل رواية "سرادق الحلم والفجيرة" أزمة الذات الواعية في تمثلها لمقتضيات دورها الاجتماعي والثقافي، تتجاذبها قوتان

عائيتان؛ فهي بين أن تظل صامدة متماسكة متمسكة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة التي هي جسر تعبّر عليه إلى تحقيق الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة "ن" وهي مدينة الأحلام التي يحاول السارد أن يتمسك بذكرها ولقياها، وإما أن يقذف بنفسه في قاذورات المدينة المومس وهي «مدينة منفصلة عن عالم الإنسان، كل شيء فيها موت وخراب ودمار وانحلال ورذيلة، إنها مدينة مومس تبيع نفسها لكل المارة والعابرين»²¹. وهي مع ذلك غاوية ليس لها هم غير إشباع رغباتها وغرائزها التي استأثرت بجلها "الغراب" ومعاونه "نعل" ومن ورائهما آلهة الخفاء "النسور"، وهذا ما أغرى بالمدينة المومس جموع الثعالب والفئران والكلاب والدود. وكلهم من حثالة القوم.

لكن السارد لم يظلّ وفيًا للحبيبة "ن" فالموقف أكثر إغراء من أن يدعه على ذاك الوفاء، وفجأة تتعطل لديه حاسة الشم فلا تتبعث من المبولة أية روائح كريهة، وتتبدل حاسة الذوق لديه، وتصيح به الفئران: «لا تخفّ اذهب، فلقد حلت عليك لعنتنا إلى الأبد ... اخرج منها فإنك رقيم وأن عليك اللعنة إلى يوم الدين»²²، ويجرفه حب المدينة المومس، فينقلب على أصحابه زملاء الدرب الأوفياء المخلصين؛ ذي العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسمان الرمح، ويقرر القضاء عليهم، لكن الشيخ المجذوب يتمكن منه، ويرده إلى رشده، ثم يأمره بصناعة الفلك المنجي من الطوفان الذي سيغرق المدينة، إلا أن الرواية تنتهي ولا يجيء الطوفان وتظل المدينة في غيها ورذيلتها مترنحة بإعادة انتخاب "الغراب" حاكما لها، ملقية سلامها واستسلامها لسيدها وممتص دمها الأعظم. ويظل السارد منشغلا لسنين بجمع ألواح السفينة، وينفتح المصير على الغيب المجهول، وتتضارب الروايات بشأن الطوفان والفلك.

ثانياً: المتن البنائي للشخصيات: إن الطابع البنائي للشخصيات التي تتداولها الرواية ل ذو خصوصية وظيفية متميزة في إنتاج التغريب وإدهاش المتلقي، وهو ما يتجلى في الطابع الكاريكاتوري العجيب الذي اتسمت به الشخصيات، وفي الطمس العمدي الذي مارسه السارد على هوية هذه الشخصيات، مستثنياً من ذلك شخصية الراوي التي أعلن منذ البداية أنه صاحبها من خلال العنوان الأول: (أنا والمدينة)، وأنه المحرك المركزي لأحداثها، فاستجابته للمدينة المومس، وتخليه عن الحبيبة "ن"، ومن ثمّ انغماسه في تيار الفساد والانحلال وتخليه عن القيم السامية أمور أرست سلطة الغراب، وضاعفت من إمكانية حدوث الطوفان، والراوي بهذا الدور يساوي الشخصية، أي أن معرفته بالأحداث تكون «على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها»²³ وهو ما يعبر عنه في الرؤية السردية بـ "الرؤية مع" Vision avec.

أما شخصية الغراب -الذي هو منبوذ في الثقافة العربية فإنها -ترمز إلى الحاكم الفاسد المستبد الذي كان «ينتعل حذاءه معكوساً وينكمش فتغوص رقبتة في صدره حتى تتلاشى...ويظهر رأسه صواناً بكماً وضعت دون مبالاة على كومة من عظام»²⁴ والذي يجثم على صدر المدينة، يمتص خيراتها ويستعبد أهلها بمساعدة "نعل".

و"نعل" أو "لعن" وكلاهما أيضاً لفظ منبوذ في الثقافة العربية الإسلامية خلصه الغراب من حكم الإعدام مقابل أن تجدع أرنبة أنفه ثم يسخر لخدمة الغراب عشرين سنة يفعل به ما يشاء، لذلك فهو طوع أمره ورهن إشارته في كل شأن.

تشكل "النسور" آلهة الظلام القوة الخفية التي تهيمن على البلاد والعباد حاكمهم ومحكومهم، كلمتها نافذة وأمرها مطاع لأنها «تملك قوى سحرية خارقة لا نحيط بها خبراً وحدهم في مكانهم يوجدون الأسلحة... والألبسة... والأطعمة... والذهب... والفضة... والجواهر المختلفة الأنواع»²⁵ ولكننا نجهل مكانها، فالنسور في العادة لا تقترب من الناس ولا تدع أحداً يقترب منها، بل ترنو إلى العالم من أعلى القمة السماء. كما تعد شخصيات أخرى كالشعالب والفئران والدود كلها في خانة أراذل القوم وأشرارهم ممن انغمسوا في مستنقع الرذيلة والفساد، مهللين مع حكامهم لسلطان الإله الأعظم "قبحون" الذي يمثل بؤرة الفساد والاستعباد.

وفي الجهة المقابلة نلقي شخصيات أخرى التزمت بخط المبادئ السامية وتمسكت بالقيم الفاضلة وهي الشخصيات التي انقلب عليها الراوي بعد غوايته كذي ذي العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسانان الرمح، وهي أسماء ذات دلالات مستعذبة خيرة تنبئ عن توجهها الخير الذي اختارته، يضاف إليها شخصية المجذوب التي ترتبط في الثقافة الشعبية المحلية بالرزانة والحكمة وسداد الرأي، وهي صوت داخلي يمثل سلطة إيديولوجية قوية تمارس دورها الضاغط بقوة على الراوي.

ولقد طمس الروائي شخصيات الرواية ليزيد من نسبة التغريب بأن أعدم هوياتها وجعل الفضاء الروائي مسرحاً لجموع الطير والحيوانات تتواصل فيما بينها باللغة، وتمتلك الإرادة والحرية وتحمل المسؤولية وتعاقب وتتخب ... وذلك ما يحيل القارئ على أنها ليست سوى أفئدة حجب بها الروائي شخصيات إنسانية واقعية رآها أو تخيلها.

ثالثاً: متن اللغة الشعرية: إن الوظيفة المهيمنة على سيرورة السرد الروائي هي وظيفة شعرية تبرز من خلال التكثيف والاقتصاد اللغوي الهائل الذي اعتمده الروائي أسلوباً لإمتاع قارئه عن طريق لغة الإيحاء والرمز التي يتأنت بها جسد الروائي، وتتعلم بها الدلالات، محدثة شرخاً من الانزياحات التي تحفر فجوات غائرة في ثنايا النص تخرج باللغة عن الحياد وتحلق بالقارئ بعيداً وتستغل عليه أحياناً، وهي دلالات «تتم عن لحظة شرود ذهني شغلها التدايعات وصورها الحوار الباطني مع الذات»²⁶. وجاءت الألفاظ والعبارات إشارات حرة تسبح في فضاء النص دونما كايح محمّلة برسائل شعرية جمالية منحت الرواية خصوصية أسلوبية قرّبتها من كثافة التعبير الشعري، من ذلك قوله: «غبار تتأعب يغتال من جواي السلام»²⁷، وقوله: «المدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف»²⁸، و«صمت أصلع يسبت القلب»²⁹ وقوله: «أصبحت المدينة اليوم نائمة تغطّ في شخير مالح يشوي طيلة الأذن»³⁰.

ولا تكاد فقرة من فقرات النص تخلو من هذا التعبير المكثف الذي يشي بقدرة الكاتب على إخراج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية شعرية تتعقّق بها الألفاظ من سلطة المدلول الواحد، وتنتقل إلى فضاء الدلالات المفتوحة التي تتعدّم معها علاقتها بالعالم الواقع والمألوف.

لم يقف التغريب عند البعد الإيحائي للألفاظ والعبارات وإنما لجأ السارد في إرسائه لهذه السلطة إلى سوق نحت أسماء وكلمات ذات منحى عجائبي ليس لها خلفية معجمية واضحة كبعض الألفاظ التي تخللت "الورد" الذي أوحى إلى الغراب:

سوحب ... سوحب ...

ربي ورب الغراب والرنس والغيب ...

رب اللظام واللكام والشيهد...

سوحب ... سوحب...

رب الجفاء والجفاف ...

رب العجاف والرجاف ...

سوحب ... سوحب ...

رب الشطاع واللعا ...

رب الضحيح والأترياع ...

سوحب ... سوحب³¹

مثلما ينسحب ذلك على بعض أسماء الأعلام التي تداولها النص

الروائي مثل: (قبحون، القارح بن التالف، الفاني بن غفلان).

نخلص في نهاية هذه الدراسة إلى أن رواية "سرادق الحلم والفجيعة" ذات المنحى العجائبي محكومة بمهيمنة "التغريب" من العنوان الذي جاء نصا مفتوحا على جميع الاحتمالات الدلالية إلى بقية العتبات الأخرى التي تمثل بوابات شرعية للولوج إلى عالم النص كالإهداء و الفاتحة والخاتمة والمقدمة وبنية النص السردية العامة، وصولا إلى المتون الأساسية التي تعكس حركة النص الداخلية، وتجسد احتمالاته الجمالية كالمتن الحكائي والمتن البنائي للشخصيات و متن اللغة الشعرية.

وبذلك يمكن أن نعد المقاربة النقدية للنصوص على ضوء ما تجلى لنا من فاعلية النسق المهيمن آلية مناسبة للإمساك بأزمة النص السردية؛ فهي لا تتأني للدارس إلا بعد ممارسة عمل قرائي جاد وصبور، وإتقان بارع للمراوغة مع النص لأنها - أي المهيمنة - زئبقية مخادعة لا تنفك تتجلى وتختفي حتى يستنفد الدارس كل احتمالات النشكّل الوجودي لها، لكن الظفر

بها يعني التحكم في حركة النص الدلالية والجمالية، ومن ثم الابتعاد عن القراءة ذات الطابع الوصفي الصارم التي هيمنت على التوجهات النقدية المعاصرة، وفي الوقت نفسه عدم الاسترسال مع القراءات الانطباعية الباهتة استرسالاً يحرم الدراسة من الإنتاج النقدي الواعي.

- 1- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي بيروت- ط2، 1996. ص12 .
- 2- محمود العشري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003 . ص19.
- 3- نفسه، ص37.
- 4- نفسه، ص 38.
- 5- عمر محمد الطالب: مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، المركز الثقافي العربي بيروت- 1988، ص 198.
- 6- علي حداد: النهيمنة وتجلياتها، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - العدد 387 تموز، 2003. ص 31 .
- 7- نفسه، ص 35.
- 8- عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفجعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص29.
- 9- الرواية، ص29.
- 10- نفسه، ص103 .
- 11- نفسه، ص 24.
- 12- نفسه، ص 24.
- 13- ينظر: الرواية، ص38
- 14- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص27. (متاح على موقع اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت)
- 15- الكهف: الآية 29.
- 16- الرواية، ص 30.
- 17- نفسه، ص 48.
- 18- أحمد موساوي: الاغتراب في سراق الحلم والفجعة، مجلة الأثر دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب جامعة ورقلة، العدد:3 السنة: 2004 . ص131 .
- 19- ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ت: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993. ص28.

-
- 20- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، دار الشروق، 2002، ص 149 .
- 21- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ص109.
- 22- الرواية: ص116.
- 23- حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991. ص48.
- 24- الرواية، ص 30.
- 25- نفسه، ص 73.
- 26- محمد أسامة العبد: مجازيات اللغة الشعرية عند زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق عدد: 428 سنة: 2006، ص112 .
- 27- الرواية، ص7.
- 28- نفسه، ص 8.
- 29- نفسه، ص34.
- 30- نفسه، ص 80.
- 31- نفسه، ص 13.

الأبعاد الدلالية للمصاحبات النصية في رواية "السّمك لا يبالي"

أ. مكلي شامة

جامعة تيزي وزو

يرجع الفضل في إعادة الاعتبار للنص الموازي إلى مباحث الشعرية إذ بعدما كان رومان ياكبسون R.JACKOBSON يبحث - في إطار دراساته - عن إجابة لسؤال يناقش فيه حقيقة النص الشعري (ما الذي يجعل الأدب أدبا؟)، الذي أدى به إلى افتراض وجود بعض الملفوظات في النص ذات طبيعة شعرية، فإنّ جيرار جينات GERARD GENETTE راح يشكل سؤالاً جديداً للشعرية وهو سؤال النص الموازي الذي يعتبر عتبة من عتبات النص، و"التي تعتبر المرأة المعرفية التي تُبرز من خلالها النص بتلويحاته وتلميحاته مسهلا عملية الاستقراء والاستنباط ومساءلته وفق المنهج المختار".¹

ويعرّف بأنه "عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ".² ويتكون من: المصاحب النصي Péri texte - أو النص الموازي الداخلي، والمحيط النصي Epitexte أو النص الموازي الخارجي حيث يُعرّف الأوّل بأنه "عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش"³. أمّا الثاني فهو: "كل نص من غير

النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زمني أيضاً، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات.⁴ ولكل عتبة من هذه العتبات النصية دورها في كشف شعرية النص ومضامينه.

يتعلق موضوع هذا المقال بجانب من جوانب المصاحب النصي وهو "العنوان" ومحاولتنا تتبع أبعاده الدلالية في رواية "السّمك لا يبالي" لإنعام بيوض، حيث تعد هذه الرواية - الوحيدة لها - بمثابة رواية فيها من الرموز والإيحاءات ما يدفع القارئ للتساؤل والبحث عن تشكل دلالاتها والبحث عن خباياها لفك ترميزها، حيث: "لا يمكن فهم هذا النص وتفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية"⁵. فالنص بهذا الشكل يُبرم تعاقداً مع المتلقي، لأن النص الموازي حريص "على تسويق تداولية ثقافية، تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي، بتنوع أطرافها، بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء النموذجيين كعتبة عليا."⁶

سيمائية العنوان الرئيس: أول ما يجذب القارئ وهو يتصفح أي كتاب هو "العنوان" الذي يتصدره، فهو أول عتبة نلج من خلالها إلى العالم النصي حيث يعتبر "علامة جوهرية للمصاحب النصي، على الرغم من اختلاف النقد في صياغة وضعه الاعتباري. فهو تارة جزء من النص. أي المتوالية اللسانية الأولى فيه، وهو تارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصية المؤطرة للعمل."⁷

يبدو لنا العنوان "السّمك لا يبالي" لأول وهلة بسيطاً وواضحاً، ونتوقع أن نجد في الرواية ما يفسر هذه العنوان، غير أنه خرق أفق توقعاتنا وتحققت بذلك مقولة إيكو "إن على العنوان أن يشوش الأفكار". وهذا ما هو حاصل

بالفعل ونحن نتصفح هذه الرواية، فدلالة العنوان ليست بسيطة كما تبدو للوهلة الأولى، بل هي مليئة بالإيحاءات والرموز.

أول ما يشد انتباهنا في هذا العنوان هو تركيبه الاستعاري، فقد نسب فعل العاقل (وهو اللامبالاة) لغير العاقل (وهو السمك)، لهذا رحنا نتساءل: هل المقصود بالسمك في هذا العنوان، الحيوان المائي، أم أنّ له دلالة أخرى يكتسبها وفق السياق الذي ورد فيه؟

تدور أحداث الرواية حول شخصيتين رئيسيتين هما نور ونجم والملاحظ على هذين الاسمين أنهما يبتدئان بالحرف نفسه وهو النون، ممّا يعني أن كلمة السمك قد تكون إحالة عليهما، والسمك كما هو معروف في الثقافات الدينية مرتبط ببشوع بن نون، فتى موسى. فكلمة "نون" إذن تعني سمكة، وهي أيضا اسم للسمكة الإله عند البابليين، كما وردت كلمة نون في القرآن الكريم للدلالة على الحوت الذي ابتلع يونس (عليه السلام) أو يونان، حيث قال الله تعالى: ﴿وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاصِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ (87)﴾ سورة الأنبياء/ الآية 87.

كما وردت في الإنجيل على هذا النحو: "وكان يوحنا أيضا يعمّد في عين نون بقرب ساليم، لأنّه كان هناك مياه كثيرة، وكانوا يأتون ويعتمدون"⁸ ويرتبط بذلك السمك بمياه المعمودية لدى المسيحيين، وتصبح إثر ذلك رمزا للمؤمن الذي ينال الحياة الأبديّة.

وللسمك أيضا رمز آخر- في إطار الرموز الدينية - فهو - حسب يونغ - رمز للانبعاث والتجدد.⁹ ارتبط بالإله أدونيس والإلهة عشتروت وهو كذلك رمز للمسيح (عليه السلام) حيث إن " رهبان الكنيسة الأوائل كانوا يحتفلون بعيد قيامة المسيح على ظهر سمكة كبيرة."¹⁰ وفي حضارة وادي

النيل فإن السمك مخلوقات غامضة صامته وذات برق أخضر يتلألأ من أعماق النيل لكنها تبرق بحسن الحظ والحماية القادمة من الآلهة .
" في تلك الساعة من نزوات النور، يتلونّ البحر بلون السمك الفضي .
وينشطر خيط الأفق . فتلتحم السماء بالماء وتتورّد نشوة." ¹¹

تقول نور لوالدها:

" - أأستطيع أن أطلب منك ما أريد؟

- اطلبي نجوم السماء.

- أريد سمكا فضيا صغيرا من بحر بيروت.

- لتأكله؟

صاحت باستهجان كبير:

- كلا، لأربيه في بحرة الدار

استغرب والد "تور" هذا الطلب الذي رأى فيه ربما اختيارا تعجيزيا

لمدى محبته:

- لكن سمك البحر لا يعيش في الماء العذب." ¹²

في هذا المقطع السردي إحالة إلى قصة الخضر مع سيدنا موسى (عليه السلام) الواردة في القرآن الكريم. قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا (60) فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنَهُمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا (61) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا (62) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا (63) قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّ عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا (64)﴾ سورة الكهف/ الآية 59-64 فارتبطت السمكة المنبعثة بالخضر الذي اكتسب الحياة الأبدية (حسب ما ورد في الإنجيل).

وجاء في الأدب السرياني قصة الإسكندر وطاهيه اندرياس اللذين ذهبا في رحلة طويلة إلى أرض الظلام للبحث عن ينبوع الحياة، وبينما أندرياس كان يغسل سمكة مملحة في ينبوع الماء عادت إليها الحياة وانطلقت في الماء، فقفز وراءها اندرياس ليمسكها فاكسب هو أيضا الحياة الأبدية.¹³

تتجلى أسطورة الموت والانبعاث في النص أيضا من خلال مقاطع سردية أخرى ويتعلق الأمر في البداية بمسألة شروق الشمس وغروبها "مع كل غروب، يتراءى لها ذاك المغيب، المهيب، العجيب...صحة موت متيقن من البعث".¹⁴ فغروب الشمس رمز للموت، وإشراقه رمز للبعث والإحياء الجديد. فالشمس في هذه الحالة تتجدد كل صباح، وهي شبيهة بأسطورة الفينيق¹⁵ الطائر الذي كان يحرق نفسه كل مساء ليُبعث رماده من جديد. تتجلى هذه الأسطورة أيضا في هذا المقطع السردى حيث قال أحد الرسامين الكبار الذي لم تذكر لنا الساردة اسمه "ويردد دوما بأنه يرسم للجيل الذي سيبعث من رماد الأمساء"¹⁶

نشير أيضا إلى أنّ هذه الأسطورة ارتبطت أيضا بشخصية "ريما"، فهي في مرحلة من مراحل حياتها - وهي مرحلة الطفولة - تعرضت لصدمة نفسية إثر وفاة والدتها، وأدت بها هذه الصدمة إلى الدخول في عالم الصمت والانعزال عن العالم المحيط بها، لكنها بعد عامين تمكنت بفضل أحد البطريركيين المسيحيين (شماس اليّاس) من استعادة قدرتها على الكلام. فهتان المرحلتان بالنسبة لها تمثلان مرحلتى الموت والانبعاث، قالت ذات مرة "للهادي" وهو يستفسرها عن حكاية قصاصات الورق التي كانت تتداولها مع نور: "إنها قصة موتى وبعثي".¹⁷

ويدل اعتناق ريما للديانة المسيحية - وهي التي كانت مسلمة بالوراثة - كولادة جديدة بالنسبة لها، ففي اعتقاد المسيحيين أن كل من يدخل في

ديانتهم يعتبر كمولود جديد وسيحظى بالسعادة والخلاص من كل الآثام والعيش حياة أبدية، لذلك يعمدون كل شخص يدخل في ديانتهم بالماء الذي يرمز للحياة .

سيمياء العناوين الفرعية.

1- نور

هو العنوان الفرعي الأول في الرواية، والشخصية المحورية فيها وهذا الاسم ليس مجرد اسم علم يحدد شخصا ما في الرواية أو الواقع، بل هو اسم يحمل دلالة كبيرة، لأنه مرتبط بالذات الإلهية فـ "نور: هو الحق ويسمى نور الأنوار لأن جميع الأنوار منه، والنور المحيط لإحاطته بجميع الأنوار... والنور المقدس، أي المنزه عن جميع صفات النقص"¹⁸ وكانت "نور" مرتبطة أشد الارتباط بالله، فقد كانت " تحب الله الذي تحدثها عنه جدتها...حتى أنها حلمت به ذات مرة. رآته على قمة جبل شاهق وكأنه امتداد له. لكنها لم تر ملامحه... نهضت في تلك الليلة وهي تتمتم:

- الله نور. الله نور.

سرّها أن تكتشف بأن اسمها قد اقترن، دون أن تدري، باسم
الجلالة."¹⁹

كان نجم يصف نورا بالكمال، وكان هذا بالنسبة إليه عيبا من عيوبها حيث "كان يحاول أن يجد فيها عيبا. كان عيبها كمالها"²⁰. كانت تحب الرسم والطبخ والرقص وحتى الجدال. وكانت إضافة إلى ذلك مسلمة " فقد كانت تغتسل عدة مرات في اليوم من باب التقوى. لأن جدتها بدأت تعلمها الصلاة."²¹ وهذا ما يجعلها - بالنسبة إلينا - ممثلة للديانة الإسلامية في الرواية بعكس صديقتها "ريما" التي كانت غير ذلك.

إذا كان السمك يدل على نور "لكن قلبها هو الذي كان يبكي والسمك لا يبالي"²² "خمنت من رشاقة انسيابها بأنها أسماك صغيرة مذهبة".²³ أو على نجم "السمك لا يبالي!" كم كان يحب هذه العبارة حين تنطقها بنبرة تختزل حكمة الرُّسل"²⁴، أو على كليهما، فإن هذا يعني أن أحدهما، أو كليهما - ظاهريا - لا يبالي بالثاني. فكل واحد منهما يحاول التهرب من سيطرة الآخر (عاطفيا)، فكلما تقربت "نور" من "نجم" أحسّ بالضعف حيالها، وحين يكتشف ذلك يتهرب منها كي لا يقع تحت سيطرة حبّها، وكذلك الأمر بالنسبة لها. فقد بقيا - على الرغم من تعلق بعضهما ببعض - بعيدين، ولم يستطيعا اتخاذ القرار بشأن علاقتهما، فولادة أحدهما تعني موت الآخر "عرفت أن النور الذي يصلنا من نجمة ما، ليس إلا إشعارا بأفولها وخبوّها إشارة مستقبلية لموت مضى..."²⁵

لكن لو اتحدا لبعث كل واحد منهما من مأساة ماضيه المأساوي. فكلهما فشل في بناء علاقة زوجية، فريما امرأة مطلقة تخاف خوض تجربة زوجية أخرى، ونجم زوج مطلق خائف من الشيء نفسه.

1- ريما... ونور.

هو العنوان الفرعي الثاني في الرواية، فبعد أن درسنا دلالة اسم "نور" سنحاول الآن أن ندرس دلالة كلمة "ريما".

في البداية نشير إلى أن "ريما" هي شخصية أخرى من شخصيات الرواية، وهي الصديقة المقربة لنور بل هي نصفها الآخر - كما كانت تقول - "كانت جوليت أول شخص تتحدث معه عن نور... منذ أن ابتلع الأفق سيارة الأجرة التي أخذت معها نصفها الأوحد والكبير دون مقابل".²⁶ وهي أيضا ابنة "ماري" المسيحية الأصل، لأنها بعد زواجها من "مصطفى" والد نور (المسلم) أشهرت إسلامها فأصبحت تسمى مريم. ومعروف أن مريم (أم

عيسى عليه السلام) مذكورة في القرآن. وهي في الديانة المسيحية ترمز إلى الولادة الجديدة، حيث لا يزال أهل قبرص "يقدمون عطاياهم لمريم العذراء ملكة السماء، في آثار هيكل قديم من هياكل عشتروت، وكما تموت عشتروت وتبعث ثانية مع ابنها، تعود مريم العذراء إلى الحياة بعد موتها في تعاليم الكنيستين الكاثوليكية والأرثوذكسية".²⁷ وجميع الحروف المشكلة لاسم "ريما" هي نفسها الحروف المشكلة لاسم "ماري" (الاسم المسيحي). فهي إذا امتداد لأمرها وإعادة بعث لاسمها فـ "عندما سألت "تور" "ماري" بفضول طفولي:

- لماذا أسميت ابنتك "ريما"؟

أجابتها "ماري" بهمس وكأنها تبوح بسرّ دفين:

- لأن فيه كل حروف "ماري".²⁸

قد يدل هذا على إعادة بعث الديانة المسيحية، فريما على الرغم من أنّها مسلمة بالوراثة (مسلمة الأب)، إلّا أنّها اعتنقت الديانة المسيحية بعد وفاة والدتها ودخول والدها مستشفى الأمراض العقلية، وتكفل أحوالها المسيحيين بتربيتها بعد ذلك. فماري بالنسبة لأهلها تعد كافرة حين اعتنقت الديانة الإسلامية، وماري باعترافها المسيحية واختيارها أن تكون راهبة تكون قد كفّرت عن خطيئة أمّها حيث "سرّت أم جورج بقرار ريما أيّما سرور، واعتبرته في قرارة نفسها تكفيرا عن خطيئة ابنتها ماري في هجر دياتنها".²⁹

لكن ماري بعد إسلامها لم تتخلص من الصليب (رمز المسيحية)، بل كانت تدسه تحت وسادتها، وحين دخلت ريما غرفتها ذات صباح (يوم وفاتها) اندسّت في سريرها و"دسّت يدها المرتعشة تحت الوسادة لتتحسس الصليب الفضّي الصغير الذي كانت "ماري" تسكنه راحتها حين تعانق المخدّة".³⁰

تعيد ريما تركيب اسم جديد انطلاقاً من الأحرف المشكلة لاسمها - كما كانت هوايتها- ليكون: "رامي"، وقد وقّعت روايتها الأولى باسم مستعار هو "رامي عبد النور"، و"حين سئلت عن سبب اختيارها لاسم "رامي"، أجابت بشيء من الإعادة وردّ الصدى:

- "لأن فيه كل حروف ماري"³¹

نستطيع أن نستقرئ من هذا الاسم الاستعاري دلالة، فما دلالة اسم "رامي عبد النور"؟، بمعنى لماذا اختارت هذا الاسم بالذات؟ قد تكون الإجابة عن هذا السؤال، ما ذهبنا إليه في تأويلنا لدلالة "ريما" ودلالة "نور"، فإذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ اسم "رامي" إعادة لتركيب أحرف اسم "ماري" الذي يرمز للديانة المسيحية، واسم "نور" يعني الله فنستطيع أن نقول إن دلالة الاسم "رامي عبد النور" هي "المسيح ابن الله" وهذا ما يدل على أن "ريما" ترمز إلى الديانة المسيحية:

مريم ← ماري ← ريما ← رامي ← مريم ← رامي
وبذلك تكون ريما قد اتخذت اسم ذكر، وهي الأنثى بالولادة، ليكون جنسها من جنس عيسى (عليه السلام) نفسه.

وإذا ما لاحظنا طريقة كتابة العنوان "ريما... ونور"، وجدنا أنّ هناك فراغاً بين الاسم الأول والاسم الثاني. وهذا الفراغ لا نجده إلا في هذا العنوان، فهل لهذا الفراغ دلالة؟

في اعتقادنا أنّه كذلك، إنه يتضمّن كلاماً مسكوتاً عنه، وفي اعتقادنا أيضاً أنّ هذا الكلام المسكوت عنه هو: "الروح القدس" أو "المحبة" حيث قال لها "شماس الياس" ذات مرة "عبارته التي بقيت على الدوام نبراس حياتها وبلسم روحها: **"فلتكن المحبة ديانتك"**."³² فالله محبة ولا يمكن إلا أن يكون محبة، ومن طبع المحبة أن تفيض وتنتشر كما ينتشر الماء والنور، وتفترض

أيضا وجود شخصين على الأقل يتحابان ويتكاملان، "وليكون الله سعيدا... كان عليه أن يهب ذاته شخصا آخر يجد فيه سعادته ومنتهى رغباته... لذلك ولد الله الابن منذ الأزل لحبه إياه ووهبه ذاته... وثمره هذه المحبة المتبادلة بين الأب والابن كانت الروح القدس، هو الحب إذن يجعل الله ثلوثا وواحدا"³³ ليرتبط العنوان بذلك بقاعدة التثليث المسيحية: الله-الابن- الروح القدس. وقد نجد ما يبرر ما ذهبنا إليه ما ورد في الرواية في بعض مقاطعها السردية:

"الجنة كانت تماهيا بنور وتناديها أحيانا باسمها... وكان ذلك يشعرها بنشوة الكمال."³⁴

"عندما تكون هناك ظاهرة يمثلها إثنان، يوجد دائما ثلاثة أشياء: الأول والثاني وهما من عداد الموجود، والثالث وهو الأهم لأنه من عداد الخلق، وهو العلاقة التفاعلية بين الاثنين."³⁵

1- نجم ونور.

"نجم": هو شخصية من شخصيات هذه الرواية. وقد يحمل هذا الاسم مجموعة من الدلالات انطلاقا مما هو منزوع من التراث القديم والثقافات القديمة، فهو قد يرمز إلى نجمة داوود (عليه السلام)، التي تتكون من انطباق مثلثين متساويي الأضلاع بشكل متعاكس فوق بعضها، ويقال إنَّ العمر التقريبي لولادتها - بالرجوع إلى تاريخ أول ظهور له - يعود إلى أكثر من أربع آلاف سنة منذ العصور القديمة³⁶ فعمر نجم هو "أربعة آلاف سنة، حسب يقينه الراسخ. هاجسه الوحيد هو أن يجد الحياة حيث يوجد."³⁷ وهو حال اليهود، فهم يتوزعون على كافة بلاد العالم لأنهم بلا موطن.

وقد يرمز أيضا إلى "تحرير اليهودية من العبودية بعد أربعمئة سنة قضوها في مصر. فالشكل المثلث للهرم يدل على التصوير الشامل للسلطة

أما الهرم الآخر المقلوب فيعني الخروج من هذه السلطة.³⁸ إن نجم في مرحلة ما من مراحل حياته - قبل أن يصبح طبيبا - تعرض إلى نوع من حياة شبه عبودية، عندما كان تحت سلطة زوج أمه حيث " كان يوقظه على الساعة الخامسة صباحا لإحضار براميل المازوت المخزنة في القبو، ونقلها إلى الحمام الذي كان يبعد بحوالي كيلومتر عن البيت، فوق عربة ثلاثية العجلات تدفع بقوة الأيدي. ثم يقوم بإفراغ محتوى البراميل بواسطة قمع كبير وكأنه مصفاة من كثرة الثقوب والبعوج المنقوشة على مخروطه. بعدها يساعد العامل على حشو قم القازان بكسارة الأخشاب والفحم، ويوقدان المرجل.³⁹

وما يبرر ما ذهبنا إليه ما ورد في البطاقة الدلالية لـ "نجم"، فهو الابن الذكر السادس لأمه حيث أنها لم تكن تتجب إلا الذكور "وعندما استشهد أبوه، كانت أمه حاملا بالطفل السادس.⁴⁰

"كذلك الذي سكنه إثر موت أبيه، وهو لم يتعلم بعد عدّ سنواته الست.⁴¹

" وأستاذ الرياضيات السيّد "آرتو"، ... كان عنصريا...وعندما سلّمه ورقة امتحانه الأخير الممهورة كالمعتاد بعلامة 20 على 20، أرفقها ساخرا بعبارة لم يسمع نجم أكثر منها عنصرية:

أنا متأكد من أنّ زرقة عينيك هي التي تمنحك هذا الذكاء⁴² مشيرا في ذلك بطريقة ضمنية إلى أن اليهود (والسيد آرتو منهم) يوصفون بالذكاء وبالعيون الزرق، وكأن الذكاء ولون العيون متلازمان وخاصان باليهود.

وقد تكرر العدد (6) في الرواية بشكل ملفت للانتباه ومن المواضع التي ورد فيها:

" نفس الفستان الذي كانت ترتديه عند زيارته الفارطة منذ ستة أشهر." ⁴³

" على فكرة، نحن في اليوم الستين من الأبد" ⁴⁴

" كان ذلك في اليوم السادس من الشهر الثاني حين التقته لأول مرة (طبعا ليس لأول مرة، فقد التقيا منذ أربعة آلاف سنة)" ⁴⁵

" منذ اليوم السادس من الشهر الثاني، في العام الأول بعد الخلاص..." ⁴⁶

" لم تره ثانية إلا في اليوم الستين من الأبد ... في ميناء تيبازة." ⁴⁷

" إقامة قدّاس جنائزي على روح طفل لم يتجاوز السادسة من عمره." ⁴⁸

" طوال الأشهر الست التي قضتها..." ⁴⁹

إن نجم في هذه الرواية يمثل الديانة اليهودية.

1- الثالث.

بعد أن بينا - في حدود تأويلنا - دلالات العناوين الفرعية الثلاثة السابقة، نجد أنه من السهولة علينا الآن أن نحدد دلالة العنوان الفرعي الأخير في هذه الرواية، بل نستطيع أن نقول إن هذا العنوان يمكن أن يتحدد بنفسه انطلاقاً مما سبق. فالثالث - برأينا - يدل على الديانات الثلاث الموجودة في حياتنا وهي: الديانة الإسلامية، والديانة المسيحية، والديانة اليهودية، الممثلة في الشخصيات الثلاث: نور، وريما، ونجم. وقد ظهر في الرواية ما ذهبنا إليه من خلال ما يلي: " رفعت العبارة الأخيرة سياجا من السكينة المتوجسة حول الثالث الواجم." ⁵⁰

لكن ألا يحق لنا أن نعطي دلالات أخرى - انطلاقاً مما ورد في الرواية - لهذا الثالث؟ ففي اعتقادنا أنه يمكن أن يرمز الثالث إلى:

(نور ونجم) / (ريما والهادي) / (السيدة إيفلين وزوجها). فهذه الشخصيات الست يمكنها أن تشكل ثالوثا وفق العلاقة التي تربط بينهم، فنور ونجم تربطهما علاقة حبّ، وريما والهادي تربطهما علاقة إعجاب، أو لنقل علاقة حب في بداية تكوينها، أما الزوج الثالث (السيدة إيفلين وزوجها) فتربطهما - بالتأكيد - علاقة زواج، مشكلين بذلك ثلاث ثنائيات (ثالوثا). فجميعهم كانوا مدعويين لحفلة عشاء في فيلا "الهاي قرين"، ونظمها على شرفهم .

وللإشارة نجد أنّ الجنسيات الثلاث التي ينتمي إليها هؤلاء الأشخاص تتحدد من ثلاث قارات. يبدو ذلك من خلال قوله. " كان العشاء رائعا - شرقيا وغربيا وأفريقيا - اجتماع لثلاث قارات على مائدة واحدة."⁵¹ نخلص في النهاية إلى أن الروائية أعطت بعدا دلاليا لشخصياتها. وستمثل هذا البعد في البعد الديني، وأشارت إلى ذلك في بداية الرواية "في حياتها كل شيء منظم ببعثرة مدهشة. عمرها أربعة آلاف سنة، حسب يقينها الراسخ. هاجسها الدائم هو الألف عام التي سبقت مولدها. أين كانت طوال القرون العشرة تلك؟ كيف فاتها أن تخلف موعدا مع أهم حقبة في التاريخ؟ حقبة ما قبل الأديان."

- 1- رابع بوصبع، مدخل إلى درس العتبات النصية،
<http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=17088>
- 2- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟
<http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm>
- 3- الموقع نفسه.
- 4- المصدر نفسه.
- 5- المصدر نفسه.
- 6- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، 2007، ص27.
- 7- المصدر نفسه، ص40.
- 8- إنجيل يوحنا، الاصحاح الثالث/ الآية 23.
- 9- ينظر: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974، ص30.
- 10- Weston, Jessie L, from ritual to romance, New York : doubleday and company Inc, 1957, p132، المرجع السابق، ص35. ، نقلا عن ريتا عوض،
- 11- انعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، دت، ص9.
- 12- م.ن، ص 28-29.
- 13- ينظر، ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، ص46.
- 14- الرواية، ص10.
- 15- فينيق: طائر موطنه بعلبك يحترق كلما أدركه الهرم، ليبعث حياً من رماده. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص127.
- 16- الرواية، ص131.
- 17- م.ن، ص202.
- 18- ممدوح الزوي، معجم الصوفية، ط1، دار الجيل، بيروت، 2004، ص409.
- 19- الرواية، ص62.
- 20- م.ن، ص144.
- 21- م.ن، ص62.
- 22- الرواية، ص97.
- 23- م.ن، ص77.
- 24- م.ن، ص144.

-
- 25- الرواية، ص55.
- 26- م.ن، ص107.
- 27- ريتا عوض، المرجع السابق، ص29.
- 28- الرواية، ص27.
- 29- م.ن، ص109.
- 30- م.ن، ص69.
- 31- م.ن، ص ص111-112.
- 32- الرواية، ص88.
- 33- يزيد الحمزاوي، النصرانية وإلغاء العقل، تقديم: أحمد فريد، ط3، 2003.
- 34- الرواية، ص100.
- 35- م.ن، ص57.
- 36- ينظر: مناف غراييه، النجمة السداسية،
<http://www.mexat.com/vb/attachment.php?attachmentid>
- 37- الرواية، ص121.
- 38- مناف غراييه، النجمة السداسية،
<http://www.alsafwaa.com/vb/showthread.php>
- 39- الرواية، ص149.
- 40- م.ن، ص129.
- 41- م.ن، ص125.
- 42- م.ن، ص163.
- 43- م.ن، ص153.
- 44- م.ن، ص169.
- 45- الرواية، ص10.
- 46- م.ن، ص31.
- 47- م.ن، ص33.
- 48- م.ن، ص36.
- 49- م.ن، ص65.
- 50- م.ن، ص201.
- 51- الرواية، ص204.

قراءة في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح

أ- وردية بولخواش

جامعة البويرة

إن جذور الجنس الروائي ممتدة في القدم منذ عصور خلت، فالأشكال السردية المعروفة هي أشكال متوارثة عن حقبة تاريخية مختلفة، وقد كانت الرواية على الدوام في كمر وفر مع الزمن، تحاول إثبات وجودها في زحمة الأجناس الأدبية الأخرى، وعن جدارة... تمكنت من أن تجد لنفسها مكانا وسطها، بل، جلست على كرسي الرئاسة ومرتاد المكتبات يرى أن أكثر الكتب اقتناء من لدن القراء هي الروايات على اختلاف أنواعها ومواضيعها، وهذا لأن القارئ وجد فيها ذاته فهي كفيلة بأن تربيته، توجهه، تهذب ذوقه، تعطيه دروسا في الحياة وباختصار، تزرع فيه حب الحياة على أن كل رواية تستمد ديناميتها وحياتها من داخلها، بلغتها العذبة وتأثيراتها المشوقة، بأحداثها الممتعة وحبكتها المبنية بناء يجعلك تتفاعل معها وتعيش صراعاتها، وتبقى الرواية الجنس الأدبي المتميز بطابعه التكتيفي، فهو الذي يجمع بين التاريخ والحاضر وهو الذي يقوي أواصر الأخوة ووشائج القرابة بين الماضي والمستقبل بلمسات فيها من الفلسفة والتاريخ والدين والثقافة وعلم النفس وعلم الاجتماع... ما يجعل من هذا الجنس الأدبي جنسا وظيفيا على الدوام.

وهذه الدراسة ستتصب على نموذج روائي يمثل نخبة من جيل الأدباء الشباب إنها رواية "بحر الصمت" للروائية "لياسمينة صالح". مستعملين في ذلك شبكة القراءة وهي الوسائل أو العناصر المقترحة التي تتكامل فيما بينها

لكي تقدم لنا قراءة موضوعية لكتاب من الكتب وهذه العناصر هي: المحيط النصي، المتن الروائي، القراءات الخارجية⁽¹⁾.

1 - المحيط النصي (le para texte): يتضمن دراسة النص الفوقي (l'épi texte) أو ما يسمى بالمحيط النصي البعيد، كما يتضمن النص الموازي (le péri texte) أو ما يسمى بالمحيط النصي القريب⁽²⁾.

1-1- النص الموازي: هذا النوع من النصوص يعرفه جيرار جينيت بأنه "كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره".⁽³⁾ وعمل النص الموازي أنه "يساعد على تحديد أفق الانتظار ويمكن من إخضاعه للتجريب أثناء مرحلة القراءة، وهو أيضا مساحة تربط بين النص الأصلي والنص الصامت الذي يفتح على تأويلات عديدة تؤكد أو تنفيها قراءتنا للنص الأصلي"⁽⁴⁾.

وأهم النقاط التي يركز عليها النص الموازي هي (اسم الكاتب، العنوان، المقدمات، الإهداء، كلمة الغلاف، لوحة الغلاف، الصفحة الداخلية للعنوان، العناوين الفرعية). وتسمى هذه العناصر عتبات النص وهنا يعرف جيرار جينيت النص الموازي تعريفا دقيقا بالقول أنه (عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطوها قبل ولوج أي فضاء داخلي).⁽⁵⁾ فالعتبات متكاملة هي التي تشكل النص الروائي، ومن هذا المنطلق سنتفصل هذه الدراسة في قراءة كل عتبة على حدة:

*- اسم الكاتب: كاتب الرواية الجزائرية ياسمينه صالح، روائية، قاصة، وصحفية من مواليد الجزائر العاصمة، حاصلة على شهادة الليسانس في علم النفس، تعمل بجريدة المجاهد، مشرفة على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية، وهي أيضا عضو في الجمعية الإفريقية المستقلة (Autonome) للطفولة والإعلام، كما أنها عضو في الجمعية المغاربية للثقافة والصحافة

الحرّة ومقرها (M-C-P)، مهتمة بالترجمة، من إصداراتها: بحر الصمت (رواية)، وطن الكلام (مجموعة قصصية)، ناستالجيا (ترجمة أدبية)، وقد ترجمت أعمالها إلى الفرنسية والإسبانية، حازت على جوائز أدبية في كل من الجزائر، تونس، لبنان، فرنسا، المملكة العربية السعودية، العراق^(*).

*-العنوان: عنوان الرواية هو بحر الصمت وقد جاء مكتوبا بلون أخضر وبخط غليظ وجميل وطريقة كتابته بهذا الشكل تحمل وظيفة جمالية إغرائية إنها تعطي القارئ قوة تحفيزية لقراءة ما يكتمن داخل هذا الخط، ثم إن وظيفة العنوان الممتلئ هي دلالاته على النص وإشارة لمحتواه الكلي ولو قمنا بتفكيك عنوان "بحر الصمت" كدال لغوي نجده يتكون من لفظتين مشحونتين الأولى "بحر" وهي تحيلنا مباشرة إلى مرجعين اثنين:

-المرجع العربي الشعبي من خلال مغامرات السندباد البحري في حكايات ألف ليلة وليلة، مغامراته وعجائبه الطريفة في البحر.
-المرجع الغربي الإغريقي وأسطورة "أليس" من خلال مغامراته مع حوريات البحر.

وباجتماع هذين المرجعين سنتصور الرواية كثافة دلالية مليئة بالخيال واللامعقول، لكن، سرعان ما نعيد تأويلنا إذا ما نظرنا إلى الشطر الثاني من العنوان ممثلا بلفظة "الصمت"، هذا الدال المغلف بنزعة تشاؤمية تغلف الرواية وتميل بها إلى اللاكلام، الدال الرومانسي الذي يجنح بصاحبه إلى العزلة والتأمل والتفرد وبالتالي إلى الصمت، والبحر الذي وظفه أغلب الشعراء الرومانسيين يلائم تماما نزعتهم الانعزالية، يقول إيليا أوبوماضي:
إني قد سألت البحر يوما **** هل أنا يا بحر منك⁽⁶⁾.

ومن جهة ثالثة، لو قرأنا العنوان كوجود لغوي بلاغي وجدناه تشبيها بليغا من باب إضافة المشبه به إلى المشبه وتقديره "الصمت بحر" هذا اللون

الخيالي هو (وليد التصور)⁽⁷⁾. وهذا التركيب غير المتجانس بين البحر والصمت يدل على عبقرية الروائية في أن توجد بينهما علاقة ما، فالبحر هو الهيجان، هو الحركة، هو الضجيج، في حين أن الرواية حبلى بالأشياء المسكوت عنها، فهي فضاء واسع من الصمت، قد يكون الصمت عن الحقيقة، أو الصمت عن الظلم، أو الصمت عن الإفصاح عن المشاعر الداخلية... على أن هذا الصمت سينكشف بعد دراسة الرواية من كل جوانبها.

*- لوحة الغلاف: تعتبر صورة الغلاف العنوان الرئيسي الثاني بعد العنوان الرئيسي الأول الخطي⁽⁸⁾ ومثلما يساعد العنوان الخطي القارئ على بناء سيناريو خاص بالرواية ويكوثره بصورة واضحة في ذهنه فكذلك صورة الغلاف لأنها كفيلة -بعد تأويلها- بأن تكشف ولو جزئياً عن المعنى العام للرواية والآن سأطرح أسئلة ثلاث هي:

- هل جسدت الصورة الموضوع على صفحة غلاف "بحر الصمت" موضوع الرواية؟.

- هل استطاعت منشورات الاختلاف "وهي مصمم الغلاف" التعبير بالألوان عما عبرت عنه الروائية "ياسمينه صالح" بلغة الحروف؟.

- وهل استطاعت منشورات الاختلاف أن تكثف موضوع الرواية إلى درجة اختزاله في لوحة هي غاية في البساطة؟.

أولاً، يجب الإشارة إلى ما كتب على صفحة صورة الغلاف، إذن، في الجهة العليا إلى اليمين نجد اسم الروائية مكتوباً بخط أخضر فاتح وفي وسط الصفحة وب نفس اللون كتب العنوان لكن بخط مختلف عن الأول، وأسفل العنوان وب نفس اللون والخط كتب وبشكل مائل المؤشر الجنسي "رواية" وربما كتب بهذه الطريقة للدلالة على أن الرواية فيها الكثير من الانزياح إن على مستوى المعنى أو اللغة. في أسفل الصفحة تماماً وإلى جهة اليسار نجد اسم

دار النشر وهي منشورات الاختلاف، وفي حافة الجهة اليمنى وبنفس اللون "أي الأخضر" كتب أن الرواية حازت على جائزة مالك حداد وهذه الجملة ذات بعد إشهاري إغرائي لأنها تحفز فضول القارئ للغور في كنه الرواية ليعرف السبب الذي جعل الرواية تتال هذه الجائزة دون غيرها من الروايات.

ثانياً، صورة الغلاف جاءت بلون أزرق قاتم مع وجود حمرة خفيفة أسفل هذا الغلاف جهة اليمين وفي الوسط إلى الأعلى قليلاً وُضع إطار عمودي مستطيل بلون داكن لا شيء رُسم داخله سوى العنوان المكتوب الذي يحتل الجزء الثاني منه "الصمت" أكبر مساحة مع المؤشر الجنسي أسفل هذا الإطار، كما نجد اللون البني من أعلى الغلاف إلى أسفله في الجهة اليمنى "طولا" وهو شريط بحوالي 2 سم كُتب داخله بأن الرواية حازت على جائزة مالك حداد. وتفسير اللوحة هو الآتي:

- إن استعمال الألوان الداكنة هو إحياء موضوعي للاضطرابات والغموض والأحزان.

- قد تكون الزرقة المهيمنة على الغلاف هي زرقة البحر لكن، البحر أزرق فاتح وزرقة الغلاف داكنة، ربما يكون بحر الروائية قد خزن وترسبت فيه الكثير من الأسرار، فتراكمها وعدم البوح بها هو الذي غير اللون من فاتح إلى قاتم.

- الفراغ داخل الإطار يطابق تماماً عنوان الرواية "الصمت" وقد أخذت هذه الحروف مكان الرسم كما أن عدم الكلام هو كلام وعدم رسم أي صورة هو مؤشر الغموض الذي يكتنف الرواية، وبما أن الصورة تجسد الكلام فخير صورة تمثل الصمت هي اللاصورة أو اللارسم.

- والمتمتع جيداً في وجه صفحة الغلاف يلمح تموجات خفيفة ربما هي تموجات البحر، أو هي تموجات النفس الإنسانية الحاملة للتناقضات الضدية المختلفة بين الحزن والفرح، السعادة والكآبة، النجاح والخيبة.....

- اللون الأحمر الذي نراه أسفل الصفحة هو لون الشفق الأحمر، وهو إيدان بقرب نهاية الأحزان والصمت وميلاد الأفراح والكلام.

* - الصفحة الداخلية للعنوان: هي الصفحة الموالية للصفحة الرئيسية، يسميها جبرار جينيت بصفحة العنوان المزيفة، وتحتوي على اسم الكاتبة في وسط الجهة العليا، يتوسطها العنوان المكتوب بشكل بارز، يتموقع أسفله إلى جهة اليسار المؤشر الجنسي، وأسفله وداخل إطار صغير كتب بأن الرواية حازت على جائزة مالك حداد للرواية، وإعادة هذه المعلومة يحمل دلالة إشهارية إغرائية تدفع القارئ دفعا لقراءة الرواية، كما نجد إعادة كتابة في وسط أسفل الصفحة اسم دار النشر "منشورات الاختلاف" هذه الدار الواقع مقرها بالجزائر العاصمة وهي تهتم كثيرا بالأعمال الأدبية الجزائرية وتشجع المواهب الجديدة المتفتحة.

وما يلاحظ على هذه الصفحة هو إعادة كل المعلومات الواردة في صفحة العنوان الرئيسية تأكيدا لها وتمهيدا لما سيرد بعدها.

* - المقدمات والإهداء: الرواية خالية من أي تقديم أو إهداء، ربما لأن الروائية أرادت أن تدخل مباشرة في سرد أحداث الرواية.

* - العناوين الفرعية: جاءت الرواية خالية من العناوين الفرعية لكون الكاتبة لم تجزئها إلى فصول، وما يلاحظ هو وجود الأعداد من الرقم 1 إلى 19 ووظيفة هذه الأعداد هو الفصل بين الأحداث، ففي الرقم "1" وهو من الصفحة الخامسة إلى التاسعة نجد توطئة للرواية وهي بمثابة المقدمة، وكان الرقم "19" بمثابة خاتمة، وما بين الرقمين مجموعة من الأحداث، والكاتبة لم تصرح بهذا التقسيم إنما يفهم تلقائيا، وكأنها فضلت لغة الأرقام "1-2-3..19" على لغة الحروف «مقدمة - فصل أول -خاتمة»

* - كلمة الغلاف: في الصفحة الأخيرة للغلاف نجد نفس الألوان المعتمدة في لوحة الغلاف أي البني الداكن وهو دليل يقوي الغموض والحزن والاضطرابات التي ستصادفنا داخل الرواية كما نجد فقرة مكتوبة بلون أصفر هي اعتراف عاشق شبه حبه لحبيبته بحب قيس بن الملوح لابنة عمه ليلي يقول فيها: "كم أحببتك...كنت أشبه قيس بن الملوح في عشقه المجنون وفي جنونه العاشق وكنت أنت..." وكتابة هذه الفقرة تحديدا باللون الأصفر أكبر دليل على غيرة هذا المحب.

- في أسفل الصفحة إلى اليمين كتب بخط أبيض: "طبع هذا الكتاب على نفقة الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة".

- أما في أسفل الصفحة إلى اليسار فقد ضبط سعر الكتاب وهو 51.52 دج.

- في الأسفل تماما جهة اليمين رمز 5-34-832-9961 isbn:

- ومجمل القول أن الرواية جاءت في طبعة متوسطة الحجم، أنيقة الشكل، ذات 127 صفحة.

1-2- النص الفوقي (المحيط النصي البعيد): يشمل هذا العنصر القراءات النقدية الخاصة بالعمل الأدبي، تعليقات ذاتية للكاتب، شهادات الآخرين، مراسلات خاصة، مذكرات الكاتب، الاستجابات والحوارات التي أجريت معه.

ورواية بحر الصمت وصاحبيتها ياسمينه صالح قليلون من تحدثوا عنها لأنها روائية حديثة العهد بالكتابة لذلك فما وجدته عنها كانت معلومات قليلة في الإنترنت ويتعلق الأمر بحوار أجرته في ندوة صحفية مع بعض التعليقات الذاتية وبعض شهادات المعجبين بها ومقتطف من قصيدة شعرية حرة بعنوان

"سامحونا" وفيها يتبين جليا الموقف النبيل للكاتبة تجاه وطنها الجزائر،
وصانعوا حرية الجزائر "الشهداء" ومهدموها "القتلة" نقول:
نحن الذين سكتنا دهرا ونطقنا شرا...

نحن الذين عبرنا الكلمات كلها كي لا نقول شيئا...
كي لا نقف في الصفوف الأمامية خوفا من موت يرافق خطانا...
سامحونا...

اليوم نستيقظ على دمكم الغزير... على وجهكم الذي نعرفه جيدا
نعرف كم خناه في مسيرتنا الطويلة نحو الوهم الذي أسمىناه سلاما
أيها الطالعون من الصمت.. الصارخون بالشهادة.. الغاضبون..
الثائرون.. الرائعون

كيف استطعتم استدراجنا إلى هذا المدى المفتوح على دمكم
لنعرف حدود خيانتنا الطويلة، وما اقترفناه في حقكم من الذنوب ومن
الآثام كيف
سامحونا

لن يكفي الدهر كي يغسل خطانا
كي ينسى الحاضر شكلنا البائس
صمتنا البائس.. وجودنا البائس
كي ندفنكم كما يليق دفن الشهداء
لا الكلام ولا السكوت لا الحياة ولا الممات
لا الأمام.. ولا الورا.. فسامحونا
ها.. عجزنا عن العودة إلى النقطة الصفر عندما اكتشفنا أننا كنا الصفر
المكرر في معادلة أنتم أبطالها

يايل الثورة والنخوة في زمن الدعارة والخيانة

سامحونا.. سامحونا.. سامحونا.(9)

-من خلال هذا المقطع نخلص إلى أن الروائية تحمل شحنة حب كبيرة للوطن، لكنه حب ممزوج بالأحزان والآلام والجروح.
-أما حوارها مع (rano) فسأدرج بعضا منه فقط لأنه جد مطول،
نجد(10)

س1: من هي ياسمينه صالح المواطنة الجزائرية؟

ج1: من الصعب الرد على هذا السؤال دونما الإحساس بالارتباك..من أنا؟ كاتبة وصحفية جزائرية خريجة كلية علم النفس.. حاصلة على جائزة مالك حداد للرواية التي تشرف عليها الروائية الكبيرة أحلام مستغانمي، عن روايتي "بحر الصمت" الصادرة عن دار الآداب بببروت، صحفية أيضا أشرف على القسم الثقافي بمجلة نسائية.

س2: متى كانت محاولتك الأولى في الكتابة؟

ج2: كانت على جدران الحي والمدينة وعلى جدران بيتنا أيضا، كنت طفلة مبهورة بذلك الشيء المقدس الذي من خلاله أقول ومن خلاله أحتج ومن خلاله أبكي أيضا.. شيء اسمه الكتابة بكل عريتها.. مع السنين لم أستطع التخلص من ذلك الهوس ووقعت في فخاخها الجميلة والموجعة.. سكتنتي الكتابة من الوريد إلى الوريد.

س3: هل اخترت بالقلم الدفاع عن قضية تؤمنين بها ككاتبة؟

ج3: الكتابة مساحة للتعبير.. لقول أشياء نعتقد أنها الأصديق والأهم دعيني أقول لك أنني في عمق إحساسي بالفجيعة أكتب، إنها لحظة من الحرب مع الورق وبالتالي محاولة للتأريخ.. تأريخ الجرح بكل العري الذي فيه....

س4: كيف استطاعت ياسمينه أن تخدم ما تؤمن به؟

ج4: أتمنى أن أستطيع ذلك، الكتابة ليست ترفا ولا أتصور الكاتب مترف أيضا، إنها علاقة متينة مع الوجد بكل أشكاله، نحن نكتب كي لا نموت ميتة بائسة وكي نترك خلفنا أشياء تذكرنا حقا وكي نحارب النسيان بطريقة نعتقد أنها الأبقى..

س5: هل في كتاباتك ما يصور صمود وثبات الشعب الجزائري؟

ج5: أعتقد أنني في روايتي الأخيرة "بحر الصمت" قلت كلمتي في ثورة أعتبرها رائدة على الرغم من كل شيء ألا وهي ثورتنا التحريرية الكبرى وأعتز كثيرا بحقيقة مفادها أن الثوار يصنعوننا دائما حتى يصيروا شهداء.. "بحر الصمت" هي الرواية التي حاولت التقرب بها من وطن أعيشه بكل جوارحي وهي طريقتي في حبه أيضا.

س6: ما هو مدى الحلم عند ياسمينه صالح؟

ج6: حلمي شاسع كالجرح تماما، قبالة كل هذه الإسقاطات التي نقابلنا يوميا، قبالة الموت والخراب المدهش، أنا طفلة فقدت حلمها وأرادت استعادته بالكتابة.

وأخيرا أطلب من الكاتبة كلمة أخيرة في هذه المقابلة.

- بل كلمة أبدأ بها هذا اللقاء أقولها لكل الرائعين في هذا الموقع، إننا نكتب كي نقول كلمتنا ولهذا علينا أن نقولها من صميم ما نؤمن به.. من عمق قضايانا اليومية وبحثنا الطويل عن الحقيقة الضائعة بين أرجل الكبار وإذا الشعب يوما أراد الحياة *** فلا بد أن يستجيب القدر - أما التعليقات التي دُعمت بها الرواية فهي⁽¹¹⁾:

- رواية ياسمينه صالح حازت على جائزة مالك حداد لعام 2001-

2002 مناصفة مع رواية "بوح الرجل القادم" لإبراهيم سعدي وهي جائزة

تأسست بمبادرة من الروائية أحلام مستغانمي تكريما لذكرى مالك حداد وتشجيعا لكتاب اللغة العربية الصامدين في الجزائر.

- في بحر الصمت تداخل جميل بين الحب والوطن والثورة، ينطوي هذا التداخل على أبعاد دلالية هامة ومعان عميقة تمزج الحب بالتاريخ وقد تجلت براعة المؤلفة في إيجاد شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية كما يتفرد السرد بشاعرية مرهفة ومؤثرة ترتقي بالرواية إلى مستوى فني لافت.

إذن وبعد كل ما سبق ذكره أرى أن القارئ قد كون فكرة عامة عن الرواية، أظن أنه قد وُلد فضول داخله ليلج الرواية ويتفحص سطورها ليعرف ما تقول.

2-المتن الروائي: يضم هذا العنصر قراءتين، القراءة الشكلية والقراءة الداخلية وهذه الأخيرة تضم الجملة البدئية والجملة الختمية والبنية العامة للنص ثم البنية السردية والخطابية أما القراءة الشكلية فيُدرس فيها الجنس والنوع وسأبدأ بهذه الأخيرة.

2-1-الجنس: بحر الصمت رواية وهذا ما يجعلنا نتحدث عن البنى الإحداثية الثلاث لهذا الجنس وهي الشخصيات، الزمان، المكان وتكامل هذه العناصر فيما بينها هو الذي يجعل الرواية تحافظ على أفق انتظار له خصوصية التشويق والتحميس.

أ-الشخصيات: انبنى هذا العمل على شخصية واحدة رئيسية والشخصيات الأخرى ثانوية، الشخصية الرئيسية هي "سي سعيد" وقد تميزت هذه الشخصية بتقلبات كثيرة في حياتها، عندما كان سي سعيد طفلا كان يدرس في العاصمة وكان يأمل والده "سي البشير" أن يراه طبيبا لكنه عاد إلى القرية فاشلا يجر الخيبة وراءه... وفي سن العشرين كان قد ورث أرضا عن

أبيه وبفضلها أصبح ذا وزن في القرية، يحيط به فلاحون ضعفاء فقراء ويدير شؤون أرضه "بلقاسم" وقد اختاره "سي سعيد" لأنه كان قوي البنية، خشن السلوك لا يرحم أحداً، وزيادة على ذلك كان قبيح الوجه، اختاره "سي سعيد" تحديداً حتى يخافه الفلاحون وقد قال عنه (كان بلقاسم بالنسبة لي أشبه بفزاعة مخيفة الشكل توضع وسط حقل مشاغب)⁽¹²⁾. وفجأة يتحول "سي سعيد" من فلاح استغلالي مشهور يهابه كل الفلاحين وهو جد مسرور بألوان المشاق والمتاعب التي تلقى على عاتقهم يتحول إلى مناضل محب للثورة والنصر، لكن، ليس لأجل الوطن بل لأجل عيون جميلة هذه المرأة التي أحبها من أول مرة التقى بها وكان ذلك في زيارة له لصديقه "عمر" معلم القرية بداية المناضل الثوري بعد ذلك، يقول "سي سعيد" في اعتراف يناجي فيه نفسه (كنت أمشي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص)⁽¹³⁾، وبعد الاستقلال يتقلد مناصب هامة في الحكومة الجديدة ويتزوج جميلة، المرأة التي طالما أحبها وحلم بها، ولكنه كان -على الدوام- صامتا في البوح لها بمشاعره إلى أن ماتت وخلفت له ابنين، "رشيد" سمته أمه وقد حمل اسم حبيبها الشهيد، و"فتاة" تركت الحرية فيها للوالد لتسميتها، وهو مع صمته المبالغ فيه لم يبح بحبه الكبير لابنيه ولو لمرة واحدة، لكنه يستحق كل الثناء لأنه بقي وفياً لزوجته حتى بعد موتها.

أما الشخصيات الثانوية فسأركز على الأكثر بروزاً ودوراً في تغيير مجرى الشخصية الرئيسة

*سي البشير: هو والد سي سعيد، كان يتمنى أن يصبح والده طبيباً، وأن يزوجه بزهرة ابنة العمدة.

*العمدة: اسمه قدور كان أمياً لا يفقه في الأمور شيئاً (وقد كان واحداً من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، فكانت فرنسا جزءاً لا يتجزأ من طموحاته)⁽¹⁴⁾.

*بلقاسم: هو المدير المشرف على شؤون أرض سي سعيد، سخر كل عنفه وجبروته للسيطرة على الفلاحين وانتهى به المطاف أن أصبح مناضلا مخلصا للوطن وقد قال عنه سي سعيد (بدل السوط بالرصاص والرشاش وأضاف إليه هوية جزائرية كاملة)⁽¹⁵⁾.

*عمر: جاء إلى القرية معلما للصغار ثم أصبح مناضلا في صفوف جيش التحرير بإرادة لا تقهر، لكنه لم ينعم بغبطة النصر لأنه قُتل قُتلة جبانة.
*جميلة: أخت عمر، لم تحب سي سعيد، تزوجته فقط لأنها بقيت وحيدة بعد موت أخيها وأمها، كانت آثار الحزن والكآبة لا تفارق وجهها وقد ماتت وهي تلد ابنها رشيد.

*رشيد1: حبيب جميلة وخطيبها كان مناضلا مخلصا، ومتأكدًا بانتصار الجزائر والعودة إلى حبيبته، لكن حلمه لم يتحقق فقد أُستشهد وترك الساحة لسي سعيد.

*رشيد2: ابن سي سعيد وجميلة، هو الآخر مات لأنه كان مدمنا على المخدرات، لم ينتبه الأب لإدمانه إلا بعد فوات الأوان.

*ابنة سي سعيد: كانت تحب شخصا اسمه عثمان، وكانت فنانة تشكيلية موهوبة وهي الأخرى لم ينتبه لها والدها إلا بعد أن فقد ابنه رشيد، فبقيت وحدها تتضرع مع والدها الصامت كؤوس العذاب والوحدة والفراغ. على أن الملفت للانتباه أن هذه الشخصية لا اسم لها فهويتها لم تجسدها أي كنية، بل اكتفى الوالد-في كل مرة يناديهـا- بلفظة "ابنتي" ما جعلها ترفض وجوده الأبوي المحوري هي الأخرى، وقد يكون السبب في هذا التخفي هو أن الروائية تعمدت الأمر حتى تترك المجال للقارئ ليختار لها الاسم الذي يريد، كما قد تكون هذه الفتاة هي نفسها الروائية مختبئة -ربكل ذكاء- داخلها.

ب-المكان: جاء متعدداً بين القرى والجبال والمدن، فحياة سي سعيد دارت في قرية "براناس" على بعد 35 كلم من مدينة وهران، والقرية نفسها يعود إليها سي سعيد في أواخر حياته وهو يطلب من ابنته الوحيدة مرافقته، والمكان الثاني كان الجبال الكثيرة التي شهدت الثورة واحتضنت الثوار، أما المدينة فكانت الجزائر العاصمة وتحديداً بلكور المكان الذي درس فيه سي سعيد وحيث سكنت جميلة وأسرت بعد الاستقلال، هذه الكوكبة من الأمكنة قد جسدت الأحداث تجسيدا دقيقا حتى ليبدو للقارئ وكأنه إزاء صور فوتوغرافية، بل الأكثر من هذا أنها جاءت مشحونة بظلال مكثفة لتدل مرة على الوطن، ومرة على الخلود، ومرة على التحدي والصمود، ومرة أخرى على الجمال الأنثوي، تقول الرواية هذه عن الظلال المكانية (ذاكرة وطن تشهد أن قالمه، خراطة، سطيف ليست مدنا بقدر ما هي عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة)⁽¹⁶⁾.

ج- الزمان: هو عنصر بنائي في الرواية يؤثر تأثير واضحاً في مجرى سير الأحداث وسنشير إلى ثلاثة أنواع من الأزمنة وهي "الزمن الطبيعي" و"زمن السرد" و"الزمن الحقيقي للرواية".

-الزمن الطبيعي: هو اليوم، الشهر، السنة... ويمكن للراوي أن يتلاعب بهذا الزمن كيفما يشاء، والسارد في هذه الرواية يبدأ من الحاضر عندما أصبح وحيدا ليغوص في الماضي ويتذكر سنوات حياته مفصلة مروراً بسنوات الثورة (1957-1960-1961) كما يسرد الأحداث متسلسلة وبين الحين والآخر يرجع إلى الحاضر لا ليبقى فيه إنما ليعود مرتداً إلى الماضي، على أن الملاحظ هو هيمنة الزمن الأسود، أي وقت الليل وما فيه من سكون ولا كلام وهذا يوائم تماماً بؤرة النص الروائي الذي اقترن بالصمت.

- زمن السرد: زمن السرد متعدد من سرد لاحق إلى سابق،
متزامن... وفي هذه الرواية لدينا

السرد اللاحق فقط وهو "أن يكون زمن الحكاية أصغر من زمن السرد"
أي أن الأحداث الموجودة في الرواية هي في نقطة زمنية ماضية بالنسبة للنقطة
الزمنية التي فيها سرد الأحداث فزمن الرواية ليلة واحدة فقط لكن السارد ينطلق
من هذه الليلة (من الحاضر) ليعود إلى الماضي ويسرد لنا ما حدث له ليلة تلك
السنوات وفي النهاية يعود إلى الليلة الأولى التي بدأ فيها حكيه.

- الزمن الحقيقي للرواية: كتبت هذه الرواية حديثا جدا وقد أنهت
الروائية روايتها بالقول:

"الجزائر في زمن الحزن والصمت".

2-2-النوع: الرواية واقعية اجتماعية تتحدث عن واقع الجزائر
ومعاناة أبنائها، رصعت من التاريخ واتكأت عليه لتثبت واقعيتها وأكثر ما
أخذته عن التاريخ هو أحداث الثورة المجيدة التي صنعت استقلال الجزائر
بفضل ثوارها الأشاوس.

أما القراءة الداخلية فقلنا، إنها تضم الجملة البدئية، الجملة الختمية،
البنية العامة للنص، البنية السردية وأخيرا البنية الخطابية. وإذن

- الجملة البدئية: قد تكون كلمة أو جملة أو فقرة، لها دور إغرائي
تحميسي، كما تضع القراءة في سياق المتخيل، وسنأخذها كتمظهر ثم كمعنى،
أما كتمظهر فيتجسد في هذه العبارة "أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمين
الجدار فأصاب بما يشبه الذهول وأنا أكتشف قدرتي على قراءة ما بين
سطور الفراغ واللامنتهى... في زمن آخر كنت أعرف عن صورتني الكثير
ولكن... كل شيء تغير، تغير تماما"⁽¹⁷⁾. وكمعنى يتبين لنا من خلال هذه
العبارة رجوع السارد إلى الحقيقة التي نام عنها طويلا وصمت عنها الزمن

كله، الشخصية الرئيسية تستفيق على حقيقة مرة هي كتمها لمشاعرها تجاه الزوجة والأولاد، لكنها في الأخير تعترف بخطئها وهذا ما يجعلنا ننجذب لهذا الاعتراف ونتمسك بأحداثه اللاحقة.

- الجملة الختمية: تكون في نهاية الرواية وكذلك قد تكون كلمة أو جملة أو فقرة وهي - كتمظهر "أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي ومن صمتي الذي صار بحرا" (18).

- وكمعنى هذه الجملة تطابق إلى حد ما نهاية أحداث الرواية المتمثلة في رجاء الوالد من صغيرته أن تصارحه وأن تسامحه على حنانه المنعدم معها منذ ولدت، وعلى صمته الذي التصق به حتى أصبح يشكل حملا ثقيلا عليه، أما قراره الأخير فهو العودة إلى قريته الصغيرة آملا أن تعود معه ابنته.

وهكذا تنتهي الرواية نهاية مفتوحة تجعلنا نتصور موقف هذه الفتاة، هل ستسارع إلى احتضان والدها وتغفر له أخطاءه وتذهب معه إلى القرية أم ستترك له البيت وتذهب مع خطيبها دون رجعة أم ستقنعه بالبقاء معها ليواسلا حياتها معا في المدينة...؟؟؟

- البنية العامة للنص: رسمت الرواية أحداثا واقعية انطلقت أولا من معاناة الشخصية الرئيسية "سي سعيد" هذه المعاناة التي تكوثر بين وحدة وفراغ وصمت، ثم غاصت في حوادث تاريخية تعود إلى الثورة التحريرية المجيدة وهي وقائع تتطبق تماما على كثير من الجزائريين ممن شاركوا في هذه الحرب، لذا يحق لنا أن نعتبر هذه الرواية بمثابة سجل تاريخي كتب بلغة شاعرية عذبة تهذب الذوق وترزع الوعي "التاريخي" وتترجم المكبوت.

- البنية السردية للنص: إن التعدد الذي توفرت عليه الرواية سواء من حيث الشخصيات، أو الأزمنة، أو الأمكنة، هذا التعدد أكسب الرواية حيوية وثراء فكل الشخصيات أدت دورها كما ينبغي وخدمت الشخصية الرئيسية

"سي سعيد" "السارد" الذي قص حكاية حياته مذ كان في سن العاشرة إلى أن أصبح شيخا، أما الروائية فكانت بعيدة عن الأحداث، لأنها تركت الشخصيات تأخذ استقلاليتها، تتكلم، تتحرك، تتصرف كما تريد ذلك (أن الخطاب الروائي هو أهم أشكال القول التي تحققت فيها خاصية التفاعل اللفظي خصوصا من خلال المكون الحوارى).⁽¹⁹⁾ أما البياضات الكثيرة التي وظفتها فقد كانت بغية إشراك القارئ في الرواية لتتيح له المجال للإضافة والتصور.

أما النشاط السردي للرواية فقد اتخذ النظامين، الخطي والدائري، تمثل النظام الخطي في سرد "سي سعيد" لأحداث حياته سردا ترتيبيا تسلسليا مذ كان في سن العاشرة... إلى بلوغه سن العشرين... إلى سنوات الثورة، نجده أولا يتحدث عن سنة 1957 ثم عن سنة 1960 التي صورها بأنها سنة الزحف النضالي الكاسح لبلوغ حلم الثوار في الحرية والنصر، ثم تحدث عن سنة 1961 عندما بدأ الوطن يجهز نفسه للفرح الجميل، وبعد الاستقلال يتحدث عن المهام التي كان يُكلف بها في الحكومة الجديدة وحديث آخر عن محاولاته المتكررة لإقناع جميلة بالزواج منه وذكرٌ لكل المساعدات التي قدمها لها ولأمها، على أن النظام الدائري قد تجسد في مطلع الرواية التي بدأت بالخاتمة وهي الوضع الذي آل إليه "سي سعيد" في نهاية الأحداث، وقد تأزمت هذه الأحداث في النظامين، وصلت إلى ذروتها في النظام الخطي عندما اكتشف "سي سعيد" أن حبيبته لها خطيب، والحل يأتي صدفة عندما يستشهد هذا الخطيب في ساحة القتال، أما في النظام الدائري فتصل العقدة إلى أوجها عندما يموت الابن على حين غرة مع نهاية حزينة مفتوحة غير مكتملة، مما جعل الرواية تحافظ على أفق الانتظار المشوق.

- البنية الخطابية: كل رواية تعتمد على حدث رئيسي يقوم الروائي بتمطيطة وتوسيعه ليشمل حوادث متفرقة لكنها تدور في فلكه، والحادثة

المركزية في رواية "بحر الصمت" هي الصمت الذي اكتنف عالم "سي سعيد" خاصة على مستوى علاقاته الأسرية، سواء مع زوجته أو مع ابنه، لقد فشل في قهر صمته، ماتت زوجته دون أن تعرف مقدار حبه لها، ويكفيه أنه شبه نفسه بقيس بن الملوح، ويفشل مرة ثانية في التغلب على هذا الصمت مع ابنه "رشيد" الذي مات هو الآخر دون أن يعرف بأن أباه يحبه، وتبقى ابنته الوحيدة يحاول جاهدا أن يتغلب عليه هذه المرة وأن يكون لها الأب والأخ والأم فهل يستطيع كسر هذا الجدار الصعب؟ لا ندري لأن النهاية مفتوحة... سي سعيد الرجل الصموت في حياته كان المتكلم والمتحدث الوحيد داخل الرواية بلغة شعرية تحمل ظلالا كثيفة من الدلالات المتشابكة حيناً والمتجاذبة حيناً آخر عبر ثنائيات ضدية زادت النص إثارة وتشويقاً (فاللغة تعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا لسيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيباً وصياغة وإنشاء)⁽²⁰⁾.

3- القراءة الخارجية: القراءات الخارجية كثيرة أهمها القراءة التناسية والبيوغرافية والسوسيو تاريخية والنفسية، وسأكتفي بتناول رواية "بحر الصمت" من الوجهة السوسيو تاريخية والنفسية لأن قراءتها قراءة تناسية تتطلب موضوعاً خاصاً لثرائها وتشعبها ولا يمكن دراستها دراسة بيوغرافية؛ لأن الرواية ليست سيرة ذاتية، بل هي قصة اجتماعية تاريخية تجسد وقائع ومعاناة نموذج من البشر.

3-1- القراءة السوسيو تاريخية: اتخذت الرواية من الواقع الاجتماعي الجزائري مادة لها فما يعانيه "سي سعيد" هذا الرجل الذي أراد أن يفرض سلطته في منزله معتمداً صمته الرهيب أداة لذلك، هذا النموذج الرجالي الحي موجود- وبكثرة- في مجتمعنا الجزائري، فإن كانت نساؤنا تصرحن بكل دقائق الأمور

وتبالغن في حبهن لأولادهن فإن رجالنا -ومهما كان حبهم لأولادهم وزوجاتهم- فهم لا يصرحون بذلك، ربما هو شعور منهم أن هذا التصريح يضعف ويقتل من مكانتهم داخل الأسرة أو ربما هي العادات والتقاليد التي شبوا عليها. لكن الأكيد أن أمثال هؤلاء الرجال يحترقون في الداخل ويعانون.

وفيما يخص التاريخ فقد اعتمدت الرواية على مرجع ثر راسخ في ذاكرة كل جزائري، يعتز به ويفتخر إنه "الثورة التحريرية"، وتوظيف هذا المرجع أبعد الرواية عن العالم اللاعقلاني الذي تجسده الخرافات والأساطير، كما أكسبها واقعية وصدقا كبيرين، أما المرجع التاريخي الثاني فكان التراث العربي الأصيل مجسدا في شخص "قيس بن الملوح" حين شبه "سي سعيد" نفسه به على أن الفرق بين المحبين أن الأول كان جد صريح في البوح عما يكنه من حب لليلي، في حين كان الثاني جد صامت مع المرأة التي أحب "زوجته جميلة".

وانطلاق النص من الحاضر ثم الغوص به في الماضي هو أنجع وسيلة حتى يُخلد هذا الماضي ويبقى حيا، موجودا وحاضرا.

3-2- القراءة النفسية: ستركز هذه القراءة على الحالة النفسية للشخصية الرئيسية "سي سعيد" الذي تبدأ معاناته الأولى مذ فتح عينيه على عالم موحش لا يوجد فيه غير أب صارم، أما أمه فقد فقدتها في عامه الأول، كان إذن طفلا يتيما وحيدا (يبحث دائما عن بديل لوالده، عن أم لا تموت قط، وحياة خالية من الصمت والاكنتاب).⁽²¹⁾ بعدها أراد أن يجد السلوى عند عمته التي عاش معها أثناء مزاولته للدراسة بالعاصمة، لكن معاناته الثانية تبدأ بموت هذه العمّة ليصبح أكثر يتما من ذي قبل، أما المعاناة الثالثة فسببها علاقاته مع أصدقائه، فقد كان يشعر بحقد وكرهية أقرانه عندما يعود من العاصمة ويأخذ دراجته ويتباهى بها وسطهم وهذا ما جعلهم ينفرون منه ويتحاشون قربه، ما جعله هو الآخر منطويا، منعزلا، وحيدا.

أما المعاناة الأكثر ألما في حياته فهي حبه لامرأة تحب سواه ومع أنه فاز بها - كزوجة- في النهاية إلا أنه لم يعيش سعيدا معها إلى أن فقدتها،

وتضاف إلى هذه المعاناة خسارة ابنه في موت مفاجئ، وآخر معاناته أفاضت كأس المرارة الذي كان يتجرعه يوميا، إنه نظرات ابنته الوحيدة، تلك النظرات التي كانت تشعره بأنه المسؤول عن المآسي التي لحقت بها، وكيفيه شعورا بالمعاناة أنه لم يسمع منها ولا مرة واحدة اسم "أبي"، ولو تعمقنا في تصرفات الأب لأمكننا ذلك من تبرير صمته المركزي، ربما تلك الحياة التي تمنّاها في حياته عندما كان صغيرا، وهي حياة خالية من الصمت والوحدة، قد توغلت في لا شعوره وأصبحت تسير حياته باتجاه عكسي وهو البقاء صامتا منظويا، ربما تكون كذلك علاقته غير الحميمة مع والده وفقدته لحنان أمه قد انغرسا في لا شعوره وانعكسا على طريقة تعامله مع ولديه "برودة، جفاف، قسوة".

وخلاصة "سي سعيد" أنه عاش صراعا مريرا بحالة نفسية تشوبها الكآبة والتعاسة والصمت، فروح الإحساس بالمأساوية هو المسيطر الرئيسي عليه.

وبما أن (الأديب هو رسول عصره وناطق أمته)⁽²²⁾ فقد استطاعت هذه الروائية الشابة أن تتجاوز المنوال السردى، الوصفى، التكرارى الذي اعتدناه قبلا، الأمر الذي جعل رواية "بحر الصمت" رواية حب هجين تقاسم أدواره، الوطن، الزوجة، الأولاد، كان الولدان بذرتين بريئتين كرها الحياة، إلا أنهما كانا الشمعة التي أنارت ظلام بيت "سي سعيد"، لكنه لم يدرك فضلها إلا بعد فوات الأوان، أما الزوجة فكانت الوريد الذي يوصل الدم إلى قلب "سي سعيد" ليعطيه الحياة، ومثلما كانت السعادة والفرح والابتهاج، كانت الحزن والمعاناة والاكنتاب، أما عن الوطن فقد ولدت الرواية أساسا لمساءلة ذاكرة الفتن المتتابعة المتلاحقة والدم الذي خضب أرض الجزائر ليروي سنوات القحط والجفاف، دم الجزائر رمز الثورة التحريرية المجيدة التي كانت أصدق وحي وأغنى مادة أمدت الأدباء بسيل جارف من الكلمات والمعاني، فخصوبة أفكارهم وثراء توجهات شخصياتهم أقتبست من هذا المشعل المتأجج الذي كان -على الدوام- لهبا مقدسا.

- (1) - التعريف مأخوذ من حلقة بحث للدكتور واسيني الأعرج، الدرس ألقاه على طلبة الماجستير، دفعة 2004.
- (2) - المرجع نفسه.
- (3) - G-Genette, Figures ///, Edition du seuil, Paris 1972, p7.
- (4) - هذا التعريف كذلك مأخوذ من حلقة بحث للأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، لنفس الدفعة.
- (5) - حميد الحميداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج 12، ع 46، شوال 1423هـ، ص 8.
- (6) - البيت من قصيدة الطلاس للشاعر اللبناني الرومانسي إيليا أبي ماضي.
- (7) - د/شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1، 1986، ص144.
- (8) - تعريف الأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، في حلقة بحث ألقاها على طلبة الماجستير.
- (9) - (10)-(11) - المعلومات المتعلقة بالكاتبة أخذت من الإنترنت وتحديدًا من هذا الموقع:
<http://www.Arabian.com/images/f2.jpg>.
- (12) - ياسمينه صالح، بحر الصمت، منشورات الاختلاف، ط3، 2004، ص 15.
- (13) - الرواية، ص 113.
- (14) - الرواية، ص 10.
- (15) - الرواية، ص 67.
- (16) - الرواية، ص 39.
- (17) - الرواية، ص 05.
- (18) - الرواية، ص 127.
- (19) - عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص170.
- (20) - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص39.
- (21) - الرواية، ص44.
- (22) - عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، ص103.

شكيل القارئ الضمني

في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة

أ. بوقرومة حكيمة

جامعة المسيلة

إن النص الأدبي هو الذي يفرض شروط فهمه وبناء معناه، وبالتالي فلن تكون سيبرورة القراءة انعكاسا لعادات القارئ في الفهم والإدراك والتقييم بقدر ما تكون تعطيلا لها وكشفا عن عجزها. إنها لا تسمح فقط بإدراك المعايير التي تتحكم في تجربة العالم لديه، فيدرك القارئ شيئا من ذاته، لم يكن على وعي به من قبل، بل وتمنحه الفرصة لتجاوزها أيضا في اتجاه تجربة جديدة لم يكن بإمكانه معاشتها، لو ظلت أفكاره المسبقة هي التي توجه فهمه، وهكذا اعتبر "قولفغانغ أيزر" (Wolfgang Iser) أن النص لا يمنح للذات مرآة تتعكس فيها صورتها بقدر ما يهيء شروط بناء ذات مخالفة للذات القارئة. وهكذا فإن عملية بناء المعنى النصي أو الموضوع الجمالي تصاحبها عملية ملازمة هي إعادة بناء الذات القارئة في حد ذاتها. وهنا يكمن سر إحساس القارئ بأنه تغير وتحول إلى إنسان آخر بمجرد قراءة نص أدبي معين، ومن هذا المنطلق كان أمل "أيزر" أن يوضح كيفية إنتاج المعنى والآثار التي يحدثها النص في القارئ⁽¹⁾.

ولكي يصنف "أيزر" كل ذلك لجأ إلى مجموعة من الأدوات الإجرائية لعل أهمها مفهوم "القارئ الضمني"، الذي يبين من خلاله ارتباط القارئ بالعالم الداخلي للنص، وكيفية توجيه النص للقارئ أثناء بنائه للمعنى الجمالي.

يرى "أيزر" أن كل المفاهيم التي جاء بها من سبقوه، كانت واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، ولذلك لاحظ أنها تعبر عن وظائف جزئية، وأنها غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، فالقارئ الجامع «يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي على وفق كثافة النص»⁽²⁾،

والقارئ المخبر «مفهوم تربوي يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ»⁽³⁾، والقارئ المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالي هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، أما القارئ المعاصر، فيحصر في كيفية تلقي عمل ما من طرف الجمهور⁽⁴⁾.

نظرا لوقوع هذه المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح "أيزر" مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد أن أية «نظرية تختص بالنصوص الأدبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص»⁽⁵⁾. إنه القارئ الضمني الذي يختلف عن أنواع القراء السابقين، إذ ليس له وجود حقيقي، فالنص لا يصبح حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية، عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين، فيحيل هذا النوع من القراء إلى بنية مقترنة بالمتلقي.

لعل أول من حدد هوية هذا النوع من النصوص هو "أمبرتو إيكو" (umberto éco) في كتابه "lector in fabula" (القارئ في الحكاية)، حيث عالج النشاط التعاضدي الذي يعمل على حث المرسل إليه أن يستخرج من النص ما لا يقوله، وإنما يفترضه ويعدنا، به يتضمنه أو يضمه من أجل ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه حيث يتولد هذا التناص ويذوب معه⁽⁶⁾.

تبنى هذا المفهوم الكثير من الباحثين الذين اختلفت اتجاهاتهم النظرية والمنهجية، ولكن هاجسهم كان مشتركا يتمثل في محاولة تحديد سمات هذا القارئ، ذلك أن كل نص مهما كانت طبيعته ينطوي على عملية مشاركة يفترض في إطارها أن المتكلم يستحضر المتلقي عند إنتاج خطابه، ويكون ضمنا في هذا الخطاب، على أساس تشاركي، ومن جهة أخرى أكد "أيزر" أن نشاط القارئ الضمني يتلخص في كونه أفعالا إرجاعية تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية، تنتج رد فعل ثابت ومتفق في سماته العامة.

(1) - **الفهم ودوره في بناء المعنى** : يتجه النص نحو إخبار المتلقي الذي يفهم محتوى الإخبار، في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم، باتفاق بين عوامل الإثارة الكامنة في النص ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن انبثاقها في ذهن القارئ إلا على أساس ردود فعل إزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي⁽⁷⁾.

إن الحديث عن القارئ الضمني مرتبط أساساً بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى. فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمتستر من خلال الواضح المكشوف، أي «اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما قاله»⁽⁸⁾، وفهم هذا الغامض المتستر يتم من خلال التفاعل والتواصل الذي يقيمه المتلقي مع النص.

كان "دلتي" أحد مصادر فلسفة "غادامير"، يهتم بدراسة الفهم دراسة علمية، فيركز على إيجاد أساس للفهم كما نعيشه بالفعل، ويؤكد أن الوجود البشري فريد تماماً، وبالتالي لا يمكن سبر أغواره عن طريق المعرفة، ولكن من حيث إن الإنسان يفهم ويختبر الحالات، ويقدم تعبيرات لهذه الخبرة، فالفهم عند "دلتي" يعني «إعادة اكتشاف الأنا في الأنت»⁽⁹⁾، ولكي نفهم شخصاً ليس معناه أن نعرف أنه يمتلك تجربة معينة فحسب، ولكن أن نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا.

حذر "أيزر" من أن تكون القراءة عملية كشف عن المعنى، وإنما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أن «الفهم هو عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه»⁽¹⁰⁾، والفهم عند "غادامير" عبارة عن جواب لسؤال ما، ولذلك اهتمت نظرية التلقي به كأساس للتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابه عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي وجد فيها النص حين تلقاه الأوائل.

نحاول من خلال هذه الآراء، التعرف على طرق تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هذوقة، إذ تركز الرواية على عنصرين مهمين هما: الأرض والمرأة. وقد تناولت أبطالاً عديدة، فحلت نفسيتهم تحليلاً عميقاً، حتى جعلت منهم رموزاً لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال، لبناء مجتمع جديد، فرسم الكاتب بذلك مجموعة من الشخصيات تتحرك في فضاء الرواية. "نفيسة" طالبة نائرة على أوضاع قريتها وسلطة والدها الإقطاعي الانتهازي، الذي يسعى إلى تزويجها من شيخ البلدية من أجل الحفاظ على أراضيها الزراعية، و"رحمة" (صانعة الفخار) تحاول أن ترسم وقائع الثورة على فخارها، وغير ذلك من الأشخاص الذين نكاد نعرفهم ونراهم في كل قرية من القرى الجزائرية. لذلك كانت لهذه الرواية مكانتها المرموقة في الأدب الجزائري الحديث. وكانت لها أهميتها الكبرى في وسط القراء، بتجاوزها الطابع المحلي إلى الطابع العربي والعالمي. يطغى على الرواية سياقان إيديولوجيان مهمenan، يتمثل السياق الأول في شخصية "نفيسة"، التي تحاول تغيير وضعها الاجتماعي وظروف حياتها اليومية، بينما يتمثل السياق الثاني في شخصية "عابد بن القاضي" والد "نفيسة"، الذي يسعى إلى الحفاظ على الأوضاع كما هي، ليضمن استمرار نفوذه وحماية مصالحه، مما يؤدي إلى نشوء نوع من الصراع في الرواية نتيجة عدم توافق المصالح والمبادئ التي يسعى إلى تحقيقها كل طرف في الرواية. "فعابد بن القاضي" يعمل على تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية حفاظاً على أراضيها من التأميم والإصلاح الزراعي، الذي تعترض الدولة إقامته، «لولا ما يخشاه من ضياع أرضه لاستطاع أن يدعها تعود إلى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لا يرغمها على الزواج إذا لم تكن راضية... لكن الموقف يدعو إلى السرعة، فالإشاعات المتعلقة بالإصلاح الزراعي كثر دورانها على الألسنة»⁽¹¹⁾.

انطلاقاً من هذا الغرض الجوهرى، تتسلسل أحداث الرواية الأخرى، ما يجعلها محل تبئير لمجمل هذه الأحداث، وحافزا أساسيا بالنسبة لحركة الشخصيات وأفعالها وتصرفاتها.

إن "نفيسة" التي أسند إليها دور البطلة في الرواية عاشت نوعين من الاضطهاد، أحدهما: اجتماعي طبقي، كونها أنثى، تعيش في بيئة قاسية، وثانيهما: المهمة الصعبة التي كلفها بها الكاتب، إذ أسبغ عليها قناعاته الفكرية الثورية الاشتراكية، فصارت مسكونة بهذه القناعات التي يؤمن بها الكاتب، وجعلها تتحدث باسمه لتعبر عن ذلك، فكلها بقيوده وتحدث من خلالها، ليدعو إلى قيم العدل والمساواة بين الناس في إطار مبادئ الاشتراكية. من هنا تعتبر المغامرة التي قامت بها "نفيسة" في القرية، هي في الحقيقة مغامرة كلفها بها الكاتب، ليختبر مدى الانسجام الكامن داخل الذات المثقفة المستوعبة لمعلومات الجامعة، تحت أمل التأثير في البيئة الريفية، وتوجيهها نحو الالتئام مع المدينة وإيديولوجيتها.

كما أن عنوان الرواية يعبر عن مفهوم "وحدة الانطباع" التي انفعّل بها الكاتب، وأراد أن يوصلها ويتواصل بها مع المتلقي، ليعمق وعيه بها، بجعلها معادلا لفظيا وصوتيا ودلاليا.

فوحدة الموقف والانطباع لا تعني وحدة المشهد، ذلك أن المشهد محكوم بزمن محدد ومكان، في حين يتخطى الموقف هذا الإطار نحو مجموعة من المشاهد، يتسلسل ضمن مشاهد متوالية سردية أو سياق، حتى تتشكل الأرضية التي تقف عليها الشخصيات، وتتطرق بقرارها أو يصدر عنها الموقف⁽¹²⁾. وقد بدا العنوان معبرا عن موقف واحد، يحيل على النقيض وهو "رياح الشمال" الذي يعبر عن الصراع غير المتكافئ بين الجنوب أو الريف المتخلف، الذي كان دوما مصدر عطاء وتضحية، وبين الشمال المزدهر ماديا وحضاريا، والذي كان دوما موقع استهلاك⁽¹³⁾، مما يكون موقفا واحدا ضمن منظومة، تحقق وحدة الانطباع لدى المتلقي.

إن الأرض هي المجال الوظيفي والموضوعاتي الذي تولدت عنه مختلف أشكال الصراع الروائي الدرامي، القائم على التعارض والتناقض بين الشخصيات الروائية في المواقع والطبائع وفي الوظائف والمصالح وفي الرؤى الإيديولوجية.

(2) - **القارئ المشارك في إنتاج المعنى:** حاول "أيزر" أن يمنح القارئ قدرة على إعطاء النص سمة التوافق أو التلاؤم، فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا، وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه، لأنه مقصود بذاته، قصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي. ومن هنا افترض أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملئها عن طريق التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ. كما يعتقد "إنغاردن" أن هذه الفجوات منتشرة في أي عمل أدبي، إذ ينطوي هذا الأخير في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه.

والرواية مليئة بهذه الفجوات، التي تفسح المجال لمخيلة القارئ أن تملأها، وتمثل معطى جماليا لا ينضب، إذ بقدر ما نتعمق فيها تتعدد زوايا الرؤية فيها. وبذلك تمثل الرواية نسيجا من الفضاءات البيضاء والفجوات، التي يعني ملؤها مشاركة القارئ في بناء المعنى الذي يحدده السياق. ومن أمثلة ذلك تلك الفراغات التي يتركها الكاتب من حين لآخر، ويتمثل ذلك في ثلاث نقاط متتالية (...)، كما في قول الكاتب على لسان "نفيسة" «لا، لا أستطيع أن أتزوج الآن... دروسي، حياتي هذه... يجب أن أنهي دراستي أولا، وأغير حياتي بعد ذلك... إنني مجنونة أفكر في الزواج وأنا لا أعرف أحدا ولا يعرفني أحد ... أصدقائي من الطلبة ؟ هم يودون من الفتاة كل شيء ما عدا الزواج...»⁽¹⁴⁾.

قوله على لسان "أم نفيسة" تعاتب ابنتها: «انتصف النهار وهي ما تزال منبطحة في الفراش! من يرضى بالزواج من امرأة نؤوم، أبوها يجهد نفسه ويبدل أمواله لكي يخطبها منه شيخ البلدية... يظن أن ابنته لا تجارها فتاة... ما فائدة قراءتها بالنسبة لزوجها إذا لم تكن تحسن كل ما يتعلق بالمنزل؟...»⁽¹⁵⁾.

الملاحظ أن هذه الفراغات قد احتلت كثافة واسعة في الرواية، إذ لا تكاد تخلو صفحة منها. وهي موجهة في مجملها إلى القارئ الضمني ليتدبرها. ويصل إلى مقاصدها من خلال قراءاته المتواصلة مما يؤدي إلى التفاعل والتواصل بين عناصر العملية التخاطبية (الكاتب، النص، القارئ) إذ يبدأ هذا التفاعل كلما سد القارئ تلك الثغرات.

كما أن الفقرات تحتوي فيما بينها على فراغات وفجوات متروكة للقارئ الضمني، ليتدبرها ويستخلصها بنفسه، فيصل إلى الجزء المسقط من الرواية عن حكمة وتدبر، ومن أمثلة ذلك الفراغ الموجود بين مشهد حوار "نفيسة" مع العجوز "رحمة" صانعة الفخار، وبين مشهد الذهاب إلى المقبرة وذلك حين أجابت "نفيسة" عن سؤال العجوز عن ذهابها معها إلى المقبرة «أرغب في ذلك يا خالة! أود أن أرى الدنيا، إنني اختنقت في هذا السجن»⁽¹⁶⁾، ومن ثم ينقلنا السياق مباشرة إلى الحديث عن المقبرة عند وصول "نفيسة" وأمها والعجوز إلى هناك:

«الطريق الموصلة إلى المقبرة هي الوحيدة التي لا تكثر فيها الانعراجات والصعود والهبوط في هذه القرية! والمكان الذي تقع فيه المقبرة أحسن موقع، اعتدالا وانسراحا، لكن الموتى وإن أخذوا من القرية أجمل مكان، فهم لم يستطيعوا فرض احترام مقرهم الأبدي على الناس، فعندما وصلت العجوز ونفيسة وأمها كانت ثلاث أحمره ترعى فوق القبور!...»⁽¹⁷⁾.

أخبرت الرواية قد المتلقي بالأحداث الأساسية، لتثير لديه رد الفعل الذي يعمل على انبثاق معطيات جديدة، تسعفه في تصور الجزء المسقط من الرواية، مما يساعد القارئ على عملية التأويل ومضاعفة الفهم في نظر "أيزر" (18).

إذ يتضح من خلال النماذج التعبيرية التي دارت بين "نفيسة" والعجوز "رحمة"، يتضح أن الدلالة المفارقة للعلاقات المرتبطة بشخصية "نفيسة" على وجه الخصوص، متولدة عن صراع العلاقات المكانية المغلقة، انطلاقاً من الحجرة التي تنام فيها نفيسة، وتمارس فيها حياتها «الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان، ارتفاعها سبعون صنتم وعرضها خمسون صنتم. وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه "نفيسة" وخزانة أشد قدماً منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي» (19).

إن البيت الذي تعيش فيه "نفيسة" تتعدم فيه ضرورات الحياة، ويقترن دائماً بجبروت والدها "عابد بن القاضي" وكذا معظم أحيزة القرية التي تدخل في دائرة نفوذ سلطة هذا الرجل، مما جعل فضاء المقبرة بالنسبة لـ"نفيسة" فضاء مفتوحاً، يمثل جزءاً من العالم الخارجي، الذي يمثل الرغبة في الخروج بالنسبة إليها، ويمثل من جهة أخرى رغبة في خلق الحوار المتبادل بينها وبين والدتها والعجوز "رحمة". ومن خلال هذا أراد الكاتب أن يوصل إلى القارئ فكرة هامة تتمثل في كون حياة أهل القرية المجسدة في بيوتهم المغلقة، تتساوى مع عالم الأموات في قبورهم، مما يعني أن القرية هي المقبرة.

غير أن النماذج الحوارية الدائرة بين هؤلاء النسوة، تأتي في صيغة تفاضلية مقلوبة الدلالة تماماً، توحى إليها تعابيرهن التي تعني أنهن تحررن - ولو إلى حين - من شبح الوصاية الأمرة، الناهية عليهن، بوصفهن جزءاً لا يتجزأ من فضاء القرية المختوم بعلامة حمراء، لا يمكن التفكير في تجاوزها إلا بإرادة السلطة الوصية (20).

من جهة أخرى تمثل زيارة المقبرة بالنسبة "لنفيسة" المكان المقابل لحجرتها وفي دار والدها "عابد بن القاضي" وفي القرية التي تبدو امتدادا لحجرتها ومن جهة أخرى تمثل زيارة المقبرة المكان الخارجي الجاذب المستقطب الذي جاء على سبيل إثبات الدنيا مسندة إلى الخارج، ما جعل "نفيسة" تشبه البيت الذي تعيش فيه بالسجن.

لعل الموقف الذي جسد هذه الظواهر أكثر، منظر الأحمررة الذي وقع بالمقبرة، وأثار الاندهاش في نفس "نفيسة"، «وكان حينئذ أحد الأحمررة الثلاثة قد توقف عن السرح وأخذ "يغازل" أتنا... وحانت من نفيسة التفاتة فرأت الحمار مستقضا يستعد لاعتلاء الأتان فحولت بصرها وقالت بامتعاض: - "يا للفصاعة! بالمقبرة ...» لكن الفضول الغريزي لدى الفتاة دفعها مرة أخرى إلى النظر في هذه الحادثة الغريبة التي تشاهدها لأول مرة في حياتها ... وما أحدثه المنظر في نفسها من شعور ليس يسيرا تصويره»⁽²¹⁾

فهذا الحدث في حد ذاته لا أهمية له، ولكن أهمية دلالته تكمن في التعبير به عن عقم الحياة الفاقدة للتواصل والاستمرار والعطاء على مستوى عالم الأحياء بالقرية.

من خلال تتبعنا لفقرات الرواية، لاحظنا أنها تحتوي على فراغات وفضاءات بيضاء، متروكة للقارئ الضمني بطريقة تهيئة لأن يستوعبها، ويتشارك مع الباحث في عملية بناء المعنى، لخلق جو من النشاط والتفاعل، وقد اعتبر "أيزر" هذا الفعل نوعا من الأفعال الإرجاعية، التي تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية، تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة، وهذه الفجوات نجدها تستمر في مواضع عدة من الرواية، سواء في الفقرات السردية أو في المشاهد الحوارية.

إن طريقة العرض التي لجأ إليها الكاتب تجمع بين الحوار والسرد، وترسم اللقطات البارزة، تاركة فراغات مهمة، تعطي للأحداث حيوية، وتجعل أثرها في النفوس لا يزول، وبذلك يحاول الكاتب أن يسمو بالقارئ، بجعله قارئاً مرتجلاً، لا يكتفي بالجاهز، بل يبحث عن التأويل والاستكشاف، بغية الوصول إلى أعماق النص، واستشراف آفاق جديدة مدسوسة في ثناياه، وهذا ما لاحظناه في الرواية، إذ يعبر الكاتب عن حياة القرية بظواهر تشير إلى انغلاق الحياة فيها، واستيلاء الأقوياء، ومصادرة حقوق الضعفاء، مما يعني انعدام كل تواصل فيها.

أنهى الكاتب روايته نهاية مأساوية، شبه مفتوحة، متولدة عن مفارقة الحد وخرق المكان⁽²²⁾، إذ يحدث أن تقوم "نفيسة" بمغامرة في القرية، ناتجة عن قناعتها بأن الحياة فيها، تتسم بالقبح والبشاعة والمرارة، فالأمل في حياة أفضل جعلها تدرك أن القيم السائدة في قريتها لا تهدف إلى الإبقاء على التماسك الاجتماعي، ولا تستجيب لطموحات الإنسان المشروعة، وإنما تهدف إلى تكريس التمزق الاجتماعي، وسلب حرية المرأة، مما جعل القرار ينتهي بها إلى الهروب من القرية، الذي تجسد في الملفوظات التالية: «الفرار هو الحل وهو الطريق والاختيار»⁽²³⁾، «تم إحكام برنامج الهروب بكل دقة، ولم تنس فيه أية جزئية»⁽²⁴⁾، «الهروب يقع يوم الجمعة لأنه موعد السوق الذي لا يتخلف عنه أبوها وأخوها عبد القادر في الغالب»⁽²⁵⁾.

لقد حاولت "نفيسة" أن تحقق برنامج الهروب الذي تسعى من خلاله في الحقيقة إلى تحرير المرأة في القرية الجزائرية، التي تدهورت فيها الحياة وتأزمت، «إني أهذي أبحث عن تحرير المرأة ولم أستطع تحرير نفسي إلا بالانتحار»⁽²⁶⁾، ومن هنا يمكننا أن نعتبر مغامرة هروب "نفيسة" على أنها تشكل أزمة ثقة في القيم التي يفرزها فضاء القرية⁽²⁷⁾.

لكن يحدث أن تنتيه "نفيسة" في وسط الغابة، وتظل طريقها المؤدي إلى المحطة، فيلسعها الثعبان، ويسعفها رابح الراعي (الذي كان يرعى غنم والدها)، وكانت قد أهانت ذات يوم بكونه راعيا، وبعد إسعافها يأخذها إلى بيته المتواضع، ليعتني بها هو وأمه. وأخيرا تعود إلى بيت والدها بعد أن يكتشف أمرها، فيفشل البرنامج المخطط من قبلها ويتحقق الانتصار لعالم القرية على عالم المدينة، والغلبة للبدواة على الحضارة. يظهر ذلك في نهاية القصة، حين يخبر أحد سكان القرية والدها عن مكانها، «فكان أحد سكان القرية قد علم بخبر وجود الفتاة في دار الراعي، وكانت بينه وبين ابن القاضي عداوة قديمة أيقظها هذا الخبر المدهش، فترصده كامل النهار ليطلعه على مخبأ ابنته انتقاما منه وإهانة له»⁽²⁸⁾، «إني سمعت كما سمع الناس أن ابنتك هربت أو اختطفتم... على كل حال إنك بصدد البحث عنها، ونظرا لصدافتنا بمجرد أن علمت أين هي بحثت عنك لأخبرك ولكني لم أجذك»⁽²⁹⁾، «إنها هنا بالقرية، بدار راعيك السابق»⁽³⁰⁾.

فيهرع "ابن القاضي" إلى بيت الراعي، حاملا معه الموس البوسعادي، ويتحقق من وجود نفيسة هناك، فيضع ركبتيه على بطن "رابح الراعي"، ويستل موسى في غمده، ويصوبه نحو عنقه، معتزما ذبحه كما تذبح الشاة، وكان يعتزم أيضا ذبح ابنته وأم الراعي، ثم تقفز أم الراعي التي كانت بكاء إلى إحدى زوايا القاعة، فتأخذ فأسا، وتضرب الرجل على رأسه، فيخر صريعا، وتتدفق الدماء من رأس "ابن القاضي" ومن عنق "رابح الراعي"، ثم تسعف ابنها، كما تهب "نفيسة" من جهة أخرى لإسعاف والدها⁽³¹⁾. وبعدها تأخذ أم الراعي في الصراخ. وتعود "نفيسة" إلى بيت والدها، ولكننا لا نعلم بعد ذلك ماذا حدث للرجلين، ولا تخبرنا الرواية بعد ذلك عن موقف سكان القرية وهذا ما يفسح المجال للقارئ الضمني ليتخيل النهاية المبتورة من الرواية، والتي يأبى الكاتب إلا أن يتركها قابلة للقراءة باستمرار.

كما لاحظنا عدم التكافؤ في درجة التلقي بين والد "نفيسة" كمتلق حقيقي فعلي، وقد خفيت عنه الأحداث، وبين القارئ المجرد الذي كشفت له الأحداث، ليتتبعها بكل تفاصيلها، دون أن تخفى عليه خافية. وهذا يتناسب مع طبيعة الرواية التي تنسم أحداثها غالبا بالمفاجأة.

كما لم يخبرنا الكاتب كيف سمع الرجل الذي أخبر والد "نفيسة" عن وجود ابنته بدار "رابح الراعي"، مما يدع مجالا للقارئ الضمني أن يتساءل عن ذلك، بحيث هناك مؤشر يفيدنا في ذلك، إذ يحتمل أن تكون المرأة التي دخلت إلى بيت الراعي ورأت "نفيسة"، هي التي نشرت الخبر على الرغم من أن الأحداث تشير إلى أنها لم تكن تعرفها، غير أن أم الراعي راوغتها وأخبرتها بالإشارة إلى أنها ابنة أختها المتروجة بإحدى القرى النائية، جاءت لتقضي أياما عندها (32).

تكشف الرواية عن نوع من التصادم بين الريف والمدينة، الناتج عن تواجد الذات المثقفة المتمثلة في شخص "نفيسة" داخل البيئة الريفية، مما أنتج لوحة فنية خلفية تنبئ عن قرب حدوث مأساة داخل القرية في حالة من الذهول والانبهار مما وقع. وقد تجعل أواصر القرى بين سكان القرية تنزع وتضطرب بعد محاولة "ابن القاضي" نبذ "رابح الراعي"، وبعد أن انهالت أم "رابح" على رأسه بالفأس دفاعا عن ابنها وقد كانت تلك اللوحة في رسمها الفني بمثابة المعادل الموضوعي لما يحدث الآن، وما سيحدث بعد ذلك في القرية من تفجيرات ساهمت الجامعة والمدينة في توفير أسبابها بجد حين كان النص الروائي يعيد كل ما حدث لهذه القرية إلى "نفيسة"، وإلى ميثاق الثورة الزراعية (33).

3- القارئ الكاشف لأسرار النص: لئن ارتبط الفهم بعملية بناء المعنى عن طريق تقنية ملء الفراغ الذي يرشدنا إليه السياق النصي، فإن الرواية قد أتاحت الفرصة للمتلقي أن يتوغل بين فقراتها، لبحث عن الأسرار المخبوءة فيها في إطار يتفاعل فيه مع النص، حيث يقوم بنشاط

تعويضي ويكشف عن الغامض ويحدد المطلق، مثل تلك الاستفهامات التي تحدث مجالا واسعا لاشتغال الفراغات والإجابة عنها، إذ يلجأ القارئ إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات، ذلك أن «الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جوابا يحتاج إلى تفكير يقع به هذا الجواب في وضعه»⁽³⁴⁾. كما حدث في الحوار الذي دار بين اللاعبين في المقهى، كقول أحدهم: «مشوي في القمر! ما معنى هذا! لست أدري...تبدلت اللغة»!⁽³⁵⁾.

اننقل الكاتب إلى فكرة أخرى دون أن يجيب عن تساؤل الشيخ الذي لم يفهم لغة الحديث الذي آلت إليه الحياة في هذا العصر، تعتمد ترك البحث فيه للقارئ الضمني الذي سوف يكلف نفسه عناء البحث عن الإجابة، عن طريق ربط أجزاء الرواية ببعضها البعض. فبالعودة إلى الحوار الذي يسبق هذا السؤال، نفهم أن العبارة تخص "عابد بن القاضي" الذي يحضر الغداء لضيوف القرية، هادفا من ورائه تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية. في قوله: «بالنسبة للماضي هناك نقطة سوداء في حياته لا يعرفها إلا مالك»⁽³⁶⁾، فرغم العداء الموجودة بين "مالك" و"عابد بن القاضي"، والتي محورها استيلاء هذا الأخير على معظم الأراضي الزراعية، وخوفه من الإصلاح الزراعي، إلا أن الرواية لا تخبرنا بحقيقة الصراع الناشئ بين الطرفين، الذي تعود جذوره إلى الماضي، بخاصة لما نعلم أن الكاتب يواصل حديثه بأن هذه الأراضي المحتكرة هي من الحاضر والمستقبل الذي يخاف عليه "ابن القاضي"، إذا تقرر عملية الإصلاح الزراعي.

إن هذه التساؤلات والاستفهامات تدعو القارئ الضمني إلى التفاعل مع أحداث الرواية، ومحولة الإمساك بأدق التفاصيل، بالعودة إلى سنوات مضت، حيث يدرك المرسل أن المتلقي سيصل إلى الإجابة عنها من خلال فهمه للمقاصد التي يسعى إلى بثها، والتي تتعلق كلها بعملية الإصلاح الزراعي وتقرير فكرة "الأرض لمن يخدمها".

وتدعو أسماء الشخصيات القارئ الضمني إلى محاولة الكشف عن الدلالات التي استعملت لأجلها، كدلالة اسم شخصية "عابد بن القاضي" الذي يندرج في منظومة الأسماء والكنى ذات المواقع الاجتماعية المتوارثة التميز والامتياز. فهو مركب من اسم فاعل: "عابد"، وكنية انتساب متميز: "ابن القاضي"، وسواء كان هذا الاسم متشاكلا جزئيا أو كليا مع الأشباه والنظائر الكثيرة له، فإن دلالاته مفارقة تماما لطبيعة وموقع ورؤية الشخصية التي تحمله، فإذا افترضنا أن اسم الفاعل: "عابد"، يعني الإمعان في الدلالة على الإنسان النقي، النقي، الطائع، الذي أخلص العبادة لربه، فإن الكاتب قد جعل من هذا المسند: "عابد" محل تهكم وسخرية من عادة الإقطاعيين والموسرين عموما بالأقنعة الدينية التي يستغلون فيها الدين لأغراضهم الشخصية، ويتظاهرون به لتعزيز مواقع نفوذهم في المجتمع الفقير المتخلف⁽³⁷⁾.

فالعابد حقا لا يتميز من عباد الله. وواقع حال "عابد بن القاضي" أنه متميز من عباد الله ومستغل لهم. فواقع حاله مختزل في سلطة نفوذه، إن اسم "عابد" في الرواية، إمعان في التزكية المفرغة من التقوى، وتزداد المفارقة تركيبا وشمولا في اسم كنية الانتساب "ابن القاضي" الذي يستحضر معه دلالات تتكامل في تفسير طبيعة وموقع ووظيفة هذه الشخصية الإقطاعية المتسلطة. فالقاضي هو السلطة المكيعة في المجتمع بحكم القانون والشرع والعرف⁽³⁸⁾. يدل على ذلك الكثير من العبارات الواردة في الرواية، كقول الكاتب على لسان "عابد بن القاضي":

«أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء»⁽³⁹⁾، وقول "نفيسة" بشأن والدها في رسالة أرسلتها إلى خالتها بالجزائر العاصمة: «السجن الذي أقضي فيه أيامي لدى أهلي يزداد ضيقه يوما بعد يوم، وإن أبي الذي يمثل في نفس الوقت القاضي والجلاد، حكم ألا أعود إلى الجزائر لمتابعة دراستي، وقرر أن يزوجني من شخص لا أعرفه»⁽⁴⁰⁾.

نجد في السياق التاريخي للاستعمار الفرنسي بالجزائر أن القاضي كان أحد أهم الأدوات، التي سخرها الاستعمار الفرنسي لتطبيق قوانينه الجائرة، ولذلك صنف القضاة في المواقع الطبقيّة المتميزة، التي غالبا ما كان يشغلها العملاء الموالون لفرنسا⁽⁴¹⁾.

كل هذه الدلالات والأوصاف يفهمها القارئ، ويطبقها على هذه الشخصية في النص الروائي من بدايته إلى نهايته.

أما اسم "مالك"، فقد وجد فيه الكاتب موازيا سلطويا متعارضا ومتناقضا مع السلطة المسندة لشخصية "عابد بن القاضي"، إذ بصرف النظر عن الدلالة اللغوية المعجمية لاسم "مالك"، فإن هذه الشخصية تمثل الرجل المتقف ذا التاريخ المجيد. والمجاهد الأول من أبناء القرية الذي صعد إلى الجبل، وكان إطارا فاعلا ومسؤولا أثناء الثورة في الماضي، ورئيس البلدية في الحاضر، أي صاحب سلطة وقرار. ويمثل شخصية غير مندفعة وراء إغراء السلطة الرسمية، ولا السلطة الإقطاعية التي أرادت احتواءه كسلطة معارضة في الماضي والحاضر⁽⁴²⁾.

أما "نفيسة"، فهي الشخصية المحورية في الرواية، استقطبت مختلف مظاهر الوعي السائد في الرواية، وجعلها الكاتب رمزا فنيا للجزائر المتحررة، ظهرت محاولاتها لتحرير نفسها. وتحرير القرية كلها من سلطة الخطاب الأمر، ممثلا في إرادة والدها الإقطاعي. ومن الخضوع لسلطة الخطاب الأمر بالإضمار من خلال رفضها القاطع لمبدأ الزواج من "مالك" رئيس البلدية: «فهي إذن في كل هذه الحالات نفيسة بالجوهر، وإن لم تكن كذلك "بالعرض"، غير أن إدراك نفاستها كجوهر يتغير في منظور والدها الإقطاعي الزائف "عابد بن القاضي" الذي لا يرى فيها جوهرًا إنسانيا يستوجب التكريم ... بقدر ما يرى فيها "عرضا" طارئًا محمولًا على السلعة أو البضاعة المربحة التي تتم بها مقايضة الأشياء وفق ترجيح الربح على حساب الخسارة»⁽⁴³⁾، لذلك

يعرضها كما عرض أختها "زليخة" في الماضي كمقابل لتأمين النفوذ على الأرض المهددة، ومن هنا تتحول نفيسة "الجوهر" الإنساني إلى نفيسة "العرض" الطارئ الذي يتداول به في معرض اتساع النفوذ، أي أنها ضمناً صارت في حكم نقيض الاسم الذي تحمله، وهو "رخيصة"، إلا أن الكاتب أراد أن يجعلها نفيسة "الجوهر"، ليكشف من خلالها عن تهافت الوعي الإقطاعي الزائف لشخصية "عابد بن القاضي" من داخله أي من خلال موقف التحدي الجذري لشخصية "نفيسة" المتمثل في الرفض والهروب من البيت.

إن أسماء الشخصيات مشحونة بدلالات مختلفة، تدعو القارئ الضمني للكشف عنها وعن الغموض المحيط بها، لكنها لم تشكل عائقاً أمام التواصل المطلوب، لكون الرواية عمدت منذ البداية إلى تحليل سمات الشخصيات، مما يسهل على القارئ الكشف عن دلالاتها. وكان "أمبرتو إيكو" قد أشار إلى فكرة المعنى القبلي، باعتباره منطلقاً لجميع القراءات الممكنة، وهو متصل بمقصدية المتكلم. يقبل "إيكو" كل التأويلات، بشرط أن لا تتعارض مع قرائن نصية غير مأخوذة بعين الاعتبار.

إن فكرة القارئ الضمني عند "أيزر" التي تعتمد على مبدأ الفراغ تناقض الرأي الذي يعتمد على مفهوم الامتلاء، الذي يعني أن «النصوص ينظر إليها باعتبارها ممثلة مسبقاً بالمعنى»⁽⁴⁴⁾، والواقع أن عملية التواصل لا تحدث إلا بوجود تلك الفراغات، فإذا كان النص ممثلاً بالمعنى، فلن يكون هناك مجال للقارئ الضمني للكشف عن أسرار النصوص، فالتواصل «عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبقاً، بل تفاعل مقيد وموسع ومتبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني بين الكشف والخفاء. إن الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطاً بما هو ظاهر، ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود. وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل، وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص»⁽⁴⁵⁾.

يبدأ تواصل القارئ مع النص عندما يقتحم البنية النصية، مستخدماً رصيده المعرفي وملكاته الخاصة، وكل الظروف والملابسات المحيطة بالنص، وقد شبه هذا النوع من القراء بالغواص الباحث عن الصدف في البحر، وهي الفكرة التي أشار إليها "عبد القاهر الجرجاني". نبه إلى ضرورة تسليح المتلقي بالمعرفة والخبرة للوقوف على المعاني الدقيقة للنص، فشبه هذا القارئ بالغواص الماهر، الذي يكد ويتعب باحثاً عن الأصداف وشقها للوصول إلى الجواهر. يقول: « فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى، كالجواهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدف، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»⁽⁴⁶⁾

من هنا نفهم أن مهمة المتلقي هي البحث والتقيب وإعمال الفكر. وليس كل متلق يهتدي إلى الكشف عن إدراك العلاقات الموجودة بين أجزاء النص، فعلى المتلقي أن يضاعف اندماجه بالنص، لكي يملأ الفراغات التي توضحها البنية الدلالية للنص.

يعتمد ملء الفراغ النصي على وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ، لإنشاء المضمون المبتور، وهذا السياق ينبغي أن يبنى من قبل القارئ عن طريق الإشارات والمفاتيح النصية التي يستقيها من داخل النص نفسه لاستخراج المعنى الخفي من خلال اكتشاف شفرة النص. وقد نبه "أيزر" إلى الحذر والحيطة حتى لا ينحرف القارئ عن معنى النص. وفي بعض الأحيان يجب أن تبقى مواقع اللاتحديد مفتوحة، كما يؤكد "إنغاردن" الذي يرى أنه ليس من الضروري أن تملأ كل هذه الفراغات. فهناك حالات لا ينبغي ملؤها أن الإتمام المهذار لذلك الشيء الذي ليس في حاجة إلى إتمام يحول النص الجيد إلى ثرثرة رخيصة ومستنزة جمالياً، ويخلخل انسجام البنية المترابكة، وبالتالي تغيير القيمة الجمالية للنص. أشار "إنغاردن" إلى بعض المعايير التي تسمح للمتلقي بملء هذه

المواقع «إذ يجب على الإيقاع المتعدد الأصوات للبنية المترابكة للعمل أن يبقى سليماً إذا كان عليه أن يحدث تجربة جمالية، وهذا يعني أن اللاتحديدات يجب أن تزال، أي أن تملأ أو تفسر أيضاً، حتى يمكن لمستويات العمل المختلفة أن تتربط فيما بينها بطريقة ملائمة، وتصبح الخصائص الصحيحة جمالياً في مركز الاهتمام، فالمعيار إذن هو الإيقاع»⁽⁴⁷⁾.

في الأخير، يمكن القول إن رواية "ريح الجنوب" قد شكلت جملة من الفضاءات البيضاء واللاتحديدات التي يقوم فيها القارئ بربط الأجزاء غير المترابطة، وملء الفراغات المتروكة بين ثنايا الرواية، حيث تبدأ متعة القارئ عندما يصبح منتجا، إذ يلتقي مع النص والكاتب عند مواضع مشتركة يسميها "أيزر" برصيد النص، فيحدث التواصل والتفاعل. ويتم الكشف عن المنظورات المتنوعة، التي تعبر عن القناعات الثورية الاشتراكية عند الكاتب.

الهوامش:

- 1) ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 184.
- 2) فولغانغ أيزر، « فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي»، ترجمة: أحمد المدني، مجلة آفاق المغربية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع6، 1986، ص 30.
- 3) م ن، ص ن.
- 4) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، عمان، ط1، 1997، ص 163.
- 5) فولغانغ أيزر، « فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي »، آفاق، ع6، ص30.
- 6) ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاوض التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 7.
- 7) ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995، ص 279 وما بعدها.

- (8) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 36.
- (9) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص97، نقلا عن: محمود سيد أحمد، دلتاي وفلسفة الحياة، ص 34.
- (10) ناظم عودة خضر، المرجع نفسه، ص 123.
- (11) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، د. ت، ص 91.
- (12) ينظر: نبيل حداد، الإبداع ووحدة الانطباع، قراءات ونصوص في القصة والمسرحية العربية القصيرة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص50.
- (13) ينظر: عثمان بدري، قم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، حي بوعتوة، الأبيار، الجزائر، 2001، ص ص: 70 - 71.
- (14) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 9.
- (15) م ن، ص12.
- (16) م ن، ص 20.
- (17) م ن. ص ن.
- 18) voir: wolfgang Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Margada éditeur, Bruscelles, 1985, p 49 .
- (19) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 8.
- (20) ينظر: عثمان بدري، قم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، 92.
- (21) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص23.
- (22) ينظر: عثمان بدري، قم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص101.
- (23) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص218 .
- (24) م ن، ص 237.
- (25) م ن، ص ن .
- (26) م ن، ص 217.
- (27) ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000، ص 102.
- (28) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 262.

- (29) م ن، ص ن.
- (30) م ن، ص 263.
- (31) ينظر: م ن، ص 265.
- (32) ينظر: م ن، ص 261.
- (33) ينظر: رشيد بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ج1، طبعة: 2002، ص 152.
- (34) أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص 136.
- (35) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 46.
- (36) م ن، ص 47.
- (37) ينظر: عثمان بدري، قم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص: 103 - 104.
- (38) ينظر: م ن، ص ص: 104 - 105.
- (39) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 90.
- (40) م ن، ص 93.
- (41) ينظر: عثمان بدري، قم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص: 105.
- (42) ينظر: م ن، ص 106.
- (43) م ن، ص 108.
- (44) ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 13.
- (45) فولفغانغ أيزر، «التفاعل بين النص والقارئ» ترجمة: الجلال الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع7، 1992، ص ص: 8 - 9.
- (46) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2002، ص 123.
- (47) فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحداني، الجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص 108.

III - ترجمات

جوليا كريستيفا: سلطات البشاعة : * (Pouvoirs de l'horreur)

أ. عزيز نعمان
جامعة تيزي وزو

في ليلة تتعدم فيها الصور، ترجّها أصوات حالكة، ووسط أجسام جوفاء تسكنها في جميع الأحوال رغبة واحدة في الدوام سميت الدناءة فوق الصفحة، التي رسمت عليها زخرفة أولئك الذين وهبوني هدية التنازل عبر ما فيهم من فراغ. وأنا أعبر ذاكرة جاوزت الألف سنة، جُردّ خيالها من هدف علمي ليتبع طيف الديانات، رأيت تلك الدناءة تبسط ببشاعة - في نهاية المطاف - كامل سلطتها عبر الأدب.

إذا ما تم تقريب زاوية النظر فإن كل أدب، على وجه الاحتمال، صيغة لتلك الكارثة التي يبدو أنها متجذرة - مهما تكن الظروف الاجتماعية والتاريخية - في الخط الهش («الحد الأدنى») الذي لا تكون فيه الهويات (ذات/موضوع)، أو لن تكون إلا هويات مضاعفة ومرتجة وغير متجانسة وحيوانية وممسوخة ومبدلة ودينئة.

إنّ عمل سيلين (Céline)¹ الذي يستمد من الحداثة المكابرة المهدمة، أو بالأحرى المكابرة التحليلية، ويُبقي من الكلاسيكية الكفاءة البطولية المقرونة بالآفاق الشعبية أو العامة ما هو في النهاية سوى مثال عن الدناءة على غرار أمثلة أخرى.

كان بإمكان بودلير (Baudelaire)² أو لوتريامونت (Lautréamont)³ أو كافكا (Kafka)⁴ أو ج. بتاي (G. Bataille)⁵ أو سارتر (Sartre)⁶ (الغثيان - La Nausée -)، أو كتّاب محدثين آخرين أن يساهموا بطريقتهم في التسمية التي نزلت بها إلى الجحيم، أي تسمية الهوية التي تقبل دلالة. لكن قد

يكون سيلين أيضا مثالا مميزا ومن ثم سهلا، ذلك أن فظاظته المتولدة عن المأساة العالمية للحرب الثانية لم تستثن فضاء في فلك الدناءة: فلم تستثن ما هو أخلاقي وسياسي وديني وجمالي، ولا استثنيت ما هو شخصي أو عرفي بشكل أخص. وإن بين لنا (سيلين) من خلال ذلك إحدى النقاط القصوى التي يمكن بلوغها، وهو ما يوافق العدمية عند رجل الأخلاق، فإنه يكشف كذلك عن قدرة على التأثير تمارسها منطقة البشاعة تلك على كل شيء بصورة ظاهرة أو خفية. وما يسعى هذا الكتاب** لإظهاره هو معيار الذاتية (أعتقد أنه معيار كوني) الذي تستند إليه تلك البشاعة وكذا دلالتها وسلطتها. وأنا أفترض أن يكون الأدب دالا مميزا لها، سأحاول أن أبين، على خلاف التصور العام الذي يجعل منه هامشا مصغرا لثقافتنا، أن ذلك الأدب - أو الأدب بصورة عامة - تشفير نهائي لأعمق ألامنا ومصائبنا وأخطرها. وتتأتى من ثم سلطته الليلية "الدجنة العظمى" - أونجيل دو فولينييو (Angèle de Foligno)⁷ -، وتتولد شبهة دائمة فيه: «الأدب والشر» (جورج بتاي)، كما يصير حاملا للشعلة المقدسة التي، وإن غابت عنا فإنها لن تمنحنا راحة البال وهي تستعين بسحرة استقدمتهم من كافة آفاق الشر. إن الأدب، وهو يحتل مكانته ويستحوذ نتيجة ذلك على السلطة المقدسة للبشاعة، قد يكون أيضا مصبًا لما هو دنيء لا محاولة أخيرة. إنه مصب الدناءة وتفرغ لها عبر الكلمة المضطربة.

إن حالة عدم اليقين تلك، التي أسمىها الدناءة، وإن تأتت عن الأم - «الأمومة» - فإنها تصلح في إرشاد الكتابة الأدبية بخصوص المعركة الأساسية التي على الكاتب (رجلا كان أو امرأة) أن يخوضها دون أن يطلق اسم الجنون على ما يُثبت أنه ضِعْفٌ لصيق به وكذا آخر (الجنس المقابل) بشغله ويسكنه. أليكون ما يملكنا ونحن نكتب لبلوغ حالة تطهير مجهولة هو غير الدناءة؟ لن يكون ثمة سوى حركة نسوية راغبة في الإبقاء على سلطتها - وهي آخر الإيديولوجيات المطالبة بالسلطة - للتدبير بالمغتصب أمام ذلك الفنان الذي يعد هازما للنرجسية، حتى وإن جهل ذلك، وكذا لكل هوية وهمية بما في ذلك الهوية الجنسية.

على الرغم من ذلك ما فائدة الإصرار على صفة البشاعة في هذا الزمن الموشوم بأزمة تعاسة؟

بإمكان أولئك الذين اقتادهم مسار تحليل كتابة أو تجربة مؤلمة أو مثيرة إلى فض بكاراة السر الجمعي الذي يتوارى خلفه حب الذات والآخر قصد النظر إلى هوة الدناءة التي تكبلهم، بإمكانهم أن يقرؤوا هذا الكتاب غير القراءة التي تجعل منه ممارسة فكرية، لأن الدناءة بعبارة مختصرة، هي الواجهة الأخرى للشفرات الدينية والأخلاقية والإيديولوجية التي تتبني عليها إغفاءة الأفراد وهدوء المجتمعات النسبي. إن تلك الشفرات هي التطهير والكبت، لكن عودة ما هو مكبوت فيها يشكل «كارثتنا» التي لا سبيل لنا فيها من الهروب عن التشنجات المأساوية للصدمات الدينية.

يكنم اختلافنا الوحيد المترتب عن ذلك في عدم رغبتنا في مواجهة الدنيء وجها لوجه. من يود أن يكون نبيا؟ لقد فقدنا الإيمان بدال وصي (signifiant Maître). بفضل التوقع أو الإغراء: التخطيط، التعهد بتحقيق شفاء أو التزيين؛ ممارسة ضمان اجتماعي أو إنجاز فن دون الابتعاد عن وسائل الإعلام.

أسألكم - بوجيز العبارة - من يقبل أن يقول إنه دنيء، وإنه موضوع الدناءة أو موضوع لها؟

لا شيء يُوجب على المحلل النفسي أخذ مكان المتصوف؛ فلا تزال المنظومات المرتبطة بالتحليل النفسي تبدو قليلة التكيف، طالما أن الفساد الأصلي الكامن فيها يوجهها إلى تحنيط ما يقع من تحول إثر عملية إنتاج حالات جنونية صغرى (Mini-Paranoïaques)، إن لم يكن الأمر مقتصرًا على حالات ضعف عقلي أحادية النمط ليس إلا. ومع ذلك، قد يكون بإمكان المحلل - إذا ما استطاع الالتزام بالمكان الوحيد المخصص له وهو الفراغ أي ما لا يمكن تصوره من الميتافيزيقا - بإمكانه أن يُصغي أو يُصغى إليه وهو يبني خطابا حول خصلة البشاعة تلك أو السحر التي تنبئ بنقص حاصل عند الذات المتكلمة، لكنها إذا ما أدركت وكأنها أزمة نرجسية في حدود ما هو أنثوي أنارت بشعلة

ساخرة الادعاءات الدينية والسياسية التي تسعى لمنح المغامرة الإنسانية دلالة. فمقابل الدناءة ليس للدلالة دلالة إلا وهي مفككة ومرفوضة ومدانة: هزلية «إلهية»؛ «بشرية» أو «لمرة أخرى»، لا تكون الكوميديا أو الخرافة إذن قابلة التحقق إلا بدءاً من المستحيل القادم أو القاطع، لكنه هاهنا موضوع ومثبت.

باعتبار المحلل - المقيد إلى الدلالة مقدار تقيد ببغاء روسيل (R. Roussel)⁸ بمربطه*** - يؤول فإنه بكل تأكيد واحد من الشاهدين النادرين على أننا نرقص فوق فوهة بركان. أن يستمد من ذلك الوضع متعته الفاسدة، فله ذلك، شريطة أن يقوم بصفته رجلاً أو امرأة لا صفة له بتقجير منطق وسالوسنا وأحقادنا الأعرق دفناً. أيمكنه بذلك أن يصور البشاعة دون أن يغنم بسلطة منها؟ أيمكنه أن يعرض البشع دون أن يلتبس به؟ من المحتمل أن لا يحدث ذلك، لكن بمعرفة ذلك معرفة ملغمة بالسهو والمزاح، معرفة بشعة، فإنه (ها) سيقدم على اجتياز أول تعمية (Démystification) كبرى للسلطة (الدينية، الأخلاقية، السياسية، العرفية) التي شهدتها الإنسانية والمتولدة بالضرورة وسط حالة اكتمال الدين كبشاعة مقدسة هي بشاعة التوحيد اليهودي - المسيحي. فليواصل في الوقت ذاته آخرون مسيرتهم الطويلة اتجاه معبودات وحقائق من شتى الأصناف مجندين بإيمان لن يكون إلا إيماناً حقيقياً بالحروب المستقبلية، حروب مقدسة بالضرورة...

أ يكون ما ابتغيه نفسي شاطئاً هادئاً من التأمل حينما أضع البشاعة المغذية أسفل المساحات الدنيا والمستوية للحضارات التي تعمل على إبعادها: بتطهير البشاعة الممنوحة وتنظيمها وتصويرها قصد بناء الذات والاشتغال؟ أراه بالأحرى عمل تخيب وكتباً وتفرغاً... إنه الوضع الوحيد على وجه الاحتمال، الذي يحقق توازناً مع الدناءة. أما ما بقي - آثاره وتشكله - فما هو إلا أدب: أوج نقطة تنهار فيها الدناءة بفعل انفجار الجميل الذي يغمرنا... و«يلفقد كل شيء وجوده» (سيلين).

- * - ورد هذا النص في كتاب لجوليا كريستيفا، يحمل العنوان ذاته، ولمزيد من الاطلاع نقدم فيما يلي المعلومات المتعلقة بالكتاب: Julia Kristiva, Pouvoirs de l'horreur-Essai sur l'abjection, Seuil, Paris, 1980 (De la p.243 jusqu'à la p.248)
- 1- لويس فرديناند سيلين (Louis Ferdinand Céline) (1894-1961) : طبيب وكاتب فرنسي، حظيت أعماله الكثيرة بشهرة عالمية. من بينها: "رحلة في جوف الليل" (Voyage au bout de la nuit) (1932)، "موت مأجور" (Mort à crédit) (1936)، "شمال" (Nord) (1960)، "جسر لندن" (Le Pont de Londres) (1964)، ...
- 2- الشاعر الفرنسي شارل بودلير (Charles Baudelaire) (1821-1867)، صاحب ديوان شعر "أزهار الشر" (Les fleurs du mal) (1857).
- 3- إيسيدور لوسيان دوكاس (Isidore Lucien Ducasse) (1846-1870) اشتهر باسم كونت دولوتريامونت (Comte de Laureamont)، وهو شاعر فرنسي أوروغواي، صاحب ديوان شعر "أغاني مالدرور" (Chants de Maldoror) وكُرأستين: أشعار I (Poésie I)، وأشعار II (Poésie II).
- 4- فرانز كافكا (Frantz Kafka) (1883-1924) كاتب تشيكي باللغة الألمانية، صاحب مؤلفات ثلاثة: "القضية" (Le procès)، "القلعة" (Le château)، "يوميات" (Journal intime).
- 5- جورج بتاي (Georges Bataille) (1897-1962)، كاتب فرنسي، دارت أعماله في فلك الأدب والأنثروبولوجيا والفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع وتاريخ الفن، ومن أشهرها: "تاريخ العين" (Histoire de l'œil) (1928)، "السيدة إدوارد" (Madame Edawarda) (1937)، "التجربة الباطنية" (L'expérience intérieure) (1943)، "النصيب الملعون" (La part maudite) (1949)، "الأدب والشر" (La littérature le Mal) (1957)، "المستحيل" (L'impossible) (1962).
- 6- جون بول سارتر (Jean- Paul Sartre) (1905-1980): فيلسوف و أديب (مسرحي و روائي و قاص) وناقد فرنسي، أدرجت مفاهيمه الفلسفية ضمن ما عُرف بالنزعة الوجودية. من أشهر أعماله: "الغثبان" (La Nausée)، "جمهورية الصمت" (La république du silence)، "الذات والعدم" (L' Être et le Néant)، "الذباب" (Les Mouches)، "الكلمات" (Les Mots)، "ما الأدب؟" (Qu'est-ce que la littérature?).
- ** - إشارة إلى الكتاب في كليته، لأن النص المقترح هو آخر النصوص (النص الحادي عشر).
- 7- أونجيل دوفولينيو (Angèle de Foligno) (1248-1309) امرأة دين إيطالية عُدت من أولى المتصوفات التي اعترفت بها الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. يعد نصها الذي عرف تحت

عنوان: "كتاب أونجيل دوفولينيو" (1285-1298) من كبار الأعمال المندرجة ضمن ما يعرف بالكتابة الصوفية.

8 - ريموند روسيل (Raymond Rousse) (1877 - 1933): كاتب ومسرحي و شاعر فرنسي. يعد من أوائل الكتاب السُرياليين. من أعماله: "روحي" (Mon Ame) (1894)، "الازدواجية" (La doublure) (1897)، "خاطر من إفريقيا" (Impressions d'Afrique) (1910). "خاطر جديدة من إفريقيا" (Nouvelles Impressions d'Afrique) (1927)، "كيف ألفت بعضا من كتيبي" (Comment j'ai écrits certain de mes livres) (1935).

***- تلمّح كريستيفا إلى بيت من قصيدة الشاعر "روسيل" (خاطر جديدة من إفريقيا) القصصية قصد تقريب السياق إلى ذهن القارئ. نورد فيما يلي بعض أبيات القصيدة- مترجمة ترجمة حرة ومتبوعة بأصلها الفرنسي:-

S'il peut rire, chanter, siffler, faire des frais	إذا ما استطاع الضحك والغناء والتغريد والكلام
C'est que le perroquet se fait vite a la chaîne	فذلك لأن الببغاء يألف القيد بسلام
Qui-lui qui sait vieillir comme vieillit un chêne	هو من يعرف الكبر معرفة القرو الهرم
Quand nul n'est au persil des mets où son bec mord	لما يندفع فوه بما لا يمنح لسواه من طعام
Le rive à son perchoir et l'y rivera mort	يلحق بمجثمه فيثبت ميتا على الدوام

ينظر :

Raymond Roussel, Nouvelles Impressions d'Afrique, HIBOUC, France, 2006, p.100

<http://www.hibouc.net/lib/roussel-nouvelles-impressions-afrique-1.pdf>

IV- دراسات باللغة الأجنبية

IV- دراسات باللغة الأجنبية

**L'opacification comme stratégie discursive à visée
pragmatique dans la pièce théâtrale *Les Vigiles*, adaptée de
l'œuvre de T. Djaout par O. Fetmouche.**

**Ait Challal Salah, doctorant, ENS
Bouzaréah, Alger**

Dans cette analyse, nous n'avons pas la prétention d'épuiser le sens d'un texte, doublement « travaillé » : par l'écrivain et le dramaturge (le pourra-t-on un jour ?), tant les angles d'approche sont multiples et sa densité profonde. Nous tenterons dans le cadre de ce modeste travail de nous intéresser à la notion d'opacification en tant que stratégie discursive à visée pragmatique dans la mesure où elle viole, en se manifestant sous la forme de l'ironie, une des maximes conversationnelles de H. P. Grice : « être clair ». Cette opacification concerne l'acte de dénomination du héros Mahfoud Lemdjad (désormais M. L.) et l'acte de désignation de l'objet (l'invention). Elle met en jeu des procédés énonciatifs tels que l'implicite à travers des manifestations tels que le présupposé et le sous entendu (Orecchioni, 1980b). Cette stratégie permet de guider le lecteur à travers un jeu de substitutions d'identités qui le tiennent en haleine et donne au texte une grande densité narrative. Et c'est à travers un jeu de substitutions que l'auteur, et par ricochet le metteur en scène, construisent le portrait d'un personnage emblématique.

La première substitution :

La scène I de l'acte I est entièrement consacrée à la présentation du personnage principal. Elle est caractérisée par l'opacité autour de l'identité de ce dernier qui apparaît dans le texte théâtral sous la forme de la modalité d'énonciation « il ». Or on sait depuis Benveniste (1966) que le « il » non – personne est étranger à l'acte d'énonciation par opposition aux autres personnages (les vigiles, dans le texte) conjoints dans un « nous » implicite.

C'est une construction qui échappe à toute modalité référentielle anaphorique caractérisante. Elle est construite par défaut à travers certains indices contextuels.

La réplique « tais-toi. Ne crie pas » d'un vigile à son collègue place la scène dans une ambiance de vigilance à l'égard du héros. L'énoncé comme « Il est toujours là. Il n'a pas éteint la lumière »

accentue cette sensation de méfiance et d'épiage. Les actions du personnage sont (sur)interprétées, déformées, créant ainsi un climat délétère où allumer une bougie, par exemple est assimilé à un code de communication avec l'ennemi. Ce que le héros a entre les mains est vu tantôt comme une caméra tantôt comme un ordinateur d'espionnage. Bref, la panoplie du parfait espion est ainsi représentée.

La deuxième substitution :

Dans la scène 2, le processus d'opacification concerne l'objet de la méfiance des vigiles. Dans son dialogue d'amoureux, M. L., pour justifier son absence à l'être aimé, parle de projet, notion assez vague. Et quand Samia, la fiancée de M. L. interroge « Et alors ? Où est ce fameux projet ? », elle ne donne, en réalité aucune information supplémentaire au spectateur. Bien au contraire, l'anaphorisation apparaît ici comme une redondance voulue, codée. L'emploi d'un évaluatif axiologique (Orechionni, 1982) ne dit pas si l'ironie qu'il développe renvoie à un projet d'envergure ou de moindre importance, ce qui ouvre la voie à l'ironie.

Le portrait dressé par les vigiles de M. L., au fil de la trame théâtrale, est loin d'être rassurant car ce dernier apparaît toujours sous la modalité désincarnée de « il ». Il est décrit successivement comme agressif, provocateur et agité. Son origine est définie par ce qu'il n'est pas « Ce n'est pas un fils du bled ». Cette exterritorialité lui confère un statut d'étranger qui réveille dans l'imaginaire collectif peur et méfiance.

Cela est confirmé par la phrase d'un des vigiles « IL nous vient de la capitale ». Le pronom « nous » s'opposant à « eux » (ré) actualise la conflictualité spatiale en termes de centralité périphérie sur la base de sous entendus : que la ville est un espace dévoyé et subversif où se trament les manipulations et les conspirations de toutes sortes, alors que la campagne reste le symbole des valeurs pures. La réplique de Skander (un vigile) « Il nous vient de la capitale », avec l'emploi du pronom « nous » corrobore cette idée.

L'énoncé du deuxième vigile va dans le même sens « Je pense qu'on nous l'a envoyé spécialement pur perturber l'ordre de notre commune ». L'adverbe de manière « spécialement » plaide pour le complot.

La question du troisième vigile, Si Mokhtar « N'est-il pas un agent des impôts par hasard ? », au delà du présupposé qu'elle admet (Nous avons des choses à nous reprocher) amplifie le voile sur l'identité de M. L., et ce d'autant plus qu'il est discret et n'affiche pas ses intentions.

En l'absence d'un nom propre pour le désigner, le héros sera identifié sous l'expression opacifiante d'« inventeur de machine ». L'expression est tellement vague qu'elle fera l'objet d'un jeu de substitution sur l'axe paradigmatique de la part de Mnouer, un autre vigile, assimilera le mot « machine », pêle-mêle à « avion », « sous marin » et « frigidaire ». L'association d'éléments aussi hétéroclites ne se justifie que par souci humoristique, un humour qui se conjugue à l'ironie et qui trouve sa chute dans la réplique du vigile Skander qui clôt le paradigme des substitutions par l'expression « deux bouts de bois » pour caractériser l'invention de M. L.

Le titre de la scène VII de l'acte I est évocateur à ce sujet : « Conseil de guerre des vigiles ». Dans la didascalie, le metteur en scène parle de « conclave » et d'« opérations », conférant aux événements une allure guerrière. Un langage codé, comme chez les militaires, va être utilisé comme dans cette locution figurative « L'oiseau a quitté son nid » pour désigner les mouvements de M. L. La suite de la réplique « on ne sait plus où il est » confère à ce dernier, de façon implicite, des qualités de stratège dans l'art du camouflage, ce qui est le propre des espions.

La réplique de Skander « Le gars s'est installé depuis plus d'un mois chez nous et on était les derniers à le savoir », outre qu'elle exprime un viol de territoire qu'indique la modalité « nous », renforce le profil d'homme de l'ombre attribué à M. L.

Ce n'est qu'à la fin de la scène que le vrai nom du héros sera donné. Ce dévoilement de l'identité ne durera pas longtemps puisque quelques répliques plus loin, il sera désigné par le terme « bonhomme ». Cette anaphorisation est justifiée au plan sémantique par l'exigence d'une forme de familiarité, pour ne pas dire de proximité (dans la surveillance) entre les vigiles et M. L.

Le mea culpa de Mnouer : « J'ai été dupe. Je pensais que tous les Algériens étaient des citoyens sincères et des fils de bonne famille » laisse planer un sous entendu : M. L. n'est pas un fils de bonne famille. Ce qui justifierait toutes les peurs exprimées à son égard.

La redondance de la locution figurative « l'oiseau s'est envolé. » donne à penser que la lutte contre l'« espion » sera longue comme elle justifie l'usage du discours opacifiant.

La troisième substitution :

L'acte II s'organise autour de la délivrance d'un document administratif : le passeport. Le discours sera tendu par la même démarche opacifiante. Dans la scène I, M. L. s'est présenté au commissariat pour déposer son dossier de passeport en vue d'aller présenter son invention, une machine à tisser en Allemagne. Il est sèchement accueilli « Assieds-toi ». Le nom de M. L. est aussitôt remplacé par des anaphores relevant du discours bureaucratique du type « dossier », « fiche »...

Cette réification de l'identité du personnage finira par créer chez ce dernier un sentiment de doute assorti de culpabilité « Vous doutez de quelque chose sur moi ? ». La réponse du policier chargé de l'enquête si elle reste vague ne laisse pas moins paraître un lourd implicite « Vous connaissez mieux votre cas ».

La redondance des termes comme « fiche », « fichier », « cas » fait que M. L. passe, par un effet insidieux d'insinuations, du statut d'inventeur à celui d'accusé sur lequel planent de lourdes charges. Le caractère indéterminé de ces dernières ajoute à cette opacité qui caractérise le discours de la pièce.

La scène II de l'acte II est toute autant chargée de flou. M. L. s'étonne « Le policier m'a pourtant dit qu'il allait l'envoyer ». Par le connecteur argumentatif « pourtant » (Ducrot, 1984), le personnage souligne un engagement qui ne semble pas être respecté mais surtout une naïveté angélique que lui donnent ses lunettes d'intellectuel. La réponse de Hayat, une fonctionnaire, amie de Samia, loin de lever l'ambiguïté, accentue au contraire le malaise du personnage « Il est fort possible qu'il y ait quelque chose d'anormal dans ton cas ».

La modalité de jugement marquant la possibilité ouvre un large champ d'éventualités qui situent le jugement à mi-chemin du certain et du non-certain. Ce qui donne libre cours à toutes sortes d'interprétations. Le caractère indéfini de l'expression « quelque chose » alourdit l'énoncé en insinuations, amplifiées

par l'évaluatif à forte charge axiologique « anormal » et le terme « cas » qui dans le discours ordinaire est associé à « problème ».

Le double dévoilement :

Le justificatif de L. M. rappelant ses droits civiques et sa profession de « professeur de physique à l'université » marque cette oscillation entre ce qu'il est réellement et ce qu'« on » voudrait qu'il soit, créant en lui une double identité : celle d'un citoyen ordinaire et celle d'un accusé. C'est en tous cas ce qui explique cet effet de bascule dans un état second souligné dans la didascalie par l'emploi du qualificatif « excité », caractère qui donne à l'énoncé un air de transe et surtout d'aveu : « C'est vrai, j'étais instigateur d'une manifestation à l'université... ». Le caractère proleptique de cette descente aux enfers dans le passé étudiantin relève d'une mise en abyme de cette partie du récit, entrecoupée par des retours à la lucidité du présent ; retours marqués sur le plan physique par l'étreinte de l'être aimé (Samia) et sur le plan énonciatif par cet aveu : « aujourd'hui plus que jamais, j'ai senti ta présence ».

Cette scène indique une tension paroxysmique chez M. L. et explique le recours à un langage à forte charge poétique où se mêlent la dimension mytho-poétique du discours sur les origines avec des termes relevant de la sphère de l'émotionnel : « J'ai créé une machine à tisser pour soulager les peines de nos mères ». Le passé, cependant ne pourrait exister qu'avec le présent « Elle préserve notre patrimoine et l'inscrit dans la modernité... ».

Ces déclarations, si elles lèvent le voile sur la nature de l'invention n'en ajoutent pas moins au flou de son utilité puisque de simple machine, l'objet devient un espace « où seront brodées les gloires de notre peuple ». De simple objet matériel, l'invention passe au statut d'objet mémoriel. Cette transcendance de la « quête » relève d'une logique pragmatique qui disqualifie l'acharnement et le contrôle idéologico-policié exercé sur l'inventeur tout en lui donnant une épaisseur opacifiante puisque l'invention devient dépositaire de la mémoire collective.

Le départ « à la montagne chez ta mère » s'inscrit dans cette logique de la quête mémorielle. Elle n'est pas sans nous rappeler le retour aux origines dans le Nador de *Nedjma* de Kateb Yacine, tout comme elle forme un intertexte avec *le métier à tisser* de Mohamed Dib. Cette scène chargée d'une forte intertextualité sera suivie de la

scène III (acte II) que résume une didascalie qui parle de « champ ancestral des tripes de femmes.. ».

La quatrième substitution :

La scène IV, acte II va montrer une évolution dans le processus de dénomination de l'identité de M. L. Il apparaîtra sous l'identité de « notre homme », chargé d'un funeste dessein : celui d'être un espion à la solde de ce qu'on appelle « Shab Franca » dont le but est de « déstabiliser le pays ».

La réplique de Mnouer, un vigile, « Nous n'avons aucune preuve pour accuser ce monsieur », sonne comme un aveu d'échec à bloquer M. L. Cette absence de motif met à nu l'acharnement policier que le héros subit.

La scène V de l'acte II est un modèle d'interrogatoire policier. Pas moins de vingt cinq questions seront posées à M. L. Atmosphère glaciale et voix cassante de la policière. Etalage et fichage de la vie privée. Sont citées pêle-mêle les fréquentations, l'origine, les études, la boisson, les femmes, le mouton de l'aïd, les lectures... L'interrogatoire est construit sur l'alternance des modalités d'énonciation interrogative et négative. Ces dernières se présentent tantôt sous la forme descriptive, tantôt sous la forme polémique.

La structuration de l'interrogatoire trace les contours de deux ethos discursifs rigides et distincts. D'un côté, celui qui interroge, de l'autre côté, celui qui se justifie, le tout parcouru par une ironie diffuse qui s'apparente à un paradoxe énonciatif que souligne l'impression de « coq à l'âne » dans la conduite de l'interrogatoire. Au premier ethos est liée la modalité interrogative, au second, la modalité négative descriptive et polémique. La mise en scène théâtrale a construit une mise en texte sous forme de courts énoncés brefs et redondants, vives répliques acérées et tranchantes. La discontinuité thématique montre le caractère aléatoire et arbitraire de l'interrogatoire.

Ce caractère est renforcé par l'emboîtement d'un interrogatoire dans un autre. Le second fonctionne en relais et est pris en charge par le commissaire qui ouvre la séance par cette assertion pleine de sous entendus « Monsieur Lemdjad, vous avez des problèmes avec votre passeport ».

L'évaluation de la situation par le commissaire et M. L. marque un désaccord. Cet acharnement est-il dû à une bétise ou à une volonté de blocage ? Le commissaire se justifie « On t'a pris pour quelqu'un

d'autre ». Cette déclaration, loin de (re) donner au héros son identité l'affuble d'une autre identité de substitution « un autre » ; ce qui relance le processus d'opacification à travers une batterie de questions- réponses (une vingtaine).

Cet interrogatoire n'est pas aussi musclé que le premier. C'est presque un jeu pour le commissaire qui connaît tout « Vous êtes au courant de tout monsieur le commissaire », s'est exclamé, presque admiratif M. L.

Sur le plan énonciatif, le même paradoxe, fondé sur l'ironie, marque la disproportion entre les faits commis par M.L., jadis, et les charges retenues contre lui à l'époque : atteinte à la sûreté de l'Etat pour une manifestation de bouffe des étudiants.

A la fin de l'interrogatoire, le commissaire reconnaît une erreur bureaucratique et invite M. L. à prendre congé.

Et là, comme pour souligner l'absurdité de l'interrogatoire et son caractère machinal, presque inhumain, ré-interrogatoire (le troisième) avec une vingtaine de questions réponses ou ironie et sous entendus s'enchainent, avec toujours le même paradoxe énonciatif : un salaire de professeur d'université (cinquante mille dinars) pour justifier une maison de trois milliards, une villa de trois milliards prêtée *gratuitement*, les clefs d'une villa de trois milliards remises autour d'un verre alors que « vous étiez ivre ».

Par un jeu de réduplication, autour de l'expression « la villa de trois milliards », le commissaire accentue le paradoxe énonciatif en recourant à l'ironie « puisque le locuteur réalise dans sa propre énonciation, l'énoncé dont il se distancie en même temps implicitement » (Garric & Callas, 2007:118).

En justifiant la gratuité du prêt de la villa de « trois milliards » par le simple fait de la générosité du prêteur « un fils de bonne famille », M. L. marque un décalage entre le dit et l'attendu du dit.

Le déictique « ces » dans « ces enfants de famille ne courent pas les routes » (réplique du commissaire) couplée à l'expression « courir les routes » exprime un rapport distancié aux faits énoncés par M. L. Ce qui laisse glisser un doute, une incertitude sur l'identité de Mahfoud et sur ses motivations profondes.

La cinquième substitution :

La scène VI de l'acte II laisse voir une nouvelle identité de M.L., celle d'un inventeur national primé en Allemagne. Si elle confirme

que nul n'est prophète en son pays, elle ne lève pas pour autant le voile sur son identité. Au contraire, dans la scène VII, M. L. gagne la particule « Si », attribut de noblesse et devient « Si Mahfoud « symbole de la fierté et de la dignité humilié à Sidi Mabrouk... ».

Les vigiles d'accusateurs deviennent accusés et doivent rendre des comptes aux « instances supérieures ».

Le long harcèlement subi par M. L. devient « juste une altercation de rien du tout ». Il faut « juste trouver quelqu'un à sacrifier sur l'autel de notre honneur ». Mnouer Ziada (un vigile), bien nommé, sera la victime expiatoire toute indiquée.

Le maire de la ville parachève la mise en place de la nouvelle identité du héros qui est proclamé « savant de Sidi Mabrouk ». Il lui reste juste à franchir le contrôle douanier du retour d'Allemagne.

La sixième substitution :

La scène I de l'acte III nous montre M. L. en train de présenter aux services douaniers son invention sous les vocables de « marchandise » et de « carton ».

L'ironie développée par le douanier concerne le volume de l'invention comme si une invention se mesurait à son volume : « Tu as fait tout ce voyage au pays des merveilles pour un minable carton ». Humour mêlé à l'ironie qu'illustre sur le plan linguistique le recours aux interjections comme « Ah ! Ah ! Ah ! », des formes familières comme « mon œil » ou des désignants péjoratifs comme « des marionnettes ».

Le douanier usera du même jeu de substitution sur l'axe paradigmatique que celui opéré dans la scène IV de l'acte I, en mêlant humour et ironie « Je pensais à un robot, un rasoir électrique, un ordinateur (...) et vous débarquez avec ça ?... ». Le déictique « ça » résume l'écart abyssal qui existe entre la représentation par les douaniers de l'invention et l'objet tel qu'il est perçu dans la réalité.

La scène II de l'acte III marque un double mouvement : ascensionnel pour L. M. qui devient ainsi « une personnalité nationale à qui l'on doit respect... » et un mouvement déclinant pour Mnouer, un lampiste, condamné à payer la faute du « cas » Lemdjad.

Le problème posé en termes de conflictualité spatiale dans la scène II de l'acte I trouvera sa résolution puisque M. L., de citoyen honni sera intégré dans le groupe, intégration qui se matérialisera sous la forme d'une attribution d'un lot de terrain. Là aussi, l'opacité

entoure la notion de groupe dans la mesure où la notion de territorialité se trouve doublée par celle de clan des affaires.

L'opacification comme isotopie :

En développant à travers tout le texte l'opacification sous forme d'isotopie, le metteur en scène (et avant lui l'auteur) recrée un champ sémantique qui souligne, à travers la reprise de certains sèmes l'atmosphère policière qui justifie les actions des personnages.

Sur un autre plan, le processus d'opacification initié par le romancier obéit à une logique narrative de brouillage de pistes de lecture. Cette structuration du déroulement de l'intrigue permet de tenir en haleine le lecteur tout en l'invitant à opérer un travail de déconstruction/reconstruction. Une manière pour l'auteur de rompre avec les canons de l'écriture journalistique qui donne tout *hic* et *nunc* alors que dans l'écriture romanesque « le meilleur reste à inventer ».

Quant au mérite de la mise en scène théâtrale ou pour reprendre O. Fetmouche, de l'exploitation scénique du texte, il réside d'abord dans le souci de la fidélité au matériau littéraire d'origine, ensuite dans le travail sur les artifices propres au domaine du théâtre comme le décor, les voix, les effets de loupe et autres grossissements et le tempo de la restitution narrative qu'il serait intéressant de reprendre dans un autre travail.

Bibliographie :

Charaudeau P et Maingueneau D, Dictionnaire d'analyse du discours, Le Seuil, Paris 2002.

Ducrot O, Le dire et le dit, Minuit Paris, 1984.

Garric N, Calas F, Introduction à la pragmatique, Hachette, Paris, 2007

Grice H. P. « Logique et conversations », Communications, n°30 1979, p. 57-72.

Kerbrat-Orecchioni C, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Colin, Paris, 1980.

The Representation of Arabs, Berbers and Turks in Barbary Captivity Narratives: A Literary Analysis

TITOUCHE Rachid
University/Tizi-ouzou

Abstract

The following paper is a tentative analysis of the representation of Arabs, Berbers and Turks in Barbary captivity narratives. Pegged to historicist and cultural materialist criticism, it aims at demonstrating how narration and discourse in these narratives of the Other (Algerians) function as ideological sites to service a nascent nation (America) in desperate need of usable myths.

In his introduction to ***Orientalism: Western Conceptions of the Orient*** (1991), Said observes that he uses the term of orientalism to refer to several related things at the same time. Firstly, in addition to the reference to an academic tradition, the term points to “a style of thought based on an ontological and epistemological distinction between the “Orient” and (most of the time) “the Occident”. (p.2) Moreover, Said contends that this binary or Manichean style of thinking laid the foundations for accounts, theories and practices through which the latter sought to exercise its hegemony over the former at a very specific moment in modern history, which he roughly dated as the late eighteenth century. It was at this critical moment, he writes, that a third meaning of the term Orientalism took shape as a “corporate institution for dealing with the Orient –dealing with it by making statements about it, describing it, settling it, ruling over it: in short, as a style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient”.(p.3) In his account of the unfolding of orientalism in Western history, Said distinguishes three main national types that emerged in this order: British, French and American Orientalism. In what follows, I shall not renew or explore again the heated debate that Said’s book has thus far generated and to which he himself responded

with his talk “Orientalism Reconsidered” at the 1984 Essex Sociology of Literature Conference. Instead, I shall see whether or not Said’s critical discourse applies in the same way and for the same reasons to the Indian and Barbary captivity narratives from early colonial and early independent America.

To this end, I have divided this paper into three main parts. In the first part, I shall attempt to go into the reason(s) why captivity narratives had played a prominent role in America cultural discourse during the early colonial period. Here will be explained why I have put together what might seem at first sight such strange bedfellows as the Indian and Barbary captivity narratives. In the second part, I shall retrace very briefly the evolution of these narratives as part and parcel of the evolution of cultural discourse up to the independence period. Why Barbary captivity narratives waned and waxed, and what aesthetics came to inform them when they re-emerged in the early independence period will be among some of the questions that this part proposes to address. In the third and final part, which is the central part of this paper, I shall try to demonstrate what functions orientalism or the American intertext of the “Barbary shore” accomplished in the early independent America. In order to do so, I have selected two representative Barbary captivity narratives: Haswell Rowson’s *Slaves in Algiers, or, A Struggle for Freedom* (1794) and John Foss’s *A Journal of the Captivity and Sufferings of John Foss; Several Years a Prisoner in Algiers* (1798).

Let us start with what Edward Said calls the “beginning”, i.e., the genealogy of the captivity narratives in colonial America. To date, research into this genealogy has been circumscribed both temporally and spatially. In other words, the birth of the captivity narrative is located in American soil and is dated back to the publication of Mary Rowlandson’s captivity narrative *The Sovereignty and Goodness of God together, with the Faithfulness of his Promises Displayed; Being a Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs Rowlandson* (1682). There is no doubt that the latter captivity is a

milestone in American literary tradition, but to retrace the start of captivity narratives to it sounds, to my mind, quite arbitrary. Research into these captivity narratives shows that their discourse is just an instance of what is called “tropological discourse”. (Cf. Hayden Robert, 1985) The major trope in this case is that of “captivity”, which in Puritan cultural discourse is employed to describe the ontological and spiritual captive condition of humankind to sin. It is this Puritan ontology that provided the seed bed for the flourishing of Indian captivity narratives when the time came for the narration of the historical reality of the abduction of Puritan settlers by Indians during King Philip’s war.

One conclusion, therefore, follows. The concrete cultural models for giving sense to accounts of captivity by Indians might well have originated in England where Puritanism was born. Indeed, the Indian captivity narratives were preceded on the British literary scene by what came down to us as the Barbary captivity narratives. The latter can be traced back to the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries when countries on both sides of the Mediterranean sought to impose their domination over a strategic area of commerce at the time. One of the earliest captivity narratives to be published in England was John Fox’s captivity in Alexandria in 1563 followed by a spate of other narratives that had culminated in the formation of a whole literary tradition or oriental intertext by 1675 when William Oakley published his *Eben-Ezer or a Small Monument of Great Mercy*. This captivity narrative relates William Oakley’s experiences as a prisoner of war in Algiers. According to Paul Baepler, this narrative “stylistically and cosmologically parallels what Mary Rowlandson would write seven years later.” Baepler adds that “Like a Puritan captive in America, Oakeley interprets the suffering in Algiers as God’s trial, and he explicates his ordeal with extensive reference to the **Bible**”. (1999:6) Obviously, Baepler’s suggestion is that with the Puritan ontology at its core, Oakley’s captivity narrative could not have missed the journey to the colonial libraries of such Puritan

Ministers as Rowlandson, and in due process to have supplied his wife with a concrete cultural model for making sense and narrating her captivity by Indians.

Of course, this first conclusion does not mean that literary influence across the Atlantic went in a one-way direction because the first accounts of the encounter of the English settlers with the Indians had also not failed to shed on the accounts that the English gave of their encounter with the “orient”. (Cf. Sari J. Nasir, 1976) If Rowlandson’s narrative had arguably borrowed the explanatory model for her narrative from Oakeley’s Barbary captivity narrative for rendering her experience of captivity by Indians, it had in its turn laid the ground for the circulation of the Barbary captivity narratives. According to Baepler, just three years after Rowlandson’s release from captivity in 1680, Joshua Gee, a fellow Bostonian and a shipwright by trade, was made prisoner on the North African coast while he was on a trading voyage to the Mediterranean. This Gee was released seven years later with the help of the famous judge and diarist Samuel Sewall to “give the first Barbary captivity narrative from America”. (Baepler Paul, 1999:1) Clearly, Joshua had enough time for reading Rowlandson’s account before embarking on his voyage and for patterning and circulating his Barbary narrative on her Indian captivity narrative after his release. Moreover, by the time he was liberated the genre of captivity narratives was already enshrined in the cultural discourse of the time, and the interest in such a genre ran parallel with the reading of what to all evidence was the largest single genre of that time: the sermon. There is no surprise, therefore, in the fact that the most famous Barbary captivity narrative came “sandwiched” in Cotton Mather’s sermon: *The Glory of Goodness. The Goodness of God, Celebrated; in Remarkable Instances and Improvements thereof: And more particularly in the REDEMPTION remarkably obtained for the English Captives, Which have been languishing under the Tragical, and the Terrible, and the Most Barbarous Cruelties of BARBARY. The history of*

what the Goodness of God, has done for the Captives, lately delivered out of Barbary. Boston: T. Green 1703 (Sic). As the title of Mather's sermon shows, sermons as much as captivity narratives, were circulated with the objective of religious teaching and that of moral improvement.

Now, speaking in terms of statistics, the number of Barbary captivity narratives from colonial America that have thus far resurfaced barely compares with the huge number of Indian captivity narratives from the same period. The explanation for this meagre yield of the excavation for Barbary captivity from colonial America might be summarised as follows. First, it has to be observed that the Indian captivity narrative was closer to the immediate reality of abduction by Indians at home than captivity on the distant South Mediterranean shores referred to as the Barbary Coast. With reference to this immediate historical reality that led to the production and circulation of the first Indian captivity narrative by Rowlandson, Richard Slotkin writes the following:

King Philip's War was the great crisis of the early period of New England history. Although it lasted little more than a year, it pushed the colonies perilously close to the brink of ruin. Half the towns in New England were severely damaged – twelve completely destroyed – and the work of a generation would be required to restore the frontier districts laid waste by the conflict. (1994:55)

It is the historical reality captured in the quote above that made the Barbary captivity narrative live in the shadow of the Indian captivity narrative during the whole colonial period. This colonial period was marked by a series of Indian wars (King Phillip's War, King William's War, King George's War) resulting in the continuing abductions of white English subjects which, naturally, fuelled the writing of Indian captivity narratives.

However, while Indian wars were raging at home in America for reasons that cannot be detailed here, the reality of abduction of New England shipwrights on the South Mediterranean shores was receding

into the background of what Sir Godfrey Fisher (1957) characterised as the “Barbary legend”. The capture of English subjects including New England sea men gradually became more a legend than a historical reality as peace treaties binding English subjects and the Algerians were signed and renewed all through the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries. With reference to the peace relations between the North African states and Britain of the period in question, Fisher writes the following: “Apart from the period 1620 to 1682, during which there are various references to the goodwill, good faith, patience, and forbearance of their rules and the “civility” of their ships, the regencies were at peace with us up to 1816.” (1957:11) These peace treaties guaranteed a relative security for peaceful English as well as New England merchants in the Mediterranean basin. Arguably, Cotton Mather’s Barbary captivity narrative delivered in the form of a sermon in 1703 at the redemption of a group of American captives in Sally, Morocco constituted the highest point in the production of Barbary captivity narratives in America before their decline. In a nutshell, the “Barbary legend” that had provided the first location for the emergence of the genre of captivity narrative could not have continued to exert the same power on the Puritan imagination when the historical drama of the Indian wars was enacted on the not-distant frontier.

Another conclusion is worth drawing at this stage. While it is true to say that Indian captivity narratives held prominence over the Barbary captivity narratives in colonial America, it is also true to say that they were both rooted in the same cultural discourse. This cultural discourse was authenticated and circulated mostly by the Puritan clergy. For example, the publishers announced the forthcoming edition of the Rowlandson narrative in the first publication of John Bunyan’s *Pilgrim’s Progress* (1681). Moreover, when it was published in 1682, it was prefaced by a famous clergy man with guidelines on how to be read. More significantly, it contained a sermon related to the same theme of captivity. As for Joshua Gee’s

Barbary captivity narrative, it appeared in “pocketbook” form only in 1941, but Baepler lets us know that his narrative circulated orally for a time before being delivered from the pulpit by his son, also named Joshua Lee, who ministered alongside Cotton Mather at the Boston’s North Church. Cotton Mather’s narrative needs no comment here since it was delivered in the form of an illustration to a sermon. What is worth noting instead is the way the dominant cultural discourse encoded both the writing and the reading of these narratives. First, contrary to modern fast-paced fiction, these captivity narratives are purposively slow-paced demanding the reader to stop and meditate on the ‘narrated’ experiences in the light of Biblical typologies. Second, at their basis lies the Puritan covenantal ideology that subordinated the historical reality of abduction by Indians or North African sea captains to providential history. Their *ab origin* encoding as inter-texts reinforce what Edward Said refers to as a “textual attitude”, an attitude that makes short shrift of historical reality in their attempt to show the hand of god in historical events and incidents such as captivity and the deserved suffering at the hands of God, his goodness and his glory at the redemption of the captive sinners. Sins were mostly related to the transgression of the Puritan moral code such as tobacco smoking, the neglect of Bible reading and the estrangement from the community of God in the not-distant frontier in Rowlandson’s narrative or the “wild” shores of Barbary. In the final analysis, whether the “Wild Man” was the “Indian” in the frontier or the “Oriental” in the South Mediterranean coast, the same Manichean style of thought that Said sees as the hallmark of orientalism was applied.

An additional point needs be clarified here before proceeding. It has to do with the historical career of the Indian captivity narrative in the period dating from the 1682 edition of the Rowlandson narrative up to independence in 1783. I have already suggested above that in the light of historical circumstances, it is perfectly understandable that the Indian captivity narratives had a deeper hold than Barbary captivity narratives on the cultural discourse of colonial America. Here, I have

to add that the re-production of the Indian captivity narrative in the period when the Barbary captivity narratives were on the wane was marked by significant shifts in discourse, shifts brought about by historical changes all through the eighteenth century. The Great Awakening of the first half of the eighteenth century, the coming of the Enlightenment ideas into provincial America and the response to them were reflected or rather refracted in the literary form of the Indian captivity narratives that absorbed the literary ideologies of the sentimental and gothic fiction prevalent in Europe during the period following the publication of Rowlandson's narrative. These literary ideologies were mostly inspired from the convergence of significant developments in science, religion, epistemology and physiology. One of the most important results of these developments was the emergence of a more positive view of God and that of humans now perceived as innately compassionate beings. In literature, this major change in cultural episteme was translated into a celebration of the moral significance of sentiments. Samuel Richardson's *Pamela*, a sort of captivity narrative that clergymen sometimes dared to read from the pulpit, set the cultural model for its time. Writers of captivity narratives in America did not lag behind this cultural remodelling. Captives continued to be made by Indians. However, their captivity and sufferings were looked at not only as God's trial of the faithful as was the case in previous narratives but also as a trial of the virtue of individuals in distress. At the independence of the United States in 1783, the Indian captivity narratives had accommodated to these changes in cultural discourse without ceasing to provide an ideological platform for debating important socio-political as well religious issues. At the level of form, two aesthetic strands (Puritan and sentimental/gothic) came together and coalesced in the Indian captivity narratives that its literary kith and kin i.e., the dormant Barbary captivity narratives inherited when they resurfaced in the early independence period.

Indian captivity narratives had received a new lease of life even after independence. This was because the acquisition of Northwest Territory, the land north of the Ohio River and West of the Appalachians, as a result of the Treaty of Paris of 1783 with Britain made the Indians take to the warpath in defence of the territories sold and bought without their consent. The encroachment of the Americans on Indian territories bred out new Indian captivity narratives, but their popularity at the national level was shared, if not temporarily obscured by the Barbary captivity narratives from which, as I have suggested earlier, they partly emerged. The resurgence of the Barbary captivity narrative came as a result of the seizing of American merchant ships, the *Betsy* by Morocco in May 1784, and the *Maria* and the *Dauphin* by Algerian sea captains in the summer of 1785. If these American merchants ships were seized it was because the peace treaties binding the Regency (*odjak*) of Algiers and Britain no longer applied in the case of the independent Americans. The American prisoners in Morocco were soon liberated, but those in Algiers remained captive for more than 11 years to be joined by other prisoners made in 1793.

The reasons for this delay in the liberation of American prisoners are too complex to be detailed in such a short paper. However, some points need to be made to highlight the historical conditions that presided over the resurgence of the Barbary captivity narratives. First, it is worth observing that captives, often individuals, in the frontier were easily redeemed because each of the Thirteen States managed to raise the necessary funds in order to ransom their respective state citizens. The case was different for the American prisoners in Algiers. The Confederation government that issued from the Articles of Confederation was not authorised to levy taxes. It wholly depended on the whims of the states constituting the union. Consequently, it was in serious shortage of money for the redemption of the initial small group of captive citizens in Algiers. Second, the crisis made the captives in Algiers captives of the ideological fight between the Federalists and anti-Federalists. Over time, however, there emerged a

national consensus wherein even Thomas Jefferson the staunchest believer in anti-federalism turned out to be an unabashed Federalist. For example, in a famous letter to John Adams dated July 11, 1786 he defended his position in favour of war instead of diplomacy in a five-point argument: “1. Justice is in favor of this opinion. 2. Honor favors it. 3. It will procure us respect in Europe, and respect is a safe-guard to interest. 4. *It will arm the federal head with the safest of all instruments of coercion over their delinquent members and prevent them from using what would be less safe.* [...] 5. I think it less expensive”. (Quoted from Bergh Albert Ellery, 1904: 364)

The fourth point is pertinent to my argument about the functions of Barbary captivity narratives in the early independence period. It speaks of the very old practice of using or rather abusing foreign policy issues for solving domestic problems. At first sight, Jefferson’s argument for the construction of a navy for the strengthening of the authority of the national authority was in contradiction of his rejection of a standing army of the type through which the British exercised its tyranny in the colonial period. It may also seem as if it were in contradiction with his agrarian philosophy with its rosy vision of the peaceful yeoman as a guardian of democracy. But on closer examination, this was only an apparent reversal of policy because Jefferson saw a big difference between a standing army and a navy. The former could strike inland and endanger that democracy which he associated with the yeoman whereas the latter could at best exercise pressure on the turbulent members on the merchant coastal cities while providing protection for its national interests abroad. It has to be reminded that the above five-point argument was made just a year before the Constitutional or Federal Convention convened (25 May, 1787) and laid down a charter that provided for a more centralized form of government. Serving as ambassadors in Europe, Thomas Jefferson and John Adams were absent during this convention. It follows that their exchange of correspondence over the issue of the prisoners in Algiers was primarily conducted with an eye

to bring a solution to domestic problems (e.g. commerce between the states, foreign debt, lack of revenue, etc) that threatened to dissolve, what George Washington called with reference to the Articles of Confederation, the “rope of sand”.

This is, in short, the historical background against which the Barbary captivity narratives resurfaced in the early independence period. It is worth noting that the publication of “fictional” Barbary captivity narratives preceded what is supposed to be the “non-fictional” accounts given by the prisoners after their release. Avowedly, the immediate reason for the writing and circulation of such “fictional” narratives was a campaign for raising funds for the liberation of the prisoners. But as argued above this appeal to American sentiments was just a smokescreen because the historical reality of the imprisonment of Americans in Algiers was less important than the pretext or the occasion it provided for debating domestic issues like gender roles, black slavery, the appropriate form of government, religious tolerance and so on. Susanna Haswel Rowson’s 1794 play *Slaves in Algiers, or A Struggle for Freedom* is an illustrative example of this divide between the avowed intentions and the hidden agendas behind the renewed publication of Barbary captivity narratives. Rowson’s play was part and parcel of this nationwide effort to stir the public sympathy in favour of the white captives in Algiers, but it was also used as a pretext to vindicate, among other causes, the women’s rights in the new republic through the deployment of the double-fold cultural discourse of the captivity narrative.

The play is centred on two American Pamela-like figures, Rebecca and Olivia. Both of them were held slaves in Algiers, slavery being a perfect condition for testing their virtue. The ‘Lovelace’ villains are two patriarchal figures Muley Moloc, the Dey of Algiers, and Ben Hassen, an English Jew who “took the turban”, i.e. turned Muslim renegade. Both of them pressured the American ladies to marry them. As can be expected, these American Pamelas were not

only able to resist what they called oriental licentiousness disguised as love but also to indoctrinate/subvert the “Algerine” women around them with their beliefs in gender equality. One of these woman converts is Ben Hassan’s daughter, Fetnah, who as the author’s mouthpiece is made to utter these adulatory words in favour of Rebecca: “It was she who taught me, woman was never formed to be the abject slave of man. [...] She came from that land, where virtue in either sex is the only mark of superiority- she was an American”. Conversion to the American creed goes on as the play unfolds. So, significantly, the play closes with a scene wherein Muley Moloc begs mercy from his former captives, male and female, abjuring Islamic/oriental culture and repentantly demanding his return to the American/Christian fold: “I fear from following the steps of my ancestors, I have greatly erred: teach me then, you who so well know how to practice what is right, how to amend my faults.” As a response he was urged “to sink the name of subject in the endearing epithet of fellow citizen”.

As the above summary shows, Rowson’s rhetorical discourse goes into directions simultaneously. First, as a woman, she sought to urge the new national entity to live up to its political ideal of freedom and not marginalise women as second-class citizens. Muley Moloc and Ben Hassan are orientalised figures who stand for American patriarchs compelled by the female protagonists to abide by the new constitutional rules. Second, as an American citizen, she celebrates the moral fibre of the new nation through the heroic resistance of the American captives, both male and female, to what is described as both a tyrannical and masculine form of government in Algiers. The American male and female captives like Henry and Olivia are imagined respectively as Tom Jones and Pamela figures, who pressured both physically and morally the orientalised Lovelaces, Muley Moloc and Ben Hassen to repent their heretical lapses and to confess or recognise that Americans know better what was good for “Orientals” in general or for the people of Algiers in particular. Here

is at work that dialectic of power and knowledge that Said has located at the heart of the oriental discourse and the imperial idea. This brings me to John Foss's Barbary captivity which I wish to compare with Rowsan's and Cotton Mather's narratives in order to bring further evidence of the American intertext of Algiers (the Orient) and the continuity of the Puritan interpretive tradition of captivity. John Foss's *Journal of the Captivity and Sufferings of John Foss; Several Years a Prisoner in Algiers: Together with Some Account of the Treatment of Christian Slaves When Sick: - and Observations on the Manners and Customs of the Algerines* appeared in 1798, that is four years after the publication of Rowson's play. Contrary to Rowson's narrative which more or less abided to the aesthetic agenda of American sentimental fiction that its author to a large extent initiated, Foss's account is a hybrid narrative, combining elements from both Puritan captivity narratives, and sentimental and gothic fiction. These are obvious in the foreword that he addresses to the public. This foreword starts in a peculiarly Puritan way: "To the Public: Man seldom undertakes a more difficult, or at least a more disagreeable task, than that of relating incidents of his own life, especially where they are of a remarkable or singular nature". (p.73) "Incidents", "remarkable", "singular" and other such formulaic words in both the foreword and within the text indicate the influence that captivity narratives from the colonial period still exerted on Foss. These words take us both to Rowlandson's and Cotton Mather's captivity narratives. Moreover, just like these colonial forebears he encoded his account with a Puritan reading practice. The "horrible" scene of the American prisoners at work in the quarries of Algiers illustrates the point I wish to make here. This scene is crafted in such a way as to make the intended reader pause in the same manner that a reader of captivity narratives in the colonial period would have done in order to meditate on it and if possible draw a parallel between captivity in Algeria and Egyptian captivity in the Old Testament.

Apart from these resonances from the Puritan brand of captivity narratives, Foss also wrote his narrative with the agenda of gothic and sentimental fiction in mind. For example, he expects that the “The tears of sympathy will flow from the humane and feeling (Sic.), at the tale of the hardships and sufferings of their unfortunate fellow countrymen, who had the misfortune to fall in the hands of the Algerines – whose tenderest mercies towards Christian captives are the most extreme cruelties”. (p.73) The end of the quote “their tenderest mercies towards Christian captives are the most extreme mercies” is an allusion to Rowlandson’s Indian captivity, but the first part of the quotation in its emphasis on tears of sympathy also sets Foss’s Barbary captivity narrative within the context of sentimental fiction, which in the early period of the American novel was best represented by Susanna Haswell’s wildly popular novel *Charlotte Temple*. There is no space here for providing illustrations from the text. So I shall simply go into the peculiar practice of reading sentimental and gothic fiction at the time. Readers of Barbary captivity narratives often forget to set this reading practice within the prevalent cultural discourse of the time, whose hallmark according to Michel Foucault was comparison. In his development of this idea, Foucault writes: “Comparison then [the seventeenth and eighteenth centuries] can attain to perfect certainty: the old system of similitudes, never complete and always open to fresh possibilities could it is true through successive confirmations, achieve steadily increasing probability, but it was never certain. [...] The activity of the mind will therefore no longer consist in setting out on a quest for everything that might reveal some sort of kinship, attraction or secretly shared nature within them, but on the contrary, in discriminating, that is establishing their identities.” (1970:55)

It is this comparative cultural discourse that today’s reader has to keep in mind when reading Foss’s Barbary captivity narrative. In other words, the contemporary reader has to step into the shoes of the readers of early independent America to retrieve this comparative

discursive attitude at the heart of all types of texts. This necessity of tuning up our contemporary reading practice to that of the readers of captivity narratives is underlined in the following quote from the *Spectator*, a journal that can rightly be considered as a guardian of the taste for the eighteenth-century readership. In one of its editorials, it was written that “When we read of torments, wounds, deaths and the like dismal accidents, our pleasure does not flow so properly from the grief which such melancholy description gives us, as from the secret comparison which we make between ourselves and the person who suffers. Such representations teach us to set a just value upon our own condition, and make us prize our good.” (Quoted in Ebersole Gary L. 2003: 113) It is this didactic function that we find at the core of the comparative cultural discourse of Foss’s captivity narrative. Through his narrative, Foss invites the American reader of early independent America to “set a just value on their own conditions and to prize their own good”. Thus when it comes down to the final justification for making public his experiences in Algiers, it boils down to an ostensive self-definition by negation. In simple terms, for Foss early independent America was everything that Algiers (Read the Orient.) then was not.

Let me qualify further the point above by returning to Cotton Mather’s *The Glory of Goodness*. A cursory reading of this captivity narrative reveals that Mather, through a double comparison and contrast (Puritan captives versus Muslims and Puritan captives versus Other Christian captives) inscribed his country and fellow countrymen not simply as Christian, but very specifically as Puritan. For Mather, the religious discipline of the Puritan captives contrasts markedly with what he described as “Mahometism” and the “laxity” of other Christian captives. Playing down the fact that the release of the Puritan captives was negotiated by King William and Queen Mary, Mather affirms that their deliverance was ultimately due to the powerful community spirit at home: “the *Cry of PRAYER* [in New England] made a Noise that reach’d up to heaven [and caused] the

arm of the Lord [to be] *awakened* for the deliverance of these our Sons”(1703:67) In the conclusion to his captivity narrative, Mather urged the returned captives to sing the praises of God on “all fit occasions [...] in *Speaking*, but also in *Writing*” of their captivity. Above all he urged the returned captives to take benefit of hindsight and to see to it that they record the blessings of living in New England: “God Returned you to the Blessings of His day, and of His House, whereof you were deprived, when the Filthy Disciples of *Mahomet* were Lording it over you: You should now make a better use of Them than ever you did”. (Ibid.69) This quote captures the spirit and established distinctions behind the captivity that Foss wrote nearly a century later. Following Rowson, Foss closes his account with the celebration of his country whose virtuous character earned the admiration of even the “barbarians” who had made them prisoners for eleven years:

The Republican government of the United States have set an example of humanity to all the governments of the world. --- Our relief was admiration to merciless barbarians. They viewed the caractere [Sic.] of Americans from this time in the most exalted light. They exclaimed, that “Though we were slaves, we were gentlemen;” that “the American people must be the best in the world to be so humane and generous to their countrymen in slavery.” (Quoted from Baepler Paul, 1999:95)

Overall, Foss was not very “generous” in the praise that he addressed to his country if we take into account the opprobrious remarks that he made about Algiers. But then this stands to the discursive logic of the Barbary captivity narrative as a genre. The latter cannot do otherwise since it stands as a foil to the discourse on the merits of the newly established United States government. Its purpose is to justify and legitimate the new polity by setting comparison between the law and order that it established across the nation with the chaos and disorder that supposedly prevailed in the oriental city of Algiers. Very often the Declaration of Independence

and the Constitution were said to be inspired from the democratic ideas defended by Montesquieu in *The Spirit of Laws*. This modest research allows me to claim that captivity narratives like that of Foss and Rowson are oriental supplements smacking of the oriental discourse developed in the same *Spirit of Laws* by Montesquieu. As supplements they “consolidated” (the word is Said’s) the identity of the new nation not by “enumerating” (the word is Foucault’s) the laws and virtues of the new nation as the Constitution and the Declaration of Independence did, but by establishing differences between what are envisioned as the despotic and chaotic regimes of the North African Regency (*Odjak*) of Algiers and the democratic regime at home in quest of legitimacy for a stronger central government.

There is another side to this argument that I have to clear up before I conclude. This is related to the fact that orientalism in the Barbary captivity narratives is a double-edged sword, a sword that cuts in two distinct but related ways. By this I mean that it was not uncommon in early post-colonial America for writers to use the oriental discourse to unsettle their ideological adversaries at home or in Europe while remaining uncompromising towards the oriental Other out there on the North Africa coast. Furthermore, the oriental discourse in the Barbary captivity narratives reveals that the “Barbaresques” are as much captives to their ideological systems as the Americans they held in captivity, hence their need for a similar liberation. I have already illustrated these points with reference to Rowson’s play. Here, I shall give just a brief illustration from Benjamin Franklin’s last printed letter to the *Federal Gazette* signed *Historicus* (1790) to reinforce them. Wearing the mantle of a fictitious *Sidi Mehemet Ibrahim* a member of the *Divan of Algiers*, Franklin explains in the same manner as the American defenders of the slave system why “slavery” on “Barbary shore” must not be abolished. The Oriental turn that Franklin gave to his anti-slavery argument was meant to discredit American pro-slavery leaders by putting them on a

par with the “Orientals” who were then retaining their fellow citizens in bondage.

Some final reflections are in order. This reading of a sample of Indian and Barbary captivity narratives from early colonial and early post-colonial America shows that they have their basis in Puritan ontology and eschatology. Having waned in the colonial period, the Barbary captivity narrative resurfaced in the early independence period, and together with its literary kith and kin the Indian captivity narratives were used to justify and legitimate the new political order. In these captivities, the tensions between classes, political rivals and gender problems are voiced, but they are subsumed and reconciled in the conflicts with Indians in the frontier and “Orientals” on the North African sea coast. In other words, while dramatising the political or moral failings of one party or another, the captivity narratives projected class, gender and political wars outward into racial war on the frontier and the South Mediterranean shore. In the process of transforming the episodes of this racial war into testing grounds for character building, moral vindication and regeneration through often divinely inspired violence, they fabricated heroes like Daniel Boone and John Foss at the moment when the nation was most in need of models of republican citizens. On the debit side, these captivity narratives provided a basis for a nascent imperialism whose dynamics of domination with reference to what is called the Orient came into full play during the First and the Second Gulf Wars conceived as part and parcel of “the war on terror” and “the axis of evil”.

Naturally, the Barbary captivity narrative was enlisted again in the “struggle for freedom” and it answered the call in the shape of Rick Bragg’s *I Am a Soldier, Too: The Jessica Lynch Story* (2003). The historical career of the captivity narrative (Indian and Barbary) landed it at last in Iraq (the Orient) where it really belonged. The way that Rowlandson’s Indian captivity narrative, Rowsan’s Barbary captivity narrative, and the Jessica Lynch story echo each other through time and space allows me to make the following claims with

regard to the main theses that Said makes about orientalism. As a Manichean style of thought, American orientalism is not the historical appendage of British orientalism that Said makes of it in his book. While I agree with him that the end of the eighteenth of the century saw the birth of orientalism in his third sense of the word, it has also be observed that the Barbary captivity narratives provided much of the impetus behind both the Tripolitan Wars and Lord Exmouth's bombardment and destruction of Algiers in 1816. Even at that time, the Puritan apocalyptic calendar seems to have had so much hold on the English for a Lord Exmouth (Thomas Pellow) to write that he was proud of being "one of the humble instruments in the hands of divine providence" for destroying the city of Algiers. (Quoted from Milton Giles, 2005) It follows that Barbary captivity narratives from early independent America marked that very specific moment at the end of the eighteenth century, which Said sets as the start for the invention of the "Orient" and "Orientalism" in Britain. Admittedly, as Said writes, American orientalism wasn't officially opened until the end of World War that brought out a shift in the balance of power among the imperial nations. But until then authors as various as Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Mark Twain and Walt Whitman in the nineteenth century, and Hollywood filmmakers in the first half of twentieth century had exercised their individual talent within the British oriental tradition that they used on occasion as a rhetorical argument against the "old Europe" in general and Britain in particular.

Notes and references

Baepler Paul, "Introduction," in Baepler Paul, ed., *White Slaves, African Masters*, Chicago: Chicago University Press, 1999.

Ebersole Gary L., *Captured by Texts: Puritan to Postmodern Images of Indian Captivity*, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2003.

Fisher Sir Godfrey, *Barbary Legend: War, Trade and Piracy in North Africa 1415-1830*, Oxford: Oxford University Press, 1957.

Foss John D., (1798) "A Journal of the Captivity and Sufferings of John Foss," in Paul Baepler, ed., *White Slaves, African Masters*, Chicago: Chicago University Press, 1999.

Gee Joshua (1680) *Narrative of Joshua Gee of Boston, Mass., While he was Captive in Algiers of the Barbary Pirates*, Hartford: Wadsworth Atheneum, 1943.

Milton Giles, *White Gold: The Extraordinary Story of Thomas Pellow and North Africa's One Million European Slaves*, London: Hodder and Stoughton, 2005.

Jefferson Thomas, "Letter to John Adams, Paris, July 11, 1786," in Albert Ellery Bergh, ed. *The Writings of Thomas Jefferson*, Vol.5, The Thomas Jefferson Memorial Association, 1904.

Rowson Susanna Haswell (1794), *Slaves in Algiers, or A Struggle for Freedom: A Play Interspersed with Songs* eds., Jennifer Margulis and Karen M. Poremski, Acton, Mass., 2000.

Said Edward (1978), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin, 1991.

Sari J. Nasir, *The Arabs and the English*, London: Longman, 1976. Speaking of the William Lithgow's representation of the Arabs in his travelogue *A Most Delectable and True Discourse of a Painful Peregrination* (1614), Sari writes that "Lithgow's account of the Arabs of what the first American settlers reported of the Red Indians. In one story the Arabs were said to use "bows and arrows" against their foes. The story in Lithgow's words was as follows: "Scarcely were we well advanced in our way, till we were beset with more three hundred Arabs, who sent us from shrubby heights an unexpected shower of arrows." (p.27)

Slotkin Richard, (1885) *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialisation 1800-1890*, New York: Simon and Schuster Inc., 1998.

Slotkin Richard, (1885) *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialisation 1800-1890*, New York: Simon and Schuster Inc., 1998.

Marcus Garvey's Nationalist Discourse: Its Hegelian Origins and Zionist Resonances

Sabrina ZERAR
University, Tizi-ouzou

Introduction

Marcus Garvey (1887-1940) stands as one of the most prominent figures in the articulation of what is known as the Pan-Africanist movement. Though born in colonial Jamaica, it was in the 1920s America that he assumed the stature as a thinker about the colonial problem. Among his extant writings, *The Philosophy and Opinions of Marcus Garvey, or Africa for the Africans* is the one book or collection of articles and speeches which best articulates his post-colonial discourse. This postcolonial thought has of late received the interest of critics like Rupert Lewis (1988), Tony Sewell (1990) and Collin Grant (2008). However, to date, as far as my knowledge goes, these critics have not tried to retrace directly or indirectly the Hegelian contours of his discourse though Hegel is known to have provided, inadvertently it must be said, the method for overturning the power relations for most postcolonial theorists. Nor have they, always according to the best of my knowledge, sought to explain how Garvey came to pattern the black man's quest for national self-determination on Zionism. It is the purpose of the following article to do just that, i.e. show that Garvey's imagined national state is patterned on Hegelian and Zionist templates. To this end I shall appeal to discourse analysis and historicist criticism as critical movements giving importance to both text and context.

Hegel argues for the importance of an institutionally/rationally organised state in the third part of part of his book, entitled *The Philosophy of Right*. When established on a racial basis, institutions, Hegel tells us, make people feel "at home" in an Ethical state whose laws are in harmony with what they think is right. For Garvey, as for Hegel, the family, civil society, and the state are natural or organic

entities that allow people to fully realise themselves. Hegel values family life as a form of social liberation, structured as it is by rights and duties. Family life is liberation from personal isolation effected through love and marriage. It is a method of controlling the unruly press of sexuality and it is an objective structure that enables humans to express their capacities for long-term loving commitment through their relationship to spouse and children. It is a valuable escape from the demands of self-interest by allowing the possibility for a wider, more capacious sense of self than abstract personality permits. In other words, the family is a crucial domain for the exercise of a distinctively social mode of freedom that sociability generates. “The family”, Hegel concludes, “is the first ethical root of the state. [...] It contains the moment of subjective particularity and objective universality in substantial unity.”(p.272)

Garvey does not provide us with much information about what family life was like among Negroes. He contented himself by drawing a very brief picture about his own family. He tells that his parents were “black Negroes”. His father was a man of “brilliant intellect and dashing courage,” (p.1) a courage that he retraced to his maroon ancestry. (Cf. Myers Aaron, 1999: 1253-54) As most bold men usually do, Garvey Sr took chances in the course of life, but unfortunately he lost his fortune. Poverty, Garvey tells us, did not in any way affect him personally because he knew how to take care of himself. Furthermore, his mother “assumed the responsibility that the father had failed to assume.” She is described as, “a sober and conscientious Christian.” Her character stands in contrast to that of his father. The latter was “severe, firm, determined, bold, strong, and refusing to yield even to superior forces if he believed he was right.” By contrast, “the mother was soft [...] and was always willing to return a smile for a blow, and ever ready to bestow charity upon her enemy.” (p.1)

Born out of a “strange combination” of the traits of poor “black parent negroes,” Garvey suggests that it is within the family unit of four members that he learnt to respect racial separation as quite natural. At the age of fourteen, Garvey and his white little mate parted. Her parents thought that the time had come to draw, what is called “the colour line”. So they sent her to Scotland to live with a sister there. To all evidence, Garvey’s family played its role as a socialising agent by giving him a lesson about his proper place in a multi-racial society. He tells us that he “did not care about the separation after [he was told] about it.” (p.2) Garvey adds that the separation did not hurt him because he “never thought all during our childhood association that the girl and the rest of the children of her race were better than I was; in fact, they used to look up to me.” (p.2) This shows that apart from teaching racial separation, Garvey’s family taught him to trust his own self-definition and value himself as a Negro. It fostered in him the love for those girls of his race. He writes that after his “first lesson in race distinction”, he never thought of involving himself with white girls any more, even with those living next door. “At home his sister’s company was good enough for me, and at school I made friends with the coloured girls next to me.” (p.2)

Moreover, Garvey does not say much about the institution of the nuclear Negro family and about conjugal or filial love. It is racial love and appraisal that receives the most attention. When Garvey speaks about the problems of the black race, he speaks of them as problems of an extended family. This equation of family and race cannot be explained solely in terms of childhood personal experience in his own family. It is due mostly to the political and economic oppression that the black people endured even after emancipation. As Patricia Hill Collins puts it

During this period, revitalized political and economic oppression of African-Americans in the South influenced Black actions and ideas about family and community. Notions such as equating family with extended family, of treating community (the black race) as family, and

of seeing dealings with whites as elements of public discourse and dealings with Blacks as part of family business endured. (p.53)

Throughout his speeches and articles, Garvey claims his love for his own race/family. But he is disappointed by those among his kith and kin who put their own selfish interests ahead of those of the family, which is the locus of ethical life. These are characterized as both slaves to their own selfish desire and peons of the white men who foster in them degenerate social needs.

Garvey urges the Negroes to seek recognition of their selfhood through the pursuit of love and commitment as members of the same family, but when he comes to the recognition of the Negroes by the “other fellow”, the white race he underlines the necessity for the deadly rhetorical combat as described by Hegel in his *Phenomenology of Spirit*. Indeed, Garvey echoes Hegel’s slave-master dialectic several times in his speeches when he talks about the relation between the races. For example, he writes that “Slavery is threatened for every race and nation that remains weak and refuses to organize its strength for its own protection. Slavery has no day and no time. It is present when the strong race desires to oppress the weaker race.” (pp.124-125) He also writes that the “man, the race or nation that is not ready to risk life itself for the possession of an ideal [freedom], shall lose that “ideal.” (p.86)

However, Garvey qualifies his argument about the life-and-death struggle between races by saying that the latter holds true only in cases where these races are not separated geographically. Fellowship and love between races remain possible if each race is given a “vital space” wherein to pursue its own self-interest and to contribute something to civilisation. Contrary to what integrationists claim, the Negro race cannot guarantee its survival in the white man’s countries in the long term, Garvey warns the black masses. He also tells them that the competition between the races in the United States will become harsher as the white population increases and economic opportunity decreases in the next 50 or 100. Then the white race will

no longer be able to afford to be indifferent or helpful to the black race whose members will have developed the needed skills likely to lead them to ask for the same jobs and positions demanded by whites.

The problem with Negroes who think about racial integration is that they live “directly under the white man’s institutions and the influence over [them] is so great that [they are] only a plaything in the molder’s hand.” (p.22) Garvey urges his fellow Negroes to create their own ethical institutions and not imitate those of the whites the better to affirm themselves as a civil society, wherein to assume their full moral status as free agents. One such ethical institution as already explained is the family as race. The other is religion. It must be noted that in *The Philosophy of History*, Hegel traces the expansion of freedom in the modern world to Luther’s Reformation. (See supra Chapter 3). Probably influenced by the rise of Ethiopianism (the African Church movement), Garvey makes extensive references to what he calls “African Fundamentalism.” (pp.184-186) Indeed, Garvey’s allusions to religion are so extensive that Garvey scholars like Randall K. Burkett (1978), categorise Garveyism as a religious movement. Still, in spite of the great number of Biblical citations that he makes in his speeches and articles, this religious sensibility does not of make of him a priest or a pastor as the case is with his successors Martin Luther King Jr and Malcolm X. While it is true to say that he made a name for himself in New York when he addressed a mass meeting at the Bethel AME Church on June 12, 1917, it is also true that the good performance that day led him not to the establishment of a house of worship but the foundation of the New York division of UNIA in New York. Just as with Hegel, his religious references occur within framework of racial assertion on a divine plan. If there is one idea in all the speeches and articles by Garvey elevated to a religious tenet it is the Ethical State, or nation. Garvey kneels down in front of this Idea in the manner of the German master. The essence of this Idea is patriotism.

Nationalism is arguably the most important aspect of Garvey's philosophy. It was behind the creation of the UNIA right from the beginning. On this point, Garvey's philosophy comes close to that of Hegel who affirms that it is ultimately the existence of the state that constitutes the conditions for the realisation freedom. Hegel's conception of the state differs from the contract view of the state developed by such philosophers as John Locke and Jean Jacques Rousseau who affirm that communities are founded on contracts serving the interests of the individuals who form them. For Hegel, such a view privileges private or particular interests of the individuals over collective or universal interests of the citizen. A state is like a self-renewing organ, and unless it is "present in consciousness" of the citizens, it does not really deserve the name of state at all. Patriotism functions much like love in the family in the affirmation of the organic unity of the state. Hegel tells us that

Patriotism is frequently understood to mean only a willingness to perform extraordinary sacrifices and actions. But in essence it is that disposition which, in the normal conditions and circumstances of life habitually knows that the community is the substantial basis and end [of Freedom]. It is the same consciousness tried and tested in all circumstances of ordinary life, which underlines the willingness to make extraordinary efforts. (pp. 288-289)

As far as Garvey is concerned, the Negro can never be free as long as the Negroes have not constituted themselves into a national community. Garvey says essentially the same thing as Hegel. For example, he considers investment in the different economic projects that he created as an act of patriotism. The UNIA, like the US government during World War relied heavily on mass purchase of bonds through Liberty Bond programme. Just like President Wilson, Garvey gave a patriotic slant to the bond campaign by marching at the heat of UNIA parades in New York and addressing the black masses in meetings for the Universal Liberian Construction Loan. The word "duty" is often recurrent in speeches delivered to raise funds. The

following is a case in point: “There are still Negroes here who can help and buy shares in the *Black Star Line*. Those of you who have done your duty, I am not speaking to you; but there are thousands who subscribe to the Librarian Construction Loan.” (pp.32-33) Selling and buying black are equally regarded as patriotic. In brief, Garvey, like Hegel, considers that only through habitual participation in the life of citizenship that Negroes could realise themselves. He urges the Negroes to set up a state or a nation in Africa because it was mere self-deception to expect to participate as free citizens in a predominantly white society. Garvey reminds his contemporary negro community that only a “government, a nation of our own, strong enough to lend protection to the members of our race all over the world, and to compel the respect of the nations and the races of the earth,” (Quoted in Drimmer Melvin, Ed, 1968:396) Writing at the wake of the race riots following World War I, and at a time when race discrimination and lynching were at their highest peak because of the Negroes’ attempt at social mobility, Garvey’s philosophy of racial nationalism could not fail to strike a cord of sympathy in the Negro masses. Garvey tells them that

If you cannot live alongside the white man in peace, if you cannot get the same chance and opportunity alongside the white man, even though you are his fellow citizen; if he claims that you are not entitled to this chance or opportunity because the country is by his force of numbers, then find a country of your own and rise to the highest position within that country.” (Quoted in Ibid, 396)

Two factors, one national and the other international, account for the easy reception of Garvey’s racial nationalism in the 1920s. The national factor relates to the revival of exacerbated forms of nationalist feelings among the Anglo-Saxon community in the United States. These nationalist feelings are expressed in such organizations as the Ku Klux Klan and the Anglo-Saxon Clubs which mushroomed in the country after the end of World War I. Nativism, Anglo-Saxon racism and militant Protestantism were the hallmarks of these radical

and defensive organisations born out of the post-war wave of strikes, bombings, Red Scares and race riots blamed on immigrants and foreign ideas. It has to be observed here that Garvey was one of the immigrants who left Jamaica for the USA in 1916.

The nativist dimension of American nationalism in the 1920s had much to do with the foreign connections of many radicals, connections that led to the re-channelling of the war-time patriotism towards the hatred of the foreigners. Two such radicals are Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti, both of them Italian-born members of an anarchist group. Sacco, a shoemaker by profession, and Vanzetti, a fish peddler were accused of having shot to death a guard for the Slater and Morrill Shoe Factory in Braintree, Massachusetts, and robbed him of his payroll amounting to a mere \$15. Under the pressure of public opinion caught in nativist hysteria, Sacco and Vanzetti were brought for a 'monkey trial', convicted and sentenced to death on flimsy evidence. In spite of pleas for mercy and public demonstrations around the world on their behalf, the two men went to the electric chair on August 23, 1927, nearly seven years after their arrest on May 5, 1920. (Cf. Op. Cit. Lane and O'Sullivan, 1999: pp.280-282)

The resurgence of nativism in post-war America resulted from two interdependent sources: pseudo-scientific racist theories and immigration. The pseudo-scientific racist theory found its best expression in a widely read book, Madison Grant's *The Passing of the Great Race* (1916) which was so popular that it constituted one of the topics of debate among some of the characters in Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925). The great race in danger of extinction was the Anglo-Saxon of Northern Europe, threatened by the Slavic and Latin people of Eastern and Southern Europe. The flow of immigrants that inspired the writing of Grant's book was momentarily stopped by the war before it resumed and reached its highest peak in the post-war period. Between 1920 and 1921, no less than 800,000

persons entered the US, the great majority of them hailing from Southern and Eastern Europe. (Cf. Ibid)

During the war, the hysteria against foreigners was directed mostly towards aliens from Germany and Austria, aliens rounded up and imprisoned on Ellis Island. After the war, it was to the immigrants from Southern and Eastern Europe, Italians, Greeks, Jews driven out of their countries by religious persecutions or the post-war economic distress, who became the objects of fear. Unlike the earliest immigrants who came from Western and Northern Europe, these latest immigrants met different types of prejudice due to their differences in language, religion, and culture. Coming in such great numbers, new immigrants were naturally drawn together in city neighbourhoods known by names like Little Italy and Second Warsaw. This immigrant life in ethnic ghettos emphasised all the more the sentiments of strangeness and anti-immigration on the part of the American society. Moreover, prepared to take jobs at lower wages, these immigrants were looked at very unfavourably by American labourers because of what they considered as unfair competition in a reduced post-war job market.

The xenophobia against foreign immigrants found its best expression in the return of the Ku Klux Klan (KKK) which sought a "100 percent Americanism". The Klan originally arose in the white southern states as a resistance to post-Civil War Reconstruction policies. Headed by a former Confederate General Nathan Bedford, the KKK terrorized the newly freed black population so as to lead it to drop out the pursuance of civil rights. The activities of the Klan declined as a result of federal legislation, arrest and trial of several of its leaders at the end of the nineteenth century. (Ibid, p. 276) The KKK was in 1915 at Stone Mountain, Georgia, with the aim of saving the Anglo-Saxon heritage not only from the black people, as was the case with the policies of the post-Civil War Klan, but also from Roman Catholics, Jews and other Orientals.

The new Klan grew enormously in the post-war period by playing on American middle-class fears and frustrations, and on nativist alarm over the danger of Papacy and Jewry. It acted as a catalyst for a racial nationalism fuelled, among other things, by the powerful racist imagery of D. W. Griffith's epic film *Birth of the Nation* and the black riots that flared up across the nation as a result of racial injustice towards the black population packed in Northern ghettos. The KKK became some sort of nativist organisation with a constituency of 4 million Anglo-Saxon native-born members throughout the United States, a constituency which was able to elect senators "from 10 states and governors in 11 states – places like Oregon, Colorado, Indiana, and Maine, as well as southern states." (King David C. and Maria Marvin *et al*, 1986: 485) It has to be noted here that if Garvey stressed the number of 4 million as the number of members in his UNIA, it was arguably in response to the 4 million members that the KKK boasted to have enrolled in its lists.

No matter what the exact numbers of the KKK and UNIA were, it should be noted that the United States government reacted to anti-immigrant/anti-foreign sentiments by enacting laws that drastically reduced immigration of nationals belonging to cultures, religions, and systems of governments different from those of the predominantly Anglo-Saxon stock. For example, in 1921 was passed the Quota Law limiting the annual number of immigrants to a total of 357,000 giving full advantage to nationals hailing from Western and Northern Europe through an elaborate system of percentage. The Immigration Act of 1924 further restricted the number of immigrants from southern and Eastern Europe by reducing the 1921 quota to 150,000 to be distributed among peoples of various nationalities in proportion to the number of the fellow countrymen already in the United States in 1920.

The US government did not only pass stringent immigration laws, it also enacted laws that invested the Executive with power to deport persons "threatening" national security through their subversive activities. The Federal Bureau of Investigation was created during this

period when the communist revolution of the Bolsheviks of 1917 was thought to be at the doorstep of America with the creation of the American Communist Party in 1919. The “Red Scare” eventually led to mass arrests and deportation of immigrant “agitators” or “trouble makers” under the joint supervision of Attorney General Palmer and his younger assistant J. Edgar Hoover. In December 1919, an American ship sailed to Russia with 249 unwanted alien radicals on its board most of them not charged with any crime at all, except their national origin. It was the self-same Hoover, who had gathered information on the radicals deported to Russia, who later investigated into the activities of Garvey, which culminated in Garvey’s deportation to Jamaica his home country in 1927 after nearly 5 years’ imprisonment.

Garvey’s racial nationalist philosophy can best be understood within the context of the racial nationalism pervading the American society during the mid-1910s and 1920s. It can be claimed that Garvey was caught in what Hegel calls the *zeitgeist* or the spirit of the times delineated above. Evidence can be found in the fact that Garvey’s presence in the United States was far from being a fortuitous and whimsical matter. It has to be recalled that Garvey rode on the crest of the unprecedented flow of Negro migrants into the urban industrial centres of the North and the Midwest. Speaking of this Negro migratory movement, Alain Locke writes:

The tide of Negro migration, northward and city-ward, is not to be fully explained as a blind flood started by the demands of war industry coupled with the shutting of foreign migration, or by the pressure of poor crops coupled with increased social terrorism in certain sections of the South and Southwest. Neither labor demand, [Sic] the boll weevil, nor the Ku Klux Klan is a basic factor, however contributory any or all of them may have been. The wash and rush of this human tide on the beach line of the northern city centres is to be seen primarily in terms of a new vision of opportunity, of social and economic freedom, of a spirit to seize, even in the face of an

extortionate and heavy toll, a chance for the improvement of conditions. (Quoted in Op. Cit. Lane Jack and Maurice O' Sullivan, Eds. p.218)

Alain Locke's statement captures so well the spirit of the times as far as the Negro was concerned. This spirit seems to all evidence to have sounded the end of Washington's philosophical call for the Negro to "cast your bucket where you are" and live in accommodation with the racist regimes of the Southern states.

In a way as Garvey says it in his speeches, his stay in the United States was not planned beforehand. In his words, he went to the United States to collect funds for starting an industrial school and get inspiration from the followers of Washington school of racial thought. Garvey did not know that he was far from being a transient voyager to the source of Washingtonism in Tuskegee since before long he was seized by the *Geist* (the racial spirit) that permeated the Harlem Black life. About the attraction that Harlem exerted on the Negro at the highest peak of the Garvey movement, Locke says that Harlem has attracted Negroes from all regions, urban and rural, and all walks of life and through "proscription and prejudice have thrown these dissimilar elements into a common area of contact and interaction. [...] So what began in terms of segregation becomes more and more, as its elements mix and interact, the laboratory of a great race-welding." (Ibid, 218) Locke continues his description of the role that Harlem played in the shaping of New Negro identity and culture by saying that

Hitherto, it must be admitted that American Negroes have been a race more in name, or to be more exact in sentiment than in experience. The chief bond between them has been that of a common rather than a common a common consciousness; a problem in common rather than a life in common. In Harlem, Negro life is seizing upon its first chances for group expression and self-determination. (Ibid, p. 220)

Throughout his speeches, Garvey, like Locke later, speaks about the “New Negro” no longer satisfied with the old dispensations imposed on the older generations to whom freedom had been denied because of their acquiescence and submission to the orders that be. So much has been written about the Garvey movement being the creator a mass movement paying scant attention to the fact that it was this mass movement, as portrayed by Locke, which created Garvey. Locke writes that in the new situation of Harlem, “It is the rank and file who are leading and the leaders who are following.” (Ibid, p.220) Garvey was not like the migrating clergyman following in the trails of his errant peasant flock which decided to move into the Northern cities after desperately trying to maintain them in the rural zones of the South. Yet, he resembled one in the sense that he luckily landed among a black community ready to listen to his call for racial nationalism and self-determination.

The Hegelian *zeitgeist* that caught Garvey reveals itself in other aspects of the rhetoric of his speeches than the leadership thrust upon him by historical circumstances. In the *Crisis of the Negro Leadership* (1984), Harold Cruise traces the bankruptcy of Negro leadership in the 1920s to the rivalries existing between the different leaders divided by the national origins (West Indian versus Black Americans) and ideological confessions (Pro-communists versus pro-liberals/capitalists). These rivalries undermined the effort to build a common front to ensure self-determination similar to the one that the Jews managed to do in spite of the same differences. Cruise’s claim is to the point as regards to the dissension among the Negro leadership, but he failed to put them within the context of the white American thought of the period in which Garvey emerged on the stage of American Negro history. For example, Cruise pointed out the differences between Garvey the Jamaican with a British cultural background and the other native-born American negro leaders as the major cause behind the misunderstandings and animosity that marked negro leadership; yet he failed to show the extent to which the reactions on the part of the native-born negro American leaders

towards Garvey's ascension to leadership of the black masses had much to do with white American nativism.

The point defended here is that if Garvey's Jamaican culture was made so much a case by leaders like DuBois, it was simply because American Negro leaders seemed to reproduce the same anti-immigrant sentiments that the white American society, through its Anglo-Saxon Clubs and White American Societies, showed to white immigrants from Southern and Eastern Europe in the same period. Tried as he could to show that "Great ideals know no nationality," (p.10) , especially when these were as shallow and spurious as black American nationality, Garvey did not manage to extricate himself from American Negro nativism of the Black American leadership which managed to have him imprisoned and deported to his country of origin, Jamaica in 1925. The irony in all this was that though Garvey reacted very badly to these nativist sentiments on the part of his American fellow Negro leaders, he himself subscribed to the same nativist sentiments by advocating a return of the Negro to Africa that he considered as his native land. Garvey's association of Africa (the native land) with the redemption of the black race strangely recalls Hegel's organicism that made of the existence of the nation (a native land and a people) the ultimate condition for the realisation of freedom. Garvey's belief in organicism born partly as a result of racial segregation and discrimination (to which he was thankful for the white racists supposedly for having preserved the race from dilution) made him relinquish the civil rights for the Negroes in the United States for any help that nativist America could provide for the repatriation of the Negro to his native land (Africa).

The extent to which Garvey was seized by the nativist spirit of his times is reflected in his hostile attitude towards his fellow Negro socialists and communists like Randolph, Owen and DuBois. Following the Red Scare hysteria of the 1920s, Garvey attempted to depict these fellow leaders as stooges of the Bolsheviks seeking social and political equality in a land which he considered as primarily a "white man's land." Garvey's making a small case of the fact of being native-born citizens was one way of reducing native-born rival Negro leaders into permanent immigrant agitators, throwing back the stone to those leaders who denounced him to the American authorities as a foreign-born agitator.

Garvey's political and social thought was not steeped solely in the American ideas of his time as it might have been suggested above. It was in England that he decided to enter the world of politics in the 1910s after his contact with nationalist leaders like Duse Ali. It can be claimed that Garvey decided, to use Hegel's words, to reconcile the Negro with nationalism, an idea which was whipped up by people nearly in every part of the colonized world. Referring to nationalism, Garvey urged the Negroes to build a nation of their own by all means because it was the ideological bandwagon into which all peoples jumped in the 1920s. He affirmed to his mass audiences that if nationalism was good for all races it could not fail to be so for the Negro race. He pointed out the fact

There is a mad rush among races everywhere towards national independence. [...] This year [1922] is regarded as a year of racial and national changes. Egypt and Ireland have already secured their freedom for 1922, and it is most likely that before the close of the year India will have gained a larger modicum of self-government. We cannot, therefore, allow the cause of Africa to lag behind. It is for us to force it. (pp. 44-73)

Garvey places his idea of Negro nationalism within the context of what Hegel calls world history. The call of "Africa for Africans... has become a positive, determined one. It is a call that is raised simultaneously the world over because of the universal oppression that affects the Negro." (Ibid, p.45) Apart from urging to 'strike the first blow' for realising the African dream of independence, Garvey tells the Negroes that this fight for the freedom of the motherland had also a providential dimension. It was 'written on the wall' that the Negroes would be freed from oppression. According to him, "God Almighty is our leader and Jesus Christ our standard bearer.... It is the same God who inspired the Psalmist to write, 'Princes shall come out of Egypt and Ethiopia shall stretch out her hands unto God.'" (p.47) Garvey spoke of the Negro's migration back to Africa in terms of an Exodus type of religious migration wherein he emerged as a Moses figure. He warned the colonial holders of Africa that the only way to escape the wrath of God and his standing army of "4 million Negroes" was to quit it as soon as possible. It is in this apocalyptic judgmental view of history that Garvey comes closest to Hegel in his conception

of the world spirit of freedom. This world spirit of freedom assumed the contours of nationalism in Garvey's speeches.

Many critics have pointed to the similarity between Zionism and Garveyism. (Cf. McCartney John T, 1992) But most of these critics have contented themselves with underlining their shared ideological call for the 'migration back home', overlooking other important aspects common to the two movements. One of these aspects is the relation between the idea of nation and freedom. For both movements, the migration back to the home country was not meant to be applicable indistinctly to all Jews (for the Zionists) and to all Negroes (for the Garveyists). For both movements, the building of a nation was regarded not only as essential for cultivating and maintaining the identity of the community in a determined sanctified territorial space, but also in allowing those Jews and Negroes still living in the Diaspora to develop a sense of pride for having achieved nationhood, and in imposing respect on other nationals living in foreign nations, which might otherwise be tempted to oppress them. It can be claimed, therefore, that for Garveyism and Zionism from which it was partly inspired, nationalism was not solely a geographical removal of a whole people from their "exile" to a regained Kingdom of old, be it "Ethiopia" or "Zion," but a spiritual Hegelian idea that endows the race with an identity among other races.

The above claim finds support in the following statement by Amy Jacques Garvey, who collected and published her husband's speeches while in prison: "At no time did he visualize all American Negroes returning to Africa." Garvey corroborates his wife's political statement affirming that the return is necessarily selective: 'Some are no good here, and naturally will be no good there.' (Quoted in Drimmer Melvin, 1967:395) Those Negroes particularly qualified for nation building are those who boasted of a practical, humble and pioneering turn of mind such as engineers, artisans, and farmers. No supercilious Negro could qualify for the migration back to Africa unless he managed to drop out the "practice of race superiority complex inflicted upon him" by the white man. (p.72) Furthermore, he warned the potential Negro migrants that his organisation

Does not want any bums to go to Africa. [...] And if I have any friends who are bums, take my advice and stay where you are, because we will put you in jail. [...] The fellow who has a grudge or a spite against the other fellow's goods, please stay in Harlem, in America, and make the best you can wish with the Irish cops. (p.173)

In short, what Garvey's project of establishing a national home for the New Negro needed most were people imbued with qualities such as self-reliance, a strong work ethic and racial solidarity. He did not want to make of Africa a human junkyard for the unwanted of the Western World, but a home for what he called the New Negro.

There are many parallels that can be established between Garvey's nationalist project and that of Zionists like Sokolow. One of these was their equal emphasis on respectively the New Negro and the New Jew. For both Garvey and Sokolow, those of their racial fellows who did not share the qualities that they assigned respectively to the New Negro and the New Jew are unnatural and unreal, Negroes and Jews lost to their respective races. Garvey's strain of anti-Negro racism directed especially against those Negroes of lighter skin pigmentation, and generally against those who did not follow the principles of his organisation recall Sokolow's tendency to Anti-Semitism. Addressing the New Jews, i.e., Zionists of his time, the latter told them that "You are, if I may use the paradox, a little bit of an Anti-Semite." (Quoted in Elie Kedourie, 1987:113) Garvey did not address his New Negroes in such explicit terms as Sokolow did with the New Jews, but all through his speeches he castigated the mediocrity of the old Negroes and their brainwashed leaders. In short, Garvey and Sokolow excluded those portions of Jews and Negroes who did not subscribe to their nationalist projects from Jewry and Negroness.

There are other points in common between Sokolow and Garvey that have made for the rapprochement drawn here between Zionism and Garveyism. It is their acceptance of the racist theorists of their times, who saw in the presence of Negroes and Jews in Europe and America a menace to Western civilization. Just as Sokolow made his own the anti-Semitism of G.K. Chesterton and that of Sir Mark Sykes so did Garvey appropriate the anti-Negro racist ideas of last-day champions of the American Colonization Society such as McCallum. What Garvey and Sokolow shared in common with their respective

white supporters was, to paraphrase Elie Kedddouri's statement, the idea that the hyphenated and diluted Jew and Negro was both the cause and the result of Anti-Semitism and anti-Negro-racism. By striving for social equality and political positions in Western countries, these misguided Jews and Negroes gave rise to suspicion of their host countries. Therefore, helping Jews and Negroes to build their own nations elsewhere was the ideal way to re-establish racial harmony.

The harmony between the races, as envisaged by Sokolow and Garvey, was predicated on the division of labour. For both, the nation to be established would be a nation constituted of an agrarian population living in Kibbutzim or homesteads. The New Negro and the New Jew farmers would provide raw materials and agricultural products in exchange for the manufactures supplied by the Western World. Wearing the garb of an Abraham Lincoln, Garvey elaborated a program for the restoration of the Negro to Africa spelled out in similar terms as the agricultural programmes of the Reconstruction Era. Speaking about this Reconstruction/Restoration program, he writes as follows:

We have made arrangements whereby every industrious family going to Liberia will have twenty-five acres of land which you can develop agriculturally or industrially, and in addition to that you will get a free house lot in the city to build your home, and after you have built your house on it the government will give you a free title in fee simple for the occupation of the land. (p.173)

The quote above provides a sample of Garvey's propaganda for the re-settlement of Negroes in a nation of their own in Africa. No matter what material benefits it invoked to persuade the Negroes to return to Africa, the ultimate purpose behind the Restoration of the New Negro to his homeland, just like that of Sokolow's New Jew (Zionist), was the completion of the project of freedom, which according to the Hegel of *The Philosophy of Right*, could not be achieved without a country and governmental institutions of one's own.

Conclusion

In this article, I have tried to relate Garvey's militancy for the creation of the Black nation to the prevalent nationalist, not to say nationalitarian discourse of the period. In other words, Garvey took

his cues from both the patriotic culture of his adopted country, in the United States, and that of continental Europe which soon witnessed the birth pangs of nationalist movements such as the Sinn Fein in Ireland. As a charismatic leader, Garvey's call for creating a nation in Africa did not fail to appeal to the black masses caught between recurrent economic depressions on the one hand and the racial prejudice often expressed in the concrete form of lynching on the other. However, the social movement to which he managed to give birth, just like many mass movements of its kind, lost its social bearings soon after the deportation of Garvey to Jamaica in 1925. Until the mid-1960 when racial separatism as a political and socio-economic philosophy came to the fore again, the remnants of Garvey's philosophy had remained dormant. Confronted to the Great Depression of the 1930s, racial theorising of the Garveyist kind became less important to the Black people as they sought to weather the hard times by joining labour unions and trying to get the most out of Federal Projects of the New Deal. Racial prejudice dies hard and that the progressive and socialist-oriented policy of the Roosevelt era left the problem of racial injustice unsolved, a problem to which Martin Luther King Jr and Malcolm X would try to bring a solution in the late 1950s and the early 1960s. Ultimately, Garvey's anti-colonial discourse will serve not only the pan-Africanist ideal but also black American leaders in the denunciation of racial discrimination in the American black ghettos looked at as internal colonies. The Zionist turn of his discourse is the result more of expediency than of a real commonality of interests.

Notes and references

Blyden Edward W (1888). *Christianity, Islam and the Negro Race*, Baltimore, MD: Black Classic Press, 1994.

Burkett Randall K., *Garveyism as a Religious Movement*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978.

Collins Patricia Hill, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York: Routledge, 1991

Cruse Harold (1967), *The Crisis of the Negro Intellectual: A Historical Analysis of the Failure of Black Leadership*, New York: William Morrow, 1968.

Garvey Marcus (1919-1925), *Selected Writings and Speeches of Marcus Garvey*, Ed. Bob Blaisdell, New York: Dover Thrift, 2004.

_____, *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey or Africa for the Africans* 2 Volumes in One, Ed. Amy Jacques Garvey (1923 – 1925), New York: Economic Classics, 1967.

Drimmer Melvin, Ed, *Black History: A Reappraisal*, New York: Anchor Books, 1969.

Grant Collin, *Negro with a Hat: The Rise and Fall of Marcus Garvey*, Oxford: Oxford

University Press, 2008.

Grant Madison (1917), “The Mixture of the Two Races,” in Anders Bredlid, Frederik CHR.

American Culture,

London: Routledge, 2004.

Hegel G. W. Frederick (1807), *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V.Miller, Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____, (1821), *The Philosophy of Right*, Ed. Allan W; Wood, Trans. H.B. Nisbet, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991.

_____, (1831), *The Philosophy of History*, Trans. J. Sibree, Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 1991.

Hill Robert T. and Barbara Bair, Eds. “Introduction,” in Marcus Garvey: Life and Lessons,

Hill Robert T. and Barbara, Eds. Berkeley: University of California Press, 1987.

Kedourie Elie (1956), *England and the Middle East: The Destruction of the Ottoman*

Empire 1914-1921, London: Mansell Publishing, 1987.

King David C. Mariah Marvin, David Weitzman, *et al*, *United States History*, Reading,

Massachusetts: Addison Wesley, 1986.

Lane Jack and Maurice O’Sullivan, Eds. *A Twentieth-Century American Reader, Vol 1- 1900-1945*, Washington, D.C: United States Information Agency, 1999.

Lepsit Martin Seymour (1996), *American Exceptionalism: A Double-Edged Sword*,

New York: Norton, 1997.

Lewis Rupert, *Marcus Garvey: Anti-Colonial Champion*, Trenton, N.J.: Africa World

Press, 1988. Rupert quotes Garvey's claim that "Much of my early education in race

consciousness is from D. Love. One cannot read his Jamaica Advocate without getting race consciousness." (p.25) Rupert also writes that in "Love's writing as well as in Garvey's race consciousness is used in its positive sense. 'Race consciousness' was an

anti-colonial concept." (p.27)

Locke Alain, "The New Negro," in *A Twentieth-Century American Reader*, Vol.1

(1900-1945) Eds. Jack Lane and Maurice O'Sullivan, Washington D.C: USIA, 1999.

McCartney John T. *Black Power Ideologies: An Essay in African-American Thought*,

Philadelphia: Temple University Press, 1992. McCartney writes the following about the Zionist movement in the United States in the 1920s: "There were many expressions of Black Judaism in the 1920s. Indeed Howard Brotz points out that between 1919 and 1931 'there are records of at least eight black Jewish cults that originated in Harlem. The most interesting sect was led by one Arnold Ford. Ford, like Garvey preached that Africa was the land of redemption for black people.'" (p.89)

Myers Aaron, "Maroonage in the Americas: The forming of communities by escaped slaves in North America, Latin America and the Caribbean," in Appiah Kwame Antony and Henry Louis Gates Jr., Eds. *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, New York: Civitas Books, 1999. Myers writes that the "phenomenon of escaped slaves forming a communities known as maroonage , represented a common response to slavery throughout the New World. p.253.

Sewell Tony, *Garvey's Children: The Legacy of Marcus Garvey*, Trenton (N.J.): Africa World Press, 1990. For DuBois the deportation of Marcus Garvey was a blessing to the Black Race. "The present generation of Negroes," he says, "has survived two grave temptations-the greater one fathered by Booker T. Washington, who said "Let politics alone, keep in your place, work hard and do not complain.

[...]The lesser, fathered by Marcus Garvey who said “Give up! Surrender! Struggle is useless, back to Africa and fight the white world.” Sewell shows the irony in DuBois’s political career as follows: “DuBois died in Ghana in 1963 at the age of 95. He spent many of his working years working out how to overcome racism, until ironically he finally came around at a Garveyite perspective. If I were to write a book on DuBois, I would call it ***W.E.B DuBois: The Reluctant Garvey***. His eventual conversion would begin in 1930 when Garvey was back in Africa, and DuBois moved from integration to separation.” (p.52) In this regard, Rupert Lewis writes the following: “In many respects Garveyism resembled another movement of minority group nationalism, the Jewish Zionism of Theodor Herzl. Arnols Rose has pointed out the interesting similarity in background and outlook shared by Herzl and Garvey. Neither was exposed to strong anti-minority feelings in his formative years and later reacted against prejudice in terms to escape to a land free of discrimination and both sought support from those groups most hostile to their own minority group. Both adopted a chauvinistic, even religious nationalism. Both movements took on elements of fanaticism in their belligerent determination to secure a new life for their oppressed people. ”Cf. Rupert Lewis, ***The Story of Marcus Garvey and the UNIA***, Madison: University of Wisconsin, 1968, p.199)

Stein Judith, “Defining the Race 1890-1930,” in ***The Invention of Ethnicity***, Werner Sollers, Ed. New York: Oxford University Press, 1989.

Turner Richard Brent, ***Islam in the African American Experience***, Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Verney Kevern, “The Sorcerer and the Apprentice,” Verney Kevern in ***The Art of the Possible: Booker T. Washington and Black Leadership***, London: Routledge, 2001.

Vincent Theodore G., ***Black Power and the Garvey Movement***, Berkeley: Ramparts Press, 1973.

Wister Owen (1921), “Shall We Let the Cuckoos Crowd us out of Our Nest?” in Anders

Bredlid, Frederik CHR. Brogger, Oyvind T. Gulliksen *et all* (1996), ***An Anthology of***

American Culture, London: Routledge, 2004.

The Implementation of Literary Competence through Project Work Methodology: Advantages and Pitfalls

Ameziane Hamid & Guendouzi Amar
University of Tizi-Ouzou

Much has been said and written about the implementation of the Competency-based Approach (CBA) in the education sector. However, the relevance of this approach to the teaching of university courses, such as literature and civilisation, has received but little interest. This paper attempts to bridge this gap by conducting a field experiment based on task and project work methodology and assessing its results. Project work stands as the backbone of CBA; it is viewed “not as a replacement for other teaching methods but rather as an approach to learning which complements mainstream methods and which can be used with almost all levels, ages, and abilities of students” (Haines, quoted in Stoller F. L. 2002: 109).

What is meant by literary competence? In what perspective does CBA fit a literary course? In other words, what are its advantages and its pitfalls? These are some of the main issues that we address in this paper. To answer them, we shall first outline the prominent characteristics of project work and then provide a rationale for task-based instruction to show how project work can be integrated into a classroom work of literature. The next section of our paper will provide a course design in relation to project work methodology and discuss the results reached after a field experiment conducted with the third year students of British literature.

Project Work Methodology

Project work is defined as a student-generated action, based on authentic reading and cooperative learning .It sets problem-based tasks related to real-world matter in terms of topic and content to trigger the students’ thinking abilities through reading and interpreting skills, and writing both along the process of learning and at its final stage. The end product of project work can have various

configurations in terms of its nature and can be delivered in a way or another (an oral presentation, a stage performance, an article, a dissertation...etc

Fredrika L. Stoller (2002: 111) distinguishes five types of project work with regard to collection techniques and sources of information:

-research projects which are undertaken through library and/or internet research.

-text projects which are carried out through literature, reports in news media, video or audio materials, and computer-based information.

-correspondence projects based on communication with individuals

-survey projects which deal with collection and analysis of data.

-encounter projects which are related to face-to-face intercourse with guest-speakers.

To carry out project work, Henry (1994: 111) proposes three types of organisation which differ in terms of learning process, autonomy, and outcome. He calls the first type *structured project* and defines it as a work determined, organised, and specified by the teacher in terms of topic, materials, methodology and presentation. The second type, called *unstructured project*, is decided by learners without interference of the teacher. The third category, labelled *semi-structured project*, negotiates and blends the former types, because it is defined and organised by the teacher and the students together.

Whatever the category we are concerned with, it remains that a project is either introduced as a special sequence of tasks in a more traditional course made of disparate developed topics, or integrated into a content-based thematic unit. It can be carried out individually, in pairs, or in groups. It can take place in the classroom, outside the school, or start in class and have an extension outside. Its main feature, however, as an ELT approach, lies in the fact that, contrary to traditional approaches, its value is not just in the final product alone, but in the working process as well.

Project work should be used in literature to promote linguistic, cultural and literary competencies. As this type of task is new to the students, it is advisable to start with a *structured text project* which needs to be planned, organised and processed by the teacher so as to help the students develop a literary competence. Once this preparatory step is achieved, the teacher can then move to projects where the students are given more autonomy.

Method

The implementation of competency-based approach on the course of literature led us to conduct an experiment with the classes of third year in the module of British literature. Our course went through the types of project organisation called *structured* and *semi-structured projects* which required from the students to develop **a portfolio including four poems of the same genre with their respective critical analysis** and a biography and philosophy of the poet to be studied. This portfolio represents an end project around thematically organized materials typical of poetry analysis. It has been accomplished through three stages and involved the use of both a literary corpus and critical materials.

Literary materials:

- * *I Wandered lonely as a Cloud* by William Wordsworth
- * *The Tables Turned* by William Wordsworth
- * *Intimations of Immortality* by William Wordsworth
- * *To Autumn* by John Keats

Theoretical and Critical Materials (Preparatory course):

- * Definitions of Romanticism, its background, and its philosophy
- * Definitions of key figures of speech (simile, metaphor, symbol, image...)
- * The biography and philosophy of the poets under study

Stage I:

The objective of this stage was to allow a space for linguistically and semantically driven development to occur in order to install in the students linguistic, cultural and literary competencies.

This stage has involved the study of *I Wandered lonely as a Cloud* by William Wordsworth. The following procedure has been undertaken:

1-Reading the poem and asking for the students impressions

2-Close reading of the first stanza for the purpose of:

- defining difficult words
- inferring the figurative language
- summarizing the idea developed in the stanza

3-Reading the second stanza and performing the same task as in stanza one, but this time the

thematic link between the two stanzas is highlighted.

4-Following the same procedure for the remaining stanzas

Once the study of every stanza is achieved, the analysis moved to the investigation of the following aspects of the poem:

- * Its setting
- * Its atmosphere
- * Its themes

Then the analysis was expanded to the study of the mode of writing and the students were shown how the romantic philosophy and themes are reflected in the poem, in order to settle in their minds literary knowledge which leads to autonomous study of any piece of literature.

Along this first stage, the teaching was teacher-centred as it was considered as an investment stage in which students develop their linguistic competency and become familiar with poetry analysis. As a consequence, the students were not given the freedom to choose the subject of study.

In the next step of **stage 1** the students were asked to work in discussion groups in order to start a process of reflective observation about theories on poetry analysis, and to try these theories out again in practice.

Stage II:

This phase involved the study of Wordsworth poem *The Tables Turned*, whereby the students were asked to recycle the procedure and the type of analysis followed in **stage I**.

During this phase, the teacher's role shifted from that of a knower transmitting knowledge to a knower-to-be, the student, to that of a guide who encouraged students to ask questions, use libraries and other resources, select, make and take notes, read and interpret texts and poems...etc

The teacher's guidance consisted in:

- reminding students the analytic procedure followed in **stage 1**
- guiding students through the different steps of the analysis
- supplying the linguistic, cultural, communicative tools for students to express themselves effectively and interpret accurately.
- helping students applying what they have learnt previously (figurative language, principles of romanticism...).

The analysis of the two other poems (Wordsworth's *Immortality Ode* and Keats's *To Autumn*) was left for the students to analyse in pairs or groups. The students' autonomy and freedom of choice has been limited to these two poems because we wanted to conform to the curriculum. Besides, we think that, since the approach was new for the students, we would have run a risk in giving them too much autonomy at this stage.

Results

The study of the students' projects revealed some successful attempts. But these successes seem to have been achieved mainly by brilliant students. In the other attempts, we noticed the following weaknesses:

- Too much reliance on critical references, to the extent that the students merely copied long passages from the reading sources without even understanding what they reported.
- Weak writing skills, especially in summarising and paraphrasing.
- Lack of writing strategies, organisation and coherence in writing

- Lack of presentation skills which sometimes amounted to mere reading of the written performance
- The students did not seem to take profit out of the autonomy that they had been granted, since most of them remained sceptical about their interpretive abilities. This negative attitude inhibited their creative faculty.
- Even though the figurative language was easy to handle, students found problems to identify the different types of metaphors and to explain them. On the other hand, the different kinds of images (auditory, visual, spatial, etc) were handled with ease.

Discussion

The results show that the students' performances were affected by four major areas of weaknesses:

- a lack in the linguistic competence (weak reading and writing skills)
- a lack in the communicative competence (weak presentation skills)
- a lack in the literary competence (too much reliance on sources, lack in creative and interpretive skills, difficulties in handling the figurative language)
- no effective use of autonomy

To discuss the students' weaknesses observed in the implementation of literary competence, we need to define what is meant by literary competence, and then say how and why some students failed to acquire this competence. According to J.C. Alderson (2000) who referred to Gray, students in literature should develop their reading skills within an established hierarchy of levels of understanding of a text. The hierarchy comprises the following levels: one, reading the lines; two, reading between the lines; three, reading beyond the lines. The first relates to the linguistic competence which leads to the literal understanding of a text; the second concerns the cultural competence and helps to understand the meanings that are not directly stated in the text; the third and last level deals with the literary

competence and provides readers with the competency to highlight the main implications of a text by their critical value.

Alderson's hierarchy of understanding is useful because it sheds light on the cognitive and intellectual capacities required in the study of literature. From his description, one comes to the conclusion that literary competence is not an easy objective to attain, since it requires good background knowledge of the topic and a firm grounding both in the linguistic and cultural competences of the language in which it is studied. It seems to us that the absence of the last two competences has affected negatively our experiment, since most students displayed a slavish reliance on the library or internet documents, to the extent that they overlooked the great autonomy and big incentives that they were granted. Besides, the students' weak writing skills prevented them from displaying their truthful interpretation abilities and hindered the correct assessment and appraisal of their final projects. But does this mean that the failure of most students to perform a good project work is due to extraneous agents, such as their low level in writing and unfamiliarity with literature, and is not inherent in the method of project work? All in all, the experiment encouraged us to re-conduct it again and advise it to our colleagues teaching other modules. Why? This is due to many reasons:

One: using project work has had the merit to show the real level of the students in at least three skills involved in foreign language teaching (writing, speaking, and reading). The students were of course the first to achieve consciousness about their limitations. Such self-consciousness about one's weaknesses may be very valuable to the students in the course of their learning process.

Two: group work stirred high excitement among the students and enforced 'active' and 'interactive' learning in the classroom, thus breaking away from the monotonous atmosphere of former teacher-centered methods. In other words, the project work has immersed the students in the actual study of literature, because it has broken the monopoly held by the teacher both as the mediator and the interpreter of texts.

Three: students were urged to use the department's library and to develop skills related to book search. Other students resorted to the internet and developed skills related to electronic search, too. These two skills have further significance in the construction of the student's future learning.

Four: the students' unsuccessful attempts to infer the structure of imagery may still be valued because they remain autonomous attempts which may be improved through time. We have had the opportunity to notice this not in the students' products, but in the lectures following the end of the experiment.

All in all, these four reasons combined to infuse a new breath to lectures in literature classes. Yet, project work should be handled with care, because it is time-consuming for the students and teacher alike and, when carried inappropriately, may result in increasing frustration and discouragement. Such reactions, which may hinder the learning process, have been observed in some students whose works were rejected on the ground that the writing style and interpretation were not personal. They had committed themselves heart and soul to their project, to the extent that they could not take enough distance between their subjective feeling and the teacher's assessment. This attitude led them to perceive the negative results of the assessment as degrading for their personality.

On the basis of Gray's hierarchy of levels of understanding of a text, the students were also given the task 'to read beyond the lines' in order 'to make connections among textual elements and interpret those connections in terms of their knowledge, attitudes and beliefs'. In other words they were asked to use interpretation and discover the organizational scheme of the text. But most of the students showed their incapacity to go beyond the initial step of reading 'between the lines' and even of 'reading the lines'.

The necessity of prerequisites is put forward here as literary competence is specifically linked with students' reading and writing abilities. Students should therefore master the linguistic competence

which associates the field of sociolinguistics to highlight the cultural dimension of language so as to go beyond the notion of linguistic competence.

It is then a necessity for students to acquire language for cultural awareness in order to attain cross-cultural understanding in the target language for communicative and literary purposes. To put it in other terms, cultural awareness is seen as a prerequisite for communicative and literary competences which do not neglect the aesthetic and cultural dimensions in a world of pluriculturalism and plurilingualism.

According to Richard Kern (2000), students should grasp the pragmatic implications of the way the informational content is presented; in short, they should be able to interpret a text by using what McCarthy (1991:27) calls “a set of procedures, the approach to the analysis of texts that emphasises the mental activities involved in interpretation” and named procedural.

The procedural approach emphasises the role of the reader in actively building the world of texts which are social in origin, intimately related to other texts which are context-bound and socially embedded. He has to use his background knowledge of the world in order to make inferences by linking between form and content, comprehension and production; in one sentence to be able to use the text as a source for a new production.

As Michael Stubbs (quoted in Carter and Burton, 1982: 71) put it, literary competence involves “the ability to understand different kinds of semantic relationships between a text and a summary of it; between sentences and different kinds of propositions conveyed by them; and between what is said and what is implied. These distinctions give more precise insight into some aspects of literary fiction, since a traditional concern of literary criticism is the ambiguity and multiple meanings of literary texts, and how meanings may be conveyed without having to be stated in so many words”.

The literary competence implies the students’ command of analytic skills related to understanding, selecting, discriminating,

comparing, organising in order to re-use, re-shuffle information called from set books, lecture notes and critical works. It helps the students to escape the slavish reliance on critical references, to the extent that they would no longer feel the need to copy blindly passages from the sources.

Notes and References

- Alderson J. C. (2000). *Assessing Reading*. Cambridge: Cambridge University Press
- Carter, R and Burton, D. Eds. (1982) *Literary Texts and Language Study*. London, Edward Arnold
- Henry, J. (1994). *Teaching through Projects*. London: Kogan Page Limited.
- Kern, Richards (2000). *Literacy and Language Teaching*. Oxford University Press.
- McCarthy, M. (1991). *Discourse Analysis for Language Teachers*. Cambridge: Cambridge University Press
- Stoller F. L. (2002). "Project Work: A Means to Promote Language and Content". *Methodology in Language Teaching: An Anthology of Current Practice*. Richards J. C. and Renandya, W. A. Eds. Cambridge: Cambridge University Press

MICUs, Componyms and the Triple Articulation of Cyber Language.

Med Sadek FODIL
University of Tizi-ouzou

Résumé

Cet article tente de clarifier le statut linguistique d'un nouveau type d'acronymes complexes, actuellement en usage dans la variété de langage connue sous le label de cyber-English. La structure particulière de ces néologies nous semble unique, car elle est formée d'unités intermédiaires entre les phonèmes et les monèmes, et implique de ce fait, une triple articulation du langage dont personne, à notre humble connaissance, n'a encore rendu compte de façon explicite. De plus, la structure extrêmement réduite de ces néologies qui peut inclure aussi bien des lettres, des graphes que des chiffres, peut représenter des phrases complètes et complexes regroupant toutes les parties du discours. Nous avons nommé ces néologies « componyms », et les parties individuelles mais solidaires dont elles sont formées « MICUs » ou Minimal Informational Cooperative Units. Dans cet article, nous tentons d'expliquer d'une part, la nature de l'innovation apportée par les utilisateurs de cyber-English aux mécanismes classiques de créativité lexicale, et, d'autre part, nous essayons de mettre en lumière l'intrusion de la triple articulation du langage dans le processus d'énonciation. Cette dernière a une double fonction : accroître l'économie du langage, tout en augmentant les limites linguistiques de la communication humaine.

Mots-clés : néologie – économie – MICUs – componyms – triple articulation du langage.

MICUs, Componyms, and the Triple Articulation of Cyber Language.

Human language has always been considered as the cornerstone of the divide between man and other beings. At the basis of this divide, is the double articulation of language which markedly

distinguishes human language from the rest of all types of languages, including the programming languages. As a linguistic operational concept, Double Articulation has received the closest attention of linguists and other scholars who have always taken it for granted. The works of André Martinet (1985,1998) and those of the members of the Prague School are quite illustrative of this interest. However, the extent to which this concept remains valid for the analysis of cyber language in general and cyber English in particular has been overlooked because the issue of Double Articulation is still considered as peripheral in the research related to electronic language. Unless the complexity of this computer mediated type of language is given full consideration, we will continue to neglect the intricate manner in which it is articulated. In the following, we would argue that as an innovative type of discourse developed by the abundant virtual communities that populate the web, cyber English is based on units other than phonemes. The phenomenon we shall discuss now consists in the formation of new linguistic units built on a basis other than the usual double articulation as defined by André Martinet. Indeed, neologies like ‘ASCIIbetical order’, ‘griped’, ‘laserize’, ‘ROT 13’, ‘FAQlist’, ‘B4U come’, etc, show quite clearly that they are not formed from another type of minimal units which we label MICUs or Minimal Informational Cooperative Units as shall be discussed further. The neologies resulting from the combination of MICUs we name comonyms, for we discriminate between comonyms and acronyms.

For clarity purposes, we start by drawing a plain distinction between integrated acronyms commonly used in ordinary English, and MICUs which are more specific to the electronic space. To start with, an acronym is defined by the Oxford English Dictionary 1989 simply as ‘a word formed from the initial letters of other words’

¹, précising though, that some new forms combine the initial syllables instead of initial letters as in the case of Amvets (American Veteran’s Association), adding that ‘they still are in the spirit of

acronyming'. A point we should like to discuss further on. Some scholars like David Crystal distinguish initials which 'are spoken as individual letters like BBC, DJ, etc., from acronyms 'which are pronounced as single words, such as NATO, laser, etc'. Items which 'would never have periods separating the letters – a contrast with initialisms, where punctuation is often present²'. André Crépin (1994) considers acronyms as 'the extreme form of abbreviation. e.g. MP (Member of Parliament)'. Crépin precises that in acronyms,

The letters are not read successively, one after the other, but they form a whole word. The Royal Air Force /rɔɪəl ɛə fɔːs/ becomes the acronym [RAF]. Acronyms make it possible to play on two meanings: that of the words represented by the initials and that of the word carried by the new whole. e.g. the PEN club groups Poets, Essayists, and Novelists³.

Another distinction which proves of a valuable interest for us is that of the French linguist Jean Tournier (1989) who considers acronyms and initials as being the result of the same lexicogenic process, but who discriminates them on pronunciation grounds. Tournier considers that in an initialism,

The item is pronounced letter by letter when it does not respect the morpho-phonemic constraint imposed upon words. e.g. FLCM (Fellow of the London College of Music), but when it constitutes a whole that fits an existing morpho-phonological model, it becomes an acronym and can be pronounced exactly as an ordinary word (OPEC, UNESCO) etc⁴.

Conversely, a MICU can be defined as an autonomous linguistic unit functioning as the initial of a *word*, but which, being in a contiguous association with other MICUs, evolves into a more complex acronym we name comonym. A comonym may, in its turn also combine with a given lexicogenic device to evolve into a higher order comonym. As an illustration, a comonym like FAQ list is a linguistic unit which results from the combination of the MICUs

(FAQ Frequently Asked Questions) and the lexicogenic process of compounding (the addition of *list* to FAQ). It is worth signalling that the two types are not easily differentiated because an acronym is similar to a comonym in that they are both composed of a certain number of initials which, threaded together by usage, form a whole considered as a linguistic unit. Yet, while an acronym is only built from the combination of initials of words, the comonym involves the addition on the syntagmatic axis, of other elements like affixes, compounds or other lexicogenic processes impelled by the paradigmatic requirements of the situation of communication. Comonyms are thus, the neologies which result from this complexification, and their articulation requires not only the double articulation of language as elaborated by André Martinet⁵ (1998), but also a ‘triple articulation of language’ as shall be argued now.

In Martinet’s conceptualisation⁶, when a particular speaker wishes to express, through language, a particular experience they have about the world, they need to represent it in words, or to use Martinet’s terminology, in ‘monemes’, those units of a sentence which the linguist considers as the smallest meaningful units of language. However, monemes, as long as they are not actually uttered out of the speaker’s mouth in the form of coherent string of speech sounds, remain totally absent from the hearer’s perception. Therefore, to be audibly communicated to the other, the speaker resorts to the second articulation of language, consisting in the individual articulation of the smallest contrastive units labelled phonemes. The phonemes are pronounced one after the other in an intelligible and structured manner (monemes) so to trigger in the hearer’s mind, the expected representation.

In our conceptualisation, the articulation of the experience to be communicated is manifested in three distinct planes instead of two: like in Martinet’s, the first plane concerns the ordering in the speaker’s mind of the experience to be communicated into meaningful units. The second plane concerns the linear amalgamation of other

monemes into a genuine configuration to form a larger coherent structure, the comonym, represented by the initials of each moneme concerned. Only then does the third articulation, the one involving the effective pronunciation of MICUs, sounding like phonemes, take over. In other words, the first articulation is the same in both conceptualisations, but in our view, the second articulation is the intruding one, occupying the virtual free space where the MICUs combine contiguously with a lexicogenic process to form comonyms. The combination may involve either a derivational, affixional or any other lexicogenic process. The third articulation then, consists in the physical articulation of the MICUs which occurs between the articulation of the monemes and that of the phonemes. It concerns the moment when the units of the first articulation are formed in the mind and grouped into the larger units we have labelled comonyms. The physical articulation of MICUs totally subsumes that of phonemes and this gives way to the confusion between MICUs and phonemes. The confusion rises from the remarkable similarity between the pronunciation of MICUs and that of phonemes. This is due to the fact that MICUs as well as phonemes strictly conform to the phonetico-phonological rules of the English language and MICUs are thus perceived as if they were phonemes combining to form ordinary lexical units. In fact, their natures are utterly different.

To illustrate this process, let us suppose that a person who had witnessed a laser operation, later reports: 'I saw the surgeon laserize the liver to remove the tumour'. We can now examine the cognitive and the linguistic activities involved by the use of the verb to *laserize*. First, the witness amalgamates his/her external experience into linguistic units representing the object of his observation which, here, concerns the use of a laser apparatus by a surgeon seeking to remove a tumour. The linguistic units are the components of the complex word *laser*, which unlike phonemes are initials of lexical units that do not appear in the utterance. These lexical units are successively: light (represented by L); amplification (represented by A); by stimulated

(represented by S); emulsion (represented by E); and of radiation (represented by R). They form a whole sentence implied without being articulated, and they combine with the suffix *ise* to form the comonym *laserise*. We call a comonym, the amalgamation of a complex linguistic unit, whether it is an acronym like *laser* or not, to which a suffixation device like *ise* for instance is added to build a more complex unit. The representation of the external experience in the form of comonyms constitutes, hence, the first articulation.

The second articulation consists in the amalgamation of the individual monemes composing *laser*, and their reduction into MICUs. In the example mentioned previously, the Verb to *laserise* is built from the verbalization of the noun *laser* which is conjugated as if it were an ordinary simple lexical unit, while it is actually as we have seen a complex acronym. Now, let us examine the result of this process whose output, *laserise* consists of six monemes. These are the words to which every MICU of *l.a.s.e.r.* refers to plus the suffix ‘ise’ which, by the same token transforms the status of the word from Noun to Verb. When a certain number of MICUs virtually cooperate to form a comonym as is the case here, a triple articulation takes over, that of the individual pronunciation of the MICUs which by now, behave as if they were phonemes. It is the physical utterance of *laserise* by the use of the organs of speech which constitutes the triple articulation.

As has been shown, the relations between the MICUs which make up a comonym involve both ‘a syntagmatic and a paradigmatic’ dimension to use a Saussurean terminology. The syntagmatic dimension concerns the linear combination under certain conditions of occasional monemes and their reduction to MICUs to build comonyms, while the paradigmatic dimension involves the association of the viable occasional elements apt to form acceptable comonyms. This new way of coining electronic words by using different but effective lexicogenic processes challenges the habitual linear manner of writing classical words composed of phonemes written from left to right, or of uttering them, raising the pitch at

particular syllables and lowering it at others, pausing regularly at the end of each portion of text to respect the rhythm induced by meaning and punctuation. Here the rhythm is not imposed by the movement of the lungs breathing air in and out, but by the capacity to optimise meaning and its communication by resorting to all devices made available by the mouse and keyboard, hence, the ever increasing use of abbreviations, acronyms and emoticons. These novel processes consist in the association, under particular circumstances, of some linguistic forms with other units, whether linguistic or not, producing thereof new types of lexical units. As an illustration of such combinations, (B4 U come, CUL8er, ASCIIbetical order, FAQ list, @party, ROT13, etc.). These processes, as long as they consist in unusual associations rendered possible by the flexibility of the electronic support, increase the number of paradigmatic associations and undeniably favour network thinking, since they force the mind to establish links between entities that would not have been connected together otherwise. Steven Johnson points out that given its power to draw connections between things and thus, to forge semantic relationships, ‘the link plays a conjunctive role, binding together disparate ideas in digital prose⁷’. The comonym, just like Johnson’s link seen as a synthetic device, becomes the locus for new types of linguistic relationships to dwell.

The philosophical issue to be discussed now relates to the apprehension of the external world, and its representation in language either in speech or in writing. From a historical viewpoint, the question of the relationship between the ‘objects’ of the external world and our apprehension of them through the mediation of language has always been of great concern in philosophical and epistemological enquiry, and of course has always been a crucial issue in linguistic and semiotic studies. The Greek thinkers were among the first ones to reflect upon the status of the mediation between the world outside and the language used to represent it, and to question the nature of this mediation. The challenge was and still remains that of providing an

alternative elucidation to the virtual capacity of a fixed linear text to contain an abstract meaning linking readers to other texts, to the intimate world of the author as well as to the world of things in the outer world, as often as the text is actualised by a reader.

Our personal understanding of the new type of writing commonly used by online communities in the variety known as cyber-English clearly challenges the supposed fixity of writing whose invention had, Walter Ong reminds us ‘separated the knower from known’. The cyber sign as we understand increases this distance because of the specific nature of the cyber sign. Indeed, the latter is more than a simple inscription. As a sign, it is also a sign of another sign, since, as a sign, it stands for something else. But an electronic sign is more than a sign of a sign since it combines with other signs (embedded signs) to form a coherent whole labelled comonym. This means that the cyber sign entails a double representation albeit appearing as if it were only one. As for example a person’s representation of Magritte’s pipe which would be entitled ‘This is not Magritte’s pipe.’⁸ The Saussurean sign, because it is built on a dyadic relationship between the signifier and the signified remains unable to account for the double representation capable of continuous evolution which the cyber sign in general and the comonym in particular both display.

If, then, following Pierre Lévy⁹, we consider a text (and therefore any formatted piece of language from a single lexical item up to any type of elaborate writing) as a virtuality which takes value only through its actualisation, then the text depends as much on the author who encodes it as on the reader who proceeds to decode it. The new challenge for the reader is to actualise a text which has undergone several layers of coding but which (because of the linearity imposed by traditional written surfaces) still appears as if it had only one layer. With cyber-English, the layers of codes are represented by MICUs, and the text as a whole in the form of comonyms. Yet although the keys are indicated by the MICUs to find one’s way through the maze

of comonyms, the intention of the author may still remain ‘beyond the text’ and the reader may fail to catch it. This is due as Peirce states, to the fact that ‘the universe is perfused with signs’¹⁰, although the nature of these signs is not identical.

After five centuries of print literature, we have become intimately accustomed to reading texts as configurations of interrelated words on a syntagmatic contiguous axis, and now we shall have to become acquainted with words read as configurations of virtual sentences within a fragmented linearity. The configurations constantly change thus undermining the myth of the ‘stable unity’ of the analog text, and the readers need to learn how to adapt their sometimes mechanistic type of reading to the new linguistic neologies whenever a comonym is to be dynamically actualised in a new context. The reading movement ceases to be exclusively linear. It becomes discontinuous and sinusoidal, requiring additional cognitive activity from the part of the reader. This is the new challenge which the twenty first century reader has to take.

Notwithstanding the differences in appreciation about the capacities of language to faithfully account for the realities of the external world in simple lexemes or in highly complex comonyms, one should reckon that a constant problematic issue for humans after the invention of writing has been the discovery of appropriate technologies to devise suitable physical tools likely to fit their storing purposes. The technologies were also to play a decisive role in fashioning the way people think and encode text. The gradual standardisation of writing and much later, the invention of the printing press prompted the duplication and the wide dissemination of information over large geographical and linguistic areas.

The development of print concomitantly brought about important intellectual and social disruptions to people’s world views as they became confronted to different visions of the world which gradually questioned theirs. The development of the printing press also brought a standardisation of written languages which, beginning

with the standardisation of spelling ultimately constrained also text organisation and book format. The major output was the imposition of the Book format model. This model soon became the standard to be imitated, and by the same token even thinking became modelled on the new patterns imposed by standard spelling, text organisation and book format. Like the clay tablet, the parchment etc., the printed text allowed humans to store great amounts of information outside themselves in a physically hierarchised support separate from the mind and best represented by the printed book for over five centuries.

Nevertheless, the change incited by the printing press on language was relatively limited in comparison with the changes that languages are witnessing today as a result of the tremendous development of hypermodern explosion of information. When one examines the profound transformations hypertext is bringing to the way in which we habitually think and encode text, one can easily foresee the changes that the electronic text will operate by restructuring the way people use language. As a matter of fact, one of the most important benefits offered by the electronic sign in comparison with the printed text is its hypertextual architecture. Ted Nelson, its inventor, defines hypertext as ‘Non-sequential writing with reader controlled links’¹¹. In reality, it is the non-linearity of the digital text, as well as the new freedom acquired by a reader who can impose other reading paths and rhythms, which singles it out from the analog text. The electronic sign can be built from words, from images (static or dynamic), from sounds, or from a combination of each. Besides, given its hypertextual aspect, the digital sign easily connects itself with a variety of other signs, including the analog sign, without the habitual spatial constraints of the printed page. Electronic signs allow us to cross a further distance in our intellectual advance towards the conquest of new cognitive resources. When Giles Lipovetsky depicts the move towards the hypermodern condition, he bluntly affirms that “on est passé du règne du fini à l’infini”¹². The passage is made easier by the electronic word, and more precisely by the

componym which permits through its capacity to be fragmented, the embedding of other items such as other words, numbers, graphs or emoticons and the like without losing from its coherence, thus, projecting us into a new dimension.

Perhaps would it be useful to remind the reader of Vannevar Bush's idea of the memex, which can be considered as the closest anticipation of what was to become the hypertext, and to which the componym may serve as a nucleus or as a minimal structure, in its challenge with the classical 'word'.

The human mind...operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain... A memex is a device in which an individual stores his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory...¹³

Almost half a century later, and as a follow-up to Vannevar Bush's appeal to the implementation of the memex, one can appreciate the peremptory response by Tim Berners-Lee, the inventor of the WWW on page 14 of his *Weaving the Web*, where he declares in an inspired forecast which prefigures the hypermodern text, in which the traditional clear-cut separation between syntax and semantics is properly blurred: 'What matters is the connections. It isn't the letters, it's the way they're strung together into words. It isn't the words, it's the way they're strung together into phrases. It's not the phrases, it's the way they're strung together into a document'¹⁴. Like for hypertext narrative, the basic concern in the construction of componyms pertains to the conjunctive links one builds with MICUs to create meaning. The context is provided by the specificities of the situation of communication which requires a third order capacity for reflection that caters for economy of expression. In other words, with componyms the reader is invited to re-build the links between the

MICUs to work out the meaning of the comonym or ‘hyperword’. This type of reading is basically dynamical for it appeals to the readers’ capacities to renew the links between the MICUs at each step before reaching the overall meaning contained in the comonym. Indeed, the combination of MICUs into comonyms constitutes a perfect illustration of ‘network thinking’ or what Ascott defines as

The antithesis of tunnel vision or linear thought. It is an all-at-once perception of a multiplicity of viewpoints, an extension in all dimensions of associative thought, a recognition of the transience of all hypotheses, the relativity of all knowledge, the impermanence of all perception¹⁵.

However, as coding becomes more complex it allows its author an increased capacity to construct meaning and to communicate it, but it concurrently requires from the reader at least the same capacities for decoding. This of course raises another issue which can be dealt with in another discussion.

A significant precision which should be added now concerning the syntagmatic construction of comonyms, is the novelty brought by hypertext links. These links, which fragment the habitual linear construction of syntagms, may concern either a complex syntagmatic construction or a simple coinage, as a link may be inserted even within a simple construction. For example, it is possible to link the individual elements of an acronym to their respective objects to facilitate its comprehension, as in ‘The Sysope is working on the D.N.S. @ the moment.’¹⁶ Hyperlinks involving hypermedia are considered as complex syntagmatic constructions in comparison to the simple syntagmatic constructions mentioned above. As an illustration, a sentence like *a bug’s already crashed the bogus system* can be hyperlinked to the sound produced by sinking water in a sieve or any other sound that may suggest the crashing of an object. In this respect, comonyms resemble hypertexts from the standpoint of their constitutive elements. However, while comonyms mainly operate at the level of the word, hypertexts (which can also be the result of a

componym operation) mostly operate at the level of the sentence. Therefore, both the conception of componyms and the hypertext links ought to be considered as representative implementations of network thinking since both of them incite the mind to draw adequate relationships between disparate elements which would not fit together in other contexts. As an illustration for such an assertion, let us consider the example of ASCIIbetical order.

On the syntagmatic axis, it is composed of a certain number of elements which can be described as follows on the first syntagmatic level:

American + Standard + Code + for + Information + Interchange + betical + order. A)– As a whole, the coinage is a highly complex lexical unit which fulfils the necessary requirements to be labelled componym, and its elements can be broken down into two distinct components: the first is comprises componym ASCII, compounded with an unusual suffix, ‘betical’, and the second component is composed of a simple lexical unit, ‘order’. The result is ASCIIbetical orderB) – The componym can be broken down into its constitutive components: the MICUs A, S, C, I, I.

C) – The suffix betical can in its turn be broken down into two parts: the clipped element ‘betic’ from alphabetic and the suffix ‘al’. In the last case, the suffix ‘al’, remains as a sign waiting for an object to be connected with, so as to embody it with an adjectival qualifier meaning ‘relating to’, or to participate in the formation of a noun denoting verbal action. Other neologies like F.I.S.H.queue or FAQ list are built on similar grounds, except that here the acronym represents a more complex proposition from the syntactic standpoint.

The second syntagmatic layer would comprise all the linear constructions which, like ASCIIbetical conform to the syntactic rules still at play within the Standard English language. It could also involve the insertion of any multimedia type of document whose objects could be accessed and retrieved by a simple click on its hypertext or hypermedia links. These could be underlined in blue, and

be highlighted by a pointer device like a mouse. In this way, any click on any element on the syntagms (first or second layer) would thus function on a hypertextual mood, capable of bringing forth remote connections in unpredictable ways.

Each element on the syntagmatic axis on both layers can stand in a one to one term relationship with its correlate on the paradigmatic axis. At the same time, a syntagmatic combination of terms into larger units also finds its correlate within the paradigmatic axis. As an illustration, a sentence such as “the R.& D. manager, suggests to laserise the I.B.M. piece of hardware before fixing it” would read as: the Ar an Di manager suggests ... with a simple mouse click on the graph R, the reader is trans/teleported to the document linked to the graph which explains that R stands for Research and provide further documentation relating to the field of research concerned. Another click on D would perform the same activity and would connect the reader to the document where the word Development and its files are stored. But then, if the reader still finds it difficult to understand the link between research and development, another hypertext R&D would connect the reader to another document explaining the function and use of this service within a given firm. In order to better highlight this point, let us again reconsider the example of ASCIIbetical order:

First, a number of initials capable of fitting together in an appropriate pragmatic context are combined on the syntagmatic axis to form ASCII. The result is the coinage formed from the aggregation of the once disparate elements (A+S+C+I+I) which by now have become MICUs into a coherent whole, the componym ASCII. Each MICU of the componym on the syntagmatic linear axis may be linked to its correlate on the semantic axis by means of a hypertext link. Considering the existence of the alphabetical order which indicates a certain manner of classifying objects by using the disposition of alphabetic letters from A to Z, and taking advantage from the existence of a paradigm already associated with the mental activity of classifying objects of knowledge, one can substitute ASCII, (which is

also a form used by computers to organize knowledge), to alpha from alphabet, and add to it the suffix betical to form ASCIIbetical. Eventually, order is added to the new lexical unit to form a complex compound ASCIIbetical order.

A succinct analysis of the cognitive activity devoted to the formation of this coinage perfectly illustrates what is meant by interconnectedness or network thinking since this procedure performs several actions at one time:

- It permits the formation of a new lexical item ASCIIbetical by borrowing a suffix from an established lexical unit. In so doing, it forces the mind to accept the newness of the coinage by pointing to its similarity with a familiar lexical unit (alphabetical) built upon a similar device. This new contiguity results in new meaning (a digital manner of organising knowledge).
- By drawing attention to its familiar counterpart (alphabet) whose paradigmatic contiguity is now brought to the foreground, it both justifies and questions its proper status, because as a coinage it is brought to compete with the already existing term 'alphabetical.'
- By the same token, it deconstructs the process by which the 'simple' lexical unit was built. In the example above, the coinage is not built from the linear combination of alpha + beta from which the last sound was dropped by the well known linguistic device known as apocope to form 'alphabet', but from MICUs to which the suffix 'betical' is added to form a new complex lexical unit, named componym.
- It disrupts the classical way of building words from phonemes (alphabet is formed from phonemes, while ASCIIbetical is a componym formed from MICUs).

Because it builds connections on familiar grounds, the coinage acquires a legitimacy which, in time, becomes equal to that of ordinary lexical units as the examples of laser, bit and radar, or as the newly admitted items like dinky or nimby show. (It should be pointed out that while both dinky and nimby are integrated into the electronic

version of the COED, only dinky was added to the OED electronic version in 1993 leaving nimby in the lexical fringe. The point to be raised is that when this actually takes place, the etymology of the item gets lost with the passage of time and the alien coinage becomes so familiar that it is naturalised in the language as well as a transplanted organ becomes ‘natural’ in the receiver’s body when a surgical operation is successfully conducted.

In fact, this innovative way of using language, significantly augments the generative capacity of language which makes an infinite use of finite means by optimising the potential of the finite means. It also reminds us of the distinction drawn by Chomsky’s deep and surface structures¹⁷, where a sentence may have one surface structure but two or more different deep structures, with the notable difference that our concern is strictly limited to lexical structures while Chomsky’s involved the examination of full syntactic structures and language universals.

Actually, though the process of turning acronyms to componyms remains at fledgling level, it has already started exerting a visible influence on the type of lexis used by cyber -English as can be attested by the ever-increasing number of neologies involving MICUs on the Internet. The changes implicated by the appearance of componyms could become more significant in time, for although they are still considered as marginal today, componyms might well initiate profound transformations in the way people think and communicate in the long run. Most probably, when people become used to this way of coding and decoding language, cyber English will sound like Pidgins sounded once, before turning to Creoles after people used them ‘naturally’ as their mother tongues. After all, a brief examination of the history of human life shows that it has been characterised by constant growth and complexity in all fields, and human language as we have seen is no exception. An innovation or a new invention appears, struggles to take root, gets further ‘internalised’ in human habit and then ceases to look new. Later, as we get intimately acquainted with it, it loses its newness and looks as if it had always been ‘there’. Sometimes, it lingers on and ‘naturally’ dwells in its

location, sometimes it changes its function or appearance, and sometimes it disappears from human memory. So it goes with language. A coinage appears, gains more ground, becomes internalised by a great number of users, and one day, it changes its meaning or simply disappears from human sight and earshot. Accordingly, one might find themselves someday thinking in comonyms without ever realising it, just like Mr Jourdain ignored he was making prose.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Ascott, Roy. *The Architecture of Cyberception*.

http://www.clas.ufl.edu/anthro/Seeker1_s_CyberAnthro_Page.html

(Accessed November, 10, 2000.)

Berners-Lee, Tim. 2000. *Weaving the Web*. Texere.

Bush, Vannevar. 1945. As we may Think. *Atlantic Monthly*, 176, 101-108.

Chandler, Daniel. *Semiotics for Beginners*.

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html> ,

(Accessed November, 21, 2009)

Chomsky, Noam. 2002. *Syntactic Structures*. Mouton de Gruyter.

Crépin, André. 1994. *2000 Ans de Langue Anglaise*. Nathan.

Crystal, David. 1995. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. CUP.

De Saussure, Ferdinand. 1994. *Cours de Linguistique Générale*. ENAG.

Johnson, Steven. 1997. *Interface Culture*. Basic Books.

Lévy, Pierre. 1998. *Qu'est-ce que le virtuel?* La Découverte.

Lipovetsky, Gilles. 2004. *Les Temps Hypermodernes*. Le livre de poche.

Martinet, André. 1985. *Syntaxe Générale*. Armand Colin.

Martinet, André. 1998. *Eléments de linguistique générale*. Armand Colin.

Nelson, Theodor H. 1982. *Literary Machines*. Mindful Pr.

Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen.

Oxford English Dictionary, 2nd edn. 1989. Oxford: Oxford University Press.

Peirce, Charles Sanders. 1980. *Selected Writings*. ed. by Philip P. Wiener Dover.

Tournier, Jean. 1985. *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'Anglais contemporain*. Champion-Slatkine.

Notes and references

¹ - The Oxford English Dictionary. Second edition 1989. CD. Oxford University Press.

² - See D. Crystal's 1995. The Cambridge Encyclopedia of the English Language, p 120.

³ - *Les sigles sont la forme extrême de l'abréviation. e.g. MP (Member of Parliament)....Les initiales peuvent se grouper en acronymes. Les lettres ne sont plus lues successivement, l'une après l'autre, mais elles forment un mot. The RAF (Royal Air Force) devient l'acronyme R.A.F. Les acronymes permettent de jouer sur deux sens: celui des mots représentés par des initiales et celui de l'ensemble nouveau. e.g. Le PEN Club rassemble Poets, Essayists, Novelists- gens de plume.* André Crépin. 1994. *Deux Mille Ans de Langue Anglaise*. Nathan, p 157.

⁴ - *La réduction d'une séquence de mots à ses éléments initiaux est un processus qui s'est développé considérablement au cours des cinquante dernières années: cette forte productivité reflète certaines caractéristiques de la société contemporaine, où se multiplient à la fois les découvertes scientifiques et techniques et les institutions et organismes de toute sorte.* Jean Tournier. 1989. *Précis de Lexicologie Anglaise*. Nathan, p 142.

⁵ - See André Martinet. 1998. *Eléments de linguistique général*. Armand Colin.

⁶ Idem

⁷ - Steven Johnson 1997. *Interface Culture or How New Technology Transforms the Way we Create and Communicate*. Basic Books, p 111.

⁸ - Daniel Chandler "Semiotics for Beginners", *Modality and Representation*, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html> , (Accessed November, 21, 2009)

⁹ - See Pierre Lévy, 1998. *La Virtualisation du texte*", in *Qu'est-ce que le virtuel ? La Découverte*.

¹⁰ - Charles S. Peirce, *Collected papers, Pragmatism and Pragmaticism*, Vol.5. Electronic version.

¹¹ - See Theodore Nelson. 1982. *Literary Machine*. Mindful Pr.

¹² - Gilles Lipovetsky 2004. *Les Temps Hypermodernes*. Le livre de poche, p 84.

¹³ - See Vannevar Bush. 1945. *As We May Think*. In *The Atlantic Monthly*.

¹⁴ - Tim Berners-Lee. 2000. *Weaving the Web*. Texere, p 14.

¹⁵ - Roy Ascott. *The Architecture Of Cyberception*, http://www.clas.ufl.edu/anthro/Seeker1_s_CyberAnthro_Page.html

¹⁶ - *Sysope* is a blend formed from System and Operator, and the D.N.S. stands for the Domain Name System.

¹⁷ - See Noam Chomsky. 2nd Ed. 2002. *Syntactic Structures*, Mouton de Gruyter

الفهرس

5 كلمة المخبر

7 كلمة العدد

1- ملف قراءة في الخطاب الصوفي

مدخل إلى دراسة خطط المُتَكلم في السرد الصوفي القديم محي الدين بن عربي
نموذجاً

11 أ. عبد المنعم شبيحة

النزوع الصوفي في رواية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار

31 أ. نبيلة زويش

تلقي الخطاب الصوفي قراءة في شرح النابلسي لقصيدة "ابن
الفارض" "أرج النسيم"

55 أ. كريمة حيطوش

2- دراسات

الرواية والتاريخ الماهية والعلاقة

75 د. بوجمعة شتوان

مدخل إلى دراسة المتكلم في بعض مقامات بديع الزمان الهمداني: الموقع
والوظائف

87 د. بديعة الطاهري

خطيئة الغدامي من يكفر عنها ؟ أو المسافة البعيدة بين "تشرّحية" الغدامي
و"تفكيكية" ديريدا

117 أ. عبد الكريم شرفي

تقنيات استخدام الاستعارة الأدبية الجديدة من منظور معرفي معاصر

142 أ. عمر بن دحمان

161 أ. محمد الصادق بروان

تامسخت كتابة اللغة أو لغة الكتابة

175 أ. مرابطي صليحة

تجليات النسق المهيمن في سيرورة البناء السردي لرواية سراق الحلم والفجيرة

189 أ. مسعود وفاد

الأبعاد الدلالية للمصاحبات النصية في رواية " السمك لا يبالي "

205 أ. مكلي شامة

قراءة في رواية بحر الصمت لياسمينه صالح

220 أ- وردية بولخاش

شكل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة "

241 أ. بوقرومة حكيمة

3- دراسات باللغة الأجنبية

L'opacification comme stratégie discursive à visée Pragmatique dans la pièce théâtrale *Les Vigiles*, adaptée de l'œuvre de T. Djaout par O. Fetmouche.

Ait Challal Salah 4

The Representation of Arabs, Berbers and Turks in Barbary Captivity Narratives: A Literary Analysis

TITOUCHE Rachid 13

Marcus Garvey's Nationalist Discourse: Its Hegelian Origins and Zionist Resonances

Sabrina ZERAR 34

The Implementation of Literary Competence through Project Work Methodology: Advantages and Pitfalls

Ameziane Hamid & Guendouzi Amar 56

MICUs, Componyms and the Triple Articulation of Cyber Language.

Med Sadek FODIL 66

Président d'honneur

M^r : Nacer HANNACHI Directeur de l'université de Tizi-Ouzou

Directrice de la revue : Amina BELAALA

Rédacteur en chef : Boudjemaa CHETOUANE

Comité de rédaction

Mostefa DEROUACHE

Salah ABDELKADER

Dahbia HAMOU EL HADJ

Houria BEN SALEM

Ammar GUENDOUZI

Boutheldja RICHE

Nacira ACHI

Nora BAYOU

El abas ABDOUCHE

Chems ddine CHERGUI

Hamid AMEZIANE

Aini BETOUCHE

Salah AIT CHAALAL

Comité scientifique

Maha KHEIR BEK NACER-Liban-

Soultane Saad ELKAHTANI-Arabie Saoudite-

Nidhal ASSALIH-Syrie-

Lakhdar DJEMAI-Alger-

Mohamed salim SAAD ELLAH-Iraq-

Abdellah LACHI-Batna-

Badia ATTAHIRI-Maroc-

Abdelmadjid HANOUNE-Annaba-

Mohamed AIT MIHOUB-Tunisie-

Rachid BEN MALEK-Telemcen-

Tayeb OULD LAROUSSI-France-

khemissi HAMIDI -Alger-

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



مخبر تحليل الخطاب

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

العدد الثامن

خاص بأعمال ملتقى الولاية وتحليل الخطاب

أيار 11-12-13 أفريل 2011



طبع بمساهمة الحالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي

الرئيس الشريفة

أ.د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو-

رئيس التحرير، د. يوجمعة شتوان.

المديرة المسؤولة: أ.د. أمينة بلعلى

هيئة التحرير

د. مصطفى درواش	د. ذهبية حمو الحاج
د. حورية بن سالم	د. بوثلجة ريش
د. عمار قندوزي	د. نصيرة عشي
د. أمزيان حميد	د. نورة بعيو
أ. عيني بتوش	د. يحيى راوية
أ. العباس عبنوش	أ. شمس الدين شرقي

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -	أ.د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ.د. نضال الصالح - سوريا -	أ.د. عبد الله العشي - باتنة -
أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -	أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -	أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان -
أ.د. حاتم الفطناسي - تونس -	أ.د. حميدي خميسي - الجزائر -
د. الطيب ولد لعروسي - فرنسا -	أ.د. حسين خمري - فلسطين -

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر البحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

كانت البلاغة ولا تزال تاجا على رؤوس المتكلمين، من فلاسفة ونقاد وأدباء، واستحقت أن تقام لها المناظرات والستجالات ويتبارى من أجلها من يريدون أن يقدموا للناس كلاما جيدا يؤثر في السامعين، أو يغيروا مواقف من يريدون إقناعهم أو إزعاجهم أو توجيههم، فكانت صاحبة الجلالة بين مختلف العلوم، وتربعت على عرش الأدب الجميل لأنها ارتبطت بفهم الذات وخطاب الذات وبناء الذات، وقيمة الذات أيضا.

يحكى عن القديس أوغسطين أنه لما كان راجعا بعد غياب من روما إلى الجزائر وهو في طريقه إلى مسقط رأسه ثاغست أو سوقى اهراس حاليا استوقفه بعض الجنود الرومان وسألوه مستخفين بالهيئة المتواضعة التي كان عليها: إلى أين أنت ذاهب أيها المتسول، فقال أنا أوغسطين ابن باترسيوس النوميدي ذاهب إلى ثاغست وعائد من روما فقالوا ماذا كنت تفعل في بلد أجدادنا أيها المتسول قال لهم كنت أدرس البلاغة فقال أحدهم: أعد أعد بالله عليك، أنت كنت تعلم الناس كيف يتكلمون بطريقة جيدة؟ أرنا كيف تفعل ذلك؟ وبعدما تأكد لهم بعد إدارة الكلام معهم إبطال ما اعتقدوه فيه، وتكلم لغتهم أحسن منهم أقروا له بالغلبة وخاطبوه بالأستاذ وتمنوا له أن يصل سالما إلى ثاغست، وهكذا رفعت البلاغة المتسول إلى الأستاذ وهوت سلطة القوة بحسن إدارة الكلام، وتلك هي البلاغة في الخطاب.

فالبلاغة تستطيع أن توسع وظائفها اليوم بل تستطيع أن توسع ميادينها لتشتغل في اللغة وخارج اللغة، بالإمكان أن نتحدث عن بلاغة سلوك الإنسان الحركي، كما نتحدث عن بلاغة سلوكه اللغوي، بالإمكان أن نتحدث عن بلاغة تسيير عملنا كما نتحدث عن بلاغة تسيير الكلام بيننا، بل بالإمكان أن نوظف البلاغة لعلاج ما في كلامنا من عنف وما في سلوكياتنا من قسوة، وما في علاقاتنا الإنسانية من انحراف، وبالجمله بالإمكان أن نوظف البلاغة لبناء تواصل إنساني سليم، وإنشاء معرفة مشتركة تكسبنا الحق في الاختلاف.

وحين فكرت اللجنة العلمية في هذا الموضوع ليكون إشكالية للملتقى كانت على وعي بهذه المقاصد التداولية وبالسؤال الجوهرى فيه، ألا وهو كيف يمكن التواصل بطريقة جيدة، خاصة بعدما تحولت البلاغة اليوم إلى مجرد سجال ومغالطة وخصام بين الناس، وتحول البحث فيها مخاطرة وتدريسها مجازفة. ومن صلب المخاطرة هذه تراءت لنا ضرورة إعادة النظر في دور البلاغة وقيمتها في الخطاب تكويننا وتحليلنا، فصفنا معاور رصدنا فيها أهم القضايا المرتبطة بها باعتبارها واقعة خطابية ومنهجيا في التحليل ونظرية في الكتابة وربطنا بين التراث والمعاصرة لنرى إلى

أي مدى نستطيع أن نستفيد من طروحات الحاضر لفهم أفكار الماضي فجمعنا بين البلاغة وتحليل الخطاب لنرى أيهما يمكن أن يعوّض الآخر.

وحين فكرنا في الإعداد لهذا الملتقى اهتدينا بعد حوار أن البلاغة القديمة والحديثة قد وقع تهميشها وأنها في حاجة إلى أن تسترجع من الهامش إلى المتن، وإن هناك ضرورة معرفية وبيداغوجية ومنهجية، لعودة البلاغة؛ فالخطابات الأدبية قد أنهكتها الممارسات الشكلية وأثقلتها المقاربات اللغوية حتى أضحت في حاجة إلى بدائل نقدية، فهل تكون البلاغة هي ذلك البديل؟ ربما، لكن البلاغة التقليدية وعلى وضعها الحالي لا تقوى على أداء وظيفتها التحليلية إلا بعد القيام بعملية تطوير مهاراتها وإيقاظ قدراتها في تحليل وفهم النص وتأويله. وهذا ما جعلنا نضطر إلى أن نقترح على المشاركين ربطها بالمعطيات المعرفية الحديثة في تحليل الخطاب. وقد أثبتت المداخلات المقدمة صحة هذه الفرضية وسلامة هذا التصور، كما أكدت صدق حدسنا وصحة توقعنا.

لقد وضعنا لإشكالية الملتقى محاور، ربما لم تتمكن المداخلات أن تلتزم بها لسبب أو لآخر، كنا ننتظر مقاربات أكثر قربا من إشكالية الملتقى وخاصة ما تعلق منها بنظام البلاغة العربية وموقعها من الدراسات التراثية، كنا ننتظر البحث في الخلفيات الاستعمارية للأنساق البلاغية، كنا ننتظر أن تعمل بعض المداخلات على الكشف عن المهارات التحليلية للبلاغة، وبشكل عام كنا نود أن نبلور كليات البلاغة العربية، ولكننا اكتشفنا أنه ما كان ذلك كله ليتيسر في ندوة أولى، وسيرى كثير منكم أن بعض المداخلات ربما لم يكن يستدعيها المقام وأن بعض المحاور لم تتناول وأن بعض القضايا لم تثر وهذا ما يبرر لهذا الملتقى أن يعقد ليقوم بالكشف عما غمض من مسائل تحليل الخطاب، وييسر فيها ما صعب، وما أكثره، ويفتح الأفق واسعا على الفتوحات العلمية الجديدة في مجال البلاغة وتحليل الخطاب. وعسانا نصل إلى ذلك أو بعضه في الملتقيات القادمة إن شاء الله.

لم نكن نريد أن نفتح بابا مفتوحا، بإعادة موضوعات براهقة، إنما اخترنا موضوعا إشكاليا نعرف مسبقا أنه لا تحل مغاليقه من ملتقى واحد إنما يتطلب ندوات وندوات.

وها نحن ننشر أكثر مداخلات هذا الملتقى ونتمنى أن يحسن تلقيها من قبل القراء وأن تكون بادرة لأسئلة إشكالية مرتبطة بالبلاغة وتحليل الخطاب، فشكرا لكل المشاركين من الباحثين الأفاضل من الجزائر ومن خارجها في إثراء البحث العلمي وتفعيل مخبر تحليل الخطاب.

مديرة المخبر

د. آمنة بلعلى

يصدر هذا العدد الثامن من مجلة "الخطاب" لسان حال مخبر تحليل الخطاب، بجامعة مولود معمري بتيزي وزو، ليحمل القارئ إلى موضوع الملتقى السادس في تحليل الخطاب الذي أقامه المخبر أيام 13/12/11 أفريل 2011 حول "البلاغة وتحليل الخطاب" وتتكفل الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي بنشر أشغاله مساهمة منها في تعميم المعلومة الأكاديمية وتفعيل نشاطات مخابر البحث في الجزائر.

ولقد دار النقاش في هذا الملتقى حول أسئلة إشكالية مرتبطة عموما بتقريب البلاغة العربية إلى مجال تحليل الخطاب الذي يجعل من التواصل موضوعه الأثير وآلياته إستراتيجية من المقاربات التي يتقاطع فيها مع الآليات البلاغية المختلفة، في وقت تجذرت هيمنة المناهج الغربية على دراساتنا، وهمشت جهود أسلافنا من العلماء والنقاد والبلاغيين، وأصبح البحث في البلاغة وتدريسها عالة على الباحث والأستاذ.

ولذلك، بات من الطبيعي العودة إلى تراثنا عامة والبلاغي منه على الخصوص، من أجل جعل هذه المناهج إستراتيجية نظرية وإجرائية لقراءة تراثنا البلاغي وتنشيط فاعليته. دون أن يعني ذلك إسقاط ما عند الغرب من مناهج تتكاثر يوما بعد يوم، على تراثنا البلاغي. وهنا تطرح مشروعية الربط بينه وبين البلاغة الجديدة وطرائق تحليل الخطاب المعاصرة.

دارت محاور الملتقى حول الكفاءة التحليلية للبلاغة العربية وطرق استثمارها والمنظومة الاصطلاحية والممارسات التطبيقية للبلاغة العربية، ودور البلاغة ومناهج تحليل الخطابات (اللسانية، الأسلوبية، السيميائية، الشعرية التداولية، التأويلية في تحليل النصوص، فتعرضت إلى جهود علماء العربية (علماء: الأصول، البلاغة والنحو وغيرهم. في مقارنة الخطابات،

بعض هذه المحاور سعى الملتقى إلى مناقشتها بمشاركة باحثين من داخل الوطن وخارجه كما ساهم في إدارة هذه النقاشات طلبة الدراسات العليا بكل اقتدار منهجي لفت انتباه المحاضرين.

وإذ نعتز بالجو العلمي الذي سارت عليه أشغال الملتقى، لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى اللجنة العلمية التي بلورت الإشكالية ومحاورها، وإلى القائمين على تنظيم الملتقى والسهر على السير الجيد للأشغال، وإلى القائمين على إدارة جامعة مولود معمري بتيزي وزو وعلى رأسهم رئيس الجامعة وعميد كلية الآداب واللغات على رعايتهما وحرصهما على تفعيل النشاط العلمي في قسم الأدب العربي، وفي الأخير نتمنى أن يستفيد القارئ من المحاضرات التي يحويها هذا العدد الخاص أملا في أن يسهم أصحابها وغيرهم من الباحثين في إنارة درب مجلة الخطاب التي تمضي بخطى هادئة نحو تغيير طرق التحصيل العلمي في الجامعة الجزائرية إلى مستقبل لا يؤمن إلا بالبحث والعطاء.

رئيس التحرير

د بوجمعة شتوان

تحليل الخطاب وأزمة المعنى عند الأصوليين

د/ الطيب دبّ

جامعة الأغواط/ الجزائر

يرجع تحليل الخطاب، بوصفه مجال بحث مستقلا، إلى صياغة نظرية غربية حديثة عرفت سبيلها إلى الظهور في ظل مخاض معرفي اشترك في بلورته مجموعة من المعارف العلمية والنشاطات النقدية كالسيمانيات، واللسانيات، وفلسفة اللغة، وبعض المذاهب النقدية المعاصرة. وتشير كتابات بعض المحدثين المهتمين بقضايا تحليل الخطاب إلى أن موضوعه يتعلق بدراسة الاستعمال الفردي للغة، وأن الخطاب في هذا الاستعمال يتحدد بكونه حدثا حقيقيا يمارسه متكلمون حقيقيون داخل مقام حقيقي لا يكون فيه النص (الملفوظ) سوى معطى من معطيات العملية التخاطبية¹، ولعلّ من أفضل التعريفات المعاصرة لمصطلح "الخطاب" فيما يدعم هذا المعنى ما أورده باتريك شارودو، ودومينيك مانجينو في قاموسهما حينما يشيران إلى أن الخطاب يعني استعمال اللغة في سياق معين، وفي موضع آخر يشيران إلى أن تحليل الخطاب إنما يرجع إلى العلاقة بين النص والسياق².

وبمعنى مقارب لهذا التحديد تناول العلماء في التراث العربي الإسلامي تحديد الخطاب بصفته موضع تلاق وتفاعل بين الكلام وسياق فهمه والإفهام به³. ولدى بعضهم لا يُسمى الكلام خطابا إذا لم يُقصد به إفهام المستمع⁴. ويبدو أن علماء أصول الفقه هم أفضل من وصف هذا التلاقي وبيّن شروطه وحدّد عناصره؛ فهم يرون أن الخطاب موضوع بحث يجمع إلى العبارة، من حيث هي معطى لفظي، حدثا كلاميا تواصليا يتألف من مرسل ذي نية في الإفهام ومتلق متهيئ للفهم⁵. ومعروف أن نية المرسل وتهيؤ المتلقي للتواصل هما من أبرز المعطيات التي يتحقق بها السياق.

والحق أن تحليل الخطاب في التراث العربي الإسلامي لا يصل تناوله إلى مستوى الصياغة المنهجية ومستوى الجهاز المفاهيمي اللذين تعرفهما الدراسات المعاصرة، كما لا يمكن اعتداده نشاطا معرفيا مستقلا؛ فهو لا يعدو أن يكون مظهرا من مظاهر الدراسة تمّ الالتفات إليه والاحتفال به في ظل حاجات إبستمولوجية ومنهجية عرفت علوم تتخذ من الخطاب موضوعا لها مثل: علم التفسير، وعلم أصول الفقه، وعلم الكلام، وعلم البلاغة، والنقد. ومع ذلك فإن هذا لا ينقص من أهمية ما قدمته هذه العلوم التراثية في تحليل الخطاب ودراسة قضاياها من جهود جليّة القدر عظيمة الفائدة جديرة بالدرس والاهتمام لا سيما ما يقدمه علما البلاغة والأصول.

ومما يلفت النظر في هذه العلوم التراثية السابق ذكرها أنها تصدر، في تعاملها مع الخطاب ومع قواعد تحليله، عن مشارب مختلفة ومناهج متباينة على الرغم من

أنها تشترك جميعا في الاحتفال بالنص القرآني، وإن اختلفت وجوه هذا الاحتفال، وتفاوتت درجاته من فن لآخر؛ ذلك أن كلا منها يتميز، في خدمة هذا النص، بدراسة جانب من جوانبه مستجيبا لأغراض منهجية وبيانية خاصة؛ فالبالغيون يتبارون في الكشف عن وجوه إعجازه، وعلماء التفسير يسعون في شرح نصوصه، والأصوليون يبحثون في استنباط أحكامه، والنقاد ينطلقون، في تحديد معايير النقد، من نماذج إبداعه، والكلاميون يجتهدون في الدفاع عن عقيدته بالحجة والجدل.

والواقع أن للأصوليين تميزا لافتا للنظر ضمن هذه الفسيفساء من الدراسات المهمة بتحليل الخطاب في التراث العربي الإسلامي؛ ويبدو من أبرز علامات التميز لدى الأصوليين أنهم يتعاملون، في نصوص الوحي، مع خطاب خاص يسمونه الخطاب الشرعي، وقد ينعته بعضهم باسم نصوص التشريع، ومنهم من يشير إليه باسم أدلة الأحكام، أو الأدلة الشرعية. وغرض الأصوليين من الاحتفال بهذا الخطاب النصوص أو هذه الأدلة الوصول إلى الحكم الشرعي، وهو «عبارة عن خطاب الشرع إذا تعلق بأفعال المكلفين»⁶. وقد نتج عن احتفال الأصوليين بهذا الخطاب الخاص تحليلهم بسلوك علمي عُرفوا به وتميزت به مباحثهم مفاده شدة حرصهم وتحرجهم فيما يمارسونه من اجتهادات وفيما يقررونه من أحكام، وهم في ذلك يستندون إلى تصورهم أن حلال المسلمين وحرامهم مرهون بقواعدهم واجتهاداتهم، وأنه قد أنيطت بهم في هذه القواعد والاجتهادات مهمة جليلة صعبة يوصفون فيها بأنهم يوقعون عن رب العالمين.

وقد كان من ثمار تحلي الأصوليين بسلوك الحرص والتحرج أن بذلوا جهودا جبارة في البحث والتقصي، وأبدوا نظرا دقيقا في المسائل، وتعمقوا في طرحها ومناقشتها بما لا نجد له نظيرا في العلوم التراثية الأخرى. ولعل من أبرز الشواهد الدالة على ذلك أنهم تناولوا - في دراستهم للغة العربية - «كثيرا من أبواب الصرف والنحو والبلاغة وفقه اللغة بما يفيض عن حاجتهم⁷ في أكثر الأحيان»⁸، بل بلغ بهم الأمر أن «دققوا النظر في فهم أشياء من كلام العرب لم يصل إليها النحاة ولا اللغويون»⁹. والحق أن للأصوليين مع اللغة العربية شأنا خاصا؛ فهم يتعرضون فيها لجهات بيانية خاصة، ويلزمون أنفسهم بدراستها دراسة دلالية دقيقة. ويرجع حرص الأصوليين على العربية واحتفالهم بدراستها على هذا الوجه الخاص إلى اعتدادهم بها أداة من أدوات تحليل الخطاب الشرعي ووسيلة هامة من وسائل فهمه، بل إنهم يضعونها في مقدمة العلوم المساعدة للبحث الأصولي، تلك التي ينعنونها بالعواري¹⁰، ويجعلونها من أهم أدوات الضرورية التي تتعطل من دونها مسيرته¹¹، إذ لا يمكن الوصول إلى أحكام التشريع وقواعده إلا بوساطتها ومن خلالها. ولذا يشترطون على عالم أصول الفقه أن يكون عالما بالعربية ابتداءً، ويعتبرون العلم بأصول الفقه موقوفا على العلم بها¹².

نلاحظ ههنا أن إجراءات التحليل الأصولي في الاعتماد على مباحث العربية وفي تقديم الاشتغال بها على الاشتغال بالأحكام تبدو أشبه ما تكون بإجراءات التحليل

النصي Analyse Textuelle، تلك التي تراعي في دراسة الخطاب أشكاله الصرفية والتركيبية إلى جانب اهتمامها بقضاياه الدلالية والتداولية¹³، حيث تبتدئ بدراسة الشروط اللغوية والنحوية للبناء النصي قبل الخوض في دراسة مظاهر الاتساق الدلالي، والانسجام التداولي، وذلك في إطار ما يستجيب لدعوة اللسانيين المعاصرين إلى ضرورة امتداد الوصف اللساني والنحوي إلى ما وراء الجملة¹⁴.

وبالنظر إلى ما يسم التحليل الأصولي للخطاب من خصوصية وتميز فإن الحديث عنه يبدو بحاجة إلى شيء من التريث وإمعان النظر؛ ذلك أنه يتعرّض لمجال بحث يبدو الخوض فيه محاطا بكثير من الحرج والتحفّظ، ويتناول حقلا علميا مغلقا بحيث لا نكاد نجد له من الاتصال بالعلوم الأخرى إلا حظا قليلا وحضورا باهتا، ولذلك نجد مباحثه قد مضت في التحلي بأسباب الخصوصية والتفرّد إلى حد انقطع فيه الدرس الأصولي عن سائر الدراسات التراثية المهمة بقضايا اللغة والخطاب، ولم يعد له حضور فيها¹⁵ على الرغم من أنه يتقاطع معها في كثير من المواضيع المشتركة. ويعود سبب هذه القطيعة إلى ارتباط قضايا اللغة والخطاب في علم أصول الفقه بموضوع خاص هو البحث عن الأحكام الشرعية مثلما تقدت الإشارة إليه.

وللوصول إلى أحكام الشرع وضع الأصوليون منهجا متميزا في تحليل الخطاب ينهض البحث في ضوئه على الاحتفاء بموضوعين اثنين: الأول: نصوص التشريع بوصفها أدلة أحكام الله ومطائنها التي تستمدّ منها، والثاني: الاجتهاد بوصفه آلة الفهم والاستنباط من تلك النصوص. ولغة العربية حضور واضح في الموضوعين كليهما، وصلة وثيقة بهما؛ فأما نصوص التشريع فعربيّتها أمر لا يحتاج إلى بيان، وأما الاجتهاد فمن أهمّ شروطه التي حددها العلماء أن يكون الباحث الأصولي على قدر معتبر من العلم بالعربية¹⁶. والمتتبع لتاريخ البحث في أصول الفقه يجد أن العلم بالعربية شرّع في اشتراطه وبيان أهميته منذ مرحلة التأسيس¹⁷؛ فأوائل الأصوليين حينما أخذوا يتعاملون مع نصوص التشريع وجدوا أنفسهم مع العربية في رهان لم يجدوا بدا من الالتزام به والاستجابة له؛ ذلك أنهم لمّا وجدوا نصوص التشريع قد أوحى الله بها إلى نبيه بلسان عربي مبين أدركوا أنه لا سبيل إلى فقه خطاب الله فيها، وفهم معانيه واستنباط أحكامه إلا بمعرفة هذا اللسان، ولمّا رأوا أن هذا اللسان مستودع في كلام العرب انبروا يستقرّون نصوصه، ويجتهدون في تتبع أساليبه بما يمكنهم من معرفة أسراره اللغوية وقوانينه البيانية.

ولأن الذي يعني الأصوليين في نصوص التشريع مقاصد الأحكام ودلالاتها فقد كان غالب نظرهم في نصوص العربية وفي أساليبها مسلطا على المعاني¹⁸ يتتبعونها بالوصف والتصنيف والتحديد والترتيب على الوجوه المنهجية التي رأوا أنها تعينهم في فقه خطاب الله وإدراك مقاصده. وإن المتتبع لنصوصهم ليجد أنهم يجعلون غرضهم الجوهرى في « أن يكون الاعتناء بالمعاني الماثلة في الخطاب هو المقصود الأعظم، بناءً على أن العرب إنما كانت عنايتها بالمعاني، وإنما أصلحت الألفاظ من أجلها»¹⁹. يقول الزركشي معللا سبب إيراد مباحث اللغة ضمن أصول

الفقه: « وإنما ذكرناها في أصول الفقه لأن معظم نظر الأصولي في دلالات الصيغ كالحقيقة، والمجاز، والعموم، والخصوص، وأحكام الأمر، والنهي، ودليل الخطاب، ومفهومه»²⁰.

وبشيء من التأمل فيما يبديه الأصوليون من الحرص على الفهم الدقيق لنصوص التشريع والتحرّج من الحكم فيها على غير وجوها المقصودة يتبيّن أنهم ينطلقون، في تعاملهم مع المعاني في حال تعددها وانزياحها عن أصولها الوضعية، من اعتدادها أزمة وظيفية بإمكانها أن تمثل عائقاً منهجياً هاماً في عملية استنباط الحكم الشرعي. ذلك أن المعنى عند الأصوليين ليس مجرد محصلة للالفاظ في أبنيتها الصرفية وعلاقاتها التركيبية وقوانينها الصورية المجردة مثلما هو الشأن في كتب النحاة، وليس مجرد أغراض تعبيرية تقاس بها أساليب الكلام وتلويناته، وتحدّد في ضوئها خصائص التعبير الإبداعي الجميل كما هو الشأن في مباحث البلاغيين والنقاد، إنما هو عندهم ضالة البحث في الأحكام، ومظنة تأويل النصوص وتعارض أدلتها، ومحل التنازع والاختلاف بين العلماء، ومظهر التفاوت في أفهامهم واستنباطاتهم.

ومن ههنا يتعلق الاجتهاد الأصولي بالمعنى في حال تازّمه وجوداً وعدماً؛ فكلما كان المعنى يبعث على الاختلاف والتنازع بما يشكل تازماً في الفهم والاستنباط عثرَ الاجتهاد على مبرر وجوده، وظهرت حجته، وصارت الحاجة إليه بما يملك من جهد إعمال الفكر واستثمار قرائح النظر والتأمل. وكلما كان المعنى واضحاً (ظاهراً) في لفظه لا مدعاة فيه للتأويل والتعارض فقدّ الاجتهاد الأصولي مبرر وجوده وانتفتت الحاجة إليه، وهذا مصداقاً لقول العلماء إنه لا اجتهاد مع النص، أي النص بمفهومه الأصولي لدى علماء الشافعية ومفاده اللفظ الذي لا يحتمل التأويل، أو الذي يدل عليه لفظه دلالة قطعية لا ظنية²¹.

وللأصوليين حدود واصطلاحات خاصة في وصفهم لأصناف النصوص ولمراتبها المختلفة تدل بوضوح على وعيهم بوجود أزمة وإشكال في معنى الخطاب الشرعي؛ من ذلك وصفهم للنص غير الواضح بالخفي، والمشكل، والمجمل، والمتشابه، ومن ذلك أيضاً تفصيلهم في تبيين الحدود الدقيقة بين الألفاظ المتداخلة في معانيها مثل: المشترك، والمجمل، والمتواطئ، والمُشكك. وفي كتب الأصوليين إشارات عديدة تدلّ على إحساسهم المرهف وتفصيلهم الدقيق لكل ما من شأنه أن يُشكل المعنى أو يربك تحصيله بالغموض والتعدد. وإن أول ما يبادرنا من هذه الإشارات المتعلقة بتتعرفهم لمظاهر أزمة المعنى تعريفهم للخطاب.

أزمة المعنى في تعريف الخطاب:

من مظاهر أزمة المعنى في التصور اللغوي عند الأصوليين بعض الإشكالات المتصلة بتعريفهم للخطاب؛ فهم وإن كانوا يرون -كغيرهم من المشتغلين بالخطاب وبتحليله- أن معنى الخطاب « توجيه الكلام نحو الغير للإفهام»²²، أو «هو ما وُجّه من الكلام نحو الغير لإفادته»²³، فإنهم لا يكتفون بهذا التحديد ويشترطون أن يكون

المتلقي مستعدا لفهم الخطاب، وأن يكون المرسل قاصدا إلى إفهامه قصدا؛ يقول الزركشي: «الخطاب عرفه المتقدمون بأنه الكلام المقصود منه إفهام من هو متهيئ لفهم»²⁴، وجاء في تعريف الخطاب عند الأمدى قوله: «قد قيل فيه: "هو الكلام الذي يفهم المستمع منه شيئا"، وهو غير مانع فإنه يدخل فيه الكلام الذي لم يقصد المتكلم به إفهام المستمع، فإنه على ما ذكر من الحد وليس خطابا. والحق عندي أنه "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"»²⁵. إذن فالأمدى يشترط ثلاثة عناصر لتحديد مفهوم الخطاب هي: قصد المتكلم للإفهام، واستعداد المخاطب للفهم، واللفظ المتواضع عليه.

وفي نصوص أخرى لتعريف الخطاب عند بعض الأصوليين إشارة واضحة إلى جانبين اثنين: لفظي، يتعلق ببنية الألفاظ وشروطها اللغوية، وإفادي يتعلق بمستويات التحقيق الكلامي؛ جاء في الإبهاج: «إن الخطاب في الكلام اللفظي يطلق إطلاقين: أحدهما أنه الكلام وهو ما تضمن نسبة إسنادية، والثاني أنه أخص منه وهو ما وجّه من الكلام نحو الغير لإفادته»²⁶؛ في النص السابق إشارة إلى أن للخطاب تحديدا عاما يظهر فيما يتضمنه كل كلام من نسبة إسنادية نموذجية بين كلمتين مفردتين، وآخر خاصا يشير إلى وظيفة العبارة من جهة تعبيرها عن فائدة مقصودة. إن في هذا التحديد الثنائي لمفهوم الخطاب لإشارة واضحة إلى ثنائية اللغة والكلام مثلما تقدمها اللسانيات الحديثة، إذ تُعدُّ اللغة إطارا نموذجيا عاما لظاهرة اللسان، وتُعدُّ الكلام تحقيقا فرديا انفعاليا، ومجالا تعبيريا خاصا²⁷.

وللغزالي نص فيه إشارة لما يقترب من هذا المعنى يفرّق فيه بين نوعين من الكلام²⁸، يقول فيه: «الكلام اسم مشترك قد يُطلق على الألفاظ الدالة على ما في النفس، تقول: سمعت كلام فلان وفصاحته. [...] وقد يطلق على مدلول العبارات وهي المعاني التي في النفس»²⁹. وله في موضع آخر إشارة إلى وجه آخر من وجوه هذا الفرق، وذلك حينما يفرق بين الخبر وعبارته، إذ يقول: «والخبر قسم من أقسام الكلام القائم بالنفس، وأما العبارة فهي الأصوات المقطّعة التي صيغتها مثل قول القائل زيد قائم وضارب، وهو ليس خبرا لذاته بل يصير خبرا بقصد القاصد إلى التعبير به عما في النفس، ولهذا إذا صدر من نائم أو مغلوب لم يكن خبرا»³⁰.

يبدو من تأملنا في النصوص السابقة أنها تصوغ تعريف الخطاب صياغة تحاول فيها أن تخلصه من كل ما من شأنه تشويش المعنى أو تعطيله، وتحرص على أن تقدّم له مفهوما دقيقا واضحا، وذلك بأن تُخرج من مفهومه ما ليس خطابا، وأن تفرّق فيه بين المعطى اللفظي الذي يعد معطى داخليا في الخطاب والمعطى الإفادي وهو معطى خارجي يتمثل في نية المرسل للتواصل، وتهيئ المتلقي للفهم، وفي هذا إشارة واضحة إلى انتباه الأصوليين لأهمية العناصر الخارجية في تحديد مفهوم الخطاب، وهو ما يوحى بأنهم تناولوا دراسة النشاط اللغوي تناولاً تداولياً يراعون فيه مستوياته الإفادية المتحققة إلى جانب تعرضهم لمستوياته اللفظية الصورية.

واللافت للنظر في إشارة الأصوليين إلى الفرق بين المستوى اللفظي والمستوى الإفادي في مفهوم الخطاب توافقه ما يشير إليه أ.ديكرو O.Ducrot، في "لسانياته التلفظية"، من التفريق بين الملفوظ Enoncé، وهو ما يعتبره محلاً للتمثيل الصوري للغات، والتلفظ Enonciation الذي يبرز فيه واقع النشاط اللغوي وفاعليته³¹، ومع ما تناوله إ.بنفنت E.Benveniste مفرقا بين الصورة Forme والمعنى Sens من حيث هما كفتان لوجود اللغة؛ ذلك أن الصورة تتعلق بدراسة اللغة في مستواها السيميائي حيث لا صلة للفظ إلا باللفظ، بينما يتعلق المعنى بدراسة اللغة في مستواها الدلالي بوصفها حدثا استعماليا تُدرس فيه الألفاظ من جهة ما تتضمنه من معان وأغراض، ومن جهة ما تحيل إليه من مراجع وظروف في محيط الخطاب³².

وفي سياق التفريق بين هذين النوعين من الكلام (أو الخطاب) اختلف الأصوليون فيما إذا كان الخطاب هو الكلام النفسي أو هو الكلام اللفظي. وأسفر ذلك عن دخولهم في جدل جرّم إلى الخوض في بعض الإشكالات منها قول بعضهم إن الخطاب لا يعقل إلا من مخاطب ومخاطب، وكلام الله قديم فلا يصح وصفه بالحدث³³، وقول بعضهم (الشاعرة³⁴) إن كلام الله الأزلي كلام واحد هو الخبر مع أن الخطاب يتنوع بين أمر ونهي وخبر واستخبار ونداء³⁵، أي «أن الإنشاء لا بدّ أن يكون طارئا على الخبر، ووصف الطرء بأبى الأزلية»³⁶، وغير ذلك. وقد خلّص بعض الأصوليين من الخوض في هذه الإشكالات الناجمة عن الاختلاف في مدلول الكلام إلى القول إن الكلام اسم مشترك بحيث يطلق على المعنى اللفظي والمعنى النفسي معا³⁷.

واختلف الأصوليون كذلك في تحديد من يُقصد بتوجه الخطاب إليه، ومن الإشكالات التي نجمت عن هذا الاختلاف حديث بعض العلماء عن غياب المخاطب؛ «فقد رأوا أن المخاطب، سواء قلنا: إن المراد من الخطاب هو الكلام النفسي الأزلي، أو قلنا: إن المراد منه هو الملفوظ والمكتوب في المصاحف والمقروء بالأسنة، فإن المخاطب يكون غائبا لا وجود له، إذ هو بالنسبة للفريق الأول يكون معدوما لا وجود له في الأزل، وبالنسبة للثاني يكون قاصرا على الصحابة رضوان الله عليهم، إذ هم الذين كانوا موجودين ساعة نزول الخطاب»³⁸.

وقد أجاب بعض الأصوليين عن هذا الإشكال بقولهم «إن كل المكلفين مخاطبون بالقرآن، لا فرق بين من كان موجودا وبين من يوجد إلى أن تنتهي دار التكليف»³⁹، يستوي في ذلك سائر من قصد القرآن إلى تكليفه منذ بعثة محمد صلى الله عليه وسلم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، غير أنه «وإن كان مبعوثا إلى الكافة فلا يلزم تساويهم في الأحكام، فهو مبعوث إلى الحر والعبد والحائض والظاهر والمريض والصحيح ليعرفهم أحكامهم المختلفة، وكذلك قوله تعالى

(﴿وَمَا يَذَّكَّرُ بِهِ أُولَٰئِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾ [الأنعام: 19]) أي ينذر كل قوم بل كل شخص بحكمه فيكون

شرعه عاما»⁴⁰.

أزمة المعنى في الخطاب متعدد المعاني:

إن احتفاء الأصوليين بالمعاني جعلهم يُمعِنون النظر فيها ويسعون في تصنيفها وتوزيع مراتبها على وجوه منهجية يرون أن الوقوف عليها بإمكانه أن يعينهم في استثمار الأحكام واستنباط قواعدها؛ من ذلك تقسيمهم للمعاني إلى أصلي وتابع، ووضعي واستعمالي، وحقيقي ومجازي، وواضح وخفي، ومنظوم وغير منظوم⁴¹، وما دلت عليه العبارة، وما دلت عليه الإشارة، وغيرها. ويبدو أن هذه التقسيمات جميعا تندرج في ذلك التقسيم الأصولي الذي يفرق بين النصوص ذات المعنى الوحدوي والنصوص ذات المعاني المتعددة، تلك التي يكون تعددها إما من قبيل المجاز وإما من قبيل المشكل الذي يتجاذب ملفوظه حقلان دلاليان أو أكثر، حيث الحدث اللساني القابل لأكثر من قراءة واحدة نتيجة لقيمه المتعددة⁴²، وضمن النصوص التي هي من قبيل المشكل تندرج أصناف مختلفة من الألفاظ أو الدلالات؛ فهناك اللفظ الوضعي الذي تتعدد وجوهه بين العموم والخصوص، والإطلاق والتقييد، والاشتراك والتوطؤ، وهناك اللفظ المستعمل الذي يتراوح بين الحقيقة والمجاز، وبين الصريح والكنائية، وهناك الألفاظ الواضحة وغير الواضحة، وهناك الألفاظ التي تدل على مدلولها بالإشارة، والتي تدل على مدلولها بالاقتضاء، والتي يُستدل على مدلولها بالقياس عقلا، وغيرها من أصناف النصوص ذات المعنى المتعدد.

ومهما يكن من أمر هذه الأصناف المتعددة فإن الذي يشغل بال الأصوليين من تقصّيها هم البحث عن الدلالة القطعية الواضحة، تلك التي لا تحتمل أكثر من معنى، فإن وجوها فقد نالوا بغيتهم، وأدركوا ضالتهم بلا إعمال لجهد النظر والتأمل، وإن لم يجدوها -وهو ما يحدث إذا ما كانت النصوص محتملة لأكثر من معنى - فإنهم، حينئذ، يعلنون عن وجود أزمة أو إشكال في المعنى، ثم يفرعون إلى القرائن، ويعمدون إلى تأويل الخطاب، ومعارضة بعضه ببعض من أجل الإمساك بالمعنى المراد، وإزالة ما قد يشوبه من التداخل والغموض.

ومن ههنا يمكننا القول إن الأصوليين حينما يقسمون النصوص إلى واضحة وغير واضحة، أو حينما يفرقون بين دلالة العبارة ودلالة الإشارة، أو بين دلالة المفهوم ودلالة المنطوق، إنما يفعلون ذلك من أجل إثبات شرعية علمهم ذاته، ومن أجل الإشارة إلى مبرر وجوده واستحقاقه للبحث والدارسة. هذا ويمكننا أن نلاحظ من جانب آخر أن الذي يزيد من مصداقية الاجتهاد الأصولي، ويؤكد شرعيته، ويظهر الحاجة إليه ورود غالب آيات الأحكام نصوصا غير واضحة، أو نصوصا واضحة لكنها متعددة المعنى، أي أنها نصوص ظنية الدلالة، ومعلوم أن النصوص ظنية الدلالة هي التي يبرز فيها عمل العلماء فيجتهدون، ويختلفون، ويستنبطون، ويشغلون بقضايا التأويل والترجيح والتعارض.

والواقع أن قلة النصوص الواضحة التي لا تحتمل التعدد أمر تدل عليه معطيات الواقع البياني في الخطاب، ويشهد به كلام العرب ذاته؛ فاللغة العربية - ومعها في هذا الشأن سائر اللغات البشرية - إن كانت تصدر، من حيث هي واقع

نموذجي صوري مجرد، عن نظام لغوي مغلق وقار فإنها لا تظل كذلك عند استعمالها وتداولها في ظل واقع كلامي متحقق قابل للانفتاح على العديد من الوجوه والدلالات. وعلى الرغم من أن الدرس اللغوي الأصولي يحتفل بجاني النظام معا إلا أنه يبدو، أحوج إلى دراسة مستوى النظام المفتوح للغة العربية في تحليل الخطاب الشرعي وممارسة استدلالاته منه إلى دراسة النظام المغلق؛ والسبب في ذلك يرجع إلى أن دراسة الأصوليين للألفاظ والمعاني في صورها المنظومة المغلقة لا تبدو مفيدة إلا في معرفة ما يؤدي «الدلالة على الأحكام بإطلاق، ولا يسع فيه خلاف على حال؛ ومثال ذلك صيغ الأمر والنواهي والعمومات والخصوصات، وما أشبه ذلك مجردا من القرائن الصارفة لها عن مقتضى الوضع الأول»⁴³. وهذا النوع من الدلالة يعدُّ -لإطلاقه وارتباطه المباشر بصيغ ألفاظه مما لا يُحوج إلى استنباط وتأمل. أما ما عدا ذلك من أنواع الدلالات المفتوحة التي تتصرف فيها الصيغ عن أوضاعها الأصلية فهو مُحوج إلى استنباطه استنباطا، وإلى تدبره وتصفح قرائنه وأحواله، وهو كثير في نصوص التشريع. يقول ابن القيم: «معلوم أن الاستنباط إنما هو استنباط المعاني والعلل[...] قال الجوهرى: الاستنباط كالاستخراج، ومعلوم أن ذلك قدر زائد على مجرد فهم اللفظ، فإن ذلك ليس طريقة للاستنباط؛ إذ موضوعات الألفاظ لا تُنال بالاستنباط، وإنما تُنال به العلل والمعاني والأشباه والنظائر ومقاصد المتكلم»⁴⁴.

ويرى الشاطبي أن المعاني في اللغة العربية إنما تجري وفق عادة العرب في استعمال الألفاظ، وذلك بمخالفة أوضاعها ومعانيها الأصلية، وفي خروجها، في كثير من كلامها، عن أحكام القوانين المطردة، والضوابط المستمرة⁴⁵. ويرى ابن القيم أن «الألفاظ لم تُقصَد لذواتها، وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم، فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريق كان عمل بمقتضاه، سواء أكان بإشارة، أو كتابة، أو بإيماء، أو دلالة عقلية، أو قرينة حالية، أو عادة له مطردة لا يُخل بها»⁴⁶. وفي الكتابات اللسانية الحديثة المهتمة بقضايا لسانيات التلطف واللسانيات التداولية ما يدعم هذا الموقف الأصولي في وصف حركية الدلالة في الخطاب ويُقويه؛ من ذلك تنبيه بعض المحدثين إلى أن اللغة ليست نظاما مغلقا على نفسه مثلما تحاول اللسانيات البنوية أن تؤكد في نظرياتها المختلفة، وإنما هي نظام يفتح على المعطيات الخارجية بشكل لا نهائي ويتداعى إلى صور من الاستجابة الكلامية المتأبئة - في كثير من الأحيان - على التحديد والتقليص؛ وفي هذا الصدد يشير شارل بالي Ch. Bally إلى أن اللغة على الرغم من أنها تبدو كيانا يقوم على الانسجام، والوحدة، والتنظيم فإن فيها الكثير من الجوانب الدالة على الفوضى والتصادم، وهذا ما يتجلى في الكلام⁴⁷. ويقول دومينيك مانجونو D. Maingueneau فيما يبدو قريبا من معنى بالي السابق: «البنية اللسانية يجب أن تكون مغلقة ومرنة في الوقت ذاته حتى تتكيف مع مقامات متنوعة تنوعا لا حدود له، ومتجددة باستمرار»⁴⁸، وفي هذا السياق نفسه يقول أنطوان كيلولي A.Culioli: «

إن اللغة نظام، لكنها نظام مفتوح»⁴⁹، ويقول مصطفى ناصف: «لقد استطاعت البنائية والسيمولوجية أن تختصر النظام أو اللغة اختصاراً قاسياً [...] فالنظام اللغوي لا حقيقة له بمعزل عن إحالة خارجية، وليس من الصحيح تماماً أن علاقات هذا النظام يعتمد بعضها على بعض اعتماداً داخلياً صرفاً. هذه الافتراضات تؤذي التجربة اللغوية»⁵⁰.

إستراتيجية الأصوليين في التصدي لأزمة المعنى في تحليل الخطاب:

إن أدنى تأمل في كتابات الأصوليين لينبئ أن مباحثهم في دراسة الخطاب ودلالته قد بلغت مستويات بعيدة من دقة الوصف، وسعة التناول لم يبلغها غيرهم من المشتغلين بقضايا الخطاب، وأنها بلغت ما بلغت من شدة التحرج، وإمعان النظر، وعمق التحري والاستقصاء. وقد كان ذلك كله من أجل بلوغ الفهم الصحيح لنصوص الشرع، والتصدي لما قد يساهم في تعطيل هذا الفهم أو تشويشه.

ولأن الأصوليين يريدون في النهاية بلوغ الأحكام بلوغاً واضحاً محدداً فقد استندوا في دراستهم للغة العربية إلى أغراض نفعية وملاحظات واقعية وعملية جعلتهم يتعاملون معها من حيث هي خطابات فعلية ونصوص منجزة لا من حيث هي صور مفترضة وقواعد مجردة مثلما يفعل أغلب النحاة⁵¹. وفي ظل هذا التوجه التداولي وجد الأصوليون أمام ظاهرة التعدد الدلالي العديّد من المشكلات. ومن أجل تصديهم لهذه المشكلات قدّموا منهجاً لسانياً يعدّ محاولة جادة في تقصّي أصناف التراكيب الخطابية ذات الأبعاد الدلالية المتعددة، وفي مواجهة ما فيها من تناقض وإشكال.

إن أهم ما يبادرنا ونحن بصدد التعرف على معالم الإستراتيجية الأصولية في التصدي لظاهرة التداخل والإشكال في المعنى وضعهم لتصنيف نموذجي استندوا فيه إلى تصور دقيق لعلاقة الألفاظ بالمعاني، وانتهوا في صياغة ديباجته إلى نظام تصنيفي مميز ينطلق من اعتبارات منهجية أربعة نشير إليها مرتبة كما يلي⁵²:

- 1- اعتبار وضع اللفظ في المعنى (العام، والخاص، والمشتراك، والمؤول..).
 - 2- اعتبار استعمال اللفظ في المعنى (الحقيقة والمجاز، والصريح والكناية).
 - 3- اعتبار درجات وضوح المعنى وخفائه في اللفظ (المحكم، والمفسّر، والنص، والظاهر، والخفي، والمشكل، والمجمل، والمتشابه في تصنيف علماء الأحناف، أو النص، والظاهر، والمجمل، والمتشابه في تصنيف علماء الشافعية⁵³).
 - 4- اعتبار كيفية دلالة اللفظ على المعنى (دلالة العبارة، ودلالة الإشارة، ودلالة الاقتضاء، ودلالة النص لدى علماء الأحناف، أو دلالة المنطوق [الصريح، وغير الصريح]، ودلالة المفهوم [مفهوم الموافقة، ومفهوم المخالفة] لدى علماء الشافعية).
- لقد نظر الأصوليون في لغة العرب فوجدوا معانيها تتشابه، وقد تمضي في التشابه حتى يلتبس بعضها ببعض، وتختلف، وقد تتماهى في الاختلاف حتى تبلغ مستوى التعارض، ووجدوا أن لها في تشابهها واختلافها أربع أحوال:

يستعمل لفظة الجماعة للفرد، قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّخِذُوا زِينَتَكُمْ لِكُلِّ مَسْجِدٍ وَلِكُلِّ مَأْكَلٍ وَلِكُلِّ سُجُودٍ﴾ [آل عمران: 173]، والمراد به رجل واحد، وقد
 ◀◁⊕⊖⊗⊘⊙⊚⊛⊜⊝⊞⊟⊠⊡⊢⊣⊤⊥⊦⊧⊨⊩⊪⊫⊬⊭⊮⊯ⰀⰁⰂⰃⰄⰅⰆⰇⰈⰉⰊⰋⰌⰍⰎⰏⰐⰑⰒⰓⰔⰕⰖⰗⰘⰙⰚⰛⰜⰝⰞⰟⰠⰡⰢⰣⰤⰥⰦⰧⰨⰩⰪⰫⰬⰭⰮⰯⰰⰱⰲⰳⰴⰵⰶⰷⰸⰹⰺⰻⰼⰽⰾⰿⱀⱁⱂⱃⱄⱅⱆⱇⱈⱉⱊⱋⱌⱍⱎⱏⱐⱑⱒⱓⱔⱕⱖⱗⱘⱙⱚⱛⱜⱝⱞⱟⱠⱡⱢⱣⱤⱥⱦⱧⱨⱩⱪⱫⱬⱭⱮⱯⱰⱱⱲⱳⱴⱵⱶⱷⱸⱹⱺⱻⱼⱽⱾⱿⲀⲁⲂⲃⲄⲅⲆⲇⲈⲉⲊⲋⲌⲍⲎⲏⲐⲑⲒⲓⲔⲕⲖⲗⲘⲙⲚⲛⲜⲝⲞⲟⲠⲡⲢⲣⲤⲥⲦⲧⲨⲩⲪⲫⲬⲭⲮⲯⲰⲱⲲⲳⲴⲵⲶⲷⲸⲹⲺⲻⲼⲽⲾⲿⳀⳁⳂⳃⳄⳅⳆⳇⳈⳉⳊⳋⳌⳍⳎⳏⳐⳑⳒⳓⳔⳕⳖⳗⳘⳙⳚⳛⳜⳝⳞⳟⳠⳡⳢⳣⳤ⳥⳦⳧⳨⳩⳪ⳫⳬⳭⳮ⳯⳰⳱Ⳳⳳ⳴⳵⳶⳷⳸⳹⳺⳻⳼⳽⳾⳿ⴀⴁⴂⴃⴄⴅⴆⴇⴈⴉⴊⴋⴌⴍⴎⴏⴐⴑⴒⴓⴔⴕⴖⴗⴘⴙⴚⴛⴜⴝⴞⴟⴠⴡⴢⴣⴤⴥ⴦ⴧ⴨⴩⴪⴫⴬ⴭ⴮⴯ⴰⴱⴲⴳⴴⴵⴶⴷⴸⴹⴺⴻⴼⴽⴾⴿⵀⵁⵂⵃⵄⵅⵆⵇⵈⵉⵊⵋⵌⵍⵎⵏⵐⵑⵒⵓⵔⵕⵖⵗⵘⵙⵚⵛⵜⵝⵞⵟⵠⵡⵢⵣⵤⵥⵦⵧ⵨⵩⵪⵫⵬⵭⵮ⵯ⵰⵱⵲⵳⵴⵵⵶⵷⵸⵹⵺⵻⵼⵽⵾⵿ⶀⶁⶂⶃⶄⶅⶆⶇⶈⶉⶊⶋⶌⶍⶎⶏⶐⶑⶒⶓⶔⶕⶖ⶗⶘⶙⶚⶛⶜⶝⶞⶟ⶠⶡⶢⶣⶤⶥⶦ⶧ⶨⶩⶪⶫⶬⶭⶮ⶯ⶰⶱⶲⶳⶴⶵⶶ⶷ⶸⶹⶺⶻⶼⶽⶾ⶿ⷀⷁⷂⷃⷄⷅⷆ⷇ⷈⷉⷊⷋⷌⷍⷎ⷏ⷐⷑⷒⷓⷔⷕⷖ⷗ⷘⷙⷚⷛⷜⷝⷞ⷟ⷠⷡⷢⷣⷤⷥⷦⷧⷨⷩⷪⷫⷬⷭⷮⷯⷰⷱⷲⷳⷴⷵⷶⷷⷸⷹⷺⷻⷼⷽⷾⷿ⸀⸁⸂⸃⸄⸅⸆⸇⸈⸉⸊⸋⸌⸍⸎⸏⸐⸑⸒⸓⸔⸕⸖⸗⸘⸙⸚⸛⸜⸝⸞⸟⸠⸡⸢⸣⸤⸥⸦⸧⸨⸩⸪⸫⸬⸭⸮ⸯ⸰⸱⸲⸳⸴⸵⸶⸷⸸⸹⸺⸻⸼⸽⸾⸿⹀⹁⹂⹃⹄⹅⹆⹇⹈⹉⹊⹋⹌⹍⹎⹏⹐⹑⹒⹓⹔⹕⹖⹗⹘⹙⹚⹛⹜⹝⹞⹟⹠⹡⹢⹣⹤⹥⹦⹧⹨⹩⹪⹫⹬⹭⹮⹯⹰⹱⹲⹳⹴⹵⹶⹷⹸⹹⹺⹻⹼⹽⹾⹿⺀⺁⺂⺃⺄⺅⺆⺇⺈⺉⺊⺋⺌⺍⺎⺏⺐⺑⺒⺓⺔⺕⺖⺗⺘⺙⺚⺛⺜⺝⺞⺟⺠⺡⺢⺣⺤⺥⺦⺧⺨⺩⺪⺫⺬⺭⺮⺯⺰⺱⺲⺳⺴⺵⺶⺷⺸⺹⺺⺻⺼⺽⺾⺿⻀⻁⻂⻃⻄⻅⻆⻇⻈⻉⻊⻋⻌⻍⻎⻏⻐⻑⻒⻓⻔⻕⻖⻗⻘⻙⻚⻛⻜⻝⻞⻟⻠⻡⻢⻣⻤⻥⻦⻧⻨⻯⻰⻱⻲⻳⻴⻵⻶⻷⻸⻹⻺⻻⻼⻽⻾⻿⺼⻿ⷀⷁⷂⷃⷄⷅⷆ⷇ⷈⷉⷊⷋⷌⷍⷎ⷏ⷐⷑⷒⷓⷔⷕⷖ⷗ⷘⷙⷚⷛⷜⷝⷞ⷟ⷠⷡⷢⷣⷤⷥⷦⷧⷨⷩⷪⷫⷬⷭⷮⷯⷰⷱⷲⷳⷴⷵⷶⷷⷸⷹⷺⷻⷼⷽⷾⷿ⸀⸁⸂⸃⸄⸅⸆⸇⸈⸉⸊⸋⸌⸍⸎⸏⸐⸑⸒⸓⸔⸕⸖⸗⸘⸙⸚⸛⸜⸝⸞⸟⸠⸡⸢⸣⸤⸥⸦⸧⸨⸩⸪⸫⸬⸭⸮ⸯ⸰⸱⸲⸳⸴⸵⸶⸷⸸⸹⸺⸻⸼⸽⸾⸿⹀⹁⹂⹃⹄⹅⹆⹇⹈⹉⹊⹋⹌⹍⹎⹏⹐⹑⹒⹓⹔⹕⹖⹗⹘⹙⹚⹛⹜⹝⹞⹟⹠⹡⹢⹣⹤⹥⹦⹧⹨⹩⹪⹫⹬⹭⹮⹯⹰⹱⹲⹳⹴⹵⹶⹷⹸⹹⹺⹻⹼⹽⹾⹿⺀⺁⺂⺃⺄⺅⺆⺇⺈⺉⺊⺋⺌⺍⺎⺏⺐⺑⺒⺓⺔⺕⺖⺗⺘⺙⺚⺛⺜⺝⺞⺟⺠⺡⺢⺣⺤⺥⺦⺧⺨⺩⺪⺫⺬⺭⺮⺯⺰⺱⺲⺳⺴⺵⺶⺷⺸⺹⺺⺻⺼⺽⺾⺿⻀⻁⻂⻃⻄⻅⻆⻇⻈⻉⻊⻋⻌⻍⻎⻏⻐⻑⻒⻓⻔⻕⻖⻗⻘⻙⻚⻛⻜⻝⻞⻟⻠⻡⻢⻣⻤⻥⻦⻧⻨⻯⻰⻱⻲⻳⻴⻵⻶⻷⻸⻹⻺⻻⻼⻽⻾⻿⺼⻿ⷀⷁⷂⷃⷄⷅⷆ⷇ⷈⷉⷊⷋⷌⷍⷎ⷏ⷐⷑⷒⷓⷔⷕⷖ⷗ⷘⷙⷚⷛⷜⷝⷞ⷟ⷠⷡⷢⷣⷤⷥⷦⷧⷨⷩⷪⷫⷬⷭⷮⷯⷰⷱⷲⷳⷴⷵⷶⷷⷸⷹⷺⷻⷼⷽⷾⷿ⸀⸁⸂⸃⸄⸅⸆⸇⸈⸉⸊⸋⸌⸍⸎⸏⸐⸑⸒⸓⸔⸕⸖⸗⸘⸙⸚⸛⸜⸝⸞⸟⸠⸡⸢⸣⸤⸥⸦⸧⸨⸩⸪⸫⸬⸭⸮ⸯ⸰⸱⸲⸳⸴⸵⸶⸷⸸⸹⸺⸻⸼⸽⸾⸿⹀⹁⹂⹃⹄⹅⹆⹇⹈⹉⹊⹋⹌⹍⹎⹏⹐⹑⹒⹓⹔⹕⹖⹗⹘⹙⹚⹛⹜⹝⹞⹟⹠⹡⹢⹣⹤⹥⹦⹧⹨⹩⹪⹫⹬⹭⹮⹯⹰⹱⹲⹳⹴⹵⹶⹷⹸⹹⹺⹻⹼⹽⹾⹿⺀⺁⺂⺃⺄⺅⺆⺇⺈⺉⺊⺋⺌⺍⺎⺏⺐⺑⺒⺓⺔⺕⺖⺗⺘⺙⺚⺛⺜⺝⺞⺟⺠⺡⺢⺣⺤

قول الله تعالى: ([الجمعة:10]، وقد يخرج الأمر إلى دلالات غير شرعية، كالتهديد، ومثاله قوله تعالى: ([البقرة:43]، ومثال الأمر الدال على الإباحة

[illegible]





 ، ومثاله قوله تعالى: () [المائدة: 87]، وقد يخرج النهي إلى دلالات غير شرعية كالتحقير، [طه: 131]، وبين العاقبة، ومثاله قوله تعالى: () [إبراهيم: 42]، والدعاء، ومثاله قوله تعالى: () [آل عمران: 08]، وغيرها.

- وفي الحالة الثانية تتبعوا وجوه استعمالات الألفاظ في المعاني فلاحظوا أنها ترد حقيقية موافقة في دلالتها لأصل الوضع صريحة أو مكناة، وقد ترد مجازية خارجة عن أصل الوضع صريحة أو مكناة. ووجدوا أنها في الاستعماليين قد تتعدد وجوها فتزداد بدلالة لغوية مستمدة من أصل لغوي، أو بدلالة عرفية تُستمد من سلطان العرف، أو بدلالة شرعية تحدد ماهيتها إرادة الشارع ومقصده.

ومن مظاهر التعدد المعنوي في الحقيقة والمجاز قول التفتازاني: «الحقيقة إذا قلّ استعمالها صارت مجازاً، والمجاز إذا كثّر استعماله صار حقيقة»⁵⁶، ومنها كذلك نسبية الحقيقة والمجاز من حيث الجهات المتعددة التي تتناول لفظاً ما باعتبار اللغة أو العرف أو الشرع. ومن أمثلة الأصوليين في ذلك استعمال لفظ "الصلاة" في معناه اللغوي الذي هو الدعاء يعد حقيقة لغوية، واستعماله اللغوي في العبادة المخصوصة يعد مجازاً شرعياً، إذ هو، في الاستعمال الشرعي، حقيقة شرعية، ومنها استعمال لفظ "الدابة" في كل دابة يعد مجازاً عرفياً، لأن إطلاق الدابة لذات الحافر حقيقة عرفية، ومن هنا فإطلاقها على كل ما دب مجاز فيه، ومنها أيضاً مثال العرفي الخاص، وهو ما كان لقريظة عرفية خاصة، كاستعمال لفظ "الحال" فيما عليه الإنسان من خير وشر في الاصطلاح النحوي⁵⁷.

ومن مظاهر التعدد المعنوي كذلك في الحقيقة والمجاز لدى الأصوليين أن كليهما يفرّع إلى صريح وكناية؛ والصريح هو كل لفظ مكشوف المعنى والمراد حقيقة كان أو مجازاً، ولفظ الكناية هو ما يكون المراد به مستورا إلى أن يتبين بالدليل⁵⁸، ومثال عبارات الصريح في الحقيقة: أنت طالق، وبعثت، واشتريت، ومثالها في المجاز: عبارة لا أضع قدمي في دار فلان، لأنه عبارة عن الدخول مجازاً، ولأنه شاع استعماله فيه صار صريحاً. وعلامة الصريح أنه واضح في دلالاته بحيث لا يحتاج فيه السامع إلى النظر والتأمل، ولذلك جعل المفسر والمحكم من ضمنه، مثلاً جعل المشكل والمجمل من ضمن الكناية⁵⁹، وعلامة لفظ الكناية أنه - لإبهامه - يُشترط فيه النية، إذ لا يجب العمل به إلا معها⁶⁰، ومثال عبارات الكناية في الحقيقة: أنت خالية، وأنت باننة، للدلالة على الطلاق، ومثالها في المجاز قوله تعالى:





والحق أن تحليل الأصوليين للمجاز على هذا الوجه البياني الواسع سببه احتقائهم بالمعنى أي معنى، بصرف النظر عن كونه عادياً أو فنياً إبداعياً، وهم في هذا الموقف المنهجي يبدو تحليلهم مختلفاً عن تحليل البلاغيين والنقاد، وهو ذات الخلاف الذي يمثله في الدراسات الحديثة «الفصل بين التحليل الأسلوبي أو البلاغي وبين التحليل اللغوي النصي؛ إذ إن الأول لا يُعنى إلا بتلك الأشكال المتجاوزة لمستوى اللغة العادية [...] أما التحليل اللغوي النصي فيُعنى بكل أشكال اللغة في الأساس، ويتجه إلى المعنى أو ما أطلق عليه "مغزى النص"، سواء تحقق في صورة عادية أو صورة منحرفة»⁶¹

مثال النص قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَدِيعْتُكُمْ الْفَلْسَفَةَ وَإِنِّي لَأَشْهَدُ بِمَا تُشْرِكُونَ﴾ (البقرة: 32)، و﴿قُلْ إِنَّمَا أَدِيعْتُكُمْ الْفَلْسَفَةَ وَإِنِّي لَأَشْهَدُ بِمَا تُشْرِكُونَ﴾ (النساء: 29)، فهما نصان بيّنان، إذ لا حاجة إلى تأويل ولا إلى قرينة في دلالة الأول على تحريم الزنا، والثاني على تحريم قتل النفس. وأما الظاهر ففطرا لأنه يحتمل التأويل فإنه لا يكون إلا حيث يتدافع مع المؤول تدافعا يُفضي إلى ترجيحه دون المؤول، لأنه المتبادر إلى السمع من ظاهر اللفظ، ومن أمثاله قوله تعالى:

20

أما باعتبار الخفاء فتتوزع دلالة النصوص عند المتكلمين إلى: المجمل، وهو في مقابل المبيّن الذي يجمع النص والظاهر معاً، وبعضهم يضيف المتشابه⁶⁵، وقد يُضاف المؤوّل إلى الخفي على أنه يكون في مقابل الظاهر⁶⁶. والمجمل ما لا يعقل معناه من لفظه ويفتقر في معرفة المراد إلى غيره، والمتشابه ما استأثر الله بعلمه، ولم يُطلع عليه أحداً من خلقه⁶⁷.

[الأنعام: 141]، فالآية الأولى حوت لفظاً مشتركاً هو لفظ "قروء" لأنها تدل على الطهر والحيض معاً، والمشارك يعامله الأصوليون معاملة المجمع، والآية الثانية ورد فيها لفظ "حقه" مجهول الجنس والقدر، ولذلك فهو من المجمع، ومثال المتشابه الحروف المقطعة في فواتح السور، لأنه لا يعلم معناها إلا الله.

المنطوق ما دلّ عليه اللفظ في محل النطق، أي يكون حكما للمذكور وحالا من أحواله، والمفهوم ما دلّ عليه اللفظ لا في محل النطق، أي يكون حكما لغير المذكور وحالا من أحواله⁶⁹.

السابق دلّ بالمطابقة في محل نطقه على تحريم نكاح الربيبية في حجر الرجل من زوجته التي دخل بها.

لئن كانت هذه الاعتبارات الأربعة السابق ذكرها تشير إلى سمات خاصة في تحليل الأصوليين للخطاب، وتنبئ عن إعداد منهجي مميز جعل اللغة العربية تكشف لهم عن دقائق نظامها اللغوي وخصائص منطقها البياني، وعن جوانب التوسع في أساليبها بما لم تقعله مع غيرهم من المشتغلين بقضايا اللغة والخطاب، فإنها تشير كذلك إلى رغبة ملحة لدى الأصوليين في تتبع مختلف أصناف التعدد الدلالي، وذلك من أجل استيعاب جميع مظاهر الإشكال والتداخل التي يمكن أن تصيب علاقة الألفاظ بالمعاني ولكن من جانبها المضموني التواصل لا من جانبها الإبداع الجمالي. إذ لا بد من الفصل - ونحن بصدد الحديث عن تعددية معاني الخطاب عند الأصوليين - بين «تعددية الأبعاد الدلالية من حيث هي توليد إبداعي، وتعددية الأبعاد المضمونية من حيث هي إشكال أصولي ومطاطية عضوية في الحدث الكلامي»⁷².

إن اللافت للنظر في استناد الأصوليين إلى هذه الاعتبارات الأربعة وعلمهم بها أنهم يُبدون، من خلالها، انشغالا واضحا بهم التفكير في التصدي لأزمة المعنى في تحليلهم للخطاب الشرعي؛ وقد أفضى بهم ذلك، في النهاية، إلى التفريق بين دالتين: دلالة قطعية لا تقبل الاحتمال، ودلالة ظنية تحتمل أكثر من معنى. وبعض الأصوليين يُمعن في التفريق بين الدالتين إلى الحد الذي يُطلق فيه مصطلح الدليل على ما يوصل إلى الدلالة القطعية، بينما يجعل مصطلح الأمانة خاصا بما يوصل إلى الدلالة الظنية فحسب⁷³. وإذا كانت الدلالة القطعية هي ما لا يقبل الاحتمال فإن الدلالة الظنية تتمظهر في دالتين اثنتين: إحداهما واضحة وضوحا يحتمل أكثر من معنى بحيث يمكن ترجيح واحد منها، والأخرى خفية خفاء تُعرض فيه الاحتمالات عرضا مجعلا أو متشابهها، وعبر هذين الدالتين الظنيتين يبرز عمل الأصوليين المميز في تحليل الخطاب، ويجد الاجتهاد سبيله إلى الاشتغال، وتظهر الحاجة إلى ممارسة التأويل، واستثمار القرائن، ومعارضة النصوص بعضها ببعض، ويمضي الاختلاف بالأصوليين إلى مسافات بعيدة من تعارض الأفكار وتلاقحها في ضوء ما يستغل طاقات العقل البشري استغلالا يبلغ به أعلى درجات النظر والتفكير، وفي ضوء ما يسمح لآلية التأويل بمحاصرة المعنى وبلوغه من جميع جهاته البيانية الممكنة.

وبما أن التأويل في اجتهاد الأصوليين يتصل وجودا وعدما بالمعنى الظني فقد «فرّقوا بينه وبين التفسير في الاصطلاح: بأن التفسير تبين المراد من الكلام على سبيل القطع. أما التأويل: فإنه تبين المراد من الكلام على سبيل الظن»⁷⁴، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى أن التفسير «بيان لا يحتمل إلا وجهها واحدا والتأويل توجيه لفظ متوجه إلى معان مختلفة إلى واحد منها بما ظهر من الأدلة»⁷⁵. ومن الأصوليين من يحدّ التأويل حدا مطلقا⁷⁶ بأنه صرف اللفظ عن الاحتمال الراجح بظاهر اللفظ إلى احتمال مرجوح⁷⁷. والواقع أن مجال التأويل عند الأصوليين الظاهر المحتمل لغيره فحسب، ولذا فهو لا يطال اللفظ النص، ولا اللفظ المجمل⁷⁸؛ فالنص وضوحه لا يحتاج إلى تأويل، والمجمل⁷⁹ وإن قبل الاحتمال فاحتماله «يختلف عن الاحتمال في

مستويي الخطاب [...] (الظاهر والمؤول)، إنه ليس احتمالا مع رجحان (الظاهر)، ولا هو احتمال مع مرجوحية (المؤول)، ولكنه احتمال مع تساو⁸⁰.

ولئن كان مجال التأويل يبدو ضيقا من جهة ارتباطه بالظاهر المحتمل لغيره فقط فإنه ليبدو واسعا من حيث إن ممارسة الأصوليين للاجتهاد من خلال حركية المعنى في ثنائية الظاهر والمؤول بإمكانها أن تستوعب سائر الأصناف من الدلالات التي حددها الأصوليون؛ ومن أنواع التأويل في قراءة اللفظ الظاهر حمل الحقيقة على المجاز، وحمل المشترك على أحد معنياه أو معانيه، وحمل المطلق على المقيد، وحمل العام على الخاص، وحمل الأمر على غير الوجوب، وحمل النهي على غير التحريم، وغيرها من الدلالات.

ولأن ممارسة التأويل واستدعاء القرائن في تحليل الخطاب من شأنهما أن يذهبا في قراءة النصوص وفهمها مذاهب بعيدة فقد جاءت إستراتيجية الأصوليين في التصدي لإشكال المعنى مدعومة بألية دقيقة وجادة لضبط تأويل النصوص بما يتفاعل مع ظاهرة انفتاح المعاني، ويراعي فيها حاجات الفهم والإفهام، ولكن دون إسراف أو شطط قد يخرج بها عن مقصد الشرع وإرادته.

إن أولى خطوات الأصوليين في إستراتيجية التصدي لإشكالات المعنى المتعدد حمل الخطاب على ظاهره إلا إذا ثبت بعد النظر في القرائن ما يصرف اللفظ إلى غيره⁸¹؛ ومعنى ذلك أن الأصوليين يرتئون خطوات الفهم والتفسير للخطاب الشرعي بما يجعل عبارته دالة على ظاهر المعنى ابتداءً، إذا ما كانت عريّة عن القرائن، وبما يجعل عناصر ما بعد العبارة – سواء أكانت مع العبارة أم من دونها دالة على المعنى غير الظاهر مما « يتعلق بدلالة النص على العلل، والأسباب، ومقاصد المتكلم، والأشباه والنظائر، ووجوه المصالح في الطاعات، والمفاسد في المخالفات »⁸² شريطة توفر الدليل؛ إن في هذا الترتيب ما يُسلم إلى الفهم أن العبارة لا تدلّ على المعنى التأويلي الخارج عما يقتضيه ظاهر اللفظ إلا إذا تعذر حصول المعنى من جهة دلالاته الأصلية الجارية على ما يُعهد من المعاني المتواضع عليها، وكان معه الدليل الذي يعضده.

وفي هذا الاعتبار يؤكد الأصوليون أن أولى المعاني المتدافعة في اللفظ هو ما تبادر منها إلى الذهن، وعلامة المتبادر إلى الذهن أن يكون من غير قرينة، وأن يكون مما هو أقرب إلى الاستئناس فيه بالوضع، وبالخضوع لشروط النظم؛ ولذلك فهم يرتّبون عناصر المعنى ترتيبا دقيقا يقدّمون فيه المعنى الوضعي على المعنى الاستعمالي، والحقيقة على المجاز، والصريح على الكناية، ودلالة المنطوق على دلالة المفهوم، أو دلالة العبارة على دلالة الإشارة، والنص على الظاهر، والظاهر على المؤول.. والبدال نظما وصيغة على الدال بالمعنى، ووجوه النظم على وجوه البيان بذلك النظم، والتصرف في اللفظ على التصرف في المعنى⁸³، إلى غير ذلك من المراتب التقابلية.

والحق أن ترتيب مستويات الدلالة وفقاً للاعتبارات الواردة في الفقرة السابقة يعد علامة على تمسك الأصوليين بظاهر المعنى المتبادر من اللفظ ابتداءً، وظاهر اللفظ ههنا يراد به معطيات النظام اللساني في وضعه المغلق لا المفتوح، ومفاد ذلك أن المتكلم يخضع - ابتداءً - لشروط بيانية ملزمة لا يمكنه خرقها، وإلا عدَّ عابثاً أو في حكم العابث على حدِّ تعبير عبد الجبار حينما يقول: « لا يحسن استعمال العبارة المفيدة إلا على الوجه الذي وُضعت له في سائر ما تنقسم إليه من الكلام وإلا كان المتكلم عابثاً أو في حكم العابث »⁸⁴.

ولكن مع ذلك قد يلجأ المتكلم في التعبير عن معانيه إلى معطيات النظام المفتوح؛ فجملة الخبر قد تُستعمل في معنى الإنشاء، وجملة الإنشاء قد تُستعمل في معنى الخبر، واللفظ الخاص قد ينتقل إلى معنى العموم، والعام قد يُراد به الخصوص، وكل ذلك بالإرادة التي تُفهم من اللفظ أو تدل عليها القرائن، ومثاله من دُعي إلى غداء فقال: "والله لا أتعدى"، أو قيل له: "نم"، فقال: "والله لا أنام"، أو "أشرب هذا الماء فقال: "والله لا أشرب"، فهذه كلها ألفاظ عامة نُقلت إلى معنى الخصوص بإرادة المتكلم⁸⁵.

واستناداً إلى إدراك شأن المتكلم في تردده بين هذين الموقفين يجتهد الأصولي في فهم النصوص بما لا يخلو من أن تكون دلالاته باعتبار ما تدلُّ عليه الصيغة في أصل وضعها على الإطلاق، أو باعتبار المقاصد الاستعمالية التي تقضي العوائد بالقصد إليها، وإن كان أصل الوضع على خلاف ذلك⁸⁶. وإلى نفس المعنى يشير ديكرو وتودوروف في قاموسهما الموسوعي إلى ما يفيد أن اللغة تشتغل بطريقتين اثنتين في آن واحد: بوصفها نظاماً مجرداً من الرموز، وبوصفها نشاطاً يتم إنتاجه في سياق خاص⁸⁷.

وبعد هذا كله يمكننا أن نخلص إلى أن أنواع الخطاب باعتبار التقسيمات الأصولية ثلاثة هي: خطاب وحدوي المعنى بحيث تدل عبارته على معناه دلالة واضحة صريحة، وخطاب واضح المعنى لكنَّ عبارته تحتل أكثر من معنى، وخطاب غير واضح المعنى بحيث إن عبارته يختفي معناها فلا يُعقل من لفظها، وإنما يستفاد بقرينة خارجية. وللغزالي إشارة يُبين فيها أن المركب من الاسم والفعل والحرف تركيباً مفيداً ينقسم إلى مستقل بالإفادة من كل وجه، وإلى ما لا يستقل بالإفادة إلا بقرينة، وإلى ما يستقل بالإفادة من وجه دون وجه، فالمستقل بالإفادة هو النص، والمستقل من وجه دون وجه هو الظاهر، والذي لا يستقل إلا بالقرينة هو المجهل⁸⁸.

في ضوء ما سبق، وفي سياق تتبعنا لإجراءات المنهج الأصولي في التصدي لإشكالات المعنى وتعارضات النصوص، وفي ضبط حدود القراءة التأويلية للخطاب الشرعي يمكننا أن نخلص إلى المعالم الإستراتيجية التالية:

- الاعتماد، في قراءة النصوص وتحليلها، على ما تقتضيه القوانين المنطقية والبيانية للسان العربي، بناءً على أن كلام الله إنما نزل بلسان عربي مبين، واتخاذ

الظهور. والذي رجّح تأويل الشافعي هنا ما رُوي عن عائشة أن " أسماء بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنه دخلت عليها، وعندها النبي صلى الله عليه وسلم، في ثياب شامية رقاق، فضرب رسول الله إلى الأرض ببصره وقال: ما هذا يا أسماء، إن المرأة إذا بلغت المحيض لم يصلح أن يُرى منها إلا هذا وهذا، وأشار إلى كفه ووجهه⁹²؛ فالشافعي في هذا الاجتهاد لجأ في تأويل نص الآية إلى نص آخر من السنة الشريفة. وفي أصول الفقه كثيرة هي نصوص الحديث التي يُرجع إليها في استنباط الأحكام، والتي قد تبيّن مجمل القرآن وتفصله، وقد تخصص عمومها، وتقيد مطلقه.

يمكننا القول إن الشعور بمبدأ الوحدة والانسجام في النص الشرعي بله في نصوص الوحي كلها قد حدث في الدرس الأصولي منذ بداياته الأولى؛ فهذا الإمام الشافعي يحدثنا في الرسالة عن ضرورة مراعاة اللسان العربي الذي به نزل كلام الله، وعن أن من بين خصائص هذا اللسان أن العرب تبتدئ الشيء من كلامها يبين أول لفظها فيه عن آخره، وتبتدئ الشيء يبين آخر لفظها منه عن أوله⁹³.

غير أن انطواء نصوص الوحي على مبدأ الوحدة والانسجام، ولا سيما نصوص التشريع لا يبدو إدراكه من الوضوح والسهولة على القارئ الذي لم يعد نفسه للتعامل مع هذه النصوص، فهي نصوص لا بد لمن يريد قراءتها قراءة اجتهادية جادة مثمرة من أن يخضع لإعداد علمي مكثف، وأن يتهيأ تهيؤا خاصا، وإلا فستكفى عليه قراءته وترتدّ إليه خاسئة حسيرة؛ وقد كان ذلك سمة بارزة بسببها «تعرضت وحدة النص القرآني بخاصة للتشكيك قديما وحديثا، فلقد استعصى على كثير من المستشرقين فهم النص القرآني فوصموه بالتفكك وعدم الانسجام»⁹⁴.

وبعد..

يمكننا، من خلال هذه القراءة التأويلية الجادة، ومن خلال ما تثمره من نظر دقيق في المعاني، وتنافس في النظر والاجتهاد، وتنوع في الآراء والمذاهب، وثراء في التعارض والاختلاف، يمكننا أن نعدّ أزمة المعنى لونا من ألوان التفكير الأصولي في تحليل الخطاب، وسمة بارزة من سماته؛ ذلك أنها تمثل لدى الأصوليين شكلا من أشكال التوتر المعرفي جعلهم يبلغون في أعمال عقولهم درجات عالية من التفكير والتأمل، ومستويات بعيدة من النظر والتحليل والاستقصاء ما كان لهم أن يبلغوها لو أنهم اكتفوا بما ظهر من المعاني، وأحجموا عن النظر والاجتهاد فيما استدعى منها التأويل والترجيح، لا سيما وأن غالب آيات الأحكام ظنيّ الدلالة. وفي هذا ما يشير إلى مظهر من مظاهر الإعجاز في كتاب الله، إذ تظل قراءته مفتوحة – على مرّ الدهور – على اجتهادات العلماء وترجيحاتهم، إلا أنها اجتهادات يريدونها الأصوليون أن تلتزم بحدود الإيجابية الفاعلة المحكومة بضوابط الشرع، وقواعد كلام العرب، وجديّة التأويل، وواقعية البحث والتحليل.

مصادر البحث ومراجعته

1- باللغة العربية:

- آل تيمية، المسوّد، (تح/ أحمد بن إبراهيم بن عباس الدّروي)، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001.
- الإسنوي جمال الدين،
- التمهيد في تخريج الفروع على الأصول (تح/ محمد حسن هيتو)، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ط4، 1987/1407.
- نهاية السؤل في شرح منهاج الأصول، ومعه حواشيه المفيدة المسماة: سلّم الوصول لشرح نهاية السؤل لمحمد بخيت المطيعي، عالم الكتب، بيروت (د. ت).
- الأمدي سيف الدين، الإحكام في أصول الأحكام، (تح/ الشيخ إبراهيم العجوز)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، (د. ت).
- البخاري عبد العزيز، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، (وضح حواشيه عبد الله محمود عمر)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997/1418.
- البصري أبو الحسين، المعتمد في أصول الفقه، (تقديم الشيخ خليل الميس)، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، (د. ت).
- البناني عبد الرحمن، حاشية البناني على شرح الجلال المحلي على متن جمع الجوامع، (ضبط وتخرّيج: م عبد القادر شاهين)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط2، 2005.
- بخيت محمد، سلّم الوصول إلى شرح نهاية السؤل، عالم الكتب، بيروت - لبنان، 1982.
- بحيري سعيد حسن، علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997.
- البيهقي أحمد بن حسن، السنن الكبرى مطبعة دار المعارف العثمانية بحيدرآباد، ط1، 1354-1355.
- التفتازاني سعد الدين، التلويح إلى كشف حقائق التنقيح، (ضبط وتعليق وتخرّيج: محمد عدنان درويش)، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت - لبنان، ط1، 1998/1419.
- ابن التلمساني شرف الدين، شرح المعالم في أصول الفقه. (تح/ عادل أحمد عبد الموجود-علي محمد معوض)، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.
- التهانوي محمد علي، كشاف اصطلاحات الفنون، (تح/ لطفي ع البديع)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1972.
- ابن تيمية أبو العباس، كتب ورسائل وفتاوى ابن تيمية في الفقه، (تح/ عبد الرحمن قاسم العاصمي النجدي الحنبلي)، مكتبة ابن تيمية.

- الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط6، 2000.
- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 2004/1425.
- جمال الدين مصطفى، البحث النحوي عند الأصوليين، من منشورات دار الهجرة، قم - إيران، (د.ت).
- الجويني إمام الحرمين، البرهان في أصول الفقه، (تح/ صلاح بن محمد بن عويضة)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997/1418.
- حامدي عبد الكريم، ضوابط في فهم النص، كتاب الأمة، وزارة الأوقاف - قطر، العدد 108، رجب 1426، السنة (25).
- حمادي إدريس، المنهج الأصولي في الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1998.
- دايك فان، النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، (تر/ عبد القادر قنيني)، إفريقيا الشرق.
- الدبوسي أبو زيد، تقويم الأدلة، (تح/ عدنان العلي)، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط1، 2006/1426.
- الرازي فخر الدين، المحصول في علم الأصول، (تعليق/ محمد عبد القادر عطا)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1999/1420.
- رمضان يحيى، القراءة في الخطاب الأصولي، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007.
- الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، (حرره: عبد القادر عبد الله العاني)، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية بالكويت، ط2، 1992/1413.
- السبكي علي بن عبد الكافي وابنه تاج الدين، الإبهاج في شرح المنهاج، (تح/ أحمد جمال الزمزمي ونور الدين صغيري)، دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث، دبي - الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2004/1424.
- السرخسي أبو بكر، أصول السرخسي، (تح/ أبو الوفا الأفغاني)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993/1414.
- الشاطبي أبو إسحاق، الموافقات، (شرح: الشيخ عبد الله دراز)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط3، 2003/1424.
- الشافعي محمد بن إدريس، الرسالة، (تح / أحمد محمد شاكر)، المكتبة العلمية - بيروت، (د.ت).

- الشوكاني محمد بن علي، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، (تح/ أحمد عزو عناية)، دار الفكر العربي، بيروت، ط2.
- الشيرازي أبو إسحاق، اللّمع في أصول الفقه، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1985/1405.
- صالح أديب، تفسير النصوص، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط2، 1984/1404.
- الغزالي أبو حامد.
- المستصفى، (تصحيح: محمد عبد السلام عبد الشافي)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996/1417.
- المنحول، (تح/ محمد حسن هيتو)، دار الفكر - دمشق، ط3، 1998/1419، ص 62.
- القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، (حرر نصه أمين الخولي، وأشرف عليه طه حسين)، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1963.
- القرافي شهاب الدين
- الفروق، وبهامشه: إدرار الشروق على أنواء الفروق لابن الشاطئ، (تح/ عبد الحميد هنداي)، المكتبة العصرية - بيروت، 2003/1424، (د.ت).
- تنقيح الفصول، (عُني به توفيق عقون)، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003/1424.
- ابن قيم الجوزية،
- إعلام الموقعين عن ربّ العلمين، (تر/ محمد محي الدين عبد الحميد)، المكتبة العصرية، بيروت، 1987.
- بدائع الفوائد، المكتبة التوفيقية، (تح/ هاني الحاج)، القاهرة - مصر، (د.ت).
- الفتوح ابن النجار، شرح الكوكب المنير، (تح/ محمد الزحيلي، ونزيه حمّاد)، مكتبة العبيكان، الرياض، 1993/1413.
- الكفوي أبو البقاء، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، (أعدّه للطبع ووضع فهارسه عدنان درويش ومحمد المصري)، مؤسسة الرسالة، ط2، 1998/1419.
- المسدي عبد السلام، التفسير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، 1986، ط2.
- ناصر مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، رجب 1415 هـ - يناير/كانون 2، 1995، العدد 193.
- ياقوت أحمد سليمان، ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقها في القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1997.

رمضان يحيى، القراءة في الخطاب الأصولي، عالم الكتب الحديث، جدارا
للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007.

2- باللغة الفرنسية:

-Maingueneau Dominique, Les termes clés d'analyse de discours, Edt de Seuil, Paris, 1996.

-Benveniste E, Problèmes de linguistique générale, Ceres Editions, Tunis, 1995.

-Charaudeau p et Maingueneau, Dictionnaire d'analyse de discours, Edt de Seuil, Paris, 2002.

-Ducrot.O et Todorov.T, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil, 1972.

-Culioli Antoine, Sur quelques contradictions en linguistique, (le Seuil) , 1973.

-Bally.Ch, La linguistique générale et la linguistique française, Editions Francke Berne, 1965.

-Oswald Ducrot, Le dire et le dit, Les éditions de minuit, Paris, 1984.

- 1 - ينظر: Mangueneau D, Les termes clés d'analyse de discours, Edt de Seuil, Paris, 1996, p11.
- وينظر أيضا: Benveniste E, Problèmes de linguistique générale, Ceres Editions, Tunis, 1995, p77.
- 2 - Charaudeau p et Mangueneau, Dictionnaire d'analyse de discours, Edt de Seuil, Paris, 2002, p42, 185.
- 3 - ينظر: التهاتوي، كشف اصطلاحات الفنون، (تح لطف ع البديع)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1972، ج2، ص175.
- 4 - ينظر: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية (أعده عدنان درويش ومحمد المصري)، مؤسسة الرسالة، ط2، 1998، ص419.
- 5 - ينظر: السبكي وابنه، الإبهاج في شرح المنهاج، ج2، ص120، والغزالي، المستصفى، ص80، ص106.
- 6 - الغزالي، المستصفى، ص45.
- 7 - حرّر بعض الأصوليين بحثاً طويلة في الإعراب ومعناه، وفي الحركات وحقيقتها، ومخارج الحروف وطولها وقصرها، ومناقشة النحاة في بحث لا علاقة لها بعملية الاستنباط قطعاً، وإن كانت من جيد ما كُتب في الأصوات اللغوية (ينظر: مصطفى جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، من منشورات دار الهجرة، قم - إيران، (د.ت)، ص46).
- 8 - مصطفى جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، ص46.
- 9 - ابن التلمساني، شرح المعالم، ص43.
- 10 - عارية أي مستعارة، ومعنى ذلك أنها ليست بحثاً أصيلاً في علم أصول الفقه، وقد استعمل الشاطبي هذا المصطلح في وصف مباحث العربية خلال تعرضه لصلتها بقضايا الفقه وأصوله (ينظر: الموافقات، (شرح: الشيخ عبد الله دراز)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط3، 2003/1424، ج1، ص29-30). ويقول الجرجاني عن معنى العارية في أسرار البلاغة: "أنها شيء حول عن مالكة، ونُقل عن مقره الذي هو أصل في استحقاقه إلى ما ليس بأصل" (ج1، ص149).
- 11 - لعلّ من أدلّ العلامات على مدى هذه الأهمية التي تحظى بها مباحث دلالة الألفاظ لدى الأصوليين أن حجمها يستغرق في كتاباتهم حيزاً كبيراً؛ فهي « تشغل عادة ما لا يقلّ عن ثلث

- حجم الكتاب» (محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط6، 2000، ص53).
- 12 - ينظر: الشافعي، الرسالة، (تح / أحمد محمد شاكر)، المكتبة العلمية - بيروت، (د.ت)، ص50 - 52، و الإمام الجويني، البرهان في أصول الفقه، (تح/ صلاح بن محمد بن عويضة)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1997/1418، ج1، ص43، والرازي، المحصول في علم الأصول، ج1، ص53.
- 13 - ينظر: فاد دايك، النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، (تر/ عبد القادر قنيني)، إفريقيا الشرق، ص19.
- 14 - ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1997، ص36.
- 15 - قد يكون لعلم أصول الفقه شيء من الحضور في بعض العلوم اللغوية كالنحو مثلاً؛ من ذلك قول بعض الدارسين إن النحو تأثر ببعض المفاهيم والمصطلحات التي قدّمها الأصوليون، كالقياس في الإعراب وفي مسائل العلل، وبعض المصطلحات الإعرابية، (ينظر: أحمد سليمان ياقوت، ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقها في القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1997، ص155). أما علم أصول الفقه فلا نجد له من الحضور في كتب النحاة أو اللغويين إلا القليل النادر.
- 16 - ينظر: الغزالي، المستصفى، ص344، والشاطبي، الموافقات، ج4، ص83 - 84.
- 17 - ينظر: الرسالة، (تح / أحمد محمد شاكر)، المكتبة العلمية - بيروت، (د.ت)، ص50 - 52.
- 18 - في مقابل النحاة الذين ينصرف غالب نظرهم إلى الألفاظ. (ينظر: الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، (حرره: عبد القادر عبد الله العاني)، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية بالكويت، ط2، 1992/1413، ج2، ص49).
- 19 - الشاطبي، الموافقات، (شرح: عبد الله دراز)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط3، 2003/1424، ج2، ص66.
- 20 - الزركشي، البحر المحيط، ج2، ص5.
- 21 - ينظر: الغزالي، المستصفى، ص185، 196-197، والجويني، البرهان، ج1، ص150 - 152، والشيرازي، اللمع، 109-110.

- 22 - حاشية البناني على شرح الجلال المحلي على متن جمع الجوامع، (ضبط وتخريج: م عبد القادر شاهين)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط2، 2005، ج1، ص80، وينظر أيضا: الإسنوي جمال الدين، نهاية السؤل، ج1، ص50.
- 23 - السبكي وابنه، الإبهاج في شرح المنهاج، ج2، ص120.
- 24 - الزركشي، البحر المحيط، ج1، ص126.
- 25 - الإحكام في أصول الأحكام، ج1، ص85.
- 26 - نفسه، ج2، ص120.
- 27 - ينظر: Benveniste.E, Problèmes de linguistique générale, p 20-21.
- 28 - يبدو واضحا في نصوص الأصوليين أن مفهوم الخطاب يتداخل مع مفهوم الكلام إلى الحد الذي يبدو أن فيه مترادفين.
- 29 - المستصفى، ص80.
- 30 - نفسه، ص106.
- 31 - ينظر: Oswald Ducrot, Le dire et le dit, Les éditions de minuit, Paris, 1984, pp 69 - 73.
- 32 - ينظر: E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, p 216-217.
- 33 - ينظر: الزركشي، البحر المحيط ج1، ص126.
- 34 - الأشاعرة فرقة تنسب لأبي الحسن الأشعري (ت 324هـ) الذي تزعم المعتزلة زمنا ثم خرج عليهم. وقد اتخذ الأشاعرة البراهين والدلائل العقلية والكلامية وسيلة في محاجة خصومهم من المعتزلة والفلاسفة وغيرهم لإثبات حقائق الدين والعقيدة الإسلامية.
- 35 - ينظر: أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، (أعدّه للطبع ووضع فهرسه عدنان درويش ومحمد المصري)، مؤسسة الرسالة، ط2، 1419/ 1998، ص419.
- 36 - القرافي، الفروق، وبهامشه: إدرار الشروق على أنواء الفروق لابن الشاط، (تح/ عبد الحميد هندواي)، المكتبة العصرية - بيروت، 2003/1424، (د.ت)، ج1، ص55.
- 37 - ينظر: الغزالي، المستصفى، ص80، والإسنوي، التمهيد في تخريج الفروع على الأصول، ص135.
- 38 - إدريس حمادي، المنهج الأصولي في الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1998، ص26.

- 39 - محمد بخيت، سلم الوصول إلى شرح نهاية السؤل، عالم الكتب، بيروت - لبنان، 1982، ج1، ص50.
- 40 - الغزالي، المستصفى، ص242.
- 41 - يستخدم الأصوليون مصطلح النظم للدلالة على استعمال المعنى فيما وضع له وفيما انتظمت له صيغه، خلافا للدلالة التي يخرج فيها اللفظ عن معناه أو لا ينتظم فيها اللفظ معناه (ينظر: المعتمد في أصول الفقه، ج1، ص13، وعبد العزيز البخاري، كشف الأسرار، ج1، ص43). وبناء عليه يصف بعض العلماء المعنى اللغوي في هذين الحالين بالمنظوم وغير المنظوم (ينظر: الغزالي، المستصفى، ص180، والآمدي، الأحكام في أصول الأحكام، ج2، ص356، ج3، ص61).
- 42 - ينظر: عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، 1986، ط2، ص317.
- 43 - الشاطبي، الموافقات، ج2، ص72.
- 44 - ابن قيم الجوزية، إعلام الموقعين عن رب العالمين، ج2، ص201.
- 45 - ينظر: الموافقات، ج2، ص62.
- 46 - ابن قيم الجوزية، إعلام الموقعين عن رب العالمين، ج2، ص207.
- 47 - ينظر: Bally.Ch, La linguistique générale et la linguistique française, Editions Francke Berne, 1965, p17-18.
- 48 - Dominique Maingueneau, Aborder la linguistique, p5.
- 49- Culioli Antoine, Sur quelques contradictions en linguistique, (le Seuil), 1973, pp 87.
- 50 - اللغة والتفسير والتواصل، ص251-252.
- 51 - وهذا خلافا لما عليه النحاة الأولون وقلة من المتأخرين ممن يرون في نحو العربية علما يحتفل بدراسة أساليب الكلام ومعانيه الإفادية إلى جانب كونه نظاما سوريا مفترضا من المباني (ينظر: سيبويه، الكتاب، (تح/عبد السلام هارون) دار الجيل بيروت، ط01، ج1، ص34، 138 - 142)، (ج2، ص129 - 130، 345 - 346، ج3، ص173 - 178، 514 - 516)، وينظر أيضا: ابن جني، الخصائص، (تح/ محمد علي النجار)، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط2، (د.ت)، ج1، ص279-284، ج1، ص284-293.
- 52 - ينظر عن الأصوليين الأحناف: عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، (وضح حواشيه عبد الله محمود عمر)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان،

ط1، 1997/1418، ج1، صص 72-95، والدبوسي أبو زيد، تقويم الأدلة، (تح/ عدنان العلي)، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط1، 2006/1426، ج1، صص 124-127. وينظر: عن أصولي الشافعية: الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، (تح/ أحمد عزو عناية)، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط2، 2003/1424، ج2، صص 31-35، والغزالي، المستصفى، (تصحیح: محمد عبد السلام عبد الشافي)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996/1417. صص 184-185.

53 - ينقسم الأصوليون إلى فريقين كبيرين هما: علماء الحنفية أو الأحناف نسبة للإمام أبي حنيفة النعمان، وعلماء الشافعية نسبة للإمام الشافعي؛ أما الشافعية فقد اختاروا منهاجاً يقررون فيه القواعد الأصولية من خلال النظر في الأدلة باعتماد الحجج والبراهين، ودون مراعاة موافقتها أو مخالفتها للفروع الفقهية المنقولة عن الأئمة المجتهدين، ولهذا سموا أيضاً بالمتكلمين للشبه الذي بينهم وبين أهل الكلام في الاستناد إلى الدليل العقلي دون النظر في الجزئيات. أما الأحناف فقد سلکوا منهاجاً ينطلق من تقرير القواعد الأصولية وفقاً لما نُقل عن أئمتهم من فروع فقهية؛ ومن ههنا فالشافعية يتميزون باعتماد النظر والتأمل، والاستدلال العقلي، أما الأحناف فتتميز بجهودهم بالطابع العملي، ولهذا سُمي مذهبهم أيضاً مذهب الفقهاء، أي أنهم لا يتحرّرون في النظر في النصوص، وإنما يرجعون إلى فقهاءهم الذين يأخذون عن فتاواهم الفرعية القواعد والأصول.

54 - أصول السرخسي، ج1، ص134.

55 - ينظر: الموافقات، ج3، ص201.

56 - التفتازاني، ج1، ص166 وينظر أيضاً: الجويني، البرهان، ص47.

57 - ينظر: التفتازاني، التلويح، ج1، صص 162-166، والقرافي، التتقيح، ص42، وابن النجار الفتوح، شرح الكوكب المنير، ج1، صص 179-180.

58 - ينظر: أصول السرخسي، ج1، ص187، والزرکشي، البحر المحيط، ج2، ص249.

59 - ينظر: التفتازاني، التلويح، ج1، ص166، وينظر عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار، ج1، صص 103-104، والزرکشي، البحر المحيط، ج2، ص249.

60 - ينظر: عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار، ج2، ص305، والزرکشي، البحر المحيط، ج2، ص250.

61 - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات، ص60.

62 - أما الحنفية فيبدو ترتيبهم لأقسام الوضوح والخفاء أكثر بيانا وتفصيلاً؛ فهم يجعلون أقسام الواضح أربعة هي: المحكم، والمفسر، والنص، والظاهر، ويجعلون أقسام الخفي أربعة هي:

- الخفي، والمشكل، والمجمل، والمتشابه. (ينظر: أصول السرخسي، ج1، ص168، وعبد العزيز البخاري، كشف الأسرار، ج1، ص83، والدبوسي، التقويم، ص127.)
- 63 - ينظر: الغزالي، المستصفى، ص185، 196-197، والجويني، البرهان، ج1، ص150-152، والشيرازي، اللمع، 109-110.
- 64 - ينظر: أديب صالح، تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، ج1، ص216-219.
- 65 - يقول الشيرازي في اللمع: "وأما المتشابه فقد اختلف أصحابنا فيه، فمنهم من قال: هو والمجمل واحد، ومنهم من قال: المتشابه ما استأثر الله بعلمه، ولم يُطلع عليه أحدًا من خلقه" (ص115).
- 66 - ينظر: الشوكاني، الإرشاد، ج2، ص31-35، والغزالي، المستصفى، ص184-185، والآمدي، الإحكام، ج3، ص48-49.
- 67 - ينظر: الشيرازي، اللمع، ص115.
- 68 - دلالة العبارة، ودلالة الإشارة، ودلالة الاقتضاء، ودلالة النص هي أقسام الأحناف لطرق دلالة الألفاظ على المعاني، ودلالة المنطوق الصريح، ودلالة المنطوق غير الصريح، ودلالة مفهوم الموافقة، ودلالة مفهوم المخالفة هي أقسام متكلمي الأصوليين.
- 69 - الشوكاني، الإرشاد، ج2، ص36.
- 70 - للأصوليين اختلافات كثيرة في القول بهذه المراتب الدلالية وفي استثمارها في استنباط الحكم الشرعي لم نشر إليها لكثرتها ولأنها لا تعنينا كثيرا في هذا الموضوع إلا من حيث إنها تدل - على وجه الإجمال - على وجود أزمة حقيقية للمعنى في التحليل الأصولي للخطاب، إذ كلما خفي المعنى في نصوص التشريع وأُشكل على الأصوليين تحديده زاد الخلاف بينهم واشتغل التأويل.
- 71 - ينظر: الغزالي، المنحول، (تح/ محمد حسن هيتو)، دار الفكر - دمشق، ط3، 1998/1419، ص62.
- 72 - عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص318.
- 73 - ينظر: آل تيمية، المسودة، (تح/ أحمد بن إبراهيم بن عباس النُّوري)، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 2001، ص1001. وينظر أيضا: الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، ج1، ص10.
- 74 - ينظر: أديب صالح، تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، ج1، ص366.

- 75 - السيوطي جلال الدين، الإتيقان في علوم القرآن، (تح/ حامد البسيوني)، ط1، دار الفجر للتراث، القاهرة، 2006، ج2، ص460.
- 76 - أي بدون قيد، وهناك من يقيد بشرط الدليل ليفرق بين التأويل الصحيح والتأويل الفاسد (ينظر: الأمدي، الأحكام، ج3، ص50).
- 77 - ينظر: ابن تيمية، كتب ورسائل وفتاوى ابن تيمية في الفقه، (تح/ عبد الرحمن قاسم العاصمي)، مكتبة ابن تيمية، ج3، ص184.
- 78 - ينظر: ابن القيم، بدائع الفوائد، المكتبة التوفيقية، (تح/هاني الحاج)، القاهرة، ج1، ص19، وينظر: الأمدي، الأحكام، ج2، ص50.
- 79 - يكون ورود المجلد بأنواع ثلاثة: 1- بنقل اللفظ من معناه الظاهر في اللغة إلى معنى شرعي جديد كلفظ "الصلاة"، وأصله اللغوي الدعاء، ولفظ "الزكاة"، وأصله اللغوي النماء والتطهير، 2- بتزاحم المعاني في لفظ واحد، مع انسداد باب الترجيح لواحد منها على غيره، كلفظ العين الذي تتزاحم فيه معان متعددة (العين الباصرة، وعين الماء الجارية، والجاسوس، والذهب)، 3- فيما يحتمله اللفظ الغريب.
- 80 - يحي رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007، ص367.
- 81 - أما الحمل على الظاهر مطلقا فهو رأي علماء الظاهرية الذين يأخذون بظواهر النصوص دون الالتفات إلى العلل والمصالح، ويُجرون النصوص مجرى التعبد المحض من غير تعليل (ينظر: الشاطبي، الموافقات، ج3، ص144، وينظر أيضا: عبد الكريم حامدي، ضوابط في فهم النص، كتاب الأمة، وزارة الأوقاف - قطر، العدد 108، رجب 1426، السنة 25، ص162).
- 82 - ابن قيم الجوزية، إعلام الموقعين، ج1، ص255، والشاطبي، الموافقات، ج3، ص382.
- 83 - أصول السرخسي، ج2، ص150، والنقّازاني، التلويح، ج1، ص75.
- 84 - المغني، ج5، ص187.
- 85 - ابن القيم، إعلام الموقعين، ج1، ص218، والزرکشي، البحر المحيط، ج2، ص66.
- 86 - ينظر: الشاطبي، الموافقات، ج3، ص200.
- 87 - ينظر: Ducrot.O et Todorov.T, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p326.
- 88 - ينظر: المستصفي، ص184-185.
- 89 - ينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص86.
- 90 - ينظر: الزركشي، البحر المحيط، ج3، ص213.

-
- 91 - ينظر: اليزدوي، كشف الأسرار، ج2، ص175، والزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، (حرره عمر سليمان الأشقر)، ط2، 1992، ص355.
- 92 - ينظر: السنن الكبرى للبيهقي أحمد بن حسن مطبعة دار المعارف العثمانية بحيدرآباد، ط1، 1354-1355، ج7، ص84.
- 93 - ينظر: الشافعي، الرسالة، ص52.
- 94 - يحيى بن رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، ص229.

تداولية الخطاب القرآني عند الأصوليين

د/ مسعود صحراوي

جامعة عمار ثلجي/ الأغواط

ظهرت توجهات منطقية جديدة لا صورية منذ نهاية الستينيات، أدركت قصور المنطق الصوري في شكله التقليدي الأرسطي والرواقي، أو في شكله المعاصر كحساب للقضايا وللتوابع الصدقية، أي في شكله الرياضي. كما وقفت على عجزه عن أن يكون أداة مفيدة في وصف وتفسير الظاهرة التدللية كما تتجلى في العلوم الإنسانية والاجتماعية بشكل عام، وفي التفاعل الحجاجي بشكل خاص. بعبارة أخرى، إن المنطق الرياضي لم يستوفِ الكفاية التفسيرية الضرورية لدراسة الاستدلال والتفاعل الحجاجيين اللذين لا يمكن تصور وجودهما بدون ذوات وبدون لغة تتواصل بها هذه الذوات¹.

وعلى هذا الأساس قامت دراسات حديثة تميزت بسعة معرفية ودقة منهجية، تجاوزت منطق البرهان الصناعي، وسعت إلى تأصيل خطاب تداولي طبيعي، استثمر ما زخر به التراث الإسلامي القديم من أساليب البحث في آليات الخطاب، وطرق التدليل. ولقد أثبتت بعض الدراسات أن المنهج الأصولي منهج تداولي، يعتمد في استدلاله الحوار وربما اعتمد الجدل والمناظرة². كما أن طريقة المناظرة الجدلية تشمل كل مناحي الفكر الإسلامي، وأغلب المعارف الإسلامية أخذة بمسلك المناظرة الجدلي³.

1-توطئة في الجهاز الواسف: الخلفية المعرفية للتداولية: ورث التيار التداولي في اللسانيات والنقد الأدبي المعاصرين مبادئ وظيفية عميقة أكسبته رؤية متميزة- كلياً أو جزئياً- عن الاتجاهات اللسانية الأخرى، فقد كانت جهود الفيلسوف فيتغنشتاين **L. Wittgenstein** – أحد كبار المساهمين في نشوء التداولية-تصبّ دوماً صوبَ توضيح منطق اللغة الحية المستعملة البسيطة، والمعيار الذي يتخذه فيتغنشتاين دليلاً على بساطة اللغة وعلى معقولية الاستعمالات اللغوية، هو "أن نراعي نوعاً معيناً من استخدام اللغة عندما يرتبط بعضها ببعض الآخر على نحو معين بوصفنا كائنات بشرية"⁴. وبشريتنا لا تتحقق إلا إذا راعى المتحدث في حديثه الصلة القائمة مع الطرف الآخر في الحديث الذي نفترضه مقدماً في كل "صفة- كلام". والبُعد التداولي للغة يمتد إلى ما وراء المواضع اللغوية المحض حتى يصل إلى التعاطي مع الشريك بوصفه شريكاً، والتعرف على الآخر بوصفه "أنا غيرية،

عاقلة، ومساوية"⁵. وقد أوضح، في معرض حديثه عن مقومات الاستدلال (L'inférence)، أن الشخص الذي ينخرط في حوار يبدأ على أساس المعايير العقلانية التي يخضع لها نفسه، على عكس من يتورط في تملق أو تهديد أو كذب... وبناء عليه تكون معايير نجاح أي حوار ما يلي:

- الاستعداد للإنصات.
- قبول البدائل.
- الوضوح.
- المعقولة.⁶

وقد استثمرت هذه التصريحات بإيجابية وعمق في أعمال لاحقة في مجالي فلسفة اللغة واللسانيات التداولية لعل أشهرها مقالة "غرايس H. P. Grice" بعنوان "المنطق والمحادثة"⁷ وقد فُرِّعت -عن "مبدأ التعاون" المعروض في تلك المقالة- قواعد حوارية محادثية كثيرة وأريدَ بها أن تُنزل منزلة الضوابط التي تضمن لكل مخاطب تواصلاً يبلغ الغاية في الوضوح بحيث تكون المعاني والإفادات التي يتناقلها المتكلم والمخاطب معاني صريحة وهادفة وواضحة. كما أضافت دراسات أخرى إلى مبدأ التعاون هذا مبادئ تخاطبية أخرى أثرت المعرفة اللغوية المعاصرة أياً إثراء، ومن الدارسين الذين يشار إلى أعمالهم في هذا المجال: روبين لاكوف، وليفنسن، وبراون⁸.

هذا، وقد أضحى مفهوم الفعل الكلامي (Speech act) نواةً مركزية في الكثير من الأعمال التداولية. وفحواه أنه كلُّ فعل كلامي ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي. ويُعدّ، فضلاً عن ذلك، نشاطاً مادياً ونحوياً يستهدف تحقيق أفعال قولية (Actes Locutoires) وأهداف إنجازية (illocutoires)، (كالطلب والأمر والوعد والوعيد... الخ) وغايات تأثيرية (Perlocutoires) تُخصّ ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول).

وعليه فقد ورث التيار التداولي معرفة وظيفية متميزة توطر العملية التبليغية بمبادئ وقواعد توجيهية وطرق الاستخدامات اللغوية في الطبقات المقامية المختلفة بحسب أغراض المتكلمين والإفادات التي يجنيها المخاطبون المستهدفون بالمخاطب، والشرعية الاجتماعية للمتكلمين والمخاطبين... وقد استثمرت المفاهيم التداولية، من قِبَل الدارسين الغربيين، في التأسيس لنظرية نصية مؤسّسة على تحليل التواصل، فرأوا أن كل متواصل مزوّد بقدرة خاصة تسمى: "الكفاءة التبليغية/ أو التواصلية" (compétence communicative) التي هي مكوّن فاعل ضمن تكوين الإنسان السوي- تماماً هي "كفائته اللغوية"-وهي الآلية التواصلية الفطرية التي تسمح له بربط مقال محدد بدلالة محددة في مقام محدد لغرض محدد وتمكّنه من فهم الأساليب الخطابية غير المباشرة.

فـ"الكفاءة التواصلية" هي شيء أكبر من "الكفاءة اللغوية"، وهي ليست نسقا بسيطا، بل هي أنساق متعددة متألّفة، إذ تتألّف من خمس كفاءات فرعية (صغرى) كما يراها سيمون ديك (Simon Dick)⁹، وهي:

-**الكفاءة اللغوية**: بها يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن ينتج ويؤول عبارات لغوية ذات بنيات متعددة ومعقدة جدا في مواقف تواصلية مختلفة.

-**الكفاءة المنطقية**: وبها يستطيع مستعمل اللغة أن يشتق معارف بواسطة قواعد استدلال تحكمها مبادئ المنطق الاستنباطي والاحتمالي.

- **الكفاءة المعرفية**: وبها يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن يكون رصيذا من المعارف المنظمة، وأن يختزنها بالشكل المطلوب وأن يستحضرها في تأويل العبارات اللغوية.

- **الكفاءة الإدراكية**: بها يتمكن من إدراك محيطه وأن يشتق من إدراكه ذلك معارف وأن يستعمل هذه المعارف في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها.

- **الكفاءة الاجتماعية**: فمستعمل اللغة لا يعرف ما يقوله فحسب بل يعرف كيف يقوله لمخاطب معين في موقف معين قصد تحقيق هدف تواصلية معين. وبناء على هذا التصور اقترح ديك أن يصاغ نموذج للنحو يتكون من خمسة أقوال.

2-مسلمات تحليل الخطاب القرآني عند الأصوليين: للنص القرآني في التصور الأصولي خصائص وأبعاد متعددة:

1. منها أن لسان هذا الكتاب عربي وعليه فإنه لا مترجم عن دلالته غير هذا اللسان العربي ولا يتم ذلك إلا وفق خصائصه، "فإن القرآن والسنة لما كانا عربيين لم يكن لينظر فيهما إلا عربي"¹⁰. وهكذا تم الاعتراف بقاعدية النسق اللغوي و تحقق الإجماع حوله.

2. ومنها أنه مكتف بذاته، متماسك البنية المعرفية الداخلية، وهذا الوجه هو الطابع البنيوي المنتظم للنص القرآني، ومن ثمّ فإن القانون الذي درج عليه الأصوليون عموما وعلماء القرآن خصوصا هو أن "النص هو معيار لذاته... فالواضح المحكم يعتبر بمثابة الدليل لتفسير الغامض المتشابه وفهم... لتحويل فعل القراءة إلى فعل إيجابي يساهم في إنتاج دلالة النص"¹¹، وهو - من ثمّ - منسجم متناسب أخذ بعضه برقاب بعض يكمل بعضه بعضا ويفسر بعضه بعضا ويحيل بعضه على بعض ويصدّق بعضه بعضا. وعليه فقد ظهرت في علم النص القرآني مفاهيم تعبر عن هذه الوحدة العضوية للقرآن، فتنبه أولئك العلماء الأجلاء إلى دورها في تحديد دلالات الألفاظ القرآنية وتفصيل مجملها وتخصيص عامّها، ولعل الإمام الشافعي (ت 204 هـ) من أوائل من تفتنوا - من بين علمائنا القدامى- إلى استثمار هذه الأداة ولا سيما في التفريق بين نمطين نصيين هامين تعبر عنهما الثنائية الدلالية:

العام والخاص، وهي من الثنائيات التي جعلوا معرفتها من أجل علوم القرآن كما صرح الزركشي.

ومما ينم عن فهم علمائنا لهذه الوحدة النصية العضوية ودورها في بيان معنى دقيق أو تخصيص نص مطلق أو تبيان ما أشكل فيه الغرض والقصد -أنهم كانوا يمتحون من معطيات السياق القرآني العام الكلي الشامل ويعتمدون عليه مطمئنين إلى "كفايته التفسيرية الإجرائية" حتى قال قائلهم: "من أراد تفسير الكتاب العزيز طلبه أولاً من القرآن، فما أجمل منه في موضع فقد فُسر في موضع آخر"¹²، وقال عنها الزركشي: "...وإذا ثبت هذا بالنسبة إلى السور فما ظنك بالآيات وتعلق بعضها ببعض، بل عند التأمل يظهر أن القرآن كله كالكلمة الواحدة"¹³، واتفقوا على أن "أعلى درجات التفسير تفسير القرآن بالقرآن"، وما كل هذه العبارات إلا إشارات بليغة "للسياق الأكبر أو العام" للنص القرآني في وحدته الكلية الناعمة.

3. ومنها أنه ذو طابع يستجيب لبعض المفاهيم والآليات التداولية (كمفهوم الفعل الكلامي، ومفهوم الاستراتيجيات الخطابية، ومفهوم السياق، ومفهوم القصدية) ومنفتح على الوقائع الحياتية المتشابهة وعلى الأشخاص المخاطبين في المناسبات والطبقات المقامية المختلفة المتباعدة، ومن هذه الجهة يبرز بُعد التداولي، ويتجلى ذلك من عدة جهات: منها اختلاف دلالات ألفاظه وتنوع بناء التركيبية وتباين مستوياته التواصلية الخطابية بحسب أحوال المخاطبين به: بين مؤمن به، وبين شكٍّ متردد، وبين كافر لا يرجى منه إيمان، ومعانده قد يرجى رجوعه عن عناده... وكل حالة من هؤلاء تتطلب تركيباً لغوياً خاصاً جريا على بعض القواعد الأصولية النصية، كقولهم: "بقاء العام على عمومته حتى يظهر ما يخصه" وكأخذهم بمبدأ: "تحقيق المناط"، وهو يقتضي التمييز بين "المناطات" أي بين الطبقات المقامية المختلفة المتباعدة التي يعينها الخطاب ويتنزل فيها، كما يقتضي التمييز بين "النص المجمل" و"اللفظ المفصل"، حتى لا يفهم منه خلاف مقصوده كما صرح الشاطبي¹⁴، وهذه القواعد تتسق مع كثير من المبادئ اللسانية الوظيفية والتداولية المعاصرة. ولهذا يصح أن نقول: إن المبادئ العامة التي حكمت إستراتيجية القراءة عند الأصوليين وحددت معالم الوصول إلى عمق الخطاب القرآني تتمثل في ثلاث مسلمات كبرى هي:

- مُسَلِّمة الإستراتيجيات المتبعة في النسق اللغوي،
- ومُسَلِّمة الوحدة المفاهيمية الناعمة،
- ومُسَلِّمة المقاصد المستهدفة.

فالمُسَلِّمة الأولى تقود إلى البحث في النسق اللغوي لنص الكتاب العزيز، والثانية تقود إلى البحث في الأسس المفاهيمية الناعمة للبنية الفكرية للكتاب ونفي التعارض عنه، والثالثة تقود إلى البحث في البعد التداولي للخطاب القرآني.

3- مفاهيم تداولية الخطاب عند الأصوليين

لعله من المهم أن نذكر بأن عموم المبادئ والمفاهيم التحليلية الإجرائية لا تتعارض مع كثير من رؤية التداوليين المعاصرين، بل قد تتسجم معها أحياناً إلى درجة يمكن فيها القول إنها مبادئ أو مفاهيم تداولية معاصرة مثل: مبدأ القصدية، ومبدأ الفعل الكلامي، وطرق الحجاج، واستراتيجيات الخطاب، وسياق الحال... تظهر في تراثنا بجلاء وتتقاطع في بعض جوانبها مع ما سطره أسلافنا في فهمهم للنصوص عموماً والنص القرآني خصوصاً، غير أننا نريد، هنا، تقديم ملاحظتين منهجيتين:

- **الأولى:** أننا نؤمن باستقلالية التراث العربي، وبتميزه وبتكامله الإيستيمولوجي والمنهجي، ولكن هذه "الخاصية الجوهرية" التي يتميز بها تراثنا لا تنفي كونه "مشابهاً"، في بعض مناحيه، للفكر اللغوي البشري في أصقاع المعمورة، ومن هنا شرعية تناوله من منظور لساني أو تداولي حديث، شريطة الوعي بالأبعاد الفكرية للأدوات المعرفية والمنهجية التي نتوسل بها في الوصول إلى "عمق" هذا التراث. ونرى نحن أن الشرط الأساسي الذي يجب توفره في تلك الأدوات المستعملة هو: أن تتوفر لها الكفاية العلمية التفسيرية الضرورية. نقول ذلك حتى لا نلثم بممارسة سكنوية قديمة مشدودة إلى الماضي (Anachronisme)، ولا بمحاولتنا إسقاط ثمار فكر معاصر (غربي) على فكر قديم (عربي).

- **والثانية:** أن هدفنا ليس مجرد "استصحاب التراث إلى عصرنا"، وإن كان مسعى نبيلاً في جوهره، ولكنه محاولة الوقوف على بعض أدوات البحث النصي وخصائصه في تراثنا العربي، أدوات وخصائص تجعل من ذلك البحث "مشابهاً" لما عند المعاصرين، و"مختلفاً" عنه في نفس الوقت.

1- القصدية: من الآراء السائدة الآن في التيار التداولي المعاصر أن النص بؤرة تقاطعات بين مرسل الخطاب ومتلقيه وبنيته النصية، ولم يعد سائغاً النظر إلى النص نظرة تجعله مكفناً على ذاته كما فعلت التصورات الشكلانية إلا من قبيل بناء النماذج وتسهيل عملية التصنيف. وفي تراثنا نجد تصورات دافعت بنحو جدي عن **القصدية** (أي الدلالات والمقاصد المتوخاة)، أو "المراد الإلهي" كما يعبر بعض الأصوليين، وكانت هذه التصورات هي المهيمنة في هذا التراث، فقد تميز الفكر اللغوي عند العرب والمسلمين بميزة تداولية أصيلة **تربط الخطاب بمرسله ومتلقيه والقصد منه**، ونظر اللغويون إلى اللغة على أنها إنجاز فعلي مرتبط بواقع اجتماعي نفسي ثقافي وليست بيئة مبتورة عن سياقها التواصل، فالمعنى غير متعلق بأوضاع الكلم فحسب، ولكن بقصد المتكلم وإرادته أيضاً. وقد بينت بعض الدراسات المعاصرة أن كثيراً من ظواهر الحذف والمجاز وغيرها لا يمكن فهم المقصود منها إلا بربط الخطاب بسياقه التداولي، هذا السياق الذي يحتل فيه كل من المتكلم والمخاطب مكاناً معتبراً. وهكذا كانت **"قصدية الخطاب القرآني"** من القضايا المركزية عند الأصوليين.

دلالة الأصالة ودلالة التبعية: يسعنا ابن قيم الجوزية (ت 751 هـ) بتقسيم

إجرائي مفيد في دراسة البحث الدلالي في التراث النصي العربي الإسلامي، مرتبط بسياق التواصل بين المرسل والمتلقي، فدلالة النصوص عنده "نوعان: حقيقية وإضافية، فالحقيقية تابعة لقصد المتكلم وإرادته وهذه الدلالة لا تختلف، والإضافية تابعة لفهم السامع وإدراكه، وجودة فكره وقريحته، وصفاء ذهنه، ومعرفته بالألفاظ ومراتبها، وهذه الدلالة تختلف اختلافا متباينا بحسب السامعين في ذلك"¹⁵. وكأنه يريد أن يقول- وهو يتكلم بلسان جمهورهم- أن أعمال مبدأ "القصدية" في تأويل القرآن "يعصم القارئ" من إنتاج أفهام و تأويلات تصطدم مع المقاصد الربانية، وعليه يمكن صياغة القاعدة التأويلية:

كل فهم- أو تأويل - تعارض كلا أو جزءا مع مقصد من مقاصد الشريعة
فهو فهم- أو تأويل - فاسدٌ كلاً أو جزءا

والسؤال، هنا، كيف نعرف أن هذا مقصد من مقاصد الشريعة أو ليس كذلك؟

كيفية التعرف إلى المقاصد عند الأصوليين

يقسم أبو إسحاق الشاطبي (ت) المحاولات التي أجابت عن سؤال المقاصد في التراث الإسلامي بعيدا عن الرؤية الأصولية¹⁶ إلى منظورين أساسيين:

الموقف الأول: موقف القراءة الظاهرية الحرفية

يرى أصحاب هذا المنظور بحسب الشاطبي أن "مقصد الشارع غائب عنا حتى يأتينا ما يعرفنا به". ولا شك أن هذه المسلمة البديهية لا يمكن إلا أن يثمنها ليس الشاطبي فحسب، بل وكل فعاليات التراث الإسلامي التي تعاونت نص الوحي على اختلافها، غير أن الاختلاف يكمن في كيفية هذا الوصول، فكيف رأى أصحاب هذا المنظور كيفية الوصول إلى المقاصد؟

لا يرى أصحاب هذا المنظور طريقا إلى المقاصد غير "التصريح الكلامي" في بُعد اللساني المحض "الذي" "تقتضيه الألفاظ بوضعها اللغوي"¹⁷ بعيدا عن كل تدبر أو نظر أو إعمال رأي، لأن الشريعة في نظر أصحاب هذا المنظور "إنما جاءت لابتناء المكلفين أيهم أحسن عملا"¹⁸، ولأنها كذلك "فمصلحهم ينبغي أن تجري على حسب ما أجزاها الشارع لا حسب أنظارهم"¹⁹. فلا علاقة إذن بين المقاصد والنظر، ولا مجال لاستعمال العقل لإدراكها، لأن طريقها الأوحى بحسب هذا المنظور محصور في "الحمل على الظاهر".

إن هذه النظرة المتصلبة من الخطاب والمتحيزة لجانب واحد منه هو الظاهر على حساب الجانب الآخر: الباطن-إذا قبلنا بهذا التقسيم للخطاب-لم تكن لترضي أصوليا محلا للخطاب كالشاطبي يدرك أهمية بُعد الظاهر والباطن معا وضرورتهما في إنتاج الخطاب وفهم دلالاته ومقاصده، ولذلك فليس غريبا أن يتفق مع من سبقه من العلماء في اعتبارها "بدعة ظهرت بعد المائتين"²⁰، إذ إن ما قال به أصحاب هذا المنظور، وما أولوا نص الوحي انطلاقا منه لا علاقة له بالطريقة التي اعتمدها من نزل عليهم الوحي بداية في فهمه وقراءته، وهم المتلقون الأوائل الذين خاطبهم مرسل الوحي بلسانهم ووفق ما يعرفون من خصائص هذا اللسان وقوانينه.

إن هذا المنظور ليس بدعة منهجية فحسب، أي منظورا جديدا لا نتائج له على محتوى الوحي وتشريعاته، ولكنه بدعة على المستوى الديني أيضا، بسبب الارتباط بين تغيير المنهج المعتمد في فهم الوحي والنتائج التي انتهى إليها، والتي وصلت إلى حد تحليل الحرام كما حدث في بعض التجليات المتطرفة لهذا المنظور، حين ذهبت بعض تأويلاتهم إلى "تحليل شحم الخنزير"²¹ بناء على ما فهمه أصحاب هذه الرؤية من قوله تعالى: {إنما حرم عليكم الميتة والدم ولحم الخنزير وما أهل به لغير الله} [البقرة: 173] إذ الخطاب بحسبهم "اقتصر على تحريم اللحم دون غيره، فدل على أنه حلال"²². وما أدهم إلى هذه النتيجة الشاذة إلا تمحلهم واقتصارهم في فهم الخطاب الإلهي على الظاهر.

الموقف الثاني: موقف القارئ الغيبي الخارق

يقف هذا المنظور في الطرف الأقصى من سابقه، فإذا كان المنظور الظاهري الحرقي قد رأى أن مقصد صاحب الخطاب يكمن في السطح اللغوي الذي تجسد فيه هذا الخطاب، فإن أصحاب المنظور الثاني رأوا خلاف ذلك تماماً، لقد ذهبوا إلى أن "مقاصد الشارح ليس في الظواهر، ولا ما يفهم منها، وإنما المقصود أمر آخر وراءه"²³ أمر ومقصود باطني، لا قبل للوصول إليه إلا من قبل قارئ خارق يمتلك ما لا يمتلكه غيره من القراء، قارئ يستطيع تجاوز كل المواضع التي تفرضها اللغة على كل من يتخذها وسيلة للتبادل والتواصل، ولذلك فقد أتى هذا المنظور بـ"تأويلات لا تعقل". إن هذا النوع من القراءة يصبح فيه التأويل تداعيات للمعاني وارتباطات إحصائية لا يحكمها حاكم، ولا يضبطها ضابط، حيث تصبح العلامة اللغوية متحررة تحرراً كاملاً، وقابلة لأن تترجم/تؤول كل علامة أخرى؛ فالجناية مباشرة الداعي... والغسل هو التوبة... والصيام هو الأخذ من المأذون إلى أن يسعد بمشاهدة الداعي والإمام... الخ.

إن هذا النوع من القراءة لا يكتفي بـ"تغيير الألفاظ عن موضوعاتها"، أي بتغيير **المواضع اللغوية واستعمالها المعقولة**، بل يحمل هذه الألفاظ بكل ما يشتهي القارئ الخارق (الإمام المعصوم أو الولي المقرب).

ليست الكلمات في هذا المنظور سوى رموز تقول غير ما تبدو عليه في الظاهر ورسائل لا يستطيع القارئ أن يكشف عنها مما يضطره إلى البحث عن تجليات ذلك فيما هو وراء الكلام الإنساني، أي إلى الكشف الذي تسعفه به "القوة الإلهية ذاتها عن طرق الرؤية أو الحلم أو الوحي"²⁴. إن هذا الإلهام ليس ممكناً في التراث الإسلامي وبحسب المنظور الذي نعالجه -لغير الإمام المعصوم أو الولي المقرب، ومنه وحده تنتشر هذه المعرفة إلى غيره من المتقين، فقد قالوا إن "ظاهر القرآن رموز إلى بواطن فهمها الإمام المعصوم ولم يفهمها الناس فتعلمناها منه"²⁵.

على كل حال يلخص الشاطبي رؤية "العلماء الراسخين" في أن هناك قصديتين: إحداهما متعلقة بالنص، والأخرى منفصلة عنه، وسواء أكانت القصديّة متعلقة بالنص، أم كانت مجردة عن اقتضائه، فإنها تبقى مؤشراً من مؤشرات المعنى وقرينة من قرائن الفهم والتأويل، ولكن تبدو معطيات النص اللغوي فضاءً مسعفاً يسمح للنص بإفراز دلالاته الخاصة به، ويحد من سلطة المؤول في إملاء تصوراته عليه. وجدير بالإشارة هنا أن بحث المقاصد مشروع مفتوح، وليس هناك إمكانية لتحديد ما إلا شيء واحد: المزوجة التحليلية التأليفية بين العقل والنص، إذ أنها تدور مع النص والعقل، ولكن النص هو المنشئ والمؤسس لأرضيتها. ولهذا يشترط في أعمالها عدم ربطها بالمنزع الأيدولوجي، كما فعلت فرق كثيرة في تراثنا؛ فالمعتزلة -مثلاً- تأولوا القرآن على مقصديات خاصة بهم، كالعدل والتنزيه والتحسين والتفقيح العقليين، ولما اعتقدوا العدل بمفهومهم مقصداً إلهياً، تأولوا العبارات الموهمة للظلم على المجاز دون أن يسلم لهم بالتأويل الذي حملوا عليه عدل الله تعالى وظلمه،

فالمقصدية المعتبرة عندنا هي ما تضافرت نصوص الشريعة على تأييدها باستقراء هذه النصوص، وليس بمجرد تدعيم المذهب الاعتقادي.

كيف نصل إلى معرفة مقصود الشارع؟ بعد حديث طويل عن المقاصد: إثباتا، وتحديدًا، وتصنيفًا، يجد أبو إسحاق الشاطبي نفسه في آخر كتاب المقاصد بالموافقات، وكأن شيئًا مهما لم يُقَلْ بعد، وعليه يقوم بناء المقاصد بأكمله، وإن لم ينجز انهار هذا البناء كله، وليس ذلك الشيء غير بيان الكيفية التي بها يتم الوصول إلى المقاصد حتى تسمى كذلك، يقول الشاطبي: "ولكن لا بد من خاتمة تكرر على باب المقاصد بالبيان... فإن لقائل أن يقول: إن ما تقدم من المسائل في هذا الكتاب مبني على المعرفة بمقصود الشارع؛ فيماذا يعرف ما هو مقصود له مما ليس بمقصود له؟"²⁶

إن الأهمية التي تكتسبها الإجابة عن السؤال المطروح من قبل أبي إسحاق بالغة الأهمية والخطورة، فعليه يقوم كل ما قيل بخصوص المقاصد، وكل ما يمكن أن يقال حولها، فلا شرعية لها، ولا اعتراف بها، ولا تقبل لأصنافها، ولا للنتائج التي تبنى عليها من دون توضيح الكيفية التي بها يمكن الوصول إليها، لأن "كل كلام في المقاصد وكل توسع في بحثها، وكل اكتشاف جديد لكلياتها، كل هذا متوقف على إيجاد وضبط المنهاج الصحيح لمعرفة مقاصد الشارع"²⁷.

ولأن هذا "المنهاج الصحيح"، كما سماه الريسوني، ليس معطى جاهزًا، ولا بناء مسبقًا، تتطابق حوله مواقف القراء على اختلاف مشاربهم، فإنه من الطبيعي أن تختلف الرؤى حول أي منهج يدعي الوصول إلى المقاصد كما أنه من الطبيعي أيضًا، والحال هذه، أن أي محاولة جادة لبناء هذا المنهج لن تقوم بذلك إلا في أفق المعرفة الجيدة بالمنهاج التي تختلف معها في ذلك، بل وفي أفق حوار علمي بين هذا البناء والبناءات المختلفة. ذلك ما قام به الشاطبي وهو يهيم ببناء منهجه الموصل إلى المقاصد.

لقد تمت محاولة الشاطبي الإجابة عن السؤال الذي طرحه حول كيفية الوصول إلى المقاصد ضمن إطار عام استهدف من بين ما استهدفه تجلية الأجوبة التي أعطيت لهذا السؤال من قبل منظورات أخرى للقراءة، لأن الإجابة عن هذا السؤال لا تعني البحث عن أدوات ووسائل بقدر ما تعني بناء تصور كامل للقراءة والتأويل، وهذا التصور لا يمكن الإقناع به، وتدقيق مفاصله، إلا بمقارنته مع التصورات المخالفة. ولذلك كان أول ما بدأ به الشاطبي الفصل المخصص للإجابة عن السؤال استعراض محاولات هذه التصورات للإجابة عن هذا السؤال.

إذا كان اعتماد المنظور الأول والأخذ به يؤدي إلى إنتاج معان غير معقولة، يصبح معها الخطاب "ضحكة وهزءة"²⁸ مهددًا بالاختلاف والتناقض، "ألا ترى [كما يقول الشاطبي] أن من جرى على مجرد الظاهر تناقضت عليه السور والآيات، وتعارضت في يديه على الإطلاق والعموم"²⁹، وإذا كان سلوك المنظور الثاني مغرقًا في تأويلية غيبية تفتقد إلى أدنى معقولية، فإن هذه الرؤية الثالثة لم تكن غائبة عن المنظورين السابقين، ولا هي رؤية جديدة يسعى الشاطبي إلى رفع بنائها والتبشير

بها، ولكنها-بتعبير الشاطبي نفسه-منظور كان قد "أمه أكثر العلماء الراسخين فعليه الاعتماد في الضابط الذي يعرف به مقصد الشارع"³⁰. ولم يكن هؤلاء العلماء الراسخون في العلم غير الأصوليين من جميع المذاهب الذين أسسوا علم قراءة القرآن وبنوا مسلمات تأويله وحددوا شرائط وأدوات تحليله.

طرق معرفة المقاصد:

يقترح علينا الشاطبي³¹ أهم الطرق النصية والخطابية (سواء منها الصريحة أو الضمنية)، ومنها:

- مجرد الأمر والنهي الابتدائي الصريح: سواء باعتبار العلل والمصالح أو لا، والأمر اقتضاؤه الفعل (أي مقصد الشارع وقوعه)، والنهي اقتضاؤه الكف (أي مقصد الشارع عدم وقوعه).

- اعتبار علل الأمر والنهي: لماذا أمر بهذا الفعل؟ ولماذا نهى عن ذاك؟

- مراعاة المقاصد الأصلية والمقاصد التابعة.

- السكوت عن شرع التسبب.

ولكن الشاطبي لا يغلق باب البحث في هذا السؤال، سؤال كيف الوصول إلى المقاصد؟ إن الشاطبي في محاولة الإجابة عن السؤال الذي طرحه حول كيفية الوصول إلى المقاصد استهدف من بين ما استهدفه تجلية الأجوبة التي أعطيت لهذا السؤال من قبل منظورات أخرى للقراءة، لأن الإجابة عن هذا السؤال لا تعني البحث عن أدوات ووسائل بقدر ما تعني بناء تصور كامل للقراءة والتأويل، وهذا التصور لا يمكن الإقناع به، وتدقيق مفصله، إلا بمقارنته مع التصورات المخالفة. وذلك كله في أفق رسم الإطار العام الذي ينبغي أن تتم فيها عملية البحث عن المقاصد. فما حددات هذا الإطار؟

سبقت الإشارة إلى أن هذا الإطار العام ليس شيئاً آخر سوى المسلمات التي حكمت إستراتيجية القراءة عند الأصوليين وحددت معالم الوصول إلى مقاصد صاحب الخطاب والتمثلة في ثلاث مسلمات كبرى هي: **مسلمة النسق اللساني، ومسلمة الوحدة الناعمة، ومسلمة المقاصد المستهدفة.**

ولأن التفصيل في هذه المسلمات مما لا يتسع له المجال هنا فإننا نكتفي بالقول بأن الأصوليين نظروا لهذه المسلمات نظرة تفاعلية تشد إحداها بتلاييب الأخرى، وعليها تقوم في دورة تأويلية لا سبيل فيها لفصل هذه المسلمة عن تلك، وإنما هو تفاعل وتعلق تخدم فيه هاته تلك وتنبني انطلاقاً منها، وتتأسس شرعية كل واحدة منها على شرعية الأخرى. فالوحدة على الرغم من تقررهما مسلمة من مسلمات النص التي يثبتها لذاته، فإنها لا تتبين إلا بالتدبر، و"التدبر إنما يكون لمن التفت إلى المقاصد الجزئية والكلية" التي تصبح بدورها وبعد استخلاصها، ضابطاً آخر من ضوابط القراءة، وهذه المقاصد لا مترجم عنها غير هذا اللسان العربي ووفق خصائصه، "فإن القرآن والسنة لما كانا عربيين لم يكن لينظر فيهما إلا عربي أو عالم بالعربية"، كما أن المقاصد لا وجود لها إلا في ظل اعتبار وحدة الوحي ونفي التناقض عنه. وعليه

فقد نظر علماء التراث والأصوليون بصفة خاصة إلى النص القرآني من خلال الخصائص الآتية:

- معقولة الخطاب القرآني

- التسليم بجوهر النسق اللساني، أي جريان الدلالات والأغراض على وفق طرق العرب في التواصل والخصائص التواصلية الإبلابية للغة العربية.
- مطابقة الكلام للمراد (مقصود الشارع).

2- السياق يعد السياق مفهوماً تداولياً راسخاً، ولعل مستعمل اللغة أكثر وعياً به من غيره من المفاهيم اللغوية، ولهذا عده جون لاينز Lyons اصطلاحاً سابقاً على النظرية والوعي بالمفاهيم ويمكن التمييز بين عدة أنواع من السياق، ولكن أهمها هو السياق النصي. وهو يتجاوز حدود وصف النحويين البنيويين الوظيفيين والتوزيعيين للجملة، ويتجاوز حدود التوليديين التحويليين، إلى تقديم آليات التحليل للوحدات الكبرى، مثل العبارة، أجزاء الخطاب في المحادثة، والمحورة، وكذلك النماذج الحجاجية. وقد كشف علم النص وتحليل الخطاب عن علاقات جديدة تتجاوز علاقات الجملة، فأعاد بناء تماسك النص بوصفه نظاماً أكبر في النحو³². ويرى اللسانيون أن المعنى في النص خاضع لعملية التركيب سواء على مستوى الجملة أو على فاعلية السياق النصي، أي أن ينظر من خلاله إلى النص في كليته وانسجامه وليس بصفته تنوعات مجتزأة لا يشير بعضها إلى بعض، وكل معنى منتزع من السياق بالضرورة معنى لا يعبر عنه النص. وعليه يمكن صياغة القاعدة التأويلية الآتية.

وقد كان بعض الأصوليين، ولا سيما من بحث منهم في علوم القرآن، على قناعة بحدود الإطار العام للنص القرآني، ولذلك أسسوا قواعد تساعد على فهم القرآن، وتدبره: مثل ثنائيات: العام والخاص/المطلق والمقيد/المجمل والمفصل/... الخ.

3- الفعل الكلامي: يطلب الفعل الكلامي في المعرفة الأصولية من الأبواب التي خصصوها لدراسة الخبر والإنشاء في الأساليب القرآنية؛ وعليه فإن "نماذج الأفعال الكلامية" في التفكير الأصولي تدرس ضمن "نظرية الخبر والإنشاء" التي حددت أغراض الأوامر والنواهي من النصوص ودرجاتها شدة وضعفاً ونجاحاً وفشلاً...

والمنهج الإجرائي العام لتفكير الأصوليين في ظاهرة "الفعل الكلامي" ينهض على دعامة الاعتداد بتقسيم الخطابات في الكلام العربي إلى خبر وإنشاء كما تصورها البلاغيون والمناطقية والنحاة، ولكن دارسين محللين للنص القرآني بعمق -من طراز الرازي والشاطبي والقرافي وغيرهم- لم تكن لترضيهم أدبيات الدرس البلاغي والنحوي فعمدوا -وعبر منهج استقرائي تحليلي- مكنتهم من استنباط أغراض وإفادات وقواعد تشريعية من الخطاب القرآني، هي في الأخير هي مناط مقصد الشارع؛ ويبدو أن الأصوليين، من هذه الجهة التداولية، قد استأثروا بالبحث فيما فرط فيه كثير من النحاة، وذلك من جراء فهمهم لطرق تأليف الكلام وأوجه استعمالاته وإدراك مقاصده وأغراضه، وما يطرأ عليه من تغيير ليؤدي معاني متعددة، ومن ذلك: بحثهم في

ظاهرة الأفعال الكلامية (ضمن نظرية الخبر والإنشاء)، وكمراعاة قصد المتكلم و غرضه، وكمراعاة السياق اللغوي وغير اللغوي وتحكيمه في الدلالات ...الخ. بل إن البحث الأصولي قد "يفضل في بعض جوانبه ما قدمه علم المعاني"³³. ما نود تأكيده في هذه الفقرة-وكنّا قد بحثناه في عمل سابق³⁴- أن الأصوليين قد عمدوا إلى تشقيق أفعال كلامية سميناهـا "الأفعال الكلامية المنبثقة" في مقابل "الأفعال الكلامية الجلية"، والتي تمت صياغتها من جراء تطبيق نظرية الخبر والإنشاء، ومن ثم يسهل علينا تصور بعض المسائل التداولية التي بحثها الأصوليون، تنزيلا لنظرية الخبر والإنشاء وتطبيقا لها على موضوع بحثهم الخاص، فقد كان الأصوليون من خير المستثمرين لهذه النظرية في تراثنا.

ولا ينبغي أن يُفهم من لفظ "التطبيق" هنا أن الأصوليين كانوا مجرد منفعلين بفكر غيرهم من العلماء ومجرد مستهلكين لمنجزات غيرهم، بل الواقع أنهم كانوا مستقلين، في كثير من الأحيان، بأراء مبتكرة ومبدعين لفكر لغوي أصيل كما تشهد آراؤهم وتحليلاتهم والنتائج التي توصلوا إليها وهي إقامة علم نصي قرآني تداولي بامتياز.

حجاجية الفعل الكلامي: أما عند الحجاجيين من الأصوليين فإن الفعل الكلامي- حسب طه عبد الرحمان- يختص بخصائص هي:

• أنه فعل ثنائي قائم على التجاوب، أي مزدوج الطبيعة الإنتاجية، يصدر من صاحبه ابتداء (المتكلم) ثم يثير رد فعل لدى المخاطب على قول محاوره (أو خصمه). وهذا يقتضي أنه فعل حوارى ثنائي مشترك، وليس فعلا انفراديا ولا استبداديا.³⁵

• أنه فعل تقويمي.

• أنه فعل سجالي.

• أنه فعل تأثيري

والخلاصة أن الأصوليين، في سبيل تأسيسهم لـ"علم الخطاب القرآني" يعتمدون المبادئ التداولية الآتية:

فهم النص يتم وفق السياق الذي ورد فيه، ولا يمكن تفسيره بمعزل عن السياق، وإذا جرد اللفظ من السياق لا يعد جزءا من اللغة.
-لا يمكن فهم النص دون استخدام القدرات العقلية للمخاطب؛ لأن اللغة مؤسسة على أمور مشتركة بين المتخاطبين مثل المعارف الإدراكية والأعراف اللغوية والاجتماعية وغيرها.

-اللغة عند الأصوليين نظام من الدلالات، وليست نظاما من العلامات كما هي عند اللغوي دي سوسير وأتباعه؛ وذلك أن الأصوليين أعادوا تعريف ثنائية "الوضع والاستعمال" وضبطوا العلاقة بينهما وأعطوا الأسبقية للاستعمال.
-الاعتماد على السياق في فهم المعنى، ولا يُعد المرء متكلماً بنطقه كلمة واحدة معزولة عن السياق المعرف لمراده؛ ولابد من معرفة المتكلم وعادته التخاطبية...

وغير ذلك مما يخصه، فكل هذا يسهم في بيان مراده، وكلما زاد تقييد اللفظ زادت إفادته، فالعلاقة مطردة بين التقييد والإفادة؛ لأن اللغة وظيفتها المحافظة على مصالح البشر بالفهم والإفهام، وهما لا يحدثان إلا باللجوء إلى المعاني المقيدة والألفاظ المقيدة، أما اللفظ المطلق فهو صورة ذهنية ليس له وجود في العالم الخارجي. وذكر ابن القيم أن اللفظ المجرد لا يسمى "لفظاً مستعملاً" بل "لفظاً مقدراً"، ويرى أن أغلب سوء الفهم في تفسير الجمهور للمجاز عائد إلى الخلط بين "الكلام المقدر" و"الكلام المستعمل"، ورفض فكرة أن اللفظ وُضع وضعاً مطلقاً لا مقيداً.

والخلاصة أن الأصوليين، في سبيل تأسيسهم لـ"علم الخطاب القرآني"، لم تكفهم أداة تحليلية واحدة، كالبنية اللغوية للقرآن مثلاً، وإنما يتشكل خطابهم من شبكة مفاهيمية إجرائية ثرية وواسعة وعميقة تُمَتُّ بصلة قوية إلى المنهج التداولي أكثر من علاقتها بالمنهج البنيوي، إذا جاز لنا وصف نشاطهم العلمي بهذه الأوصاف المعاصرة... ومن ثم نرى أن التداولية-سواء بجهازها المفاهيمي النظري أم بمقولاتها الإجرائية-هي أداة هامة من أدوات قراءة التراث الأصولي واستثماره في إثراء التداولية المعاصرة.

- 1- ينظر: حمو النقاري، المنهج في إنشاء المعارف الكلامية وفي حفظها في الفكر الإسلامي العربي القديم، ج2، ص 474.
- 2- ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، 2000.
- 3- نفس المرجع، ص 65.
- 4 - L.Wittgenstein- Investigations philosophiques-p76.
- 5 -Ibid.- p71
- 6- . Ibid- 76
- 7 - H.P. Grice- Logique et conversation- in : L'information grammaticale-n°66- 1995. Paris. pp 51-71
- 8- ينظر: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، المركز الثقافي العربي، 1998، ص 240 وما بعدها.
- 9- ينظر: أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري، منشورات عكاظ، الدار البيضاء، 1989.
- 10- انظر: الموافقات في أصول الشريعة، تحقيق: عبد الله دراز، دار المعرفة، بيروت 1974، ج3، ص 73-74.
- 11- ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، ط 5 - 2000، ص 178.
- 12- الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن، ص 76.
- 13- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار الجيل، بيروت، ج 1، ص 39.
- 14- يُنظر: أحمد الريسوني، نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1991، ص 317.
- 15- الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن، ص 76.
- 16- الموافقات، ج 3، ص 297.
- 17- الموافقات، 297/2.
- 18- الموافقات، 297/2.

- 19- الموافقات، ج4، ص 167.
- 20- الموافقات، ج4، ص 167.
- 21- الموافقات، ج 3 ، ص 297.
- 22- الموافقات، 297/2.
- 23- الموافقات، 297/2.
- 24- الموافقات، ج4، ص 167.
- 25- الموافقات، ج4، ص 167.
- 26- نفس المصدر، 2، ص 297.
- 27- نفس المصدر، ص 4، ص 167.
- 28- الشاطبي، الاعتصام، ج 2، ص 297.
- 29- نفس المصدر، ج 2، ص 297.
- 30- جوزيف بيا، بين النص والقراءة، تر: د/ حسن المنيعي، ضمن كتابه دراسات في النقد الحديث، مطبعة سندي، 1995، ص، 72
- 31- ينظر: الموافقات في أصول الشريعة، 50/2، 297/3.
- 32- ينظر: عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1/ 2004، ص 44. و
- MOESCHLER (Jacques) – et A. AUCLIN Introduction à la linguistique contemporaine - Armand Colin - Paris -1998 - p 179.
- 33- نفس المرجع، ورقة 304. نقول ذلك ولا نوافق على صبغة التعميم المفرط التي يعبر بها، أحيانا الدكتور مصطفى جمال الدين؛ إذ نعتقد أن من الناحية مَن تجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة وبحث بعض هذه "الظواهر المعنوية" يقدر ما يسمح به مجال بحثه.
- 34- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب...، دار الطليعة، ط1- 2005.
- 35- ينظر كل من:
- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، 2000.
- أحمد المتوكل، أحمد المتوكل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986.

وصلة المعجم بين البلاغة وتحليل الخطاب

د. إبراهيم بلقاسم

جامعة الشيخ عبد الحميد بن باديس - مستغانم

قد يلتقي المظهر المعجمي والمظهر البلاغي للغة بحيث ينزعان بالخطاب منزعا خاصا لا سيما حين يسعى بعض الدارسين المهتمين تحت وطأة مذهبية إلى توسيل المعنى وتغييب اللفظ في منهج منكوس. ومن أبرز الأمثلة في هذا المنحى استدلال أهل السنة على رؤية الله يوم القيامة بقوله تعالى: "تحيتهم يوم يلقونه سلام"¹ وقوله سبحانه: "فمن كان يرجو لقاء ربه فليعمل عملا صالحا..."² وقوله في المنافقين: "إنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون" المطففين/15. فاللقاء يعني الرؤية والحجاب يعني المنع منها.³

لكن المعتزلة يميزون بين اللقاء والرؤية لأنهما عندهما متباينان بدليل الاستعمال، فالأعمى يقول: لقيت فلانا، وجلست بين يديه، وقرأت عليه، ولا يقول: رأيته فاللقاء المذكور في الآية غير الرؤية، إنما هو مجاز، فمعنى يوم يلقونه: أي يوم يلقون ملائكته و"من كان يرجو لقاء ربه" أي يرجو ثواب ربه، نظير قوله تعالى: "وأنا أدعوكم إلى العزيز الغفار"⁴ أي إلى طاعة العزيز الغفار.

وقد يكون هذا الدليل تركيبيا لفظيا بوجه ما، وهاهو ذا دليل عقلي داحض يسوقه المعتزلة في قوله تعالى في شأن المنافقين: "فأعقبهم في قلوبهم نفاقا إلى يوم يلقونه"⁵ فهل يراه المنافقون كذلك؟ فالوجه إذن أن يقال يوم يلقون عقابه، وفي المؤمنين يوم يلقون ثوابه.⁶

يعترف هاليداي «أن فهم اللغة كنظام يستوجب فهم الكيفية التي تعمل بها النصوص ويعني ذلك باختصار انتقال هاليداي من الاهتمام بمستوى الجملة كما كان شأنه في السابق إلى الاهتمام بمستوى النص ويستعير هاليداي هنا من دراساته السابقة مفهوم السياق CONTEXT الذي يعتبر مع النص TEXT يشكلان وجهين لعملة واحدة»⁷.

وفي اللسانيات والأسلوبية يطلق لفظ السياق الأكبر (LE) مقابل لفظ السياق الأصغر (LE) (MACROCONTEXTE) الذي يدل على الجوار المباشر للفظ قبله وبعده، وأما السياق الأكبر فهو الذي يتنزل فيه اللفظ بعد الجوار المباشر كالجملة أو الفقرة أو الخطاب جملة، على أن المصطلح «السياق الأكبر» في الأسلوبية دلالة نوعية تتمثل

في جملة المعطيات التي تحضر القارئ وهو يتلقى النص بموجب مخزونه الثقافي والاجتماعي.⁸

تقسم تعابير اللغة إلى مجموعتين، تتكون المجموعة الأولى منها من عدد محدد من التعابير المعجمية البسيطة تسمى وحدات معجمية، وهذه هي التعابير التي نتوقع أن نجدها في المعجم ، فهي تمثل وحدات مفردات اللغة، والتي من بين أعضائها تتكون المجموعة الثانية. التعابير المعجمية المركبة والتي تتركب عن طريق القواعد النحوية للغة، وبموجب هذا التمييز تعتبر PASS MUSTER « في بالغرض وحدة معجمية، أما PASS THE EXAM » ينجح في الامتحان فهي مركب معجمي.⁹

أهمية الفروق الدلالية

رغم أن عرب صدر الإسلام ممن يشهد لهم بالفصاحة والتمكن من اللغة غير أن روايات وأخبار ترد بإفادة استغلاق إدراك الفرق بين مفردتين متقاربتين المعنى فقد وفد على النبي " صلى الله عليه وسلم أعرابي فقال: اعتنق النسمة وفك الرقبة، قال: أوليسنا واحدا. قال: لا. اعتنق النسمة أن تفرد بعنقها، وفك الرقبة أن تعين في ثمنها.¹⁰ لقد أفضى الاهتمام ببيان الفروق الدقيقة بين المتقاربات من الألفاظ في مرحلة متأخرة إلى استحداث تفسير جديد يسمى " التفسير الموضوعي وهو مذهب من مذاهب التفسير البياني في القرآن الكريم وحقيقته أنه « التناول الموضوعي الذي يفرغ لدراسة الموضوع الواحد فيه، فيجمع كل ما في القرآن عنه، ويهتدي بمألف استعماله للألفاظ والأساليب بعد تحديد الدلالة اللغوية لكل ذلك، وهو منهج يختلف تماما عن الطريقة المعروفة في تفسير القرآن سورة سورة، يؤخذ اللفظ والآية فيه مقتطعا من سباقه العام في القرآن كله، مما لا سبيل معه إلى الاهتداء إلى الدلالة القرآنية لألفاظه أو استجلاء ظواهره الأسلوبية وخصائصه البيانية.»¹¹

ولكن متى تؤدي اللفظة المفردة معنى محددًا ؟ الجواب أنها تؤدي معنى محددًا إذا استعملت في سياق، فالسياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة، وهو وحده كذلك القدر على أن يمنحها القدرة على الحركة والعمل فالذي يحدد قيمة الكلمة المفردة هو السياق الذي وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذي يمكن لها أن تتحرك فيه وتعمل، وطبيعي أن الكلمة لا تكسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفة ما، ذلك لأن ما تؤديه الكلمة هو الذي يحدد قيمتها.¹²

يروى أن عمرو بن عبيد المعتزلي أتى أبا عمرو بن العلاء يسأله: "يا أبا عمرو أخلف الله وعده؟ فقال أبو عمرو: لا، قال عمرو: أفرأيت من وعده الله على عمل عقابا، أخلف الله وعده ؟ من العجمة أتيت أبا عثمان. إن الوعد غير الوعيد.¹³ فاللفظ الخاص قد ينتقل إلى معنى العموم بالإرادة، والعام قد ينتقل إلى الخصوص بالإرادة وهذا لا يعرف إلا سياق الكلام، أرايت رجلا دعي إلى غدا، فقال: والله لا أتعدى، فهذه ألفاظ عامة نقلت إلى معنى الخصوص بإرادة المتكلم التي يقطع السامع عند سماعها أنه لم يرد النفي العام إلى آخر العمر، لذلك بنى الكثير من الفقهاء -لاسيما الحنابلة- مسائل عظيمة على هذه القاعدة.¹⁴

فإن السياق طريق لبيان المجملات، وتعيين المحتملات، وتنزيل الكلام على المقصود منه، وفهم ذلك قاعدة كبيرة من قواعد أصول الفقه، ولم أرى من تعرض لها بالكلام عليها وتقرير قاعدتها مطولة إلا بعض المتأخرين من أصحابهم.¹⁵ يقول الرازي «ومن تأمل في لطائف نظم هذه السورة-أي البقرة - وفي بدائع ترتيبها علم أن القرآن كما أنه معجز بحسب ألفاظه وشرف معانيه فهو أيضا معجز بحسب ترتيبه ونظم آياته.»¹⁶

يقول الأصمعي: قرأت قوله تعالى «والسارق والسارقة فاقطعوا»¹⁷ وإلى جنبي أعرابي فقلت والله غفور رحيم سهوا بدلا من والله عزيز حكيم، فقال الأعرابي كلام من هذا. قلت : كلام الله . قال أعد فأعدت والله غفور رحيم. فقال ليس هذا كلام الله فتنبهت فقلت والله عزيز حكيم فقال: أصبت، هذا كلام الله، فقلت: أنقرأ القرآن ؟ قال، لا. قلت: فمن أين علمت أنني أخطأت، فقال، يا هذا عز فاحكم فقطع ولو غفر ورحم لما قطع.¹⁸

تحدث كثير من العلماء في بدايات دراساتهم البلاغة عن كلمتين مفتاحيتين استهلوا بها مباشرتهم موضوع البلاغة ونعني بهما مصطلحي الفصاحة والبلاغة وأنا أتصور أن تعدد الآراء معاده إلى قصر النظر على المنتج الكلامي في ذاته من غير ربطه بالمنتج المرسل والمستفيد المتلقي وما يكتنفهما من سياق ومقام وحال. وإمعان النظر يمكننا من تأطير الفرق بينهما في ثنائيات معادها ومردها إلى الثنائية الأم ثنائية اللفظ والمعنى . وبيان هذه التراتبية كما يلي :

اللفظ	المعنى
-------	--------

البلاغة	الفصاحة
المتلقي	المرسل
التبيين	البيان

وقد أفرد الخفاجي كتاباً سماه سر الفصاحة معرّفًا إيّاها بأنّها «نعت للألفاظ إذا وجدت على شروط عدة، ومتى تكاملت تلك الشروط فلا مزيد على فصاحة تلك الألفاظ، وبحسب الموجود منها تأخذ القسط من الوصف، وبوجود أضعافها تستحق الأطراح والذمّ، وتلك الشروط تنقسم إلى قسمين :

فالأوّل منها ما يوجد في اللفظة الواحدة على انفراسها من غير أن ينضمّ إليها شيء من الألفاظ تولّف معه، والقسم الثاني يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض¹⁹.

والفروق الدلالية من أوجه وجوه الإعجاز البياني في القرآن الكريم حيث إنها ما يفسر استخدام القرآن لمفردات بعينها دون أخواتها المقاربة معنى ذلك «من أسرارها في اختيار اللفظة المناسبة التي لا يمكن أن يحل غيرها محلها، ذلك أن معظم علماء البيان أثبتوا أن ألفاظ القرآن لا ترد في الآية إلا إذا كانت هي التي يقتضيها السياق ويطلبها النظم»²⁰.

وهذا الجاحظ يلفتنا إلى أن ورود المفردات القرآنية محسوب منتخب حسب مقتضى السياق خلافاً لما نتسامح فيه من التعبير بالترادفات التي أكسبها طول الأمد صورة المساواة والمعادلة. يقول: «وقد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحقّ بذلك منها، ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة.... ولا يتفقون من الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال»²¹.

و بالمثل أشار ابن قتيبة في أدب الكاتب إلى غفلة الناس عن أسرار الفروق دلالية في باب سماه «باب معرفة ما يضعه الناس غير موضعه»²².

المشترك اللفظي والمفتاحية المعجمية :

قد ترد المفردة المحتملة لأكثر من معنى في الاستعمال بحيث لا يمكن ترشيحها لإحدى الجهتين. فيقدر أنها تعنيهما معا بحكم السياق. من ذلك لفظة النجم في قوله تعالى: « والنجم والشجر يسجدان»²³ فهي إذا روعي ما قبلها «الشمس والقمر» تعني ما طلع من نجوم السماء، وإذا روعي ما بعدها «الشجر» تعني ما طلع من الأرض من النبات «وجعل لفظ النجم واسطة الانتقال لصلاحيته لأنه يراد منه نجوم السماء وما يسمى نجما من نبات الأرض»²⁴.

التوفي حقيقة في الحق مجاز في الموت :

يرى ابن عاشور في تفسيره أن المعنى الحقيقي للفظ التوفي هو استيفاء الحق ثم استعمل مجازاً في الموت «تنزيلاً لعمر الحي منزلة حق للموت أو لخالق الموت فقالوا: توفي فلان. كما يقال: توفي الحق، ونظيره: قبض فلان وقبض الحق، فصار المراد من توفي مات، كما صار المراد من قبض. وشاع هذا المجاز حتى صار حقيقة عرفية وجاء الإسلام فقال الله تعالى: الله يتوفى الأنفس...²⁵، وقال:... حتى يتوفاهن الموت»^{26 27}

إن التداولية تحرص على إشراك جميع المكونات الخطابية متجاوزة الملفوظ البنيوي، ومن ذلك أن «لاكوف تدعو إلى توسيع مبادئ اللغة الكلية من خلال إدراج القواعد التداولية للحكم بجودة صياغة الخطاب من عدمه، فتضع قاعدتين تسميها قواعد الكفاءة التداولية [the rules of pragmatic compétence] ويبدو أنهما متلازمتان فقد تتماثلان في أثرهما، أو قد تعزز كل منهما الأخرى، بالرغم من أن إحداها قد تهمش القاعدة الأخرى، ويعتمد كل هذا على سياق التلفظ وقد صاغت القاعدتين كما يلي:

(1) كن واضحاً.

(2) كن مؤدباً²⁸»

ولاشك في أن هاتين القاعدتين المسلم بهما عند الجميع إنما تتجليان بشكل فعلي في الأسلوب ولاسيما في ما يتصل بالجانب البلاغي، لأن المقصود ليس هو مجرد إلقاء الرسالة إلى المتلقي كيفما اتفق، إنما المرجو إيصالها مستوفية معناها وأثرها وهذا يقتضي مراعاة مقام المخاطب وحاله وطبيعة الموضوع المتواصل لأجله وربما يكون الوضوح جارحاً وصادماً مستقزاً ويجني صاحبه خلاف مرجوه من نتائج الخطاب، وهو ما استدعى القاعدة الثانية «التأدب» وهاهنا توضع اللغة في حرج كبير إذ يوعز إليها أن تلقي المعنى بأمانة وسحر فأتين تضطلع به البلاغة في جميع مستوياتها بدءاً من تخيير مفردات الألفاظ (المستوى المعجمي) وانتهاءً بصور المستوى التركيبي معنى وبيانا وبديعاً.

الحركية الدلالية للمعجمة: تتلون دلالة المفردة في مسارها التاريخي تبعاً للظروف التي تتقلب فيها وهو ما يخلع عليها حلة جديدة من المعنى من طور إلى طور، وذلك ما اصطلاح عليه بالتطور الدلالي، وحيث أن الكتابة لم تواكب التلفظ منذ البدء فإن بعض الدلالات يتعذر التوفيق بينها وبين معجماتها، من ذلك ما سماه ابن جني بشاهد الحال ومثل له بقولهم: رفع عقيرته، فلو لم تحفظ قصة هذه المقولة لحدث تعسف في الاشتقاق على مستوى المعجم وقد يتجاوز به إلى البلاغة.

«وأصله أن رجلاً قطعت إحدى رجليه فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم صرخ بأرفع صوته فقال الناس: رفع عقيرته.²⁹ ومثل هذا ما ساقه فاضل صالح السامرائي من قول العرب «لله دره» للدلالة على التعجب فنحن حين نقول: لله دره كاتباً أو شاعراً لا نريد المعنى المعجمي لهذه العبارة، بل ربما لم نفهم المعنى الأصلي

لها، وقد اختلف اللغويون في أصل هذا التعبير وأشهر ما ذكر فيه إن الدر هو اللبن، فمعنى قولهم: «لله دره إن الله سقاه لبنا خالصا، أي ما أعجب هذا اللبن الذي نزل به مثل هذا الولد الكامل في هذه الصفة»³⁰.

ولا يستبعد أن تكون العبارة رسالة في حق من تدر أنعامه كثيرا، بمعنى الله در ماشية فلان أو إبله ... أي در له وليس در معه كما ذكر سابقا، ولا مانع من صلاح أي من الحالات الممكنة. والمهم هو الإلفات إلى أن معرفة الأصل المعجمي للمفردة يرشحها للمستوى البلاغي أو يحول دونه بحسب ميلها، ففي المثال الأول: رفع عقيرته «بان لنا أن الأمر تطور دلالي محض، فالعقيرة هي الرجل المعقورة أي المجروحة، وحيث أنها حايت صيحة الرجل المستغيث انتقل التركيز إلى الصوت المرفوع مطلقا من غير استعادة حادثة العقر وهذا له نظائر كثيرة في اللغة العربية، ومثل هذا النوع لا يمكن أن يتعدى المستوى المعجمي إلى المستوى البلاغي، أما في المثال الثاني فكلمة (الدر) أضحت صورة فنية يستفاد منها الدلالة على الكثرة والجودة حملا على وفرة اللبن في أصل القصة».

البعد العقلي للتحليل :

لا تنفك الثنائيات تتوالد وتتوال نهاية الأمر إلى الثنائية الكبرى [العقل والنقل] إذ هي مبدؤها جميعا، وبقدر الاستمساك بأحد طرفيها وبكيفية ما، نشأت ثنائية مذهبية انقسمت هي الأخرى وتباينت لتباين تصورها وتعاملها مع العقل أو النقل وأجد من المهم وفق مقتضى هذا البحث أن أشدد التركيز على "العقل الذي يرتقي عند المعتزلة إلى ما اصطالحوا عليه ب «الدليل».

فإذا كنا نتصور اللغة دليلا نقتحم به النص تفكيكا وتحليلا نكون قد ضلنا السبيل وأبعدنا النجعة، لأن اللغة أداة استدلال تؤول عند الخلاف إلى العقل، وهو لا يستند إلى غيره، وهذا سر تسميته بالدليل عندهم، يقول القاضي: «اعلم أن العقل هو عبارة عن جملة من العلوم مخصوصة متى حصلت في المكلف صح منه النظر والاستدلال والقيام بأداء ما كلف»³¹.

فالعقل إذن ليس أداة لإنتاج الأفكار فحسب، إنما هو معلومات أساسية مرجعية تعرض عليها الأدلة. فتقبل إذا وافقتها وانسجمت معها، وترد إذا تعارضت معها أو تجافت عنها³².

وتأسيس هذه النظرية عقليا يرتكز على ما يلي:

- 1- أن معرفة الكتاب فرع عن معرفة الله، ومعرفة الله إنما تحصل بالدليل³³.
- 2 - أن الكتاب هو الأصل من حيث أن فيه التنبيه على ما في العقول³⁴.
- 3 - أن العقل والسمع متكاملان لأن واهب العقل للإنسان هو نفسه الذي نصب الأدلة³⁵.

وهي التي أفضت فيما بعد إلى رفض النقل باعتباره أداة استدلال وليس دليلا كما أنها نشطت الدرس التأويلي في قبالة الدرس التفسيري وكان لها منحها الخاص

في تناول المحكم والمتشابه مفهومًا وتطبيقًا، والذي يعيننا نحن من كل هذا تأثير ذلك في المستوى المعجمي ومنه البلاغي.

المستوى المعجمي: يذهب الزمخشري في كشفه إلى أن "هدى" في قوله تعالى: «اهدنا الصراط المستقيم» مع أنهم مهتدون معناه طلب زيادة الهدى بمنح الألفاظ كقوله تعالى: «والذين اهتدوا زادهم هدى»³⁶.

وبالمثل يقدر القاضي أن معنى الضلال هو الهلاك ويستعمل توسعا في الطريق المؤدية إليه وفي نتيجته وجزائه وإذا أضافه الله إلى نفسه فمعناه العقاب كقوله تعالى: «و ما يضل به إلا الفاسقين» وقوله: «ويضل الله الظالمين» كما أن معناه ضد اللطف، إذ هو إبطال الأعمال المؤدية إلى النجاة كما في قوله تعالى: «والذين قتلوا في سبيل الله فلن يضل أعمالهم...» وقوله: «الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا...» ولا تعني إضافة الله الضلال إلى نفسه أنه يمنع من الإيمان، وإنما تعني أن الله يضلهم عن الزيادات المؤدية إلى شرح الصدر «يجعل صدره ضيقا حرجا» ولا يكون ذلك منعا من الإيمان إنما هو بعث عليه نحو ما تعلمه من حال الشاك المتحير. وعليه قول موسى عليه السلام: «فعلتها إذا وأنا من الضالين» وقوله تعالى: «ووجدك ضالا فهدى»³⁷.

ففي هذين المثالين يبدو جليا كيف فسر هذان العالمان معنى الهدى ومعنى الضلال باقتضاء عقلي دقيق هو الذي يملئ على اللغة والسياق وما إليهما من مقومات الكلام. ومن حق القارئ لمثل هذه التوجيهات أن يتساءل عن الموقف من منتجنا الكلامي نحن البشر إذا كان هذا وجه التعامل مع كلام الله المستوي على الكمال ظاهرا وباطنا.

المستوى البلاغي: في درس المجاز يؤسس تصور تقدم المحسوس على المعنوي أن الأول أصل ومقيس عليه على غرار التعامل في الدرس النحوي. ويحول دون هذا الاعتقاد وأجراته عدم تقييد الكتابة للملفوظ في حينه ومن ثم إتاحة العلم بترانيبته هذا من جهة، أما الجهة الأكثر إشكالا فهي عدم الممانعة مما ذهب إليه ابن تيمية من أن اختلاف المقيدات والدلالات العامة في قولك: رأس الأمر، رأس الإنسان، رأس الدرب لا يمنع من وجود الاشتراك في بعض وهو (رأس) كاشتراك جميع الأسماء المعرفة في لام التعريف حيث يمكن أن ينطق الإنسان بقوله: رأس الإنسان أولا لتصوره أن رأس الإنسان هو الأول والتعبير فرع عن التصور، ولا يمنع ذلك أن يقول بعدها: رأس الجبل ورأس الأمر، دون أن تكون كلمة (رأس) مجازا إذ هي في جميعها حقيقة تعني (الأعلى) تماما كما تقول: ابن آدم، فهذا لا يعني أن ابن الفرس وابن الحمار مجاز³⁸.

والموقف المنصف المراعي لتوافق الرؤى يملئ علينا أن نفحص هذه النظرة ونقدر موقعها سيما إذا شفعناها بأراء غيره ممن يخالفونه الموقف من المجاز ولكنهم يشجعون بوجه ما مذهبه إلى هذا الحل المعجمي الذي يفرغ المجاز من دواعي مجازيته ويرده إلى الحقيقة ردا جميلا.

فابن جني في تقليباته وإصراره على المصاقبة بين المادة اللغوية والحدث، بل وإيغاله في ذلك إلى حد دلالة الصوت المفرد على الحدث هيئة. وفكرة ابن فارس في بناء معجمه "مقاييس اللغة" على الدلالة المحورية إذ يقرر في البدء الأصل الدلالي للجذر، ثم يشرع في ذكر الدوال الحافية المشتقة، هذه الآراء والنظرات التي قد لا تتفق مع مناهج أصحابها بحيث تفضح عدم انسجام شبكتهم المعرفية ولا سيما التأسيسية، والتي تدل على نزاهتهم من باب آخر إذ لم يغطوا الحقيقية ولم يوجهوها بما يتفق ومقولتهم المذهبية، هذه الآراء تدعم مذهب ابن تيمية المبرر معجميا والذي يحول دون التمثلات البلاغية التي نقدرها جمالية وفنية وإبداعا يسقط بسقوطها الشيء الكثير من المتعة الأسرة، والسحر الأخاذ.

يسعنا إذن أن نقرّ بتضافر الكلية اللغوية بسياقها الصغير الذي تتقاطع فيه مستويات اللغة وسياقها الكبير بما ينتظمه من متلقّ متلونّ الحال وموضوع متنوّع الأغراض ومرسل متباين المقامات ناهيك عن الاعتبارات المؤطرة للفكرة والمروضة للغة من وضع سياسي وحراك اجتماعي بالمفهوم الواسع للاجتماع.

- 1- الأحزاب/144
- 2- الكهف/110
- 3- القاضي عبد الجبار الهمذاني — شرح الأصول الخمسة — موفم للنشر — الجزائر 1990.
189/1. 191
- 4- غافر/48
- 5- التوبة/77
- 6- المصدر السابق. 189/1، 190.
- 7- يوسف نور عوض- نظرية النقد الأدبي الحديث- دار الأمين للنشر والتوزيع — القاهرة ط1.
1994م. ص 82
- 8- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب - طرابلس/ ليبيا ط3.
ص 175.
- 9- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق- ترجمة عباس صادق الوهاب، راجعة يوثيل عزيز دار
الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1987. ص44.
- 10- الخطابي: بيان إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام - دار
المعارف/مصر. 1968 م. "ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن — ص30.
- 11- عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ — التفسير البياني للقرآن الكريم. دار المعارف /مصر ط2
سنة 1966. 14/1.
- 12- محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد — المصطلح والنشأة والتجديد — الأقتشار العربي.
بيروت/ لبنان — ط1 / 2006.
- 13- ينظر تفسير الكشاف الزمخشري — ترتيب وتحقيق محمد عبد السلام شاهين — دار الكتب
العلمية. بيروت ط1 سنة 1995. 448/3.
- 14- خالد محمد العروسي عبد القادر — دلالة السياق وأثرها في استنباط الأحكام. جامعة أم
القرى — مكة المكرمة — (د. ت. ط). ص35.
- 15- إحكام الأحكام. 4 / 82، 83.
- 16- تفسير الفخر الرازي: 140/4.
- 17- المائدة/ 38.

-
- 18- زاد المسير: 2 / 354.
- 19- الخفاجي: سر الفصاحة . ص59 وما بعدها.
- 20- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) - التفسير البياني للقرآن الكريم - دار المعارف مصر - ط2 - 1966م. ص 59.
- 21- الجاحظ (عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق المحامي فوزي العطوي، دار صعب، بيروت /لبنان، ط1. 1987 / ج1 . ص26.
- 22- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): أدب الكاتب . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد- المكتبة التجارية، مصر - 1963. ص 17.
- 23- الرحمن/6.
- 24- محمد الطاهر بن عاشور - التحرير والتنوير - تونس. 235/27.
- 25- الزمر/ 42.
- 26- النساء/15.
- 27- محمد الطاهر بن عاشور- التحرير والتنوير. 441/2.
- 28- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب. مقارنة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد- ط1. مارس 2004 . ص99.
- 29- ابن جني: الخصائص.
- 30- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو - شركة العانك لصناعة الكتاب. القاهرة ج1 / ص12.
- 31- القاضي عبد الجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل - تحقيق محمد فؤاد الأهواني. القاهرة 1962 . ج11. ص375.
- 32- إبراهيم بلقاسم: ثنائية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدرس اللغوي عند المعتزلة- دكتوراه في علوم اللغة. ماي/2009. قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والفنون - جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم. ص 203.
- 33- القاضي عبد الجبار: تشابه القرآن - تحقيق عدنان محمد زرزور - دار التراث/ القاهرة ص27، 28.
- 34- المرجع نفسه، ص41.

-
- 35- حسني زينة: العقل عند المعتزلة — دار الآفاق الجديدة — بيروت / لبنان . ط2 . 1980.
ص 140.
- 36- الزمخشري: الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. دار المعرفة
للطباعة والنشر — بيروت/ لبنان — 1/ 66، 67.
- 37- القاضي عبد الجبار: متشابه القرآن — 1 / 65 . 67.
- 38- لطفي عبد البديع — دراما المجاز (ضمن مجلة فصول) المجلد السادس — العدد الثاني يناير،
فبراير، مارس 1986. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ص 101.

بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي -قراءة في كتاب "إحكام صناعة الكلام" للكلاعي-

أ/ رشيدة عابد

المركز الجامعي -البويرة-

مقدمة:

يستند الحديث عن الأنواع أو الأجناس الأدبية، أو الخطابية-عادة-، إلى تحديد الزاوية أو وجهة النظر التي يتم تبنيها للتمييز بينها، وقد عرفت نظرية الأجناس منذ أفلاطون وأرسطو إلى يومنا هذا عدة اعتبارات في التصنيف، رغم أنها لم تخرج في الغرب عن الثلاثية اليونانية الشهيرة (الملحمي، الدرامي والكوميدي) على نحو ما يتجسد في كتاب فن الشعر لأرسطو، أما فيما يخص النظر إلى علاقتها بالبلاغة، فيخصص أرسطو لذلك مؤلفا آخر يحمل عنوانا يؤدي في العربية دالتين: الخطابة والبلاغة (Rhétorique).

سيبدو هنا الفصل واضحا بين الشعر والخطابة، بتخصيص علم الشعرية للأول، والبلاغة للثاني، رغم أن الحدود زالت فيما بعد، وبشكل خاص في العصر الحديث حيث احتوت البلاغة الحديثة حقولا معرفية لا تكاد تحصر.

أما في الثقافة العربية الكلاسيكية، فسنجد أن تصور الأجناس كان يتم في إطار بلاغي، باعتبار البلاغة اسما جامعاً تنضوي تحته عدة مفاهيم وتصورات، لعل أبرزها اعتبارها -تارة-وصفا للكلام المفهوم، بل تتجاوز الكلام المنطوق والمكتوب إلى أنظمة التواصل المختلفة؛ كالصمت، والإشارة، والنسبة كما قرر ذلك الجاحظ في بلاغته الجامعة¹. واعتبارها -تارة أخرى-خطابا واصفا، وهنا يتعلق الأمر بتحديد القواعد والأصول التي تركز عليها عملية إنتاج وتلقي الأنواع الكلامية المختلفة.

عندما بدأت تظهر الدراسات البلاغية في التراث العربي وتبرز باعتبارها علما له قواعده وأصوله، أخذت على عاتقها مهمة وصف وتحليل النصوص أو الكلام، ولكن أي نوع من الكلام؟

من المسلم به أن القرآن الكريم -وهو كلام الله-النص الذي استقطب جهود البلاغيين في محاولة منهم لتفسيره وتأويله من جهة، ووصف مظاهر إعجازه من جهة أخرى، وعليه التأكيد على المنزلة الأرقى التي يحنلها النص القرآني، وهو ما تناولته مؤلفات تند عن الحصر، يلحق به كلام نبيه صلى الله عليه وسلم، باعتباره نصا شارحا ومفصلا لكثير مما ورد في القرآن الكريم.

أما النص الثاني الذي توجّهت الجهود البلاغية لدراسته وتحليله فقد كان الشعر، استناداً إلى المقولة "الشعر ديوان العرب"، فهو على جميع الأصعدة النص الذي يستحق وصف البلاغة، ولهذا وجدناه يحتل المكانة الثانية بعد كلام الله ورسوله.

وفي المرتبة الثالثة والأخيرة تمّ التوجه إلى بعض أنواع النثر التي تحقق شروطاً بلاغية، تستحق الالتفات.

لقد هيمنت هذه النظرة على الثقافة العربية، وبشكل خاص في القرنين الثالث والرابع الهجريين وهو العصر الذهبي للإنتاج البلاغي، ومردّ ذلك إلى طبيعة الإنتاج والتلقي الثقافي، الذي كرّس الشعر على حساب النثر، وهنا ستبدو بلاغة الإلقاء والارتجال والرواية الشفوية التي سادت طويلاً، هي المتحكّمة في تفضيل الشعر، إلا أن انتشار الكتابة شيئاً فشيئاً - وخاصة مع ظهور الدواوين السلطانية وممارسة فعل الكتابة - أتاح الالتفات إلى بعض الأنواع النثرية، فقد صاغ البلاغيون أدبيات تقوم عليها هذه العملية، أو الصناعة كما نجد عند كثيرين نذكر منهم : ابن قتيبة الدينوري في كتابه أدب الكاتب، وأبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين الشعر والكتابة، وإحكام صنعة الكلام لأبي القاسم الكلاعي، هذا الأخير نجده مهتماً بتقسيم الكلام العربي إلى ضروب وأنواع، كما نجده على خلاف السابقين يفضل النثر على الشعر، وهو ما دعا إلى طرح مجموعة من التساؤلات جمعتها الإشكالية التالية:

- كيف نظر الكلاعي إلى أنواع الكلام العربي من خلال البلاغة؟ وما هي المعايير التي تمّ التصنيف اعتماداً عليها؟
- لماذا يهتم الكلاعي بالنثر، بل ويفضّله على الشعر؟ هل يمكن القول أنه يريد التأسيس لبلاغة النثر في مقابل بلاغة الشعر، أو بالأحرى بلاغة المكتوب في مقابل بلاغة الشفوي؟

- ما الذي أضافه الكلاعي للوعي البلاغي بحدود النوع وتجلياته؟

أولاً: في أقسام الكلام العربي:

لقد أشرنا في المقدّمة إلى الكلام العربي باعتباره موضوعاً للبلاغة من حيث هي خطاب واصل، وفي هذا الموضع من البحث سنعلّل استخدام "الكلام" وأجناسه (ه) بدل "الأدب" ونحوه من المصطلحات التي تعتبر وليدة العصر الحديث. لقد استندنا في استعمالنا لهذا المصطلح إلى ما أشار إليه الباحث المغربي سعيد يقطين إلى الاختلاف الحاصل في فهم دلالة كلمة أدب بين الاستعماليين؛ القديم والحديث، يقول: «نتحدث الآن عن أجناس الأدب وأنواعه. لكن قبل العصر الحديث لم يكن من الممكن الحديث عن الأدب بالشكل الذي نستعمله اليوم، لقد كانت له معان متعدّدة، تتسع أحياناً لمختلف أشكال القول والفعل، وتضيق أحياناً

لتنحصر في أحد مشتقاته، ويوصف بها مبدع في أحد مجالات الإبداع اللفظي. وفي الحالتين معاً، لم يكن لمفهوم الأدب المعنى الذي يأخذه الآن»². وهذا ما يتجلى في ثنايا المؤلفات التقديّة والبلاغيّة التي كانت تتحدّث عن أصناف وضروب الكلام العربي، لا أجناس الأدب، فالكلام في عرفهم هو الجنس الجامع أو المقولة الكلية التي تتفرّع عنها باقي المقولات، وقد شاع التقسيم الثنائي للكلام العربي على أنه شعر ونثر، وهو ما تلخّصه المقولة الشهيرة لابن مسكويه في إجابته عن سؤال أبي حيان التوحيدي حول ماهيتهما: «إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما. وإنما تصحّ القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه»³. يمكن الخروج من خلال هذا القول بـ:

- الوعي بمسألة الانتماء، بمعنى التراتب بين الجنس والنوع..

- الوعي بالتفريع اللانهائي للكلام، الذي هو في حركية وتوالد مستمر لا يمكن ضبط جزئياته.

- وضع حدود فاصلة بين النظم والنثر ممثلة في الإيقاع، الذي يحضر في الشعر (المنظوم)، ويتمّ تعويضه في النثر (الكلام غير المنظوم).

يتحقق القول بالفصل بين الشعر والنثر عند مجموعة من البلاغيين، نذكر منهم **أبا هلال العسكري** من خلال مؤلفه **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**⁴، الذي يصرّح بأنّه مؤلّف في البلاغة باعتبارها النسق الكليّ للكلام العربي محدّداً شرطها في الإفهام (المعنى المفهوم) والتداول (الألفاظ المقبولة)، وعلى اعتبار أنها **"من صفة الكلام لا من صفة المتكلم"** ولهذا يحدّد نوعين للكلام هما الجيد والرديء، مع الاهتمام طبعاً بالطرف الذي سيتلقّى هذا الكلام، ولهذا يقسّم الكلام قسمين هما الإيجاز والإطناب، فالأوّل منهما موجّه إلى الخاصّة والثاني للعمامة، بغية تحقيق شرطها فـ«إذا كان موضوع الكلام على الأفهام، فالواجب أن تقسّم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو.. ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه. فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب»⁵.

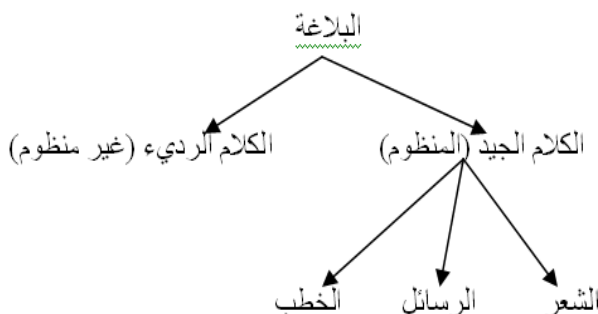
يبدو التصور البلاغي لأبي هلال العسكري حول صفات الكلام لأول وهلة عامّاً، إلا أنّه ما لبث أن يفرّق بين ثلاثة أجناس كبرى للكلام لاعتبارات شكلية، يقول: «أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب»⁶، فهو يقرّ باجتماعها تحت الكلام الجيد أو البليغ في مستوى، وبتقسامها واختلافها في مستويات أو جوانب أخرى، وهي هنا **الوزن**، فإذا كان هذا الحد بالنسبة للشعر واضحاً لتمييزه عن غيره، فإنّنا لا نكاد نتميّن الفرق الإيقاعي بالنسبة للرسالة والخطبة، وهو ما تفتّن له أبو هلال العسكري فعلاً حينما

أقرّ بأن «الرسائل والخطاب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فالألفاظ الخطاب تشبه ألفاظ الكتاب، في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة، والخطبة تجعل رسالة في أيسر كلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحاطته إلى الرسائل إلا بتكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعرا إلا بمشقة»⁷، ومن هنا يتحدّد مبدأ نقاء الجنس الشعري⁸، مع صعوبة -إن لم نقل استحالة- تشاكله مع غيره من أجناس الكلام العربي حتى وإن كانت تنضوي معه ضمن ما يعرف بجيد الكلام وتستعير بعض خصائصه الشكلية (الإيقاع ممثلا في السجع والجناس..)، كما أن أبا هلال العسكري أشار إلى اختصاص كل جنس منهما بموضوعات ومقامات محددة.

وبما أن أبا هلال العسكري خصّ حديثه عن الكلام المنظوم، فقد جعل السجع الخاصية الإيقاعية للنثر في مقابل الوزن بالنسبة للشعر، على اعتبار أنه «لا يحسنُ منشور الكلام ولا يخلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبلّغ كلاما يخلو من الازدواج»⁹، والازدواج كما هو معلوم ضرب من الأسجاع المتساوية الفواصل.

وخلاصة القول حول ما قدّمه أبو هلال العسكري، أنه صاغ الحدود الكبرى الفاصلة بين جنسي الشعر والنثر (الكتابة)، كما جعل من البلاغة المقولة العليا التي يرجع إليها أي حديث عن الكلام الجيد باختلاف أجناسه وأنواعه. وفيما يلي مخطط حول هذا التصور:

تصور أبي هلال العسكري لأقسام الكلام وعلاقتها بالبلاغة



ثانيا: اعتبارات التقسيم عند أبي القاسم الكلاعي:

لقد اهتم أبو القاسم الكلاعي (من أعلام القرن السادس للهجرة) في كتابه الموسوم بـ **"إحكام صنعة الكلام"** على خلاف سابقه بلاغة النثر، وعدّها أصلا واستحضر إلى جانب ذلك صناعة الكتابة والخطاب، وفي موقف الكلاعي هذا خروج عن السائد والمألوف؛ وذلك في تفضيله النثر على الشعر، ولهذا نجده يقدم مسوغات هذا الاختيار، إذ يعقد فصلا كاملا حول الترجيح بين المنظوم والمنثور من الكلام، وأهم ما يركز عليه في هذا السياق؛ اعتباره النثر الأصل الذي تفرع عنه الشعر وهو نفسه السبب الذي جعل غيره من البلاغيين يعزفون عن الاهتمام به، يقول معللا: «وإنّما خصّصت المنثور لأنّه الأصل الذي أمن العلماء -لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه؛ وضمن الفصحاء -لغلبته على أذهانهم- بقاء اسمه فأهملوه. ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينهم. وأمّا النظم ففرع تولّد منه، ونور تطلّع عنه. فرأى العلماء -خوفا أن تتحيّف الأزمان ما اختصّ به من القوافي والأوزان- أن يعدّوا سواكنه وحركاته، ويحكموا قوانينه وصفاته، ويلقبوا ذلك ألقابا ويؤبّوه أبوابا. فلو نسأ الله في أجلهم إلى أن يسمعوا قول شاعر هذا الزمان:

فما شيء - وقد بالغت فيه-: بأحوج للبيان من البيان

لأجروا النثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه. ولكن أبي الله إلا أن يكون لكل زمن رجال، وفي كل أوان للعقل مجال»¹⁰.

نلاحظ إذن أن التمرّكز الذي كان قائما حول بلاغة الشعر يجب أن يتغيّر بحكم تغيّر السياق الثقافي، وظهور حاجات تلقّ جديدة (لكل زمن رجال)، تحمّ فسح المجال للقسم الثاني من أقسام الكلام على نحو ما رأينا أعلاه. استنادا إلى هذا يمكن القول أن البلاغة من منظور الكلاعي بلاغتان: بلاغة الشعر وبلاغة النثر التي يقرنها بالكتابة، حيث اعتبر الكتابة أحد شقي البلاغة، يقول: «واقترنت من قسمي البلاغة على قسم الكتابة، لأنها أنجح عاملا، وأرجح حاملا، وأكرم طالبا، وأسلم جانبا، وأنا ذاكر -إن شاء الله تعالى- من هذين الفئتين ما يعلم به أنني ما تركت الشعر عجزا عنه، ولا اتخذت النثر بدلا بنيسا منه، بحول الله»¹¹، وفي هذا تصريح بأن الكتابة (وهو يستخدمها هنا بمعنى النثر)، هي القسم البلاغي الأكبر، في مقابل الشعر، وهي المقابلة التي رأيناها عند أبي هلال العسكري، إضافة إلى العلاقة التي أحدثها بين النثر والكتابة، فما يهمه من منثور الكلام هو المكتوب.

ينطلق الكلاعي في معاينته للكلام العربي من أسس بلاغيّة، حيث ينطلق من تأسيس مفاهيم عامة، ثم يتدرّج في تخصيصه إلى أن يبلغ أصغر الأجزاء. ولهذا نراه يبدأ بالحديث عن أقسام الخطاب عامة، ثم ينتقل إلى ضروب الكلام النثري، ثم يخصّ أحدها وهي الرسالة بتفاصيل دقيقة تتصل بأدائها، وأسس

ممارستها، وأسلوبها المسجوع ... وهو ما يمكن أن يمدنا بآليات اشتغال الكتابة من منظور الكلاعي.

1- أقسام الخطاب ومعياري الإيجاز:

يورد الكلاعي مصطلح "الخطاب" كبديل أو مرادف لمصطلح "الكلام"، حيث سيستعمل هذا الأخير للتخصيص، يقول: «الخطاب يقسم إلى ثلاثة أقسام: منه ما رفع ثوب لفظه على جسد معناه وهذا هو الإسهاب، ومنه ما ثوب لفظه كثوب المؤمن، وهذا هو الإيجاز، ومنه ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو المساواة»¹²، هذا التقسيم يضارع ما رأيناه عند أبي هلال العسكري، ومنه يمكن القول أنّ هذه الأقسام تمثل الأنماط¹³ البلاغية التي تتواجد في كل الأنواع باختلاف أجناسها وأنواعها، وهذا هو المنظور الأفقي لأقسام الكلام عند أبي القاسم الكلاعي، الذي يعي تماما أنّ الكلام لا يتم إلا ضمن إطار تواصل، يمكن أن تُردّ إليه حالات أو مبررات استعمال قسم من هذه الأقسام، ولهذا نراه يحدّد لكل قسم متلقيه ومقامه الذي يناسبه كما يلي:

1- « فموطن الإسهاب يكتب إلى عامة، وتقرع به أذان جماعة »¹⁴.

2- « وأما الإيجاز فيخاطب به أهل الرتب العالية، والهمم السامية »¹⁵.

3- « وأما القسم الثالث وهو مساواة اللفظ للمعنى فداخل عند الرماني في باب الإيجاز (...) وأما قدامة وغيره، فيراه قسما آخر، ونوعا من الكلام ثانياً يوجد كثيراً في الأشعار، وبلاغة الأعراب »¹⁶.

من خلال هذه الاعتبارات نخلص إلى تراتب المجالس والمتلقين، وبالتالي أقسام الخطاب، غير أنّه تجدر الإشارة إلى الملاحظة التي أبدّاها الكلاعي حول القسم الثالث، حيث أشار إلى معيار الكثرة أو الشّيوخ الذي من شأنه أن يضع هذا القسم في مرتبة ثانية بعد القسمين السابقين، وهذا ما يوازي قسماً للجودة والرداءة كما لاحظنا مع أبي هلال العسكري.

2- ضروب الكلام وتعدّد المعايير:

يستعمل الكلاعي مصطلح الكلام للدلالة على أحد قسمي البلاغة الذي اختاره كموضوع للدراسة، ألا وهو النثر، الذي يقمّ بشأنه التقسيم التالي:

«وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسل ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة، والأمثال المرسلّة، ومنها المورّي والمعنى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التاليف»¹⁷.

أول ما يسجّل من خلال هذا التقسيم اختلاف اعتبارات التصنيف، فبالنسبة لكلّ من الرسالة والخطبة والتوقيع والأمثال.. تتملّ أنواعاً أدبية بالمفهوم الحديث؛ إذ تتحدّد بشكل ومضمون ووظيفة محددة، أمّا المورّي والمعنى فهما نمطين بلاغيين يحتمل أن يدخلّا كمكوّنين من مكونات الرسالة أو الخطبة أو غيرهما، أمّا

فيما يخصّ كلا من التوثيق والتأليف فيستند في تصنيفهما إلى المعيار الكتابي في مقابل المعيار الشفوي. وهو ما ينمّ عن وعي الكلاعي أنّ الالتزام بزاوية واحدة في التصنيف يؤدّي إلى إغفال تنوعات شتى للكلام العربي، وهو ما لمسناه عند أبي هلال العسكري، الذي وقف حديثه على الرسالة والخطابة وحسب.

كما يلاحظ على هذا التقسيم الإشارة إلى أنواع نثرية دون غيرها، مما يؤكد افتراض تأدية كل من الكلام والنثر والكتابة الدلالة نفسها.

بعد تحديده لضروب الكلام يفرد لكل ضرب فصلا معرّفًا به، شارحا لخصائصه، ممثلا له، مع ملاحظة إيلائه أهمية للرسالة أكثر من غيرها، باعتبارها نموذجا لصناعة الكلام. وفيما يلي وصف لما قدّمه بصدد هذه الأنواع.

- **التوقيع:** « هذا النوع من الكلام مما عدلوا فيه عن التّطويل والتّكرار إلى الإيجاز والاختصار»¹⁸.

ويحدد له أنواعا: فمنه ما يأتي في جملة، ومنه ما يأتي في كلمة، ومنه ما يأتي في حرف واحد، ومنه ما يأتي بالآية من القرآن، ومنه ما يأتي في البيت من الشعر. أو هو نوع من الردود المختصرة التي يُردّ بها على الرسائل، وهنا نتساءل عن عدم إدراجها للتوقيع ضمن أنواع الرسالة.

- **الخطبة:** «الخطبة عند العرب تقوم على كلام منظوم له بال»¹⁹، حيث يذكر الشّروط البلاغية التي ينبغي توفرها في الخطيب والخطبة مستشهدا بنصوص لأشهر الخطباء.

- **الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة:** «الحكم والأمثال على ضربين: فمنها ما روي بأثناء الخطب والرسائل، ومنها ما يأتي جوابا مرتجلا للسّائل تقدّمه القرائح دون رويّة، وتنتجج الطّبائع دون كلفة»²⁰، نلاحظ أنّ الكلاعي لم يهتم بتحديد ماهية كل من المثل والحكمة، إنّما عمد إلى تقسيمهما حسب السياق الذي يردان فيه، مقدّما شواهد على كل قسم وحالة، ذاكرا بعض الخصائص الشكلية والوظيفية، وهي:

- **الأمثال على ضربين من حيث الشكل:** ما عقد بالسجع وما لم يعقد بالسجع؛

- **الأمثال تؤدي وظيفتي التمثيل والتشبيه؛**

- **المقصد من ضرب المثل يتّضمن: المبالغة (ضرب المثل بملك سليمان)**

والمقاربة (كضرب المثل بإقدام عمرو).

- **المورّي والمعنى:** « وسمينا هذا النوع من الكلام المورّي، لأنّ باطنه على غير ظاهره»²¹، يتعلّق الأمر بالتركيز على الجانب الدلالي للكلام، وبعد هذا التعريف يورد أمثلة وشواهد على هذا الضرب من الكلام، توحى أن المقصود بالمورّي هو الكناية والتورية أو اللغز، وكلها تحيل على كلام يحتاج إلى تأويل لحصول الفهم الصحيح، وهذا الثّمط ليس خاصا بمنثور الكلام دون منظومه، بل

إنّه يتحوّل -حسب الكلاعي- إلى رابط بينهما، إذ يقدّم وصفاً لذلك فيبدو الأمر أشبه بلغز لغوي، يقول: «...وصفته أن تعمد إلى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، تريد أن تنتثر به إلى بعض الخلان، أو تمتحن به ذهن أحد الإخوان، فتسمي كل حرف من ذلك باسم من أسماء الطيور، أو النبات أو غير ذلك. فإذا تكرر في كل حرف كررت الحرف الاسم الذي وسمته به. ومتى تمت كلمة أو حرف علّمت علامة تدل أن الكلمة قد تمت، مثل أن يريد تسمية قول الشاعر:

ظفرت بالأعداء يا ظافر

فتكتب ما صورته: أجدل، زرزور، عقق، سُبّر، حمامة، إوزة، بلبل، إوزة، شرشور، عصفور إوزة، بُركة، إوزة، أجدل، إوزة، زرزور، عقق. فنكرر الإوزة لتكرر الألف وكذلك الأجدل والزرزور والعقق لتكرر الظاء والفاء والراء...»²² والنص متواصل في رصد الاحتمالات الغالبة لفك الحروف المتكررة والتي يجد لها تأويلاً في القصيدة التي مطلعها (ظفرت بالأعداء يا ظافر)، وهنا سنقدم مجموعة استنتاجات حول كلامه هذا:

- أن الكلاعي كان على وعي بأن المورّي والمعّي نمطين بلاغيين يردان في النثر والشعر جميعاً؛

- بدأ بالحديث عن المورّي ليخلص إلى المعّي دون الفصل بينهما، وكأتهما اللَّطْم نفسه، مع فارق بسيط وهو أن المعّي -من خلال المثال الذي أورده- يتعلّق بربط الصلة المفقودة بين الشعر والنثر، حيث يكون أحدهما مؤوّلاً للآخر؛

- الاهتمام الواضح بكيفية الكتابة (الخط)، ودورها في فك رموز الكلام وإشاراته.

- **المقامات والحكايات:** يشير بصدد المقامات إلى رائدها بديع الزمان الهمذاني مستحضراً نصوصاً منها، أمّا الحكايات فيقول عنها: «ومن الحكايات المختلقة والأخبار المزورة المنمقة كتاب كليلة ودمنة وكتاب القائف للمعري، وقد تكلموا فيها على ألسنة الحيوان وغير الحيوان...»²³، واهتمامه بآثار هؤلاء دون سواهم يؤوّل إلى اهتمامه بقواعد البيان والبلاغة كما تحدّدت في التصور التراثي، ولهذا إشارة هامة فيما يخص نظرة القدماء للسرد، إذ «لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة (كليلة ودمنة) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات)»²⁴، على حد تعبير الباحث عبد الفتاح كيليطو.

- **التوثيق:** «وعلم الوثائق - أكرمك الله- من أوكّد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسنة أقلامه. إذ هو من أجلّ العلوم خطراً، وأرفعها قدراً، وأحدها أثراً، وأطيبها خبراً. لا حظّ في البيان لمن لم يلج بابّه، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يحكم أسبابه»²⁵ نحن هنا إزاء علم وليس

نوعا للكلام بحد ذاته، وهو فوق ذلك يمتاز بالخطورة التي تتعلق بالمكتوب من حيث هو دليل وأثر باق، حيث يشمل كلّ الكلام الذي يحتاج للتوثيق كالعهود والوصايا، والرسائل...، لكن إذا عدنا إلى الشروط البيانية التي يحددها لهذا النوع سنجدها من نوع خاص، تلائم المتلقين الذين توجه إليهم، يقول: «ومما يستحب للكتاب أن يعدلوا في هذا الباب عن اللفظ المتحمل والمعنى الملبس المشكل، إلى ما وضحت ألفاظه ومعانيه، ولم تتمر الأفكار على تباينها فيه. ومما يرخص لهم فيه أن يعتمدوا على الألفاظ المبذلة، واللغات المتداولة المستعملة. ومما يرخص لهم فيه التكرار، والتوكيد، والتطويل، والترديد. لأنّ ذلك أبلغ في البيان، وأيقظ لذي الغفلة والنسيان»²⁶، وهذا يوضح أنّ البلاغة والبيان – في عصر الكلاعي خاصة- لم تكن يوما مقتصرة على الاحتفاء بالزخارف اللفظية، أو الأساليب المنمقة، أو المعاني البديعة، وحسب -كما عودتنا التقاليد المدرسية- وإنما للأسلوب المباشر واللفظ البسيط ببيانه الخاص، والمتمثل في تحقيق شرط الفهم والإفهام، بمعنى مرور الرسالة من الملقى إلى المتلقي.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا الضرب من الكلام ممّا يوازي التّصوص الرسمية أو الإدارية في عصرنا هذا والتي تخضع لغتها وأسلوبها إلى وضعية تواصلية معينة.

- **التأليف:** يشير إلى عملية وضع المؤلفات والكتب، وهنا لا نعثر على تعريف لهذا الضرب من الكلام، وإنما يكتفي الكلاعي بالاحتجاج على من يرفض مؤلفات المحدثين أو المعاصرين، انتقاصا، يقول: «التأليف-عزّك الله - غير موقوف على زمان، والتصنيف ليس بمقصود على أوان دون أوان. لكنها صناعة ربما نُصرت فيها سوابق الأفهام، وصفواء ربما زلت عنها أوهام الأقدام. ومن أمثالهم: من صنّف كتابا فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقذف»²⁷.

استنادا لإلى هذا يبدو أنّ الحديث عن التأليف يتجاوز الحديث عن النوع أو الضرب بالشكل الذي رأيناه مع كل من الخطبة أو المقامة أو المثل...، لأنّ الحديث هنا يتجاوز النوع ممثلا في نص، إلى عملية التأليف بحد ذاتها، والتي تتعلق بالإنتاج المادي للكتاب، هذه القضية التي حاول الكلاعي أن يبرزها في هذا الموقع من كتابه، حيث شعر منذ البداية أن المشاكل التي تعترض مسألة الكتابة والتأليف في عصره هي نفسها تلك التي عترضت عملية الإبداع الشعري، إذ لا يتم الاعتراف إلا بما هو قديم، لأنّه أصيل، ولهذا يقمّ اعتراضه على هذا محاججا بقوله: «... ولو اقتصر الناس على كتب القدماء لضاع علم كثير، ولذهب أدب عزيز، ولضلت أفهام ثاقبة، ولكنت ألسن لسنة. ولما توشّى أحد لخطابة، ولا سلك شعبا من شعاب البلاغة. ولمجتّ الأسماع كل مردّد مكرّر، وللفظت القلوب كل مرجّع»²⁸.

يقدم الكلاعي أقساماً للعمل التأليفي، والتي من شأنها أن تقرّب إلينا تصوّر القدماء لهذه العملية، يقول: «والتأليف تنقسم على أقسام: منها ما أقلّ فضيلته حسن الاختيار الذي عليه المدار. وفي ذلك يقول بعضهم: اختيار المرء أشد من نحت السّلام. وقالوا: اختيار المرء وافر عقله، وزائد فضله. ومنها فضيلته جمع ما افترق، مما تناسب وافترق. ومنها اختصار الطويل في اللفظ القليل. ومنها ردّ القصير في معرض الطويل الكثير.

ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار. وقلماً يخلوا قارع هذا الباب من متعقب، لأنّ كلا يشرح البيت بما يميل إليه طبعه، وتحتمله قريحته. ولهذه العلة يعتمد الجلة إلى شرح لغات أشعارها دون معانيها.

ومنها ما يعتمد فيها المؤلف على فكره، ويعترف من بحره. كمؤلفات أبي العلاء التي تميز بها في طبقات العلماء.²⁹»

أول ما يلاحظ على هذا القول أنّ الكلاعي يتدرّج في وصفه لفعل التأليف على أنّه مجموعة من التقنيات التي يجب إتقانها، والتي قد تنفرد في مؤلف بعينه، فينصوي تحتها على أساس أنّها تمثل قسماً من أقسام التأليف المحصورة في:

الجمع والاختيار: ويبدأ به باعتباره أقلّ فضيلة، رغم أنّ الاختيار يحيل على مستوى صاحبه، وتمكنه، فهو قطعة من عقله.

الاختصار والتوسيع: وهما عمليتان تقومان على إتقان الإيجاز والإطناب.

الشرح: وهي عملية تأويل الشعر، ونظراً لاختلاف التأويلات فإنّ

الشارح سوف يتمّ تعقبه ولن ينجو من الانتقاد والمؤاخذه، ولهذا يجنح الكثيرون إلى الشرح اللغوي دون شرح المعاني. وهنا سيلجأ المؤلف إلى خبراته في علم العربية المتعدّدة، لإنشاء لغة واصفة تعدّ نوعاً نثرياً بالأساس. وهذا النوع من التأليف ممّا كثر في تراثنا.

الإبداع: (يزعم) الكلاعي في هذا المستوى من التأليف أنّ المؤلف يغرف

من بحر فكره الخاص، ولكن لبيت شعري من أين تكون هذا البحر، ألم يتشكّل من مجموع الأنهار والوديان التي كانت تصب فيه؟

هكذا يعقد الكلاعي الصلة بوضوح بين النثر والكتاب، وعليه يمكن القول أنّ الوجود الفعلي للكتاب من حيث هو وجود مادي في التراث، انبثق عن تصور بلاغيّ خاص للنثر في علاقته بالكتابة، وهو ما سنحاول رصده في العنصر الموالي.

ثالثاً: بلاغة الترسل وفعل الكتابة:

يندرج الترسل ضمن ضروب الكلام النثري التي تحدّدت عند الكلاعي من خلال قوله المستشهد به أعلاه، إلا أنّه يحظى عند الكلاعي باهتمام أكبر، من حيث هو ضرب بلاغي وممارسة كتابية.

يقدم الكلاعي نظرة شاملة عن الترسل بوصفه صناعة أو ممارسة، حيث يصوغ الشروط الثقافية والأخلاقية التي ينبغي توفرها فيمن يمارسها، يقول في ذلك: «...فالأوجب على من آتاه الله هذه الفضيلة، وبوَّاه الدرجة الرفيعة، وعلمه فصول الخطابة، وفقهه في ضروب الكتابة أن يطهرها من دنس القبائح. فيخزن لسانه عن الغيبة، ويخلع نعل الدَّناءة، ويمتطي صهوة العافية، ويكون بعيد الهمة، نزيه النفس، حسن الهيئة، منتخبا - إن ساعدته الجدة- آلة الكتابة..»³⁰، كما اهتم الكلاعي بوصف الآلة أو العدة المستخدمة للكتابة، فقد حرص حرصا شديدا على أن تكون الأقلام والدواة والأوراق من أجود الأنواع حتى تسهل على الكاتب أداء مهمته، كما نجده يخصص فصلا بعنوان "في رتبة الخط، وتسوية البطاقة وختمها"³¹، يولي فيه الأهمية للخط وكيف يجب أن ترسم الحروف وتوضَّح مادامت "رداءة الخط قذى في عين القارئ" كما يقول، وهنا تبدو العناية بشكل الكتابة عناية بالقارئ الذي توجه إليه الرسالة وذلك بغية تحقيق أحد أهم شروط البلاغة وهو الإفهام، فعلى نحو ما كان يتم الاهتمام بالفصاحة (بلاغة النطق) في الكلام الشفوي، سيتم الاهتمام بجمال الخط وحسن تسويته (بلاغة الكتابة) في الكلام المكتوب، وعليه فالأمر يتعلق بتغير في الاعتبارات الثقافية، ووسائل التواصل بالدرجة الأولى، ومنه تغير المعايير النقدية والتصورات البلاغية المحتكم إليها.

بعد إلمامه بالعناصر الخارجيّة لكتابة الرسالة، ينتقل بنا إلى العناصر البنائية بادئا بالأجزاء المشكلة لها، حيث يخصص لكل جزء فصلا، وقد استنبط الكلاعي هذه الأجزاء من خلال ممارسته لفن الترسل طويلا، وتأمله في كم لا بأس به من النصوص التي تدخل في ضرب الرسالة، وهذه الأجزاء هي:

-**العنوان:**³² هنا سنلاحظ تقطن الكلاعي للأهميّة البالغة التي يؤدّيها العنوان في توجيه فهم القارئ وتوضيح مقصد الكاتب، حيث يبدأ بتوضيح الدلالة اللغوية والاصطلاحية لكلمة عنوان، ثمّ يشير إلى التغيرات التي طرأت على عناوين الرسائل عبر الزمن، وهو ما يبين وعي الكلاعي بالدينامية التي يعرفها الكلام من حيث هو نتاج بشري.

-**الاستفتاح:**³³ ويقصد بها البسمة التي موضعها أول الكلام.

-**الصلاة على النبي:** وتكون بعد البسمة، ولم تكن الصلاة على النبي ثابتا من ثوابت الترسل قبلا ولكنها شاعت في عصر الكلاعي إلى درجة لا يتم الاستغناء عنها، ويشير إلى الاختلاف الحاصل حول استعمالها في غير النبي صلى الله عليه وسلم.

-**في صدور الرسائل:** يؤكّد كذلك على التغيّرات الطارئة على الأساليب أو العبارات التي يتمّ بها تصدير الرسائل، محاولا رصدها من خلال تأمله في مجموعة من الرسائل.

-الإشارة في الصدور إلى الغرض المذكور: يتعلق الأمر بإحالة بعدية، حيث يشير المرسل في صدر رسالته إلى موضوع الرسالة، وهنا سيبدو الاهتمام بالاتساق النصي واضحا لتحقيق نصية الرسالة.

-في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور: هذه الخطوة مكملّة للخطوة السابقة، وهنا يتم الانتقال من صدر الرسالة إلى غرضها أو موضوعها، ولذلك تقاليد معينة يمثل عنها الكلاعي بأمثلة، وكلها تحيل على اهتمام صاحب الرسالة بإفهام متلقيها.

-الدّعاء: لا يستحبّ الكلاعي الإكثار من الدعاء في الرسائل لأنّه « من أبهر الدلائل على ضعف البضاعة في الصناعة»³⁴، رغم أنه يقر به كمكون ثابت من مكونات الرسالة، ولا بد فيه من مراعاة الشروط البلاغية التي تخدم المرسل إليه طبعاً، إذ يجب «أن يتحرى في الدعاء الألفاظ الرّائقة، والمعاني اللائقة؛ ويتوخّى من ذلك ما يناسب الحال، ويشاكل المعنى ويوافق المخاطب»³⁵، كما يشير إلى موافقة الدّعاء للغرض الذي كتبت من أجله الرسالة، وهنا نلمح مراعاة السياقين الداخلي والخارجي، كما يلاحظ أن الدّعاء حمال أوجه، يحتمل دلالتين متناقضتين.

- السلام: يعتبره من الثوابت المستحبات، لا في الرسائل وحسب بل في الكلام عامة، ثم يذكر التّنويعات المختلفة له عبر العصور.

كانت تلك العناصر الثابتة للرّسالة، وقد حرص فيها الكلاعي على تقديم نظرة عمودية عن مكونات الرّسالة بما هي نص ينتمي إلى نوع له حدوده وقوانينه التي تشكّلت عبر مجموع النصوص المنتجة في الزمان والتي تمتلك الخصائص ذاتها.

يقدم الكلاعي في موضع تال من كتابه نظرة أفقية للرسالة، والأمر يتعلق هنا بما يسمى بالسمة المهيمنة، أو المكون الذي يسمح بتمييز حدود النوع أو الجنس، وهو كما لاحظنا أنفاً، الإيقاع أو التناغم الصوتي، وقد اختص النظم أو الشعر بالوزن والقافية، أما النثر فقد اختص بالسّجع، وهنا يعقد الكلاعي الصلة بين الأنواع الكلامية بحصرها في الأنواع التي مرّت معنا، وبين الأنماط البلاغية، ومنها نمط السّجع الذي تشعب وتّوَع في عصره وبيئته (البيئة الأندلسية في القرن السادس)، ولهذا استحق أن يكون مقولة تتعالى على الأنواع وهذا ما يبدو في قوله: «...وتأمّلت أيضاً -أكرمك الله- الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع، فمنها ما يجب أن يسمّى المنقاد، ومنها ما يجب أن يسمّى المضارع، ومنها ما يجب أن يسمّى المشكل...»³⁶، وبعد هذا سيقدم التّرسيل باعتباره نوعاً تنضوي تحته مجموعة من الأسجاع، التي استنبطها من خلال تأملّه في النصوص الحاضرة معه، وهنا يتطابق المفهومَان التّرسيل والسّجع، يقول: « والتّرسيل -أعزك الله- مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حسان. بوبّتها أبواباً، واخترعت لها

ألقاباً، لتكون بها موسومة. فرأيت منها ما يجب أن يسمّى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمّى الحالي، ومنها ما يجب أن يسمّى المغصّن، ومنها ما يجب أن يسمّى المفصل، ومنها ما يجب أن يسمّى المبتدع»³⁷، وقد خصص لكل نوع من هذه الأنواع التي اخترع لها ألقاباً فصلاً يعرف به ويمثل له، وهذه الأنواع هي:

- **العاطل:** «وإنما سمّينا هذا النوع: العاطل لقلة تحليلته بالأسجاع والفواصل وهذا النوع هو الأصل والتجمل بكثرة السّجع فرع طارئ عليه»³⁸.

- **الحالي:** «وإنما سمّينا هذا النوع الحالي لأنه خلّي بحسن العبارة، ولطف الإشارة وبدائع التمثيل والاستعارة، وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل»³⁹.

- **المصنوع:** «وسمّينا هذا النوع المصنوع لأنه نمّق بالتصنيع، ووُسّج بأنواع البديع وخلّي بكثرة الفواصل والأسجاع، واستجلب منها ما يلدّ في القلوب ويحسن في الأسماع»⁴⁰.

- **المرصّع:** «وسمّينا هذا النوع المرصّع لأنه رُصّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السّلام، إلى غير ذلك من التّحو والعروض، وحلّ أبيات القريض»⁴¹.

- **المغصّن:** «وسمّينا هذا النوع المغصّن، لأنه ذو فروع وأغصان وقلما يستعمله إلاّ المحدثون من أهل عصرنا وهو نحو قولي (وقد يكون من النعم والإحسان ما يصدر من الفم واللسان، ومن النعماء والمعروف ما يسر بالأسماء والحروف). فقابلت سجعيتين بسجعيتين، كلّ سبعة موافقة لصاحبتهما»⁴².

- **المفصل:** «وسمّينا هذا النوع من البيان المفصل، لأنه فصلّ فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصل»⁴³.

- **المبتدع:** «وللبدائع - أعزّك الله - بعض التعلّق بفصل المفصل المذكور لامتزاج المنظوم فيها بالمنثور...»⁴⁴ فالأمر أشبه بما يعرف بنثر المنظوم، أو أخذ المعاني من المنظوم وصياغتها نثراً مسجوعاً، كما تحيل في تصور الكلاعي على الكلام الذي يؤدي دلالات تتعدد بتغيير اتجاه القراءة الخطيّة، ويبدو ذلك في قوله: «وصنعة البدائع - أعزّك الله - غريبة الموضوع، عجيبة المسموع، تقع فيها كلمات تقرأ من جهتين وثلاث، وربّما قرئت من أربع جهات». كما يمثل بأحد النصوص التي تبيّن إسهام الجانب البصري في فهم هذه الدلالات وهنا نشبت النص الذي يتحدث فيه عن بدائع من إنشاء الوزير الكاتب أبو محمد بن عبدون الذي ادّعى أن لا أحد يناهضه في هذا الفن:

«... وبعد إتمامها وإكمالها، وقبل إيصالها إليه وإرسالها، صنع بديعة ثانية قام فيها وقعد، وأبرق وأرعد، ووعد وأوعد. وزعم أنها فانتت عبد الحميد، وأبا الفضل بن العميد، وكل كاتب من أهل العصر مجيد. ونزع السطر الرابع منها على هذه الصورة:

غياث الملهوفين	ر	و	من	من	من	و	ولا بد من الثناء على بني تاشفين
وغياث المعتفين							

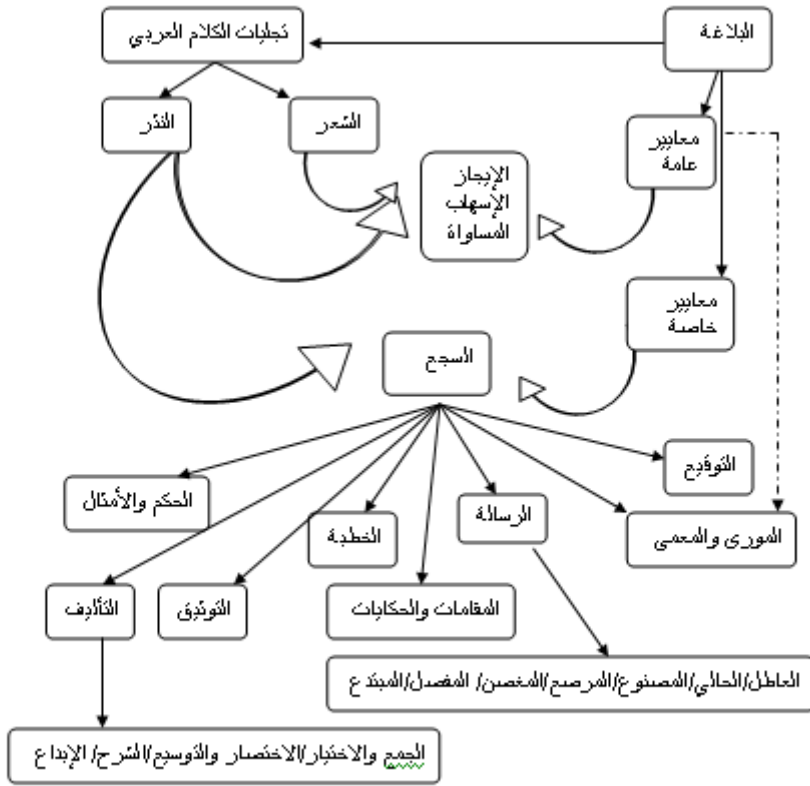
وقد تركت في السّطر الرابع حروفا ما المعنى لها بتابع. فمن حل درّة عواظها فذلك لا أنا على الصناعة قدير. ومن حلّ مجده عليا ظلّها فذلك دوني بالبراعة جدير»⁴⁵. وهنا تبدو البدائع ضربا من الكلام التضميني عن طريق صورة النص على الورق.

نخرج من خلال هذا التصنيف بالملاحظات التالية:

- إعطاء الرّسالة - من بين ضروب الكلام- الاهتمام الأكبر من خلال بسط الكلام في وصفها والبحث في بنيتها و أنواعها وأصنافها؛
- انتخاب السجع معيارا للتصنيف باعتباره السمة المهيمنة في تجليات أو نصوص الرّسالة التي تعامل معها الكلاعي؛
- وعي الكلاعي بحدود الأنواع وتراثيبتها، فقد جعل العاقل الخالي من ألوان البديع (الأكثر بساطة) أصلا، وغيره فرعا له؛
- في النوع الأخير إشارة هامّة إلى اعتماد مفهوم الكتابة معيارا ثابتا للتصنيف في التراث، حيث يتجاوز ثنائيّة الشفوي/المنطوق بمفهومها التقليدي، إلى اعتبارها ممارسة تواصلية تغيب فيها ذات الكاتب جسدا وصوتا لتحضر من خلال الأثر.

خاتمة:

- بعد قراءتنا هذه يمكن الخروج بالنتائج التالية:
- وعي القدماء بفكرة الأجناس والأنواع وتقسيم الكلام؛
 - تتقدم البلاغة باعتبارها الخطاب الواسف لمختلف تجليات الكلام العربي؛
 - استقرار بعض المفاهيم والتصورات وثباتها إلى حدٍّ ما، وذلك ما يظهر في التقسيم القار لجنسي الكلام العربي: الشعر والنثر؛
 - النظرة التفضيلية لأنواع دون غيرها، وذلك ما يجسده تفضيل الشعر على النثر، وفي النثر تفضيل المسجوع على غير المسجوع...
 - انطلاق الكلاعي من تصور مختلف، حيث فضل النثر على الشعر؛
 - تماهي البلاغة والنقد والعمل التصنيفي والتنظيري في تصوّر الكلاعي، ولهذا رأينا استناده بشكل أساس للمقاييس البلاغية؛
 - وعي الكلاعي بتعدّد اعتبارات التقسيم، ولهذا وجدناه يتدرج من أقسام الخطاب إلى ضروب الكلام إلى أنواع الرسالة؛
 - تناوله لتجليات النثر المختلفة ومحاولة، تصنيفها وتسميتها، رغم أنه أهمل خصائص بعضها وأنواعها، والأمر يتعلق بدرجة أولى بالأنواع النثرية الحكائية، رغم أن المؤلفات التراثية تزخر بكم هائل من الأخبار والقصص والمرويات..
 - إيلاء الأهمية للمكتوب، ممّا يوحي بالخروج عن التصور البلاغي الشفوي، إلى تصور يأخذ بعين الاعتبار بلاغة المكتوب والمخطوط؛
 - قدّم الكلاعي لفئة هامة قلّما تبرز في تصوّر القدماء، وهي ما يخصّ فعل الكتابة والتأليف، وولادة الكتب، ممّا يوحي بتفطّنه للعلاقة الكامنة بين الكلام وأنواعه، والكتاب من حيث هو وجود مادّي، ورهان أيّدلوجي يتماهى ومصير ثقافة بأكملها، حاضرًا ماضيًا ومستقبليًا؛
 - يمكن تمثيل تصور الكلاعي لبلاغة النثر وضروب الكلام من خلال المخطط التالي:



الهوامش:

- 1 - الجاحظ، البيان والتبيين، تج: عبد السلام هارون، الكتاب الثاني، الجزء الأول، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998. ص 76.
- 2 - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ط 1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997. ص 133.
- 3 - التوحيدي، الهوامل والشوامل، تج: أحمد أمين والسيد الصقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951. ص 309.
- 4 - تعمدنا اختيار هذا الكتاب لأن الكلاعي كما سيأتي فيما بعد سيبدو منطلقاً من كثير من آراء العسكري.

-
- 5 - أبو هلال عسكري، كتاب الصناعتين: الشعر الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008. ص 29.
- 6 - المرجع نفسه، ص 129.
- 7 - م ن، ص 111.
- 8 - بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، د ط، دار الأمل للنشر، تيزي وزو، 2007. ص 105.
- 9 - المرجع السابق، ص 201.
- 10 - أبو القاسم الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1966. ص 31- 32.
- 11 - أبو القاسم الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1966. ص 27.
- 12 - م ن، ص 89.
- 13 - بخصوص مفهوم النمط واختلافه عن مفهوم النوع والجنس، يمكن الاستئناس بالتصور الذي قدمه الباحث سعيد يقطين بقول: "...ولتقريب فكرة النمط من الأذهان نقول إنه بصفة عامة بمثابة "صفات الكلام" كما نجدها عند القدماء، على اعتبار أن الجنس والنوع يتصلان بالكلام في ذاته، وبعلاقة بعضه ببعض ائتلافا واختلافا. وهكذا فعندما نصف كلاما ما بأنه "صحيح"، فإن هذا الوصف يطال أي كلام بغض النظر عن كونه قصة أو قصيدة أو رسالة أو تقليدا... ويمكن قول الشيء نفسه عندما نقول "عجيب" أو "جاذ" أو "هزلي". الكلام والخبر. ص 198.
- 14 - المرجع السابق، ص 90.
- 15 - م ن، ص 91.
- 16 - م ن، ص 95.
- 17 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 18 - م ن، ص 95.
- 19 - م ن، ص 166.
- 20 - م ن، ص 181.
- 21 - م ن، ص 188.

-
- 22 - م ن، ص 194-195.
- 23 - م ن، ص 208.
- 24 - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط 2، دار الطليعة، بيروت، 1983. ص 24.
- 25 - المرجع السابق، ص 210.
- 26 - م ن، ص 211.
- 27 - م ن، ص 229.
- 28 - م ن، ص 230.
- 29 - م ن، ص 230-231.
- 30 - م ن، ص 40.
- 31 - م ن، ص 45.
- 32 - م ن، ينظر فصل في العنوان، ص 51-54.
- 33 - م ن، ينظر فصل في الاستفتاح، ص 55-56.
- 34 - م ن، ص 72.
- 35 - م ن، ص 73.
- 36 - م ن، ص 95.
- 37 - م ن، ص 96.
- 38 - م ن، ص 96.
- 39 - م ن، ص 67-98.
- 40 - م ن، ص 114-115.
- 41 - م ن، ص 130.
- 42 - م ن، ص 141.
- 43 - م ن، ص 114.
- 44 - م ن، ص 157.
- 45 - م ن، ص 158.

إستراتيجية الخطاب في الدلالات وبناء التأويل .

د. الأخضر بن السائح

جامعة عمار ثليجي/الأغواط

تقوم إستراتيجية الخطاب الأدبي على الحجب والتخفي والمواربة في القصد، فدلالته تتوارى عن معاني الألفاظ والتراكيب المباشرة كما ارتسمت في الذاكرة التاريخية، كما يقع بمنأى عن المواقع المركزية المتعالية، فانزاحت الكلمة عن المعنى الأصلي المعجمي كما انزاحت الرموز عن دلالاتها الحسية المباشرة، وتولدت مكانها دلالات مستجدة، مفتوحة اللون والبداية، ولا نهاية لها ولا حدود.

باختصار صارت فيضا لا شعوريا يغيب ولا يتلاشى بالزمان أو المكان، وتحول الخطاب بوصفه سلطة لغوية مهيمنة في فضاء القراءة إلى المتلقي الذي يبحث في ملئ الفجوات، ويستقرئ إشارات الخطاب ودلالاته بحثا عن الذات عبر المواقف والرؤى، فسلطة الخطاب هي سلطة الكشف والتغيير والتأثير، وسلطة القارئ هي سلطة التثوير والخلق والإبداع، في فضاء القضايا الإنسانية التي هي في حراك مستمر عبر إعادة النظر في القيم والمعايير والأحكام والمناهج.

ذلك هو الخطاب الذي يتطلب معرفة كلية بأجزائه المكونة لنسيجه الخلوي سواء ما يخص الشكل أو المحتوى حتى نعثر على مفاتيح الدخول في خلاياه، كما نعطي القراءة سلطة الرغبة في الكشف والتأويل المصاحبة للذة الإنصات، وفق رؤى منهجية مكثفة صارمة فرضها تشكيل الخطاب كمؤشر على انفتاح أفق حدائي جديد خرج عن الخطية والمحاكاة والأفقية المباشرة التي تتلمس صحتها في أشياء خارجة عنه.

إن التعامل مع الخطاب لفك طلاسمه، هو التغلغل في أحشائه لكشف القمقم المخبوء المستعصي على الدلالة المباشرة.

فالقارئ المبتكر يقرأ النص كبؤرة للمعنى أو كفضاء للدلالة¹.

بمعنى أن "النص مضغة والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقا آخر، وما كان لينأى له ذلك لولا أن النص في حياته وانغلاقه كان مفردا متعددًا.

فهو مفرد لأنه بنية سطحية، يقيمها نظام صوتي به يفصح النص عن نفسه، ونظام نحوي تركيبي به يكشف المكتوب عن نموذج وجوده في نص.

وهو متعدد، لأنه أيضا بنية عميقة، يقيمها نظام دلالي يرسمها المحتمل والممكن ويسمح بتأويلها وإعادة صياغتها"².

فالخطاب ليس تمثيلاً للواقع، بقدر ما هو خلق لهذا الواقع وفق رؤية جديدة تجعلك تفكر فيما لم يفكر فيه أحد، بعبارة أخرى تفكر فيما حجبته عنك الألفة والعادة حسب تعبير "أدونيس، ومن هنا نلمس قوة الخطاب" في إخفاء إستراتيجية ولا يفضي بكل مدلولاته، وقوته تكمن في حجبه ومخاتلته لا في إفصاحه وبيانه. إن عملية بناء الخطاب وتشكيله تخضع للحمولة المعرفية المتغيرة بتغير الزمان والمكان وبتغير الإشعاع المعرفي والثقافي.

فالبلاغات القديمة التي توقفت عند التشبيه والاستعارة والكناية، لم تعد كافية في رسم الصورة الفنية، التي تجاوزت المحاكاة أو الرسم وانتقلت إلى الخلق الذي يعبر عن أفق حدائي جديد فيه خلق وابتكار وتجديد للمعرفة.

فالخطاب ملعب يولد فيه المستحيل والممكن والمحتمل، كما يعبر عن طموح لا يردّ، فهو ينبوع معرفة يتفجر، باستمرار "فالقصيد العظيمة مثلاً، حركة لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما، إلى هذا العالم"³.

فالقصيد العظيمة ليست تكراراً أو اجتراراً أو إعادة بقدر ما هي اكتشاف وخلق وولادة، ففكرتها مبسطة على الغد الآتي، ترسم درب البشر وتربطها بالقمر، فهي سفر دائم، وفي المجاهيل مواعيدها وأحلامها.

تطلع علينا قصيدة "طلل الوقت" لأحمد عبد المعطي حجازي يقول فيها:

طلل الوقت، والطيور عليه وقع

شجر ليس في المكان

وجوه غريقة في المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل ووقت شظايا

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت

نماشي سراه

ونضاهي غيابه

.....

ما بين تيه وتيه

نقطف الوردية التي لا نراها⁴

تستوقفنا عبارة "طلل الوقت" ونستدعي معها الوقفة الطللية عند العرب التي تكاد تكون قيمة جمالية وفنية مقدسة تعبّر عن التواصل المتعارف عليه بين الماضي والحاضر حيث تستيقظ الرغبة والحنين على نداء ما تبقى من المكان، هذا الطلل يمثل نبعا مشتهى للمبدع والمتلقي في آن واحد.

باسم الطلل، يزرع الضوء في القصيدة وتورق الصورة وتزهو، فالطلل هو مشتلة وسنبلة للقصيدة التي ينبت في شرايينها جسد النص، ويتحول إلى حقول موردة

مطرزة بحلم السنين ويبقى الطلل في الذاكرة العربية، مكن ابتكار الشاعر وموعد نشوته.

فالطلل هنا متعلق بالمكان وما بقي منه، لكن الشاعر عبد المعطي حجازي يربط الطلل بالزمان **"طلل الوقت"** فالأزمة زمان أكثر مما هي أزمة مكان. ومن هنا تصبح العملية عصية على الاستجابة المباشرة لأن عبد المعطي حجازي سلك سبلا للإخفاء والتستر لتجاوزه وخرقه لمستويات التواصل المتعارف عليها أنفا.

فالخطاب الأدبي هنا مدجج بعمليات الانزياح والتفجير والخرق البنائي المتجاوز للألفة المعتادة بين عناصر الخطاب الذي يشمل الشكل والمحتوى. وحين نتأمل العنوان كأول عتبة نصية تسمح لنا بمعرفة النص والتغلغل في أحشائه، نواجه بمنظور معرفي مغاير **"للطلل كمكان"** ويترأى لنا **"طلل الوقت"**. إن انزياح الكلمة عن أصلها المعجمي وانزياح الرموز عن دلالتها المألوفة، وتوليد دلالات مستجدة هي سمة الخطاب المعاصر الذي يجابه عدوانية الواقع بالعدوان الإبداعي المضيء الذي نفاجا به لحظة وقوعه في النص كفيض دلالي، ووقع جمالي، ورؤية مكشوفة للحس النظري، ومستأنفة لدلالة جديدة قائمة على العبور والتجاوز للمفاهيم الإنسانية السائدة عبر الزمن.

فنحن أمام **"طلل جديد"** غير معروف هو **"طلل الوقت"** في هذا الخطاب تعمّد المبدع تثوير السياق الذهني للقارئ للبحث عن الدلالة الكامنة في وعيه الجمالي لكلمة **"طلل"** وتعامل معها كإشارة تساهم في إثارة شيء خارج عنها وموجود في ذاكرة المتلقي **"الطلل"** ولكن بسياق دلالة قديمة إلى دلالة جديدة منفتحة وممتدة إلى زمن حضاري جديد، وتمثل معضلة وأزمة الإنسان العربي الذي تجاوزه الزمن بمسافات ضوئية بعيدة ولم يبق منه إلا **"الطلل"** فالطلل تتجاوز معناها الصريح لتتحول في الخطاب إلى حركة رثيقية هلامية تساعد على العبور والحركة والتجاوز والتكيف خارج ذاتها وخارج معناها الصريح والثابت منطقيا ومعياريا.

وتتحول العلامة الدالة هنا **"طلل"** إلى رمز مشحون بطاقة تؤثر عالية، كما تساهم في تفعيل الإيقاع بدرجات تجاوزت النظم الصوتية المتعارف عليها، كما غدت بترجييعاتها الغنائية البارزة عن طريق التكرار في إغناء الجمل وتناسلها في توليد مشاهد فكرية أثرت المشهد الشعري بدلالات مكثفة كما دفعت بالعناصر اللغوية المعتادة إلى طاقة ترميزية مشحونة بالجديد وبدلالات مغايرة في رسم الصورة التي زرعت الضوء وأغنت القصيدة بما يقبض على خيال القارئ وفكره من خلال القرنية المصاحبة **"الوقت"**.

فالصورة هنا لم تكن قاصرة على ضروب البلاغة المعروفة من تشبيه واستعارة أو على أشكال ثابتة ومشاهد مألوفة ترسم وتحاك، بل دخلت في رسم الصورة آليات جديدة أكثر مجازية وأقوى دلالة، وأقل ما يقال عنها أنها مسكونة

بالحركة والحيوية والمزج بين الإيقاعات الدلالية المؤدّة للكثافة من خلال ما تبيّنه الكلمات ويعزّزه الانحراف عن المعنى المباشر عن طريق التماثل بين صور الحاضر وذاكرات الماضي.

فكأن الشاعر يقول نحن في حكم الغياب عن الحاضر فالزمن تجاوزنا ولم نجد إلا "الطلل" لكن الطلل وقع، وكأننا نفاجاً به لحظة وقوعه "طلل الوقت" والطيور عليه وقع".⁵

إذا وقعت الواقعة، انتهى كل شيء، هذه الكلمة الصوتية "وقع" مقطع مفرد، أحادي مغلق وكاتم لأيّ محاولة في الإصلاح أو النجاة. وكانت المفاجأة التي لم تكن في الحسبان.

فالوقوع المباغت يصحبه على صعيد الطبيعة حدوث تراكم وصواعق وكوارث تفرضها إرادة الطبيعة التي نفاجاً بها وقت حدوثها.

وكان الشاعر أراد أن يقول كل شيء ممكن بعد السقوط، وهناك فيض من الدلالات والصور المتخيّلة المنتشرة على ذاتها يصنعها المتلقي الذي يكابد بشيء من الصمت عملية "الوقع" وما يصحبه من ظلمة ووحشة وغموض.

فيما يتشبّث به، فقدّه وأصبح في حكم الغياب، فالعالم العربي منذ أن ضيّع ما تبقى له، والبوصلة التي توجّهه، أصبح يضرب في المجهل بدون وجهة محدّدة، تعيده إلى طريقه الصحيح.

ثم يواصل الشاعر قوله

شجر ليس في المكان

تستوقفنا "كلمة" شجر كعلامة دالة في النص تؤسّس لجدلانية الحياة والموت، كما تلقي الضوء على دائرة الغياب والحضور من خلال معاني التوالد والاستمرار والتجدّد التي يفرضها المتلقي صانع الخطاب ومجدّد في آن واحد.

إن الصدى الذي تجسّده كلمة "شجر" في تاريخ الثقافات هو الوجود والكنونة والهويّة والثبات والتجدّد والاستمرارية والبقاء.

فالشجر يعيش واقفا ويموت واقفا ويضرب بجذوره في الأعماق ويتأصل في المكان ويلقي بظلاله وأصدائه هذا هو البناء التصوري والمخزون الخيالي الذي تحمله "شجر" كرمز وعلامة حاملة لهذا الكمّ من التأويلات والمحمولات الدلالية في سياق النص الذي يصبح بدوره مزدوج الدلالة بحكم كونه دلالة تسكن جسد الكلمة وكل ما يحيط بها، ونقيضها "ليس في المكان" كنوع من الأضداد والعلاقات الداخلية في بناء الخطاب.

فالأضداد تقوم بدور حيوي في تأسيس حركية الدلالة وتحولاتها بصورة دائبة وتشحنها بكمّ هائل من الدلالات المستجدة، القابلة للتأويل.

شجر راحل

حين نسأل ونتوقف عند هذه العبارة ونستقري إشارات المتكونة من علامتين **شجر راحل** ونبحث في دلالتهما، نجد المبدع طرح في خطابه **أزمة الوقت** بالنسبة لنا، فنحن نعيش على طلله وحتى **الظل** أصبح في حكم الغياب بعد وقوع الواقعة، وكان من نتائجه أزمة الهوية، والانسلاخ من الجذور، وكل القيم والمعايير والذاكرة والتاريخ، والهروب من الحاضن الثقافي الذي أنشأنا أول مرة، والتنكر للأصل والهجرة من الوطن.

هذه المعاني مستقاة من إشارات النص ودواله، **شجر ليس في المكان، شجر راحل وقت شظايا**.⁶

حين نتأمل هذا الخطاب ونبحث في مسار تحولاته نلمس تحقق إستراتيجية الخطاب في تناوب العناصر مع انسجامه **ظل الوقت وقع** وكان من نتائجه التناكر للهوية والهجرة، وطلب النجدة من الآخرين، هذا ما تعكسه مقاطع النص.

- **شجر ليس في المكان**

- **وجوه غريفة يستغثن بنا**

- **شجر راحل**

فالخطاب "يحمل رؤية الذات والموضوع رؤية كاشفة مسائلة في صور فنية قابلة لجميع التأويلات والمحمولات بحيث جمع بين الذات والتراث والغرب وهذه هي الخصوصية الفنية والفكرية للخطاب الذي تحرّر من أبوة السلطة المتعالية التي قدمها تراث الماضي لبناء القصيدة التي تبنى على الوقفة الطللية ثم الانتقال إلى الأغراض الشعرية المعروفة من مدح وهجاء ونثر ورثاء والتقيّد بالبحور الشعرية التي وضعها الخليل من أحمد الفراهيدي والتشبّث بالصور الفنية التي لا تتجاوز التشبيه في أحسن الحالات.

وإن تطوّرت، فقد يحذف أحد ركنيها لتصبح استعارة تصريحاً أو استعارة مكنية.

هذا المشهد الخطي الذي يعتمد على منطقية الخطاب تجاوزه الزمن في صنع الصورة، ومع الأسف ما زالت تلك الخطيئة في تطبيق الصورة معتمدة من طرف الكثير في تحليل الخطاب مع العلم أن الحداثة وأفق الانفتاح والتعدّد والنقد والمساءلة والحاجة إلى تنوير الأشكال والأفكار تجاوزت تلك الرؤية الحسية للأشياء وتحولت إلى رؤى زعزعت الصور والنماذج والرموز واخترقت متن النص لتتقافز أصوات وتعليقات يتفاعل معها المتلقي، كما تحول الخطاب إلى أنهار جوفية من الدلالات، وأصبح حيز تفجرات وملنقى مسارات كما تحرّرت اللغة وتحولت مفرداتها إلى أزرار تستدعي التأويل، فكان انفتاح اللغة على أنواع الإشارات والأنظمة الإشارية التي تستقطب مئات الصور التي تصنعها مخيلة القارئ، ويبقى الشعر مع هذا وذلك "مبادرة اللغة في الخلق".⁷

إن إستراتيجية الخطاب الأدبي المعاصر، لا تعوّل كثيراً على البلاغيات القديمة من تشبيه واستعارة وكتابة، أو الحلية اللفظية التي تتوقف عند السجع والجناس والطباق والمقابلة، أو الإيقاع الذي ينحصر في البحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، لأنّ القيمة الفنيّة كمعيار أوّل قابلة للتغيّر والحركة، ثم إنّ الحقيقة موجودة في ذاتها، ولم تكن يوماً خارجة عنها ولست أدري من صاحب المقولة المشهورة في تراثنا العربي "أصدق الشعر أكذبه" فهذه المقولة تعبّر عن بدائية الإنسان المنغلق المتقوق وراء الانسياق والتقليد، وهشاشة الرؤية عنده، بدليل أن اللغة الكلاسيكية العادية في طبيعتها عاجزة عن توصيل المعنى المراد، فتستبدل بلغة الإشارة أو لغة المجاز، والقرآن الكريم من أوّله إلى آخره بني على لغة المجاز لسعة الدلالة وسعة الرؤيا التي لا تهضمها مخيلة الرجل العادي.

ثم استحالة وجود الحقيقة المطلقة التي نقيس عليها الأمور بالصّح أو الخطأ، فالخطيئة في فهم الأشياء هي الخطأ بعينه.

وإذا اعتبرنا هذه المقولة صحيحة، فماذا نقول عن القرآن الكريم في سورة الكهف مثلاً قال تعالى: "...وترى الشمس إذا طلعت تزوار عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه..."⁸.

أنّ المتأمل للنص القرآني يجد أنّ الشمس أصبحت ذات عواطف آدمية ابتعدت بأشعتها عن أهل الكهف حتّى لا تلسمهم بحرّها، رحمة بهم ورأفة،

وفي هذه الحال لا نستطيع الاّكاء على التعبير المنطقي والتركيز على حسيّة الأشياء، حين نقول أنّ الشمس كوكب من الكواكب الجامدة المنصهرة، ولا تملك أدنى حس أو شعور، حتّى تبادل هؤلاء الفتية الإحساس والشعور وتبادر إلى الحركة بابتعادها، وهنا يجري الكلام على التراث ككل، في ظل أبوة السلطة المتعالية التي تجعل الحقيقة مطلقة ومقيّدة بمفاهيم، تجعل الحركة شبه مستحيلة في ظلّ القوالب الجاهزة التي تعيق الحرّية الفكرية وتجعلها بمنأى عن النقد والمساءلة والبحث والتثوير ومن ثمّ التحويل.

يجري الكلام هنا على سبيل التداعي وهو ليس تمرّداً على سلطة السائد، بقدر ما هو حاجة ماسّة إلى تثوير الأشكال والأفكار، ونحن بصدد تحليل الخطاب الأدبي، والآليات المصاحبة لذلك، مع العلم أنّ المفاهيم والطروحات والقوالب الجاهزة التي تسقط على النص، فهي قتل للنص، ونحن نحذّر عن هذا التصحّر الفكري الذي يزحف بلا هوادة في جمع المصطلحات وتكديسها في بحوث نظرية تقتقر إلى المرجعية والتشخيص.

إن إستراتيجية الخطاب الأدبي شعرا كان أو سردا اندمجت وتلاحمت، لأنّ الخطوط الفاصلة بين هذه الأنواع تداخلت وهذا ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية، كما أنّ المادة الشعرية في مكوناتها الموسيقية أو اللغوية تنوّعت وأدّت إلى بروز مفارقات في تشكيل الخطاب بألوان متعدّدة ساهمت في ثراء التجربة التعبيرية التي

تجاوزت علم البيان والبديع، فديناميكية الخطاب قابليته في توظيف العناصر المختلفة، بما بضبط حركية الخطاب القائم على الرؤيا أصلا، وما عملية الأسطورة والتميز إلا شفره يساهم المتلقي في فكها واستنتاج عصارته الدلالية والمعرفية، فالكلمات لا تنهض بما تدلّ عليه، وإنما تشير إلى دلالات أخرى توحى بها من خلال السياق، فالشاعر لا يروي المشهد بأمانة ما حدث، وإنما ينقل الرؤيا المتخفية التي لا تقدّم نفسها بسهولة.

فالخطاب يبحث عن الغائر أو المطمور⁹ ويستحضرن بطريقة جديدة مختلفة عما قبلها وما بعدها، كما أن الخطاب الأدبي شعرا كان أو سردا يبنى على بؤرة دلالية شاملة جامعة لخيوط الخطاب وتمثل نواته سواء على مستوى نسيجه التشكيلي أو المعرفي.

هذا هو الخطاب الأدبي الذي تشترك في بنائه مجموعة من العناصر المتجانسة التي تمثل خصوصيته الفنية والفكرية كما تحقق سلطته وجماليته ولذته، وإذا كانت الصورة والرمز والإيقاع تمثل جوهر حركية الخطاب الأدبي، فإن الخصائص الأخرى تبقى ضرورية في عملية البناء.

فالخطاب الأدبي، شعرا كان أو سردا يبنى على الرؤيا، والرؤيا هي التي تسمح بمجابهة عدوانية الواقع بالعدوان الإبداعي المضيء مثل: قصيدة، الشاعر المصري الشاب "مصطفى الجزار التي مطلعها.

كفكف دموعك وانسحب يا عنتر

فعيون عيلة أصبحت مستعمرة

لا تريح بسمه ثغرها يوما، فقد

سقطت من العقد الثمين الجوهرة¹⁰

ينبع هذا الخطاب من صدى الحكمة القديمة التي تجسدها أسطورة "عنتر" و"عيلة" في تاريخ الثقافة العربية، والخطاب كما نرى يتراوح بين الذات والتراث والغرب، ولكن لا يستهين إلى الإجابات الجاهزة التي يقدمها تراث الماضي، بل يتجاوزه معتمدا على معاني التوالد والاستمرار والتجدد.

فالبنية التعبيرية للخطاب مشحونة بطاقة توتر عالية تفرضها أسطورة "عنتر" كمناخ مراجعة وتساؤل وتفكير وتجاوز.

ومن منّا لا يعرف "عنتر" رمز القوة والشجاعة والبسالة والدفاع عن حمى القبلية.

فعنتر بن شداد، كما رسمته الأسطورة رجل لا يقهر ولا يستسلم ولا يتنازل، يعتمد على قوته العضلية وشجاعته الفردية، وهذه القوة هي التي حرّرت من أبوة السلطة المتعالية التي شاءت أن تجعله عبدا من العبيد في بادئ عهده، ثم تحرّر بعد ذلك تبعاً للمقولة التي نعرفها جميعاً "كر وأنت حر".

لكن الشاعر في قصيدته هذه خرق الألفة بين العناصر من خلال انزياح الكلمة عن معناها الأصلي المعجمي، كما قام بالتقجير والخرق البنائي والحذف، والتعريب لكثير من العناصر من خلال ذكر "عنتر" من صورة الحاضر وذاكرات الماضي التي نحلها عن "عنتر بن شداد" "فعنتر الحاضر" ليس "بعنتر الماضي" ووجه المفارقة شاسع وكبير، وإذ كان "لعنتر" الماضي من عوامل القوة والشجاعة ورباطة الجأش ما يجعله على كل لسان، فإن المعطيات الحاضرة والآليات المعتمدة في تحقيق القوة غير تلك التي عرفناها في الماضي، وبالتالي فوزن عنتر الحاضر في ساحة الصدام مع الغرب تكاد تكون مستحيلة لانعدام التوازن وانعدام مقومات القوة الضامن للبقاء والاستمرارية والتجاوز.

من هنا كان على "عنتر الحاضر" أن يكف دموعه ويخرج من الساحة عبدا ذليلا غير جدير بالإعجاب والفخر.

حين نتأمل في طبيعة هذه القصيدة، ونتوقف عند قيمتها الفنية كمعيار أول، نلمس سلطة جمالية تدوئية.

بين "عنتر" الماضي، وعنتر الحاضر و"عبلة" هذه المحبوبة التي فداها الشاعر بكل ما يملك وحررها وكان جديرا بها، وعبلة الحاضر "المفقودة في العراق، والمفقودة في القدس.

قوة القصيدة هنا تجلت كحركة متسائلة للذات والآخر والماضي والحاضر، كما نلمس جماليات القصيدة تجلت من خلال سلطة العناصر المتفاعلة، التي تسعى إلى الدلالة الضمنية التي هي عماد الخطاب وأصله.

إن إستراتيجية الخطاب المعاصر تكمن في تثوير السياق الذهني للقارئ، وإثارة مخزونه الفكري ووعيه الجمالي حين يتعامل مع الكلمة بوصفها إشارة، كما أن الخطوات الإجرائية لتحليل الخطاب، هي في الإنصات للشبكات اللغوية والدلالية والمرجعية الثقافية التي يستمد منها الخطاب وجوده الخاص.

وفي النهاية نشعر مثلما شعرنا في البداية، أن الخطاب تشكّله إشارات اللغوية وظواهره الأسلوبية والمرتل إلى مكان السّر في الخطاب، ينبغي أن يحمل شغف الالتحام باللغة والولوج إلى الجسد الحي للخطاب لتحسّس نبضه في الظاهر والباطن، فليس الخطاب صور ومجازات وإيحاءات بقدر ما هو صوت مسكون بالفرض والتجاوز والثورة على الجاهز، فليس الخطاب موازي للواقع أو محاكي له بقدر ما هو بناء شبكي قابل للانتشار والتنامي في كل الاتجاهات، فالكلمة تحررت من قمقمها وخرجت من أسرها لتتحول إلى إشارة حرة مشحونة بالمدلولات الغائبة والدلالات اللانهائية، كما يصبح الخطاب هلاميا قابلا للتشكل في وجوه مختلفة دون صيغة نهائية، كما تبقى ومضاته الإبداعية لم تكتشف بعد، لذا بقيت بعض الأعمال الإبداعية خالدة إلى يومنا هذا، ومهما تراكمت الدراسات حولها، تبقى عصية على الاستجابة لأنها تحمل الكثير من الرؤى والدلالات القابعة في ظل النص وليله.

- 1 - ينظر: علي حرب-نقد النص، المركز الثقافي العربي ص22.
- 2 - منذر عياشي "الكتابة الثانية وفتحة المتعة" المركز الثقافي العربي ط1، 1998، ص14.
- 3 - علي حرب، "نفس المرجع"، ص18.
- 4 - من ديوان "أحمد عبد المعطي حجازي" قصيدة، "طلال الوقت".
- 5 - أحمد بعد المعطي حجازي، مطلع قصيدة "طلال الوقت".
- 6 - ينظر "أحمد عبد المعطي حجازي" قصيدة طلال الوقت.
- 7 - صلاح فضل "أساليب الشعرية المعاصرة" دار الآداب بيروت، ص19.
- 8 - سورة الكهف.
- 9 - علي حرب "نقد النص" المركز الثقافي العربي، ص24.
- 10 - مصطفى الجزار، شاب مصري، مقطع أخذ من قصيدة طويلة مطلعها كفكف دموعك وانسحب يا عنتره.

الوجه الآخر للبلاغة العربية

مراجعة في الأسس والمنطلقات مع مصطفى ناصف

أ.د. حبيب مونسي

جامعة بلعباس

إن الورقة التي أنقذم بها، تستند إلى آراء مفكر بلاغي حديث، تستخلص من عرضه ما تحسبه يقدم فهما جديدا للبلاغة العربية لم يألّفه الدارسون، ولم يلتفتوا إليه في إجراءاتهم التطبيقية..

كثيرا ما اعتقدنا بأن البلاغة العربية إنما هي مباحث تكميلية تضاف إلى الصنيع الأدبي تحليلية وتزيينية، وأنها غير معنية بالفكرة إبداعا وتجلية، وأنها من المحسنات التي يدفع بها الأديب إلى ساحة كتابته لتكون زينة، وبهرجة، وتبرّجا، غير أننا حين ننقب في المنطلقات الأولى للبلاغة العربية نتجلى لنا مسافات أخرى من الصراع الذي كانت البلاغة أحد أدواته الماضية الفاعلة من جهة، وكان هو وقودها المفعّل لها من جهة أخرى. وأنها ما قامت في السنة القوم بلاغة وفصاحة واقتدارا لغويا، إلا لقهر الآخر وإفحامه، وأنها كانت في فم البليغ سحرا يجعل الباطل حقا والحق باطلا، وأنها كانت في لسان الحاكم مسوغا لفتك، وقتل، وتشريد، وأنها كانت في ذائقة الدعاة سموما تنفث في ريق، وعلقا يُداف في عسل.. وأنها حملت في أثوابها تلك كل مظاهر الغلبة والقهر والإفحام.

إن البلاغة حين يُزاح عنها نقاب الجماليات، ويكشف فيها عن ألوان الهيئات التي تصاحب السياسي، والداعية الديني، والمتجبر الحاكم، والخطيب الذي يبرر أفعال سيده.. تتحول سريعا إلى شيء يقتضي منا ضرورة إعادة النظر، وضرورة إعادة التقييم، وضرورة إعادة التفكير في طرق الاستفادة..

إن الورقة التي أنقذم بها، تستند إلى آراء مفكر بلاغي حديث، تستخلص من عرضه ما تحسبه يقدم فهما جديدا للبلاغة العربية لم يألّفه الدارسون، ولم يلتفتوا إليه في إجراءاتهم التطبيقية..

1- البلاغة ظاهرة إسلامية:

قد يكون من الملفت حقا أن ننتبه أولا إلى حقيقة تاريخية تتصل بنشأة البلاغة العربية، فلا نعود بها إلى الفترة الجاهلية لنرى في النماذج المختارة من الشعر والنثر دلائل حسنة على الصنيع البلاغي في فنون القول، فذلك أمر طبيعي على السنة من جبلوا على الكلام الفصيح البليغ. غير أن الهم لم يكن منصرفا في يوم من الأيام إلى البلاغة باعتبارها نشاطا يقع داخل الكلام لتزيينه وتجميله والخروج به في أبهى الحل. وإنما كانت الفلذات البغية تتأتى للمتكلم بحسب المقامات التي يحياها بين أقرانه

وذويه، فهي من كلامه بمثابة الصلب الذي يقيمه لا الزائد الذي يطراً عليه. غير أننا مع "مصطفى ناصف" نلاحظ أمراً آخر يتصل برغبة القول، وحمل الآخر على الاقتناع، وتغيير وجهته، استناداً إلى الصراع القائم بين المتحدث والسامع. وكأن فكرة الاختلاف وتعدّد الرؤى، والمدافعة من أجل تثبيت الرأي، هي المفعل الأساس في قيام النشاط البلاغي. لذلك ربما: «تكون ظاهرة البلاغة ظاهرة إسلامية لا جاهلية، لأن الإسلام كان حركة صراع بين المعتقدات. والصراع بين المعتقدات هو منبت فكرة البلاغة. وليس من اليسير العثور عليه في العصر الجاهلي»¹ وربما أثبت الشعر الجاهلي صحة هذا الرأي من خلال خلوّه من مظاهر التدين وعلامات الشعائر والطقوس الدينية، وانصرافه إلى اليومي الذي يشغل الناس في حلهم وترحالهم. فلم نجد في دواوين الشعر الجاهلي قصيدة تتحدث عن مفاضلة بين معبود وآخر، أو أخرى يحاول صاحبها التأثير في غيره لنشر اعتقاد أو فكرة.

بيد أننا حين نلج ساحة العالم الإسلامي في قرنه الأول، نجد أنفسنا وجها لوجه أمام تحديات جديدة تقف في وجه الدين الجديد، إما تحاوره من داخله وإما تتنازله من خارجه، وقد كان الوطء أشد من الحركات الداخلية التي ترى في نفسها الفهم الصحيح للدين الجديد، وتخطئ غيرها في الجزئيات والنصوص. فإذا أدرنا نشأة البلاغة العربية على الصراع، وما يصاحبه من قول وجدل، فإن الساحة الإسلامية تقدم ذلك الفضاء الخصب لنمو أسباب القول الفصيح، وانتشاء أدوات البلاغة، واتخاذها في نهاية المطاف وسائل للسيطرة التوجيه. لأن: «كلمة **الصراع** تنطوي على تجاذب وتنافر وما بينهما من حركة، ويعبر عن هذه الحركة عادة بلفظ مثل **الإقناع** و**الجدل**، و**الحجاج**. ومن ثم نستطيع أن نذهب إلى أن البلاغة مرادفة لبعض مظاهر الصراع العقائدي في اللغة»² ما دام الاستعمال هو الذي يلون اللغة ويصبغها بصبغته الظاهرة. فإذا علمنا أن ما يسطرّع في الساحة الإسلامية، جدلٌ قولِي قد يرفده السيف في لحظات التآزم القصوى، أدركنا ما للبلاغة والافتقار القولِي من مفعول في المتخاصمين الذين يطرحون آراءهم طرْحاً قد لا يتّسم في كثير من الأوقات بالروية والهدوء، وإنما يرفعونه في أحيان كثيرة على شبا السيوف والرماح.

وكلما قام الصراع على ثلاثية **الإقناع**، و**الجدل**، و**الحجاج**.. كلما اعتمد على أفانين القول، يُخرج بها مادته إخراجاً يمكّنه من إذعان الآخر، والسيطرة عليه. فليس من باب الجدل، ولا من مطالب الحجاج إحقاق حق، أو إبطال باطل، وإنما مطلبه الأول والأخير حمل الآخر على اعتقاد جديد، أيّاً كان ذلك الاعتقاد، وأيّاً كانت مادته، ومن ثم إفحام الخصم وإسكاته وتبكيته. والملاحظ أخيراً أن الأدب الجاهلي: شعراً أو نثراً، لم يحمل شيئاً من هذا الصراع، ولم يفصح عن أي آلية من آلياته في دواوينه ومتونه. ولذلك لم يجد العربي الأول حاجة إلى تشقيق القول في المسائل البلاغية التي لم يعرفها إلا أنماطاً في القول يستعين بها عند ضرورات التعبير وحسب.

لقد نبه القرآن الكريم إلى حقيقة الجدل حينما أشار إلى الصراع الذي كان يدور دوماً بين الأنبياء والرسل وأقوامهم ممن يرفضون الدين، فيقفون في وجه الدعوة وقفة المجادل المصارع. ويسعون إلى استمالة البقية الباقية من ذويهم إلى صحة مذهبهم،

وسلامة اعتقادهم. ويستعملون لذلك ما أوتوا من طاقات القول في الجدل والإقناع. والقرآن الكريم: «أوضح دليل على هذا الزعم. وهو يشير إلى أن من الناس من يعجبك قوله في الحياة الدنيا.. هذا ما يسمى بالاستمالة وأشار إلى القول (الباطل) الذي يغري بالاستماع إليه، والحق البريء من الزينة.»³ وكان القدرة على تحقيق القول قد تتخطى في أحيان كثيرة حدود المتعارف عليه من القيم، كالحقيقة، والصدق، والباطل، فتزييفها تزييفا يُظهرها على غير طبيعتها. ذلك هو مفعول "السحر" المنوط بأسباب القول، المتصل بأفانين البلاغة، الذي يبلد الحس، فيستدرج السامع إلى بغية المتكلم، فينقاد له انقيادا. كل ذلك والمتحدث بجانب الحق، وينتصر للباطل، ويتنكر للعقل. ورب باطل وجد في ألسنة البلغاء شُعَبًا للتفنن في الإخراج والبهرجة فأكسب ذويه سلطة ونفودا، ورب حق لم يضاف في مخرجيه إلا عيا وحصرًا وضيق صدر، فلم يُخلف في سامعيه إلا تَوَلُّيا وصدودا.

2-البلاغة: صدق وكذب: ما من شك إذا أننا أمام صورة جديدة لفهم البلاغة العربية، وأننا حين ندرجها في إطار الصراع الديني والسياسي والمذهبي، نكشف عن وجه مغيب من وجوها لم تطله الدراسات التي لا ترى فيها سوى زينة قولية تقف عند حدود الجماليات ولا تتخطاها إلى أبعاد أخرى تتصل بالقيم التي يركن إليها الإنسان في تعامله مع ذاته والآخرين. إنه الوجه الخفي الذي يُطل علينا من وراء تكيف القيم وتدليسها، وإخراجها في أثواب ليست لها بالضرورة. وجه يكشف القناع عن المفعول السحري للبلاغة في تصديه للمخالف المناهض الذي تداريه وتلتف حول مداركه وأحاسيسه لتصب مادتها في روعه فيستكين لها.

إن البلاغة في ثوب الصراع، تتأرجح بين الصدق والكذب، بين الحق والباطل، وتضع طاقتها القولية، وعدتها الإبلابية، في خدمة كل طرف بحسب الفائلين بها، وهي في هذا الموقف تخلص إخلاصا ملحوظا لما أسميناه ب"المقام والمقال" لأن المناسبة بينهما مناسبة نفعية لا تشترط أبدا قيمة، وإنما ما يعود على صاحب المقال من المقام من فائدة. ولا تتجلى قيمة "المناسبة" إلا من خلال قيمة "الفائدة" العائدة على المتكلم، ولن يكون: «تاريخ البلاغة بمعزل عن نوعين من اللغة: أحدهما صادق أو حقيقي. والثاني خلاب ومستحب. قد يجتمع هذان النمطان في قول واحد، وقد يفترقان. ولكن التمييز بينهما ضروري. فربما يكون للحق ميزات ظاهرة، وربما يجتمع للباطل أوجه استحسان باهرة.»⁴ ذلك هو منطق البلاغة البراغماتي، الذي لا يحفل كثيرا بالصدق والحق، وإنما ينتصر دوما إلى "الظهور والبيان" و"الحجة والإذعان" ولو أننا نتبعنا التعريفات التي ساقها أهل البلاغة لوجدنا فيها هذا الوجه الخفي يطل علينا كلما تجاوزنا حدود الجماليات والزخرف التي تعودنا الوقوف إزاءها فيما يشبه الدهشة والانبهار. ولو عدنا إلى أشهر التعريفات التي يرددها الدارسون، والتي تلخص البلاغة في: "إيجاد اللغة التي تناسب الموقف" واستبعدنا الشطر الجمالي الذي توحى به العبارة، وقفنا وجها لوجه أمام حقيقة عارية للبلاغة، لا ترى في اللغة إلا ذلك الاستعمال الذي يروض الموقف فيخرجه في الهيئة التي يريدها المتكلم، فينقلب الواقع بين يديه إلى حقيقة أخرى غير تلك التي يعرفها

العامة من الناس. إنه حال الخطباء في التجمعات السياسية والمذهبية، أو حينما يسألون فيجيبون بما يرد عنهم السائلين حيرى مفحمين.

3-البلاغة: حمد وذم: إذا كانت الصفة الأولى للبلاغة العربية تتأرجح بين الصدق والكذب في تعيينها العام، فإن صفة البليغ التي تلحق المتكلم تحمل هي الأخرى تأرجحا بين الحمد والذم. ذلك أننا حين نصف شخصا بالبليغ قد لا نفعل ذلك حمدا ومدحا، وإنما نلجأ لهذه الصفة تعبيراً عن قيمة غير أخلاقية تستعمل قدرتها القولية في غير محلها، فتخرج لنا الكذب صدقا والصق كذبا، وتدفع المستمع إلى اعتقاد مشين. «لأننا إذا تأملنا: «لفظ البلاغة من الناحية التاريخية كان دالا في بعض الأحيان على ما يمكن أن نسميه باسم جمال الشبهات. وكان وصف المرء بأنه بليغ يمكن أن يقصد منه وجهان. أحدهما أقرب إلى الحمد والثاني أقرب إلى الذم والاحتراس.»⁵ فقد أخرج ابن حبان في صحيحه قال: «أخبرنا أبو يعلى، حدثنا خليفة بن خياط، حدثنا خالد بن الحارث، حدثنا حسين المعلم عن عبد الله بن بريدة عن عمران بن حصين قال، قال رسول الله ﷺ ثم أخوف ما أخاف عليكم جدال المناق عليم اللسان»⁶ والحديث من باب التحذير الواقع في مستقبل الأيام. وكأن الآتي سيفتح أمام طائفة من الناس تستعمل "علمها اللساني" في الجدل بغية إخراج الناس عن جادتهم. وسيكونون خطرا على الناس في استنادهم إلى طاقاتهم اللغوية وأدائهم البليغ من أجل تزيف الحقائق والتدليس على الحق. ومن ثم يحذر الرسول ﷺ أصحابه وسائر المسلمين من هذه الطائفة التي ستكون لها صولات وجولات في حاضر المسلمين وفي مستقبلهم.

لقد أدرك علماء العربية منذ القدم هذا الشرط الخفي في البلاغة وإن سارعوا إلى تمجيدها، ودفع الناس إليها حمدا وتعليما، غير أنهم ذكروا بما يعرفوها من دخن. فهذا صاحب "الإمتاع والمؤانسة" يقول عن البلاغة: «هي الجامعة لثمرات العقل، لأنها تحقق الحق وتبطل الباطل على ما يجب أن يكون الأمر عليه؛ ثم تحقيق الباطل وإبطال الحق لأغراض تختلف، وأغراض تأتلف، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها من خير وشر، وإباء وإذعان، وطاعة وعصيان، وعدل وعدول، وكفر وإيمان، والحاجة تدعو إلى صانع البلاغة وواضع الحكمة وصاحب البيان والخطابة؛ وهذا هو حد العقل والآخر حد العمل.»⁷ إنها في مبتدى الأمر وسيلة من وسائل إحقاق الحق، وإبطال الباطل وفق ما يجب أن يكون الأمر عليه. غير أنها ذات حد ثان، ينصرف إلى قلب الموازين وتحويل الحق إلى باطل والباطل إلى حق، جريا وراء أحوال الدنيا من خير وشر، وإباء وإذعان، وطاعة وعصيان، وعدل وعدول، وكفر وإيمان.. وكأنها تتأرجح دوما بين النقيضين، تخدم هذا وذاك بنفس الطاقات الكامنة فيها، فتصير الشر خيرا وتزينه في أعين الناس، وتلين الأبي الشديد، فترخي زمامه، وتدلي طوله، فينقاد مذعنا، وتقت في عضد الطاعات لتجعلها عصيانا وتمردا، وتميل بالعدل قليلا قليلا حتى يتسمى عدولا، وتتحرف بالإيمان شكا وارتيابا ليؤول إلى كفران والإحاد.

إن أبا حيان ليدرك جيدا أن القضية التي يعرضها الساعة، لن يقبلها أناس لم يجدوا فيها سوى زخرف القول وفنتته، لذلك يسارع إلى تحديدها على نحو لا يدع مجالا للشك. إن البلاغة في حد العقل نشاط خير يرقى على كل التهم، غير أنها في حد العمل وسيلة يركبها كل راكب، ويستعملها كل مستعمل لغايات تختلف باختلاف الأهواء والنيات. وإذا نحن تأملنا قول الشاعر:

ليس شأنُ البليغ إرساله القو
لَ بطول الإسهاب والإكثار

إنما شأنه التلطف للمع
نى بحسن الإيراد والإصدار

ألفينا إدراك البلاغة في معنى الإيجاز يقف عند حدي دخول القضية والصدور عنها تلطفًا، وكأن الشأن كله ليس في إصابة الحق والحقيقة بقدر ما يكون الشأن كله في كيفية التخلص من الموقف لصالح المتحدث. فليس من ديدن البلاغة الاكتراث للمسائل الأخلاقية: من حق وصدق وعدل.. وإنما اكتراثها لكيفيات الورد والصدور من القضايا التي يتلبسها الموقف.

4- البلاغة، جدل وقهر: لطالما اعتقدنا أن الجدل في أي مستوى من مستوياته، إنما يشير إلى حرية الرأي. وأنه الوسيلة التي تكفل لكثير من الناس بسط أفكارهم وعرضها على مشرحة النقد، والخروج بها صافية بعد تهذيبها من الشوائب، وإخصابها بما يستجد عليها من أفكار، وما يتولد من الدائرة الجدلية فيضاف إليها مُجددا أنساقها، مُقويا حجتها. لذلك قد يبدو الجدل في ظاهر الأمر مظهرًا من مظاهر حرية العقل: «لكنه في الحقيقة غير ذلك. فهو في الاصطلاح القرآني مرادف لما نسميه باسم تحكم الأفكار السابقة قبل الدخول في الموضوع أي: التبييت. ومرادف لتبرير المواقف والبحث عن الغلبة»⁸ لأن المجادل صاحب فكرة استحوذت عليه فصارت معتقدا ينافح عنه ويدعو له، ومن ثم فالجدل بالنسبة إليه وسيلة للهيمنة على الآخر واستدراجه لفكرته، والتسلط عليه من خلال الحجج التي يسوقها بين يدي فكرته. وأن التبييت إضمار لخطط تعرف أهدافها ومراميها فتتوسل لها كافة الوسائل التي يتيحها الجدل، ومنها البلاغة والقدرة على إخراج الكلام في أفانين تزلزل قواعد القيم، وتشكك في ثوابت المعتقدات.

أما إذا عدنا إلى أصل الكلمة وضعًا، ألفينا فيها الدلالة على **الحبل الشديد المجدول** الذي تقاد به الناقة، وكأنه علامة على ذلك الشد المستمر للطرف الآخر، وجره إلى مراد المتكلم، شدا قويا عنيفا، مادام المصطلح لم يتخلّ عن دلالة الشدة، والاستعلاء، والمخاصمة. فالجدل هو: «**اللَّدُّ في الخصومة والقدرة عليها** وقد جادله مجادلة وجدالاً، ورجل جدل ومجدل ومجدال شديد الجدل. ويقال جادلت الرجل فجدلته جدلاً أي غلبته ورجل جدل إذا كان أقوى في الخصام وجدله أي خاصمه مجادلة وجدالاً. والاسم الجدل وهو **شدة الخصومة** وفي الحديث: ما أوثي الجدل قوم إلا ضلّوا. الجدل مقابلة الحجة بالحجة، والمجادلة المناظرة والمخاصمة»⁹ وكأننا في الجدل أمام طرفين متخاصمين ابتداء، لا يقوم اللقاء بينهما على المسالمة والمهادنة،

وإنما يقوم على اللدود والخصومة. ومن ثمَّ فالعلاقة التي يقيمها الجدل لا تبني على حرية الرأي ورجاحة العقل، وإنما قيمها على القهر والغلبة يفسر كثيرا من المواقف التي يذم فيها الجدل، يسلب من كل فضيلة، لأنه سيقوم على مرتكزين: القدرة على الإقناع، والقدرة على الإلحاح والمشاكسة. ومنها كان الضلال الذي أشار إليه الرسول .p

5-البلاغة، لغة المعارضة: إذا كنا قد خلصنا إلى أن الجدل أسلوب من أساليب القهر والتسلط، وأنه يتوسل البلاغة لجر الآخر إلى اعتقاد جديد، جرا قد يتسم في كثير من الأحيان بالعنف والشدة، وأن الجدل والحجاج من أساليب البلاغة، فذلك يجعل منها: «ظاهرة إسلامية اضطر إليها فريق من المعارضين. وارتبط فن البلاغة بفن المعارضة، واضطر إليها أصحاب الأحزاب السياسية والفرق الدينية فيما بعد.»¹⁰ ولم تكن المعارضة التي عرفتها الساحة الإسلامية في قرونها الأولى، معارضة سلمية تتوخى الحوار والجدل، وإنما كانت في كثير من الأوقات معارضة مسلحة، تحشد سوادها بالخطب والمناظرات، وتسعى إلى كسب البلغاء إلى قضيتها لينافحوا عنها في المساجد والأسواق وتجمعات الجند. وكذلك فعل الخوارج والشيعة من جانب، وكذلك صنع بنوا أمية ومن والاهم من جهة أخرى.

إن المتصفح لكتب الأدب والتاريخ، وما خطته أيدي الفرق والمذاهب ليكتشف حقيقة البلاغة العربية حينما تلبست قضايا السياسة والدين والأهواء، واستعملت طاقتها في إخراج كل ذلك في أثواب الحق كما يفعل الساحر حين يسحر أعين الناس ويسترهبهم ويبيدي لهم الأشياء على غير حقيقتها. وقد بيّن: «الإسلام منذ لحظاته الأولى ما يكتنف بلاغة القول من خطر أحيانا. وحينما قال الرسول p (إن من البيان لسحرا) جمع بين عدة اعتبارات: بين محبة القول والرغبة في الاستماع إليه من ناحية، والتعوذ من البيان الساحر إذا ما ملك عقل الإنسان ونفسه.»¹¹ ومكمن الخطر في السحر البلاغي يتجلى في الإذعان، تلك الحال الشبيهة بالانقياد المستسلم الذي يتخلّى فيه صاحبه عن كل مقوماته العقلية، وأحاسيسه القلبية، فيكون تابعا، راضعا، مهزوما أبد الدهر، مقلدا، يفتقر إلى أدنى فكرة خاصة. إنها طبيعة المسحور الذي يستولي عليه السحر فيسلبه العقل والقلب معا. وحينما نُقل السحر إلى القول والبيان صار: «يُقصد به إغراء الكلام والقدرة غير العادية على أن يصرفك إليه دون أن يكون لذلك سبب واضح أو حجة مقنعة. ومن هنا يطلق لفظ السحر على كل ما يخلبك إليه دون أن تعرف سببا للخلاية.»¹² وهي حالة يحسن بعلم النفس اللغوي تدارسها للكشف عن الجانب النفسي الخفي في التأثير البلاغي، ما دمنا نتحدث كثيرا في البلاغة بألفاظ ذات صلة بالجانب النفسي الغامض الذي يتحسس مواطن التأثير والتأثير.

6-البلاغة، مرآة العصر: إذا كنا قد أدركنا حقيقة البلاغة العربية، واكتشفنا وجهها الخفي المرتبط بالحاجات والمصالح، المقترن بالقدرة على التحويل والتكيف، وشد الآخر إلى مبتغى المتكلم تسلطا وقهرا، فإن قراءة البلاغة العربية من هذا الوجه يكشف سريعا عن طبيعة المجتمع الذي تشيع فيه البلاغة، وتتخذ وسيلة للارتقاء للبلغاء إلى مصاف الحكم والتسيير. وكأنها بلغة تمكن بعضهم من تصدر مجالس الناس ونواديهم. ومن ثم كان تاريخ البلاغة العربية: «هو تاريخ انطباع الحياة السياسية، والاجتماعية، والعقائدية، على اللغة العربية. وأصبحت اللغة إحدى وسائل القهر والخوف كما أصبحت إحدى وسائل القبول والساد». ¹³ فكل بحث في حال اللغة وتقلباتها البلاغية يكشف عن الدمغة السياسية والاجتماعية والدينية في صلبها. فهي البصمة التي لا تخطئها العين، في كل لفظ ومعنى. مادامت مقاييس الجودة في استعمالها إنما تؤول إلى خدمة مجال من تلك المجالات. فاللغة باعتبارها أداة ستحفظ في ظاهرها وعمقها آثار الاستعمال التي ربما غيرت دلالات الألفاظ أو حولتها عن وضعها الأول، أو انزاحت بالمعاني عن إحياءاتها الدلالية إلى أخرى لم تكن لها من قبل.

وإذا نحن قابلنا بين الثنائيتين: **القهر والخوف من جهة والقبول والساد** من جهة أخرى تبدت لنا العلاقة القائمة بين البليغ والجهاز السلطوي الذي يسانده وبين المتلقي الذي يجب عليه أن يقبل ويذعن. إن القهر والخوف يتلبسان الألفاظ والمعاني والصور، ويسكنان عمقا في قلب العبارات مشبعين بالتهديد والوعيد.. ولنا أن نتذكر خطبة الحجاج في الكوفة، وكيف خرج الناس بعدها -على الرغم من اختلاف مذاهبهم وتنفر توجهاتهم السياسية- مقهورين خائفين، يشك الواحد منهم في ظله أن يكون رقيقا على ضميره. فهل كان الحجاج سديدا في رأيه مصيبا في قوله؟ أم كان الحجاج متسلطا حتى من خلال اللغة والبلاغة؟ تلك مسألة يدركها العربي الذي يعرف كيف تتصرف لغته، متى تعد ومتى تنوعد!

بل في الأمر ما هو أخطر من ذلك، فقد ينصرف القهر في نفس المتلقي إلى التماس الأعذار للقاهر، وكأن سحر القول يبذل كل دفاعات المتلقي ليجعله فريسة للشك والحيرة. فهذا "مالك بن دينار" يقول: «(ربما سمعت الحجاج يخطب، ويذكر ما صنع به أهل العراق، وما صنع بهم، فيقع في نفسك أنهم يظلمونه، وأنه صادق لبيانه وحسن تخلصه بالحجج) وبعبارة أخرى يصبح استعمال اللغة مقرونا بالقدرة على الإيهام.. الإيهام بالصدق». ¹⁴ ذلك هو مفعول السحر في أشد سطوة له، حين يشكك المعارض في حجته، ويزلزه عن يقينه، ويدفع به إلى التماس الأعذار لجلاذه. فليس أشد على العامة من خطيب يعرف كيف يحرك فيهم مشاعرهم المتناقضة، وكيف يستثمر فيهم أدنى الخلجات التي يمكن أن تلهب عواطفهم، وأن تدفع بهم في مسالك غير التي أقبلوا منها، وأن يعتنقوا من الأفكار ما كانوا يلفظونها بشدة من قبل. لذلك صارت البلاغة على لسان هؤلاء: «خطرا يهدد العامة كما يهدد الخاصة. إن الطبقة التي لديها مقاليد الأمور تصطرع في شكل أحزاب، أو ميول، أو فرق، وتدخل اللغة في مجال الصراع، ويجر ذلك إلى مساوئ ومنافع». ¹⁵ وهو عين الحكم الذي انتهى إليه التوحيد من قبل.

7- البلاغة، السرعة والتدليس: ولكي نتبين طبيعة الخطورة التي تتلبسها

البلاغة العربية يتوجب علينا أن نعيد قراءة بعض الأخبار التي استخلصنا منها من قبل تعريفاتنا للبلاغة والفصاحة، والتي أعجبنا بصياغتها لأننا اكتفينا بالقشرة الظاهرة الكلمات، ولم نكلف أنفسنا لحظة التأمل في المخبوء الذي يسكن كل لفظ بعيدا عن الاعتبارات الجمالية المحضة. فقد سأل "معاوية بن أبي سفيان" τ "صحار العبدى": «ما تعدون البلاغة؟ قال: الإيجاز، فقال له معاوية: وما الإيجاز؟ قال صحار: أن تجيب فلا تبطئ. وأن تقول فلا تخطئ. وهكذا تتحول البراعة السياسية إلى براعة لغوية.»¹⁶ فالإيجاز الذي كنا نعهده من قبل اقتصادا لغويا يريح المتكلم من عناء التطويل وغماتة الحشو، نراه الساعة على لسان هذا الأعرابي سلاحا ذو حدين: عدم الإبطاء، وعدم الخطأ.. وليس يفهم من هذا المقام سرعة البديهة فقط، فذلك أمر حاضر في البلاغة غير منكور، وإنما الإبطاء في صاحب السلطة أمام السائل دليل على الارتباك والحيرة، قد يشيع كثيرا من الريب في النفوس. فالإسراع هنا إجم للشك، وسد لمنافذ السؤال المتجدد. كما أن الخطأ ليس معناه إصابة كبد الحقيقة، وإنما عدم التعارض مع الموقف السياسي الذي يصدر عنه المتكلم البليغ. ذلك ما نشهده عند كثير من الساسة المحنكين اليوم الذين يسألون في قضايا شائكة ويجيبون بكيفية تفتح لهم دوما سبل التنصل والمدارة. وكأن الخبرة الدبلوماسية إنما تقع على هذا الاقتدار اللغوي الذي يفوت الفرص أمام السائل للإيقاع بالمسئول.

إن الإسراع في الإجابة: «ربما لا يحق حقا ولا يبطل باطلا، ولكنه يحقق منفعة. ومن هنا كان الإيجاز هو فن الخروج من المأزق والقدرة على تغطية أوجه النقص.»¹⁷ بل يحسن بنا أن نعيد وقفات مع النصوص التي اختارها الأدب العربي لتكون منارات لأجود الأساليب البلاغية، ثم نعاود قراءتها من جديد حتى نتأكد من خلوها من القيم الأخلاقية والجمالية التي نؤمن بها جميعا، ولنكشف فيها عن غايات ومنافع تتصل برغبات بعض من الناس، كان في مقدورهم أن يخرجوا القول أفانين ساحرة ممزوجة بالتدليس وتغطية أوجه النقص في سياسات الحاكمين.

أن توجز معناه أن تدفع باللغة إلى منطقة البياض، لنقول عنك كل شيء ولا شيء في نفس الوقت. ما دامت القيم التي يؤمن بها العامة يكفر بها الساسة كل حين، وليس لهم من هم سوى هدمها في كل قول وفعل، ولفظ: «لا تخطئ. ليس معناه أن لا تخطئ خطأ منطقيا، ولا تخطئ حقوق الناس ومصالحهم، ولكن معناها أن تقول فلا يظهر الخطأ الحقيقي الكامن في موقفك. وهكذا أصبحت البلاغة فن صرف الناس عن مساءلة الولاة والحكام. فالتفت الناس إلى بلاغة الوعظ والإرشاد الخالية من كل ما سلف.»¹⁸ ذلك هو الوجه الآخر للبلاغة العربية الذي دفع العامة إلى الركون إلى بلاغة أخرى ليس فيها شيء من التدليس والقهر والتسلط فكانت بلاغة الوعظ ملجأ يلوذون إليه لأنهم متفقون على صفاء المعين الذي يغترف منه هؤلاء.

- 1- مصطفى ناصف. البلاغة والأسلوب. المركز الثقافي العربي 2002. ص: 15.
- 2- نفس، ص: 16.
- 3- نفس، ص: 19.
- 4- نفس، ص: 19.
- 5- نفس، ص: 20.
- 6- ابن حبان. صحيح ابن حبان. ج: 1 ص: 281. (تح) شعيب الأرنؤوط. مؤسسة الرسالة. ط2. بيروت 1993/1414.
- 7- أبو حيان التوحيدي. الإمتاع والمؤانسة. ج1. ص: 31. موقع الوراق.
- 8- مصطفى ناصف. نفس، ص: 21.
- 9- ابن منظور. لسان العرب. ج: 11. ص: 103. ط: 1. دار صادر بيروت.
- 10- مصطفى ناصف. نفس، ص: 21.
- 11- نفس، ص: 22.
- 12- نفس، ص: 23.
- 13- نفس، ص: 24.
- 14- نفس، ص: 26.
- 15- نفس، ص: 26.
- 16- نفس، ص: 28.
- 17- نفس، ص: 30.
- 18- نفس، ص: 30.

في سبيل بلاغة عربية جديدة

د. خالد بوزياني

جامعة عمار ثليجي – الأغواط – الجزائر

ملخص البحث:

تتمحور إشكالية البحث حول موضوع تجديد البلاغة العربية في زمن ظهرت فيه نصوص جديدة تمخضت عن تصورات وطرحات وأفكار حولت وغيّرت من أشكال الأجناس الأدبية، لذا فنحن في حاجة إلى نظرية عامة تحيي بلاغتنا العربية وتوجهها الوجهة السليمة وترجعها إلى وضعيتها الطبيعية وتنزعها من أيدي العابثين بها.

وهنا يمكننا أن نطرح جملة من التساؤلات: فهل مادة البلاغة العربية صالحة للتطور؟ وأين تكمن العيوب المنهجية للبلاغة العربية في ظل تطور الأجناس الأدبية؟ وهل نحن في حاجة إلى إعادة بناء البلاغة العربية وإحيائها؟ أم نحن في حاجة إلى وضع صياغات شكلية؟

ما زلنا نتحدث عن قضية اللفظ والمعنى ومن هو الاتجاه الأصح أنصار اللفظ؟ أم أنصار المعنى؟ وانقسمنا إلى مؤيد ومعارض وإلى متحيز ومتعصب، وامتألت كتبنا بطرح القضايا الهامشية وانزلت البحوث الحديثة إلى تيار جارف أدى بها إلى المقارنات والإسقاطات وركزت على التأثيرات الوهمية من النظريات الغربية الحديثة.

إن التحولات التاريخية والثقافية والتطورات العلمية والمعرفية التي شهدتها القرنان الثامن والتاسع عشر، عجلت من سقوط البلاغة الأوربية وفقدانها كل قيمة علمية والحال ينطبق أيضا على البلاغة العربية.

سنرى من جانب ظهور نصوص جديدة تبنتها تيارات فكرية ومذاهب أدبية، ومن جانب آخر ظهور نظريات لسانية حديثة أثرت أيما تأثير في بروز علم جديد هو علم الأسلوب.

فعلى الصعيد الأول نرى أن انحطاط البلاغة كان نتيجة ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة أدى بها إلى السقوط شيئا فشيئا لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها،¹ وذلك لحرمانها الأسس الميتافيزيقية والجمالية التي كانت تسندها مما أدى إلى نزولها إلى مستوى فن الكتابة وصارت مجموعة من الوصفات العلمية.²

إن النصوص الجديدة التي تمخضت عن المذاهب الأدبية لم تكن تنطبق على المعايير والقواعد التي أعدت لنصوص من عصور كلاسيكية، إن أول تحول لهذه النصوص كان في المفاهيم الجديدة للفن عند الرومانسيين³ الذين تمردوا على قواعد

الكلاسيكيين وكل القوانين الشعرية الأرسطية التي اعتمدت في النقد والشعر إلى غاية القرن الثامن عشر، وتبنيهم الأفكار المثالية وبخاصة عند كبار المنظرين لهذا الاتجاه الذي يمثلته (كانط) و (هيجل).⁴

فتطور الأدب إذن ساهم بشكل واضح ومباشر بالإسراع في فقدان البلاغة كل قيمة علمية لدى جمهور جددته الانقلابات الاجتماعية والتحولات السياسية والقطيعة مع التعليم التقليدي ولاسيما أنصار جيل الجمهورية والإمبراطورية على حد سواء، يضاف إلى ذلك كله انتشار الثقافة الديمقراطية والاتصال بالأدب الأجنبية التي قدمت المثل الأعلى في أعمال عظمى ليس لشروط الكتابة الدوغمانية والقديمة عليها من الفضل إلا شيئا يسيرا⁵ تمثل خاصة في مفهوم الأسلوب الذي درس من خلال الطرح البلاغي وذلك ببروز فنون للكتابة ذات طابع معياري وتعليمي تجسدت في مصنفات تطبيقية لتعليم الطرق الجيدة للكتابة والتعبير، مرتكزة خاصة على أمثلة منتقاة من أعمال الكلاسيكيين.⁶

يقول (رولان بارت) (Roland Barthes): "يتمثل انتصار البلاغة في هيمنتها على التعليم، أما احتضارها فيتجلى في اختزانها ضمن هذا القطاع، إنها تسقط شيئا فشيئا في زوال نفوذ ثقافي. وهذا الزوال مقاد من طرف إعلاء قيمة جديدة... فلا تركز الفصاحة على تطبيق سنن خارجي على الخطاب، لكن على الوعي بالفكر الذي يولد فينا بطريقة يمكن معها إنتاج هذه الحركة عندما نتحدث إلى الآخر جاذبين إياه إلى الحقيقة كما لو أنه يكتشفها شخصيا".⁷

وعلى تعبير صلاح فضل أن حماية القوانين التعليمية في أوروبا هي التي عاقت دفن البلاغة نهائيا، ولم يكن واقع البلاغة العربية بمنأى عن ذلك ثم أن احتضان المؤسسات التعليمية لكلمة بلاغة لم يكن يضمن لها أي وجود فعال في الحركة النقدية والأدبية.⁸

إن العبارة القائلة: **"لنحارب البلاغة"** ليس لها معنى آخر غير شن الحرب على البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها الجاهزة التي طالما أرهقت اللغة دون طائل.⁹ غير أن هناك من الكتاب المحدثين راح يدافع عن البلاغة ككيان مستقل لا يمكن أن يندثر أو يزول أو يتحول فنلاحظ أحمد حسن الزيات يؤلف كتابا بعنوان دفاع عن البلاغة¹⁰ وفي أوروبا مؤلفات كثيرة أراد بها أصحابها رد الاعتبار للبلاغة منها كتاب البلاغة من الإغريق إلى أيامنا هذه للكاتب البلجيكي (ميشال ماير) (Meyer Michel) حيث يقول في مقدمة كتابه: "إنه لا يوجد على الإطلاق تاريخ عام للبلاغة باللغة الفرنسية لكننا نجد مصنفات عديدة لتاريخ الفلسفة والأدب والفن أو العلم، وكأن البلاغة ليس لها وجود خاص أو كأنها لا تستطيع تطوير نفسها بنفسها".¹¹

غير أن الحقيقة المؤكدة أن الأسلوبية قد جاءت بديلا عن البلاغة بديلا لا بد من وجوده في زمن تراكمت فيه النظريات الفلسفية والمقولات الجمالية والطرحات العلمية المختلفة الرؤى والمتباينة المناهج والاتجاهات، لهذه الأسباب قامت الأسلوبية بديلا لازما وملحا عن البلاغة.

ولا بد أن نستعمل كلمة بديل في هذا المقام بحذر فهي لا تدل على الاستمرار في المنهج نفسه وإنما تعني في منهج مغاير قد يهدم كثيرا من الطرحات البلاغية ليبنى على أنقاضها طرحات جديدة، يقول عبد السلام المسدي في هذه القضية: "إن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، والمفهوم الأصولي للبديل كما نعلم أن يتولد عن واقع معطى وريث يفني بموجب حضوره ما كان قد تولد عنه، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في الوقت نفسه هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في الوقت نفسه أيضا."¹²

من خلال الآراء السابقة يمكننا أن نكون رأيا مفاده أن البلاغة بالطرح المعياري لم يبق لها أثر أو وجود، فبلاغة الصور من المنظور القواعدي المعياري التي تستند إلى النعمة الإرشادية والأحكام القيمية قد انتقدتها الأسلوبيون خاصة مع بروز المنهج الوصفي في اللسانيات عند (سوسير) ومع ذلك فإن طائفة من البلاغيين الجدد حاولوا رد الاعتبار للبلاغة وذلك باتباع مناهج حديثة. وسيأتي الحديث عن الطروحات النظرية للبلاغة المعاصرة باعتبارها الوريثة الشرعية للبلاغة التقليدية وذلك من المنظور التداولي في مشروع محمد العمري.

محاولات تجديد البلاغة العربية

إن النجاح الباهر الذي حققته المبادئ والأفكار التي ظهرت في الدراسات اللسانية والأسلوبية في أوروبا جعل من بعض الدارسين المحدثين من العرب ينبهون بها انبهارا شديدا، ومن ثم راحوا يسقطونها على التراث اللغوي والبلاغي عند العرب إسقاطا تعسفيا أساء أكثر مما أحسن وحطم أكثر مما بنا.

وهنا لا أريد أن أقارن إنجازات القرن العشرين بالبلاغة العربية التقليدية وإنما أريد أن أسلط الضوء بشيء من النقد على بعض الدراسات التي تناولت موضوع المقارنة كهدف لدراساتها.

يرى الدكتور إبراهيم عبد الله أحمد الجواد أن دارسي مفهوم الأسلوب في التراث قد اتجهوا اتجاهين¹³:

الاتجاه الأول:

حاول فيه ممثلوه تتبع ما أمكن من التراث للنظر في آرائهم المتفرقة وتحديد مفهوم الأسلوب عندهم ويمثل هذا الاتجاه كل من:

1- محمد عبد الهادي الطرابلسي في كتابه مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب

1978.

2- شكري محمد عياد: في كتابه مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات

التجديد. 1980.

3- محمد عبد المطلب في كتابه مفهوم الأسلوب في التراث 1987.

الاتجاه الثاني:

حاول أصحابه فيه الكشف عن النظرية الأسلوبية في كتاب ما ويمثل هذا

الاتجاه:

1-عبد السلام المسدي في كتابه: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ.

2-شكري محمد عياد: في كتابه البلاغة العربية وعلم الأسلوب. 1988

3-حامد أبو زيد في كتابه: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية.

إن هذا التقسيم الذي قدمه الباحث الدكتور إبراهيم عبد الله أحمد لا يعكس حقيقة البحث المقارن في الدراسات العربية الحديثة وليس هو النموذج الوحيد كما أن هؤلاء الباحثين لا يمثلون هذين الاتجاهين، وإنما هم من بين العشرات من الباحثين العرب الذين خاضوا في هذا الطريق المسدود.

ثم إنه يمكننا أن نقوم بتصنيف آخر للدراسات العربية الحديثة في مجال الأسلوبيات وهذا التصنيف يتوزع على أربع فئات هي:

الفئة الأولى:

لم تخرج عن التراث البلاغي وقرأته قراءة تقليدية لم تخرج عن إطار النظريات التراثية ولم تقدم في بحوثها سوى تلخيصا تمثل في إعادة صياغة هذه النظريات دون تفسير جديد أو رؤية تحليلية وهذه بحوث عقيمة لا جدوى منها.

الفئة الثانية:

عملت على إصاق النظريات الأسلوبية الأوروبية الحديثة بالآراء البلاغية في التراث البلاغي العربي وهذه دراسة إسقاطية يغلب عليها الطابع الذاتي والعاطفي، وهو منهج يخلو من الموضوعية العلمية، وهذا النوع من الدراسات أيضا يؤدي إلى طريق مسدود في ميدان البحث العلمي.

الفئة الثالثة:

فهي التي حاولت في بحوثها ودراساتها البحث عن أوجه التقارب بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربية القديمة دون إسقاط هذه المفاهيم على أصالة الدرس البلاغي عند العرب.

الفئة الرابعة:

حاولت تجديد الميراث البلاغي برؤية جديدة ويمثل هذا الاتجاه محمد العمري. ولعل من أبرز الشخصيات التي استقطبت اهتمام البحوث العربية الحديثة في التراث البلاغي العربي الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، وتموّعت هذه الدراسات بين مسقط للنظريات اللسانية والأسلوبية الحديثة، وبين منصف ومقارب لآراء هؤلاء العلماء، ففي كتاب الأسلوبية والبيان العربي للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي والدكتور محمد السعدي فرهود والدكتور عبد العزيز شرف، خلطه للمفاهيم وعدم الدقة في استعمال المصطلح والأكثر من ذلك الاعتماد على المنهج الإسقاطي.

من بين ما جاء في الكتاب اعتمادهم على رأي طه حسين في أن عبد القاهر الجرجاني قرأ كتاب الخطابة لأرسطو الذي ترجمه ابن سينا وتأثر به،¹⁴ ولقد رأينا

فيما سبق الأخطاء التي وقع فيها طه حسين من خلال منهج الشك الذي قرأ به التراث العربي.

ومن جانب آخر يرى أصحاب هذا الكتاب أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية، ثم نطالع في الكتاب نفسه: «لم يكن فكر عبد القاهر تقليدا لمذهب أو احتذاء لفكر إنما كان تأصيلا جديدا لكل من سبقه من أفكار البلاغيين والنقاد والأسلوبيين وكانت أحكامه البلاغية نتاجا لذوق أدبي مرفه»¹⁵.

ثم نجد في فصل آخر من الكتاب نفسه نقيض ما قيل في هذا النص حينما رأى بأن فكر عبد القاهر الجرجاني قد تأثر بمصادر بلاغية عديدة فقد أفاد من المبرد واقتبس من آرائه كما أخذ عن قدامة بن جعفر والأمدي وأبي هلال العسكري وأرسطو¹⁶، وهكذا لم يتركوا لعبد القاهر شيئا خاصا بفكره وأصاله نظريته.

ونطالع في كتاب الأسلوبية ونظرية النص للدكتور إبراهيم خليل: «يتطابق الكثير من آراء عبد القاهر الجرجاني وأنظاره في وجوه النظم والأسلوب وعلاقة ذلك باللغة والنحو والبلاغة مع آراء البنويين المعاصرين والأسلوبيين المجددين في النقد الأدبي والبلاغي»¹⁷ دون أن يذكر أي بنوية وأي أسلوبية يقصد فالبنوية اتجاهات والأسلوبية كذلك مدارس واتجاهات ونظريات مختلفة ومتنوعة فهذه الدراسة إسقاطية لا موضوعية فيها، فالتطابق بين آراء عبد القاهر وبين آراء البنويين يحتاج إلى أدلة علمية دقيقة مفصلة تعرض فيها البنوية بمبادئها وأطروحاتها ثم تقابل بآراء عبد القاهر الجرجاني، هذا ما لم نعرش عليه في هذه الدراسة، بل وفي الكتاب نفسه نلاحظ نصا آخر يتعلق بتحليل عبد القاهر الجرجاني للصورة البلاغية الواردة في قوله تعالى: «واشتعل الرأس شيبا» يعلق الدكتور إبراهيم خليل قائلا: «... ثم توقف عند قوله تعالى: «واشتعل الرأس شيبا» وبين خطأ الاعتقاد بأن مزية الآية تتبدى في تداخل أسلوبيين: الأول يعتمد إليه الشاعر برؤيته الشخصية المبتكرة والخاصة فيأتي به من خلال تشكيل جديد للمعنى فيبرز ذلك من خلال الأسلوب الذي يعتمده والثاني: يعتمد إليه الشاعر برؤيته الأسلوبية المقلدة لغيره للرؤية الأصلية»¹⁸.

وهذا الكلام غامض لم يوضح فيه الكاتب تحليل عبد القاهر هذه الاستعارة. ومن بين المقارنات العامة البعيدة عن الدقة العلمية والموضوعية مقارنة الكاتب بين اهتمام كل من (جون ميرري) وعبد القاهر الجرجاني في التصوير الفني والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك، إن الاهتمام هنا غير مبرر علميا فكل البلاغيين والفلاسفة وعلماء الشعر اهتموا بموضوع الصورة بل إن الصورة كانت ميدانهم المفضل بقول: «وإذا كان الأسلوب بتراكيبه الخاصة يدخل في صناعات الفن التشكيلي فإننا نلمح الحديث عن درجات الأسلوب وصفاته، حيث تدخل الصورة الفنية بطبيعتها التكوينية كأداة للتمايز الأسلوبي، ولهذا السبب فإن كلا من (جون ميرري) وعبد القاهر الجرجاني يولي اهتماما بالصورة الفنية عامة»¹⁹.

وعن الاستعارة يقول: «فلاستعارة بأبعادها أساس التمايز الأسلوبي عند (ميري) وهذه النظرية تعد الاستعارة عملية تركيبية تحدد درجات البراعة لدى المبدع، ويلتقي هذا الاهتمام الخاص عند (ميري) باهتمام مماثل عند عبد القاهر الجرجاني ذاته حيث يشير إلى أهمية الصورة البيانية (التشبيه والتمثيل والاستعارة)»²⁰.

ومن بين الأغلاط التي نعثر عليها في كتب المحدثين عبارات الإسقاط كما نجد ذلك في كتاب (نحو بلاغة جديدة) للدكتور محمد منعم خفاجي والدكتور عبد العزيز شرف قولهما: «فابن رشيق القيرواني – للمثال – يطاء نفس العتبة التي وطأها الشكلاونيون المعاصرون»²¹ فالذي يطاء على خطأ الآخر هو المتأخر والعبارة الصحيحة ويطاء الشكلاونيون المعاصرون أو عبارات أخرى مثل وتقترب آراء ابن رشيق مع آراء الشكلانيين إلى غير ذلك، إلا أننا لم نلمس أي تقارب مؤيد بالأدلة والشواهد العلمية.

ويضيف الكاتبان مقارنة أخرى وذلك في تحليل عبد القاهر للاستعارة في «اشتعل» "بينما الفضل في رأيه نابع من السياق الذي وضعت فيه كإسناد الاشتعال للرأس و تأخير (شيبا) لتنصب في آخر الجملة على التمييز ولو أننا غيرنا ترتيب الألفاظ لتغير المعنى و هذا الذي ذكره الجرجاني لا يختلف عما ذكره كولريديج في حديثه عن لغة الشعر أو ما ذكره تسومسكي عن الحديث عن البنية العميقة في الجملة الواحدة»²².

إن هذا الاستنتاج بعيد عن الصواب و هو وصف ذاتي عاطفي و يحتاج إلى الدليل العلمي، فلا علاقة لنظرية عبد القادر الجرجاني في تحليل هذه الصورة بنظرية كولريديج فالأولى نظرية في النظم والصياغة وهي من صميم البلاغة والنحو، أما الثانية فهي نظرية في فلسفة الجمال وهي نظرية في الخيال وعبد القادر الجرجاني لم يتجه وجهة فلسفية في تحليل هذه الصورة البلاغية، وإنما اتجه وجهة لغوية نحوية بلاغية.

ومن بين البحوث العربية التي تطرقت إلى هذه المقارنات العقيمة والتي تذبذبت بين التأصيل والحدثاء كتاب (الأسلوبية بين عبد القادر الجرجاني وجون ميري دراسة مقارنة) للدكتور شوقي علي الزهرة ولا تدري ما أساس المقارنة في هذا البحث وما هي الاعتبارات التي دفعته إلى البحث في نقاط الالتقاء فإذا تصفحنا الكتاب فلا نكاد نلمس شيئاً ذا صبغة علمية وموضوعية اللهم بعض الإشارات لبعض المفاهيم البلاغية المشتركة بين البلاغة العربية والبلاغة الأوروبية بصفة عامة إذ أن معظم الأفكار المطروحة هي عبارة عن تأويلات بعيدة في أغلب الأحيان، وربما تصادفنا بعض المقارنات التي لا أساس لها من الصحة كمقارنة الكاتب لمفهوم الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وبين (جون ميري) الذي ارتكز على تعريف (بيفون) "الأسلوب هو الرجل" والقصد من هذا أصالة الطريقة الذاتية للمؤلف.

لكن الدكتور شوقي علي الزهرة يجعل الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني علاقة (بالاحتذاء) والاحتذاء هو محاولة أخذ المعنى وتشكيله في معنى جديد يقول: «جاء مصطلح الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز من خلال حديثه عن موضوع إبداع مميز هو الاحتذاء»²³ ويقول في موضع آخر: «وقد جاء الحديث عن الأسلوب من خلال هذا الجانب التطبيقي كما يعرف بالاحتذاء».

ومن بين الترهات قولهما: «والرأي عندنا أن الدلالة اللغوية العربية للبلاغة هي المقابل الصحيح لما نسميه اليوم (بعلم الاتصال communication)».²⁴

لقد حاول مؤلفا هذا الكتاب أن يربطاً وظائف الاتصالية بالقيم البلاغية، وربما كانت تأويلات المؤلفين في كثير من الأحيان بعيدة كل البعد عن مجال البحث البلاغي عند العرب يقول المؤلفان: «وتأسيا على ما تقدم يمكن القول أن وسائل الإعلام والاتصال بالجماهير كامتداد تكنولوجي للغة بمفهومها العام قد جاءت كامتدادات بلاغية لتعطي للبلاغة مفهوماً أشمل يرتبط بمصطلح الاتصال كما تقدم ولكن تؤثر تأثيراً اجتماعياً خطيراً»²⁵.

وعموماً فإن الكتاب يربط العلاقة بين البلاغة ووظائف الاتصال دون تقديم شيء جديد اللهم عنوانه الذي يمكننا عده في مجال التجديد.

في سبيل بلاغة جديدة :

يمكننا من خلال ما سبق أن نطرح سؤالاً جوهرياً و فاصلاً في الوقت نفسه: ما جدوى الدراسات المقارنة بين التراث العربي والدراسات الأسلوبية الحديثة؟ ألا يجدر بنا أن نعمل على دراسة مبادئ جديدة لبلاغة جديدة ؟

نحن لسنا في حاجة إلى إسقاط الأسلوبية الحديثة بكل اتجاهاتها على البلاغة العربية، في وقت تخلت فيه الدراسات الأوروبية عن الكثير من المفاهيم الأسلوبية الحديثة لقصورها على معالجة الأدب من جانب، ووصول كثير من هذه النظريات والاتجاهات إلى طريق مسدود عندما اهتمت فقط بالرسالة دون ربط ذلك بالقارئ ودراسة رد فعل اتجاه هذه الرسالة.

هذه بعض الأسباب التي جعلت جيلاً كاملاً من الدارسين يلتفت إلى البلاغة الكلاسيكية لإحيائها بمناهج حديثة.

فكيف ننسب إذن للبلاغة العربية مفاهيم خاطئة قد تخلت عنها معظم البحوث والدراسات التي كتبت بأقلام أوروبية، أنا لا أشك أن ثمة تقارب في بعض المفاهيم هذا لا يعني الإسقاط والتأويل البعيد والذي لا أساس له من الصحة.

أقول نحن في حاجة إلى نظرية عامة تحيي بلاغتنا العربية وتوجهها الوجهة السليمة وترجعها إلى وضعيتها الطبيعية وتنزعها من أيدي العابثين بها.

وهنا يمكننا أن نطرح جملة من التساؤلات هي: هل مادة البلاغة العربية صالحة للتطور؟ وأين تكمن العيوب المنهجية للبلاغة العربية ؟ وهل نحن في حاجة إلى إعادة بناء البلاغة العربية وإحيائها ؟ أم نحن في حاجة إلى وضع صياغات شكلية؟

ما زلنا نتحدث عن قضية اللفظ والمعنى ومن هو الاتجاه الأصح أنصار اللفظ؟ أو أنصار المعنى؟ وانقسمنا إلى مؤيد ومعارض وإلى متحيز ومتعصب، وامتألت كتبنا بطرح القضايا الهامشية وانزلت البحوث الحديثة إلى تيار جارف أدى بها إلى المقارنات والإسقاطات وركزت على التأثيرات الوهمية من أرسطو إلى النظريات الحديثة.

محاولات تجديد البلاغة العربية :

إن من بين أهم المحاولات لتجديد الميراث البلاغي عند العرب تمثلت في أعمال متواضعة لكنها جديرة بالاحترام لإدراكها لصلب الإشكالية المطروحة ولجراتها في طرح هذه الإشكالية ومحاولة إيجاد البدائل الممكنة لحلها وتتمثل هذه المحاولات في أعمال وطرحات سأستعرض بعضها باختصار :

1- أحمد حسن الزيات:

يرى أحمد حسن الزيات أن البلاغة العربية القديمة لم تلتفت إلى مفهوم الأسلوب من حيث هو فكرة وصورة، فقد سكنت عنه سكوت الجاهل به لأنها كانت تعنى بالجمال وما يعرض لها في علم المعاني وبالصورة وما يتنوع منها في علم البيان، وهو يؤمن في الوقت نفسه بأن هناك بعض التصورات المفيدة في موضوع الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني، وأبي هلال العسكري وابن الأثير لكن دون أن يسقط أي نظرية حديثة إسقاطا مباشرا لذلك²⁶.

من بين محاولاته لتحديد البلاغة قوله: «البلاغة هي بمعناها الشامل الكامل ملكة يؤثر بها صاحبها في عقول الناس وقلوبهم عن طريق الكتابة أو الكلام فالتأثير في العقول عمل الموهبة المعلمة المفسرة، والتأثير في القلوب على الموهبة الجاذبة المؤثرة ومن بين هاتين الموهبتين تنشأ موهبة الإقناع»²⁷.

إن قراءة سريعة لهذا النص تجعلنا ندرك الخط الذي رسمه أحمد حسن الزيات للبلاغة – وإن كانت أفكاره مجرد ملاحظات عامة – وذلك من خلال الإقناع والتأثير وهو الخط التداولي الذي يعيد للبلاغة مجدها وقوتها بالتركيز على المتلقي ورد فعله اتجاه المرسل.

2- أحمد الشايب:

يقترح أحمد الشايب منهجا جديدا لعلم البلاغة العربية يقوم على نقد تقسيم البلاغة إلى علوم ثلاث لأن هذه الدراسة لا تستوجب أصول البلاغة كما يجب أن يكون، ومن ملاحظاته أنه يجب وضع علم البلاغة العربية وضعا جديدا يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها العلمية والإنشائية، ويقترح أن يدخل باب البلاغة في بابين اثنين:

(أ) باب الأسلوب ويتناول دراسة الحروف والكلمات والجمال والصور والفقرات والعبارات، وذلك بالاعتماد على علوم الصوت والنفس والموسيقى، وتدخل في هذا الباب موضوعات المعاني والبيان والبدیع لا على أنها علوم مستقلة.

يقول : «والبلاغة بعد ذلك أشد ما تكون صلتها بالفن الجميل لأنها في الحقيقة آخر هذه الفنون كالرسم والتصوير والموسيقى والنقش».²⁸

(ب)- ويدرس الفنون الأدبية وقوانينها شعرا ونثرا فيدرس:
أصول المقالة والخطابة والرسالة والجدل والوصف والرياء والقصة والملحمة والتمثيلية والتاريخ و التأليف، وما ذهب إليه أحمد الشايب يقترب إلى ما دعا إليه كوهن حين رأى أن الظاهرة الشعرية لا تنحصر انحصارا كليا في حدود الأدب فمن الممكن جدا السعي للبحث عن شعرية عامة تتناول الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات التي تثير الانفعال الشعري.²⁹

وكان كل ذلك من خلال الانتقادات التي قدمها أحمد الشايب للبلاغة التقليدية، يقول: «رأينا أن البلاغة العربية انتهت في أبحاثها إلى علمين أساسيين المعاني والبيان وجعلت البديع ملحقا بهما، كما لاحظنا أن مباحث هذه العلوم لا تخرج في جملتها عن دراسة الجملة والصورة لتغذية قوة الإدراك النفسية وسنرى هنا أن موضوع البلاغة أعم من ذلك وأشمل وأنه لا حاجة لنا مطلقا إلى هذه الأسماء العلمية كالمعاني والبيان والبديع»³⁰.

إن هذه الآراء والأفكار وإن كانت ربما لم تأخذ مأخذ الجد من طرف الدارسين والباحثين إلا أنها حملت معها بذور التجديد، وإن لم يكن لها فضل يذكر فيكفيها فضل السياق في مجال تجديد البلاغة العربية.

3- أمين الخولي :

دعا أمين الخولي إلى دراسة فن القول وعلاقته بعلوم الفلسفة والجمال والنفس وفي رأيه تبدأ بالكلمة ثم الجملة ثم الفقرة ثم دراسة الصورة.
ويقسم دراسة الصورة إلى قسمين :

(أ)- صور الإيضاح المعلن كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والتجريد والقلب وأسلوب الحكيم والمبالغة وتأکید المدح.

(ب)- صور التعبير المضللة من رمز وإيماء.³¹

ومن المحاولات في هذا المجال أيضا والتي ابتعدت عن المقارنة وركزت على التأصيل ما جاء في كتاب الإبلاغية في البلاغة العربية للدكتور أبو حمدان حيث ركز على البعد التداولي والإبلاغي للقضايا البلاغية محاولا تتبع منهج يقارب فيه بين ما جاء به البلاغيون وبين بعض النظريات الكبرى إلا أنه لا يعطي بدائل علمية دقيقة لدراسة الكثير من النصوص الجديدة من المنظور التداولي الإبلاغي.

لكن هذه المحاولة أيضا فيها نوع من القصور لأن البحث ركز على التأريخ للنظرية البلاغية في التراث البلاغي عند العرب.

والحق أن هذه المحاولات كلها وإن لم ترق إلى مستوى النظرية الجديدة لعلم البلاغة العربية فإنها قدمت ملامح يمكن أن نعدّها أولى البذور في مجال التجديد على الإطلاق.

محمد العمري ومشروع البلاغة الجديدة:

ينطلق محمد العمري في تجديده للبلاغة من ملاحظات عميقة وتصور شامل ودقيق لمشروع كبير لتجديد البلاغة العربية رافضاً بذلك التصور المدرسي الذي اقترحه السكاكي، أي ما يسمى البلاغة المدرسية المختزلة في علم المعاني والبيان والبديع.

إن الحديث قد أعاد للبلاغة نسقها الذي فقدته عبر عصور الانحطاط حين اختزلت في مجموعة من الصور الشعرية. فالغربيون أعادوا الاعتبار للبعد التداولي المقامي رابطين الصلة بكتاب الخطابة لأرسطو، وقام محمد العمري بالعمل نفسه حين أعاد الاعتبار لهذا البعد انطلاقاً من البيان والتبيين للجاحظ. وبذلك صارت البلاغة ذات جناحين: جناح نصي لغوي، وجناح تداولي مقامي، ويفرق في ذلك بين بلاغة عامة وبلاغات خاصة بلاغة الشعر وبلاغة الحجاج.

وهو يرى بأن الأسلوبية أسهمت في تعميق البحث في الأساليب، وتجاوزت المعيارية التي كانت البلاغة قد وقعت فيها خلال أزمتها، ولكنها لا تقدم إطاراً نظرياً يغطي "الخطاب الاحتمالي المؤثر" الذي تستوعبه البلاغة اليوم بشكل سهل. حيث تحولت البلاغة بفضل جهود بعض مناطق الحجاج إلى لغة للتواصل بين كل الاختصاصات العلمية. فالكل يحتاج إلى أدواتها التخيلية والحجاجية للتبليغ والإقناع. سنركز في حديثنا على هذا المشروع في النقاط الآتية:³²

بدأ محمد العمري بقضية جوهرية ومهمة في الآن ذاته ألا وهي المفهوم حيث أولاه أهمية كبيرة مركزاً فيه على ما يلي:

- المفهوم الأرسطي الذي يُخصّصها لمجال الإقناع وآلياته.
- المفهوم الأدبي الذي يجعل البلاغة بحثاً في صور الأسلوب.
- المفهوم النسقي الذي يسعى لجعل البلاغة علماً أعلى يشمل التخيل والحجاج معاً.

ولعل أبرز ما شد انتباهه هو الإشكالات التي يثيرها المفهوم العام النسقي للبلاغة.

القضية الجوهرية الثانية تتعلق بالمصطلحات الجديدة التي تحدد المفاهيم البلاغية الجديدة، مثل لفظ ريطورية أرسطو التي ترجمها إلى الخطابية، والمستمع، على وزن مجتمع، ترجمة للكلمة الجوهرية في التداول الحجاجي *auditoire*، وكلمة صورة مقابلاً لكلمة *figure*، وحجة لكلمة *argument*.

لقد أشار محمد العمري إلى قضية بالغة الأهمية بل كانت من بين أهتماماته الكبرى في كتابه البلاغة بين التخيل والتداول وهي التي تتمركز في المنطقة التي يتقاطع فيها التخيل والتداول، وهي منطقة الاحتمال. انطلاقاً من أن البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معاً إيهاماً أو تصديقاً.

ويرى أن الحديث عن علم للتخيل والتداول باعتبارهما خطابين يتجهان نحو قطبين متباعدين يقتضي بيان العنصر الجوهري الذي يجمعهما، ومدى الإنتاجية

الإضافية المترتبة عن الجمع، فضلا عن الحاجة إلى ضبط الحدود مع الجوار المعرفي المنطق والفلسفة واللسانيات. كما تناول مسألة المجاز في تأرجحه بين البعد المعرفي الإقناعي والبعد التخيلي الإبداعي.

خاتمة:

إن مشروع محمد العمري لتجديد البلاغة العربية من خلال كتابه البلاغة بين التخيل والتداول في نظري ليعد بحق خطوة كبيرة من أجل بلاغة عربية تقدم تصورات من أجل تحليل الخطابات الشعرية وغيرها في زمن تباعدت فيه الهوية بين البلاغة الأوروبية والبلاغة العربية وفي زمن ازدحمت فيه النظريات والطرحات والتصورات البلاغية الجديدة.

- 1 — ينظر ببير غيرو، الأسلوب والأسلوبية ترجمة منذر عياش مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر حلب — سوريا — الطبعة الثانية 1994، ص 5.
- 2 — ينظر المرجع نفسه.
- 3 — ينظر فليب فان تينغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ترجمة فيد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت — لبنان — الطبعة الثالثة 1983، ص 192.
- 4 — ينظر الدكتور محمد غنيمي هلال في النقد الأدبي الحديث، ص 158.
- 5 — ينظر ببير غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 24.
- 6-Etienne Karabétian ; **Histoire des stylistiques** ; Armand Colin / HER Paris 2000 — page 13.
- 7 — رولان بارث، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ترجمة عمر أكان دار إفريقيا الشرق 1994 — ص 38.
- 8 — ينظر صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة الكويت 1992، ص 188.
- 9 — ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية، ص 45.
- 10 — ينظر أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة مطبعة الرسالة — القاهرة — مصر 1945.
- 11-Michel Meyer; **histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours**; le livre de poche librairie générale Française 1999 page 5.
- 12 — عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية دار سعاد الصباح الكويت، ص 52.
- 13 — إبراهيم الجواد الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث وزارة الثقافة — عمان — الأردن 1996، ص 47.
- 14 — د/ محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي الدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى — القاهرة — مصر 1992، ص 36.
- 15 — المرجع نفسه، ص 5.
- 16 — المرجع نفسه، ص 95.
- 17 — د/ إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص الطبعة الأولى المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1997، ص 49.
- 18 — المرجع نفسه، ص 51.

-
- 19 — المرجع نفسه، ص 103.
- 20 — المرجع نفسه، ص 104.
- 21 — د/ محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، نحو بلاغة جديدة مكتبة غريب — القاهرة 1980، ص 56.
- 22 — المرجع نفسه.
- 23 — د/ شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، مكتبة الآداب — القاهرة 1992، ص 51.
- 24 — المرجع نفسه، ص 56.
- 25 — المرجع نفسه، ص 118.
- 26 — أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة مطبعة الرسالة مصر 1945، ص 45-56.
- 27 — المرجع نفسه، ص 20.
- 28 — أحمد الشايب الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب مكتبة النهضة المصرية الطبعة الخامسة (د.ت)، ص 37.
- 29 — جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ص 10.
- 30 — المرجع نفسه، ص 41.
- 31 — أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.
- 32 — ينظر محمد العمري البلاغة بين التخييل والتداول.

البلاغة والتداولية

قراءة في تداولية الخطاب البلاغي

د. ملاس مختار

جامعة سطيف

إنّ من أهمّ الأسباب التي كان لها الأثر الأكبر في إخصاب النظرية النقدية الحديثة والمعاصرة هو ذلك التنوّع في مناهج الدراسة النقدية من بنوية وأسلوبية وتداولية وسميولوجية وتفكيكية وغيرها. وكان على هذه المناهج كي تحفظ ماء وجهها، وتحافظ على كيائها وكيونيتها أن تستفيد ما استطاعت من غيرها من المناهج النقدية ممّا جعل كلّ منهج يتقرّع إلى مناهج أخرى من خلال اعتماده على غيره. ولم يكتف النقد المعاصر بهذه التحولات المنهجية بل راح يكتشف ملامح هذه المناهج في النقد القديم ممّا ساعد على إثراء المنظومة النقدية القديمة. وعلى هذا المنحى حدث ذلك التقارب المنهجي بين البلاغة والتداولية. من هذا المنطلق تسعى هذه المداخلة إلى البحث في أبعاد تداولية الخطاب البلاغي إنّ هذا العصر-عصر التواصل اللغوي والفكري بين الشعوب والأمم قد أضفى بظلاله على الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة، حيث لم يعد بالإمكان أن تظلّ مدرسة أو منهج لغوي أو نقدي بمعزل عن غيره. ومن هذا المنطلق تعارفت المناهج وتآلفت فيما بينها حتّى يكون لها الأثر الفاعل، فتمكّن لنفسها ضمن منظومة المدارس والمناهج المعاصرة التي أصبحت تتفاضل فيما بينها عموماً من حيث قدرتها على تفعيل أشكال التواصل اللغوي. وعلى هذا الأساس حدث ذلك التفاعل المنتج بين علم البلاغة وغيرها من العلوم النقدية المعاصرة التي كان لها الفضل في إنقاذ البلاغة من مأزقها ونقلها "من عالم ضيق إلى عالم أرحب، فانخرطت ضمن التحولات الاجتماعية التي لازمت خطاب الحداثة وما بعد الحداثة في المجتمعات الغربية وتجلياتها في المجتمعات المختلفة سواء أتمثل ذلك في العلوم التي خلخلت المفاهيم السائدة، وزحزحتها عن أبراجها اليقينية (الرياضيات والفيزياء والبيولوجية) أم في التقنيات التي أبدعت خطابات جديدة فرضت بدورها بلاغة معهودة في التراث اللغوي والبلاغي القديمين"¹.

ورغم تنوّع الاتجاهات التي دعمت البلاغة وأزرتها في مسيرتها نحو تحديث خطابها، إلا أنّ البلاغة كان عليها أن تبحث لنفسها عن رفيق حقيقي من شأنه أن يفتح أمامها الباب حتّى تغتفر من ثباها البالية وتجدد طاقتها وحيوتها النقدية فتكون بذلك قادرة على مزاحمة غيرها من المدارس والمناهج اللغوية والنقدية المعاصرة. وقد رأت البلاغة في التداولية ملاذاً حقيقياً يمكنها من إحداث ثورة في الدرس البلاغي. وهذا ما حدث فعلاً في النصف الثاني من القرن الماضي حينما اعترف ليتش

LEITCH.V بأنّ "البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ أنّها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محدّدة للتأثير على بعضهما"². ويدعم هذا الرأي الباحث الألماني لوسبرغ LAUSBERG.H الذي يرى بأنّ "البلاغة نظام له بنية من الأشكال التصورية واللغوية؛ يصلح لإحداث التأثير الذي ينشده المتكلم في موقف محدّد"³.

وهكذا بدأت النظرية البلاغية الجديدة تطرح نفسها لا بوصفها مدرسة تخيلية تجميلية بحثة بل نظرية مقصدية تداولية تعتني بالخطاب من حيث هو "موضوع خارجي، أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه"⁴. وذلك من منطلق أنّ "التداولية إنّما تريد أن تجيب-على حدّ قول فرانسو أرمينكو- على جملة من الأسئلة: من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ ومع من يتكلم؟ ولأجل من يتكلم؟ ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط، حين نتكلم؟ ماذا علينا أن نعلم حتّى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى؟ كيف يمكننا قول شيء آخر غير ما كنّا نريد قوله؟ هل يمكننا الركون إلى المعنى الحرفي لقصد ما؟ ماهي استعمالات اللغة؟ أيّ مقياس يحدّد قدرة الواقع الإنساني اللغوية؟⁵ وغير ذلك من الأسئلة التي ما انفكّ يطرحها التداوليون في سبيل تأسيس نظرية لتداولية الخطاب.

واستناد إلى هذه الأسئلة الكثيرة التي أفرزها الفكر التداولي، يقرر الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمان تأسيسا لتداولية الخطاب "أنّ كلّ منطوق به يتوقف وصفه بـ«الكلام» على أن يقترن بقصد مزدوج يتمثّل في تحصيل الناطق لقصد التوجّه بمنطوقه إلى الغير، ولقصد إفهامه بهذا المنطوق معنى ما، فاعرف أنّ المنطوق الذي به يصلح أن يكون كلاما هو الذي ينهض بتمام المقصّيات التواصلية الواجبة في حقّ ما يسمّى «خطابا»، إذ حدّد الخطاب أنّ كلّ منطوق به موجّه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا⁶. ومن ثمّ فإنّ حقيقة الكلام لا تبين من تحقّق لفظه، وإنّما من خلال العلاقة التخاطبية؛ "فلا كلام من غير تخاطب، ولا متكلم من غير أن تكون له وظيفة المخاطب (بكسر الطاء)، ولا مستمع من غير أن تكون له وظيفة المخاطب (بفتح الطاء)"⁷.

وقد رفض الفيلسوف طه عبد الرحمان أن تعدّ عملية التخاطب مجرد عملية نقل للأفكار من حيث أنّ ذلك مدعاة لجعل المتكلم شبيها بالآلة. فالنقل الذي يمارسه المتكلم ذو وجهين؛ أحدهما صريح يرتبط بالمعاني الظاهرة والحقيقية المستقلة عن مقامات الكلام، والآخر ضمني يرتبط بالمعاني المضمرّة والمجازية غير المستقلة عن مقاماتها. وعليه لا يكون الكلاما كلاما حتّى يكشف عن مقصديته، لأنّ معيار الفائدة فيه هي مقاصده لا ظواهره⁸.

وتأسيسا على ذلك يؤكّد طه عبد الرحمان استحقاقية تسمية عملية النقل اللغوي بمصطلح التبليغ تفريفا لها عن عملية النقل الآلي، وذلك لأنّ التبليغ هو "عبارة عن نقل فائدة القول الطبيعي نقلا يزدوج فيه الإظهار والإظهار؛ فيتبيّن أنّ المتكلم ليس ذاتا ناقلة، حتّى تجوز مماثلته بـ«جهاز للإرسال» أو قل «المرسل»، وإنّما هي ذات

مبلغة؛ أي لا تقصد ما تُظهر من الكلام فقط، بل تجاوزه إلى القصد عما تبطن فيه، معتمدة على أوردت في متنه من قرائن، وما ورد منها خارجه"⁹.

وعلى هذا النحو راح البلاغيون الجدد يشتغلون بالبحث عن طبيعة التواصل في الخطاب البلاغي، من خلال تحديد عناصره ووظائفه وكشف مقاصده الظاهرة والمضمرة، مستلهمين في ذلك المبادئ الأساسية التي قامت عليها النظرية التداولية، والتي كانت بمثابة ثورة حقيقية في مسار الدراسات اللغوية المعاصرة. وهذه المبادئ- كما ذكرها فرانسو أرمينكو- هي: مفهوم الفعل ومفهوم السياق ومفهوم الإنجاز¹⁰.

ولي أشير في هذا الصدد إلى أنّ علاقة البلاغة بالتداولية لم تكن وليدة النقد الحداثي، وإنما تمتد جذورها في التراث العربي والغربي على السواء. ففي التراث الغربي نجد أن البلاغة (rhétorique) قد اقترنت بعلم الخطابة، وقد عرفها قدماء اليونان والرومان على أنها مجموعة من القواعد التي من شأنها أن تجعل الكلام يتمتع بالقدرة على إحداث الأثر في نفوس المتلقين وإقناعهم. وقد قسّموها إلى أقسام ثلاثة هي: الخطابة التداولية؛ وهي التي يُراد بها إقناع السامعين بتفضيل منهج على غيره في العمل أو الرأي. والخطابة القضائية التي تشمل وسائل الاتهام والدفاع أمام القضاء. والخطابة البيانية؛ وهي تلك التي تشمل التقرير والتقرير¹¹. ويعتبر أرسطو، في هذا المجال، رائد الدرس البلاغي التداولي، حيث يعدّ كتابه «الخطابة» من المؤلفات الأولى التي كان لها دور الريادة في الكشف عن الأبعاد التداولية للخطاب البلاغي.

أمّا في تراثنا العربي فإنّ الجاحظ يعدّ أوّل من أرسى دعائم التداولية في البلاغة العربية، وذلك من خلال تأكيده على الدور التداولي للخطاب البلاغي. وقد ظهر اهتمام الجاحظ في كتابه البيان والتبيين بقصدية الخطاب البلاغي الذي لا يكتفي- حسب- بتحقيق شروطه الجمالية البحتة، وإنما يتعدّى ذلك إلى تحقيق أهدافه النفعية من خلال إحداث التجاوب مع المخاطب أو المتلقي. وفي هذا الشأن نجده يبيّن مفهومه للبيان على أساس تداولي، فيقول: "البيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتّى يُفضي إلى حقيقته، ويهجم على محصولة كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام؛ فبأيّ شيء بلغت وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"¹². ويتضح من خلال كلام الجاحظ أنّ ماهية البيان ترتبط أساساً بعملية الفهم والإفهام. ولم يكن الجاحظ -بحسب محمد عابد الجابري- مهتماً بقضية الفهم بقدر ما كان مهتماً "بقضية الإفهام، إفهام السامع وإقناعه، وقمع المجادل وإفحامه"¹³. وتتكشف لنا صورة التداولية للخطاب البلاغي عند الجاحظ من خلال احتجاجه بما جاء على لسان العتابي الذي قال في تعريفه للبلاغة: "إنّ كلّ من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة، ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويفوق كلّ خطيب، فإظهار ما غمض من الحقّ، وتصوير الباطل في صورة الحق"¹⁴.

ولعلّ العودة إلى معنى البلاغة لغة يكشف للقارئ ارتباطها الشديد بالفكر التداولي الذي ينبني أساساً على المقصدية والإنجازية. فالبلاغة-كما ورد تعريفها في معجم لسان العرب-إنّما تعني الوصول والانتهاء¹⁵. وركحاً على ذلك يربط أبو هلال العسكري بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، فيشير إلى أنّ البلاغة قد سمّيت كذلك لأنّها "تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه. وسمّيت البلغة بلغة لأنّك تتبلّغ بك إلى ما فوقها وهي البلاغ أيضاً"¹⁶. ويتجلى الطابع الوظيفي للبلاغة عند العسكري من خلال ربط تعريفها بإحداث الأثر-أو ما سمّاه بالتمكين-في المتلقي. يقول معرّف البلاغة: "البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السامع، فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك، مع صورة مقبولة وعرض حسن"¹⁷. إنّ الوظيفة الجمالية-كما يبدو في تعريف البلاغة عند العسكري-تأتي في الدرجة الثانية بعد الوظيفة التداولية التي يمكن اعتبارها الوظيفة الأساسية للبلاغة.

واستناداً إلى ما ذكر يمكن التأكيد على أنّ البلاغة عند القدماء لم تكن فكراً جمالياً بحتاً، وإنّما ارتبط وجودها بالوظيفة التداولية. فالدراسة البلاغية إنّما تنصرف إلى الكشف على الأثر الذي يحدثه النصّ في القارئ أو المتلقي، فهي لا تتعلّق عندهم "بدراسة وصفية تهتمّ بالعملية في شروطها الموضوعية التاريخية، بل يهتمّون بالأثر الأنّي الذي تتركه الرسالة أو ينبغي أن تتركه، وكيف يكون الخطاب ناجعاً، ومن ثمّ تصبح البلاغة سلطة أمام النصّ"¹⁸. وعلى هذا الأساس فإنّ الباحث يرفض القول بأنّ البلاغيين القدماء قد أوقعوا الشعري في شرك الوظيفة، الخطابية؛ أي الإقناع في كلّ حالة بالوسائل الاحتمالية المتاحة¹⁹، بل العكس ما حدث حيث سقطت البلاغة في شرك الجمالية. غير أنّه يجب أن نشير إلى أن الطابع التداولي للبلاغة لا يستثني الجانب الجمالي أو التخيلي للبلاغة، وذلك من منطلق أن الوظيفة الجمالية لها طابعها التداولي الذي ينبني على إحداث الأثر النفسي في المتلقي. والذي سنوضّحه في المبحث الآتي.

1- الأبعاد التداولية للخطاب البلاغي: لقد كان أرسطو سباقاً إلى تحديد الأهداف الكبرى التي تسعى إلى تحقيقها الخطابة، مؤسساً بذلك لتداولية الخطاب البلاغي. وقد حدّد أرسطو في مقالته الثانية من كتاب «الخطابة» أشكال التأثير في المستمعين عبر ثلاث مستويات: الإقناع بالحجة، التأثير في المشاعر، الوعظ²⁰. واستناداً إلى هذا المشروع الأرسطي حدّد هنريش بليث الأبعاد التداولية للخطاب البلاغي في نمطين أساسيين هما:

1 - النمط الفكري: ويتجلى هذا النمط من خلال ثلاثة أغراض أساسية:

أ- الغرض الحجاجي:

يعدّ الحجاج أحد أهمّ المظاهر التداولية في الخطاب البلاغي²¹، وذلك من منطلق أنّه يجعل موضوع الخطاب ممكناً، عن طريق الرجوع إلى العقل²². ويمكن تحقيق ذلك إمّا باستخدام ما يسمّى بـ «الحجّة المادية/غير الصناعية» التي تركز على الوقائع الموضوعية (العقود والشهادات)، والخلفيات العامة المكونة لآراء المجتمع،

وإمّا باستخدام الحجة المنطقية وشبه المنطقية/الصناعية التي تنطلق من العام إلى الخاص عبر ما يسمى بالاستقراء، أو من الخاص إلى العام عبر ما يسمى بالاستنباط. ومن خلال الفعل الحجائي يتمكن الخطاب البلاغي من "جعل غير المحتمل محتملاً، وغير الأكيد أكيداً"²³.

ويتمظهر هذا النوع من المقاصد في كلّ الخطابات التي تعتمد على الجانب العقلي بغرض إقناع المتلقي، ويظهر ذلك بشكل جليّ في الخطاب السياسي الذي أصبح يتوكأ اليوم-وبشكل كبير-على لغة ميزتها المناورة والمراوغة والتظليل، ممّا يجعل المخاطب يستعمل كلّ ما لديه من وسائل الإقناع والمحااجة حتّى يصل إلى أغراضه، خاصة وأن التواصل السياسي لم يعد مجالاً للقصّ والإخبار أو الوعظ والتعليم، وإنما تحوّل إلى حقل تُستخدم فيه كافة الوسائل التي تمكن المرسل من تحقيق الهيمنة والسيطرة على المتلقين، ممّا يجعل اللغة تنتقل، في هذه الحالة، من طابعها التواصلية إلى أداة للإراغة، حيث أنّه "في حمأة الإقناع لا يتورّع المرء عن استعمال سلاحي اللغة: العنف والحيلة؛ أي باختصار التعسف عن طريق اللجوء إلى إطلاق التسمية، وهو ما يعدّ عنفاً، ثمّ اللجوء إلى البلاغة التي هي حيلة. فالتسمية، باعتبارها الفعل اللغوي الأوّل، عنف؛ لأنّها تسجن دائماً الأشياء والكائنات في كلمات تفرض لها المعاني أو تحورها لأجل الإيهام بأنّ ما يقال يطابق ما هو حقيقي. أمّا البلاغة فهي دائماً حيلة، تمزج بصورها الجمالي بالأخلاقي، بحيث نتوهم أنّ ما هو جميل هو بالضرورة حقيقي وصادق. والإيهام في النهاية فعل من أفعال المغالطة"²⁴.

ب- الغرض التعليمي:

إنّ القول بأن الخطاب البلاغي هو خطاب جمالي لا يعني بحال من الأحوال أنّه لا يؤسس لمرجعية معينة أو لا يهدف إلى تحقيق غرض فكري معين. فكثير من النصوص البلاغية خاصة التعليمية والإخبارية منها يكون مرتكزها الفعلي هو الجانب الإخباري من الخطاب، وذلك "بإخبار المتلقي بواقع ما دون استدعاء العواطف"²⁵. ففي مثل هذه النصوص لا يكون الهدف هو التأثير العاطفي أو العقلي في المتلقي، وإنما ينصبّ اهتمام المخاطب على موضوع الخطاب، فيكتفي بوضع المخاطب أو القارئ أمام موضوعه لغرض الاستفادة والفهم. ومن هذا المنطلق يمكن الإحالة إلى ما ذكره الجاحظ من أن الدور الأوّل للبلاغة هو الفهم.

وهكذا فإنّ النشرات الإخبارية والمحاضرات والندوات والدروس التعليمية تدخل ضمن الخطابات التي تهدف في كثير من الحالات إلى تبليغ رسائل معرفية وتعليمية معينة. غير أنّه يجب الإشارة هاهنا إلى أن هذه الأخبار قد تأخذ صبغة إقناعية إذا حاول المخاطب التأثير على المتلقي وحمله على بناء موقف معيّن أو تغيير موقفه تماماً، وذلك كما يحدث في النشرات الإخبارية حينما يتحوّل دور الخطاب من الإخبار إلى الإقناع، فيلجأ المخاطب إلى نقل بعض الأخبار أو جانباً منها من أجل التأثير في المخاطب وحمله على الإقرار بما يعتقده أو يميل إليه. كما أنّ الخطاب التاريخي الذي يبدو في شكله العام أنّه -كما يشير إلى ذلك دفيد هيوم-خطاب

تعليمي²⁶، لكنه قد يتحوّل إلى خطاب حجاجي حينما يصبح الأمر متعلقاً بحدث يحتاج المؤرّخ فيه إلى إقناع المتلقّي بصحّة أخباره وتصوراته. ومن ثمّ فإنّ تصنيف الخطابات من حيث أغراضها لا يعني أنّها لا تخرج عن هذه الأغراض، وإنّما لارتباطها أكثر بهذا الغرض دون ذلك.

ويشير محمد العمري في معرض حديثه عن الأسس المقامية لتصنيف الخطاب إلى أنّ المقصد التعليمي في الخطابة الدينية يفترض فيه أن يكون المرسل والمتلقّي "في حالة عطاء وتقبّل، فإنّ تحقق ذلك كان الخطاب ابتدائياً (منطقاً وأسلوباً)، وذلك أظهر في الرسائل منه في الخطب، وإذا ما أحاطت بالخطيب ظروف خاصّة صاحبت الابتدائية عناصر تأكيد وإقناع، فصارت الخطبة تترواح بين الإخبار والتأكيد، وهذا هو الطابع الغالب عليها. وقلّما بحثت هذه الخطابة عن عناصر المنطق والحجاج أو اهتمّت بتجميل الأسلوب، بل تستثمر عناصر التأكيد والنهي والعرض وغيرها من أدوات الجملة الانشائية"²⁷.

ت- الغرض الأخلاقي:

وهو ما يمكن أن نطلق عليه بالخطاب الوعظي، حيث يكون الغرض من الخطاب هو نشر الأخلاق الفاضلة ومحاولة إصلاح سلوك الفرد والمجتمع. فيتمثّل المخاطب في صورة المصلح الاجتماعي الذي لا يسعى من خلال خطابه إلى نقل أخبار معينة إلى المتلقّي وحسب، وإنّما يركّز في عملية الإخبار على جانب التأثير والإقناع ممّا شأنه أن يساعده على إيصال أفكاره وتبليغ معارفه. ومن هذا المنطلق يشير هنريش بليث إلى أنّ المخاطب في مثل هذا النوع من الخطابات يجمع بين الغرض التعليمي والغرض الحجاجي في محاولة منه لإقناع المتلقّي بجدوى ما يرد في خطابه، فيحمّله ذلك إلى الإقرار به. وعلى هذا الأساس يحدث الخطاب الأخلاقي الذي تتمثّل فيه عناصر النصّح انتقالاً من المقاصد الفكرية إلى المقاصد العاطفية²⁸.

ولعلّ المتلقّي في الخطاب الأخلاقي يظهر بخلاف ما هو عليه في الخطاب التعليمي، حيث يكون موضوعاً -على حدّ قول محمد العمري- موضع الغافل المقصّر²⁹ الذي يحتاج إلى من يكشف غفلته، ويُنير دربه. غير أنّ هذه الغفلة تختلف باختلاف قطبا التواصل اللغوي وهما المرسل والمتلقّي من حيث منزلتهما ودرجتهما، فإذا كان الخطاب موجّهاً من الأب إلى ابنه أو من القائد إلى جنوده فإنّ المرسل كثيراً ما يكشف عن غفلة المتلقّي وظلاله، وحاجته الكبيرة إلى التنوير والهداية. أمّا إذا كانت هناك قرابة في المنزلة بين الطرفين ثقافياً واجتماعياً وسياسياً فإنّ المتلقّي لا يتبدّى بتلك الصورة من الغفلة والتقصير التي تظهر عموماً في سياق الخطاب الأخلاقي.

وقد تتجلى صورة الخطاب الأخلاقي في كلّ النصوص التعليمية التي يهدف المخاطب من ورائها إلى نقل مواظ ونصائح إلى السامعين رغبة في توجيههم وتغيير سلوكهم. كما أنّنا نجد مثل هذا نوع من الخطاب في بعض النصوص العربية القديمة مثل الوصايا وبعض الخطب حيث يكون هدف المرسل هو إفادة المتلقّي ببعض المعارف والأخبار التي يرى أنّها تفيده سواء في دنياه أو أخراه. وكثيراً ما تكون

الوصايا أكثر ارتباطا بالجانب الوعظي من حيث أن الموصي يريد أن يبلغ الموصى له بعض الأخبار التي يرى أنها ذات فائدة ومنفعة له. كما نجد ذلك في وصية أمانة بنت الحارث لابنتها. أمّا الخطابة فإنّها وإن كانت لا تتميز بطابعها الإخباري إلا أنّ بعضها منها يتخذ صورة الوصية، فينحو منحاه، كما يظهر ذلك في بعض الخطب التعليمية التقريرية مثل خطبة أبي بكر لأسامة وجيشه. وكذلك الحال في الخطابات التأبينية.

ولنا أن نكشف في هذا الصدد أن الاهتمام بالبعد الأخلاقي للخطاب البلاغي يعود إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون الذي رتب أجناس الشعر على قدر مقاصدها الأخلاقية، حيث أعلى من شأن الشعر الغنائي على اعتبار أنّ غرضه هو الإشادة بمثالب الأبطال ومآثرهم، وجعل شعر الملاحم في الدرجة الثانية لأنّه يتعرّض لنقائص الأبطال، وهو ما يعيبه أفلاطون على الشعر عموماً، غير أنّه يرفع من شأن شعر الملاحم لأنّ النقائص المصوّرة فيه لا تؤثر في مصير الأبطال، ولا تقلل من إعجاب الجمهور أو المتلقين بصورة البطل. وعلى هذا الأساس الأخلاقي تهجم أفلاطون على الأدب المأساوي والكوميدي، وقلل من قيمتهما، وذلك لأنّهما يمسّان مباشرة بالجانب الأخلاقي³⁰.

2 - النمط العاطفي: ويشكل هذا النمط من الأغراض مقصدان أساسيان هما:

أ- **المقصد المعتدل:** تتشكل مقصدية الخطاب البلاغي في هذه الحالة على محاولة دغدغة مشاعر السامعين رغبة في إحداث تجاوب انفعالي خفيف (التعاطف مثلاً) أو ما سمّاه أرسطو بـ الأيْتوس (Ethos). وكلمة الإيْتوس كما ورد ذكرها في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة تحمل معان عدّة: فهي تعني السلوك أو العادة أو هي الحالة العاطفية التي يحدثها خبر ما في السامعين³¹. وقد ذكر نروثرب فراي أنّ هذا المصطلح إنّما يدلّ على السياق الاجتماعي الداخلي للعمل الأدبي، ففي الأدب القصصي يتحدّد من خلال خلق الشخصيات والفضاء الذي تتحرّك فيه. أمّا في فيما يسمّى بـ «الأدب التيمي» فإنّه يشمل علاقة الكاتب بالقارئ أو الجمهور³². ويحكم هذا النمط من المقاصد مكونان هما:

أ/ **المكون الغائي:** يهدف الخطاب من خلال استخدام الإيْتوس إلى محاولة الظفر باقتناع المتلقين. وفي هذه الحال ينبغي كما يقول هنريش أن يكون هدف الإقناع خارج النص³³، بمعنى أنّ المخاطب ههنا سيسعى إلى محاولة استثمار بعض الجوانب الخارجية التي ستساعده في الوصول إلى مشاعر المتلقي لاستمالتها نحو موضوعه والتأثير فيه.

ويمكن أن نتلمّس بعض مظاهر هذا النوع من المقاصد كما يشير إلى ذلك هنريش بليث³⁴ - في مواضع عدّة:

1- **مداخل الخطاب:** انطلاقاً من أنّ المدخل هو الأساس الذي يحدّد من خلاله

نجاح الخطاب أو فشله، فإنّ الاهتمام به يصبح من الأولويات التي يجب أن يوليها المخاطب عنايته حتّى يتمكّن من تحقيق الغرض من خطابه. ولذلك فإنّ المخاطب

يسعى دائما في المدخل إلى محاولة استثمار بعض معارفه من أجل استمالة المتلقي نحو موضوعه وربطه بمقاصده.

2- **النص الأخلاقي:** ركحا على أن النص الأخلاقي يبنّي على قاعدة الوعظ والإرشاد فإن الناص يعتني كبير عناية بمحاولة التأثير في المتلقين عن طريق استهداف عواطفهم واستمالة مشاعرهم، ويجعل ذلك مقدّما على المحاجة والتدليل. وفي هذا الشأن يشير محمد العمري في معرض حديثه عن مقامات الخطابة الاجتماعية إلى أن هناك نوعا من الخطب ينتهج فيها الخطيب نهج المشاركة الوجدانية، حيث يتلبّس بلبوس الشاعر، فيجعل "الاستمالة مقدّمة على الحجّة في الغالب، إذ يسعى الخطيب إلى مشاركة الآخرين ما يجده أو يتظاهر به، أو إشعارهم بمشاركته إيّاهم وتعاطفه معهم فيما ألمّ بهم. على أن الخطيب في مثل هذه الموضوعات قد يواجه نفسه مرسلًا ومتلقّيًا. كما في ندب الموتى وتأيينهم".³⁵

3- **النص الإشهاري:** لقد أصبح النصّ الإشهاري يفرض نفسه بقوة على ساحة الخطاب التواصلية المعاصر بوصفه ضربا من ضروب الخطابة التي تسمّى بخطابة الأهواء والنوازع، وذلك من حيث سعيه الحثيث كما يقول C.R.Haas -"بواسطة إثارة الانفعالات لدى الفرد إلى إكساب رغباته الخفية قوة لا تقاوم، بحيث أنّها تدفعه إلى الفعل لأجل إشباعها"³⁶.

وهكذا فإنّ النصّ الإشهاري يركز بشكل كبير على محاولة اللعب على مشاعر المتلقّي من خلال عمليات حجاجية مختلفة رغبة في تحقيق مساعيه الخفية. ولذلك فإذا كانت الخطابة تعتمد على الجوانب العاطفية وغير العاطفية فإنّ الركيزة الأساسية للخطاب الإشهاري هي الجوانب الذاتية، "بل إنّ الطبيعة المادية لهذا الجنس من الخطاب وجوهره الأساسي ذات أرومة عاطفية غير عقلية وغير منطقية"³⁷.

أ/2- **المكون غير الغائي:** ينشأ هذا المكون عندما يتحول غرض الخطاب البلاغي من خارج النصّ إلى داخله، وذلك بالاكتفاء بجعل المتلقي يشعر بشيء من اللذة أو المتعة الجمالية. وفي هذه الحالة نجد أنّ تداولية الخطاب تنحصر في بنيته النصّية التي تكون مناط التفكير والقصد³⁸. حيث يكون اهتمام المتكلم منصبا على تدبّيج نصّه بشتّى الأشكال الجمالية التي تسمح له بأداء وظيفته التأثيرية.

ويتجلى هذا النوع من الخطابات في النصوص الأدبية بشكل عام والشعرية خصوصا. فالشاعر كثيرا ما يميل إلى استخدام قدراته الفنية والجمالية التي تمكّنه من فتح كوة داخل قلوب متلقّيه، ممّا يجعلهم يشعرون بشيء من اللذة والمتعة. وقد كان الاهتمام بهذا المكون غير الغائي في العمل الفنّي من قبل أرسطو الذي أكّد في كتابه «فنّ الشعر» أنّ المظهر الشكلي للعمل الفنّي هو الذي يشكل هدف الشعر، وقدرته على جلب المتعة للمتلقّين³⁹. ويعتبر كانط رائد النهج الجمالي في النقد الفنّي، وذلك من خلال تأكيده على الغرض الانفعالي للعمل الفنّي موجود في الإشباع المترفع. فهو القائل: "الجمال لذة منزّهة عن الغرض"⁴⁰. وهو القائل أيضا: "إنّ الفنّ الجميل هو الذي حصل في جوهره على الصورة الغائبة الخالصة عند الحكم؛ أي الغائية من دون

غاية (Purposiveness without Purpose)⁴¹". وقد كان من نتائج هذه الثورة على الأغراض الخارجية للخطاب الفني، والتوجه نحو ربط الخطاب البلاغي بتحقيق المتعة واللذة الفنية ظهور ما عرف في تاريخ الفنون بـ«مدرسة الفن للفن»، حيث أصبح الشعر الجيد، في عرف هذه المدرسة، "هو الذي يكتب من أجل الشعر فقط، أما فيما عدا ذلك فيمكن أن يعدّ أي شيء آخر إلا الشعر"⁴². وفي نقدنا العربي القديم كان البلاغيون ونقاد الشعر يرون أنّ "اللذة الفنية هي غاية من غايات الصناعة البيانية، وشاهدنا على تحقيق عنصرَي الإتقان والجودة في النص"⁴³.

ويعدّ الشعر الرمزي في الأدب الحديث والمعاصر الممثلّ الفعلي لهذا التوجه نحو ربط العمل الفني بجانبه الشكلي، حيث كشف الرمزيون أنّ الشعر الرمزي لا يعبر عن الفكرة المجردة إلا من خلال شكل ماديّ وحسيّ وملموس، فهذا الشكل المحسوس هو الهدف الأساسي من القصيدة لأنّه الأداة الوحيدة القادرة على تشكيل وجدان القارئ اتجاه القصيدة"⁴⁴.

أ- **المقصد التهييجي**: قد لا يكفي الخطاب البلاغي بمجرد محاولة إحداث تجاوب عاطفي خفيف من لدن المستمع، وإنما يسعى إلى توليد انفعالات عنيفة (ثورية) مثل الحقد والألم والخوف. ولعلّ هذا النوع من الخطاب لا يكون هدفه الأساسي في الغالب هو مجرد الإثارة العاطفية بقدر ما يكون المقصد إحداث التجاوب العملي، وذلك بمحاولة نقل المتلقي من حالة التجاوب إلى حالة التفاعل.

فالمقصدية التهييجية كما يقول هنريش-لا تمثّل مثل الايطوس انطباعاً قاراً (حالة نفسية)، بل هي تهيج وقتي (انفجار عاطفة ما)⁴⁵. ويسمّى هذا لانفجار العاطفي الذي يحدثه الخطاب البلاغي في هذه الحالة بـالباطوس (Pathos). والباطوس هو أحد العناصر التي استخدمها أرسطو في كتابه «فنّ الخطابة». ويتمثّل هذا العنصر في استمالة نفوس السامعين أو القراء إلى حجج الخطيب، واستثارة عواطفهم ومشاعرهم وخاصة منها عاطفة الشفقة والرحمة. ويعتبر هذا العنصر ضرورياً في المسرحية المأساوية من حيث قدرته على تحقيق ذلك التقمص الوجداني لدى السامعين، والذي من شأنه توجيههم حسب الأهداف الكبرى التي تسعى إليها المسرحية⁴⁶.

ويظهر هذا النوع من المقاصد في الخطابة التحريضية والثورية وفي بعض النصوص الشعرية الثورية التي يكون الغرض منها هو تأجيج عواطف المتلقين واستثارة مشاعرهم شفقة ورحمة أو غضباً وحنقاً. ففي الخطب السياسية عموماً، وفي كثير من الخطب الدينية يكون هدف الخطيب هو محاولة إحداث تجاوب فعلي عند الجمهور، وذلك من خلال استثارة مشاعره وعواطفه. كما أنّ ما يسمّى بالشعر الثوري أيضاً لا يكون الشاعر فيه مهتماً بتدبيج نصّوصه وتجميل صورته بقدر ما يكون مهتماً بتفعيل مقاصد خطابه من خلال محاولته تهيج عواطف المتلقي، رغبة في نقله من حالة التفاعل العاطفي إلى حالة التفاعل العملي.

فالمُرسل في مثل هذا النوع من النصوص لا يكون هدفه هو جعل المتلقّي يتفاعل معه فحسب، إنّما يثور ويتحرّك. ولذلك فهو لا يكتفي بمجرد الدغدغة العاطفية الخفيفة والبسيطة وإنّما بالرّجّة العاطفية المزلزلة التي تحدث انفجار عاطفيّ، ممّا يجعل المتلقّي يشعر بحالة من الهيجان الذي يفقده توازنه، ويدفعه نحو تغيير سلوكه وفق ما يريده المرسل إليه.

وجملة الأمر أنّ عملية التصنيف والتمييز التي تنتهجها الفلسفة العلمية المعاصرة لم تمنع المناهج والمدارس عموما من التلاقح وتمازج بالقدر الذي يمكنها من استعادة نشاطها موكبة للتحوّلات التي وسمت الفكر النقدي المعاصر. وما علاقة البلاغة بالتداوليّة إلى مظهر من مظاهر هذا التقارب الحميمي الذي كان من نتاجه تأسيس النظرية البلاغية الجديدة. غير أنّه يجب الإشارة إلى أنّ بعض التداوليون يحذرون من توسيع المجال التداولي للبلاغة إلى الدرجة التي يصبح فيها كل شيء بلاغة، انطلاقا من أنّ "الكل شيء أهدافه النفعية، وأنّ كلّ رسالة لها قصدها وموقفها وظروف تلقّيها"⁴⁷. كما أنّ اعتراف أوريكيوني بالبعد التداولي للغة (langage) وعده أمرا واقعا لا يحتاج إلى تدليل لم يمنعها من التحذير من المغالاة في العقيدة التداوليّة إلى الدرجة التي تصبح فيها كلّ ممارسة لغويّة هي "مجرّد عمل نفعي ومصلحي غائي (...)"، فإنّ نتكلم ليس هو أن نفعل قطعا، ولكن هو أن نقول ما نعتقد أنّه صحيح، هو أن نطلب تركيبة الآخر لنا. ثمّ إنّ هناك بعض الاستعمالات اللغويّة مجانية؛ وذلك أنّه إذا كان ممكنا أن نتكلم دون أن نقول شيئا، فإنّه من الممكن أيضا أن نتكلم دون أن يكون لكلامنا مقصد عملي⁴⁸.

- 1- أحمد يوسف: السيميائيات والبلاغة، مجلة علامات، ع28، سنة 2007، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص118.
- 2- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع164، سنة 1992، مطبعة السياسة- الكويت، ص97 و98.
- 3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص97.
- 4- المرجع نفسه، ص98.
- 5- فرانسوا أرمنيكو: القاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د ت)، ص07.
- 6- طه عبد الرحمان: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1 (1998)، ص215.
- 7- المرجع نفسه، ص ن.
- 8- المرجع نفسه، ص 216.
- 9- المرجع نفسه، ص ن.
- 10- فرانسوا أرمنيكو: القاربة التداولية، ص09. يقصد التداوليون بمفهوم الفعل هو الانطلاق من أنّ اللغة ليست مجرد ناقل للعالم وإنما هي فعل إنجاز. فمعنى أنّ نتكلّم هو أنّ نفعل حتماً، أنّ ندشّن معنى. أمّا فيما يتعلّق بمفهوم السياق فهو مفهوم أساسي في العرف التداولي وذلك انطلاقاً من أنّه العنصر الذي يتحدّد من خلاله المقصد، ومن دونه لا نستطيع أن نفهم أو نقوّم ما يقال. أمّا المفهوم الثالث وهو مفهوم الإنجاز؛ فهو عملية إنجاز الفعل في السياق.
- 11- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب(انجليزي-فرنسي-عربي)، مكتبة لبنان - بيروت، سنة1974، ص477.
- 12- الجاحظ، البيان والتبيين، ج01، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط07 (1998)، ص75.
- 13- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي- دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط02 (1987)، ص25.
- 14- الجاحظ، البيان والتبيين، ج01، ص113.
- 15- ابن منظور: لسان العرب، ج08، دار صادر - بيروت - لبنان، (لات)، ص419.
- 16- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تصحيح وتفسير: محمد الأمين الخانجي - دار المعارف - القاهرة - مصر، (لات)، (ص06).

- 17 - المرجع نفسه، ص 08.
- 18 - محمد العمري: البلاغة العربية - أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب، ط 2 (2010)، ص 287.
- 19 - المرجع نفسه، ص 287.
- 20 - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (انجليزي - فرنسي - عربي)، ص 152.
- 21 - ترجع الأبحاث الأولى التي ربطت بين الحجاج والتداولية إلى العقد الثمانيني من القرن العشرين، حيث جمع جون بليز غرايز بين المنطق والحجاج، وقام روبرت مارتان بإمماج مفهوم ممكن الوقوع في نظريته الدلالية، وقد أعاد أوزفالد ديكرز أخيرا إلى مفهوم المواضع لوصف آليات اللغة الحجاجية". (صابر حباشة: التداولية والحجاج - مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر - دمشق - سوريا، سنة 2008، ص 16). وقد أكد بيرلمان على أن موضوع نظرية الحجاج هو دراسة التقنيات الخطابية التي تمكن من حث العقول على قبول الأطروحات التي تعرض عليها للتصديق أو تعزيز قبولها". (ليونيل بلينجر: الآليات الحجاجية للتواصل، ترجمة عبد الرقيق بوري، مجلة علامات، ع 21، سنة 2004، ص 40). كما أن كيربات أوريكيوني ورغم إقرارها بأن البلاغة هي - قبل كل شيء - نظرية «الوجوه» (figures)، ونظرية طرق تحريف الكلام وتحويله، إلا أنها أكدت - في الوقت ذاته - على طابعها الحجاجي. فهي دراسة فن الإقناع ودراسة الوسائل الناجعة للتعبير: إن الصور والوجوه البيانية تعالّ تداوليا". (صابر حباشة: التداولية والحجاج، ص 11).
- 22 - هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب، سنة 1999، ص 25.
- 23 - المرجع نفسه، ص 25 و 26.
- 24 - محمد أسيداه/حافظ إسماعيلي: الإراغة في التواصل السياسي، ع 27، سنة 2007، ص 138.
- 25 - هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 25.
- 26 - يُنظر: شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني - سلسلة عالم المعرفة، ع 267 المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سنة 2001، ص 86. إن ما ذكره هيوم حول غرض الخطاب التاريخي ليس صحيحا حسب رأينا لأننا نكتب التاريخ ونقرؤه لا لنعرف أخبارا ونتلقى معارف، وإنما لنتأثر ونقتنع أو نتغير.
- 27 - محمد العمري: بلاغة الخطاب الإقناعي - مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية (الخطابة في القرن الأول نموذا)، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء/ بيروت، ط 3 (2002)، ص 41.
- 28 - هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 26.
- 29 - محمد العمري: بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 43.

- 30- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة/دار العودة- بيروت- لبنان، سنة 1973، ص35.
- 31- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- بيروت/ سوشبريس- الدار البيضاء، ط1 (1985)، ص41.
- 32- نروثرب فراي: تشريح النقد- محاولات أربع، ت: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية- عمان، سنة 1991، ص 482.
- 33- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص25.
- 34- المرجع نفسه، ص25.
- 35- محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص67.
- 36- محمد الولي: الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، مجلة علامات، ع27، سنة 2007، ص08.
- 37- المرجع نفسه، ص09.
- 38- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص25.
- 39- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونغمان، ط1 (2003)، ص478.
- 40- رمضان صباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنّ، مجلة عالم الفكر، م27، ع01، سبتمبر 1998، الكويت، ص 110.
- 41- المرجع نفسه، ص ن.
- 42- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 477.
- 43- جميل علّوش: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر، م27، ع01، سبتمبر 1998، الكويت، ص 252.
- 44- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 302.
- 45- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 27.
- 46- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 392.
- 47- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص 98.
- 48- صابر حباشة: التداولية والحجاج، ص11.

البعد الحجاجي في أقصوصة "القلعة" لجمال الغيطاني

د. محمد نجيب العمامي

جامعة - سوسة تونس

تمهيد

يمكن تمييز ثلاثة تصوّرات للحجاج. أوّلها، وهو أقدمها، يضيق دائرته. فيقتصر على بعض أنواع الخطاب ويحصّره في عدد محدّد من العمليّات المنطقيّة الموجهة إلى ملكات المتلقّي الفكريّة. وثانيها يوسّع دائرة الحجاج فيجعلها ملازما للغة. وثالثها يضيقها نسبيا. فيعتبر أنّ "الكلام كلّ حجاجي ضرورة". ويرتبط، حسب هذا التّصور الثّالث، الحجاج بالخطاب أي باللغة مستخدمة في سياق. وهو ما يعني أنّه قد يرد سافرا أو مباشرا وقد يجيء متخفيا أو غير مباشر. وورود الحجاج في هذين الشّكلين المختلفين حمل بعض الدّارسين على التّمييز بين المقصد الحجاجي (Visée argumentative) الصّريح والمباشر والبعد الحجاجي (Dimension argumentative) المضمّر وغير المباشر. ومن بين الخطابات ذات المقصد الحجاجي الخطaban الانتخابي والإشهاري. ومن بين الخطابات التي تحوي بعدا حجاجيا المحادثة اليوميّة والقصة التّخييليّة.

والعلاقة بين القصة التّخييليّة والحجاج موعلة في القدم إلا أنّ الأشكال القصصيّة تطوّرت. وصار من خصائصها الفنيّة التّلميح والإيحاء والغموض وإخفاء المقاصد. بل أصبحت كلّها مكتوبة. وإنّ الحديث عن حجاج محتمل في هذه الأشكال يطرح العديد من الإشكاليات. فما هي الطّرائق التي يتوسّل بها إلى الحجاج نص قصصي فني هدفه الأساسي الإمتاع؟ وهل يتأثّر الحجاج بطبيعة النّص؟ وكيف يمكن أن يقوم حجاج بين الكاتب ومتلقّي خطابه دون أن يجمعهما مقام واحد؟ وإذا سلّمنا بهذه الإمكانية فكيف يمكن أن يقوم حجاج بين النّص وقراء لم يعاصروا نشأته ونشره ولا ينتمون، أحيانا، إلى ثقافة منتجه؟

اخترنا للإجابة عن هذه التّساؤلات أقصوصة "القلعة" لجمال الغيطاني. وهي تروي قصة سجين سياسيّ محكوم عليه بثلاثين سنة سجنًا قضّي نصفها. فعُرض عليه الإفراج مقابل تحريره طلب عفو. فرفض العرض. وفي هذه الأقصوصة، كما في كلّ سرد تخييليّ حوارات بين الشخصيات وبين الراوي والمروي له وبين الكاتب والقارئ. ولكننا سندرس طرائق تجسّد الحجاج في المستويين الأوّلين مكتفين، في غياب جهاز نظريّ ملائم، بملامسة الحجاج الضّمّني في المستوى الأخير، مستوى الكاتب والقارئ.

2-الحجاج في خطاب الشخصيات=

الشخصيتان الرئيستان في "القلعة" هما الضابط الموفد من العاصمة والسجين. وسنرصد تقنيات الحجاج التي استخدمها الأول قصد التأثير في الثاني وحمله على قبول الإفراج المشروط.

1- الصورة المسبقة (Image préalable) ودورها الحجاجي:

يبين فحص خطاب الضابط المنقول في الخطاب المباشر أنّ صورة السجين حاضرة من خلال ثلاث قرائن تخاطب (Indices d'allocution). هي ضمير المخاطب المفرد وجملة النداء: "يا بني" (ص81) أمّا آخرها فخفية. وتخصّ المعتقدات والآراء والقيم التي ينسبها الضابط إلى السجين صراحة أو ضمناً. وتسمح هذه القرينة باستخلاص بعض ملامح الصورة المسبقة التي كونها الضابط عن السجين قبل أن يلتقي به ويحاوره. فهو، كما يبدو في خطاب الضابط، سجين مثالي السلوك عانى وطأة السّجن وقسوة السّجان في صبر وكبرياء ومناضل صادق رفض، خلافاً لكلّ رفاقه، إفراجاً مشروطاً. فكان "موقفه مثار احترام عميق حتّى من خصومه" (ص85) ومن الضابط الذي يشاركه الإيمان بقيمته الكرامة والتمسك بالمبدأ.

ومثل هذا البناء لصورة المحاور يشكل تقنية حجاجية. فالضابط تكيّف مع سامعه. فصاغ صورته على نحو قد يسمح له بتحقيق هدفه. لذلك زوّد السجين بصورة هي مرآة يحلو له أن يتأمّل فيها نفسه.

2-صورة الذات ودورها الحجاجي:

كان الضابط وهو يبني صورة السجين يبني، في الآن نفسه، صورة لذاته يأمل أن تساهم في نجاة قوله. فتدفع السجين إلى كتابة "السطرين" (ص89). فقد عمل منذ أول لقاء جمعه بالسجين على إعادة تشكيل الصورة المسبقة التي يعتقد أن مخاطبه يحملها عنه تشكيلا يرجح أنه يخدم هدفه من محاورته. فأدى قبل مصارحته بالشرط دور رجل الأمن الودود والمتفهم والمتفرد في سلوكه وأقواله. ولم يقل إنه صادق. ولم ينسب إلى نفسه صراحة أية صفة أخلاقية إيجابية. ومع ذلك صدقه السجين فاستعد للخروج. وهو ما يعني أن الضابط بنى صورة لذاته نجحت في تأدية دورها الحجاجي. ولم يكن كسب ثقة السجين غاية في ذاته. وإنما كان تمهيدا لإعلامه بالإفراج المشروط. ويبدو الضابط واعيا بأنه كسب جولة وبأن المواجهة الحقيقية بينه وبين السجين تبدأ بالإعلان عن الشرط. وهذا الوعي اقتضي تنويع تقنيات الحجاج.

3-تنويع تقنيات الحجاج

يقول الراوي: "يبدو ذو الشارب [الضابط] متهلا، يقول إن التحرك سيتم فوراً، بدون أي تأخير، وأنه [كذا] سيرجع في نفس السيارة معه، يصمت لحظات، ثمّة إجراء عادي، خطوة صغيرة، إنها مجرد قصاصة صغيرة من الورق بها سطرين [كذا]، عليه اختيار الكلمات المناسبة والصيغة التي تروق له، مجرد معنى يطمئن فيه القائمين على الأوضاع." (ص89)

بدأ الضابط بتذكير السجين بما يعرف: "ثمّة إجراء عادي". إلا أنه كان يعرف حق المعرفة أن الإجراء غير عادي. فسارع بإعادة حده (Redéfinition). فكشف مقصده الحقيقي. وسعى، في الآن نفسه، إلى التخفيف من وقعه على السجين. وهو ما يدرك من خلال التهوين "خطوة صغيرة، مجرد قصاصة صغيرة، سطرين، مجرد معنى... وتكرار بعض العبارات "صغيرة، مجرد" والمعجم "قصاصة". وهو ما يعني أن الأمر لا يتعلق بوثيقة رسمية.

وقام طلب تحرير القصاصة على قياس ناقص (Enthymème) لم يُذكر سوى ما يستدل به على مقدمته الصغرى. فغابت مقدمته الكبرى. وترك للسجين أمر التوصل إلى نتيجته الضمنية. ويمكن استعادة القياس على النحو التقريبي الآتي: "الإفراج مرتين بشرط. وأنت مطالب بالاستجابة للشرط ليفرج عنك. فعليك إذن تلبية الشرط إذا أردت الخروج من السجن". إلا أن اختزال كلام الضابط في قياس ناقص يحول دون التفتن إلى كامل أبعاد هذا الكلام. فثمّة معان مهمة (Sous-entendus) لا يأخذها القياس بعين الاعتبار. فالضابط يترك حرية الاختيار للسجين. ولكنه لا يخيره بين الاستجابة للطلب ورفضه. وإنما يحمله على اختيار الطريقة التي بها يستجيب للشرط. فهو إذن يقيده ويلغي اختياره الحر. وهو يرهبه ويدفعه، بالتالي، إلى الاستجابة لما يطلب إليه. وذلك من خلال ما تضمّره عبارة "يطمئن القائمين على الأوضاع".

صرّح الضّابط وأضمر. ورعّب طورا وأرهب طورا آخر. وكان كلامه موجّها نحو نتيجة أوكل إلى محاوره شأن استنباطها بنفسه. ولتضمنين النتيجة وتقويض أمر استنتاجها إلى المتلقي دور حاجي مهمّ عادة. إلا أنّ التّضمنين لم يؤت أكله مع السّجين.

3- الإضمار وإعادة بناء صورتني السّامع والذّات.

لما كانت هذه النتيجة من صنف المهمّات سارع الضّابط بإنكار تحمّل مسؤوليتها حال إدراكه أثرها العكسيّ: "يبسط ذو الشارب راحتيه. لا.. لن يدعه يسيء الظنّ... (ص90-89).

فالسّجين أوّل، حسب الضّابط، ما سمع تأويلا مخالفا لمقصد صاحبه منه. وهو يتحمّل وحده مسؤوليّة هذا التّأويل الخاطي. فحاول الضّابط إعادة بناء الثقة المهدّدة وإثبات حسن نيّته ومقصده السّليم. فيبادر ببناء صورة لمحاوره يلدّ له تأملُ نفسه فيها، صورة السّجين الصّامد والخصم العنيد والشّخص الذي تتجسّد فيه قيم الرّجولة. وبنى، في الآن نفسه، صورة لذاته يتوقع أن يكون لها أثر إيجابيّ في هذا المحاور وأبرز ما يجمع بينه وبين السّجين من قواسم مشتركة أهمّها قيمتا الرّجولة وحقّ الاختلاف وما يرتبط به من احترام للآخر.

4- إثارة الانفعالات والقياس والإضمار

استغلّ الضّابط معرفته بأخلاق محاوره لإثارة شففته على من حوله من أعوان السّجن. فهم مبعدون، منفيون، محرومون من الإجازات على امتداد "سّنة أشهر كاملة". ولهم بيوت يحثون إليها وحياة عائليّة افتقدوها وأسر بها "أولاد" هم في أمسّ الحاجة إلى حنان الأب ورعايته الضّروريّين لتنشئتهم تنشئة سليمة ولتجنّبهم مخاطر غياب الرّقيب. وهم سجانون وظيفه. ولكّثهم، في واقع الأمر، مسجونون ينتظرون الرّأفة من سجانهم، السّجين الرّسمي. فبيده وحده قرار الإفراج عنهم وإنقاذهم من حياة لا تطاق. (ص91).

ولم يكن هذا الخطاب الموجه إلى الوجدان سوى مقدّمة أفضت إلى حكم كاد يصرّح به الضّابط من خلال سؤاله البلاغيّ "هل هذا عدل..". (ص91). فالضّابط لم يرسم للسّجين صورة مشرقة هذه المرّة وإنّما اختار أن يشكّك في وجهه الإيجابيّ عسى الخطّة تثمر والهدف يتحقّق. إلا أنّ موقف السّجين لم يتغيّر. فما هي أسباب فشل الضّابط؟

نعتقد أنّ سببه الرّئيسيّ يعود إلى الطّبيعة الخاصّة للحوار الذي تمّ بينه وبين السّجين. فالحجاج لم يكن يهدف إلى "بناء وفاق وإيجاد حلول للاختلاف في الرّأي" بل كانت غايته جرّ الآخر إلى الموقف المقابل دون التنازل عن الموقف الخاصّ قيد أنملة. فكان الحوار حوار صمّ، حوارا عقيما. ومع ذلك فالالاقتصار على مستوى الشخصيتين المتحاورتين لا يمكن أن يقدّم إلا إجابة جزئيّة عن أسباب عقم الحوار بينهما. فاندراج هذا الحوار في حقل الأدب وانتماؤه إلى جنس السرد التخيليّ يحلّله

في إطار أوسع هو إطار الحوار بين الراوي والمرويّ له. ولا شكّ في أنّ رَهاناتِ الحوار الثاني ليست رَهاناتِ الحوار الأول.

3- الحجاج في خطاب الراوي

هل لخطاب الراوي بعد حجاجي؟ وإن كان له فما هي الأطروحة أو الآراء والمواقف التي يدافع عنها ويسعى إلى حمل المروي له على تبنيها؟ وكيف؟
نبادر بالقول إنّ لخطاب الراوي بعدا حجاجيًا وأدواته هي:

أ-الإمحاء التلقضي:

ومن مظاهره الغياب عن الحكاية وغياب المشيرات (Déictiques) المحيلة إلى مقام التلقظ. ومنها أيضا السرد اللاحق ووصف السّجن واستخدام المضارع في نقل المشاهد. فالراوي لا يخلق أحداثًا ولا يختار لها مسارًا خاصًا وإنّما هو مجرد ناقل لما كان حدث. وهو يصف من موقع "شاهد خارجيّ بريء". وكل هذا يكسب خطابه، في عيني المرويّ له، ثقلًا حجاجيًا كبيرًا إذ يظهره في مظهر من ينقل حقائق والحقائق حجج لا تردّ.

ب-ذاتية الخطاب والموقف من الشّخصيتين الرّئيسيتين

يبدو الراوي حريصا على كسب ثقة نظيره وتصديقه له. وهو مقصد يتجلّى من أدوات المحاكاة المستخدمة. فثمة "واقع" ينبغي أن يصوّر للمرويّ له دون تحريف. ولكنّ الراوي كان ذاتيا حين رسم صورة منقّرة للسّجن. فأكسب الوصف توجيهًا حجاجيًا سلبيا. وذلك لأن هذا "الواقع" على درجة من الفطاعة تصبح معها الشّهادة المحايدة ضربا من التواطؤ مع السّجّانين. فالراوي "كائن" يفعل ويرغب في أن يشاركه متلقّي خطابه هذا الانفعال. وبذلك تصبح الذاتية معبرا إلى التأثير في وجدان المرويّ له.

والراوي لا يخفي تعاطفه مع السّجين ولا نفوره من الضّابط. وصورة السّجين، في خطاب الراوي، لا تثير شفقة ولا تستدرّ دموعا بل تهدف إلى إثارة إعجاب المرويّ له وتعاطفه دون استعمال معجم عاطفيّ يعيّن هذه المشاعر. ونكتفي للتدليل على هذا الموقف بأمرين: أولهما أنّ مسار وصف السّجن اتّبع اتجاه المفرج عنه لا اتجاه السّجين. فقد تم من الداخل إلى الخارج، من الزنزانة إلى سائر مكونات السجن وموقعه. وثانيهما أنّ الراوي فتح أبواب عوالم السّجين الداخليّة في وجه المرويّ له. فأتاح له معرفة معاناته وخيالاته وصموده ونشوته بالانتصار وتهيّبه المستقبل وفرحته بالحرية والحياة يستردّهما بعد طول فقدان. فارتسمت له صورة ذات معدّبة، مؤمنة، صامدة، شديدة التأثير. وهي صورة تستمدّ ثقلها الحجاجي من كيفية تقديمها. فهي لا تندرج في إطار شهادة يدلي بها من ذاق مرارة الحبس وألم تجربة فقد الحرية بغية التأثير في سامعيه ونيل احترامهم وإعجابهم وكسب تعاطفهم معه واستنكارهم لممارسات سجنائه. وإنّما هي بوح الذات للذات بوحا لا هدف له غير استعراض المسيرة وتقويمها. وهي، إلى ذلك، صورة تحمل على التصديق بما أنّ مظهر صاحبها

يطابق مخبره ومواقفه المعلنة لا تتعارض ومواقفه المضمرة. أمّا الضابط فلا نعلم شيئاً عن عوالمه الدّاخلية. فليس له شخصيّة مميّزة وإنّما هو مأمور يؤدّي دوراً. لقد تحاورت الشخصيتان. وعاش السّجين تجربة نقل بعض مراحلها من وجهة نظره الخاصّة. إلّا أنّ الحوارات ووجهة النّظر لم تكن مقصورة على ذوات التّلقظ فيها ولا مقصودة لذاتها. وإنّما كانت جميعها رسالة هي موضوع تواصل أو حوار بين الرّأوي والمرويّ له. وهذا الدّور المزدوج لخطاب الشخصيات ووجهة نظرها يكسبهما دوراً حجاجيّاً غير مباشر. فما يبدو تلقائيّاً طبيعيّاً لا مقصد من وراءه موظف لمخاطبة وجدان المرويّ له وعقله ومستخدم للتأثير فيه وجره إلى تبني موقف الرّأوي من السّجين.

ت- التّعميم

ويندرج في المقصد نفسه غياب بعض سمات العناصر الحكائيّة. فموقع السّجن غير محدّد بدقّة والضابط الكبير أت من "المدينة". وأزمنة الأحداث متعدّدة. ولكنّها عامّة فهي "الليل" (ص82) و"الفجر" (ص84) و"العصر" (ص86) و"بداية النّهار" (ص87) و"صباح اليوم الحادي والعشرين" (ص88). وهو زمن السيّارات وجهاز اللاسلكي والجرائد والسّاعة. أمّا الشخصيات فهي نكرات يغني وضعها في السّجن أو دورها الاجتماعيّ فيه وخارجه عن الاسم العلم. فلولاً صفة الرّجل الآتي من المدينة وشاربه الكثيف وأقواله لبدا شبحاً. ولكنّ الصّفة والشارب والأقوال وإن ميّزته من السّجين فهي لا تميّزه من سائر السّجّانين ولا تكسبه خصائص ذاتيّة يعتدّ بها. أمّا السّجين فيتمتّع بكثافة نفسيّة وبغنى داخليّ قد لا يفيان لتمييزه من غيره من المحكوم عليهم بمدة طويلة تماماً مثل ملامحه المادّيّة القليلة.

يتجلى إذن غياب بعض السمات المهمّة لكلّ هذه العناصر الحكائيّة. ويبدو لنا أنّ الأمر لا يتعلّق بغياب بقدر ما يتعلّق بتغييب يهدف إلى لفت نظر المرويّ له إلى ضرورة تنزيل التجربة الخاصّة في إطار أوسع يتجاوز البلد الذي دارت فيه الأحداث ويشمل كلّ البلدان التي يعاني فيها الفرد من تسلّط "القائمين على الأوضاع". ورغم أنّ الرّأوي سكت سكوتاً دالاً عن ذنب السّجين الذي استوجب الحكم عليه بثلاثين سنة كاملة فإنّه أوحى بطابع "القضيّة" السّياسي وبأنّها قضيّة رأي بما أنّ شرط الإفراج عن "المذنب" إرسال برقيّة تأييد.

ث- المحاور الدلاليّة

قامت الأقصوصة على محورين دلاليّين يتعلّقان بالمكان: الصّحراء والوادي. فالزّنزانة ضيقة صفراء ومصباحها صفراوي وكابي الضوّ وجدرانها سميكة وأبوابها عديدة وحصينة. والسّجن ضخم وأثريّ وحصن موحش. والمكان الذي أقيم فيه قصيّ ناء يقع في أقصى صحراء وفي منطقة جذباء تخلو من الخضرة ومن عيون الماء ومسكونة بوحوش نادرة. أمّا المكان الثّاني فهو الوادي. والوادي خضرة وظلال وأطفال صغار ومفارق وجسور و"ذكرى فتاة أحبّها [السّجين] في أوّل العمر"

(ص84) وخروج صباحي وأغان مبهجة تتردد مبشرة بنهار جميل (ص84) و"صوت ليلى مراد اللؤلؤي" [كذا] ضوئي الرنين والصدى (ص92).

وهكذا فالصحراء رديف الموت والوادي معادل الحياة. وما الموت والحياة، في الأقصوصة، سوى السّجن والحرية. فالراوي ينتقي معجمه ويوزّعه على محورين دلاليتين متقابلين. وهو لا يخفي تحيزه لأحدهما ولا سعيه إلى التأثير في المرويّ له وحمله على اختيار محور الحياة والحرية. إلا أنّ الحجاج المضمر في خطاب الراوي لا يستهدف المرويّ له إلا بقدر ما هو معبر أو حلقة وصل بين الكاتب والقارئ. ويتبنّى من الأقصوصة أنّ فكّ شفراتها يتطلب من القارئ كفاءة لغوية ومعارف موسوعية بعضها مشترك وبعضها مختصّ مجاله أدبيّ. فالقارئ مدعوّ إلى ربط الصّلة بين الأقصوصة وسائر ما أنتج في باب "أدب السّجون" من قبيل روايات "الوشم" لعبد الرّحمان مجيد الربيعي و"الكرنك" لنجيب محفوظ و"نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم و"شرق المتوسط" لعبد الرحمان منيف وغيرها. فيعقد المقارنات ويبحث عن أوجه الشّبه والاختلاف ويستخلص التّائج.

إلا أنّ مثل هذه الكفاءة وتلك المعارف قد لا تتوفّر لكلّ القراء ولا في زمان يعقب زمن النّشر بكثير. فهل يعني غيابها أنّ التّواصل بين الكاتب والقراء سينقطع؟ وأنّ الأقصوصة ستفقد بعدها الحجاجي؟ لا نعتقد ذلك. فالكاتب أقام حجاجه على صراع بين قيم الحرية والإيمان والبطولة وأضدادها. وبناء عليه فسيظلّ للأقصوصة قراء يتفاعلون مع مضامينها وأبعادها وقيمها ويتأثرون بها ما دامت هذه القيم.

خاتمة

يتبين من كلّ سبق أنّ الراوي ضمّن سرده أطروحة ودافع عنها. فالمؤسسة في هذا النصّ وشبهاتها في اضطهاد الرأي المخالف لا تحاور ولا تحاجّ. وإنّما تتوسّل بكلّ السبل إلى إخضاع المعارضين وإذلالهم. ويتبين من خطاب الراوي أنّه يتوجّه إلى صنفين من المتلقين: صنف السجّانين وصنف السجّاء المحتملين. يقول للصنف الأوّل: انظروا بشاعة سلوككم حيال سجين فرد لا تهمة له إلا مخالفته القطيع وورعاته وطموحه إلى أن يكون مواطناً. ويشهد الصنف الثاني على هذه المواجهة غير المتكافئة. وهو يستخدم طرائق شتى ليؤثر فيه ويحمّله على تبني موقفه، موقف السجين. ولما كان المتلقّي اثنين كان لكلّ منهما قلّعة. فللصنف الأوّل قلّعة هي بناء من حديد وحجر. وللصنف الثاني قلّعة أو سجين هو تجسيد لإرادة البشر. وشتان بين القلعتين أو بين الجماد والبشر في التأثير في النفوس وفي الفعل فيها I وهكذا تبين هذه الخصوصيات أنّ الحجاج يتأثر بالحقل الذي يحويه وبالجنس الذي يتجلّى فيه. ولعلّ ملازمة البعد الحجاجي لكلّ خطاب ومظاهر الحجاج الضمنيّ التي رصدناها في الأقصوصة يجعلاننا نميل إلى القول: لعلّ كلّ نصّ قصصيّ يتضمّن أطروحة ولعلّ ما يميّز "رواية الأطروحة" من سائر أنماط الكتابة القصصيّة الحديثة ليس حضور الأطروحة أو غيابها وإنّما هو درجة حضورها.

Amossy (Ruth), L'argumentation dans le discours (Discours politique, Littérature d'idées, Fiction), Nathan/ Her, Paris, 2000.

2- الحوار الأخير بين الضابط والسجين

يبدو ذو الشارب متهللاً، يقول إنّ التحرك سيتم فوراً، بدون أي تأخير، وأنه [كذا] سيرجع في نفس السيّارة معه، يصمت لحظات، ثمّة إجراء عادي، خطوة صغيرة، إنها مجرد قصاصة صغيرة من الورق بها سطرين [كذا]، عليه اختيار الكلمات المناسبة والصيغة التي تروق له، مجرد معنى يطمئن فيه القائمين على الأوضاع.. (ص89)

-إنه ينظر الآن على مهل إلى ذو [كذا] الشارب الكثيف، ينتهي ركضه الطويل عبر الأسابيع الثلاثة، ينتهي القلق والتطلع إلى مساحات السماء البعيدة ينتهي الاستمتاع بالطعام الساخن الفريد، المقدم في غير مكانه [...]

"ييسط ذو الشارب راحتيه. لا.. لن يدعه يسيء الظنّ، يعرف تماماً مدى حساسيته لكتابة أيّ تأييد، أو استنكار لموقف سابق اتّخذه، إنه ليس بهذه الغفلة، إنّ من يتحدّث إليه ليس رجل أمن، إنّما عقلية سياسية تعرف قدر الرجال، وتعطيهم حقهم، المقصود معنى يطمئنهم من ناحيته، له اختيار الألفاظ، والشكل، إنه لم يكذب عليه، قرار الإفراج ها هو.. لينظر.. ليمسكه.. لم يعد سراً.." (ص89-90)

-إنّه يحول عينيه إلى المكتب الرماديّ، إلى بقع الحبر الباهتة. إلى البساط الحائل الموشى [...] لا يتوقف عند العربية حتى مكان وقوفها اختاروه بعناية..

تتغيّر نبرات ذو الشارب الكثيف، يمد يديه مستنداً إلى المقعد، يقول إنه سيريح ضميره، ليصغ إليه جيداً، إنه لا يتحدّث الآن كرجل مسؤل [كذا] يحتلّ منصبا حساساً، قرار الإفراج.. ليضعه جانباً.. القضية.. ليلقها وراء ظهره، ملعون من يحتلّ أعلى المناصب أو أقلّها، إنّ ما يعنيه الآن هذا العمر الذي يراه أمامه، السنوات التي تنوي. انقضت نصف المدة على خير، انقضت وها هو يقترب من الخمسين، صحيح أنّ حياته الخاصة تأثرت، لكن لا أسف على من لم تقف إلى جانبه.. إنه يأسف، يأسف حقيقة للخوض في مثل هذه الأمور، ها هو قرار الإفراج.. لكن هذه القصاصة جزء من الإجراءات والإجراءات لا بدّ أن تتمّ، إذا لم يكتب السّطرين سيقضي بقية المدة، يعني سيخرج في الخامسة والسّتين، سيخرج هرماً، كهلاً، جفّ فيه رحيق الحياة، وربّما أعيد اعتقاله مدى الحياة بعد انقضاء مدة الحكم.. هل تساوي هذه الحياة هذه القصاصة.. إنه يتكلّم الآن كإنسان يعرف قيمة الحرية.. (ص90)

يقوم واقفاً، لينتبه هذا الموقف. [...] بعد سنة من سجنه جاؤوا إليه، طلبوا منه إرسال برقية تأييد، لا يذكر الضابط الذي جاءه وقتئذ، قال له إنه لن يرسل أي برقية، إنه سيقضي مدة السجن كلها، لا بد أن يعرفوا أن هناك خصماً لهم لا يزال، وإن كان مقيداً على بعد ألف كيلو من الوادي. عندما جاؤوا إليه قالوا إنّ كلّ زملائه أبرقوا وخرجوا بالفعل، لم يتبقّ إلا هو في

هذا الحصن الموحش، هزّ رأسه، اتهموه بالجنون، توعدوه، هددوه، لكنه لم يصغ إليهم، ليبقى بمفرده، لا بدّ أن يعرفوا أنّه.. (ص90-91)

يضحك ذو الشارب، يضحك حتى ليهتزّ جسده..، من هم الذين يجب أن يعرفوا، هل يتصور أنّهم يفكرون فيه، أو يعرفون بوجوده ؟ إنّ مشاغلهم بلا حصر، وليس لديهم ثانية واحدة لينذكروه. إنّهم ميّت بالنسبة لهم، لا وجود له، إنّ هذه القصاصة لن تصل إليهم، لن يقرأوها، إنّها مجرد إجراء، يخفّض صوته، يميل اتجاهه، يعده بأنها ستمزّق ولن يطلع عليها أيّ مخلوق.. بل يعده بما هو أكثر، سيمزّقها أمام عينيه بمجرد وصولهما إلى العاصمة.. (ص91)

-لا يردّ، يتّجه إلى باب الغرفة [...]

يسرع ذو الشارب الكثيف إليه، يمسك ذراعه، يقول إنّ لن يحدّثه من أجل نفسه، إنّما من أجل مئات الرّجال الذين يعيشون هنا لإدارة السّجن الذي لا يوجد به إلا هو. كلّ منهم يؤدّ العودة إلى بيته. إلى أولاده. كلّ منهم يقضي هنا سنة شهور متصلة، هل هذا عدل .. إذا كان يدّعي أنّ له الإحساس بالآخرين، وأنه يضحّي من أجل الذين لم يعرفهم ولم يعرفوه، فليضحّي [كذا] من أجل هؤلاء.. صحيح أنّهم حراسه.. ولكنهم بشر.. (ص91)

لم يتوقّف، يتّجه إلى الدّرج معتصما بصمت فادح.. (ص91)

يقول ذو الشارب إنّ يعرف مقدار وطنيّته، إنّ بقاؤه [كذا] هنا يعطل استلام الجيش للسّجن الذي سيحوّل إلى موقع هامّ، هل يقبل أن يعيق الجيش عن أداء مهامّه.. لا.. لا يظنّ.. (ص91)

إنّ شجنا غامضا يلقه الآن، شجن [كذا] يشدّ الأزر ويقوّي العضد، تلقه ظلال وتدنّره، يضوي في عتمة الذكريات وجه بعيد لم يستعده منذ سنوات، حبّه الأول، كانت تسكن على مقربة منه، بداية العمر، يرى وجهها واضح الملامح [...] (ص91-92)

التداولية وتحليل الخطاب

أ.د. أحمد الجوة

جامعة صفاقس -تونس-

مدخل: في مدارات البلاغة وتحليل الخطاب

البلاغة فنّ عريق صاحب نشاط الإنسان في حياته منذ أقدم العصور وكان أداة الإقناع والحجاج لدى قدماء اليونان وسبيلَ الخطباء والسوفسطائيين الذين فكروا في سياسة المدينة وبناء أنساق التفكير وطرائق الاحتجاج على هذه الأنساق. والبلاغة في حضارة العرب طريقة في أداء الأقاويل الشعرية وفي تأليف المنظوم والمنثور بها تأدّت أنماط القصائد وبوجوهها وفنونها استدلّ النقاد على جودة الشعر والنثر ومازوا فحول الشعر وصنّفوا الشعراء طبقات. ولئن تحكّمت الذائقة الفردية في أعمال النقاد والعلماء بالشعر وفي الانتصار لشاعر دون آخر، فإنّ ما أوجده البلاغيون العرب من تسميات واصطلاحات لدراسة المدونة الشعرية بصورة أخصّ ومن تناول للخطب يقوم دلّيلاً على كثافة الجهود التي بذلوها في تعقّب الظاهرة الإبداعية، وقد يكون مفهوم "النظم" الذي شكله صاحب "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" من أقوى المتصورات البلاغية مضاهاة لما تولّد في التفكير البلاغيّ والنقديّ الحديث من مصطلحات استترفت أصحابها التحليل اللساني وأفادوا في بناء البلاغة الجديدة ممّا تحقّق في علوم اللسان. وحين واجهت البلاغة العربية القديمة "الحدث القرآني" وتجاوزت البحث في النصّ الدينيّ إلى النصّ المقدّس اختطّت لنفسها سبيلاً جديداً فكانت عديد المصنّفات في مباحث الإعجاز أمانة اقتدار هذه البلاغة على البحث في الكلام الإلهي وعلى الارتقاء بهذا الفنّ إلى دُرَى سامية.

ولئن أُوخذت البلاغة العربية أحياناً بأنّها تقتصر على البحث في الجزئيات دون الكليات، وبأن أحكامها معيارية، وبأنّ مادّة البحث تتكرّر في مصنّفات البلاغيين دون ابتكار وتجديد فإنّ استصفاء ما تضمّنته هذه التصانيف في مؤلّفات الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني والقاضي عبد الجبار وحازم القرطاجنيّ يؤكّد ما بذله البلاغيون ونقاد الشعر والإعجازيون من جهود محمودة في الإلمام بالظاهرة الأدبية وفي استخلاص قوانين الخطاب الدينيّ والمتعالي وفي تفكيك الآليات التي بها يتشكّل وبها يُتقبّل.

وليس ما أُوخذت به البلاغة العربية حكماً مقصوراً عليها ودليل قصور فيها. إنّ البلاغة الغربية الكلاسيكية التي توارثتها أوروبا أزمنة بعد هجرتها إليها من بلاد اليونان حلّ بها ما حلّ ببلاغة العرب من تنميط للصّور ومن تكرار للأفكار ومن تبسيط لبعض المتصورات الكبرى من قبيل المحاكاة والاستعارة وسائر وجوه المجاز.

في مدارات الخطاب وتحليل الخطاب

ليس الحديث في الخطاب مصطلحا حديثا تختص به اللسانيات وفلسفة اللغة ففي التراث اللغوي والأصولي العربي القديم أفكار مهمة يتحدّد بها الخطاب ولعلّ أبسط تحديد للخطاب ما تضمّنه "معجم مقاييس اللغة" لابن فارس وفيه تعريف الخطاب بأنّه الكلام المتبادل بين اثنين. وما ورد في كتاب العين للخليل بن أحمد ومحصله أنّ الخطاب هو مراجعة الكلام. وأمّا الخطاب "في الوعي البياني والأصولي" فهو جنس خاصّ من الكلام ولهذا عرف بدر الدين الزركشي¹ الخطاب بأنّه "الكلام المقصود منه إفهام من هو متهيئ للفهم"، فليس الخطاب إذن كلاما سائبا وإلّا هو كلام له مقصدية وهو يقتضي اللفظية أو التلقظية أي أن يكون كلاما جاريا بين طرفين ويقتضي التواضع والتعاقد بينهما. وقد تبسّط علماء الأصول في الإبانة عن الخطاب وعن شروطه لارتباطه بالعقيدة والعبادات ولهذا قسموا الخطاب الإلهي إلى **خطاب التكليف** (وقوامه لغة إنشائية طلبية: الأمر - النهي - الإباحة ومداره الأحكام الخمسة: الوجوب - التحريم - الندب - الكراهية - الإباحة) وإلى **خطاب الوضع** أو خطاب الاختيار على نحو ما ورد في "الكليات" للكفوي.

وأما في الزمان القريب من زماننا فإنّ الثورة اللسانية التي بدأها فرديناند دي سوسير وما تلاها من جهود في اللسانيات بمختلف تفرعاتها (البنوية - التوزيعية - التحويلية...) مما أتاح تشكّل مفهوم الخطاب. ولعلّ المرور من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب ممّا أتاح النظر في الخطاب وفي تعميق دراسته.

لقد حدّد أصحاب "قاموس اللسانيات وعلوم اللغة" الخطاب بقولهم: إنّ اللغة وهي في حال الاستعمال كما أكدوا دور الذات المتكلّمة في وجود الخطاب واعتبروه وحدة مساوية للجملة أو أكبر منها. كما اعتبروه سلسلة تكوّن رسالة لها بداية ونهاية. وقد ذكروا ما قام به إيميل بنفنيست وزاليس هاريس من جهود لتأسيس لسانيات الخطاب التي تُولي الباتّ والمتقبّل أهميّة في الخطاب. إنّ إدراج الذات المتلقّظة في تحليل الخطاب اقتضى استدعاء اللسانيات النفسية واللسانيات الاجتماعية.²

لكنّ اللسانيات لم تكن الاختصاص العلميّ الوحيد الذي تركّز فيه تحليل الخطاب. لقد صار هذا المجال ميدانا لنشاط متنوّع يفتح فيه البحث على وسائل الإعلام والاتصال وعلى الإشهار التجاري وعلى الخطاب السياسي والفلسفي ولهذا وضع "ديان مكدونيل" كتابا عنوانه "مقدّمة في نظريّات الخطاب" بحث فيه مواقف التوسير وحفريّات المعرفة عند فوكو وقد تناول فيها خطاب السلطة وأجهزة العقاب والقمع.³

وإذا كانت بعض العلوم قد تأسست على يدي علم معروف صار العلم مخصوصا به على نحو ما كان عليه الأمر في اللسانيات الحديثة مع سوسير وفي علم النفس التحليلي الذي أسسه فرويد وفي الأسلوبية التي وضع قواعدها شارك بالي (Bally) فإنّ ما صار يعرف بتحليل الخطاب مجال واسع وجامع لتيّارات منحدرّة من أوساط علميّة مختلفة لها اتّصال بالتاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس

التحليلي وفلسفة اللغة. والحقيقة أنّ ما صار يُعرف بالمدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب كان لها إسهام بارز في نشأة تحليل الخطاب خاصة مع ميشال فوكو ومن أبرز المباحث المتولدة من تحليل الخطاب نذكر تحليل المحادثة في الولايات المتحدة الأمريكية وقد تأثر أصحاب هذا الاتجاه بإحدى مدارس علم الاجتماع التي اهتمت بدراسة الأعراق (L'ethnométhodologie)، ونذكر أيضا ما صار يعرف بالتداولية التي أضافت إلى المكوّن التركيبي والدلاليّ مكوّنًا ثالثًا هو المكوّن التداولي. إنّ هذا التشعّب الذي صار عليه تحليل الخطاب أمر أكّده مؤلف كتاب تحليل الخطاب. ومما ورد في مقدّمته قولهما "لقد أصبح لمصطلح تحليل الخطاب استعمالات عديدة تشمل مجالات واسعة من الأنشطة. فهو يستعمل مثلا للحديث عن أنشطة تقع على خطّ التماس بين دراسات مختلفة كاللسانيّات الاجتماعيّة واللسانيّات النفسيّة واللسانيّات الفلسفيّة واللسانيّات الإحصائيّة (...) فعلماء اللسانيّات الاجتماعيّة مثلا يهتمون خاصة ببنية التفاعل الاجتماعي كما يتجلّى في الحوار (...) أمّا علماء اللسانيّات النفسيّة فيُتجه اهتمامهم إلى قضايا تتصل باللغة والإدراك (...) وهم يتميّزون باستعمالهم منهجيّة دقيقة استنبطوها من علم النفس التجريبي (...) ويهتمّ فلاسفة اللغة من جهتهم واللسانيّون الشكلاّنّيون كذلك بالعلاقات الدلاليّة القائمة بين أزواج من الجمل وخصائصها النظميّة كما يهتمّون أيضا بالعلاقات بين الجمل والواقع (...) أمّا علماء اللسانيّات الإحصائيّة فإنّهم يوجّهون اهتمامهم إلى معالجة نماذج خطابيّة تفرض عليهم طبيعة منهجهم أن يختاروها من بين النصوص القصيرة المستعملة في سياقات محدّدة جدًّا"⁴.

التداوليّة ومساهمتها في نشاطات تحليل الخطاب

ضبط "جاك موشلير" في مقدّمة "القاموس الموسوعي للتداوليّة" تعريفا لهذا الاختصاص العلمي فقال "نعرّف التداوليّة بصفة عامّة بأنّها استعمال اللغة وذلك في مقابل دراسة النظام اللساني الذي يكون مدارّ اللسانيّات تحديدا" ويضيف "موشلير" أنّ استعمال اللغة ليس محايدا في آثاره وفي عمليّة التّواصل وفي النظام اللسانيّ ذاته، ولهذا فإنّ القرائن الزمانيّة والمكانيّة الدالّة على الأشخاص لا يُمكن تأويلها إلا في السّياق الذي تمّ التلقّظ بها فيه. وقد أرّخ "موشلير" للتداوليّة بأعمال فلاسفة اللغة أمثال جون أوستين وبول غريس وقد تحدّثا في الأعمال اللغويّة (speech acts) التي ينجزها المتكلّمون لا لوصف العالم وإنّما لإنجاز أفعال. وكان لأعمالهما قويّ الأثر في دفع الأبحاث في مجالات فلسفة اللغة واللسانيّات والمنطق وعلم النفس العرفاني واللسانيّات النفسيّة واللسانيّات الاجتماعيّة والذكاء الاصطناعي⁵.

وقد أثار "موشلير" في الفصل الختامي لهذا القاموس عددا من الأسئلة من قبيل : هل يتعيّن إلحاق التداوليّة بالعلوم الإنسانيّة أم بالعلوم التجريبيّة، وهل تكون التداوليّة قسما من أقسام اللسانيّات، وهل تشترك مع اللسانيّات في عدد من الأصول الإبيستمولوجيّة، وهل بإمكان التداوليّة الاندماج في سيميائيّة احتماليّة؟

ولما كانت التداولية ذات تعلق بعلم النفس المعرفي ممثلاً في نظرية الملاءمة (Théorie de pertinence) وعلوم التواصل وبلسانيات الخطاب وقواعد المنطق والمحادثة، تعمّر تقديم تعريف وافٍ ونهائي للتداولية، غير أنّ ذلك لا يحول دون قبول ما اقترحه "فيليب بلانشاي" من تحديدات للتداولية بأنّها:
- جملة بحوث منطقية - لسانية ودراسة لاستعمال اللسان.
- دراسة استخدام اللسان داخل الخطاب، ودراسة القرائن الخصوصية التي تؤكد وظيفتها الخطابية.

- دراسة اللسان بما هو ظاهرة خطابية وتواصلية اجتماعية في الآن نفسه.⁶
ولعلّ تشعب المجالات التي تخوض فيها التداولية وتنوّع الاختصاصات التي يدّعي أصحابها الانتماء إليها (الفلسفة التحليلية - المنطق - قواعد الاستدلال - طرائق التوجيه والاحتواء...) ممّا يفسّر استخدام التسمية في صيغة الجمع عند الانجليز (pragmatics).

والحقيقة أنّ جهودَ الباحثة كاترين كيريرات أوركيني وخاصة في كتابها "تلفظ الذاتية في اللغة"⁷ قد أثمرت أفكاراً قيّمة سيكون لها كبير الأثر في الدراسات التداولية. لقد وقع التمييز بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، وبين المعنى الصريح والمعنى الضمني كما وقع الاهتمام بالمقامات والسياقات التي تتحقق فيها الملفوظات. ومن ذلك أنّ "أوستين" و"سيرل" تناولا المعنى الحرفي والدلالة من جهة المقاصد التواصلية ومن زاوية التفاعل الكلامي (L'interaction verbale) وأنّ سيرل قد عرف ما هو ضمني (implicite) بما هو شرط سياقيّ لنجاح العمل اللغوي وقد كانت مسألة المقصدية (l'intentionnalité) هي التي أغنت البحث في الدلالة. وقد عرفت أوركيني الكلام الضمني بما هو كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها لكنّ تحقيقها في الواقع يبقى رهينا بخصوصيات السياق التلقضي. وأمّا السياق فقد حدّده النداوليون بمجموع الشروط الطبيعية والثقافية والاجتماعية التي ينتزل فيها ملفوظ أو خطاب واعتبروه شاملاً للمعطيات المشتركة بين البات والمتقبل.

ولا يمكن تحديد السياق الذي يتحقّق فيه التفاعل الكلامي تحديداً دقيقاً دون الاستعانة بالمشيريات (Les déictiques) التي ترتبط بأنماط الإحالة وبالمُحال عليه (le référent) خلال عملية التلفظ. وقد حدّد كليبير (G. Kleiber) المشيريات بأنّها عبارات تحيل على محال عليه يكون التعرف عليه ضرورة وذلك بواسطة الجوار الزماني والمكاني الذي تظهر فيه المشيريات وحدّدتها أوركيني بأنّها الوحدات اللسانية التي يقتضي اشتغالها الدلالي - الإحالي أخذ عدد من العناصر المكوّنة لوضعية التواصل بعين الاعتبار وذلك من قبيل الدور الذي تقوم به فواعل التلفظ في الملفوظ ومن قبيل الوضعية الزمكانية للمتلقظ وللمخاطب بصورة احتمالية. وتشمل المشيريات الضمائر وأسماء الإشارة وجملة القرائن التي تتحدّد بها أطراف التكلم وسياقاته. فحين قال أبو الطيّب المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاه ويختصم
 يكون العمل القولي منسوباً إلى صاحبه مرتبطاً بالسياق الذي أنشد فيه أبو
 الطيّب أبيات قصيدته وتكون متعلقات ضمير المتكلم المفرد مخصوصة بسياق مجلس
 سيف الدولة الحمداني متجاوزة إياه إلى سياقات مفاخرة الشعراء بملكة الشعر، ويكون
 لهذا الملفوظ الشعري معنى حرفي غير مقصود ومعنى ضمني هو المقصود محصله
 تباهي المتنبي بقوة شاعريته وبرز من رام انتقاصاً منها ولوم الأمير الحمداني الذي جفا
 الشاعر لما أنصت لأقوال الواشين من الشعراء والنقاد الذين كانوا حاضرين زمن
 إلقاء القصيدة.

وحين قال الشابي :

ففي الأفق الرّحّب هول الظلام وقصف الرّعود وعصف الرّيح
 تأمل هنالك أيّ حصدت رؤوس السّورى وزهور الأمل
 يكون ملفوظه الشعري شاملاً أكثر من مشير مكاني (الأفق الرحب - هنالك -
 أي) وتكون بعض هذه المشيرات متبوعة بمنعوت مصطغ بذات المتكلم المباشّر
 بزمان الثورة تطلّبا للحرية والاستقلال. وأمّا المشير المبهّم (هنالك) فهو يحيل على
 موقف التحذير والتوعّد للمستعمر ولا يتعلّق بمكان مخصوص في تونس زمن نظم
 القصيدة وإنما تصير دلالة متكرّرة بتكرّر السياقات التي يُقال فيها هذا البيت الشعري.
 وكما يتحدّد السياق وأطراف التخاطب بالسياقات والمقامات التي تنتزّل فيها
 الملفوظات تكون تداوليّة الخطاب متحدّدة أيضاً بالروابط
 التداوليّة (Les connecteurs) وهي قرائن الوظائف التفاعليّة (des
 marqueurs de fonctions interactives) من قبيل إذن، لكن، هكذا، رغم ذلك،
 وبالفعل، وأخيراً وتنقسم هذه الروابط إلى :

- حجاجيّة : لأن، بما أنّ - كما - وبالفعل - على الأقل

- نتائجيّة : (consécutifs) : مثلما - وبالتالي - هكذا..

- حجاجيّة مضادة (Contre-argumentatifs) : لكن - غير أنّ - إلا أنّ - رغم

أنّ..

- تقويميّة مُعادة (réévaluatifs) : وبالجملّة - وبالتالي - وأخيراً - وعلى كلّ

حال - وباختصار...

وتتيح جميع هذه الروابط بلوغ تأويلات للنصوص يمتنع أمرها على المؤلّ
 دون مساعدة التحليل اللسانيّ للروابط، كما تتيح تمثيلاً لبنية الخطاب بإظهار العلاقات
 التفاعلية بين أطرافه.

تحليل تداولي لقصيدة "أبد الصبّار" لمحمود درويش

النصّ بعنوان "أبد الصبّار" وهو ملفوظ وجيز يحيل على مرجع طبيعي يمثّله
 الثّبات الشوكي المعمّر ويوحى بديمومة المقاومة والنضال وهذه الدّلالة الضمنيّة كثيرة

الدوران في قصائد الشاعر إذ كثيرا ما يتم العبور فيها من الدلالة التصريحية والتعينية إلى الدلالة الإيحائية.

يرتبط الملفوظ الشعري في هذه القصيدة بذات المتكلم على أساس ما يمكن اعتباره سيرة شعرية لأنّ عددا من قصائد هذه المجموعة (لماذا تركت الحصان وحيدا) تستعد فيها أمشاج من حياة الشاعر وأهله وتُستحضر بالتذكّر مفاصل في قصة التهجير الذي سلط على سكان القرى الفلسطينية وخاصة في قطاع الجليل⁸.

مشارك الخطاب الشعري في القصيدة

تكوّنت القصيدة من 46 سطرا شعريّا تفاوتت أحجامها وتخللتها وقفات بياض فصلت بينها فبدت فراغات نصيّة تدركها العينُ ببسر. ومما يتأكد به مشترك الخطاب الشعري فيها أنّ السياقات الخطابية متماثلة البناء إذ يتصدّر ها سياق قصصيّ يقدّمه متكلم سارد يستعيد فيه أحوال الفارين من بطش المدامين لسكان القرية لإجبارهم على إخلاء أرضهم ويتضمّن القصّ مقطعا حواريا يكون الحوار فيه منقولا على لسان الأب ويكون مداره متغيّرا من سياق تلقّظي إلى آخر.

هكذا تتقوى البنية الدائرية المتعاعدة في السياقات التلقّظية الأربعة فلا يكون تعاود البناء في هذا الشعر متحققا بانتظام التفعيلة وتجاوب صوت القافية من بعيد المسافة النصيّة⁹.

تحليل تداولي للسياقات التخاطبية

السياق التخاطبي الأول

ويمتدّ من بداية القصيدة إلى آخر السطر الشعري العاشر ويقوم فيه تحاور بين الابن السائل عن وجهة الرحلة والأب المجيب عن سؤال الابن. والعلاقة الرابطة بين المتخاطبين في هذا السياق علاقة دموية وأما زمان التلقّظ فهو الحاضر وإن كان مستعادا بالتذكّر لأنّ درويش ينقل ما كان قد جرى زمن التهجير من قرية البروة في فلسطين. ولا تبدو إجابة الأب ملائمة لسؤال الابن الذي يروم معرفة المكان المقصود فجهة الرّيح ليست مشيرا مكانيا تتحدّد به وجهة معلومة للفرار من بطش المهاجمين للسكان في تلك القرية. إنّ جهة الرّيح تمثل إجابة غائمة وتحديدا وهميا لمكان الوصول بما أنّ الرّيح قوّة تجري في كلّ الاتجاهات وترمز إلى خطر الاقتلاع يصيب الأشجار ويلحق الأضرار بالنّاس مثلما ترمز إلى ثورة الطبيعة وإلى التدمير.

والحقيقة أنّ ملفوظ الأب في جوابه عن سؤال الابن قد اصطبغ بذاتية قويّة وصار ملفوظا تشبّع بذات الابن السائل الذي أضفى على إجابة الأب موافقه من المصير الذي صار يتهدّد السكان المهجّرين من أرضهم.

إنّ الشاعر الذي استعاد حادثة التهجير زمن وقوعها لم يستعدها بوعي التاريخ الذي وقعت فيه وإنما استحضرها بوعي الفلسطيني الذي عاين أحوال قضيتّه الوطنيّة واستبان له المآزق الكبير الذي آلت إليه. فاستعارة "جهة الرّيح" في ملفوظ الأب مؤشّر على حالة الاضطراب التي استبدّت به وعلى عنف ما ألحق بالمهجّرين من بطش حال دول استبانتهم وجهة تحميهم من الملاحقة. وهذه الاستعارة التي صاغها

الشاعر بلسان الأب عمل تقويمي أنجزه درويش بعد سنوات كثيرة من حاضِر الحادثة وبعد خفوت النزعة التحريضية في سابق قصائده. لقد أتبِع عمل التذكّر بفعل التأمل وإبداء المواقف من مآل الحادثة المروعة.

يتحوّل الملفوظ بعد السؤال والجواب إلى ملفوظ سرديّ يتولاه صوت يبدو ثالثاً ومعانينا لهذه الهجرة الاضطرابيّة لكنّه في حقيقة الأمر صوت المتكلم الأوّل وقد تحوّل صوتاً سرديّاً عارفاً بأطوار الصّراع الذي دار زمن حملة نابليون بونابرت على مصر وفلسطين ولهذا ترد في ملفوظه الأسماء المحيلة على مراجع التاريخ والجغرافيا. يتضمّن المقطع السردى في هذا السّياق التلقّظي الأوّل حواراً منقولاً أو غير مباشر يصير فيه الأب محقّراً للابن مقوّياً عزمته بتكرار صيغة الأمر مرتين (لا تخف - لا تخف من أزيز الرصاص) مُوجّهاً إياه بحثاً عن الخلاص من خطر الموت، مُقدّماً له خطة التّجاة مؤكّداً له تحقّق الخلاص مستشرفاً عودة قريبة إلى القرية.

إنّ سلسلة الأعمال التوجيهيّة التي قام بها الأب من خلال الحوار المنقول على لسان الابن تفسّرُها خبره الأب ومعرفته بمسالك الطبيعة التي كانا يتحرّكان داخلها بما أنّه فلاح وصاحب أرض يستमित في الدّفاع عنها وقد دلّ أمره الابن بالالتصاق بالتراب على هذا التّشبّث بالأرض والانغراس فيها. واستعادة الملفوظ للمرجع التاريخي الخاص بحملة بونابرت ودمجُ التاريخ البعيد بالتاريخ الحاضر تحريضٌ غير مباشر على ضرورة التصدّي للمحتلّ وصدّ كلّ دخيل على الأرض. وتكرار صيغة الفعل المنسوب إلى متكلم جمعي (سننجو - نعلو - نرجع) يقوّي استشراق الخلاص من سياسة التهجير.

السّياق التلقّظي الثّاني

ويمتدّ من السّطر الحادي عشر إلى السّطر الثّاني والعشرين ويتعّاد فيه أسلوب السؤال والجواب وتكرّر المحاورّة بين الابن والأب لكنّ مدار السؤال يتغيّر إذ يصير مخصوصاً بساكن البيت بعد مغادرته ويحافظ الملفوظ في هذا السّياق على صبغته الحميميّة بالنداء الذي تتأكّد به الصّلة الدميّة بين المتخاطبين. ومثلما كان جواب الأب في السّياق الأوّل غائماً منفتحاً على التّأويل غير محدّد لمكان الوصول يجيء جوابه في هذا السّياق غير متعيّن. فحين سأل الابن عن ساكن البيت العائلي بعد رحيلهم عنه يرد جواب الأب منحرفاً عن وجهه السؤال وعن موضوعه (سببى على حاله مثلما كان يا ولدي). وهذه الإجابة التي تبدو مراوغة تبطّن موقفاً للأب أساسه أنّ ملكيّة البيت لن تتحوّل إلى غيره وهذه دلالة غير تصرّحية تؤكّدها صيغة الفعل والمشير الدال على الوضعيّة (سببى على حاله مثلما كان).

يعاود بناء الشّعْر على السّرد ظهوره في هذا السّياق فيكون الانتقال من سياق الحضور بين المتخاطبين إلى سياق القصّ وسرد الأفعال وخاصّة ما ارتبط منها بالقرينة الدالة على ملكيّة البيت (المفتاح) والمؤكّدة ما صرّح به الأب من يقين المحافظة على البيت. والحقيقة أنّ هذا الفعل الذي ورد متبوعاً بأسلوب التشبيه يؤكّد

ذلك التيقن من جهة أولى ويخفي موقفاً مُضمراً يُكذّب تيقن الأب واطمئنانه إلى حقيقة المفتاح لأنّ ضياع القرية وبيوت السكان فيها سيكونان حقيقة وأمرًا واقعا سيفرضه المحتلّ الذي هجر السكان من بيوتهم. إنّ ما قام به الأب وقد استعاده الصوت السردّي بالألحقة السردية كأنما يؤكد التعارض بين الظاهر والباطن ويؤول إلى تكذيب ما عبّر عنه الأب من يقين الاحتفاظ بملكية البيت.

ويتخلل هذا المقطع القصصي في هذا السياق التلظي حوار منقول تنقلب فيه الأدوار بين المتخاطبين إذ يصير المتكلم (الابن) مخاطبًا ويصير المخاطب الأول (الأب) متكلمًا ويطول ملفوظه بسلسلة من الأقوال التوجيهية ومن الموجهات التعبيرية (Modalités d'expression). لقد مثلت صيغة الأمر (تذكر) ما يشبه التوجيه الإلزامي (Modalité injonctive) باعتبار ما للأب من معرفة بحقائق الأمور وبمجرى الأحداث خاصّة حين تظهر المخاطر والعوائق وقد دلت عليها قرينة "سياج من الشوك" أمارة حاجز طبيعي واجهه الفارين من القرية وإيحاء بما سيتعرّض له الفلسطينيون المشرّدون من مكائد التاريخ وملهاة الجغرافيا. ويقوم الأب في هذا السياق بما قام به سابقا من تحفيز على تجاوز الوضعية المأزقية وذلك باستعارة وقائع التاريخ النصالي وباستخدام الصيغة الاستعارية الموحية بالصراع بين الاحتلال والمقاومة (سيرة الدم فوق الحديد).

ولئن بدا التوجيه الإلزامي الصادر عن الأب باستعادة البطولة الفردية النادرة التي أبداها الفلسطينيون في الدفاع عن أرضه توجيهًا متناسبًا مع طبيعة هذا المخاطب بحكم السنّ والتجربة والخبرة بالحياة فإنّ هذا الملفوظ الذي استعاده الشاعر المتكلم بهذه القصيدة هو في الحقيقة منطوق الشاعر الذي تحمّل مسؤولية التعبير بالشعر عن قضية المجموعة التي ظلّ دائم الانتماء إليها ودائم التنوع في الصياغات الدالة على القضية الوطنية. فلئن أوكّل درويش التوجيه الإلزامي للأب فإنّه ظلّ صاحب هذه الوظيفة لكنه يقوم بها بما يشبه التخيّل محافظة منه على طبيعة الشعر وصونًا له من التصريح ومن الكلام المباشر. وسيكون هذا التخيّل وراء صوت الأب في لاحق السياقات أمرًا مؤكّدًا بما يبيده كاتب الشعر من معرفة بدقائق التاريخ وبخفايا النصوص التي ينشربها كلامه الشعري.

وليس قصص ما كان جرى من مقاومة للإنجليز مجرد إخبار وإنّما هو دفعُ المخاطب في سياق هذه المحاورّة الأليفة وفي السياقات المتجدّدة بالقراءة إلى أن يصنع بالكلمات أشياء وأن يكون لهذا القصص عملٌ إنجازيٌّ (performatif).

السياق التلظي الثالث

يبدأ هذا السياق بالسطر الثالث والعشرين وينتهي بالسطر الثالث والثلاثين وقد منحت جملة الإنشاء فيه هذه المجموعة الشعرية عنوانها الواسع لها. ويظّل المتخاطبان فيه استمرارًا لأطراف الحوار في السياقين السابقين. فالسائل هو الابن والمجيب هو الأب وقد مثل ملفوظه تفسيرًا للسؤال وتبريرًا لترك الحصان وحيدًا. وهذا العمل اللغوي المزدوج من جانب الأب قام بتوسيع التبرير وذلك بالانتقال من

وضع خاصّ بهذه العائلة إلى وضع عامّ يشمل سكان البيوت. ولئن أحال الحصان على طبيعة العائلة الفلاحية أو القروية فإنّ هذا الحيوان ارتبط بمعان ضمنية منها الفحولة والكرّ والفرّ في المعركة والفوز في السباق وقد استعار ملفوظ الأب لهذا الحيوان وظيفة غير مألوفة هي إنباس البيت.

يستعيد الصّوت السّرديّ بعض المشاهد الموحية بما حفّ من مخاطر هدّدت هذين الفارين من بطش التهجير وقد اصطبغ الخطاب الشعري فيها بالمجاز والإيحاء. إنّ المشيرات الزمانية والمكانية تُعيّن أجواءً موحشة يستعيد السارد بعض ملامحها الهاربة من نشاط الذاكرة ويشحنها بمشاعر الخوف والتوجّس من الأخطار المحدقة بالمهجّرين يتسلّلون خفية عن ملاحقة جنود الاحتلال ولهذا كانت الصّياغات المجازية راسمة ألوان ذلك التوجّس. ولئن استدعى الصّوت المتكلم الحدث زمن وقوعه فإنّه عبّر عنه بالوعي القائم للشاعر وهو يبدي أحكاماً تقويمية لما جرى زمن التهجير. إنّ الجملة الأولى والجملة الثانية في كلام الشاعر -السارد لا تكتفي برصد الحدث زمن وقوعه وإمّا تنقله من خلال وعيها به بعد سنوات كثيرة عاين خلالها المتكلم نتائج التهجير وتحول الفلسطينيين إلى شتات سكان موزعين على بقاع العالم ومشردّين داخل أوطان ليست أوطانهم. فالسارد إذن لا يعاين حدثاً مرجعياً فقط بل يتأمّل آثاره ويعاني ما ترتّب عنه من أوجاع ومكابدة.

يُردّف الكلام السّرديّ بحوار منقول على لسان الأب يستحثّ الابن على التجلّد وعلى احتذاء سلوك الجدّ المقاوم، وقد عاد التوجيه الإلزامي بصيغة الأمر المتكرّرة (كن قوياً -اصعد معي ثلّة السنديان الأخيرة -فاصمد معي لنعود...) وذلك قصد تحقيق عدد من الأعمال الإنجازية التي يؤملها الأب الموجه لسلوك الابن.

لقد اعتمد التحريض والتحفيز على الصّمود في وجه التهجير والاقتلاع من أرض فلسطين نوعين من الحجج: الحجّة العائلية وقد جسّمها الجدّ المقاوم، والحجّة التاريخية المرتبطة بالجيش الإنكشاري وهزيمته، وكان ترتيب الحجج لمزيد الإقناع بسلوك المقاومة يعتمد الانتقال ممّا هو ذاتيّ عائليّ إلى ما هو تاريخي شامل ومعلوم أنّ حجّة التاريخ هي الحجّة الأقوى والأقدر على الإقناع وتوجيه السلوك الفردي والجماعيّ.

وتستوقف الناظر في هذا السّباق من جهة المشيرات والمراجع التي يحيل عليها الملفوظ صياغات غدّت نواتم (subjectivèmes) وهذا من قبيل عواء ذئاب البراري على قمر خائف، وصعود ثلّة السنديان الأخيرة، وبغلة الحرب. إنّ الملفوظ الأوّل يحيل على أجواء المكان الذي كان إطاراً لفرار المهجّرين ولكّنه تشرب مجازاً فيه إيحاء بطبيعة الطرفين المتصارعين على أرض فلسطين. فالاستعارة فيه دالة على الصّراع بين طرف متوحّش وطرف مسالم وعلى قساوة أعمال التهجير التي سلّطت على السكان الذين كانوا آمنين. والملفوظ الثاني الذي يحيل على طبيعة الغطاء النباتي في الأرض محلّ التنازع يُوحى بأمل الخلاص وبأحقّية تملك هذه الأرض وهذا استناداً إلى ما يرمز إليه شجر السنديان من ترسّخ في عمق الأرض ومن شموخ

وارتفاع. وأما "بغلة الحرب" فملفوظ ينطوي على سخرية من انهزام الانكشاري الذي يبدل فرس الحرب بدابة لا علاقة لها بالوغي. هكذا عدل الكلام في هذه الملفوظات عن الأداء المألوف وتشرّب صياغات مجازية يُبرز بها المتكلم ذاته ومواقفه فتعلو ذاتيته في كلامه وينحو أدأؤه للكلام منحى المجاز والاستعارة.

السياق التلّفظي الرَّابِع

ينبني على غرار السياقات السابقة بالسؤال يلقيه الابن وبالجواب يقّمه الأب وأما مدار المحاوره فهو على موعد العودة إلى القرية التي هُجّر منها السكان وكان الأب قد أكّده في خاتمة السياق الثالث. ويمتدّ هذا السياق فيتكوّن من ثلاثة عشر سطرا شعرياً فيكون بهذا الحجم النصّي أطول السياقات التلّفظية في هذه القصيدة.

وأول ما يبرز في جواب الأب ورود المعدّل (modalisateur) "ربّما" بعد أن كان تحديد موعد العودة لا تردّد فيه (غدا) وبهذا المعدّل ترتبط الذات المتكلّمة بخطابها ويكون ملفوظها غير نافذ كلياً ولهذا يكون الإثبات أو التصريح مقتصرًا على علاقة واحدة من العلاقات التي تربط الذات بخطابها¹⁰.

إنّ التحوّل من التأكيد بالمشير الزمني (غدا) إلى التردّد باستعمال المعدّل (ربّما) دليل على توزّع المتكلم بين الوثوق وعدم الوثوق وعلى توجّسه من مصير التهجير المسلّط على السكان وسيكون الصّوت السردّي اللاحق بالسياق التحوّلي بين المتخاطبين مقوياً هذا التوجّس ولهذا تحوّل الخطاب من الوظيفة الإحالية إلى الوظيفة الاستعارية التي عبّر بها الصّوت السردّي عن تقويمه لما حصل بعد حادثة التهجير. إنّ هذا الملفوظ الذي أجري على لسان الصّوت السردّي "وكان غدّ طائش يمضغ الرّيح خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة" مشبع مجازاً وتقويماً لما ترتّب على الحادثة المرجعية التي أحالت عليها القصيدة والتي تشكّل بها الخطاب الشعريّ في القصيدة. فعلاقة المنوعت بالنعّت (غد طائش) ونسبة المضغ إلى الرّيح والمشير الزماني (ليالي الشتاء الطويلة) كلّها صياغات دالة على عمق انغراس المتكلم في ملفوظه. إنّهُ لا يكتفي بنقل أطوار هذه الحادثة العنيفة على سبيل الاسترجاع والتذكّر وهما عملان ذهنيّان يُحقّقهما نشاط الذاكرة وهي الملكة التي تحقّق كتابة السيرة الذاتية الروائيّة والشعرية وإلّا يغادر الزّمان المرجعي الذي تأطّرت فيه حادثة التهجير ويحلّ في زمان التّأليف للقصيدة وقد أدركت الأنا في هذا الزمان مآزق هذه التجربة الحيّاتيّة التي عاشها المهجّران وسائر السكان. إنّ البناء الاستعاري للصّوت السردّي الذي تحقّق وراءه صوت درويش ولا يسه كلّ الملابس بناء فيه إيحاء بما آل إليه مصير المهجّرين من أوضاع الشتات في أوطان مؤقتة كان فيها الفلسطينيون معرّضين لأوضاع بائسة ولحالات من الملاحقة والاختلالات، وليست استعارة "الغد الطائش" يمضغ الرّيح خلفهما" سوى ملفوظ تقويمي يعبّر به المتكلم عن توجّسه الدائم من هذه الأوضاع التي عاينها منذ حادثة التهجير إلى الأوضاع اللاحقة بها حتّى زمن التّأليف لهذه القصيدة، بل كأنّ المكلم ينتابّه شعور بالندم الشديد للتفريط في أرض الوطن

وقبول أوضاع الشتات التي فُرضت على الفلسطينيين رغم احتفاظ بعضهم بمفاتيح بيوتهم حجة قوية على حقهم في ملكيتها.

ومما يقوّي هذا الشعور المأسوي بحال الشتات ما أورده الصوت السردى من فعل الاحتلال الصهيوني لمنازل السكان الفلسطينيين ومن إحالة غير مباشرة على تنكّر المحتلّ لما جاء في وعد بلفور الذي أنشئت بمقتضاه دولة إسرائيل (عدم الاعتداء على السكان الأصليين في فلسطين). وهذا القصّ لما قام به جنود يهوئشع بن نون يتضمّن إدانة للمحتلّ ولخرقه ميثاق ولادة الدولة الإسرائيلية (1917) ولهذا لم تكن القلعة -وهي بناء عسكري للدفاع عن البلاد في أصل الأمور- دالة على منعة الدولة المحتلة وإثما حجة على تسلّطها وظلمها.

يورد الملفوظ القصصي الممتدّ في هذا السياق أسماء عدد من الأعلام هم "يهوئشع بن نون" وهو نبيّ المملكة الشماليّة لبني إسرائيل وقد عاش قبل انهيارها في عام 722 ق م واستغرقت خدمته طوال 40 سنة فكان بذلك معاصرا للأنبياء عاموس وإشعيا وميخا¹¹ ويعرف هذا النبيّ اليهودي بأنّه قائد الحملة اليهوديّة إلى أرض كنعان ولذلك وازى السارد في المقطع القصصي بين التسلّط الحربي قديما والغزو العسكري حديثا إبان حملات التهجير لسكان فلسطين بداية من سنة 1936 وقبل هذا التاريخ أيضا.

ومن الإحالات المرجعيّة نجد درب "قانا"¹² وهي مدينة قديمة في منطقة الجليل بفلسطين وقد استعاد الشاعر -السارد هذا المرجع الجغرافي لتأكيد تأصل الفلسطيني في أرض فلسطين وتملكه التاريخي لها واستحقاقه بها حاضرا كما أنّ الإحالة على اسم هذه المدينة مساجلة خفيّة للدعاية الصهيونيّة التي تروّج كلاما مفاده أنّ فلسطين أرض بلا شعب لشعب بلا أرض فتبرّر بذلك احتلالها لها.

وكما أحال الملفوظ الشعري على الشخصية اليهوديّة الضاربة في القدم وعلى المدينة الفلسطينيّة الدالة على عراقة التاريخ الفلسطيني، أحال أيضا على شخصيّة المسيح وعلى معجزته (تحويل الماء خمرًا بعد نفاذه في عرس أقيم بمدينة قانا) وعلى بعض تعاليمه وخاصّة منها المحبّة والفداء. والحقيقة أنّ الصوت السردى وهو يستعيد هذه المراجع يعقد ما يشبه المساجلة الخفيّة للدعاية الإسرائيليّة ويقيم التعارض القويّ بين التعاليم المسيحيّة الداعية إلى المحبّة والسلام والدعاية الصهيونيّة التي تشرّع للظلم والقتل بقوة السّلاح. وهذه المساجلة للعدوّ الإسرائيلي تستند إلى عقيدة الحزب الشيوعي الإسرائيلي الداعية إلى بناء دولة ديمقراطيّة يتعايش فيها اليهود والعرب وهي عقيدة آمن بها درويش حين كان منتما إلى هذا الحزب العلماني وكاتبا في جريدة "الاتحاد" الناطقة باسمه. وليس ذكر السارد تعاليم المسيح ومعجزته مرتبطا بنوع من التماهي بين سيرة المسيح المخلص الفادي وسيرة الشاعر النبيّ كما كان الأمر في نصوص الرومنطيقيين وإثما مثل إيراد ذلك دعوة ضمنيّة إلى البحث عن صيغة للتعايش وإلى نبذ العنف والقتل وردّا ضمنيّا على الدعاية الصهيونيّة التي لا تقدّم الفلسطينيين إلا إرهابيين تتوجّب مطاردتهم وقتلهم. إنّ ما توارى خلف القصّ

ليس مجرد تناص يبدو شكلياً وإنما هو تناصّ يضمّر خطاباً سياسياً وحضارياً يوجّهه الشاعر إلى ساسة إسرائيل والمسؤولين عن ألّتها العسكريّة العاشمة وهم في الحقيقة من يحرص الشاعر على إيصال صوته إليهم علّهم يعدّلون مواقفهم ولهذا ليست الكلمات في هذا المقطع السردى الحافل بالإحالات نازعة إلى إظهار ثقافة المتكلّم وتأكيد إفادته من النصوص المقدّسة عدداً من القيم والحقائق. إنّ المقصد التداولي لهذا الحيز القصصي في آخر القصيدة متعدّد التوجيه: فالشاعر المتكلّم الذي تلبس صوت والده يتوجّه إلى أكثر من مخاطب. إنّّه يقدّم بطريقة خفيّة عقيدته السياسيّة القائمة على إمكان تعايش الشعبين على أرض واحدة، وهو يجادل غلاة الصهيونيّة الذين يرفضون رفضاً قاطعاً فكرة التعايش السلمي في أرض فلسطين، وقد يكون الشاعر أيضاً مجادلاً للفلسطينيين الذين عارضوا معاهدة أوسلو وكانوا متطرفين في رفض التعايش المحتمل.

تنتهي القصيدة بتعاود التوجيه الإلزامي يقوم به الأب عبر أفعال الأمر (تذكّر - تذكر)، ويكون لكلامه وملفوظه ظاهراً وباطناً، فالظاهر من كلامه صراع بين القلاع الصليبيّة وحشائش نيسان وأمّا القوّة التوجيهيّة في ملفوظ الأب الذي مثل صوته في هذه القصيدة صوت الحقّ والحكمة ودليل الخبرة فهي تحقق عملاً مقصوداً بالقول هو التّبشير واستشراف خلاص من المحتلّ رمز له بالقلاع الصليبيّة التي تذكر بتاريخ الصّراع بين المسيحيّة والإسلام. وأفعال الأمر مقصود بها إنجاز أفعال يستهدي بها الابن المخاطب بالتاريخ ووقائعه. والحقيقة أنّ استعارة الصراع بين القلاع الصليبيّة وحشائش نيسان وانتصار الضعيف على القويّ تنطوي على بعض آي القرآن وعلى بعض أدبيّات النضال الوطني التي تقدّم الإرادة على القوّة إذا هبّ المستضعفون للدّفاع عن حقوقهم في التحرّر والسيادة.

والمتحصّل إجمالاً من هذا التّحليل التداولي لقصيدة "أبد الصّبار" أنّ الابن والأب المهجّرين من قرية البروة في فلسطين هما المتخاطبان الدائمون وأنّ العلاقة الحميميّة الرابطة بينهما تطلّ قائمة من بداية القصيدة إلى نهايتها. ولئن بدا الابن هو السّائل والمبادر بفتح الخطاب وبدا الأب متردداً في إجابته غامض الردود أحياناً فإنّ الصّوت السّردى الذي تنازعه هذان المتكلّمان في القصيدة يظهر ألواناً من التعليقات على ما جرى في حاضر الحدث وعلى ما أعقب التهجير من أحوال مأزقيّة ولهذا استعاد وقائع التاريخ وتعاليم الشريعة لينقل من خلالها أفكاره ومواقفه دون تصريح وإقرار مباشر.

لقد تردّد في الملفوظ القصصي كلام ضمني ومهمّت (implicite) وأضمّر المتكلّم السّارد المواقف الداعية إلى النضال والصمود فكان الخطاب محققاً الوظيفة الإنجازيّة للكلام دون تصريح وتحفيز مباشر يفقد بسببه الخطاب الشعريّ ما يتطلبه هذا الخطاب من تلميح وإيحاء.

لقد بدا التخاطب في هذه القصيدة مقتصرًا على الابن والأب لكنّ أطراف التخاطب قابلة للتوسّع لأنّ عمل التّأثير بالقول (L'acte perlocutoire) ليس

يقتصر على هذين الفارين من القرية في الزمان الذي وقعت فيه الحادثة، وإنما يكون كلّ مهجّر من فلسطين ومن الوطن عموماً، ويكون عامّة القراء مخاطبين معنيين بهذا الملفوظ ومحقّرين محتملين.

- 1 - البحر المحيط في أصول الفقه، ج1، ص 98.
- 2 - Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, sous la direction de Jean Dubois, Larousse 1994, pp. 151-152.
- 3 - ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم دكتور عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2001.
- 4 - تحليل الخطاب، تأليف ج. براون وج. يول، ترجمة وتعليق د. لطفي الزليطني، د. منير التريكي، جامعة الملك سعود، 1997، ص ي.
- 5 - Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Jacques Moeschler et Anne Reboul, Seuil, 1994, p.p. 17-18.
- 6 - Philippe Blanchet, La pragmatique d'Austin à Goffman, Bertrand Lacoste, Paris, 1995, p. 9.
- 7 - Catherine Kerbrat - Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin Editeur Paris 1980.
- 8 - قرويون من غير سوء، ص 24 - ليلة اليوم، ص 28 - كم مرة ينتهي أمرنا، ص 36 - إلى آخره وإلى آخره، ص 40 - كالنّون في سورة الرحمان، ص 73 - تعالم حورية، ص 77...
- 9 - في البعيد - فوق الحديد - لنعود - رحيل الجنود.
- 10 - Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Dubois et autres, Larousse, 1994, p. 305.
- 11 - الكتاب المقدّس، الطبعة الخامسة، 1994، ص 1061.
- 12 - و"قانا" مدينة قديمة في الجليل ظهرت فيها أوّل معجزة للمسيح بتحويله الماء إلى نبيذ في عرس. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت 1986، المجلد الثّاني ص 1363.

- ملحق قصيدة "أبد الصبار" لمحمود درويش

إلى أين تأخذني يا أبتّي؟

إلى جهة الريح يا ولدي...

وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود بونابرت تلاً لرصد
الظلال على سور عكا القديم-
يقول أب لابنه: لا تخف. لا
تخف من أزيز الرصاص ! التصق
بالتراب لتنجو ! ستنجو ونعلو على
جبل في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

ومن يسكن البيت من بعدنا
يا أبي؟
سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي !

تحسس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضائه، واطمأن. وقال له
وهما يعبران سياجا من الشوك:
يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز
أباك على شوك صبرة ليلتين
ولم يعترف أبدا
سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرة الدم فوق الحديد...

لماذا تركت الحصان وحيدا؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي،
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها...

تفتح الأبدية أبوابها، من بعيد،
لسيارة الليل. تعوي ذئاب
البراري على قمر خائف. ويقول
أب لابنه: كن قويا كجدك !

وأصعد معي تلة السنديان الأخيرة
يا ابني، تذكر: هنا وقع الإنكشاري
عن بغلة الحرب، فاصمد معي
لنعود
متى يا أبي
غدا. ربما بعد يومين يا ابني !

وكان غد طائش يمزغ الريح
خلفها في ليالي الشتاء الطويلة.
وكان جنود يهوشع بن نون يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب قانا : هنا
مرّ سيّدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمرا. وقال كلاما
كثيرا عن الحب، يا ابني تذكر
غدا. وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود...

الصياغات المصطلحية في البلاغة العربية قديماً وحديثاً - إشكالية تجاوز المفاهيم المستجلبة من النحو .. واللسانيات

-

مقران يوسف

المدرسة العليا للأساتذة

بوزريعة - الجزائر -

مقدمة

إنّ الحديث المتشعب والشيّق الذي يُثار حول البلاغة يوحى بعلاقة واسعة وواعية تصل هذه الأخيرة بغيرها من العلوم. وأقدم تلك العلاقات وأشهرها علاقة البلاغة بالنحو. وكذلك أثمر الفكر البلاغي الحديث من جانب آخر وفي سياق التطور النظري والتطبيقي للسانيات والفلسفة الحديثة وفي ضوء انبثاق تحليل الخطاب الذي أسهم من جهته في الإسفار عن الآفاق التي كانت محجّبة على البلاغة. وهذه العلاقة قد تكون إحدى علامات تعثر قيام البلاغة قياماً ذاتياً جاداً من شأنه أن يضمن لها الاستمرارية ولو على مدى استمرارية تلك العلوم أو سمة من سمات روحها الانفتاحية الواعدة: من هنا نتوخى من خلال هذه المداخلة تخصيص بعض سمات تلاقي البلاغة بكلّ من النحو واللسانيات في الثقافة العربية، بمراعاة هذين البُعدين (التعثر والانفتاح). وننظر فيما يترتب على ذلك من قضايا مصطلحية معتبرة.

1. أهمية الوصل بين البلاغة والنحو:

إنّ التراث الطبيعي والتاريخي للبلاغة هو ما يفرض ضرورة الوصل بين هذه الأخيرة والنحو. بل إذا كان من المبالغة القول إنّ البلاغة قد نشأت في أحضان الدرس النحوي، فقد درجت فعلاً على توسيع دائرة موضوعاتها ومباحثها، انطلاقاً من الحدود التي كان يرسمها لنفسه كلّ من النحو وعلم الأصول وعلم التفسير .. وما آل إلى اللسانيات حالياً: فكان مصير تلك البلاغة نتيجة ذلك دائم التعلّق بهذه الأخيرة. ولم يعد (أو لم يكن) يتعلّق الأمر بعلم صافٍ لا تشوبه علائق تابعة للنحو. وهذا قد يشكّل مشكلة إبستمولوجية عويصة في تاريخ البلاغة.

ولدينا نماذج كثيرة تتحدّث عن علاقة البلاغة بالنحو، كأن يتناول هذا الأخير مثلاً موضوع (الخبر) "في اللغة" من حيث الأنواع (باعتبار العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية)، فُصاغ في ضوئه مصطلحات من قبيل: خبر لمبتدأ جامد / فاعل سد مسد الخبر / خبر مفرد / خبر جملة بنوعها / خبر شبه جملة. ومن ثمّ تأتي

البلاغة وهي تُفَعَّل عنصر المِخاطَب الذي وُجد له حيزٌ من الاهتمام في هذه الأخيرة وفي ظلِّ تحليل الخطاب كذلك، فتعرض مفهوم (الخبر) "في الكلام" في صنفاته جديدة لم يعدها النحو ولا غيره من العلوم التي ارتبط بها مصيرُ البلاغة، إذ تُفَرِّع مصطلحاتٍ جديدة على شاكلة: الخبر الابتدائي / الخبر الطلبي / الخبر الانكاري، على سبيل المثال؛ وذلك من غير أن تُفَرِّغ ما سبق للنحو أن أقامه من نظام مفهومي.

لا شك في أن تقنين الصناعة البلاغية في عصور ازدهار الحضارة العربية في العصر العباسي، كان على أيدي علماء الكلام، وبخاصة المعتزلة والأشاعرة من أمثال ثمامة بن أشرس وبشر ابن المعتمر والنظام والجاحظ والرماني وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، ولذلك فإن أكثر المصطلحات التي استخدمت في تقنين هذه الصناعة والتي سميت أحياناً بالبلاغة، وحيناً آخر بالبيان، وحيناً ثالثاً بالفصاحة أو البراعة، أكثر مصطلحاتها اقتبست من مباحث علم الكلام أيضاً، وحددت مفاهيمها حسب المواصفات الكلامية. ونذكر في هذا السياق أنَّ هذه المصطلحات جديدة بأن يهتم بها المصطلحيون لعلهم يُفْلحون في توصيف ظاهرة انتقال المفاهيم من علم إلى آخر من دون زعزعة الجهاز المصطلحي الذي يقوم عليه هذا العلم أو ذاك. وعلى عكس ما يصرِّح به نايف خارما من أنه « يجب أولاً أن نقوم بالتصنيف بطريقة علمية ونحدد المعايير التي نستند إليها في تصنيفنا، ولا يهم بعد ذلك أن نستعمل التعبير القديم للدلالة على تلك المجموعة التي تمَّ تصنيفها»¹، فإنَّ البلاغيين احترزوا دون استعمال التعابير التي تقلدتها المصطلحية التحوّية للدلالة على ذلك الجزء أو تلك المجموعة من الكلام التي تمَّ تصنيفها سابقاً في ذلك العلم (النحو) وفي لغة معينة بالذات: بل من هنا أصبحنا نسمع عند بعض البلاغيين الجدد استِعمالاتٍ من قبيل بلاغة المِخاطَب أو بلاغة الجمهور كما يصطلح عليها الباحث عماد عبد اللطيف بوصفها أساس مشروعه البلاغي الذي يقيمه على تجديد الخطاب البلاغي العربي الحديث مستفيداً من التطورات القويّة التي شهدتها حقل البلاغة في الثقافة الغربية الحديثة. وكذلك الشأن بالنسبة لمصطلح / مفهوم الجملة الذي يقع دائماً في صلب النحو²، ولكن كان بإمكان البلاغة (دائماً) أن تُعرِّف نظريَّتها حول الجملة وتحدّد بذلك آفاقها. والحال إنّها اكتفت بتوزيع المفهوم على معايير أخرى التي تمَّ توسيعها على إثر إدخال مصطلح / مفهوم الملفوظ على غرار هذا الجدول:

الجملة	/	الملفوظ
التجريد (المثالية)	/	التجسيد (الواقعية)
الانغلاق	/	الانفتاح على التأويل
الاستقلالية	/	السياقية

من هنا يستقيم الوضع إذا سلّمنا بأنَّ ما يتحقق بمباحث النحو هو فهمُ البنية التركيبية ودلالاتها، وأنَّ مباحث البلاغة إمّا يتحدّد بها أهداف التعبير والتواصل، وإذا تمَّ الوصل فيما بينهما يوقف بهما على دلالة التراكيب وأسرارها. وهو، كما لا يخفى

على كلِّ ناظرٍ معين، تفسيرٌ يمتُّ بصلَةٍ مباشرة إلى علم التركيب وله علاقة وثيقة بالأسلوبية، بل سبق أن أسماه جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني فصاحة المركب³. يورد القزويني تعريفاً آخر من بين التعاريف التي ضبطها، يقول فيه:

« وقيل فصاحة الكلام وهي خلوصه ممَّا ذكر ومن كثرة التكرار وتتابع الإضافات كما في قول أبي الطيب: سُبُوخُ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ وفي قول ابن بابك:

حمامة جرعاً حومة الجندل اسجعي وفيه نظر لأنَّ ذلك إن أفضى باللفظ إلى الثقل على اللسان فقد حصل الاحتراز عنه بما تقدّم، وإلا فلا يخلُ بالفصاحة وقد قال النبي صَلَّى اله عليه وسلم: " الكريم ابن الكريم ابن الكريم يوسف بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم. قال الشيخ عبد القاهر، قال صاحب: إِيَّاكَ وَالْإِضَافَاتِ الْمَتَدَاخِلَةَ فَإِنَّهَا لَا

تحسن. وذكر أنَّها تستعمل في الهجاء كقول القائل: يا عليَّ بن حمزة عماره أنتَ والله ثلجَةٌ في خياره ثم قال الشيخ ولا شكَّ في ثقل ذلك في الأكثر لكنه إذا سلم من الاستكراه ملحٌ ولطف. وممَّا حسن فيه قول ابن المعتزِّ أيضاً:

وظلَّت تُدير الراحَ أيدي جأذُر عتاق دنائير الوجود ملاحُ⁴. إنَّ علم المعاني وعلم النحو باعتبارهما يُمثَّلان مستويين من مستويات النظام اللغوي. من هنا دأب المحدثون على وسم النحو العربي بالشكلية، ومناداتهم بضم علم المعاني إليه، فانتهت إلى أن التمايز بين العلمين واستقلالية كل منهما لا يُنقض تكاملهما بما يُحقق وحدة النظام اللغوي وتعدُّد مستوياته، فبعلم النحو يتحقق فهم البنية التركيبية، وبعلم المعاني تتحدد أهداف التعبير والتواصل كما قلنا سالفاً.

2. النتائج العملية والتَّعليمية لمراعاة الوصل:

ومن النتائج العمليَّة التي يغنيها المحلُّ الفطن هو إيجاد الحلِّ الشافي لمعضلة تيسير النحو العربي التي أخذ عددٌ كبير من الباحثين يخوضون فيها⁵. حيث يبيِّن بناءً على ذلك التمييز أنَّ المقصود من التيسير هو النحو العلم (علم النحو) وليس النحو اللغة - أي سمت اللغة. فاللغة وضْعاً واستعمالاً لا سبيلَ إلى تيسيرها أو تعسيرها بقدر ما يستدعي الأمر الطبيعي اكتسابها وتعليمها - أو تعليم نحوها - بنحو (علم) ميسرٍ لغة (من ناحية المصطلحات وطرق تقديمها) أي من حيث اللغة الواصفة إذن. ثمَّ علينا أن نستحضر دائماً أنَّ «القواعد بمثابة الأداة أو الآلية التي تُتيح للإنسان أن يتكلَّم اللغة، والتي تُحدِّد شروط التواصل والتفاهم وضوابطهما بين أبناء اللغة الواحدة»⁶. ومن هنا فلا يفتأ كلُّ من عبد الرحمن الحاج صالح وعبد القادر الفاسي الفهري يذكِّران بضرورة الفصل بين الشيين (المفهوم الأوَّل والمفهوم الثاني): إذ أنَّ «النحو التَّعليمي

غير النحو العلمي وكذلك هي البلاغة: وعلى هذا فالنحو كهيكل للغة - وهو بذلك صورتها وبنيتها - شيء والنظرية البنوية العربية التي هي علم النحو شيء آخر وكذلك هو الأمر بالنسبة للبلاغة، فهي تقابل النحو في أنها كيفية استعمال المتكلم للغة والنحو فيما هو مخيرٌ فيه لتأدية غرض معين⁷. إنَّ استلهاً النحو في خطواته البحثية الأولى والمتطورة ضمن مسارها التاريخي من: (1). وصف اللغة واستقرائها، 2. التنظير، 3. تأكيد الوظيفة الإبداعية من خلال تداخل النحو والبلاغة، سوَّغ للسانيات قدراً كبيراً من المبررات الرامية إلى تجديد مصطلحاتها. ألا يغلب على عبد الرحمن الحاج صالح اعتباره البلاغة امتداداً للنحو ويستعين بهذا البعد لئسقط على البلاغة ما يراه سليماً بالنسبة للنحو من ضرورة التمييز بين علم النحو وكيفية استعمال المتكلم للغة - كما أسلفنا وبعبر عنه المقتبس الآتي: « لها [البلاغة] مثله [النحو] قواعد وسنن معروفة فالبلاغة بهذا المعنى شيء والنظرية التحليلية لكيفية تخير المتكلمين للألفاظ بغاية التأثير شيء. فالذي يقصده المربي هو إكساب المتعلم القدرة على إجراء القواعد النحوية والبلاغية⁸. وقبل إيراد شواهد على هذا الاستلهاً المزدوج نريد أن نوكد على أن هذه الخطوات محاولة تصنيفية تتقدم على كل مشهد يرسم لنا أحد مواعيد اللقاء بين اللسانيات والدرس النحوي العربي الذي انطوى على ثلاث مراحل - حسب نظرة جعفر دك الباب - هي:

» 1. مرحلة الدراسة الوصفية التحليلية الشاملة للمادة اللغوية للعربية.

2. مرحلة الدراسة النحوية التخصصية.

3. مرحلة تأكيد الوظيفة الإبداعية للغة عن طريق ربط البلاغة بالنحو⁹.

1.2 على صعيد ثنائية الوضع والاستعمال:

إنك لا تجد تحليلاً منكباً على تشخيص المعضلات المصطلحية ولا يلتفت إلى استفزاز قدرات اللغة، بل ولا يزاول المراوحة بين القطبين المتصلين (الوضع والاستعمال). وقد أثقل كاهل اللغة التي قامت فيما مضى بعملية المراوحة هذه، حتى ظهرت مصطلحات المصطلحات كأن تُوضع مباشرة بعد مرحلة الجمع اللغوي تسميات، في طريقها إلى تصفية موقع الوصف النحوي، من قبل الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الثاني. فعلى هذا المنوال نجد كذلك من يقابل بين مصطلحين هما: (صناعة النحو والأسلوب العربي) كما في هذا المقتبس: « ولتقديم المزيد من الأدلة على بطلان نظرية العامل ناقش ابن مضاء القرطبي (ت 592 هـ) بابين من أبواب النحو ويرفض أساليب دعت إليها صناعة النحو لا يعرفها الأسلوب العربي ولا ينطق بها العرب¹⁰. ثم من المعروف أن ألفاظ اللغة مُتناهية، وأن المعاني غير مُتناهية. ومن المُحال أن تُستطيع لغة ما أن تُقدم لفظاً مُنفصلاً لكل معنى يرد على خاطر، [...] ولأن الذاكرة الإنسانية ذات طاقة اختزانية مُعينة لا تُمكنها من استيعاب ما لا يقع تحت الحصر من الألفاظ. فإذا كان ذلك فلا بد من التوسُّع في استعمال اللفظ بأن نُجوِّز به معناه الحقيقي الذي كان له بأصل الوضع وتستعمله بواسطة هذا "الجواز"

أو "المجاز" [...] في معنى آخر، تطبيقاً لفكرة الاقتصاد في الاستعمال اللغوي»¹¹. وكذلك يمكن إيراد هنا مصطلح السياق وعلاقته بنظرية أفعال الكلام. ولكن التعرض للسياق لا يقتصر على فكرة المقام عند البلاغيين، بل إن البلاغيين مسبقون برؤية تكاد تمثل نظرية سياقية تامة في أصول الفقه وفي النحو العربي، فإذا كانت نظرية أفعال الكلام ارتبطت في نشأتها على يد الفيلسوف الإنجليزي (جون أوستن 1932، 1962) بتسجيل موقف ضد اتجاه المنطق الوضعي الذي نظر إلى معنى الجملة مجردة من سياق خطابها فإن النحو العربي في نشأته الأولى قد أولى السياق أهميته في تحليل معنى الجملة، مما يجعل معالجات سيبويه المتقدمة رداً على متأخري النحاة الذين جردوا الجملة من سياقها. وقد تعرض الزمخشري إلى المعنى المجازي لكلمة السياق التي تعنى السياق الذي ورد فيه الكلام، وهو يتوزع بين مفاهيم تتابع الكلمات في الجمل، والجمل في النصوص، والمقام الذي يصاحب الكلام، والقصة أو الظرف الخارجي الذي يمكن فهم الكلام على ضوءها مستنداً في ذلك كله إلى روايات عن ابن جني والسيوطي. «تحدّد اللسانيات موضوع بحثها في الجملة. وهي حالة قصوى، كما هي الحال عند سوسير، فإنّ ما يُمكن أن يُعرّف لسانياً يتوقف عند الكلمة أو عند التركيب. ولقد أرادت البلاغة الكلاسيكية أن تجعل لضوابط بناء الخطاب سرعة. ولكن قصدها المعياري وإهمالها للأشكال الكلامية الواقعية، جعلاً ميراثها يشتمل على قليل من المعلومات التي يمكن استخدامها. وأخيراً، فإنّ الأسلوبية، عند بالي وتقاليده، قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة والتعبير وليس بتنظيم العبارة نفسها. ولقد نتج عن هذا فراغ في "نظرية النص"، لم تملأه ملاحظات متناثرة جاء الأدباء بها. لا يقوم مفهوم النصّ على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة (أو القضية، أو التركيب، إلى آخره). ويجب على النصّ»¹². فكانت نهضة البلاغة حديثاً منصبةً على استرجاع البعد المفقود في تجاذب بين المجال الأدبي (حيث يهيمن التخيل) والمجال الفلسفي المنطقي، واللساني (حيث يهيمن التداول). وذلك بعد أن نظر في الثقافة الغربية حيث الكلمة المقابلة لكلمة "بلاغة" العربية، حالياً، أي ريتوريك (Rhétorique)، تتردّد بين ثلاثة مفاهيم كبرى¹³.

المفهوم الأرسطي الذي يُخصّصها لمجال الإقناع وآلياته، حيث تشغل على النص الخطابي في المقامات الثلاثة المعروفة (المشاوره والمشاركة والمفاضلة). وهي بهذا المفهوم تقابل بويتيك التي تُعنى بالخطاب المحاكي المخيل أي الشعر حصراً. وهذا هو المفهوم الذي أعاد بيرلمان وآخرون صياغته في اتجاه بناء نموذج منطقي للإقناع.

المفهوم الأدبي الذي يجعلها بحثاً في صور الأسلوب، هذا المفهوم الذي استقرّ لها عبر تاريخ من الانكماش رسم بارت خطوطه العامة في محاضراته المشهورة عن تاريخ البلاغة القديمة. وقد أعيدت صياغة هذا الاتجاه حديثاً باعتباره بلاغة عامة

أحياناً، كما هو الحال في الدراسة المشهورة لجماعة مي، تحت عنوان: البلاغة العامة.

المفهوم النسقي الذي يسعى لجعل البلاغة علماً أعلى يشمل التخيل والحجاج معاً. أي يستوعب المفهومين الأولين من خلال المنطقة التي يتقاطعان فيها موسعاً هذه المنطقة أقصى ما يمكنه التوسيع. فقد حدث خلال التاريخ أن تقلص البعد الفلسفي التداولي لبلاغة وتوسع البعد الأسلوبي حتى صار الموضوع الوحيد لها.

2.2 على سعيد الملكة التواصلية:

على الرغم من القصور الذي كثيراً ما يُلَمَح إليه في شأن نظرية تشومسكي¹⁴ وفيما يخص جعل الملكة تتوقع في مجرد استظهار القواعد الضمنية، ليس من الحكمة إنكار أهمية لسانيات تشومسكي فيما تنهض به من مهمة وصف الملكة اللغوية الخاصة بفرد معين، لا تلك المتعلقة باللغات في حد ذاتها وما يتجلى فيها من المظاهر السلوكية اللسانية، فلا يكفي عند التوليديين وصف اللغات فحسب، بل تمتد نظراتهم إلى محاولة تفسير سبب الواقعة اللغوية التي تحدث، قيل الخوض في الكيفية؛ أي تُجيب عن أسئلة من جنس: لماذا؟ (ثم) كيف؟ « [...] إن اللغة إذا صارت تُكتسب الملكة فيها بالتلقين إذا اقتصر هذا التلقين على صحة التعبير وجماله فقط (أو ما يبدو أنه كذلك) واستهان بما يتطلبه الخطاب اليومي من خفة واقتصاد في التعبير وابتدال واسع للألفاظ تقلصت رقة استعمالها، وصارت لغة أدبية محضة وعجزت حينئذ أن تعبر عما تعبر عنه لغة التخاطب الحقيقية سواء كانت عامة أم لغة أجنبية [...] »¹⁵.

النحو والبلاغة والتعبير الحسابي:

وإذا كانت الدعوة والعرض والنداء كلها موجهة إلى الالتفات إلى المجالات التي ترتبط، أو إرجاعها إلى، « يتردد في هذا الباب [الاستثناء] كثيرٌ من المصطلحات الخاصة به، والتي لابد من معرفة مدلولاتها - قيل الدخول في مسائله وأحكامه. ومن تلك المصطلحات: المستثنى منه - المستثنى - أداة الاستثناء - التام - الموجب - المفرع - المتصل - المنقطع .. وفيما يلي بيانه.

(1) (المستثنى منه - المستثنى - أداة الاستثناء).

هذه الثلاثة تتكشف مدلولاتها على أكمل وجه إذا عرفنا أن أسلوب الاستثناء في أكثر حالاته، هو أسلوب أهل الحساب في عملية: "الطرح". فالذي يقول: أنفقت من المال مائة إلا عشرة، إنما يعبر عما يقوله أهل الحساب: 100 - 10 والذي يقول: اشتريت تسعة كتب إلا اثنين؛ إنما يعبر عن قولهم 9 - 2 .. وهكذا ... والتعبير الحسابي يشتمل على ثلاثة أركان مهمة؛ هي: المطروح منه (مثل 100، 9 .. وأشباهها ...) والمطروح (مثل 10، 2) وعلامة الطرح، ويرمزون لها بشرطة أفقية قصيرة: (-). ولهذه المصطلحات الحسابية الثلاثة ما يقابلها تماماً في الأسلوب الاستثنائي؛ ولكن بأسماء أخرى، فالمطروح منه يقابله: "المستثنى منه". والمطروح

يقابله: "المستثنى". وعلامة الطرح يقابلها الأداة: "إلا"، أو إحدى أخواتها؛ ثلاثة إزاء ثلاثة.

ولما كنت عملية الطرح بمصطلحاتها شائعة، بلْ أولية - كان ربط أسلوب الاستثناء بها كفيلاً بإيضاح مصطلحاته الثلاثة السالفة، وفهمه في سهولة ويسر واستقرار¹⁶. وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم قول النحاة في ⑤ تعريف الاستثناء: (إِنَّه الإخراج "بالا" أو إحدى أخواتها لِمَا كان داخلاً في الحكم السابق عليه¹⁷). فليس هذا الإخراج إلا "الطرح"؛ بإسقاط ما بعدها مما قبلها، ومخالفته إياه فيما تقرر من أمر مثبت أو منفي ..»¹⁸.

والمسألة ليست مسألة علاقة معجمية، تستنفر المعاني اللغوية المعجمية فحسب - فيستعين بها المستخدم من باب التعليل الذي يتشبَّث به المختص والمتعامل - بقدر ما تتعدى إلى أن تصبح الكلمة خزاناً لجوانب معينة يرتبط بها المفهوم المتداول داخل الاختصاص؛ فحين يرضى النحاة مثلاً بقيد خانة "المفعول" بتفريع خانة أخرى اسمها "مطلق" لا يقصدون بذلك إيراد المعنى المعجمي لكلمة "مطلق" إلى الأذهان فانتهى الأمر، إنهم يُحمّلون وحدة "مطلق" الملامح التمييزية التي تميّز "المطلق" عن "المفعول لأجله" عن "المفعول فيه" وهكذا؛ فيكون التمييز بذلك مفعولاً بمجرد ما يضاف القيد المميّز (المقيّد).

وليس غريباً أن نجد المقيّد أقلّ تكريساً من الناحية المفهومية بالمقارنة مع المقيّد، ذلك لأنّ الأوّل مع ما قيل عنه سابقاً فلا ينأى عن المعجم العام نظراً لكونه صاحب الفضل في تخفيف نسبة الملامح المفهومية التي تتقدّم بالمقيّد درجاتٍ نحو منزلة "المفهوم" فالمفعول المطلق، أي: الذي ليس مقيّداً - كباقي المفاعيل - بذكر شيء بعده، كحرف جرٍّ مع مجروره أو غيره؛ كالمفعول به، المفعول لأجله، المفعول معه ويقولون في سبب إطلاقه¹⁹.

تطبيق على مصطلحات: غرابة الاستعمال ومخالفة القياس والكراهة في السّمع كما وردت عند (السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والندب)²⁰.

مصطلح: غرابة الاستعمال: وهي كون الكلمة غير ظاهرة المعنى، ولا مألوفة الاستعمال عند العرب الفصحاء، لأنّ المعول عليه في ذلك استعمالهم؛ والغرابة قسماً:

القسم الأوّل: ما يُوجب حيرة السّامع في فهم المعنى المقصود من الكلمة لتردّدها بين معنيين أو أكثر بلا قرينة. وذلك في الألفاظ المشتركة "كمسرّج" من قول رؤبة بن العجاج [من الرجز]:

- ومُقلّة وحاجباً مُزججاً وفاحجاً ومرسبناً مُسرّجاً

فلا يعلم ما أراد بقوله: "مُسرّجاً" حتّى اختلف أئمة اللغة في تخريجه، فقال ابن دريد: يريد أنّ أنفه في الاستواء والدقة كالسيف السريجي.

وقال ابن سيّدة: يُريد أنّه في البريق واللّمعان كالسراج فلهذا يحتاج السّامع في فهم المعنى المقصود لتردّد الكلمة بين معنيين بدون قرينة تُعيّن المقصود منهما.

فلأجل هذا التردد، ولأجل أنَّ مادة "فَعَلَ" تدلُّ على مجرد نسبة شيء لشيء لا على النسبة التشبيهية كانت الكلمة غير ظاهرة الدلالة فصارت غريبة.
وأما مع القرينة فلا غرابة كلفظة "عَزَّرَ" في قوله تعالى: (قَالَّذِينَ ءَامَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ) (الأعراف: الآية 157) فإنَّها مشتركة بين التعظيم والإهانة، ولكن ذكر النصر قرينة على إرادة التعظيم.

القسم الثاني: ما يُعاب استعماله لاحتياجه إلى تتبُّع اللُّغات، وكثرة البحث والتفتيش في المعاجم (قواميس متن اللغة المطوَّلة).

أ - فمنه ما يُعثر فيها على تفسير بَعْدَ كَدٍّ وَبَحْثٍ نحو: "تَكَاكُأْتُمْ" (بمعنى اجتمعتم) من قول عيسى بن عمرو النَّحَوِي:

ما لَكُمْ تَكَاكُأْتُمْ عَلَيَّ كَتَكَا كُنْكُمْ عَلَى ذِي حِيَّةٍ، افرْتَقِعُوا عَلَيَّ ونحو: مُشْمَخَرٌّ في قول بشر بن عوانة يَصِفُ الأسدَ [من الوافر]:

- فخرٌ مُدْرَجًا بِدَمٍ كَأَنِّي هَدَمْتُ بِهِ بِنَاءً مُشْمَخَرًّا

ب - ومنه ما لم يُعثر على تفسيره نحو: "جَحَلْنَجَ" من قول أبي الهَيْمَسَع [من الرجز]:

مِنْ طَمَحَةٍ صَبِيرَهَا جَحَلْنَجَ لَمْ يَحْضِهَا الْجَدُولُ بِالتَّنَوُّعِ

مصطلح: مخالفة القياس: كون الكلمة غير جارية على القانون الصَّرْفِي المُسْتَنْبَط من كلام العرب؛ بأن تكون على خلاف ما ثبت فيها من الواضع، مثل (الأجل) في قول أبي التَّجَمِّم [من الرجز]:

- الْحَمْدُ لِلَّهِ الْعَلِيِّ الْأَجَلِّ الْوَاحِدِ الْفَرْدِ الْقَدِيمِ الْأَوَّلِ

فإنَّ القياس "الأجلَّ" بالإدغام ولا مسوِّغَ لِفَكِّهِ.

وكقطع همزة الوصل في قول جميل [من الطويل]:

- أَلَا لَا أَرَى إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شِيْمَةً عَلَى حَدَثَانِ الدَّهْرِ مَنِّي وَمَنْ جُمِلَ

يُسْتَنْثَى مِنْ ذَلِكَ مَا ثَبِتَ اسْتِعْمَالُهُ لَدَى الْعَرَبِ مُخَالَفًا لِلْقِيَاسِ.

ولم يَخْرُجْ عن الفصاحة لفظنا "المشرق" و"المغرب" بكسر الراء والقياس فتحها فيهما، وكذا لفظنا "المُدهن" و"المُنخل"، والقياس فيهما "مُفَعَّل" بكسر الميم وفتح العين، وكذا نحو قولهم: "عَوْر" والقياس "عار" لتحرك الواو وانفتاح ما قبلها.

مصطلح: الكراهة في السَّمْع: كون الكلمة وحشية تأنفها الطَّبَاعُ، وتمجَّها الأسماع، وتنبو عنه كما ينبو عن سماع الأصوات المنكرة كـ "الجرشَى" (للنفس) في قول أبي الطَّيِّب المَتَنَّبِي يمدح سَيْفَ الدَّوْلَةِ [من المتقارب]:

- مُبَارَكُ الْأَسْمِ أَغْرَثَ اللَّقْبُ كَرِيمُ الْجَرَشَى شَرِيفُ النَّسَبِ.

(تتابع المداخلة بتحليل هذه المصطلحات)

- 1 - نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1978، ص231 — 232.
- 2 - وكذلك دافع عن هذا الرأي أحمد علاوي في صدد تناوله لثنائية (Grammaire universelle et grammaire particulière)؛ فرأى أن الجملة إمكانية مطلقة «est une possibilité absolue» «La phrase» بوصفها تصنف من جهة في الوحدات التركيبية، ومن جهة أخرى في الكليات اللغوية (Universaux linguistique)؛ يُنظر: Ahmed Alaoui, Epistémologie de la linguistique arabe, Ed. OKAD, 1998, p.13-14.
- 3 - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000، ص.29.
- 4 - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000، ص.31 — 32.
- 5 - خالد عبد الكريم بسندي، محاولات التجديد والتيسير في النحو العربي، مجلة الخطاب الثقافي، ع.03، جمعية اللهجات والتراث الشعبي، جامعة الملك سعود، الرياض، خريف 2008، (ص57 — 84).
- 6 - ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص75.
- 7 - عبد الرحمان الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث (4): أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللغة العربية، ضمن بحوث ودراسات في علوم اللسان، (ص173 — 243)، ص182. وكذلك: عبد الرحمان الحاج صالح، الأسس العلمية لتطوير تدريس اللغة العربية، ضمن بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، (ص58 — 73).
- 8 - المرجع نفسه، ص182.
- 9 - جعفر بك الباب، نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية (النحوية البلاغية) والبنوية الوظيفية في النقد الأدبي، مجلة حوليات جامعة الجزائر، ع.07، الجزائر، 1992 — 1993، (ص189 — 207)، ص195 — 196.
- 10 - حازم سليمان الحلبي، تيسير النحو إلى عصر ابن مضاء القرطبي، مجلة اللسان العربي، ع.41، 1996، (ص50 — 67)، ص58.

- 11 - ت. حسان، الأصول: دراسة إستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب؛ النحو - فقه اللغة - البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، 2000. ص. 298.
- 12 - ترفيتان تودوروف، النص، ضمن العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2004، ص. 109، (ص. 109 - 118)؛ استلّ Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. Seuil, Paris, النص من 1972.
- 13 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، 1999، ص. 11 — 12.
- 14 - نُعيد إلى الأذهان في هذا السياق أنّ مؤلّف تشومسكي الرئيس Syntactic structures قد ترجمه يوسف عزيز من الإنجليزية إلى العربية؛ يُنظر: نعم تشومسكي، البنى النحوية... كما جاء عند أحمد مختار عمر عنوان (التركيب النحوية)، يُنظر: أحمد مختار عمر، محاضرات في علم اللغة الحديث، ط. 1، عالم الكتب، القاهرة، 1995، ص. 161؛ وكذلك ترجمه — أو فصولاً منه — عبد الرزاق دوراري (باحث جزائري)، حاملاً عنوان (البنى التركيبية).
- 15 - يُنظر: عبد الرحمان الحاج صالح، اللغة العربية بين المشافهة والتحرير (بحث قدّم لمؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة في عام 1990، ونُشر في محاضر هذا المجمع سنة 1992)، ضمن بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج. 1، موفم للنشر، الجزائر، 2007، (ص. 64 - 83)، ص. 68.
- 16 - [أي بقائه مفهوماً] من تهميش المؤلف.
- 17 - [وهذا يشمل الدخول الحقيقي؛ كالأمتلة السالفة، والدخول التقديري الملاحظ في النفس كالمفرّع؛ وكالمستثنى المنقطع، [...] فإنهما لا يدخلان في الحكم السابق حقيقة، وإنما يندمجان فيه تقديراً] من تهميش المؤلف.
- 18 - عباس حسن، النحو الوافي: مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1961، ص. 234 — 235.
- 19 - المرجع نفسه، ص. 166.
- 20 - السيد أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، شرح وتحقيق حسن حمد، دار الجيل، بيروت، (د. ت)، ص. 12 — 15.

" أنماط اشتغال الاستعارة في البلاغة الجديدة "

أ/ سامية إدريس

جامعة عبد الرحمن ميرة – بجاية

تمهيد:

نشأت البلاغة العربية القديمة على غرار النقد في أحضان الشعر وارتبطت، مثلها مثل العلوم اللغوية بالقرآن، والبلاغة لغة "من قولهم بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه (...). وهي البلاغ أيضا ويقال الدنيا بلاغ لأنها تؤدبك إلى الآخرة والبلاغة أيضا التبليغ في قول الله عز وجل: "(هذا بلاغ للناس) ..."¹. ويعرفها أبو هلال العسكري قائلا: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"² ثم يعقب: "(وإنما) جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"³.

يختصر كلام العسكري عن البلاغة أهم السمات في الفكر البلاغي العربي القديم، فكل من التعريف اللغوي والاصطلاحي للبلاغة يتضمن البعد "التداولي" الذي تحيل إليه دلالة الإبلاغ والتبليغ والعناية بالمتلقي من زاوية الحرص على إيصال المعنى كاملا، وهو ما يعبر عنه بالوضوح والبيان، لكن هذه العناية وهذا الحرص على الوضوح يبدو ثانويا أمام الاهتمام بـ"الصورة المقبولة والمعرض الحسن"، فما يشكل موضوع البلاغة العربية القديمة هو العبارة أو الشكل أو الصياغة - ما دام الفصل بين اللفظ والمعنى إمكانية قائمة - إضافة إلى ارتباط البلاغة في نشأتها بالقرآن مما جعلها "محاولة لتفسير الخطاب ولم تهدف إلى إنتاجه"⁴ وقد انحدرت البلاغة العربية القديمة، في ولعها بالشكل من جهة، وهوسها بالإبانة والوضوح من جهة أخرى إلى تقسيمات وتفرعات تجمدت على يدي نزعة تعليمية أفقدتها أصالتها وتلخيصات على ملخصات لت حركتها.

قامت البلاغة العربية وعاشت "طيلة تاريخها بوصفها احتفاء بالشكل وتغيبا له في الآن نفسه، اهتمام بالصياغة واللغة، وحرصا شديدا على وضوح المعنى والعمل على اختراع الآليات القادرة على إدراك ذلك الوضوح إن وقف دونه إشكال أو إلتباس"⁵ أما البلاغة الغربية، فقد عرفت مسارا مختلفا، حيث نشأت في أحضان الفلسفة والمنطق واهتمت بالخطابة وبأساليب الإقناع وإنتاج الخطاب أكثر من الشعر،

حيث يعرف أرسطو البلاغة بأنها: "الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان"⁶، وجعلها خمسة أقسام هي "الابتكار، الترتيب، الصياغة، الحفظ والإلقاء" حيث تشكل العبارة أو الشكل قسما واحدا من أقسام البلاغة الأرسطية، في حين أن التراث البلاغي عند العرب لم يعرف هذه التقسيمات إنما وضع نظرية ذات قوانين تدمج المسلكين الخطابي والشعري "فالموروث البلاغي العربي، سواء ما تعلق منه بالشعر أو بالنثر، يوسم جانب كبير منه بميسم الخطابة"⁷ وقد جعل البلاغيون العرب الأقاويل الخطابية، نثرا كانت أو شعرا، نوعين:

"1 - أقاويل معتمدة على قياس منطقي أو استدلال أو محاكمة عقلية، وهي غالبا ما تكون نثرية. 2 - وأخرى تعتمد التخيل والمحاكاة والاستعانة بالكناية والمجاز والتشبيه والتمثيل، والاستعارة، وغالبا ما تكون شعرية"⁸ والغاية في كل منهما لإقناع المخاطب برأي أو بفكرة.

بعد هذا التمهيد الموجز في التعريف بالبلاغة وأهم الفروق بين البلاغة العربية والبلاغة الغربية، سنتعرض إلى تعريفات الاستعارة وتطور مفهومها بين البلاغة التقليدية والنظرة الحديثة للاستعارة مع التركيز على النظرية الاستبدالية، النظرية التفاعلية والنظرية التأويلية كما طرحها بول ريكور.

1 - الاستعارة في البلاغة العربية:

الاستعارة في اللغة "من قولهم استعار المال إذا طلبه عارية"⁹، وممن عرفها من اللغويين والنحاة العرب القدامى أبو عباس أحمد ثعلب (ت 281 هـ) في كتاب "قواعد الشعر" حيث يقول فيها: "هي أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواء"¹⁰، وعند ابن المعتز في كتاب "البدیع": "إنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"¹¹. ويعد الجاحظ من الأوائل الذين عرفوا الاستعارة لونا بلاغيا في النقد العربي القديم، وذلك في كتابه "البيان والتبيين" بقوله: "تشبيه الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"¹² فهي اتخاذ الشيء لاسم غير اسمه، حيث يبقى مناط الإحالة واحدا لكن الدال الأصلي يفسح المجال لدال آخر ينوب عنه في الإحالة على هذا المرجع / المدلول. أما أبو هلال العسكري فيعرفها: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"¹³، ففي حين يتحدث الجاحظ عن الكلمة (الاسم) نجد العسكري يتحدث عن عبارة انتقلت من استعمالها الأصلي الذي تحدده أعراف اللغة إلى استعمال آخر يختلف عنه، فهناك دائما دال أصلي ينسحب لصالح دال آخر .

ويورد عبد القاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة" التعريف التالي: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل عليه الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"¹⁴. يبدو تعريف الجرجاني أكثر تدقيقا حيث يجعل الاستعارة في الجملة لكنه يخصص وقوعها في اللفظ، وهو يزيد على العسكري حين يستدل على الاستخدام الأصلي للفظ بوجود شواهد تؤكد تخصصه فيه، فيكون استعمالها في غير موضعها ونقلها إلى موضع لا تستخدم فيه في الأصل على سبيل الاستعارة .

نستخلص من التعريفات السابقة وجود عنصرين للاستعارة هما ؛ الدال الأصلي الذي يمثل المشبه المحذوف والدال الذي ينوب عنه الذي يمثل المشبه به المثبت حيث يستبدل الأول بالثاني على أساس علاقة المشابهة، وحصول هذا الاستبدال يتضمن عملية تفكيك مزدوجة لعلامتين متباعدتين ظاهريا، تفكيك العلامة الأولى بفصل الدال الأصلي عن مرجعه / مدلوله وتغيبب الدال الأصلي، وتفكيك العلامة الثانية بفصل الدال الذي ينوب عن الدال الأصلي عن مرجعه دون مدلوله (حيث يكون هذا الأخير بمثابة القرينة) وتغيبب هذا المرجع، والعملية الثالثة تتمثل في تنصيب الدال الثاني على مرجع الدال الأول لتحقيق الاستعارة.

يبدو وصفنا هذا تبسيطيا إلى حد ما بالنظر إلى التباس التشبيه البليغ بالاستعارة وبعض وجوه المجاز الأخرى في التراث النقدي العربي، كما أن الاستعارة قد "تنتزع من متعدد" - إن صح التعبير - ولطالما أثارت تحليلاتها التطبيقية ارتباكا نظريا كبيرا تواصل حتى عند المحدثين مما حدا ببعض النقاد المعاصرين إلى التأكيد على عدم تسطیح فهم القدامى للاستعارة والتركيز على جوانب اللبس هذه لفهم عمق الإشكاليات

التي أثارها مبحث الاستعارة عندهم، "ارتاب النقاد في طرق تبسيط الاستعارة، وجادلوا أنفسهم في مبدئها أحقا يكون مبدأ الاستعارة تشابها أو تناسبا؟ لقد غلب على المتلقي الحديث للتراث النقدي هذا النحو من الفهم (...) لقد خيل إلينا في تفهم الاستعارة أن الأمر يكاد يكون متعة أو تسلية لا أمر مشكلة وتعقيد. والغريب أننا عزونا هذه النظرة إلى القدماء. والحقيقة أن الاستعارة، على خلاف هذا الانطباع، لها مكان جدي في مناقشات اللغة. إن معالجة الاستعارة في النقد العربي معالجة حافلة بالجدل والريب (...) ومهما يكن من أمر فقد استقر في أنفس الذين قرأوا "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" أمر المشابهة، وغاب عنهم أمر الريب غيها. واحتلت المشابهة مكانا كبيرا، ولم نكد نلتفت إلى بعض مساءلات النقاد لهذه الفكرة. لقد اخترنا الجانب الذلول من كتابات القدماء. قل إننا حولنا الهضاب والوديان أرضا مسطحة ملساء"¹⁵.

لكن المجال هنا لا يسمح بالخوض في هذه المسائل وإن رأينا ضرورة في الإشارة إليها، إلا أننا مع ذلك لن نختلف عن كون مجمل ما قيل في الاستعارة في التراث النقدي العربي لا يخرج عن الإطار العام لنظرية الاستبدال التي هيمنت بنفس القدر على النظرة إلى الاستعارة في البلاغة الغربية التقليدية.

(2) - الاستعارة في البلاغة الغربية :

يعرف أرسطو الاستعارة بأنها: "نقل شيء عن اسمه إلى اسم يعين شيئا آخر، نقل يتم من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من النوع إلى النوع على اعتبار علاقة التماثل" فالاستعارة حسب هذا المفهوم هو انتقال للدوال ضمن المقولات المنطقية، لكن هذا الانتقال يظل محكوما بمبدأ التماثل الذي يجيزه المنطق ويسمح بإقامة علاقات مشابهة بينها، "لقد سيطر المعتقد الأرسطي لمفهوم الاستعارة، المتمثل في أنها مجرد نقل، على العديد من الدراسات البلاغية القديمة والحديثة في الشرق والغرب على حد سواء . ويلاحظ أن في الكلمة اليونانية المشتقة منها كلمة استعارة ما يشير إلى تحديد العملية اللغوية التي بها يكون أحد أشكال الموضوعات منقولاً إلى موضوع آخر، وعليه فإنه يصح أن يكون هذا الموضوع الأخير حالا محل الأول"¹⁶ وهو التصور نفسه لعمل الاستعارة، والذي يفترض عملية نقل بين الأسماء، كما عند أرسطو حيث قصر كلامه على الأسماء دون بقية أجزاء الكلام التي قد يطالها الإجراء الاستعاري، أو عملية نقل بين مدلولات تتسم بالتناظر أساسا، حيث يعرف دو مارسي Du Marsais الاستعارة بأنها: "الشكل الذي بواسطته نقل الدلالة الخاصة باسم إلى دلالة لا تتوافق معه إلا على سبيل مقارنة تكون في الذهن"¹⁷. يعبر دو مارسي في هذا التعريف عن مبدأ التماثل وعلاقة المشابهة بالعملية الذهنية التي تتوسطهما، فافتراض وجود التماثل يؤدي إلى المقارنة بين طرفي الاستعارة وينتج عن هذه المقارنة استخلاص التشابه الذي يخول للدلالة بأن تنتقل من اسم إلى اسم، ويؤكد خاصة على مظهر التناظر الذي تزيله عملية المقارنة بالنسبة للمتلقى. أما فونتانيير Fontanier فيرى أن الاستعارة تتمثل في "تقديم فكرة تحت علامة تكون

ملفئة أكثر، أو معروفة أكثر، والتي لا تتعلق، على كل حال، بالأولى بأي رابط آخر غير نوع من التوافق أو التماثل¹⁸، تتميز دراسة فونتانيي للصور البلاغية في تقسيمه لها حسب العلاقات بين الأفكار التي تتضمنها وما يحكم الاستعارة هي علاقات التماثل.

* النظرية الاستبدالية:

إن القاسم المشترك بين كل هذه التعريفات للاستعارة أنها تتصور اشتغالها عملية استبدال بسيط بين مدلولات ثابتة أو بين عنصرين، "وتذهب النظرية الاستبدالية إلى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه"¹⁹.

تعتبر النظرية الاستبدالية الاستعارة زينة وتحلية للغة، ينتج أثرها عن الجمع بين المألوف وغير المألوف، واللذة التي يجدها القارئ تصدر عن إدراك واستجلاء التشابه والتماثل وراء مظهر التناظر الذي يقدمه التركيب الاستعاري .
تقوم بين طرفي الاستعارة مجموعة من التشابهات ومجموعة من الاختلافات كذلك، بمعنى أن التشابه جزئي بالضرورة و" لكي يكون للتشابه أهمية، فلا بد أن يكون هذا التشابه أكثر وضوحاً من عنصر الاختلاف والمغايرة الموجودين بين طرفي الاستعارة، كذلك يجب أن يكون جوهرياً وهاماً"²⁰.
يذكرنا هذا الكلام بقاعدة "مناسبة المستعار منه للمستعار له" في نظرية عمود الشعر العربية، وفي ضوء الفكرة نفسها يفهم حديث الأمدي عن الاستعارة حين يقول: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"²¹.

يحلل أنصار النظرية الاستبدالية الاستعارات ويشرحون اشتغالها انطلاقاً من افتراض "أن كل الوجوه الأساسية للتشابه أو معظمها معدودة، ويمكن حصرها، لنصل إلى الفهم"²²، ويعتقدون في إمكانية ترجمة هذا التشابه إلى معنى حرفي.
ويتم تحليل الاستعارة على ثلاث خطوات هي:

- 1 - الفصل بين الاستخدام الحرفي، والاستخدام الاستعاري. إذ يجب أولاً رصد الاستعارة حينما لا يستقيم التفسير الحرفي فنلاحظ وجود التعبير المجازي عند موضع معين من العبارة .
- 2 - تحليل المشبه والمشبه به باستخدام عناصر دلالية لملء الفراغات الموجودة بين التفسير الحرفي والتفسير الاستعاري.

3 - تعيين وجه الشبه، "يبين ليتش أن رؤية وجه الشبه بشكل واضح تتم عندما تفصل بين المشبه والمشبه به، ولكي نعثر على وجه الشبه هذا بين طرفي الاستعارة، لا بد أن نسأل: ما التشابه الذي يلاحظ بين الخطين الأعلى والأسفل من التحليل"²³، أي بين التعبير الحرفي والتعبير المجازي، ويجعل الإجابة على هذا التساؤل وتحديد أوجه التشابه رهينا بـ "حدس شخصي".

تعرضت النظرية الاستبدالية للاستعارة إلى انتقاد شديد في العصر الحديث، ومن بين الذين أظهروا نقاط ضعفها ج. سورل الذي يعتبر هذه النظرية، رغم جاذبيتها، فاشلة لأنها لا تفيدنا في معرفة كيفية إحصاء القيم والصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به بدقة ووضوح "إذ لا توجد في هذه النظرية أية قوة تفسيرية من أجل الاتكاء عليها" في حين أن " المهمة الكبرى لأي نظرية في الاستعارة، هي الاهتمام بشرح كيفية تمكن المتكلم والمستمع من الانتقال من (س [المشبه] هي ب [المشبه به]) إلى (س هي ر [القيم والصفات المشتركة])، بواسطة المرور أولا بمرحلة (س تشبه ب) فيما يتعلق بـ(ر)، ولم تهتم النظرية الاستبدالية بالكيفية التي يمكن أن نستنتج بها ونحدد بواسطتها القيم التي يمكن أن تعين لـ(ر)"²⁴. ولا يرى سورل أن مسألة أخذ التشبيه حرفيا ضرورية، فاستعارات كثيرة لا يتوافر بين طرفيها "تشابه حرفي مطابق"، وقد لا يدل المحمول على شيء في الواقع، كما في علاقات المشابهة التي تحيل إلى كائنات خرافية وأسطورية، فالمشابهة، إذن، "تقوم بدور أساسي حقا في فهم الاستعارة، وفي إنتاجها ولكن إثباتها ليس بالضرورة إثبات مشابهة؛ لأن الإثبات الاستعاري يستمر صادقا وإن كان معناه خاطئا، كما أن هناك استعارات لا تعتمد على أية مشابهة حرفية، مثل :

أ - الاستعارات الحرارية نحو : جدال ساخن، واستقبال حار، وصداقة فاترة، وبرود جنسي ...

ب - الاستعارات المكانية (الفضائية) نحو: الوقت يطير .

ج - الاستعارات الزمانية نحو: الساعات زحفت.

د - الاستعارات الذوقية نحو: شخص مر "25 الخ.

3 - الاستعارة في النظريات الحديثة:

مارست الدراسات البلاغية تأثيرا كبيرا على الدراسات اللغوية والدلالية الحديثة، وقد أسهمت هذه الدراسات بدورها في تجديد المباحث البلاغية، فقد عرفت نظرية الاستعارة دفعا جديدا على يد علماء الدلالة واللسانيات الذين درسوها بمنظور ثنائيات سوسور خاصة المتعلقة منها بمحوري المجاورة syntagmatique والاستبدال أو التداعي associative، ففي تصنيفه لأنماط التغير الدلالي، اعتمد أولمان Ullmann على التمييز بين الاستعارة والكناية، حيث ترتبط الاستعارة بمحور الاستبدال والكناية بمحور المجاورة، وهو يعتبر أن لغة بدون استعارة وكناية لا وجود لها، "فهذين العاملين محايثين للبنية الأساسية للكلام البشري"²⁶، وهي الفكرة التي بنى عليها جاكسون تعريفه للاستعارة حيث يعتبر أن محور الاستبدال الذي يسميه محور

الانتقاء selection يمثل الاستعارة، ومحور التداعي الذي يسميه محور التركيب combinaison يمثل الكناية، "فالكناية تعتمد على تنضيد الأشياء ضمن محور المجاورة، والاستعارة تنظم هذه الأشياء وفقا لمبدأ الانتقاء، وعلى استعمال الكناية والاستعارة تتوقف طبيعة الأسلوب الشخصي لدى كل كاتب"²⁷، والاستعارة حسب جاكبسون "صورة بلاغية للتكافؤ، لأنها تقدم كيانا مختلفا لحالة الكيان الذي يشكل الموضوع الرئيس للصورة (...). وهكذا تكون الاستعارة ترابطية في ميزتها، وتستثمر العلاقات العمودية للغة"²⁸. وقد كانت الانتقادات التي وجهت إلى نظرية الاستعارة عند جاكبسون من الدوافع التي أدت إلى تطوير نظريات الاستعارة عموما.

عرفت الدراسات البلاغية نهضة جديدة مع بداية السبعينات خاصة مع الفلسفة التجريبية الإنجليزية ممثلة في أفكار جورج لاکوف G. Lakoff ومارك جونسون M. Jonson من خلال كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها"، وأعمال جماعة "U". أحدثت لاکوف وجونسون ثورة في رؤية الاستعارة وآلياتها، فهما لا يجعلانها حكرا على الأدب وإنما "أمرا من الأمور التي نحيا بها كالهواء والماء"، ويلخص الدكتور عبد الله حراصي نظرية الاستعارة التي طرحها لاکوف وجونسون في النقاط التالية²⁹:

الاستعارة عملية ذهنية وليست لغوية، وما يصطلح عليه تقليديا بكوه استعارة ليس إلا تجليا للاستعارة الذهنية.

لا تقوم الاستعارة على التشبيه وإنما على التشكيل، فلا يوجد بين بنية الفكر والأفكار مثلا ما يشبه عملية الإبصار والإدراك البصري، أي أن نظرية التشابه تسقط هنا، في حين أن هذا يدل على أننا نشكل تصورا وفهما معينا عن ظاهرة التفكير، ونشكل بنية هذا التصور من خلال ظاهرة البصر المادية.

وهي بذلك موجودة لدى كل الناس، يقول لاکوف وتورنر Turner: "الاستعارة أداة عادية بحيث نستعملها بدونة وعي منا، بشكل آلي وبأقل مجهود (...)" (وهي) تسمح لنا بفهم دواتنا والعالم الذي نعيش فيه بطريقة أسهل من أنماط أخرى للفكر³⁰، لكن، إذا كتنت الاستعارة في متناول الجميع، فما الذي يجعلنا نهتم بالاستعارات الأدبية الخلاقة؟

"يرد لاکوف وجونسون على هذا السؤال بقولهما أن الشعراء يستخدمون نفس الاستعارات التي يستخدمها غيرهم ولكن إبداعهم يكمن في رؤية جانب من نفس الاستعارة التصويرية لا يستخدمه عامة الناس"³¹.

تتمثل أهمية هذه النظرة للاستعارة في بعدها الفلسفي والمعرفي، وفي جعلها ذهنية أولا تقوم على التشكيل لا التشبيه، وتظهر فعاليتها في قدرتها على التجسيد الذي لا يمكن للعقل البشري أن يستغني عنه، حيث تقوم الاستعارة بتشكيل المجالات الذهنية من خلال التعامل معها وكأنها ظواهر مادية، من خلال نقل بنية الظواهر المادية إلى الظواهر المجردة.

أما جماعة "U" فقد نظرت إلى الاستعارة من خلال نمط اشتغالها، إذ ترجع العملية الاستعارية إلى التقريب الذي يحدث في مستوى ما بين مدلولين متباعدين ظاهرياً. نتحدث عن صعيد معطى degré donné لتعيين الكلمات التي ننطلق منها (الجملة التي ينتجها المؤلف)، وأصعدة منشأة degrés construits ينتجها القارئ، إن تقاطع السيمات sémes بين الصعدين يشكل مكوناً قاراً يكون وجوده سياقياً محضاً في المستوى الذي يحدث فيه الأثر البلاغي.

لا تقتصر ظاهرة الاستعارة، حسب هذا الفهم، على كلمة وإنما تنبثق عن العملية الاستعارية منذ أن تولف الجملة بين حقول دلالية غريبة عن بعضها وغير مألوفة ولكنها قادرة على التقاطع، على الأقل في بعض سيماتها³².

* النظرية التفاعلية:

تؤكد النظرية التفاعلية أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وهي تحدث نتيجة التفاعل الذي يحصل بين "بؤرة المجاز" والإطار المحيط بها، "يتحدث أصحاب النظرية التفاعلية عن شيئين هامين في التركيب الاستعاري هما: بؤرة الاستعارة، والإطار المحيط بها. إن مثال: "انفجر الرئيس خلال المناقشة" يحتوي على استعارة، إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بكل مجازي في أية جملة استعارية (هنا كلمة انفجر)، وكلمة تستخدم على الأقل في بقية الجملة بشكل حرفي. ويطلق على كلمة "انفجر" بؤرة الاستعارة، وعلى بقية كلمات الجملة "الإطار المحيط بالاستعارة". وجود إطار ما لكلمة معينة، يمكن أن ينتج عنه استعارة، بينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها قد يفشل في خلق الاستعارة، ومن ثم لا بد أن ندرك أن الإطار في الجملة قد يولد الاستعمال الاستعاري للبؤرة"³³. لا تقوم الاستعارة وفق المنظور التفاعلي بالضرورة على علاقة المشابهة فحسب، فقد تكون هناك علاقات أخرى، "وقد بين بلاك أن استخدام الاستعارة يعطي معنى جديداً، وهو خاص لتصور كلامي أمامنا أكثر عموماً، فإذا كان كل استخدام كلامي يحتوي على تغير دلالي وليس على تغيير نحوي أو صرفي فحسب، مثل القلب لنظام الكلام العادي، فهو يشتمل على تغيير الدلالة الحرفية"³⁴، ويرجع بلاك التغير الدلالي الذي نلمسه من خلال الاستعارة إلى ما اصطلح عليه بـ"التداخل الاستعاري"، الذي يقيمه بديلاً عن وجهة النظر المقارنة، فالمعنى المستجد يحدث نتيجة حركية التداخل الدلالي بين فكرتين يعبر عنهما لفظ واحد، بمعنى أن دلالة الاستعارة تحصل من تداخلهما الذي يوجهه السياق طبعاً. "ويمكن أن يطبق هذا الكلام على المثال الآتي: "الفقراء هم زنوج" هذا الأمر يعني أنه، في سياق كلام معطى، فإن الكلمة البؤرة "الزنوج"، تأخذ معنى جديداً ليس هو معناها الأصلي تماماً في الاستعمالات الحرفية. ويحتاج السياق الجديد "إطار الاستعارة" إلى توسيع معنى الكلمة - البؤرة - ونجاح الاستعارة مرتبط ببقاء القارئ واعياً لتوسع وامتداد الكلمة، أي عليه إعادة اهتمامه للدلالة القديمة والجديدة في أن"³⁵ ففهم الاستعارة متعلق بقدرة القارئ على الربط بين فكرتين؛ الفكرة الجديدة، والفكرة القديمة (الحرفية) ليقف على التغير في الدلالة الذي ينتج عن الاستعارة.

"وعندما يكون الحديث عن تداخل أو تفاعل فكرتين نشيطتين معاً، أو عن الإضاءة المتداخلة، أو التعاون المتبادل، فهذا يعني استخدام استعارة تؤكد الوجوه الديناميكية لاستجابة القارئ الجيد للاستعارة الجيدة التي لا يوجد فيها أي سخب. إن التوتر ولید التفاعل بين المستعار منه والمستعار له، فليست العلاقة مجرد أن تشرح الصورة الفكرة، لكن لا بد أن تؤخذ بالاعتبار تلك المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار منه والمستعار له أحدهما الآخر"³⁶.

يشرح التصور التفاعلي اشتغال الملفوظات الاستعارية كالاتي : تدخل العناصر المكونة للاستعارة في مجموعة من العلاقات، إذ يتضمن الملفوظ الاستعاري

إسقاط جملة من الاقتترانات الترابطية، أو التضمينات المشتركة على "الموضوع الأساسي" وتعتبر هذه الترابطات الاستعارية من لوازم "موضوع ثانوي". يقوم منتج الملفوظ الاستعاري بانتقاء، حذف وتنظيم ملامح ومميزات الموضوع الأولي بإسناد لوازم من الموضوع الثانوي إليه، ويكون تفاعل الموضوعين دليلاً على أن حضور الموضوع الأساسي يحث القارئ على انتقاء وتفعيل بعض خصائص الموضوع الثانوي، ويدعوه لإنشاء مركب من الترابطات الموازية القادرة على ملائمة الموضوع الأساسي مما يستوجب تغيرات مماثلة في الموضوع الثانوي. فالفاعل يكون، إذن، بين مميزات الموضوعين الأول والثاني ولا يمكن اختزاله في عملية نقل بسيطة بين كلمتين تعوض إحداها الأخرى، والنظرية التفاعلية تنفي مجانية الاستعارة لأن إعادتها إلى معنى حرفي أو لغة مباشرة، حين يكون ذلك ممكناً، سيفقداه "محتواها المعرفي".

* نظرية الاستعارة عند بول ريكور Paul Ricoeur

ينطلق ريكور في تحليله للاستعارة من النظرية الهيرومنوطيقية للغة، ففي المنظور السيميائي تكون الكلمة رمزا، أما في المنظور الدلالي فهي تصبح موضوعاً لهيرومنوطيقاً الخطاب أو هيرومنوطيقاً النص، وفي إطار هذه الهيرومنوطيقا نستطيع صنع معنى للنصوص والخطابات، خاصة إذا كانت اللغة موظفة بطريقة خلاقة واستعارية.

في مقال له تحت عنوان "الاستعارة والمشكل المركزي للهيرومنوطيقا"³⁷ يحاول بول ريكور أن يؤسس نموذجاً لتأويل النصوص انطلاقاً من نموذج تحليل الاستعارة وبقيم محاولته هذه على الخصائص المشتركة بين الاستعارة والحكي، وهي الفرضية التي شرحها في كتابه "الزمن والحكي" Temps et Récit حيث يعتبر أن أثر المعنى الذي ينتج عن الاستعارة وعن الحكي "يصدر عن الظاهرة المركزية نفسها والمتمثلة في الجدة الدلالية"³⁸ التي ترتبط في كليهما (الاستعارة والحكي) بخيال منتج يقارب بين المتباعدات، "إن هذا التغير في المسافة داخل المجال المنطقي هو من فعل الخيال المنتج، والخيال لمنتج الذي يشتغل في لعملية الاستعارية هو، بالتالي، الكفاءة في إنتاج أنواع منطقية جديدة (...) على الرغم من مقاومة المقولات التصنيفية المستعملة في اللغات"³⁹ يحلل ريكور بشكل دقيق أثر المعنى الذي تحدثه الاستعارة ومصدر الجدة الدلالية التي نستشفها فيها.

بداية، يحدد ريكور الاستعارة على مستوى الجملة أو العبارة لكنه يؤكد أن التحول الاستعاري إنما يحدث في الكلمة التي تكون بؤرة هذا التحول، "فالكلمة هي دائماً حامل "المعنى المنبثق" الذي تخلعه عليها سياقات محددة"⁴⁰. يجعل ريكور نظرية التعدد الدلالي تمهيداً لنظرية الاستعارة حيث ينطلق من فكرة أن "الكلمة تكتسب معنى فعلياً فقط داخل جملة ما، وأن الوحدات المعجمية - كلمات المعجم - تملك معاني ممكنة فحسب بسبب استخداماتها في سياقات نموذجية (...) فعلى المستوى المعجمي تمتلك الكلمات أكثر من معنى واحد، وإنما فقط من خلال فعل التصنيفية

السياقي الخاص أن تحقق في جملة محددة جزءاً من دلالتها الممكنة وتكتسب ما ندعوه معنى محدداً⁴¹، وبالعودة إلى الاستعارة، فإن "المعنى الاستعاري للكلمة ليس شيئاً يمكن أن يوجد في معجم، وبهذا المعنى فإننا نستطيع أن نستمر في مقابلة المعنى الاستعاري بالمعنى الحرفي، إذا كنا نفهم من الأخير أي معنى من المعاني التي يمكن أن توجد بين المعاني الجزئية المشفرة بواسطة المخزون المعجمي، ولذلك السبب فإننا لا نعني بالمعنى الحرفي ما يفترض أنه المعنى الصلي أو الأساسي أو الأولي أو الشائع لكلمة ما على المستوى المعجمي، وإنما يكون المعنى الحرفي هو مجموع الحقل الدلالي، مجموع الاستخدامات السياقية الممكنة التي تولد عدد دلالات كلمة ما"⁴² يجعل ريكور، إذن، من المعنى الحرفي للكلمة محصلة استخداماتها في سياقات نموذجية ومكافئاً لمجموع الحقل الدلالي لهذه الكلمة، وهو ينفي أن تكون الاستعارة مجرد تحقق أحد هذه الدلالات الممكنة في سياق يفعلها، لكنه يؤكد مع ذلك على أن المعنى الاستعاري "يجب أن يكون سياقياً فحسب، أي معنى ينبثق بوصفه الناتج الفريد والهابط لحدث سياق معين" فهو لا يختلف في طبيعته عن المعاني الحرفية المطروح أنفاً، "إن الاستعارة هي تغير سياقي للمعنى من بين هذه التغيرات السياقية"⁴³.

إذا كان ريكور يتفق مع النظرية التفاعلية في هذه الفكرة وفي "أن كلمة ما تتخذ معنى استعارياً في سياقات محددة تتم فيها معارضتها بكلمات أخرى مأخوذة حرفياً (و) أن التحول في المعنى ينشأ بصورة أساسية من صدام بين معانٍ حرفية تستبعد الاستخدام الحرفي للكلمة موضع التناول وتوفر مفاتيح لإيجاد معنى جديد قادر على التوافق مع سياق الجملة جاعلاً الجملة ذات معنى في ذلك الموقع" ويتفق معها "في إحلال نظرية دلالية ذات كفاءة للتفاعل بين الحقول الدلالية بنظرية الاستبدال البلاغية"⁴⁴ لكنه ينتقد محاولتهم لتفسير المعنى الجديد الذي ينبثق من الاستعارة الحية والتي يعتبرها مجرد كشوفات في مجال التعدد في الحقل الدلالي للكلمة وإضافة إلى معناها الحرفي، "إن المدى الممكن للإحياءات "لا يقول شيئاً أكثر من "نظام الاقتربات الترابطية المألوفة"، بطبيعة الحال، إننا نوسع فكرة المعنى بتضمين "المعاني الثانوية" كإحياءات داخل نطاق المعنى الكامل، إلا أننا نظل نقيد العملية الإبداعية للاستعارة بجانب غير إبداعي من اللغة"⁴⁵.

لكن ما هو مصدر الجدة الدلالية إذن؟ ومن أين ينبثق هذا المعنى الجديد؟ قبل الإجابة على هذا السؤال لنتوقف قليلاً عند تفريق ريكور بين نوعين من الاستعارات هما الاستعارات الحية والاستعارات الميتة. إن الاستعارة التي تصبح أثراً دالاً يستجيب فقط لتغير المعنى الذي يعزز التعدد الدلالي هي استعارة ميتة، أما الاستعارة الحية، فهي تنتج فعالية دلالية جديدة. يقول ريكور: "الجدة الدلالية هي طريقة للاستجابة، بشكل مبدع، على سؤال تطرحه الأشياء علينا. في بعض المواقف، مواقف الخطاب، وفي وسط اجتماعي معين وفي لحظة محددة، شيء ما يطلب أن

يقال مما يقتضي اشتغالا على الكلام، اشتغالا للكلام على اللغة أن يواجه الكلمات والأشياء، في النهاية، الرهان هو وصف جديد لعام التمثيلات"⁴⁶.

وبالعودة إلى السؤال المطروح، يقول ريكور: "إن جوابا واحدا فقط يبقى ممكنا، وهو أن من الضروري أن نتخذ منظور المستمع أو القارئ وأن نتناول جدة المعنى المنبثق بوصفها النظر، لموقع المؤلف، لبناء من موقع القارئ (...). إن اللحظة الحاسمة من التفسير هي لحظة البناء لشبكة من التفاعلات تشكل السياق بوصفه فعليا وفريدا. ويعمل ذلك نوجه انتباهنا اتجاه الحدث الدلالي الذي هو منتج في نقطة التقاطع بين حقول دلالية عديدة"⁴⁷ لأن القارئ، حسب ريكور هو الكفيل بالكف عن المعنى الجديد المنبثق، وهو منتج كذلك من خلال شبكة التفاعلات التي ينسجها من خيوط التقاطعات بين حقول دلالية متعددة للكلمات التي تدخل في سياق فريد وتشكله كذلك.

(4) - نماذج تطبيقية:

نتوصل في ختام مداخلتنا إلى تحديد مقاربتنا للاستعارة من المزاوجة بين النظرة القديمة والنظرة الحديثة لها، فالاستبدال - كما أرى - لا ينفي التفاعل، والتفاعل، بدوره، لا يقف عائقا في وجه التأويل المبدع الذي يتمكن من النفاذ إلى "الاستعارات الحية".

ننطلق في تحليلنا للاستعارة من التفريق، في جملة العلامات التي يشكلها التركيب الاستعاري، بين مستويين:

1 - مستوى "حقيقي" مباشر وغير مستعار، ونطلق عليه "المستوى المطابق لمرجهه".

2 - مستوى "تخييلي" أو غير مباشر ومستعار، ونطلق عليه "المستوى المفارق لمرجهه".

وينضوي كلا المستويين في الصعيد المعطى، حيث نجعل المستوى المطابق لمرجهه مكافئا لما يسميه ماكس بلاك "الإطار"، و"المستوى المفارق لمرجهه" مكافئا لما يطلق عليه "البؤرة"، وقد تكون البؤرة جزءا منه فقط في حالة ما إذا كانت الاستعارة مرشحة.

يظهر المستويين معا في ملفوظ الاستعارة، وبالعودة إلى عناصر الاستعارة في البلاغة العربية، نلاحظ أنها يمكن أن تلحق بهذا المستوى أو ذاك، فالمستعار منه وما يلائمه من ترشيح يدرج ضمن المستوى المفارق لمرجهه، والمستعار له (في حالة الاستعارة المكنية) وما يلائمه من تجريد يدرج ضمن المستوى المطابق لمرجهه. أما القرينة، إذا كانت لفظية، فقد تلحق بأحد المستويين، (وقد جعل البلاغيون العرب اعتبار الترشيح والتجريد مما يفضل عن القرينة)، واجتماع الترشيح والتجريد في الاستعارة الواحدة تعد إطلاقا، فالإطلاق يكون إما بخلو الاستعارة مما يلائم طرفيها أو بحضور ما يلائم كليهما، ولنتوقف هنا قليلا لنلاحظ نباهة البلاغيين العرب وتفننهم لآثار المعنى في تبين درجاته قوة وضعفا، إذ جعلوا الأثر الدلالي الناجم عن خلو

الاستعارة مما يلائم طرفيها معادلا للأثر الناجم عن ثبوته، بحيث لا يرجح المتلقي أحدهما عن الآخر.

سنعتمد في قراءتنا للاستعارة من اعتبار العلامة ثلاثية المبني، والذي يجعل من المرجع جزءا منخرطا في كيان العلامة، حسب المفهوم السيميائي للعلامة.

يعرف بيرس Peirce العلامة بأنها "شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين"⁴⁸، وتقوم الذات المدركة (منتج العلامة و/ أو متلقيها) أساسا لكل عملية سيميائية، ولا يتحدد المرجع إلا كجزء من العلامة، فالعلامة كيان ثلاثي المبني يتكون من ممثل (أو دال) وموؤل (أو مدلول) وموضوع مشار إليه (أي المرجع). ويتحدد المرجع عن طريق الإحالة إليه، وقد حدد كل من ج براون Guillian Brown وج يول George Yule في كتابهما "تحليل الخطاب" الإحالة من منظور وظيفي كما يلي: "إن المحلل يثبت مرجعا في تصويره العقلي للخطاب ثم يربط الإحالات اللاحقة بهذا المرجع بتصوره العقلي لا بالصيغة الأصلية في النص"⁴⁹ يمكننا هذا التصور للعلامة من الفصل بين الدال والمدلول وبين الدال والمرجع من جهة وبين المدلول والمرجع من جهة أخرى، وهو فصل ذو أهمية منهجية في الكشف عن عملية بناء شبكة من التفاعلات من خلال السمات الدلالية لكل من مدلول المستعار له ومدلول المستعار منه.

تحدث الاستعارة في جملة الملفوظ، أي في سياق، ولكن التحول الاستعاري - على حد تعبير ريكور - يتم في مفردة تكون بؤرة الاستعارة، وهي النقطة التي يتم الاستبدال فيها وتثار حولها عملية التفاعل وتحفز سيرورة التأويل، وسنقسمها إلى علامتين :

● علامة 'أ'، تكافؤ المستعار له، وتتكون من الدال 'أ' والمدلول 'أ' والمرجع 'أ'

● علامة 'ب'، تكافؤ المستعار منه، وتتكون من الدال 'ب' والمدلول 'ب' والمرجع 'ب'.

تشتغل الاستعارة عن طريق عملية تفكيك مزدوجة للعلامتين 'أ' و'ب' ؛ تفكيك العلامة 'أ' بفصل الدال 'أ' عن مدلوله / مرجعه وتغيبب الدال 'أ'. تفكيك العلامة 'ب' بفصل الدال 'ب' عن مرجعه دون مدلوله، وتغيبب المرجع 'ب'. والعملية الثالثة تتمثل في تنصيب الدال 'ب' على المرجع 'أ' لنتحقق الاستعارة، وإذا حددنا كون التفاعل يتم بين المستوى المطابق لمرجعه والمستوى المفارق لمرجعه، فغن عملية التفاعل هذه تبدأ فعليا عندما يحاول القارئ تحديد "الجامع"، ويراد به وجه الشبه بين المستعار له والمستعار منه، فعند هذه النقطة يشرع القارئ في بناء شبكة التفاعلات أو "الأصعدة المنشأة" على أساس "الصعيد المعطى". وما تحاول النظريات الحديثة فعله هو البحث في كيفية توصل القارئ إلى تحديد الجامع في الاستعارة وبالتالي فهمها.

نلاحظ، إذن، أن البلاغة العربية القديمة قد دقت في تحديد مكونات الاستعارة وهو ما نعتبره دليلا على كونها لم تظمن إلى تصور بسيط للاستعارة على أنها

استبدال كلمة بأخرى، وإن كان الفكر البلاغي العربي قاصرا في مقارنة الاستعارة كـ "إنتاج"، فقد كان بارعا في وصفها كـ "نتاج".

سنعمد فيما يلي إلى تحليل الاستعارات الواردة في هذا المقطع القصير جدا المأخوذ من المجموعة القصصية "اللجنة عليكم جميعا" للسعيد بوطاجين (منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، أكتوبر 2001)، من القصة المعنونة "من فضائح عبد الجيب".

"... كلمة واحدة لم أضف. فكرت في جدتي لعلها أو لعلها. ها هي حية تنسج موالا أعرفه. كان الموال يذهب معي إلى الجبل حيث أرى الماعز وترعاني الصدف. البقرة حية أيضا، تفقدت الديك المقدام، ها هو. وها هو حمارنا العبقري، مغني البلدة الذي كان ينهق نهيقا موزونا ومقفى كلما رأى مسؤولا يتفقد التماثيل والانجازات الوهمية، وكان جدي يقول لي دائما: إذا نهق الحمار فقد رأى منكرا، وظللت أردد في دخيلتي: صدق الحمار ولو كذب. ومع الوقت أحببت النهيق ورحت أقلد معزوفة هذا الحيوان الأنيق، لكنني لم أفجح، كنت أنهق كالعباد فأقلعت متأسفا لفقدان جزء من مستقبلي" (ص 23).

الاستعارة 1: "تنسج موالا"	←	استعارة تصريحية
الاستعارة 2: "الموال يذهب"	←	استعارة مكنية
الاستعارة 3: "ترعاني الصدف"	←	استعارة مكنية
الاستعارة 4: "الديك المقدام"	←	استعارة مكنية
الاستعارة 5: "حمارنا العبقري"	←	استعارة مكنية
الاستعارة 6: "(حمارنا) مغني"	←	استعارة مكنية
الاستعارة 7: "نهيقا موزونا / مقفى"	←	استعارة مكنية
الاستعارة 8: "معزوفة هذا الحيوان"	←	استعارة تصريحية
الاستعارة 9: "صدق الحمار ولو كذب"	←	استعارة حية

تمكننا من استخراج تسع استعارات من هذه الفقرة، صنفناها إلى ثلاثة أصناف، منها استعارتين تصريحيتين، ست استعارات مكنية، واستعارة حية، وسنكتفي بتحليل مثال من كل صنف (الاستعارات 2 و 9).

	المستوى المطابق لمرجه	المستوى المفارق لمرجه	بؤرة الاستعارة
1	.. ها هي حية / موالا أعرفه	تنسج	تنسج
2	كان الموال	يذهب معي إلى الجبل ...	يذهب

في الاستعارة الأولى يشبه الكاتب عملية الإنشاء بالنسج بجامع الأحكام والانسجام والتسلسل الدقيق الذي في يسم كلا من الإنشاء والنسج. وذكر "أعرفه" من باب التجريد.

وفي الاستعارة الثانية يشبه الموال بشخص يرافق الكاتب إلى الجبل بجامع المعرفة والألفة المحبة، لكنه حذف المشبه به وترك أحد لوازمه المتمثلة في الذهاب والمرافقة، وذكر "إلى الجبل حيث أرى الماعز" مما يلأنم المستعار منه من باب الترشيح .

تقوم الاستعارة التصريحية على التقريب بين المتباعدات والتأليف بين المتنافرات بعد المقارنة والكشف عن أوجه التماثل بينها، فمكمن الإبداع في الاستعارة التصريحية هو في ابتكار منتجها لعلاقات جديدة بين العلامات، وفي إنشاء قارئها لعلاقات لا تكون بالضرورة مطابقة لمقاصد منتجها، فهامش التأويل في الاستعارة التصريحية هو ما يمنحها جاذبيتها - إن صح التعبير - وقدرتها على إثارة التفاعل ضمن هذا الهامش الذي لا يتحدد مسبقاً، كما أسلفنا، وإنما هو من إنشاء القارئ.

فالكاتب، في هذا المثال، يعقد مقارنة بين الإنشاد والنسج، ويفترض تماثلاً بين العمليتين، وهو ما لا يتفق مع حقيقة مرجعية، بل يكون التماثل في السيمات الدلالية (الأصعدة المنشأة) التي نستخلصها من خلال التفاعل بين المستوى المطابق لمرجعه والمستوى المفارق لمرجعه.

العلامة	الدال	المرجع
'أ'	* 1	الإنشاد
'ب'	تنسج	* 2

تشير 1* إلى تغييب أو انسحاب الدال 'أ' لصالح الدال 'ب' و 2* إلى تغييب المرجع 'ب' لصالح المرجع 'أ' ويشير السهم إلى ربط علاقة جديدة بين الدال 'ب' والمرجع 'أ' حيث ينوب عن الدال 'أ' في الإحالة إليه.

أما التفاعل فهو يحدث على مستوى المدلولات، وهو لا ينحصر في بؤرة الاستعارة، كما أنه لا يحدث فقط بمجرد استخراج السيمات الدلالية من المستوى المفارق لمرجعه وإسنادها للمستوى المطابق لمرجعه، لأن هناك علاقة جدلية بين المستويين، وعملية الانتقاء ضمن السيمات الدلالية التي يقدمها أحد هذين المستويين لا تكون ممكنة إلا بالعودة إلى الثاني لاختيارها.

المستوى المطابق لمرجعه	التفاعل	المستوى المفارق لمرجعه
(الموال)		(تنسج)
- خصائص الغناء	+	حركة / إيقاع
والإنشاد	+	الأصابع
(اللحن،		الرصف
انسحاب الصوت ومده،	-	- خصائص الخيوط صوفية
اندفاع الهواء)	+	قطنية / ملونة (...)
الإيقاع (تقسيم الزمن	+	الانتظام
انتظام النفس)	-	الدقة
- خصائص الصوت	-	الحرفة
خصائص فيزيائية،	+	القيمة الاقتصادية النفعية
مخارج الصوت، -	+	
اللسان، الشفتين،	+	
الحنجرة	-	...الخ
...	-	
الحمولة الوجدانية	-	
العاطفية	-	
	-	
	+	

تشير - إلى السيمات الدلالية التي يتم إقصاؤها، و+ إلى السيمات الدلالية التي يتم إثباتها.

الاستعارة 2 مكنية، على خلاف الاستعارة التصريحية التي تبدو فيها علاقة المشابهة أقوى وأدعى لاستحضار الخيال، بمعنى إثارة شبكة من التفاعلات و"الاقترنات الترابطية"، فالاستعارة المكنية تقوم على التشخيص، وينطبق عليها إلى حد بعيد قول لأكوف وتورنر: "الاستعارة أداة عادية بحيث نستعملها بدون وعي منا، بشكل آلي وبأقل مجهود"، إذ لا يعدو التشخيص أن يكون وظيفة من وظائف الإدراك، ونسبة الابتكار فيه - نظريا - أقل، لأن الصورة مبنية على عملية إسقاط، أو ما يسمى في وصف الأثر البلاغي للاستعارة بـ"إلباس المجردات ثوب المحسوسات"، أما الأثر الدلالي للاستعارة، في هذا المثال، فهو ينجم عن إضافة الذهاب إلى الجبل إلى الموال، فليس المقصود هو تشبيه الموال بإنسان، وإنما وصف أثر هذا الموال في

نفس الكاتب بالأثر الذي قد يحسه مع رفيق أليف ومحبب تعود عليه، يلزمه في خرجاته إلى الجبل حيث يقوم برعي الماعز .

لكن الدراسة المنفصلة لكل مثال على حدى لن تسعفنا قط على الوقوف عند جمالياتهما، فبين الاستعارة 1 والاستعارة 2 ترابط طريف محوره هذا "الموال" الذي يتفاعل مع دلالات النسيج تارة ومعاني الرفقة والمؤانسة تارة أخرى، ويتقلب على الوجهين في سياق العبارة الواحدة مما يخلق لدى القارئ متعة إضافية حين يتقطن إلى التلاعب على هذين الوترين.

أما الاستعارة 9، فنعتبرها مثالا فريدا عما أسماه ريكور "الاستعارات الحية"، فنحن نؤولها كما يلي: إن هذا الحمار الذي يصدق حتى وإن كذب، لن يكون سوى الفاص (الكاتب)، فحمارنا "ينهق حين يرى منكرا" كما يقول الجد، والمنكر الذي نهق له في النص هو تفقد المسؤولين للتماثيل بدل البشر، وللانجازات الوهمية وليس للانجازات التي قد تفيد العباد، أو الواقعية على أقل تقدير حتى وإن كانت تضر، فالمنكر هو هؤلاء المسؤولين وما يفعلونه ولا يفعلونه، إنهم "ما يأتي من فوق" أو "السلطة الفاسدة"، ومن مهام الكاتب الكشف عن هذا الفساد، ففي موضع آخر من القصة يقول "وها أنا أكتب القصة لأفصح الشر وأرحل عزيزا كريما، شاهد عيان على الزمن الآثم، زمانهم" (ص 35)، أما الكذب الصادق هنا، فهو عملية القص ذاتها، كما تدعمه شواهد عدة من القصة سياق الاستعارة، "هكذا فكرت وقتها ورحت أقص على جدي حكايا مثيرة عن علاقائي الطيبة مع الريح. كنت كذابا ماهرا، وكان جدي يدعم هوايتي مشجعا إياي على المضي في سبيلي المنير محاولا إخفاء ايتساماته الرائعة، حتى إذا انحرفت قليلا أعادني إلى الصراط المستقيم قائلا : هذه العقدة مفصوحة. ابحث عن عقدة أخرى . هذه الفكرة ليست جميلة، لو كنت مكانك لوضعت كذا. إن أستاذنا كبيرا في حجمك لا يحق له أن يخطئ" (ص 34). إن الحمار ينهق حين يرى منكرا، بحسب المعتقد الشعبي والديني، والمنكر في المعتقد الشعبي والديني هم الشياطين من الجن، لكن الكاتب استبدل شياطين الجن بشياطين الإنس "الشياطين هم نحن، الشياطين هم نحن" (ص 23)، ويقصد بهم المسؤولين أو السلطة الفاسدة من أبناء الجيب، ونهيق الحمار هنا استنكار وفضح للمنكر بمعناه المجازي، كما أن هناك تماثلا بين وظيفة الحمار ووظيفة الكاتب / الطفل باعتبار ما سيكون، وهي الفضح، ويأتي الكذب، هنا، بالحمولة التي ورد بها في القصة القصيرة، وهي "القص وما يستلزمه من خيال شبه هنا بالكذب لكن "على الصراط المستقيم"، يأتي ليحول التماثل المذكور إلى تماهي بين الكاتب والحمار، حيث يصدق الكاتب حتى وإن لجأ إلى السرد الخيالي.

- 1 - أبو هلال العسكري: "الصناعتين" حققه وضبط نصه: د. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1404 هـ 1984 م، ص 15.
- 2 - المرجع نفسه، ص 19.
- 3 - المرجع نفسه.
- 4 - عمر أوكان: "اللغة والخطاب"، إفريقيا الشرق، بيروت - الدار البيضاء، 2001، ص 112.
- 5 - أحمد دهمان: "تجليات الخطاب البلاغي"، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 431، آذار 2007، على موقع اتحاد الكتاب العرب، www.awu-dam.org
- 6 - عمر أوكان: "اللغة والخطاب"، ص 100.
- 7 - سمير أبو حمدان: "الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت - باريس، ط1، 1991، ص 109.
- 8 - المرجع نفسه، ص 110.
- 9 - سيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط6، ص 239.
- 10 - د. أحمد عبد السيد الصاوي: "مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين"، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، 1988، ص 33.
- 11 - المرجع نفسه، ص 40.
- 12 - المرجع نفسه، ص 38.
- 13 - أبو هلال العسكري: "الصناعتين"، ص 295.
- 14 - عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط3، 1421هـ-2001 م، ص 27.
- 15 - د. مصطفى ناصف: "النقد العربي نحو نظرية ثانية"، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2000، ص 194.
- 16 - د. يوسف أبو العدوس: "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية"، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص 47.
- 17- BRIGITTE Nerligh: La Métaphore et la Métonymie ; aux sources rhétoriques des théories sémantiques modernes, <http://www.info-métaphore.com>.

18 -Fontanier : Les figures de styles, Flammarion, Paris, 1988, P. 99.

19- د. يوسف أبو العدوس: "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية"، ص7.

20- المرجع نفسه، ص 57.

21- المرجع نفسه، ص 70.

22 - المرجع نفسه، ص 58.

23- المرجع نفسه، ص 61.

24- المرجع نفسه، ص 81.

25- المرجع نفسه، ص 83.

26-BRIGITTE Nerligh: La Métaphore et la Métonymie; aux sources rhétoriques des théories sémantiques modernes, <http://www.info-métaphore.com>

27 - ليونارد جاكسون: "ياكسون بنيوية التأسيس والاستدراك"، ترجمة: إبراهيم خليل، مجلة نزوى، العدد 10 أبريل 1997 على الموقع www.nizwa.com.

28- د. يوسف أبو العدوس: "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية"، ص25.

29- د. عبد الله حراصي: "الاستعارة التجربة العقل المتجسد، عرض لمسار الفلسفة التجريبية (1980-1990)، مجلة نزوى، العدد 20 أكتوبر 1999، على الموقع www.nizwa.com

30-BRIGITTE Nerligh: La Métaphore et la Métonymie; aux sources rhétoriques des théories sémantiques modernes, <http://www.info-métaphore.com>

31- د. عبد الله حراصي: "الاستعارة التجربة العقل المتجسد، عرض لمسار الفلسفة التجريبية (1980-1990)، مجلة نزوى، العدد 20 أكتوبر 1999، على الموقع www.nizwa.com

32- Cédric Détéienne : La métaphore en question, définition de la métaphore, sur <http://www.info-metaphore.com>

33- د. يوسف أبو العدوس: "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية"، ص131.

34- المرجع نفسه، ص 137.

35- المرجع نفسه، ص 139.

36- المرجع نفسه، ص 140.

- 37- بول ريكور: "الاستعارة والمشكل الجوهرى للهيرمينوطيقا"، ترجمة: طارق نعمان، مجلة الكرمل، العدد 60، صيف 1999، على الموقع: <http://www.alkarmel.org>
- 38- Paul Ricoeur : Temps et Récit, collection «l'ordre philosophique», Seuil, Paris, Tome I, Fevrier 1983, p 11.
- 39- بول ريكور: "الاستعارة والمشكل الجوهرى للهيرمينوطيقا"، ترجمة: طارق نعمان، ص171.
- 40- المرجع نفسه، ص 172.
- 41- المرجع نفسه.
- 42- المرجع نفسه.
- 43- المرجع نفسه، ص 174.
- 44- المرجع نفسه.
- 45- المرجع نفسه، ص 177.
- 46 -BRIGITTE Nerligh : La Métaphore et la Métonomie ; aux sources rhétoriques des théories sémantiques modernes, <http://www.info-métaphore.com>
- 47 - بول ريكور: "الاستعارة والمشكل الجوهرى للهيرمينوطيقا"، ترجمة: طارق نعمان، ص178.
- 48 - ميجان الرويلي وسعد البازغي: "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء — بيروت، ط2، 2000، ص 108.
- 49 - ج براون وج يول: "تحليل الخطاب"، ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التركي، النشر العلمى والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997، ص 240.

بلاغة السرد بين الرواية والفيلم

أ-مرابطي صليحة

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

يحملنا البحث عن بلاغة السرد إلى الطرح الذي قدمه واين بوث في بداية الستينات سنة 1961 في كتابه بلاغة الرواية **Rhetoric of Fiction**، الذي أسس فيه نموذجا تحليليا بسيطاً، يقيم فيه فعل البلاغة الروائية على تحليل تعيني لعلاقة الراوي بشخصياته، والعلاقة التي تربط وتميز بين الكاتب الضمني والراوي والمسافة التي تفصل بينهما في الرواية، إضافة إلى أنماط الرواة، ويعرف بلاغة الرواية قائلاً: "هي كل الطرائق والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية أي الحجاجية، التي تجعل القارئ يقتنع بأنه بصدد حكاية وليس بصدد فكرة، بأنه لا يقرأ مقالا أو رأيا أو فكرة وإنما حكاية".¹

يساوي واين بوث في هذا التعريف بين البلاغة والحكاية، وبعملية استبدالية قائمة على اعتبار السرد هو الحكاية، نوازن نحن بين البلاغة والسرد، لنعتبر **بلاغة السرد** هي كل الطرائق السردية والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية المتعلقة بها، التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها في لحمة سردية فنية. ولسنا نقيم هذا الاستبدال على مجرد عملية عقلية فقد تبنى الدرس السيميائي المعاصر هذا الطرح، وبرز ذلك في جهود **تودوروف** الذي عمل في **poétique de la prose**، والأدب والدلالة وكتاب **القصة والرواية والمؤلف** وغيرها، على إرساء دعائم جماليات السرد وبلاغة الرواية، وربطها بما توصل إليه البحث السيميائي من طرائق التحليل السردية، وعمل على الربط بين مظهرات السرد في الرواية وبعض المظاهر البلاغية المعروفة، كالتشبيه والاستعارة والمقابلة والجناس حيث يعتبر مثلاً:

- موضوع الحديث عن الرواية في الرواية حالة من حالات التشبيه، لأن ذلك يقيم حالة من التداخل الجمالي بين واقعة الكتابة المتخيلة في الرواية، وواقعة الكتابة الفعلية الحقيقية لها وهذا ينتج منافذ لتداخل السارد التخيلي بالروائي.

-ويعتبر مقاطع الحوار حالة من الجناس، ويسمى المقطوعات ذات الإرجاعية المتجانسة قائمة على الانجاز اللفظي والانعكاس اللفظي، الذي يولد إيقاعاً دلالياً وحركة تناسب شبيهة بتناسب الإيقاع في الجناس.²

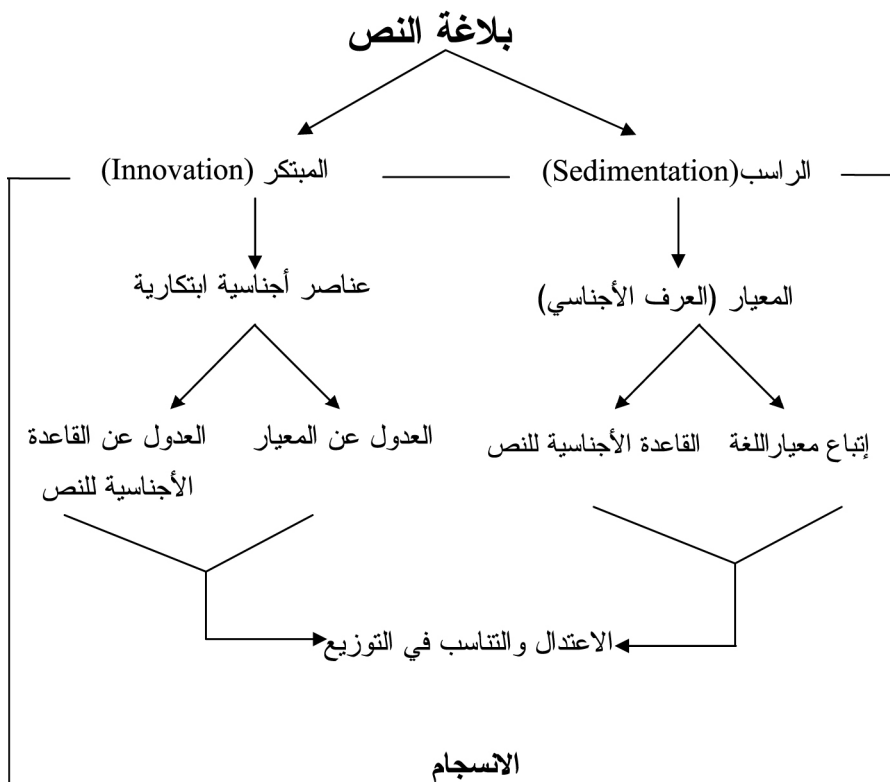
-وعمل على تأسيس الانسجام النصي في الرواية، واعتباره انسجاماً بلاغياً تتعدد فيه إمكانات القول السائرة في منطق معين والملتحمة في ما أسماه بالبكة. ثم أتى طرح بول ريكور الذي تجاوز اعتبار بلاغة السرد حالة من الانسجام النصي إلى اعتباره بمختلف أشكاله وتنوعاته طاقات متصلة بالحياة وتأويلاتها،

حيث يرى أن السرد ظاهرة بلاغية وجودية تستوعب حصيلة كل العلوم والتجربة الإنسانية³.

لذلك فالبلاغة السردية بناء ذو واجهتين في النص، الوجه العلمي التقني منه والوجه الإنساني المعبر عن عمق التجربة الإنسانية في النص، ويجتمع هذان الشقان ليكونا ما يصطلح عليه في البلاغة بالصورة الفنية أو الموضوع الجمالي. فلا يكفي النص توحيه الشروط التي يملئها عليه النوع الذي ينتمي إليه وتوحيه شروط الاتساق والانسجام وإقامته لبلاغة مألوفة تدخل النص في التقليد الحرفي لما سبقه من نصوص، شأن ما استمرت فيه الرواية الكلاسيكية العربية لزمان طويل، وإنما الرهان الذي تنبّهت له الرواية العربية المتأخرة هو إقامة بلاغة خاصة تعي آليات النص السردية التي وضعها علم السرد منذ بداية الستينات مع الدرس البنيوي وما بعد البنيوي.

لذلك وعلى اعتبار ما سبق، فإن العدول عن معهود القول السردية ومألوف المنطوق الحكائي والانزياح عن طرق التناسق السردية، والعدول عن مألوف الصورة الانسجامية العامة في الروايات، هو مرتبط بالبلاغة الجديدة التي لا تبحث عن إسقاطات نموذجية بقدر ما تفسح المجال للنص ليملي أسئلته الخاصة، وبلاغته الخارجة عن المألوف. وبين مألوف القول وجدته تتجلى لنا ثنائية **بول ريكور (المبتكر innovation والراسب sédimentation)** وهما عاملان متفاعلان يمثلان علاقة تفاعل بين الراسب التراثي التاريخي والاعتقادي في النص، وبين النص كفعل ابتكاري،⁴ أي أن النص السردية سيبدأ بالتلازم مع النصوص السابقة عليه وجوداً وزماناً لتحدد هويته الابتكارية.

ويمكننا أن نقيم على ما سبق نموذجاً عاماً لبلاغة النص نمثلها في الرسم التالي:



وعلى اعتبار أن للسرد بلاغة خاصة نابعة من سماته الأجناسية، سنقابل الأوضاع السردية المماثلة للعناصر المبينة في الرسم السابق، ونمثلها في رسم نقيمه على المتن والمبنى الحكائيين الممثلين للعرف والعدول السريين ولكن قبل ذلك ننظر أولاً في هذه المفاهيم:

1- العرف السردى:

قدمت الشكلائية الروسية جهدا معتبرا في سبيل التنظير البنائي للنص بشكل عام ثم السرد بشكل خاص، ولعل من أهم النتائج العملية التي أفادت البحث في علم السرد تفرقتها بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي وهذان العنصران يعينان معا: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها خلال العمل"⁵

المتن الحكائي: هو الأصل أي النظام الطبيعي للأحداث والنظام الوقتى والسببى لها بخطية الزمن المتوجهة نحو الأمام في تسلسل، سواء أكانت هذه الأحداث حقيقية أو متخيلة
أكانت هذه الأحداث حقيقية أو متخيلة.

حدث صباحا ظهرا ليلا في الغد بعد شهر بعد سنة ←

.....
المبنى الحكائي: وهو المتولد من الأصل أي المتن الحكائي فهو بناء نفس الأحداث بمراجعة نظام ظهورها في العمل، أي أنه الصياغة الفنية، وإعادة إنتاج المتن بشكل متفرد، يعبر عن قوة إضافية تضاف إلى الأحداث هي قوة التصوير لها.

هذا الصباح وقبل ذلك بيومين والآن ←

ويعتبر مستوى التصوير هذا لدى البنيويين ومن بعدهم مستوى ثالثا للحكاية وهو الصورة العامة لها بما فيه تدخل القارئ في تشكيلها، حيث ميز جيرار جينيت بين ثلاث عناصر بنائية هي: المتن الحكائي وهو ما يسميه **القصة**، والمبنى الحكائي ويسميه **الحكاية** ومستوى ثالث يجمع بينها وينبني أكثر على الحكاية إلى درجة المماثلة بينهما تعريفا في البحوث النقدية وهو **السرد**.

ويتجلى لنا فعل سرد في المعطى اللغوي بمعنى روى وحكى حكاية، وهو الفعل الأساس الذي يقوم عليه فن الرواية وكذلك الرواية المصورة أو الفيلم، والحكاية عند جيرار جينيت هي المنطوق السردى أي الخطاب الشفوي أو المكتوب ونضيف إليه نحن المصور، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل الموضوع، وأيضا مجموع علاقاتها التي تتمظهر في حالات التسلسل والتعارض والتكرار، ويعرفها أيضا بقوله إنها حدث ولكنه ليس الحدث الذي يروى بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.⁶

والفيلم السينمائي أيضا حكاية حيث يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكى ويلتقيان في الإشارة، فهما معا يشيران إلى شيء، وكل شيء في حد ذاته خطاب، وأبسط تمثيل له هو الصورة المتحركة المجسدة التي تعني في ذاتها حكيا للشيء الذي تجسده، ثم تأتي حركة الصورة وهذا يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب) وفي هذه المرحلة يتميز الموضوع المحكى بسمتين هما:

- الزمنية التي تعني امتداد الحركة في الزمن.

- التحول أي نمو وتطور وانتقال الشيء إلى تشكيلات جديدة.⁷

إذ تجتمع الرواية والفيلم في سمة واحدة هي انبثاؤهما على السرد ثم قيام هذا الأخير على عنصرين أساسيين هما خطية الزمن وتطوره في اتجاه كرونولوجي طبيعي مرافق لخطية الحدث وتطوره في اتجاه سببي مرتب حسب الوقوع.

وهذا هو ما نصنفه نحن في طائفة **العرف السردى** الذي لا زالت إلى اليوم تتبعه الحكاية الشفوية وهذه الحالة التي أسميناها سابقا بالمتن الحكائي موجودة في كل نص حكائي، سواء في النصوص التي تتبع هذه البنية التقليدية أو حتى في النصوص التي يخرج فيها المبنى الحكائي عن هذا الترتيب حيث يظل هذا النظام الأصل الحدثي الذي يقاس به انزياح الصورة البنائية التي يتبعها المبنى الحكائي عن هذا الأصل، هذا المقياس القاعدي يتواجد في ذهن الكاتب أثناء رسمه لمعالم المبنى الحكائي في نصه، وفي ذهن المتلقي يستنتجه أثناء قراءته أو مشاهدته الرواية أو الفيلم.

وتتمظهر خطية الأحداث هذه في النص عبر الأشخاص والأماكن والزمن، مشكلة بناء تصب فيه "وحدة الموضوع" أو "حبكة القصة". وعبر مجموعة الإشارات التي تُترجم الحركة المُتخيَّلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدئين هما: **المقروء، المتخيل**.. بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن ثم التحيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون.. أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: **المرئي، المسموع، المتحرك**.. بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة **البصرية** (الصورة بكل أشكالها) و**السمعية** (الحوارات والمؤثرات الصوتية) و**الحركية** (تفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث).

وقد أسمينا هذا البناء القاعدي عرفا، لأنه متغير قائم على الطبيعة الهجينة المتغيرة للمتنتج الروائي، حيث يتحول كل بناء روائي جديد قائم على مبنى حكائي عدولي عن المعتاد، إلى قاعدة نوعية للجنس الروائي، تخلق مقياسا جديدا للخرق تقاس به جمالية الرواية وبلاغتها، فالرواية أكثر الأنواع الأدبية هجنة والنوع الهجين لا يثبت أمام التوقع، وإذ لا يمكن وضعه في معادلة والتنبيه به فهو أعلى في محتواه المعلوماتي من النوع الخالص، إن النوع الهجين يوظف ما يسميه ليونارد ماير اللاتحديد الذي له تصميم ما وذلك عندما يظهر التقاليد الشكلية لنوع خالص.⁸

2- لدول بين التشظي والانسجام :

وصلت الرواية اليوم إلى مستوى من التعقيد البنائي الذي لا يتم فكه بمجرد معرفة شخصياتها وأوضاع السارد فيها، وتعدت المسألة أيضا مجرد الخروج عن المتن الحكائي إنها تكوين معقد وتركيب متعدد يشتمل على مسارات سردية متداخلة قد لا تقوم على التجاور الصرف والتتابع الكلاسيكي لخطية الزمن والحدث، بل تجمعها علاقات ذات طابع انشطاري، تبدي النص الروائي المكتوب أو المرئي في

مجمله مجموعة صور متشظية، يكون الخيط الرابط بينها رفيعا، تصعب مهمة القارئ في القبض على المتن الحكائي، ويسمى تودوروف هذه التقنية بالتفتيت **LA DEFORMATION**،⁹ أو كما يسميها غيره بالانشطار أو التشظية أو البعثرة **LA Dissémination** وهي كما يقول ديريدا: (ليست بعثرة بالمعنى السلبي ولكنها تشتت مضطرب به وإنفاق فعال ونثر للعلامات كما تنثر البذور)،¹⁰ ويكون ذلك إما بتشظية الزمن من خلال المفارقات الزمنية، أو بتشظية الحدث من خلال تعديد زوايا النظر والتبئير وتكثيف الموضوعات الصغرى وغلبة الحالات، أو بتشظية اللغة ذاتها بتعديد أفعال القول وتعديد المتكلمين بها والتعدد الصوتي الممثل في التهجينات والأساليب أو باستخدام اللغة الشعرية المكثفة بالتشبيهات الجزئية والاستعارات السردية المستهدفة للتجزئ الموضوعاتي للسرد أو بإدخال الذوات المجردة في الحكى واستنطاقها واستنطاق الجماد، وغير ها من السبل التي أكدنا لا نهائيتها سابقا لاتسام الجنس الروائي بالهجنة.

ونشير إلى أن هذه الآليات التفتيتية تتمظهر في الرواية وكذلك في الفيلم على اعتبارهما معا جنس سردي ونوع روائي فتلك رواية مكتوبة وهذه رواية مصورة، وهذا الفرق الموجود بينهما على مستوى الخصوصية النوعية يجعل نسب تمظهر هذه الآليات في كل منهما متفاوتة، وسبل تبادل الآليات بينهما قائمة، فهناك مثلا من ينظر إلى سمة التقطع المستجدة على الرواية المكتوبة سمة فيلمية أصيلة فيها لأن.....ومهما تعددت سبل التفتيت في النص السردى تبرز إحدى عناصره كمهيمنة نصية أو كمنظم للعرض تقم الكلال الانسجامي للنص وتخلق له منطقا خاصا أسماه السيميائيون منطق الحكى أو منطق الحبكة.

ويرى تودوروف أن الحبكة ليست مقولة سابقة على العالم الممثل، بل هي نتاجه والقارئ هو الذي يدرك الحبكة لأنه يعلم أن بعض الأحداث المعروضة هامة لفهمها، على حين ليس لبعضها الآخر سوى وظائف ثانوية بالنسبة للحكاية، فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل، لذلك فمفهوم الحبكة هو طريقة إدراك الحدث وليس الحدث نفسه فالحياة لا حبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليه،¹¹ وهنا يتأكد أن الكلال الذي هو الحبكة منوط بعملية الفهم، حيث يقدم في شكل لعبة ذهنية للمتلقى يحاول فيها جمع شتات المواضيع وشتات الخيط السردى الناتج عن توالده إلى خيوط عدة، وهذا غرض تقني وفني يولد عناصر من التشويق والإثارة والتنويع للصيقة بالقارئ أو المشاهد، تمنحه النسبة الأكبر من المشاركة في إنتاج المعنى في النص لأنها تفتح عليه أفق الرؤيا والتأويل، وهنا يتجلى لنا مستوى أكبر للنص هو مستوى الصورة الفنية الكبرى التي تربط العمل بالتجربة الإنسانية وتربط مدى جمالية وإبداعية العمل بمدى قربه من العمق البشرى بحسه الإنسانى وهمه الأخلاقى، وهذا الجانب من النص السردى لا يتحقق فقط في بنيته الكلية، بل يتمظهر حتى على المستوى البسيط للتشكيل السردى لأنه يعتمد على المعنى الإيحائي وهو متواجد حتى في الملفوظات السردية البسيطة وحتى في الجمل اللغوية البسيطة كالاستفهامات مثلا.

هذه العناصر المفققة في النص والمتعددة تنتظم في انسجام يسميه "تودوروف" ارتساما تركيبيا أو تساند عناصر السرد على مستوى التركيب، ويعبر عنه أيضا بخيط الحكمة، وقيمه على طرح "بريمون" لمنطق السرد أو الحكيم، القائل: أنه تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى في توليفات مختلفة، ويقابل هذه الوحدات عدد من المواقف الأساسية في الحياة من مثل: خداع، حماية... الخ¹²، فإن النموذج الانسجامي لبنية السرد لدى تودوروف هو :

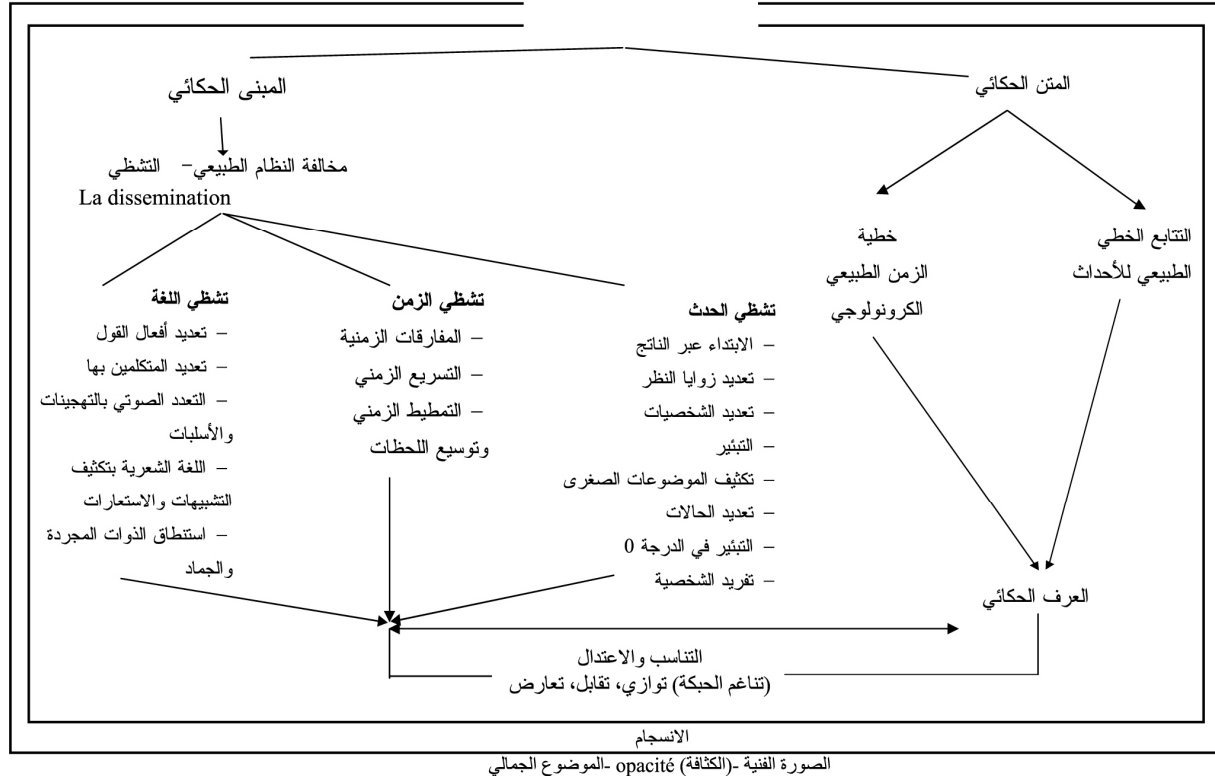
ارتسام تراكمي syntagmatique، لشبكة علاقات جدولية paradigmatic في حالة التوالي المؤقت التراكمي لشبكة علاقات جدولية، تشكل تساندا ما بين العناصر في مجموع السرد ويمكننا تصنيفها بأنها حدثية، وهذا التساند بينها هو غالبا نوع من الانسجام أي أنه علاقة تناسبية ذات أربعة حدود (أ : ب : أ : ب) بمعنى توالي مباشر بسيط، ويمكن كذلك إتباع النظام العكسي أي أن نحاول ترتيب الأحداث المتوالية بطريقة مختلفة، لنكتشف بنية العالم الممثل انطلاقا من العلاقات الناتجة، هذا الارتسام يقوم إما على حالات التوازي أو التقابل أو التعارض التداخل يربطها تناسب دلالي واعتدال في توزيعه بما يستهدف مراعاة مستويين في الدلالة، المستوى الدلالي الحرفي السطحي والمستوى الدلالي العميق الإيحائي ويعتبر "تودوروف" عنهما بالمنطوق والرؤى، ويرى أن الأبعاد البلاغية في النص تتسع باتساع الخطاب الإيحائي فيه وأكثر ما يحققه، هو العبارات التأملية والاستقهامات البلاغية كأن نقول مثلا: هل الموت هو النهاية؟

وهذا استقهام بلاغي يحتاج أثناء قراءته إلى طاقة جبارة في التأويل كي يربط القارئ والمشاهد هذه الجملة بالمتن الحكائي وبالمبنى وبالخارج النصي، ويعمق التجربة الإنسانية، لذلك فإن الصورة الفنية في السرد ككل بناء كلي قائمة على كل العناصر التي أدخلناها في خيط الحكمة، وكل العناصر التي يمكن للمتلقي إدخالها في البعد الإيحائي وهو أهم ما يعطي للعمل قيمته الفنية.

وبنفس التعقيد أو ربما بدرجة أكبر منه يتسم الفعل السردى في الفيلم بالتعقيد الناجم عن تعدد زوايا النظر وتعدد جهات التقاط الصورة وكذلك اعتماده على تقنية جوهرية فيه هي الكولاج أو إلصاق الصور ببعضها لإنتاج شريط متتابع، فسمه التقطع سمة أصيلة وسابقة في الفن الفيلمي وضمتها إلى بعضها بتقنية التركيب أو المونتاج هو ما يعطي الفيلم طابعه الحدثي التتابعى، الذي يستقي نظام الصور من خيط الحدث في الحكاية التي يمثلها ويستمد منها بنيته، لذلك يعتبر تسلسل الحدث ونموه أثناء عملية الحكيم نقطة جامعة بين الرواية والفيلم، وهذا مؤسس منطقيا باعتبار الرواية والأدب عموما بأشكاله الأخرى كالأساطير والقصص والسير التاريخية والمسرحيات المصدر الذي يستقي منه الفيلم مادته وكذلك بنفس الوضع أصبحت الروايات المعاصرة تستمد مادتها وآلياتها التشكيلية البنائية، من المادة الفيلمية كتعدد زوايا النظر وإطالة مساحات الحوار، والتقطيع المشاهدى، والانطلاق من النتيجة للوصول إليها، أو توظيف فعل التذكر وتوزيعه على فترات مرحلية في الرواية وكأنه ومضات خلفية flashback تزرع في النص دون تقديم لها، كما تستمد

الرواية أيضا أساليب ومواضيع الخيال العلمي السينمائي الذي يزيد من غرابة الحدث وطرق نموه في النص. وهكذا وبناء على ما وصل إليه هذين الفنانين عبر احتكاكهما ببعضهما على عدة أصعدة، واشتراكهما في البنية السردية القائمة على الحدث، ورغم الفروقات القائمة في اللغة المعبر بها، وهي الكلمة في الرواية، والكلمة والصورة والصوت في الفيلم، فإن الصورة الفنية التي ينظر إليها في الرواية هي تقريبا نفسها التي تقاس في الفيلم، لأن أهم شيء يصنعها هو الحدث وهو نفس العنصر الذي يتحكم في النموذج الانسجامي للنص، والذي يملئ على الراوي اختيار الكلمات المناسبة، وعلى المخرج اختيار اللقطات التي تتناسب مع الترتيب المتخيل. كما يتوقف عليه أيضا ترتيب أدوار الظهور والعرض للشخصيات وترتيب الحوارات المتعلقة بها. ويمكننا فيما يلي تقديم رسم يمثل البناء العام للبلاغة السردية في الرواية وكذلك الفيلم، قائما على ما سبق ذكره من عناصر أجناسية قاعدية وعدولية وانسجامية سردية، ومستوحى من الرسم الأول:

بلاغة النص السردي



3- الفروقات النوعية:

يمكننا اتخاذ هذا البناء نموذجاً موحداً بين كيانَي الرواية والفيلم، حيث يعتبر الحدث الذي هو محور الحكمة القاسم المشترك الأساسي بينهما. حيث أصبح الإنشطار السردى أو التشظي طابعاً مهيماً في الرواية كما في الفيلم، لكن نسب وسبل تَمْظهره فيهما مختلفة وذلك عائد إلى الفروق النوعية بينهما، فتلك رواية مكتوبة وهذه رواية مصورة، وهذا الفرق الموجود بينهما على مستوى الخصوصية النوعية، يجعل نسب تَمْظهر هذه الآليات في كل منهما متفاوتة، بنسب تخدم سحر الكلمة في الرواية وسحر الصورة في الفيلم. وأدى هذا التوجه الجديد في السرد نحو حالة تَغْعى فيها آليتان هما اللغة في الرواية والصورة في الفيلم حيث تسطو اللغة باعتبار أن ثقل السرد في هذه الحالة يتحول إليها ويجد السارد مجالاً للتشبيهات والاستعارات اللغوية التي تكثف حالة البوح تعبيرياً. وتمتد الحالة السردية ليس بتحول فعلي للذوات والشخصيات يضمن نمو الحدث كما أسس لذلك غريماش في برامجه السردية بل بتحول قولى لأفعال الكلام يبرز المستوى التعبيري اللغوي يتحول فيها القول إلى فعل كما رأى سيرل، ويصبح السرد غاية الرواية ويبرز بذلك مظهر تشظي اللغة الذي أشرنا إليه في الرسم، وتمثيلاً لذلك مقطع من رواية تماسخت للحبيب السايح تتجلى لنا فيه قوة اللغة وسطوتها على الحكى، يقول السارد: (حالى كحال وهران مثل سد فى وجه الصحراء الزاحفة، امرأة نائمة على عين محارب فى خندق مثل فارس يؤلمه أنه هزم غريما شجاعاً.....)¹³.

ويسمى هذا الشكل فى السرد استدارة التشبيه، لأنه يعدد الحالات الواصفة لحال واحدة مما ينتج نمواً على مستوى اللغة وثباتاً على مستوى الحدث. وتكثر مثل هذه المقاطع فى الرواية وينظمها موقف واحد ممتد فيها هو وقوف السارد إلى نافذة غرفته متأملاً لنفسه وما حولها، فتبدو تماسخت تجربة لغوية فذة قائمة على التجزئ واللغوي للموضوعات وعدم استكمالها سردياً واقطاعها لغوياً عن طريق تكثيف التشبيهات والاستعارات.

ويتميز الفيلم بتقديمه لنفس الحالة السردية باعتماد تشظي الصورة إذ يلجأ صانع الفيلم إلى جميع الممكنات البنائية المرئية والمسموعة والمتحركة ليؤدى غرضه الموضوعى، وتشغل الصورة مساحة كبيرة من النقل السردى وذلك عبر اختصار المجال وتطوير وتوسيع التفاصيل لتأكيد البعد البصرى للصور وتأكيد الدور الفعال لهذه التقنية جمالياً. ونمثل لذلك بفيلم الساعات THE HOURS للمخرج ستيفن دالدرى، يقدم فيه حبكة مقارنة بين ثلاث نساء من حقبة زمنية مختلفة: فرجينيا سنة 1923، ولورا عام 1953، وكلاريس سنة 2001، ويتأسس وجه المقارنة على المفارقة الزمنية، بالخلط بين اللقطات العائدة لكل واحدة منهن، ويقيم المادة المسرودة على حالة من التشبيه التي تقوى أحياناً فى حالات التوازي والتداخل وتحفّ فى حالات التعارض والتقابل، حيث يبدأ الفيلم بواقعة انتحار فرجينيا سنة 1943 ويعود إلى الخلف نحو سنة 1923 العام الذى كتبت فيه رواية عنوانها (السيدة دولوواي) هذه

البطلة التي تنتهي في الرواية هي أيضا إلى الانتحار، ويناوب المخرج في التقطيع المشهدي بين صور كتابة فرجينيا لروايتها وصور قراءة لورا سنة 1953 لهذه الرواية وصور كلاريسا التي تعمل على نشرها سنة 2001.

وتتناوب في الظهور صور هذه البطلات الثلاث في تقطيع مشهدي متناوب يظهر وعي هذه النساء تجاه فكرة الموت و يؤسس حالة التشبيه السردى، في وجه من التداخل أحيانا عندما تهمل لورا مثلا بالانتحار مثل فرجينيا وبطلة روايتها، وفي وجه من التقابل عندما تتردد في ذلك، وفي حالة من التعارض عندما تحارب كلاريسا مثلا فكرة الموت التي سيطرت على صديقها المصاب بالسيدا. وتقوى جمالية هذا التشبيه عندما يقوى الاقتطاع السردى في الفيلم وتتعدد الصور المتقابلة وتجتمع في حالة من تكثيف اللحظات التي توحى عندما تضم إلى بعضها بالتزامن، ولكنها متباعدة فعليا. ويمكننا استنتاج ما يلي:

بلاغة الفيلم

بلاغة الرواية

كثافة الصورة

كثافة اللغة

تتجلى كثافة اللغة في الرواية مثلا في:

- خطابات السارد، الشحن الانفعالي ومساحات التأمل.

- الاستفهامات الوجودية البلاغية وهي أكثر تمظهرا في التفاتات السارد إلى الكلام عن ذاته وعن الفعل السردى وعن الرواية، وقد يختصر ذلك في الفيلم بمجرد صورة تمثل عذاب الشخصية وحزنها .

تتجلى كثافة الصورة الفيلمية مثلا في:

- التلاعبات بالصور، الإيماءات، الحركات، التتابع السريع للصور المتقطعة.

- لا يستطيع الفيلم فتح مساحات كبيرة للشحن الكلامي لأنه قائم على الحوار ومقيد بالإنجاز والانعكاس اللفظيين. وقد عمدت الأفلام المعاصرة إلى فتح مساحات الاستفهام البلاغى على ألسنة الشخصيات وكذلك إيجاد الراوى المتكلم في الفيلم في سبيل للحصول على كثافة لغوية وليس ذلك إلا تأكيدا للاحتكاك القائم بين فني الرواية والسينما.

- 1 - عبد الحميد عقار، ندوة بلاغة الرواية، مجلة بلاغات، العدد، 1، المجلس البلدي لمدينة القصر الكبير، المغرب 2011، ص 141.
- 2- يراجع تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996، ص 24.
- 3- يراجع محمد سالم الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2008، ص 158.
- 4- يراجع بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد في الوجود الزمان والسرد، مكتبة المصطفى، www.al-mostapha.com، ص 41-42.
- 5 - يراجع محمد أنقار، مفهوم الصورة عند بيرس لبولوك، القصر الكبير، المغرب 2009، ص 33.
- 6- يراجع جبرار جنيث، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2004، ص 38.
- 7- يراجع عبد الرزاق زاهر، السرد الفيلمي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1994، ص 21-22.
- 8- يراجع تودوروف، القصة والرواية والمؤلف، ترجمة خيري دومة، ط 1، دار شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1997، ص 65.
- 9- يراجع تودوروف، الأدب والدلالة، ص 35-36.
- 10- جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد دار الجنوب للنشر، تونس 1998، ص 11.
- 11- يراجع تودوروف، الأدب والبلاغة، ص 39.
- 12- يراجع نفسه، ص 52-53.
- 13 الحبيب السايح، رواية تماسخت، دم النسيان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص 07.

القراءة البلاغية بين المعيارية والانفتاح في "كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن معقل الأزدي

د. راية يحيوي

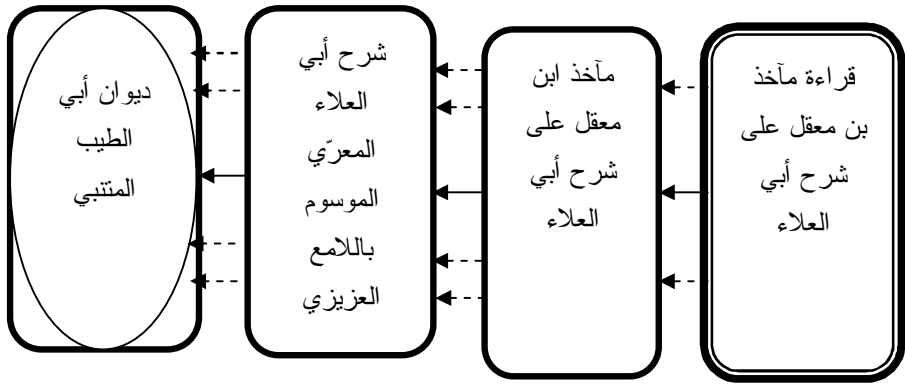
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

إضاءة مدخلية عن المدونة:

"كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي"، لصاحبه أبي العباس أحمد بن علي بن معقل الأزدي المَهْلَبِي، من تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، وهي مآخذ على خمسة شروح هي: شرح ابن جني، وشرح أبي العلاء المعري، وشرح الواحدي وشرح التبريري وشرح الكندي، والمدونة التي تعيننا هي "المآخذ على شرح أبي العلاء المعري الموسوم باللامع العريزي".

في البدء نشير إلى أنّ صاحب "كتاب المآخذ" «أديب نحويّ ناقد عروضيّ شاعر...»¹ ولد عام 567 هـ، فهو ينتمي تاريخياً إلى العصر العباسي، العهد الثاني، كما المتنبي "مالي الدنيا وشاغل الناس"، إلى جانب الشّارح أبي العلاء المعريّ الذي ينتمي إلى العصر نفسه.

ومن الأسباب التي دفعت ابن معقل إلى تأليف هذا الكتاب هو حرصه «التنبيه على ما أغفله الشّراح، وتبيين ما جهلوه من معاني شعر المتنبي»². وتتضح المدونة كما في هذه الترسّيمة:



وعندما أخذ ابن معقل الشارح "أبا العلاء المعري" اعتمد استراتيجيات متنوعة، ودخل إلى شرحه من جهات مختلفة منها جهة البلاغة. نحاول الوقوف عندها لقراءة كيفية استثمار هذا العلم في الشروح التراثية، معتمدين على أن «البلاغة مكوّن من مكونات النظرية النقدية»³ فلا أحد ينكر تداخل البلاغي والنقدي في بعض الدّرس الأدبي العربي التراثي.

فلا نغفل عن كون الشروح تعرض المستوى التطبيقي على الشعر، لأنها تنتهج التحليل اللغوي والدّلالي، وتستثمر الجانب البلاغي في بعض الأحيان⁴.

1- المنظومة المصطلحية البلاغية في المأخذ:

تعتبر المصطلحات عصارة العلوم، وخصائصها المعرفية، ولما نقول المنظومة المصطلحية البلاغية نقصد بها اللغة المتفق عليها لعلم البلاغة ومفاتيحها* التي وردت في متن المآخذ واعتمدها ابن معقل.

من جملة ما ورد في المآخذ من مصطلحات، تراوح بين الدقة العلمية، والإشارة كـ"التشبيه" و"الاستعارة" و"الكناية" و"المجاز" ومن البديع ذكر "التصريح" ولمّح إلى "الجناس" دون ذكره ص183 ومن علم المعاني ذكر "الاستفهام"، ويمكننا تتبع كيف تعامل ابن معقل مع هذه المصطلحات، نبدأها "بالتشبيه" الذي «يدل في اصطلاحات البلاغيين على مشاركة أمر لأمر في صفة ما من الصفات، فهو محاولة للربط بين شيئين تجمع بينهما صفة أو صفات مشتركة»⁵، وكثيرا ما خالف ابن معقل أبا العلاء المعري في شرحه للتشبيه، وفي بيان أركانه للوصول إلى معاني الأبيات، ففي شرح قول المتنبي:

أَدْرَنَ عُيُونًا حَائِرَاتٍ كَأَنَّهَا مُرْكَبَةٌ أَحْدَاقُهَا فَوْقَ زُنْبُقٍ

ذهب أبو العلاء إلى شرح هذا التشبيه قائلا: «أراد أنهم سيكون والدّمع يجول في العيون، كأنه زنبق، فشبه به الدّمع»⁶، قارب الشارح بين الدّمع في العيون (المشبه) والزنبق (المشبه به) ثمّ أولّ هذا التشبيه قائلا: «أراد أن نظرهم لا يثبت لكثرة البكاء»⁷ وذهب ابن معقل مذهباً آخر في شرحه لهذا التشبيه ورأى أنّ الشاعر شبه حيرة العيون نتيجة الفراق (مشبه) بأحداق تركب فوق زنبق (مشبه به) وخطأ ما ذهب إليه أبو العلاء، قائلا: «إن نظرهم لا يستقرّ لكثرة البكاء، خطأ، فإنما ذلك لكثرة الحيرة»⁸.

فمع أنّ ابن معقل لم يستند في شرحه هذا التشبيه على الجانب التعليمي، باستخراج أركانه لأنّ هدفه البحث عن المعنى، إلا أنّه استعان ضمناً بهذه الأركان ليبين خطأ الشارح ويصحّحه وحاول أن يتحرّى الدقة في بيان وجه الشبه. وحرص

ابن معقل على شرح بعض التشبيهات، شرحاً مفصلاً ليوضح معنى الأبيات أكثر،
ففي قول المتنبي:

كَأَنَّكَ سَيْفُكَ لَا مَامِلَكَ تَ بَيِّقَى لَدَيْكَ وَلَا مَامِلَكَ

قال أبو العلاء شارح البيت: «وصفه بالجود، ووصف سيفه بكثرة القتل»⁹،
في حين استثمر ابن معقل البلاغة لشرح هذا البيت معتمداً على التشبيه الوارد، فقال:
«وصفه بالجود ووصف سيفه بالمضاء، وذلك أنه شَبَّهه بسيفه، فسيفه لا يُبْقَى ما لديه
بالضرب، بل يفصله، وهو لا يُبْقَى ما لديه من المال، بل يفرقه، فجعل ما يملك سيف
الدولة من العطيّة، بمنزلة ما يملكه سيفه من الضريبة كلاهما ماضٍ في فعله...»¹⁰
وظف ابن معقل مصطلح "شَبَّهه" ثم ركز بدقة على بيان علاقة المشابهة، باحثاً عن
وجه الشبّه الموجود بين الممدوح وسيفه (طرفاً التشبيه). فمع أنه لم يفصل في الشرح
بالاعتماد على أركان التشبيه، إلا أنّ كلامه ضمّن ذلك. ففي قوله: "شَبَّهه بسيفه" نفهم
أنّ "الممدوح" وهو "المشبّه"، شبّهه "بسيفه" وهو "المشبّه به"، ثمّ شرح وجه الشبه
الموجود بين "الممدوح" و"سيفه" ليبين دلالة التشبيه.

الواضح أن ابن معقل في توظيفه للمصطلح، لا يراعي الجانب التعليمي فيه،
بقدر ما يبين أهميته في الجانب الدلالي، خاصة عندما يلجأ إلى التأويل، استثمر
المصطلحات لتخدم الشروح، ولم تكن غاية في ذاتها، لذا عمد في كثير من الشروح
إلى غياب المصطلح وهذا ما سنراه لاحقاً.

المصطلح الثاني هو الاستعارة وظفه ابن معقل من خلال الكلمات "استعار"
و"استعارة" ومن مفاهيمه: «استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين
ما وضع له اللفظ وما استعمل فيه، مع قرينة مانعة من إرادة ما وضع له»¹¹ ففي قول
المتنبي:

وَدَارَتْ النَّيِّرَاتُ فِي فَلَكَ تَسْجُدُ أَقْمَارُهُ لَأُبْهَاهَا

ركّز الشارح "أبو العلاء المعري" على المعنى الإجمالي لهذا البيت، واستند
ابن معقل في مأخذه على الجانب البلاغي فيه، ووظف مصطلح "استعار" ليبين

استعمال اللفظ في غير ما وضع له، فكلمة "فلك" استعارها للحرب، وجعل «الملوك كالأقمار، والممدوح أبهى الأقمار، يعني الشمس، وهي تسجد له، أي: تذلل وتخضع»¹² ولم يسم نوع الاستعارة، وأن المحذوف هو المشبه، اكتفى بذكر فعل يحيل على الاستعارة "استعار".

إلى جانب مصطلح "الكناية" الذي يعني في البلاغة «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه»¹³ أو هو إيراد معنى والمقصود منه معنى آخر، فهو تلميح دون تصريح، ففي قول المتنبي:

وَدُسْنَا بِأَخْفَافِ الْمَطِيِّ ثَرَابَهَا فَلَا زِلْتُ أَسْتَشْفِي بِلِثَمِ الْمَنَاسِمِ
شرح أبو العلاء البيت قائلا: «دُسْنَا باخفاف المطي تراب هذه المعالم، فأنا استشفي الله-سبحانه-بأن ألثم مناسم هذه المطي أرجو البرء، والخلص، مما أنا فيه»¹⁴، وانتبه ابن معقل إلى الكناية الواردة في البيت من خلال موقف الشاعر الذي «جعل نفسه "تستشفي"، أي: تطلب الشفاء بلثم طرف خُفّ البعير الذي وطئ تراب ديار أحبابه، وفي هذا كناية عن قوة وجد العاشق وشدة امتناع المحبوب وبعده»¹⁵، لجأ الشارح إلى ذكر المصطلح وبيّن ذلك بالشرح، إلا أنه في بعض الأحيان يكتفي بذكر فعل "كنى" ليكون أكثر دقة، ويعدّل ما ذهب إليه أبو العلاء المعري في شرحه، كما في شرح قول المتنبي:

رَأْتُ كُلَّ مَنْ يَتَوَى لَكَ الْغَدْرُ يُبْتَلَى بَعْدَرُ حَيَاةٍ أَوْ بَعْدَرُ زَمَانٍ
ركّز شرح أبي العلاء على تفريق الشاعر بين "غدر الحياة" و"غدر الزمان"، ورأى أنّ هذا الفصل سببه ضرورة شعرية لإقامة الوزن¹⁶ واعتمد ابن معقل في مأخذه -على التفصيل البلاغي ورأى أنّ "غدر الحياة" و"غدر الزمان" مجاز، فـ "غدر الحياة" هي كناية عن الموت، استخدم فيها فعل "كنى" و"غدر الزمان" كناية عن زوال الملك والمال ونقص العيش¹⁷.

اعتمد ابن معقل على الصّور البيانية في بعض مأخذه، خاصة عندما عمد إلى مطاردة قصد الشاعر. وفي مواقف كثيرة يشرح الصّور دون أن يسميها، كأن يختلف عن أبي العلاء في شرح وجه الشبه، دون أن يسمي الصّور على أنها تشبيه، كما شرحه في قول المتنبي:

وَمَا قَلْتُ لِلْبَدْرِ أَنْتَ اللَّجِينُ وَلَا قَلْتُ لِلشَّمْسِ أَنْتَ الدَّهَبُ
نفى الشاعر التشبيه الأول "أنت اللجين" ونفى الثاني "أنت الذهب"، وهاتان الصّورتان استندتا على الاستعارة المضمّنة، ولم يشر إليها لا الشارح، ولا المُواخذ على الشرح:

و"مَا قَلْتُ لِلْبَدْرِ" هي استعارة تصريحية عن الممدوح، و"لَا قَلْتُ لِلشَّمْسِ" استعارة تصريحية ثانية. في حين كان التركيز على وجه الشبه، فلماذا رفض الشاعر أن يقارب بين "البدر واللجين" وبين "الشمس والذهب" وذهب إلى رفض تأويل أبي العلاء في تعليقه السبب، كون الشمس والقمر لا يُستهلكان، بينما الذهب والفضة يُستهلكان، أجابه رافضاً: «ليساً كذلك ليس بشيء! ولو قال: لأنّ الذهب والفضة ليسا

في القدر والشرف، بمنزلة الشمس والقمر لكان صواباً. ولو قال لم أنفصك من المدح، فأعطيك دون ما تستحق، لكان أولى»¹⁸.
ومن خلال هذه الشواهد تتبين طريقة تعامل ابن معقل مع المصطلح، وتراوح ذلك بين:

أ- توظيف المصطلح وذكره وشرحه من خلال الشواهد التي استثمرته.
ب- اعتماد الشرح المحيل على المصطلح دون تسميته، وهذه الطريقة تبين أن الشرح أهم من البلاغة التي هي بالنسبة للشارح سبيل من سبل مطاردة قصد الشاعر، والنص الشعري يتكرر دلالياً بكلّ الصنوف البلاغية، لذا يلجأ الشارح إلى تفتيت النص وإعادة بنائه مستنداً في العملية إلى سبل كثيرة منها السبيل البلاغي، واستندت المأخذ عليه لبيان شطط الشرح وقصوره.

كما لجأ ابن معقل إلى علم المعاني في مواقف نادرة كاستثماره لشرح أسلوب الاستفهام وغرضه في قول المتنبي:

حَتَّامَ نحن نُساري النِّجَمَ في الظُّلَمِ وَمَا سُرَاهُ على خُفٍّ ولا قَدَمٍ
فالاستفهام في هذا البيت "ما سُرَاهُ" خرج «عن معناه الأصلي وهو طلب الفهم أو الاستخبار عن أمر من الأمور إلى معان أخرى....»¹⁹ فهو استفهام لا ينتظر جواباً، لأنَّ الشاعر في بيته -يسرى والإبل، فيتألمان لأنهما يسريان على خُفٍّ وقدم، بينما النجم يسري دون ألم لأنه ليس بذي خُفٍّ أو قدم، فالاستفهام ورد للانكار والاستعظام.²⁰

إلى جانب توظيفه لمصطلح "التقديم والتأخير"، الذي «هو جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها، لعارض اختصاص، أو أهمية، أو ضرورة»²¹ ذكره ابن معقل في شرحه لبيت المتنبي:

مَعَانِي الشَّعْبِ طِيبًا في المَعَانِي بمنزلة الربيع من الزَّمان
ورأى أنَّ الشاعر قَدَّمَ وأخَّرَ لضرورة، فقَدَّرَ البيت "معاني الشعب في المعاني طيباً، أي استقرت طيباً، بمنزلة الربيع من الزمان طيباً، ولم يحرص الشارح على تقديم الغرض البلاغي من «التقديم والتأخير»²² في هذا البيت.

ومن المحسنات البيعية اللفظية الواردة في كتاب المأخذ "التصرّيع" الذي يختص به الشعر دون النثر، وهو «أن يقصد الشاعر لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة، كمقطع المصراع الثاني»²³. كما في قول المتنبي:

وما بُلْدُ الإنسان غيرَ المُوافِقِ وَلَا أهْلُهُ الأَدُنُونُ غيرُ الأَصَادِقِ
استفحج أبو العلاء هذا "التصرّيع" لأنه ليس في مطلع القصيدة، كما أنكر إيراد المتنبي في له غير مطالع القصائد، فأخذ ابن معقل فيما ذهب إليه، وبين كيف أن البيت تقوَّى بالتصرّيع، كما استدلّ بأبيات مصرّعة للمتنبي في أواسط القصائد ليفند رأي الشارح.

ونشير إلى أنَّ القدامى استحسّوا التصرّيع في البيت الأوّل، كقول ابن رشيق القيرواني: «إنّما يستحسن التصرّيع في البدء، لأنّه أوقع في الأذن، وأجمع للنغم،

وأظهر للموسيقى وفيه إشعار بأن القائل أخذ في كلام موزون غير منثور»²⁴ وهذا لم يمنع الشعراء من إirاده في أبياتهم بكل حرية. ومن المحسنات البديعية اللفظية التي أشار إليها ابن معقل في مآخذه-دون أن يذكرها بمصطلحها الدقيق "الجناس"، في تعليقه على شرح بيت المتنبي:
إذا مضى علمٌ منها بدأ علمٌ وإن مضى علمٌ منه بدأ علمٌ
أعاب أبو العلاء المعري على الشاعر تكراره لكلمة "علم"، فوردت كثيرة، واقترح عليه استبدال كلمة "علم" الثالثة بـ "عالم"، بينما استحسّن ابن معقل هذه الكثرة، وقرأها من جهة "حسن الصناعة" باعتبار الجناس هو عنده اتفاق في اللفظ واختلاف في المعنى²⁵.

ومن المحسنات البديعية المعنوية التي تكرّرت في كتاب المآخذ مصطلح "المبالغة" الذي اقترن كثيرا بشعر المتنبي، فورد في المآخذ كما في هذا الجدول:

الصفحة	مصطلح "المبالغة" وسياقاته
18	الإغراب في المعنى والمبالغة كعادته
30 مجازا مبالغة وإغراقا
76	على وجه المبالغة
109	وبالغ... وهذه مبالغة... وأبلغ منها...
119	فجعل... للمبالغة
138	المبالغة في الصفة
143	...والمعنى، المبالغة في...
154	فبالغ....
159	إنما كانت هذه المبالغة...
195	هذه مبالغة حسنة
210	بالغ في ذلك

استثمر ابن معقل مصطلح "المبالغة" في متابعة قصد الشاعر، وما تعمّقه وتأويله "المبالغة" إلا ذهاب بهذا الاستثمار بعيدا، ففي قول المتنبي:

قد لعمرى- أقصرتُ عنك وللوفدِ ازْدحامٌ وللعطايا ازْدحامٌ
خفتُ إن صرتُ في يمينك أنْ يأخذني في عطائك الأفوامُ

وقف أبو العلاء المعريّ يشرح "المبالغة" وعلق عليها أنها فريدة، وأجابه ابن معقل على أنها "مبالغة حسنة"، ثمّ توجّه إلى شرح المعنى قائلاً: «والمعنى: أنني لمحبّتي وطاعتي لك، ومعرفتي واختصاصي بك، بمنزلة مالك وملكك، ومالك تُفرّقهُ يمينك، فحسّيتُ أن يأخذني الأقوم في عطائك فأفارقك»²⁶ وفي هذا مبالغة عن الكرم الشديد.

وكثيراً ما كان أبو العلاء ينتبه إلى بعض المبالغات، فيشرحها، إلا أنّ ابن معقل يخالفه فيما ذهب إليه ويراهما على أنها ليست مبالغات، لأنّ الشاعر معروف بالاغراق وله من الأبيات ما يزيد على تلك المبالغة.²⁷

وكحوصلة لما ورد من المصطلحات، تكرّر مصطلح "الصناعة"، فالشعراء يلجأون - في العملية الإبداعية- إلى الخيال الشعري كنشاط خلاق يجمع المتنافرات، ويجسّد المجردات، كما يعمل على إعادة تشكيل كلّ ما يدركه الإنسان في صور إبداعية، لم يعرفها الحسّ القلبي. فيتراوح هذا النشاط بين إنتاج الصّور التي تمت بالصلة إلى معطيات الواقع وصور مرتبطة بالذهن والخيال، وتشتغل في الغريب والتأدّر، فعملية نحت المعنى وصياغته، هي التي يقصدها مصطلح "الصناعة"، والذي استخدمه النقاد، ورأوا أنّ صناعة الشعر ذات قواعد وأصول²⁸، كأن يرى الجاحظ بأنّ «الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»²⁹.

ويورد ابن معقل هذا المصطلح ويقصد به الإتيان بأعلى مراتب الجودة، كأن يبرّر إغراق الشاعر في الغرابة «بإتقان الصناعة»³⁰، فهي غرابة قبلها الذوق الخاص لابن معقل، نتيجة جودة الصناعة الفنيّة، كأن يقول «أغرب في هذه الاستعارة إغراب حذاقة في صناعة»³¹ فهو من الشراح الذين لا يستقبحون الغرابة ويرون أنّها تجرّ إلى الإبداع الفنّي الفريد.

2- استراتيجيات استثمار البلاغة في المآخذ:

تشتمل نصوص المتنبي -وهي مدوّنة الشراح- على بنيتين مهمتين: بنية المستوى الظاهري الذي يحيل على معاني محدّدة أو المعاني المعجمية للكلمات، وبنية المستوى الخفي الذي تنصهر داخله الدلالة يكسب النص الانفتاح.

وعندما يتوجّه الشراح إلى هذه النصوص، محاولين القبض على قصد الشاعر، تختلف سبلهم في ذلك كما تختلف أهدافهم في الحفر داخل المستوى الظاهري والمستوى الخفي.

شرح أبو العلاء المعري ديوان المتنبي وحاول أن يتوصل إلى قصد الشاعر، واستثمر البلاغة كما الجهات الأخرى، وتفاوت هذا الاستثمار من بيت إلى آخر.

وحاول ابن معقل أن يقرأ هذا الشرح ويقف عند النقص فيه، فاستثمر البلاغة أيضا. وانتبهنا إلى تفاوت مستويات الاستثمار البلاغي التي تراوحت بين الاستثمار المعيارى والانفتاح وهذا الذي سنبيّنه. ففي شرح بعض الأبيات يوظف الشارح البلاغة في جانبها المعيارى التعليمى، كما في شرح قول المتنبي:

وجابت بسيطة جَوْبَ الرِّدَا ء بين النّعام وبين المها

ركز أبو العلاء - في شرحه- على كلمة "المها" ودلالاتها في التوظيف العربى، واستند ابن معقل على "التشبيه" المتداول في هذه الكلمة، فالعرب وضعوا أسماء لمسميات «وكأنها في أصل وضعها للتشبيه فقالوا لبقرة الوحش مهاة لبياضها، وقالوا للمرأة مهاة على وجه التشبيه لا على أنه اسم لها كالمهاة للبقرة»³². إن ما ذهب إليه ابن معقل هو استثمار للبلاغة، لكن في جانب محدود هو دلالة الألفاظ في الاستعمال العربى، فلم يكف نفسه حتى البحث عن وجه الشبه.

وفي مواقف كثيرة يحاول أن يشرح الأبيات مرّزا على الصّور البيانية فيأخذ الدّلالة الى شرح وجه الشّبه في التشبيه، كما في شرحه لبيت المتنبي:

وما قلتُ للبدر أنتَ اللّجينُ ولا قلتُ للشمس أنتَ الدّهبُ

ركز شرح أبى العلاء على سبب عدم قول الشاعر للممدوح (البدر) أنه "اللّجين" وعدم قوله له وهو "شمس" بأنّه ذهب"، فوجد أنّ السبب هو في عدم استهلاكنا للشمس والقمر، في حين أنّ الدّهب والفضة يستهلكان. فأخذ ابن معقل على هذا التفسير واقترح تفسيراً آخر: «لأنّ الدّهب والفضة ليسا في القدر والشّرف، بمنزلة الشّمس والقمر»³³ فهذا التعليل قريب من الواقع، ولم يجتهد الشارح في التّأويل، والبحث فيما جهله أبو العلاء في هذا البيت، وتبدو الصّور الفنية في أبيات المتنبي- أكبر من الشراح، فهو يملك طريقة خاصة من طرق التعبير، وتتجلّى أهمية أوجه الدّلالة فيما تحدّثه من شروح دون أن تنتهي إلى المعنى النّهائى، فلها خصوصية الانفتاح الدّلالى، مع أنّ الشراح يتوهمون القبض على قصد الشاعر.

ومن أولى الملاحظات التي يقرأها متتبع مآخذ ابن معقل هي استثمار البلاغة في الشرح، بتأطير من البحث عن قصد الشاعر دون تتبع جانبها الجمالى والفنى، لأنّ السؤال المركزى فيها كان: ماذا أراد الشاعر أن يقول؟ وليس كيف أثر النّص؟ أو ما هو أثر النّصي في المتلقى؟ وعلينا أن ننتبه إلى أنّ «قراءة النّص بصفته "قصدا" يقلّ من قيمته، فمن المعلوم أنّ طبيعة النّص الشّعري اللّغوي تحمله من الدّلالات ما يزيد

على دلالة الظاهر، ثم إنّ مفهوم القصد يرتبط بتاريخيته التي تحولت إلى نص مغلق»³⁴.

ولما نفكر هل خرج ابن معقل من الدلالة اللغوية إلى المظاهر الجمالية والشعرية في النصوص؟ ننتبه إلى درجة انفتاح البلاغة واستثمارها في الشروح. وكثيرا ما كان يصدر أحكاما جمالية دون تحليلها كقوله: «الإغراب في المعنى والمبالغة كعادته الجارية» ص18 و«أعرب في هذه الاستعارة إغراب حذاقة في صناعة» ص35، و«تدقيقا في الصناعة...» ص58 و«الإفراط في المجاز» ص181 و«تشبيه حسن واقع، صحيح اللفظ والمعنى» ص239... الخ ولو لجأ الشارح إلى دلالة هذه الأحكام لتوصل إلى فريدة معاني شعر المتنبي، وتجاوز شرحه بذلك التفسير ليدخل في التأويل، وبحث في "معنى المعنى".

إنّ الحكم على الصور الفنية دون تعليل، يرسم حدودا لتضييق مساحة انفتاح البلاغة، وكلما نتبع المفسر إبداعية الصور كلما انفتحت البلاغة وتفتحت معها دلالات النصوص.

وعندما توجه النقاد البلاغيون إلى القرآن الكريم وحفروا في الصور لم تكن غايتهم القبض على المعاني القرآنية بقدر ما كان مسعاهم بيان فريدة هذا النص وتمييزه وتفوقه على كلام العرب وأشعارهم، وكان استثمار البلاغة على أوسع مداره. ولكي نبين مدى استثمار البلاغة في المآخذ، علينا أن نميز بين أفقين يشغل فيهما ابن معقل: أفق البحث عن المعنى، وأفق فريدة المعنى، ففي شرح قول المتنبي:

على كل طيار إليها برجله إذا وقعت في مسمعيه الغماغم

اعتمد أبو العلاء في شرح هذا البيت-على سبق العرب في تشبيه الفرس بالطائر، واستند في ذلك على الرجز، ليؤكد ما ذهب إليه³⁵، ولم يركز على إبداعية الصورة في البيت، بينما ركز ابن معقل على بيان فريدة الصورة، وأخذ أبا العلاء في تركيزه على المقاربة بين ما قاله المتنبي وبين ما اشتهرت بقوله العرب. وذهب يبحث فيما أضافه الشاعر للمعنى، وهو «حسن الاستعارة وحلاوة اللفظ وجزالته بقوله: طيار إليها برجله... وهذا البيت من الأبيات السيّارة المختارة..»³⁶.

وعندما نتأمل هذا التحليل ندرك كيف خرج ابن معقل من صرامة تعليمية البلاغة إلى انفتاح التأويل والبحث عن فريدة الصورة وفما أضافه المبدع، وكان التركيز على إبداعية الاستعارة لا شرحها. واللافت للانتباه قول ابن معقل في بعض

الشواهد- أخذ الشعراء المعاني إلى أبعد دون خلق حدود. وفي هذا فتح لمجال المجاز ولفضاء اشتغاله، وكثيرا ما دافع عن مغالاة المتنبي في المجاز، ففي قوله:

هَابَكَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ فَلَوْتُتْ
هَاهُمَا لَمْ تُجْرُبِكَ الْأَيَّامُ

تذمّر أبو العلاء المعري في شرح هذا البيت، وحاسب المتنبي في مغالاته في المقاربة بين الممدوح والخالق، قال: «يرحم الله أبا الطيب! لقد اجتهد في قيل الباطل، ورضي على ذلك بعتاء زهيدا! ولو أنّ هذا البيت في صفة الله -عزّ سلطانه- لجاز أن ينال بذلك رضوانه!!»³⁷.

قرأ أبو العلاء معنى البيت بتأطير من المؤسسة الدينية، ولم ينتبه إلى انفتاح المجاز، وهذا الموقف شبيه بموقف حسان بن ثابت عندما أسلم، ضعف شعره فنيا، ولما سُئل عن السبب أجاب بأنّ الشعر يزينه الكذب والإسلام حرّم الكذب، معتبرا المجاز من الكذب.

وهنا نقف عند اعتبار أبي العلاء الشعر "قرآن إبليس" ونفى قول الملائكة له، في رسالة الغفران، كما نفى المغالاة في المجاز من خلال شرحه الشاهد السابق، بينما انطلق ابن معقل من قناعة نقدية أشار إليها: «أحسن الشعر أكذبه»³⁸، وكان بهذا من أنصار الغلو، وهذه مشكلة من مشكلات النقد القديم واختلف حولها النقاد يوضحون علاقة الشعر بالصدق والكذب³⁹ ولكون ابن معقل من أنصار الغلو، شرح المجاز وفتحه إلى أقصى إمكاناته، وذهب إلى قول الشاعر "هَابَكَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ" «له وجه من الاستعارة (...) وهذه استعارة مشهورة، ولما وصفهما بالهيبة، والهيبة من صفات من يعقل، وصفه بالثّهي لهما، وَوصَفَهُمَا بِامْتِنَالِ تَرْكِ المنهي عنه، فهذا أبلغ ما يحتج به له»⁴⁰ ففي تحليله للاستعارة وضّح أولا الجانب المألوف فيها، من خلال عبارة "هَابَكَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ" وبين شهرة العرب بمثل هذا التصوير، ثم ذهب بعيدا في تحليله "هيبة النهار والليل" التي فيها التشخيص، ليبين قدرة الشاعر قهر هذا التشخيص بالثّهي، يقول: «...ولما وصفهما بالهيبة، والهيبة من صفات من يعقل، وصفه بالثّهي لهما، ووصفهما بامتنال ترك المنهي عنه، فهذا أبلغ ما يحتج به له»⁴¹ وبهذا يكون

بحث ابن معقل عن الأبلغ الذي يتجاوز البليغ، فهو يحلّل الإبداعية والفرادة، ويستثمر البلاغة في إبداعيتها.

والعجيب ذهاب الشارح في شرح بعض الصّور-إلى أبعد، ويصرّ على اختلافه عن الشروح الأخرى، وكأنّ به يأخذ قراءة المجاز إلى أبعد إمكاناتها ففي شرح قول المتنبي:

وقد لبست دماؤهم عليهم حداداً لم تشقّ لها جيوباً

قرأ أبو العلاء هذا البيت من خلال وقوع الطير على هؤلاء القتلى لتأكل لحومهم، فتخضبت بدمائهم، فبدت كأنّها لابسة الحداد الذي لم تشق جيوبه، فالدم ملأ كلّ أجسامها إلا أنّها في الباطن كانت مسرورة بقتلهم.

أمّا ابن معقل فقد انتبه إلى إغراب الشاعر في الاستعارة الواردة وأعقب عليها: «إغراب حذاقة في صناعة»⁴² وبين الحذاقة التي أتت من المفارقة في تركيب الشطر الأوّل مع آخر جملة في الشطر الثاني، ففي قول الشاعر "وقد لبست دماؤهم عليهم حداداً..." وكأنّ به يقول شعار الحزن، ثمّ «نبّه على أنّ ذلك الشعار والزّي ليس بحزن على الحقيقة بقوله ... لم تشقّ لها جيوباً»⁴³.

وقف ابن معقل في هذا الشاهد-يؤول الاستعارة ليس في تركيبها الخاص وإنّما في سياقها المكتمل داخل البيت، فلم يشرح قول الشاعر "لبست دماؤهم عليهم حداداً" بل وقف عند الإغراب في اكتمال البيت عندما قال الشاعر "لم تشقّ لها جيوباً" لأنّ الحزين في عاداته يشقّ جيبه حزناً على من فقدهم من أحبّاء، أوّل ابن معقل المفارقة الحاصلة من ظاهر الحزن وباطن عدمه. فالطير أبدت حزنها بلبسها للحداد إلا أنّها مسرورة في الباطن لأنّ المفقود ليس من أحبّائها بل من أعدائها، وهي من أصحاب الممدوح وأتباعه⁴⁴.

وهنا نشير إلى أنّ الغرابة نتجت من تأويل ما اختفى من الدلالة وليس من ظاهر المعنى، واجتهد ابن معقل في قراءة المفارقة الحاصلة في التركيب، وانطلق

من التجسيد الوارد في البيت "صورة الحزن والحداد بلبس الدماء" و"عدم شق الجيوب" ليقرأ المعاني الخفية، وهنا نؤكد على أنّ «النص يحتوي على إمكانات تقود المعنى من المرئي إلى غير المرئي، وهذه هي عملية التخيل التي هي جوهر الشعر»⁴⁵ فالمؤول قرأ الاستعارة: "قد لبست دماؤهم عليهم حدادا" ثمّ أوّل الكناية في قوله "لم تشقّ لها جيوبا" وتتبع الإغراب الحاصل في تركيب الاستعارة مع الكناية في البيت الواحد، واللافت للانتباه أنّ الشارح أورد في شرحه مصطلح الاستعارة، إلاّ أنّه لم يورد مصطلح "الكناية" في شرحه قول الشاعر: "لم تشقّ لها جيوبا"، ولم يعتنِ بالجانب التعليمي البلاغي بقدر ما اعتنى بالتأويل، وهذه هي الدرجة المهمة في استثمار البلاغة داخل شروح الشعر، فأصبحت القراءة تأويلية مستثمرة طاقة البلاغة وطاقة التأويل لتكشف عن احتمالات النصّ الممكنة.

وهنا نؤكد العلاقة الوطيدة بين المجاز والتأويل ف«النص البلاغي لا يقول الأشياء بحرفيتها وشكلها الساذج والغفل (...) بل هو يلجأ إلى الكناية والاستعارة ويتوسّل التلويح دون التصريح والتعريض دون الإفصاح والإيهام دون الإيضاح وهذه الطاقة على الإيحاء التي يمتلكها المجاز هي التي تشكل الفسحة التي تنقوّم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة...»⁴⁶ لذا يحتاج متتبع هذا النصّ كفاءات مهارية والمام بمختلف العلوم: النحو والعروض والبلاغة، إلى جانب قدرات التحليل لكي يستطيع أن يقرأه قراءة مؤسّسة.

وكثيرا ما كان ابن معقل يؤوّل الصّور البيانية -خاصّة الاستعارة-دون أن يسمّيها، كما في شرحه قول المتنبي:

أُيُكْرُ رِيحَ اللَّيْثِ حَتَّى يَدُوقَهُ وَقَدْ عَرَفْتُ رِيحَ اللَّيْثِ الْبَهَائِمُ

أورد الشاعر هذا البيت في مدح سيف الدولة، فشبهه بالليث على سبيل الاستعارة التصريحية، وشبه أعداءه بالبهائم، وهي استعارة تصريحية أخرى، فالبهائم تعقل رائحة الليث من بعيد. إلاّ أنّ ابن معقل شرح الصورتين دون ذكر مصطلح

الاستعارة، قال: «ضرب له مثلاً مع سيف الدّولة بالليث والبهائم، يقول: إنّ أمر سيف الدّولة من الشجاعة والنّجدة وإهلاكه لمن يقاومه ظاهرٌ لاشكّ فيه، فكان يكفيك من ملاقاته ما تسمع من أخباره، فتبعد عنه فتسلم فلا تدنو منه فيهلكك، فأنت في ذلك أسوأ حالاً من البهائم لأنّها تشمّ رائحة الأسد فتفرّ منه فتسلم...»⁴⁷ فمن خلال هذا الشرح ركّز الشارح على وجه الشّبه بين سيف الدّولة والليث ليبين مكانة الممدوح، واستثمر الشرح دون ذكر المصطلحات، لأنّ هدفه الشرح في ذاته وليس البعد البلاغي. وهنا يمكننا أن نميّز المستوى الثاني من الشرح مقارنة بشرحه الشاهد السّابق، الذي استثمر فيه البلاغة بفاعلية التّأويل.

3- حدود البلاغة والمؤسسات المؤطرة للتحليل البلاغي في المآخذ

إنّ الصناعة الشعرية هي اختبار لكيفية القول وفق خبرة بأسرار هذه الصّناعة، وقد انتبه القدامى إلى علم الشّعر وصناعاته، وأبدعوا نقدياً نصوصاً موازية للتّصوص الإبداعية تتمثّل في نظرية عمود الشّعر.

وعندما توجّه الشراح إلى الصناعة الشعرية عند المتنبّي ركّزوا اهتمامهم بما يقول النّص أكثر من البحث في كيفية القول.

وعندما نقرأ مآخذ ابن معقل على شرح أبي العلاء لديوان المتنبّي تنبّهنا جهة البلاغة التي استثمرها في الشرح والتّأويل، وفي الوقت نفسه تحضر المؤسسات التي توطّر هذه الجهة من بينها الدّوق العربي الذي فرض نفسه في إقامة حدود الاستثمار، وكأنّه أرسى قواعد وأصول فنيّة لا يمكن للمبدع تجاوزها، فكان الشّراح يقارنون ما قاله المتنبّي بما قالته العرب، ويتأملون مدى موافقة المعاني للدّوق العربي، ففي شرح أبي العلاء لبیت المتنبّي:

وجابتْ بُسَيْطَةُ جَوْبَ الرِّدَا عَ بَيْنَ النِّعَامِ وَبَيْنَ الْمَهَا

ذهب الشارح يبحث في الاستعمالات العربية لكلمة "المها" ثمّ أورد الأبيات الشعرية التي كرّست تلك المعاني: «المها: بقر الوحش، سميت بذلك لبياض ظهورهنّ

(...) والمها: البلور. ويقال للأسنان مها (...) ويجعلون الشمس مها...»⁴⁸ ويورد لكل معنى أبيات من التراث العربي ويؤاخذ ابن معقل على هذه المعاني التي رأى أنها هي على سبيل التشبيه يقول: «إنّ العرب وضعت أسماء لمسميات، وكأنّها في أصل وضعها التشبيه فقالوا لبقرة الوحش مها...»⁴⁹ واحتكم في هذه المعاني لاستعمالات الذوق العربي، وكأنه مؤسسة لا يمكن الاستغناء عنها، وهي النموذج الذي لا بد من العودة إليه دائماً.

إلا أنّ الملاحظ على جهود ابن معقل محاولتها الإفلات من حين لآخر من هذه المؤسسة، ليبين فريدة معاني الشاعر، كأن يحكم في شرحه أحد الأبيات: «هذا معنى غريب عجيب، لم يسبق إليه أبو الطيب ولم أسبق أنا إلى شرحه»⁵⁰ ولو نتأمل البيت: وأحلى الهوى ما شكّ في الوصل ربّه وفي الهجر فهو الذهرُ يرجو يئقي ذهب أبو العلاء في شرح أحلى الهوى في هذا البيت- ورفض أن يكون في الهجر، واعتمد في هذا الشرح على أبيات في الغزل العربي، وأكد أنّ الشاعر العربي يرى حلاوة الهوى في سلامته من الفراق والهجر عكس ما ذهب إليه المتنبّي، واحتكم في هذا الرفض إلى الذوق العربي، بينما ذهب ابن معقل مذهباً آخر لبحث في فريدة المعنى منفلتاً من مؤسسة الذوق العربي فشرح البيت مؤكّداً أنّ أحلى الهوى ما كان فيه الفراق بالاعتماد على فكرة "كل ممنوع حلو" إلا أنّه بحث في المؤسسة نفسها ليؤكد أنّ الشعر العربي ذهب هذا المذهب، وركّز على فريدة المتنبّي في هذا المعنى⁵¹ ونعتقد أنّ ابن معقل من مؤيدي الإبداع في المعاني، لهذا كان يحاول الإفلات من المؤسسات والحدود، ويؤيد مبالغات الشاعر.

- 1- مقدّمة كتاب: أبو العباس أحمد بن علي بن معقل الأزدي المهلبى: كتاب المآخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الجزء الأول، المآخذ على شرح ابن جني الموسوم بالفسر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المناع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، الرياض، 2001، ص 11.
- 2- المصدر نفسه، ص 32.
- 3- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتدادها، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، 1999، ص 41.
- 4- يراجع: ناصر حلاوي، قراءة التفسير والتأويل، المتنبي أنموذجاً، مجلة المتلقى، العدد 5-6، السنة 3، د. ب، 2000، ص 92.
- * - القدّامى جعلوا المصطلحات "مفاتيح العلوم".
- 5- بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية مقدّمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2008، ص 215.
- 6- أبو العباس أحمد بن علي بن معقل الأزدي المهلبى: كتاب المآخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الجزء الثاني، المآخذ على شرح أبي العلاء المعريّ الموسوم باللامع العزى، تحقيق: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المناع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، الرياض، 2001، ص 85.
- 7- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 8- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 9- المصدر نفسه، ص 112.
- 10- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 11- بسيونى عبد الفتاح فيود، دراسات بلاغية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط 2، القاهرة، 2006، ص 92.
- 12- ابن معقل، المآخذ على شرح أبي العلاء المعريّ، ص 234.
- 13- أبو يعقوب السكاكى، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هندواوى، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000، ص 512.
- 14- ابن معقل، المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص 189.

-
- 15- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 16- يراجع: المصدر نفسه، ص224.
- 17- يراجع: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 18- المصدر نفسه، ص49.
- 19- بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية، ص82.
- 20- يراجع: ابن معقل: المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص209-210.
- 21- بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية، ص116.
- 22- يراجع: ابن معقل: المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص227-228.
- 23- بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية، ص327.
- 24- ابن رشيق القرواني: العمدة في نقد الشعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، القاهرة، 1955، ص174.
- 25- يراجع: ابن معقل: المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص183.
- 26- المصدر نفسه، ص195.
- 27- يراجع: المصدر نفسه، ص169.
- 28- احمد سليم غانم: تداول المعاشي بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص45.
- 29- أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، دط، بيروت، دت، ص132.
- 30- ابن معقل: المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص196.
- 31- المصدر نفسه، ص35.
- 32- المصدر نفسه، ص13.
- 33- المصدر نفسه، ص49.
- 34- ناصر حلاوي، قراءة التفسير والتأويل، ص96.
- 35- يراجع: ابن معقل: المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص177.
- 36- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 37- المصدر نفسه، 196.
- 38- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 39- يراجع: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص317.

-
- 40- ابن معقل، المآخذ على شرح أبي العلاء المعري، ص196.
- 41- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 42- المصدر نفسه، ص35.
- 43- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 44- يراجع: المصدر نفسه، ص36.
- 45- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص217.
- 46- علي حرب: التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985، ص26.
- 47- ابن معقل: المآخذ على شرح أبي العلاء، ص175.
- 48- المصدر نفسه، ص12.
- 49- المصدر نفسه، ص13.
- 50- المصدر نفسه، ص84.
- 51- يراجع: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي

"دراسة في ضوء البلاغة الجديدة"

أ. هشام صويلح

جامعة سكيكدة

مقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة إمطة الحجاب عن خطاب هو من أبرز الخطابات المؤثرة لفضاء يوميات الإنسان المعاصر؛ إنه الخطاب الإعلامي الذي مازلنا ننظر إليه نظرة المرتبك، وننتهمه بالركاكة الأسلوبية والتهجين اللغوي، حتى زهد فيه الكثير من الباحثين فأخرجوه من دائرة اهتمامات تحليل الخطاب في أقسام اللغة العربية وآدابها، على الرغم من أنه خطاب إبلاغي-تداولي ثري ومتنوع، يهدف إلى الإبلاغ والإقناع والمتعة؛ وهي أهم الوظائف التي اشتغلت عليها البلاغة القديمة وتشتغل عليها اليوم البلاغة الجديدة.

إن، سنكون في منطقة التماس الفكري إن نحن لم ندرك أن لغة الخطاب الإعلامي قد أصبحت تغترف من مشارب البلاغة؛ كي لا يبقى خطابها نمطيا يفتقر إلى التنوع البلاغي الذي يأخذ بلب المتلقي فيمارس عليه ضغطا من أجل التأثير والإقناع، ذلك أن بلاغة الإقناع هي السعي من أجل الحصول على موافقة الجمهور ودفعه للفعل أو الانجاز.

ومن أجل إبراز بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي من وجهة نظر البلاغة الجديدة نقف على عتبات الأسئلة التالية:

- ماذا نقصد بالخطاب الإعلامي بوصفه خطابا تتمازج فيه الكثير من الخطابات منها السياسي والإخباري والإشعاري والترفيهي والرياضي... الموجه إلى جمهور متنوع على كل الأصعدة.

- هل هناك علاقة حميمة بين البلاغة والإقناع؟

- هل الخطاب الإعلامي خطاب إقناعي؟ وما الذي يكون قوة الإقناع والتأثير فيه؛ أي ما هي سماته الإقناعية؟

ولمحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى لم نذكرها درسنا مدونة مكونة من نصوص من صحف جزائرية، نستخرج منها كل ما يؤدي إلى الإقناع سواء على المستوى اللغوي/البلاغي، كبلاغة المجاز وبلاغة الالتباس وبلاغة التسمية والاستعارة الحجاجية واستنباط الحجج ومعالجتها، أو على المستوى الإيقوني (وهذا يفرضه نوع الخطاب الإعلامي الذي يعبر بالكلمة والصورة) فندرس الصورة بوصفها مكونا من مكونات السلطة الإقناعية في الخطاب الإعلامي، ومساهمتها

الفعالة في التأثير على المتلقي وبخاصة في الخطاب الإشهاري؛ حيث تدفعه إلى فعل الشراء.

- مفهوم الخطاب الإعلامي، عناصره ووسائط اتصاله:

لقد تطورت صناعة الإعلام في العالم بأكمله تطوراً متسارعاً الخطى، ودخلت وسائله من صحيفة وإذاعة وتلفاز وانترنت كل منزل، وخاطبت كل أفراد المجتمع بمختلف فئاته، وكل هؤلاء يجدون في وسائل الإعلام المختلفة ما يلانم تفكيرهم ويلبي متطلباتهم، ومن ثم صار الخطاب الإعلامي منبع المعرفة وأداة التوجيه والتأثير في جميع الأمم، وتتبع أهميته من كونه يخاطب كل شرائح المجتمع وفئاته، ويعد في عصرنا هذا صناعة إعلامية وثقافية بامتياز؛ وذلك لما يتميز به من قدرة عالية على بلورة الرأي وتشكيل الوعي وفي التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة. ويتخذ الخطاب الإعلامي عدة وسائل للإقناع منها "الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب السياسية، والصورة الثابتة والكلمة المكتوبة في الكتب والمجلات والنشريات والملصقات، والصورة السمعية-البصرية في التلفزة"¹، وعليه فإن لغته تتوزع على نمطين من التعبير؛ التعبير بالصورة بمختلف أنواعها وأشكالها، والتعبير بالكلمة المكتوبة والمسموعة².

أما العناصر الداخلية لمنظومة الخطاب الإعلامي فهي المرسل وهو الإعلامي والمرسلة وهو الخطاب حامل مضمون الرسالة، والمرسل إليه متلقي الخطاب، ويمكن أن يكون مضمون هذا الخطاب نصاً علمياً أو سياسياً أو اقتصادياً أو تجارياً تسويقياً أو ثقافياً متنوعاً أو رياضياً أو ترفيهياً أو إشهارياً... أي أنه خطاب تتزاحم فيه الكثير من الخطابات التي يتميز فيها كل واحد عن الآخر بمجموعة من الخصوصيات المعرفية، حيث يكون في شكل نص مطبوع يوجه إلى المتلقي القارئ، أو نص بالصوت للمتلقي المستمع أو نص بالصوت والصورة للمتلقي المشاهد-المستمع أو نص مطبوع بالصوت والصورة للمتلقي القارئ-المستمع، ومن هنا تكون وسائطه عبارة عن صحيفة أو مجلة أو إذاعة وتلفزيون وانترنت³. وهذا ما يجعل الخطاب الإعلامي نسفاً سيميائياً قابلاً للقراءة والتأويل عابراً لتخصصات ومعارف عديدة وموظفاً ومستثمراً إياها حسب ما تقتضيه الأوضاع⁴. وبناء على هذا نصطلح على مفهوم الخطاب الإعلامي-حسب بشير إبرير بأنه منتج لغوي إخباري منوع في إطار بنية اجتماعية-ثقافية socioculturelle محددة، وهو شكل من أشكال التواصل الفعالة في المجتمع، له قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي وإعادة تشكيل وعيه ورسم رؤاه المستقبلية وبلورة رأيه بحسب الوسائط التقنية التي يستعملها والمركزات المعرفية التي يصدر عنها. وبالتالي فهو شكل تواصل مركب ومتشابك، وصناعة تجمع بين اللغة والمعلومة ومحتواها الثقافي والآليات التقنية لتوصيلها⁵، وتأسيساً على ذلك تغدو وظائف الخطاب الإعلامي متعددة ومتنوعة، ولاسيما في نشر الثقافة وتنميتها، إذ يمثل في عصرنا الحالي شأناً ثقافياً بامتياز، ووسيلة اتصال جماعية من الدرجة الأولى⁶. فعلى "الصعيد اللغوي يشمل جميع المستويات اللغوية

التلفظية التي تطال النصوص المكتوبة في الصحف والنصوص الإذاعية والأشرطة التلفزية. وأما على الصعيد غير اللغوي، فتوجد الصورة وأنواعها وطاقاتها التعبيرية في أبعادها المختلفة المطبوعة والمرئية وما يصاحب ذلك أيضا من أنظمة أو أنساق غير لغوية بما في ذلك الحركات الجسدية والأنساق الرمزية التي تشمل مكونات الأحداث الاحتفالية والاستعراضية ... وغيرها"⁷. فهو إذن -"صنف من الخطابات المتغلطة في أعماق الحياة الاجتماعية المؤثرة فيها والمتأثرة بها، مقامه من المقامات التي لها السيادة في سلم الخطابات المعرفية الأخرى"⁸. كما نعتبره مدونة خصبة وثرية حَمَّالة لأنماط متنوعة من الخطابات البصرية والسمعية والبصرية، يقدم كوكتالا من المواضيع في مختلف المجالات التي تشغل بال فئة واسعة من الجمهور، وكلها تسعى بصيغة ما إلى توصيل غرض معين والتأثير في المتلقي من خلال كسب ثقته أو تغيير موقفه أو تحييده. ومن أجل هذا أصبحت وسائل التواصل الجماهيري بمختلف أنواعها صحف وإذاعة وتلفزة وانترنت... الخ توظف بلاغة الإقناع توظيفا واضحا للوصول إلى جذب أكبر عدد من المستقبلين⁹، وهذا ربما ما جعل بيرلمان "يصرح بأنه يقدم نظرية هي بلاغة جديدة لأنها تهتم بدراسة التنوع الجديد للمخاطبين عبر وسائل الإعلام، وهو أمر ما يزال في نظره مهملا"¹⁰.

إن مفهوم الخطاب الإعلامي بهذه الصيغة لا يخرج في معناه العام عن مفهوم الخطاب في الدراسات النقدية المعاصرة بمختلف توجهاتها التي تنظر إليه على أنه مجموعة من النصوص والممارسات الخاصة بإنتاج النصوص وانتشارها واستقبالها مما يؤدي إلى فهم أو إنشاء الواقع الاجتماعي، عن طريق استخدام اللغة نطقا أو كتابة، أو من خلال النشاط السيميائي مثل الصور والرسوم البيانية والاتصال غير الشفوي كالإشارات والإيماءات الجسدية¹¹.

مفهوم الإقناع: يمكن أن نحدد مفهوم الإقناع من وجهة نظر تواصلية بأنه "عملية إيصال الأفكار والاتجاهات والقيم والمعلومات إما إحياء أو تصريحاً، عبر مراحل معينة، في ظل حضور شروط موضوعية وذاتية مساعدة، وعن طريق عملية الاتصال. ويرتبط بمفهوم الإقناع مفهوم آخر وهو التأثير. ويكاد هذان المفهومان يكونان متلازمين. فظاهر لفظ التأثير يشير إلى عملية تبدأ من المصدر لتصل إلى المستقبل مع توفر إرادة لذلك. في حين أن مصطلح التأثير يشير إلى الحالة التي يكون عليها الفرد بعد التعرض لعملية الإقناع واستقبال الرسائل وتفاعله معها، فهو نتيجة للتأثير"¹².

- ماهية الخطاب الإقناعي: إن الخطاب الإقناعي هو ذلك الخطاب المتميز بملامح رئيسية تتمثل في توجيهه إلى شخص ما (محاور، أو جمهور، أو قارئ... الخ)، واعتماده على مقدمات وروابط منطقية تكون أكثر قوة من غيرها، كما ينتهي بنتيجة قلما تتجح عملية تنفيذها¹³، إلا في حالة تنفيذها بحجاج أقوى منها إقناعا وبلاغة.

ويتمثل الهدف من الخطاب الإقناعي بالدرجة الأولى في " الإقناع وحمل المخطّاب على الاعتقاد بالرأي والتأثير عليه بتقديم الأدلة والبراهين المختلفة"¹⁴ والمناسبة للمقام والحالة المطلوبة¹⁵.

- **عناصر العملية الإقناعية في الخطاب الإعلامي:** تتشكل العملية الإقناعية من مجموع العناصر التي تتأسس عليها عملية التواصل وهي:

1-المرسل: وهو الإعلامي أو المؤسسة الإعلامية التي تريد أن تؤثر في معلومات المتلقين واتجاهاتهم النفسية وأحاسيسهم ومشاعرهم وسلوكهم ومعتقداتهم.

2-الرسالة الإقناعية: وهي مجموعة الأفكار والأحاسيس والقضايا والخبرات التي تكون في شكل نص إخباري أو مقال أو حوار صحفي، التي يريد المرسل نقلها إلى المتلقي لإقناعه بها والتأثير عليه طبقاً لها.

3-المتلقي: وهو جمهور المستقبلين المستهدفين لتلقي رسائل التأثير الصادرة عن المرسل والتي تعبر عنها الرسالة الإقناعية.

4-الوسيلة الإقناعية: وهي الوسيط الناقل للرسالة الإقناعية، سواء تعلق الأمر بصحيفة أو راديو أو تلفزيون أو انترنت¹⁶.

5-المقام: وهو مجموع الظروف والسياقات التي تلقى الرسالة في زمنها.

- **بين البلاغة والإقناع:**

- **البلاغة فن الخطاب الفعّال:** تعرف البلاغة في الدراسات المعاصرة على أنها "علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا إيهاما أو تصديقا"¹⁷ وبهذا المعنى تصبح هي فن الخطاب الفعال والمؤثر الذي بإمكانه اختراق الخطابات الأخرى ومنها الخطاب الإعلامي من خلال التحول الأساسي للرأي إلى قناعة راسخة، كتحول الكلمة إلى مفهوم والفكرة إلى نظرية والحكمة أو المثل إلى حجة والمطلب إلى شعار والشعار إلى قضية ... ولا تحقق هذه التحولات نجاحها التام إلا عندما يحصل الاقتناع بها لدى جمهور مخصوص ويقع الاتفاق المباشر أو غير المباشر على إمكانية استخدامها وتوظيفها كحقائق على المستويين النظري أو العملي¹⁸، (وليس بعيد على هذا الكلام ما أحدثته الشعارات والمطالب التي حملها الشعب التونسي في ثورته الأخيرة على النظام السابق، حيث غيرت دوايب الحكم في دولة عرفت بالأمانة على عدة عقود وبشعبها المسالم المهادن)، فالبلاغة بهذا الشكل لا تبسط نفوذها وهيمنتها إلا عبر النشاط اللغوي الذي تتفاعل فيه تناقضات الخطاب داخل المجتمع ضمن صيرورة من الآراء والأفكار التي تنتهي بترجيح أحدها على الآخر¹⁹ وتعد البلاغة الجديدة "هي الجانب الحجاجي التداولي من البلاغة القديمة من خلال تلحيم أطراف الخطاب الأساسية، المخاطب والمخاطب، وإبراز البعد التأثيري والإقناعي للغة والذي لا يظهر في البنية الصورية لنسقها الداخلي فقط وإنما في القيم الخطابية المشحونة بواسطة الاستعارة والإطناب والإيجاز...وغيرها من الأشكال البلاغية التي تمارس فعاليتها الاجتماعية ووظيفتها الإقناعية التي تدفع إلى القيام بالفعل"²⁰، ومن أهداف البلاغة الجديدة أيضا دراسة وسائل التأثير في المخاطبين

بمختلف مستوياتهم²¹، وهذا ينطبق على جمهور الخطاب الإعلامي الذي يكون جمهوره متعدد ومتنوع من حيث السن والثقافة والمستوى العلمي والقابلية والفهم والتأويل. ونجاعة الإقناع في أي خطاب تكون بحسب ملاءمته للجمهور وبحسب التقنيات المستعملة، فلا إقناع سامع مخصوص تستعمل آليات لا تصلح لإقناع جمهور عام، لأننا لا نستطيع أن نهمل نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه الخطاب، ونحن لا نستطيع في الخطاب الإعلامي أن نميز بين خطابات رجل السياسة والاقتصاد والثقافة والرياضة والفن... الخ بمواضيعه فقط بل نميزه أيضا بالجمهور الذي تتوجه إليه تلك الخطابات²².

- الوظيفة الإقناعية للبلاغة: إن ارتباط البلاغة بالخطاب هو ارتباط وظيفي أي من أجل وظيفة الإقناع وتحويل الخطاب إلى فعل عملي، وعلى هذا يعرف ريكور البلاغة بأنها " تقنية للخطاب الإقناعي أي أن الفن البلاغي هو فن للخطاب الفعال والمؤثر، وفي هذا المستوى أيضا كما هو الحال في مستوى الفعل الكلامي، يعد القول بمثابة فعل acte، فالخطيب يسعى إلى الحصول على رضا مستمعيه ودفعهم، إن اقتضى الحال إلى التصرف في الاتجاه المرغوب فيه، وبهذا المعنى تكون البلاغة انجازيه وتأثيرية في وقت واحد" وهذا بالتحديد ما نجده في أنواع الخطابات الإعلامية ويكون حاضرا بأكثر حدة في الخطاب السياسي والخطاب الإشهاري والتوجيهي التحريضي "ذلك أنه كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه"²³. وبهذا تبسط البلاغة الإقناعية سلطتها على العوالم التي تفتحها اللغة من خلال وظائف الإقناع والفهم والإيجاد²⁴.

- بلاغة الإقناع في لغة الخطاب الإعلامي:

يعود سبب النهضة البلاغية في هذا العصر، وبخاصة في مجال التنظير حسب ما يؤكد هـنريش بليث إلى الأهمية المتزايدة التي توليها كل من اللسانيات التداولية ونظريات التواصل والسميائية... في إطار وصف الخصائص الإقناعية للنصوص بمختلف أنواعها، لذا نجد البلاغة اليوم تفرض نفسها في مختلف مجالات المعرفة الاجتماعية والسياسية والقانونية والإعلامية، لأنها توفر للمتكلم الكثير من الإمكانيات والوسائل من أجل الوصول إلى المخاطب وزحزحته عن موقعه، ومن تلك الوسائل ما هو فكري كالْحجة والقياس (التمثيل) والاستدلال والبرهان... ومنها ما هو عاطفي كتحرير العواطف والطباع والأحاسيس والتحريض، ومنها ما هو لغوي كالوضوح والدقة والصور البلاغية بكل أنواعها²⁵، فهل تتوفر هذه الإمكانيات والوسائل في لغة الخطاب الإعلامي؟ إذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجيا وحين يهدف إلى المتعة يكون شعريا وحين يهدف إلى الإبلاغ يكون عاديا²⁶ فإن الخطاب الإعلامي يتوفر على الإقناع لأنه يهدف إلى التأثير في الجمهور المتلقي ويتجلى ذلك بالتحديد في الخطابات السياسية التي يلقيها الرؤساء والمسؤولون ويسعون من خلالها إلى تمرير رسائل تحتوي على الكثير من الضغط والتأثير، كما يتوفر على المتعة في نصوصه الترفيهية والثقافية والأدبية التي تتخلل صفحات الجرائد اليومية والأسبوعية

والمجالات الخاصة بهذا النوع، ويتوفر أيضا الخطاب الإعلامي على وظيفة الإبلاغ وهي وظيفة أساسية ومكون رئيس وغاية الإعلام الذي يحرص على الإبلاغ والإمتاع من أجل التأثير والإقناع. وبوصفه خطابا إبلاغيا تداوليا يتوفر على كل مبادئ الخطاب الناجع من الملاءمة والقصدية ومناسبته لمقتضى الحال والمقام. و"إن اللغة الإعلامية بالرغم من كونها توصف بأنها تقريرية إخبارية ومباشرة تصف الأحداث وتقدمها في شكل حقائق بالنسبة للجمهور؛ فإنها لا تخلو من مجاز أو بلاغة؛ إذ نجد فيها كثيرا من الأساليب الإيحائية المخبوءة التي تلمح أكثر مما تصرح²⁷، إنها اللغة التي خرجت من النمطية في معالجة الأخبار والأحداث إلى التنوع الأسلوبي والبلاغي والتجديد المعجمي. ولأنها تولد كل يوم في اللغة العربية ألفاظا وتراكيب من ميادين الثقافة والاجتماع والسياسة فإنها تجعلنا نعتقد أن التجديد في اللغة العامة يدين للإعلام بما ناله من أهمية وشيوع في العصر الحديث، ويرجع ذلك إلى صلته الوثيقة بالجديد في الحياة اليومية في الداخل وفي الخارج والتعبير عن مستجداته في لغة حية تضمن سهولة الانتشار والتلقي من قبل جمهور تختلف مستوياته الثقافية والاجتماعية، كما اعتبرت لغة الخطاب الإعلامي أداة لتأطير الرأي العام وترويج الأفكار والمذاهب، فلقت بالسلطة الرابعة في الحياة الاجتماعية والسياسية، وعدت حدثا لغويا ثالثا في تاريخ العربية بعد القرآن والنثر الفني²⁸. لغة الخطاب الإعلامي لغة إبداعية خلاقة كثيرة النسل تمدنا وسائلها الثقيلة والخفيفة يوميا بالعشرات من الألفاظ والعبارات والصيغ والأساليب الجديدة، فهي تنحت مادتها من مصادر مختلفة؛ من المثقفين والساسة والأكاديميين ورجال الاقتصاد والاجتماع والأدباء، ونصيب لا يستهان به من لغة الشارع التي تهذبها فتصبح صالحة للتداول؛ حيث تعد اللغة الإعلامية همزة وصل وجسر ممتد بين الفئة الأولى والفئة الثانية، تعمل على تبسيط ما تنقله من هؤالء وتهذب ما تنقله من أولئك؛ على اعتبار أن الخطاب الإعلامي يعمل على نقل الخبر من مصادره الأولى في لغته المتخصصة ثم يحولها إلى لغة قابلة للفهم من لدن المتلقي بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية.

- بلاغة التسمية ودورها الإقناعي في لغة الإعلام: إن فعل التسمية في الخطاب الإعلامي ما فتى يهجر دلالة الحقيقة مسافرا إلى أفق دلالات المجاز، وفي ذلك ما فيه من تعالق مكين بين طاقة التعبير وطاقة الإقناع، وإن فاعل التسمية متعدد ومتنوع، ثم إن في هذا تباين في المرامي، فالسياسي طرف في فعل التسمية والمؤرخ شريك فيه والجمهور مساهم، ولكن أجهزة الإعلام تنشط في ذلك حسب ضغوط الحاجة العاجلة وضغوط الاختزال المستجيب لقانون المجهود الأدنى²⁹، وإن نقل الاسم من سياق الأعلام إلى سياق الوقائع والأحداث في تسمية إحدى العمليات العسكرية ضد الإرهاب بعد صدور قانون الوثام الوطني بعملية "سيف الحجاج" تدخل الاصطلاح اللغوي إلى منطقة الرمز المزدوج، فالذهن عند المتلقي مدعو إلى انجاز العبور من خانة دلالية ثابتة إلى أخرى تنهياً للتوقع؛ الأولى وهي أن سيف الحجاج صارم بتار لا يرحم، والحجاج رجل شديد مع أعدائه ولا يتسامح مع الخارج

عن طاعته، عن طريق قطع الرؤوس بسلاحه المشهور وهو السيف؛ حيث جاء اسم العملية الحجاج مضافا إليه، فكان الدلالة الجديدة استعارت من الحجاج سيفه لقطع رؤوس الإرهابيين الذين لم يستسلموا ولم يخضعوا لقانون الوثام المدني، ومن هنا كان فعل العبور الاستعاري من الدلالة الأولى إلى الدلالة الثانية، فحدث اقتران جديد بينهما أعطى قيمة دلالية جديدة مشروطة ببقاء الدلالة الأولى، فتنحول عملية الأداء التعبيري في الخطاب الإعلامي إلى التوسل بالرمز لأننا نعمل بالاسم حين إطلاقه إلى الرمز عن طريق الاسم الواحد المحيل على مسميين نريد من الواحد أن يظل ثابوا وراء الآخر، إننا بالعبارة المأثورة نطلق المعنى من حيث نريد معنى المعنى³⁰، كما نجد أسماء وصيغ من قبيل: الإقالة البيضاء، الانقلاب الأبيض، الثورة البيضاء، الجناح الطائر، الأماكن الساخنة، التقاعد السياسي، الثراء الفاحش، المجتمعات المحترمة، عميد النوادي، عميد الوزراء، الحزب العتيد والرجل صاحب المهمات القذرة وعملية الأيدي النظيفة وتبييض الأموال ... إذن البلاغة في الخطاب الإعلامي بكل أنواعه السياسي والإشعاري والإخباري بلاغات: في دلالة الألفاظ وفي صوغ العبارات ثم في نسج التراكيب لتأليف الجمل، وبعدها في رسم سياق النص إلى أن تصعد إلى مرتبة الخطاب حيث تتوكل الكليات من خلال النماذج المتعينة، ولكن للإعلام بلاغة أخرى لها جذورها في بلاغة الناس حين يتعاطون الفعل اللغوي بحكم التواصل من حيث حتمية وجودية، وهي أن الفعل التخاطبي سابق للفرد وبقا بعده، إنها بلاغة التسمية³¹ أو بلاغة الإقناع بالتسمية.

- بلاغة الاقتصاد اللغوي أو الإيجاز: الاقتصاد اللغوي يحمل الناس على اختصار الكلام عند التداول والاستغناء بالجزء عن الكل، وهو ضرب من المجاز اللغوي، أو هو أدنى مجهود عضلي لأوفر مردود دلالي³². وللتمثيل على هذا الكلام في الخطاب الإعلامي نأخذ نماذج من العبارات التي جاءت كعناوين واصفة ومعبرة عن الأحداث التي وقعت في مصر من ثلاث قنوات تلفزيونية، قناة الحرة والعربية والجزيرة، قناة الحرة كانت حيادية إلى أقصى الحدود إن لم نقل بعيدة عن الحدث في التعبير اللغوي عما كان يحدث في مصر من خلال اختزال الحدث في عبارة "احتجاجات مصر" كعنوان رئيس مكرر عبر أيام الاحتجاجات منذ انطلاقها يوم 25 جانفي 2011، ورفعت قناة العربية عنوان "مصر... التغيير" وهي أيضا عبارة مختزلة للأوضاع والتغيرات التي يعرفها الواقع المصري غير أنها تعد أكثر إقناعا وجراة بالنسبة لعبارة الحرة، وعبارة "مصر... التغيير" من الشعارات والمطالب التي رفعها المحتجون. وعلى الرغم من أن العربية تعد عند الجمهور العربي أقرب إلى السلطة منها إلى الشعب، إلا أنها أرادت أن تتدارك الموقف وترضي الجمهور العربي وتتصالح معه بعد أن عزف عن مشاهدتها وذلك من خلال رفع تلك العبارة والإبقاء عليها حتى رحيل مبارك من الحكم، وتأتي الجزيرة بصفتها قناة قناصة تعرف كيف تعبى الشعوب وتقنعها بأنها هي الوحيدة القادرة على رفع همومه ومساندته والوقوف معه ضد أنظمتها، تأتي بعد أن حجبت لعدة أيام بعبارة صريحة وجريئة تعبر عما يريد

أن يسمعه القارئ العربي ويشاهده ويقراه على وسائل الإعلام الخفيفة منها والثقيلة فتكتب باللون الأحمر "مصر-ثورة شعب" وبهذا تكون الجزيرة قد وظفت بلاغة الاختزال أصدق توظيف؛ لأن الشعب المصري كان ثائرا ضد الرئيس الذي يحكمه ونظامه الفاسد، ليستبدله برئيس أفضل منه وبنظام عادل أي استبدال وضع قائم بوضع أفضل منه، لأن الثورة في مفهومها العام هي "قيام شعب بحركة سياسية أو عسكرية، أو بهما معا، من أجل تغيير وضع راهن سيء وإبداله بوضع جديد أفضل منه"³³، وجاءت كلمة ثورة في عبارة "مصر-ثورة شعب" مضافة إلى الشعب وليس إلى الخبز أو الياسمين أو الجوع أو الفقراء كما اختزلت ثورات سابقة في مثل هذه التسميات، واختارت الجزيرة عبارة "ثورة شعب" من بين العدد الهائل من التسميات التي أطلقت على هذه الثورة نذكر منها "ثورة الغضب" الذي تتاسل منه اسم تنظيم "ائتلاف شباب ثورة الغضب" وهو الاسم المشتق من "جمعة الغضب" العنوان الأول لبداية الاحتجاجات الذي صادف يوم الجمعة، و"ثورة 25 يناير" وهو تاريخ انطلاق الثورة، و"ثورة الفاييس بوك" في إشارة إلى إن شباب الفاييس بوك هم أول من دعا إلى إشعال فتيل الثورة من خلال تواصلهم واتفاقهم عبر ذلك الموقع الاجتماعي للتواصل كما جاءت هذه التسمية ردا على من ادعى من النظام بأن تنظيم الإخوان المسلمين هم سبب هذه الاحتجاجات. وقد جاء اختيار الجزيرة لتسمية "ثورة شعب" على الثورة المصرية من بين التسميات المذكورة، إدراكا منها بأن فعل التسمية يؤدي إلى الإقناع والإقناع لا يتحقق في الخطاب الإعلامي إلا بالقدرة على استنهاض المتلقي واستمالته بالطريقتين العقلاني أو الوجداني أو بهما معا، ثم يبحث صناع الخطاب الإعلامي في قناة الجزيرة بعد أن أنهى الشعب ثورته المظفرة فيهدتدون إلى عبارة مختزلة تعبر عن ذلك الانتصار وهي "مصر-الشعب ينتصر" ووضعت لهذه العبارة خلفية مشكلة من الخريطة المصرية في ألوان العلم المصري وهي علامات سيميائية واضحة الدلالة أي أن سيادة مصر وأرضها وكل شيء للشعب المصري.

نجد الخطاب الإعلامي-إذن-يلجأ إلى توظيف بلاغة الإيجاز أو الاقتصاد اللغوي مادام المتخاطبون في مأمن من اللبس، وهذا ما يعرف في قانون الخطاب بمبدأ الملاءمة، لأن "نجاعة الخطاب ترتبط بمدى الاستناد إلى التوافق الموجود بين المرسل والمتلقي المستهدف، ومدى تلاؤم هذا الخطاب مع مستواه وتطلعاته"³⁴. كما يهدف إلى توصيل الفكرة بأقل جهد واقصر عبارة، لذا يعد وسيلة من وسائل التأثير في الجمهور المتلقي الذي لا يرغب في بذل جهد ذهني لفهم الخطاب واستيعابه، كما يعمل الإيجاز على مساعدة الاستذكار أو الاسترجاع بسرعة فائقة نتيجة الحفظ السلس للعبارة المختزلة ومن ثمة للحدث الذي تحتوي تفاصيله. ومن هنا نجد الخطاب الإعلامي يتماشى مع ناموس التواصل الجديد الذي أصبح قائما على التناسب العكسي: كلما كان الكم اللفظي أوجز كان فعل التأثير أوقع وأنجع، وبهذا تم تقليص فضاء الخطاب وانتقلت البلاغة من فصاحة الخطبة إلى فصاحة القرص اللغوي المضغوط³⁵ أو النص-الومضة الذي يأتي في شكل كلمات تتخللها فواصل أو

نقاط حذف أو في شكل جمل قصيرة. ذلك أن بلوغ الوظيفة الإبلابية التأثيرية في الأزمنة المواضي كان يتناسب تناسبا طردا مع وزن الخطاب كما وكيفاء؛ بمعنى أن إدراك اللغة لمقاصد مستعملها كان متناسبا مع طول النص من حيث المدى الفيزيائي، ومتناسبا مع كثافة الشحن البلاغي فيه، ولكن الأشياء قد تبدلت، ومن وراء ذلك تبدلت مرجعيات لغة الخطاب الإعلامي وبخاصة اللغة السياسية، التي تعد فيها البلاغة هي المحرك الأقوى للإنجاز الإجرائي في عملية الإقناع³⁶.

بلاغة المجاز في التعبير: إن المجاز إذا طال عليه الزمن واستقر في التداول العام، غاب عن المستعملين أنه مجاز فيغدو حقيقة عرفية جديدة³⁷، وهو ما نجده حاضرا في لغة الخطاب الصحفي الذي يحتوي على الكثير من الكلمات والتراكيب المستعملة استعمالا مجازيا، غير أنها لبست حلة دلالية جديدة، فعندما يوظف الخطاب الإعلامي لفظة (البقرة وأصحاب الشكارة) لا يعتمد القارئ إلى البحث عن المعنى الأصلي لهذه الكلمة، وغنما يفهمها من خلال السياق الذي ترد فيه ذلك أن "القول أي قول إذا أدرجناه في سياقه انحصرت أبعادهن وإذا أطلقناه من قيود سياقه اتسعت آفاقه"³⁸ وتحصيل المعنى هنا يؤدي إلى المعنى المعين وهو المقصود عند المتكلم والمراد تبليغه، ولهذا فليس المعنى المقصود في خطاب من الخطابات ومنها الخطاب الإعلامي هو بالضرورة المعنى الذي نعثر عليه في القواميس، واستعمال اللفظ بمعنى آخر غير معناه الوضعي الموضوع له في أصل اللغة، هو تجوز يبيحه الاستعمال للغة، لعلاقة قائمة بين المعنى الأصلي والمعنى المتوسع فيه، ولهذا سمي مجازا- بمعناه الواسع-، وهذه العلاقة هي علاقة عقلية محضة وليست مثل العلاقة التي تربط بين اللفظ والمعنى الوضعي التي هي اعتباطية؛ أي عن غير سبب، ذلك أن العلاقة الاعتباطية توجد في أصل اللغة والعلاقة العقلية يحدثها المتحدث في استعماله للغة، والفرق ههنا هو كالفرق الفرق الذي أثبتته سوسير بين اللغة والكلام³⁹، ومثل ذلك لفظة "كرسي" في العبارة التالية "يتنافس المترشحون على الكرسي". فالمعنى هنا ليس الكرسي الذي نجلس عليه وإنما المنصب والمكانة التي يمثلها ذلك الكرسي ويرنو إليها كل مترشح. "الأمهات العازبات" هو تركيب جديد طارئ عرف في الساحة الإعلامية واشتهر في وسائلها، ويدل على الأمهات اللائي أنجنين بطريقة غير شرعية أي من دون عقد قران شرعي مع رجل يثبت الأبوة للمولود، لقد مارس الإعلام هنا بلاغة التورية لأننا إذا نظرنا إلى المنطق اللغوي وتركنا جانبا الاستعمال والتداول الذي يفرض التسميات نجد تناقضا بينا بين اللفظتين في التركيب الواحد لأن الأم لا تكون أما إلا عن طريق الإنجاب والإنجاب لا يكون إلا عن طريق التزاوج والزواج في الأعراف الإسلامية لا يكون إلا بعقد قران مع رجل واحد يسمى الزوج، والعازبة هي الفتاة التي لم تقض بكارتها، وبرجوعنا إلى التركيب الإعلامي "الأم العازبة"، فإن هذه غير مؤهلة لأن تكون زوجة فضلا على كونها أما، ومعناه أن الخطاب الإعلامي مارس التورية اللغوية كي ينزع عنها أي صفة أخلاقية أو دينية أو قيمة ويتلقاها القارئ دون احتراز أو نحفظ ويتداولها في المحيط الاجتماعي دونما

إحساس بالحرج الذي تسببه لفظة باغية. ونجد التركيب "إقامة علاقة حميمية" يتكرر كثيرا في النصوص الإخبارية، في مقابل التركيب الصريح ممارسة الزنا ، وهنا لا يصرح الخطاب الإعلامي بالدوال المباشرة التي تحمل مدلولات محرجة للمتلقي، وانطلاقا من مبدأ احترام مشاعر الجمهور يتخير الألفاظ التي يكون لها قابلية التلقي وإمكانية التداول، لأن تطبيق هذا المبدأ في حد ذاته هو استدراج نحو كسب ثقة الجمهور لفرض سلطة الإقناع عليه في مواقف أخرى، وإن عبارة "الأيادي الخفية" أو "الأطراف الخفية" هما من التراكيب الإعلامية المتداولة بكثرة على ألسنة الساسة في تصريحات لوسائل الإعلام، الغرض منها التحفظ عن ذكر أسماء الخصوم والتشهير بهم، وهي عبارة تأتي دائما في خضم النزاعات، وهي من الناحية اللغوية فضفاضة مدلولها زئبقي لا يتحدد إلا بالسياق الذي ترد فيه وبحضور قرائن قوية، عبارة تقال في محاولة للهروب من تحمل المسؤولية وعدم المواجهة والتصادم مع الطرف الآخر، ولو أنه غالبا ما يكون معروفا عند الأطراف المتنازعة أو المتبادلة التهم ومعروفا أيضا عند الإعلاميين ومتتبعي الأحداث من القراء، ثم إن هذا التركيب يلعب نوعا من المخاتلة اللغوية أو تقنية التغييب في محاولة إلى التعطيم على الحقيقة، وهو الأمر الذي يعطي المتلقي فرصة للتأويل، على أن التأويل هنا لا يشير كما تؤكد البلاغة الجديدة " إلى تعذر الفهم واضمحلال الدلالة، بل يعني اختلاف الأفهام وتمايزها بما يسمح بتدافعها وتنازعها ليظهر فهم من هذه الأفهام وتأويل من تلك التأويلات بما فيه من قوة الإقناع واستنهاض النفوس وتكون له الغلبة"⁴⁰ ونجد أيضا عبارة "البقرة الحلوب" في كلام الإعلام والسياسة، حيث يقول الرئيس عبد العزيز بوتفليقة في الكثير من تصريحاته لوسائل الإعلام " إن ضرع البقرة الحلوب على وشك الجفاف" وهو كلام في منتهى الصدق والواقعية، ولكن بلاغته تتوارى خلف الكلام الغائب الذي يدل عليه وهو عدم التعويل على المصادر الباطنية من بترول وغاز لأنها كلها آيلة إلى الزوال، حتى سميت الجزائر بـ "البقرة الحلوب" في سياق الحديث عن خيراتها، وهنا تتكشف المراوغة البلاغية بين حمل الحقيقة على المجاز أو رد المجاز بمنطق الحقيقة⁴¹

هذا على المستوى اللغوي أما على المستوى الإيقوني (وهذا يفرضه نوع الخطاب الإعلامي الذي يعبر بالكلمة والصورة) فندرس الصورة بوصفها مكونا من مكونات السلطة الإقناعية في الخطاب الإعلامي، ومساهمتها الفعالة في التأثير على المتلقي.

- بلاغة الإقناع في الخطاب الإيقوني "الصورة الإعلامية نموذجا":

- الصورة، مفهومها وأنواعها وسلطانها الإقناعية في الخطاب الإعلامي: إن مصطلح الصورة يستعمل في كل المجالات العلمية والمعرفية والثقافية، نجده في اللغة والأدب والمنطق والفلسفة وعلم النفس والسوسيولوجيا والانثربولوجيا والسينما والإعلام والفنون التشكيلية؛ حيث نجد في كل هذه المجالات ما نصلح على تسميته

بالصورة المنطقية والصورة البلاغية والصورة الذهنية والصورة السينمائية والصورة الإعلامية؛ الثابتة منها والمتحركة⁴².

وتعد الصورة عنصرا مهما في الخطاب الإعلامي؛ حيث تتحدد أهميته على جودتها ووضوحها وارتباطها بواقع الحدث⁴³، كما تعطيه مصداقية وحضورا كبيرين لدى المتلقيين. ووجود الصورة إلى جانب النص جعلت الإعلامي يتوخى الإيجاز بأقصى درجاته تاركا إياها تصف الحدث لجمهور المشاهدين والقراء، وذلك للدور الكبير الذي تؤديه في توضيح الفكرة الأساسية للموضوع والتأثير المباشر على المتلقي⁴⁴. كما أنها براغماتية تقوم بنقل و تحيين أحداث ومشاهد ليست متاحة لتجعلها في المتناول، شائعة ومعروضة أمام الملأ.

وتعرّف الصورة على أنها أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، ولقد ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية أو رمزية أو وثائقية أو ترفيحية بكل أشكال الاتصال والتواصل، وهي واقع متحقق في حياتنا، فهي بشكل عام-بنية بصرية دالة وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلاقات والإمكانة والأزمنة، إنها بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة⁴⁵، ومن ميزاتها أنها تكون صالحة للنشر على وسائل الإعلام المكتوبة والسمعية البصرية، تؤدي وظيفة التوضيح والتفسير والدعم والإضافة، ولفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع، تحمل حسا فنيا اتصاليا وإفهاميا⁴⁶. ومن خصائصها-كذلك-أنها غالبا ما يتم انتقاؤها بكثير من العناية من بين عدد كبير من الصور المتاحة، بل إنها قد تقطع أو تعالج تقنيا لإحداث تغيير في التقابل أو اللون أو في ملمح آخر من ملامحها، وهكذا فهي -كما يقول رولان بارت في مقال تحت عنوان "رسالة الصورة" (1977)-موضوع جرى العمل عليه فجرى اختياره وتأليفه وتركيبه ومعالجته وفق قواعد تخصصية جمالية أو إيديولوجية، وإنها تحتوي على الكثير من عوامل الإيحاء⁴⁷. ذلك أن معظم الصور التي تعرض ونشاهدها على وسائل الإعلام المختلفة الثقيلة منها والخفيفة، تُنتقى مسبقا بعناية عالية وفائقة جدا. فما هي-إذن-أنواع الصور الإعلامية؟

- أنواعها:

تنقسم الصور الإعلامية إلى صور ثابتة وأخرى متحركة وذلك حسب طبيعة الوسيط الذي يحملها؛ إن كان صحيفة فهي ثابتة وإن كان سمعي-بصري فيمكن أن تكون ثابتة أو متحركة، وتأتي في الأشكال التالية:

1- **الصورة الإشهارية:** تعد إحدى التقنيات التي تقدم إمكانية تمثيلية كبرى لنقل الموضوعات المختلفة وإعادة إنتاج الواقع البصري والتعبير عنه، وتكون في الإشهار ثابتة ساكنة أو متحركة حية مرئية نابضة بالحوية والنشاط، فقد أصبحت تؤثر فينا وتتحكم في سلوكنا الفردي والجماعي، وقد أخذت موقع الظاهرة الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسه، وبخاصة مع التطور المذهل والعملاقة التكنولوجية في وسائل الإعلام والاتصال الذي استفاد منه عالم الصورة من حيث الإنتاج والتركيب

والتوزيع وتكثيف الأحجام، وتقدم الصورة للشيء الذي تصفه إشراقة قد لا تكون له في أصل واقعه، فتمنحه البهاء والأناقة⁴⁸. وهدفها دائما هو إقناع المتلقي بالسلعة المشهّر لها من أجل دفعه إلى فعل الشراء.

2- الصورة الخبرية: تمثل هذه الصورة حدث وقع في مكان وزمن معينين، وهذا النوع من الصور يعطي القارئ متضمنات للخبر ولا يجعله يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات؛ لأن ما تتيحه الصورة-أحيانا- تعجز عنه الكلمات. ونمثل لهذا النوع بصورة أحدثت ضجة إعلامية دولية كبيرة أدت إلى زعزعة علاقات ثنائية بين تركيا والكيان الصهيوني، وهي صورة إعلامية ثابتة غير متحركة، جاءت على صفحات الجرائد الصهيونية لغرض تبليغ رسالة محددة تقرأ بوضوح من دون جهد تأويلي. وعرفت هذه الصورة في وسائل الإعلام بحادثة المقعد المنخفض.



قرئت هذه الصورة على أنها إهانة مباشرة للسفير التركي من قبل نائب وزير الخارجية الإسرائيلي، في سياق استدعائه من أجل الاحتجاج على عرض تركيا لمسلسل وادي الذئاب الذي رأت فيه إسرائيل أنه يقدم جنودها على أنهم مجرمو حرب وبالتالي فتركيا معادية للسامية. وقد كان التقاط هذه الصورة من خلال هذه الزاوية مدروسا مسبقا، وهذا ما يصرح به النائب الإسرائيلي حين يقول أمام الكاميرا الإسرائيلية "إن الأمر الجوهري أن يرى العالم أنه يبدو "منخفضا" بينما نحن "مرتفعون"، وإن "هناك علما إسرائيليا فقط على المائدة بيننا". وبهذا القول أجاب عن كل التساؤلات التي ربما تطرح حول الغرض من نشر هذه الصورة في ذلك السياق الزمني والمكاني، وهو ما أدى بتركيا إلى مطالبة إسرائيل بتقديم "اعتذار رسمي" عن المعاملة التي لقيها سفيرها في هذا البلد، ورافضة بشدة اتهامها بمعاداة السامية.

لقد كان سبب منشأ الأزمة بين البلدين وسيلة إعلامية؛ حيث كان بها بداية الفعل وبها ردة الفعل. وما يهمننا في هذه الصورة أنها وُظفت كتقنية تبليغية تأثيرية تخدم أغراض المرسل أكثر مما تفيد المتلقي، ولذا يمكن وصفها بأنها غير حيادية

ولست بريئة إنها متواطئة مع المرسل على الدوام. وعليه فقد تحققت في هذا السياق-سلطة الصورة، التي نقصد بها قدرة التأثير فعليا على الأشخاص بالتماس مجموعة من الإجراءات التي تتحرك بين الإكراه والإقناع⁴⁹.

ومن مآ لا يتذكر صورة الطفل الشهيد محمد الدرة، التي تقدم لنا الموت في الزمن الحقيقي وتضعه أمام أعيننا، حيث يحتمي الطفل بكثير من الخوف والهلع وراء جسد أبيه ويحاول أبوه بدوره حمايته بجسده⁵⁰، لكن دون جدوى. وهي الصورة التي كان لها الوقع العظيم عالميا، حيث حشدت تعاطف المجتمع المدني والدولي وضاعفته مع القضية الفلسطينية، وعرّت واقع وحقيقة المحتل الصهيوني الذي كانت تخفيه وتتستر عليه بوسائل إعلامية أمريكية ضخمة.



أدت هذه الصور التي التقطتها عدسة مصور فلسطيني إلى إقناع الكثير من الناس والساسة عبر العالم بوحشية الصهاينة؛ حيث أثرت فيهم عاطفيا فغيروا مواقفهم وقنعاتهم التي يؤيدون بها المحتل، بعد أن فشلت في إقناعهم الكثير من الوسائل التي منها الشعارات والتنديدات والخطب السياسية والمسيرات السلمية... فكانت هذه الصورة على بشاعتها عامل تأثير وضغط قويين. وذلك لأنها شكل تعبيرى تواصلى قادر على خلق استجابة أكثر سرعة، وعلى تشغيل آليات اللاوعي عند المتلقي بشكل أعمق⁵¹، وفي هذه الحالة كان للصورة النسبة الكبيرة في فعالية التأثير والنفوذ إلى عقول وعواطف الجمهور في كل بقاع الأرض. وتظل قوة الصورة الإعلامية وقدرتها على الإبلاغ والإقناع تعتمد إلى حد كبير على ما تملكه من دلالة خاصة بها يحددها السياق الزمني والمكاني الذي ترد فيه.

وكننتيجة للبحث نقول إن لغة الخطاب الإعلامي دوما على موعد مع البلاغة؛ لأن الصياغة البلاغية لم تعد كما يعتقد الكثير من الناس- بذخا تعبيريا ولا ترفا أدائيا ولا حلية يزدان بها جسد اللغة حتى تظهر مفاتنه، وإنما هي ضرورة تفرضها بلاغة الإقناع؛ لأن الخطاب الإعلامي كغيره من الخطابات التداولية، يحمل جهدا حجاجيا؛ أي إنه يمتلك صنعة قصدية للتأثير والإقناع. وتعد الصورة عنصرا مهما في الخطاب الإعلامي، من حيث إنها أصبحت تؤثر فينا وتتحكم في سلوكنا الفردي والجماعي، وقد أخذت موقع الظاهرة الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسه.

- (1) - د/ بشير إبرير: التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري، دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع، مجلة اللسانيات واللغة العربية، العدد الأول، جامعة عنابة/ الجزائر، 2006، ص24.
- (2) - انظر، د/ رياض زكي قاسم: اللغة والإعلام، ضمن كتاب اللسان العربي وإشكالية التلقي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007، ص135.
- (3) - انظر، المرجع نفسه ص 132.
- (4) - انظر، د/ بشير إبرير: استثمار علوم اللغة في تحليل الخطاب الإعلامي، مجلة اللغة العربية العدد الثالث والعشرون، يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص105.
- (5) - انظر المرجع نفسه ص 94 و 95.
- (6) - انظر، د/ رياض زكي قاسم: اللغة والإعلام، ضمن كتاب اللسان العربي وإشكالية التلقي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007، ص133.
- (7) - انظر، د/ بشير إبرير: استثمار علوم اللغة في تحليل الخطاب الإعلامي، مجلة اللغة العربية العدد الثالث والعشرون، يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص140.
- (8) - انظر المرجع نفسه الصفحة ص90.
- (9) - انظر: د/ محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1 لبنان، 2008، ص 181.
- (10) - المرجع نفسه ص 106.
- (11) - انظر، د/ محمد شومان: تحليل الخطاب الإعلامي، أطر نظرية ونماذج تطبيقية، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1 2007، ص25.

- (12)- د/ عامر مصباح: الإقناع الاجتماعي، خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2006، ص17 و18.
- (13)- انظر، أوليفي روبرول: لغة التربية تحليل الخطاب البيداغوجي ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 27.
- (14)- انظر، بشير إبرير: إشكالية تصنيف النصوص (معالجة تعليمية) مجلة العلوم الإنسانية العدد5 جامعة بسكرة، الجزائر، 2003، ص150.
- (15)- انظر، د/ محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي " مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجاً"، ط2، إفريقيا الشرق، 2002، ص 25.
- (16)- د/ عامر مصباح: الإقناع الاجتماعي، خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2006، ص25 وما بعدها.
- (17)- د/محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005 ص6.
- (18)- انظر، د/ عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة مقارنة حاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1. 2009 ص17.
- (19)- انظر المرجع نفسه ص23.
- (20)- المرجع نفسه ص17.
- (21)- انظر: د/ محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحاج في البلاغة المعاصرة... ص 106.
- (22)- انظر، صابر الحباشة: التداولية والحجاج مداخل ونصوص، ط1. صفحات للدراسات والنشر 2008 . دمشق ص 70.
- (23)- د/محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحاج في البلاغة المعاصرة... ص 103.
- (24)- انظر، د/ عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة... ص36.
- (25)- انظر، د/ محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحاج في البلاغة المعاصرة... ص 7-12.
- (26)- انظر، د/ عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق - المغرب 2001 ص131.

- (27) - انظر، د/ بشير إبرير: دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، عالم الكتب الحديث، ط1.
الأردن. 2010، ص67.
- (28) - انظر، الحبيب النصراوي: التوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1. الأردن. 2010، ص 121. 122.
- (29) - انظر، د/ عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة، الدار المصرية اللبنانية، ص 2007.
ص 246.
- (30) - انظر، المرجع نفسه ص 249.
- (31) - انظر، المرجع نفسه ص 199.
- (32) - انظر، المرجع نفسه ص 213.
- (33) - انظر، أحسن ثيلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 87.
- (34) - د/ محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول... ص25.
- (35) - انظر، د/ عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة... ص46.
- (36) - انظر المرجع نفسه ص47 .
- (37) - انظر المرجع نفسه ص199.
- (38) - انظر المرجع نفسه ص 309.
- (39) - انظر، د/ عبد الرحمان الحاج صالح: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، موفم للنشر 2007، ص 341. 342.
- (40) - د/ عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة... ص 23.
- (41) - انظر، د/ عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة... ص316.
- (42) - انظر، د/ أبوبكر العزاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2010، ص101.
- (43) - انظر، ساعد ساعد: فنيات التحرير الصحفي، دار الخلدونية، الجزائر ط2، 2009،
ص65.

- (44) - انظر المرجع نفسه الصفحة 67.
- (45) - انظر، مخلوف حميدة: سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايديولوجيا، دار سحر للنشر ط1 2004، ص18.19.
- (46) - انظر، محمد أدهم: مقدمة إلى الصحافة المصورة، الصورة الصحفية وسيلة إتصال، ص22، نقلا عن عبد العالي بشير: الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجموعة محاضرات الملتقى الدولي العاشر عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، 2008ص139و140.
- (47) - انظر جوناثان بيغل، ترجمة محمد شيا، مدخل إلى سيمياء الإعلام، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت - لبنان، 2010، ص127
- (48) - انظر، د/ بشير إيرير: التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري، دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع... المرجع السابق، ص44و45.
- (49) - انظر، انظر، د/ نسيم الخوري: الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية، مركز دراسات
- (50) - انظر، مخلوف حميدة: سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايديولوجيا، دار سحر للنشر ط1 2004،
- (51) - انظر، د/ أبوبكر العزاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2010، ص104.

جمالية الانزياح الاستعاري في ديوان عبد القادر بطبجي مداح الأولياء الصالحين

أ. عبد اللطيف حني

المركز الجامعي - الطارف -

حظي الخطاب الشعري الشعبي الجزائري باهتمام الأوساط المثقفة، ولقي بينها رواجاً وانتشاراً ملفتاً للانتباه، حيث وطن نفسه في الذاكرة الثقافية بفضل شعرائه الفحول الذين تفتخر بهم الأمة، وتعتز بأثارهم التي استقطبت الباحثين والدارسين فراحوا يلجون أبوابه ويقتحمون أسواره، فتمكنوا من الإفصاح عن جمالياته وفنائه الخبيئة في أتون خطابه الشعري، فساعد ذلك على الغوص في أعماقه، وإجلاء كنوزه وتقديمه للأجيال بصورة أكاديمية لها قيمتها ومنزلتها.

وربما يعود الفضل في ذلك إلى جهود الباحثين والجامعيين الأكاديميين الذين اهتموا بموروثنا الشعري الشعبي جمعاً وتحقيقاً وضبطاً ودراسة ونقداً، ومنحوه المكانة التي تليق به وبقيته الفنية، بصفته مرآة أمينة للتاريخ والثقافة الجزائرية، ومظهراً لنمط تفكير المجتمع، بعد جفاء وقطيعة كادت أن ترمي به في طي النسيان وغياهب الزوال والاندثار.

وعلى هذا الأساس تستمد هذه المداخلة شرعيتها في تتبع أحد جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري والمتمثل في الانزياح الاستعاري بالدراسة والمقاربة باعتباره سمة من سمات اللغة الشعرية، إذ قرن الكثير من الدارسين جمالية الخطاب الأدبي بمدى توافر الانزياح وغيابه فيه، وذلك بما يليقه على الخطاب من ظلال تلميحية وإشارية أو يزوده بالغموض والإبهام، وما يمده بمجالات واسعة من التأويل.

كما تعتمد المداخلة على مقاربة هذه الجمالية في شقها البياني بالتركيز على الاستعارة برؤية مختلفة عن الرؤية القديمة (مكنية وتصريحية) في الخطاب الشعبي، متخذاً ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي المستغامي¹ (المحقق والمطبوع) مداح الأولياء الصالحين نموذجاً، حيث اعتمد الشاعر في مدحه للنبي- صلى الله عليه وسلم- والولي الصالح عبد القادر الجيلاني على الرمز والانزياح اللغوي وقد كان لخصوصية هذا المدح باعاً على الانزياحات في ديوانه، وستستعين المداخلة في رصد الانزياح الاستعاري على تصنيف يتوسل بالتبديل والإسناد أساساً دلالياً لكشف الانزياح وفق المراحل التالية :

1- التبديل: أولاً تبديل المادي بالمادي / ثانياً تبديل المعنوي بالمادي / ثالثاً -
تبديل المادي بالمعنوي

2-الإسناد: 1-2-إسناد خصائص العاقل إلى غير العاقل: أولاً-مخاطبة غير العاقل / ثانياً-وصف غير العاقل بصفات العاقل. 2-2-إسناد اللون إلى ما لا يقبله. أولاً-الاستعارة وتشكيل الصورة الشعرية:

تتمتع الصورة الشعرية بمفاهيم عدّة، إذ لا يزال المصطلح يتداوله بعض الدارسين بالمناقشة، فكثرت حوله التعاريف لأنه لا يزال « غامضاً ومحيراً للدارسين عامة، وكان أرسطو، ومن قبله أفلاطون يوازنان بين عمل الشاعر وعمل الرسام، ثم جاء الجاحظ من بعدهما بقرون ليرى كذلك أن للشعر صناعة، وضرب من النسيج، وحسن من التصوير»².

وقبل التطرق لتعاريف الدارسين للصورة، نتعرض لمفهومها لغة؛ فهي تجسيم ورسم لإنسان أو حيوان أو تجسيم طبيعي، «وتعني الشكل وصورة حسنة وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والصورة حقيقية الشيء وهيئته وصفته»³، ويضيف علي صبح في معنى الصورة قائلاً: «فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة الفكرة صياغتها...وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها»⁴.

أما اصطلاحاً فهي: «أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية، تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى، تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه»⁵.

وقد كان النقاد القدامى يهتمون بالصورة من حيث لا يدرون، وذلك بتوظيف الوسائل البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، «بيد أن تطبيقهم لهذه الوسائل كان جزئياً لا يتعدى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة»⁶.

ومن النقاد القدامى، الذين أولوا جانباً مهماً للتصوير في العمل الأدبي، عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة وعلم البيان، حيث يبين وجهة نظره في قوله: «فالانتقال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتجملات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعّل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق وترنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»⁷.

ويقصد الجرجاني من التخيلات التي تهز الممدوحين أي تجعلهم يتفاعلون مع الكلمة، ورسم صور بديعة تحركهم، أن «ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى»⁸.

أما النقد الحديث فقد اعتمد في دراسته للصورة الشعرية على عنصر الخيال، باعتباره عاملاً ديناميكياً يقع على مستوى مخيلة الشاعر ويتميز في خفة وتوافق مع التجارب الشعورية، ويولد الصورة البديعة، لذلك فالصورة تثبت الخيال . وأولى الرومانسيون جانباً مهماً للخيال، وأعطوه الدور الحقيقي في صنع وتشكيل الصورة خاصة الشاعر الإنكليزي كولوريج (Coleridge) الذي اعتبره المجسد لأعماق وأحاسيس الشاعر، والكاشف لجماليات الحياة لديه، فهو «طاقة روحية هائلة، أو عالم مطلق غير محدود، بينما عالم الحياة المادية حامل محدود و زائل»⁹.

أما عبد القادر القط فيرى في الصورة ذلك التشكيل المكون من الخيال والطاقت اللغوية والتعبيرية المكتسبة من الأديب، فيقول: «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرهما من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني و يرسم بها الصورة الشعرية»¹⁰. وهكذا نستنتج مما سبق أهمية الصورة الشعرية في العمل الأدبي ودورها في إشعاعه ومدته بالحياة والنماء وتشبيعه بمختلف القيم، وجعله قابلاً للتطور والتحول والتوالد المعنوي، «ولكونها مهمة في البناء الشعري وتركيبه الجمالي في عالم الإبداع»¹¹.

ويكمن نجاح الصورة الشعرية في توقعها حالة الإدهاش والمفاجأة في وعي وإحساس المتلقي الذي يملك عقلاً ووعياً يميز به الحقائق ويفرز به الصور، ومجال الإدهاش والمفاجأة الشعر لما يتميز به عن النثر وهذا ما نسعى إلى بيانه من خلال الوقوف على مفهوم الانزياح الذي يزيد من شعرية الصورة في القصيدة الشعبية وما يحقق على مستوى الاستعارة باعتبارها مظهر من مظاهر الانزياح.

ثانياً- الاستعارة مظهر من مظاهر الانزياح:

الكتابة الشعرية هي مدارات تحايل الشاعر على اللغة، كما تتوق إلى ممارسة وجودها عبر مغمرة تغدر بمنطق العقل، وتحمل معاني الجمال والإشراق فيقبلها المتلقي دون العودة إلى معادلات الحساب اللغوي الاعتيادية؛ فالشاعر في رصده دلالة الكلمات والعبارات يبحث عما هو مجهول فيستحضره ويفعه في سياق يعبث به الانزياح الذي يطبع اللغة بلامح جمالية شعرية وينتج ذلك «عندما يقرر المتكلم مخالفة قواعد الاستخدام اللغوي ليعطي عباراته قيمة جمالية»¹² هذا الانعراج يصور الخطاب بشكل غريب و غامض، ويمنحه القيمة الفنية التي تدفع ذهن المتلقي للبحث العميق عن مصدر الغرابة والإدهاش والمفاجأة في الصورة، ومحاولة الاجتهاد في إرجاع الحقيقة والأمور لنصابها الأصلي والطبيعي، فالخلل الدلالي في السياق

«الطريقة الحتمية التي ينبغي للشعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبدا بشكل طبيعي»¹³.

أن الانزياح¹⁴ استنطاق غير عقلي للغة، يتملص من المعاني القريبة التي تبوح بها المفردات، فالخطاب الشعري له بنية لغوية «تعبّر عن الأفكار والأشياء بطريقة غير مباشرة لأنها تقول شيئا وتعني شيئا آخر»¹⁵، ومن هنا تشكل دراسة الصورة الشعرية مفتاح الدخول إلى النص وكشف مفاصله لأن «الذي يساعد على الدخول في عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها وإدراك العلاقات فيها»¹⁶، فالشاعر يستخدم الكلمات نقطة انطلاق لموجات تعبيرية، وتراكيب دلالية متلاحقة، وهي تستقطب استراتيجيات بنائية متنوعة، هذه الاستراتيجيات محققة في الصور المجازية من استعارة وتشبيه ورموز، لها سلطة النسق وطاقته المحققة في العلاقات الداخلية التي تفتح النص على أفق التأويل وهو العمق الحركي للدلالة التي ترسم منحنيات معرفية مختلفة، تتدرج في فك مغاليقها المرصودة القراءات المتتالية، ولما كان تعامل الشاعر مع الكلمات يميل إلى الرغبة في تجاوز المعاني المباشرة ويستهدف الجهر بأسرارها فإنها تلهم بتحريض جامع على هندسة الخطاب في انساق هي موئل القيم الجمالية للنص.

وعليه فالانزياح مقوم هام لتحديد جمالية النص الشعري من خلال تجاوزه العادات الكتابية والقوانين المعجمية، وبذلك يكون الانفلات من سلطة المؤلف والمعتاد عليه لتحقيق هدف جمالي على مستوى البناء والدلالة، ولذلك اعتبره رومان جاكسون انحرافا «لنأتي أولى وظائف الشعرية في البحث عن انحراف النص عن مساره العادي لتحقيق وظيفة جمالية»¹⁷.

كما يحيلنا الانزياح -العدول- إلى كشف موهبة الشاعر التي تتمثل في قدرته على الكشف عن الدهشة والمفاجأة وهذا يغذي النص بجماليات متعددة. واهتم النقاد القدماء بالتشبيه وأعطوه أهمية بالغة، فال منهم الشرف والقسط الوافر من الدراسة، ففصلوا في ضروبه وتعاريفه ونقبوا عنه في كل ما أبدع من شعر ونثر، غير أن الاستعارة لم تحظ بهذه الحفاوة والاهتمام، ولعل ذلك يعود لنمط العقلية العربية في عصورها الأولى، واعتمادها على الفطرة والسليقة في الإبداع، فكان التشبيه أقرب في الصياغة من الاستعارة.

ولعل مرد هذا التباين في الاهتمام؛ أن القدماء يربطون الاستعارة بالتشبيه، ويجعلونها ناتجة وليدة عنه، فهو الأصل والاستعارة فرع منه، ولا يمكن أن تتحقق الاستعارة بدون تحقق عالم التشبيه، ولعلنا نستخلص من قول الجرجاني تعليلا فيما ذهبنا إليه، بحيث يقول: «اعلم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبدا»¹⁸ وما يبرر تبعية الاستعارة للتشبيه، تعريف الجرجاني لها حيث يربطها بالتشبيه، وهذا ما يعبر عنه البلاغيون بعبارة مختصرة تعرف الاستعارة، وتقرب مفهومها، فيقولون: «الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»¹⁹.

ورغم ولع النقاد القدماء بالتشبيه، فإن للاستعارة مكانة هامة في التصوير البياني، فاحتلت موقعا أحسن من التشبيه؛ لأن المحدثين اختلفت نظرتهم، وأصبحوا يفضلون الاستعارة لما فيها من عمق في المعنى، وإشارة ذكية في النفس، وجمالية في التصوير تضيفها على النص الأدبي، عكس سهولة ووضوح التشبيه، التي تكسب النص غموضا معنويا، بل يفضح المعنى ويكشف أسرارها من خلال معادلته البسيطة؛ مشبه ومشبه به ووجه الشبه بينهما «ومن هنا يأتي عمق الاستعارة، وسطحية التشبيه من الحدود بين طرفي التشبيه غير منفصلة، يعمل كل منها بذاته، وتفرّد بينهما تلقى الاستعارة الحدود، وتدمج الأشياء، حتى المتنافرة في حده»²⁰.

إن للاستعارة قدرة فائقة في استعمال وإبراز التجربة الشعرية للمبدع، «لأن صورها أكثر وفاء واستنفادا لعناصر التجربة الشعرية، حين تتخلص من القيود والفواصل، والعلاقات المحدودة زمانا أو مكانا، أو الأجسام المشكلة بهيئة خاصة لا تتغير في دلالتها، وكل ما في الاستعارة من عناصر لا يلزم وجوده -حتمافي الواقع لكنه يستمد حيويته من مجال إبداع الشاعر، الذي لا يرى شيئين، بل يرى شيء واحدا»²¹.

وهذا ما جعل الاستعارة أهم مظاهر الانزياح لقيامها على "عدم الملائمة" كما أقرها جون كوهين «في التقابل الحاصل بين المعنى الإشاري والمعنى الإيحائي الناتج عن تغير المعنى»²² كما أنها تحقق الحركية والجلبة التي من شأنها تحريك النفوس وشد الانتباه بخلاف الصور الأخرى لأنها توظف الكلمة في غير ما وضعت له أصلا أي انزياح عن مدلولها الأولي والطبيعي، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي إن تسند إليه «ويتحقق الانحراف اللغوي في الاستعارة عندما نأخذ الكلمات بمعناها الحرفي، أما إذا راعينا المعنى التأويلي للكلمة زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير»²³ وتعرف الاستعارة بالانزياح الاستبدالي أي فيما هو غائب يستبدل به الحاضر أو يعوضه²⁴ وهذا ما نسعى إلى كشفه في شعر عبد القادر بطبجي مداح الأولياء.

وسنتعامل مع الاستعارة بروية جديدة تختلف عن المفهوم التقليدي لها (مكنية، تصريحية) لأنها لا تكشف لنا الانزياح، من خلال التصنيف السالف الذكر الذي يعتمد التبديل والإسناد منطلقا دلاليا يوضح الانزياح وفق النقاط التالية: 1- التبديل 2- الإسناد.

ثالثا- الانزياح الاستعاري من خلال التبديل والإسناد :

أ- التبديل:

يودع بطبجي حالة من الاستغراب واللذة معا في المتلقي بواسطة عملية التبديل الاستعاري الموظفة في شعره بشكل واسع، وهذا نتيجة الهوة الحاصلة بين الأصل والتبديل دلاليا، وهو ما يعرف بالانزياح البياني، ويظهر في الصور الشعرية التي يتم التبديل فيها: أ-تبديل المادي بالمادي/ ب-تبديل المادي بالمعنوي/ ج-تبديل المعنوي بالمادي.

أ-1-تبديل المادي بالمادي :

تجع النماذج الشعرية في ديوان عبد القادر بطبجي التي يحدث فيها الانزياح في الاستعارة بتبديل المادي بالمادي التي تحدد الاستعمال اللغوي المنزاح في مقابل الاستعمال اللغوي الإشاري العادي الذي لا تبدل فيه، وسنبين الأصل اللغوي المستعمل لتقريب البديل لنوضح الانزياح وتتكشف جمالية الاستعارة في الشعر الملحون الذي اجتهد الشاعر في الاستفادة من طاقاتها المنزاحة ويظهر ذلك في قوله:

لَوْ جَبَرْتُ لَكَ نَمَشِي بِالشَّفَرِ لَوْصَلْتُ لِلْبَلَادِ نَسْكَنَ بِالْعَشْرِ
نَعْتُرُ فِي حَرَمِ حُرْمُكَ يَا بَدْرِي لَا شَمْسَ انْضَوَاتٍ عَنِ
أَقْرَيْتُ مُنَاقِبَكَ يَا حَايِزَ الْفَخْرِ بَرَهَائِكَ كَالْهَلَالِ عَامِلَ الدَّارَةِ
الأجداري

ففي هذه الصورة نجد بطبجي يسمو بالولي إلى أعلى الدرجات، ويشتاق إلى لقياه (لو جبرت لك نمشي بالشفر)، ثم يذكرنا أنه اطلع على مناقبه وأعماله وكراماته، فهي مثل الهلال الذي تنتظره الناس لتفطر لرؤيته، فقد شبه الشاعر غرامه وحبه وشوقه بالصوم، وحببيه بهلال الإفطار، وبذلك بلغ بالمتلقي إلى الإعجاب به، لكنه يدهشه ويفاجئه بكلمة "الشفر" لأنه لم يخلق لنمشي به أو عليه، والحقيقة أن الشفر بديل للأرجل، فالبعبارة لو جبرت نمشي لك على الأرجل لا تحقق الإدهاش والغربة ولا الانزياح عكس ما جاء في عبارة " لو جبرت لك نمشي بالشفر" فالشفر يقصد به بطبجي الأرجل ونفسه المشتاقة للقاء حببيه الذي تناقلت أخباره جميع الناس، للتعبير عن ما في نفسه من وله وعشق وظف هذا الانزياح المادي البليغ.

وتطالع في قصيدة "صل يا ربي وسلم على طه شفيع الأمة" في مدح النبي تغنيا بالخصال المحمدية وإظهارا للحب الذي سكن قلب الشاعر وشوقا لزيارة الروضة الشريفة، حيث يقول:²⁵

الصَّلَاةُ تُبْرِئُ مِنَ السِّمِّ هِيَ لِسْفَافٍ حَكْمَةٌ
بَهَا الذَّاكِرِينَ تُغْنِي مَزْيَانَهَا يَا نَاسَ كَلِمَةٌ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ عَلَى طَه شَفِيعِ الْأُمَّةِ

ويذكرنا بطبجي بفوائد الصلاة على الرسول p، إذ تطرد الهموم والأحزان عن النفس وتدخل عليها الفرح والسعادة، كما ترفع الدرجات، وتزيد من قيمة العبد عند ربه، فيصبح من الذاكرين الغانمين، غير أننا نجد تبديلا عجيبا في عبارة "الصَّلَاةُ تُبْرِئُ مِنَ السِّمِّ" حقق من خلالها بطبجي الدهشة في ذهن المتلقي فالصلاة تؤدي إلى الراحة النفسية والأجر من المولى تعالى، فهذا الانزياح يدفع المتلقي إلى كشف البدائل المناسبة أو ما يمكن أن يكون أصلا وطبيعة وما تعارف عليه في حياته واستعمالاته اللغوية، ولعل ارتباط الصلاة بشفاء الإنسان من سموم الشيطان التي تغزو نفسه كل حين فهي الترياق لها ولا بد على الإنسان التزود بها ليشفى من أمراضه النفسية، وهي رمز الاستقامة والاعتدال والشفاء في المجتمع المسلم.

وينقلنا شاعرنا إلى صورة انزياحية تبادلية أخرى في وصفه لحالته التي قهرها
العشق والحب للولي الصالح الجيلاني، حيث يقول:²⁶
السَّقَامُ أَقْهَرُنِي وَأَعْدَمْتُ مِنَ الْبَصَرِ أَحْرَمَ النَّوْمِ وَعَيْشَتِي رَجَعَتْ مَرَّةً رَأْسِي
مَنْ الْمَحَانُ شَابَ فِي صُغْرِي
عُدْتُ بَيْنَ الْحُسُودِ مَطْرُوحٌ لِلضَّرِّ لَا صَحَّةَ لَا كُتَّافَ بَرَّانِي بَرًّا لَا مَنْ
يَعْرِفُ مَنْ أَحْبَابُ قُدْرِي

يفتح الشاعر البيت الشعري بالسقام أي المرض الذي نسب إليه "أقهرني" أي
غلبني وهو الفعل الذي يجعل العقل يتوقع أنه الإنسان أو الحيوان لكنه يتفاجأ في البيت
أنه السقام بديلاً عن الإنسان، ويستمر في إدهاش المتلقي والإبحار به إلى عالم الغرابة
بواسطة التبديل في "عَيْشَتِي رَجَعَتْ مَرَّةً" فالعيشة المادية أضحت مرة بدل أن تكون
الفاكهة أو النبات مثلاً، فبطبجي يسعى من خلال هذا الانزياح إلى إقناع المتلقي بمدى
تعلقه بمحبوبه وارتباطه به نفسياً فوجوده وزيارته تنسيه ألم الأيام وتذهب عنه
الحزن، ويخبرنا من خلال انزياحه بوفائه له ومواضبته على طريقته الصوفية، بدل
التصريح بالمقولة مباشرة .

ويخاطب وليه الصالح، شاكياً له بأسقامه وأمراضه جراء عشقه فيقول:²⁷
سَلَكْنِي مِنَ الْأَمْطَارِ بَيْنَ قَوْمِ الْأَشْرَارِ وَارْفَعْنِي بَيْنَ أَنْطَارِي
جَبْنُكَ شَاكِي بَكَدَارِ أَيَا فَارَسِ الْأَقْطَارِ حَلَّ مِنَ الضِّيقِ أَعْزِي

نكشف تبديلاً غريباً، يودع في أذهاننا الدهشة والغرابة التي يسعى إليها
الخطاب من خلال بداية البيت الثاني "سَلَكْنِي مِنَ الْأَمْطَارِ" فالشاعر يطلب من وليه
إن يخلصه من الأمطار غير أن المنطق والعقل يأبى أن يتخلص الإنسان من الأمطار
لأنه يتخلص من الديون والحبال، فالتبديل الذي وقعه الشاعر يدفع بالمتلقي إلى البحث
عن بدائل منطقية مألوفة طبيعية وذلك بإيراد القول المباشر ونفي القول الأول لأنه
يعمق الفجوة بين الحقيقة والتخليص لا يكون من الأمطار فهذه صورة إشارية إلى
الخوف والألم الذي يلم بالشاعر فالحوم تنزل عليه كالأمطار وهي إشارة إلى المعاناة
التي يتخبط فيها ويواجه لوحده.

إن ديوان الشاعر مليء بالنماذج الشعرية التي تضم التبديل الاستعاري
(مادي/مادي) التي وظفها بطبجي لصياغة مدحه ووصف حالته النفسية لوليه من
جاء حبه وعشقه له، وندائه للشيخ وتوسله هو طلب الخروج من هذه الحالة السيئة
التي يصفها بالمهلكة، «فالجديد في قصائد الملحن الخاصة بمدح هؤلاء أو الاستجداد
بهم يتمثل في الربط بين الشاعر وبينه وبين الفرد ومجتمعه»²⁸.

ولكثر النماذج الشعرية نتخذ طريقة الوصف الجدولي لتقارب النماذج في
معانيها الموضوعاتي لتفاديا لتكرار الوصف والتعليق:

الجملة الشعرية	الانزياح (التبديل)	الاستعمال الإشاري	الصفحة في الديوان
----------------	--------------------	-------------------	----------------------

220	شق الأرض	شق البلاد	شق بلاد التلول
223	سيف الفارس	سيف نوره	سيف نوره باين مشهور
220	أعطاك الأشياء	عطاك ودك الأسرار	عطاك ربي ودك بالأسرار
218	قلبي تقوى نبضاته يشتوي اللحم فوق الجمر	قلبي تقوى ناره يشتوى فوق الجمر	كل يوم قلبي تقوى ناره يشتوى فوق محاور الجمر
25	جبين المرأة وجه الأم	جبين الشمس وجه القمر	نوره جبين الشمس أبيض وجه القمر
	يحنن المنشد	يحنن العود	ما يحنن العود

2-تبديل المعنوي بالمادي:

ضمن بطنجي خطابه الشعري صنفاً آخر من البديل وهو المعنوي بالمادي إلا أن العنصر المادي في التبديل محذوف، والذي يدلنا على أن المحذوف مادي هو الوظيفة التي يقوم بها المعنوي البديل، «وإذا كانت مسافة التوتر بين المادي والمادي مؤثرة، فإن من باب المفارقة المنطقية بين المعنوي والمادي أن تكون مسافة التوتر بينهما أبعد»²⁹ ويظهر ذلك جلياً في قول الشاعر:³⁰

ذَا الزَّمَانُ وَالرُّوحُ لِهَوَاكَ طَائِرُ مَا أَلْيَانُ عَزْمُكَ فِي وَعْدِي

بصاحب المتلقي بالدهشة والمفاجأة في البيت الشعري بداية في صدره "الروح لهواك طائر" والتي أصلها "طائر الروح لهواك"، فالفعل "طائر" نتوقع أن يطير العصفور أو الحمام غير أن بطنجي يبدله بالروح المعنوية وهو ما يربك المتلقي، وتتزاحم الدلالات في ذهن المتلقي وهو يحاول تكييف التبديل الحاصل وتخفيف الانزياح غير أنه يدهش أكثر في عجز البيت حين نقرأ "ما أليان عزمك" ففي هذه العبارة تبديل مادي بمعنوي حيث استبدل القلب مثلاً "بالعزم"، وهذه السياقات تؤدي إلى توسيع الفجوة بين المتلفظ والحقيقة لدى المتلقي، وكلها تعبر عن مدى الشكوى التي يبديها بطنجي لوليه الصالح.

ويظهر أيضاً التبديل المعنوي بالمادي:³¹

قَبْلَ سَنَ الصَّوْمِ شَغَلَنِي هَوَاكَ شَاعِرُ حَرَفَتْنِي أَنْظَمُ النَّشَادِي
بِالْهُوَى مَزَيَّلَفَ عَقْلِي لِهَوَاكَ سَافِرُ أَشْ وَأَشْ خَيَّبَ لِي سَعْدِي

نمعن النظر في عبارة "شغلني هواك" فنذكر أن الهوى لا يقوم بفعل الإشغال لأنه معنوي وهو بديل عن الإنسان أو الحدث المادي الذي يرى ويشاهد ويحس، وبما أن بين الهوى المعنوي والإنسان المادي فرقا شاسعا وقع هذا التبديل في النفس أثرا كبيرا، ولا يستطيع المتلقي كشفه إلا إذا أمعن فيه النظر وتأمل وأول ونفس التبديل يحصل في عبارة "عقلي لهواك سافر"، فالعقل لا يقوم بالسفر لأنه معنوي وهو بديل

عن الإنسان، وهذا ما يحيل المتلقي دوما لحالة الشاعر النفسية الحرجة التي يود تبليغه بها.

ويقول في قصيدة "جلول ولد خيرة سلطان الصالحين":³²

بَهْوَاهُ نَعْنَمُ أَفْرَاحٍ سَعْدِي أَمَدَحْتُ سُلْطَانُ

لُبْدًا بِيهِ نَرْتَاحُ هَوَايَ يَعُودُ فَرَحَانُ

نطالع في البيتين الأفراح والهوى، فالأفراح لا تغنم، والمتعارف أن الماديات هي التي تريح وتحاز وليس المعنوي، لأنه غير ممتلك، كما أن الهوى لا يفرح لأنه معنوي، إنما الإنسان هو الذي يفرح فهو مادي وهو قول مباشر لا يشكل إدهاش للمتلقي، وحين نمعن النظر نجد الشاعر استفاد من التبديل الإيحاء إلى الحب الذي يمكنه لمحبوبه وقيمة التواجد معه ورضاه عنه.

ونقدم فيما يلي جدولا لبعض النماذج التي وقع فيها الانزياح الاستعاري بتبديل المعنويات بالماديات:

الجملة الشعرية	الانزياح (التبديل)	الاستعمال الإشاري	الصفحة في الديوان
رَبِّيْ أَعْطَى لِلْإِسْلَامِ كَنْزَ مَا	اعْطَى لِلْإِسْلَامِ كَنْزَ	أَعْطَى لِلرَّجُلِ كَنْزَ	241
يَا كَنْزُ الثَّغْرِيفُ	كَنْزُ الثَّغْرِيفُ	كنز المال	254
كَنْزُ الْأَسْرَارِ لَعْرَجُ دَبَابُ	كَنْزُ الْأَسْرَارِ	كنز المال	63
عليك مداح يا هلال الجود	يا هلال الجود	هلال السماء	241
ساس الاقتداء ينبوع الجود	ينبوع الجود		244
مضمون من المحايين مرة	مضمون من المحايين	مضمون بالمال	246
أحلو في القلب وكثيرة	أحلو في القلب	أحلو في اللسان	250
به الحق أشتهر وأتغنى	الحق أشتهر	الرجل أشتهر	256

أ-3-تبديل المادي بالمعنوي:

يعتمد هذا الصنف من التبديل على تشبيه المادي بالمعنوي، إلا أن المعنوي في التبديل محذوف، ولم يحتفي الخطاب الشعري البطبعي فكان قليلا غير أنه مظهر من مظاهر الانزياح الاستعاري «لأنه يستند إلى تصور عقلي هلامي غائب يعوضه مادي مدهش وهو ما يستدعي عمق تأول وبعد توقع» وهذا ما يظهر في قول الشاعر:³³

وَأَنَا قَصْدِي وَقَصْدُ قَصْدِي وَالْقَصْدُ الْفَاخِرُ وَالْقَصْدُ الَّذِي أَكْوَى دَلِيلِي كِبَاتُ الزُّورِ
يَنْبَنِيهِ الْمُتَلَقِّي بِتَوْظِيفِ الْعَقْلِ لِكَشْفِ الْحَقِيقَةِ فِي أَنَّ الدَّلِيلَ (ويقصد به نفسه وروحه) لا يكوى وأن القصد أي الزيارة لا تكوي، وهذا ما يعني بوجود تبديلين، تبديل النار المادي بالمعنوي القصد، والجسد المادي بالمعنوي دليلي، فأنت لا تستغرب ولا تدهش إذا قلنا لك اكنوى بالنار واكتوت يده، فالشاعر اعتمد الانزياح الاستعاري بواسطة التبديل لبيان مدى وجعه وتجسيمه وتشخيصه في المتلقي. ويظهر التبديل في قوله:³⁴

فِي بَهَاكَ إِذَا نَظَرْتُ نَبْرِي نَهْنَى وَنَزُورُ ذَا الْكَدَارِ
تزلزل هذه الصورة الشعرية المتلقي وتضعه أمام وضعية غريبة مدهشة غير مألوفة لديه في عبارة "نזור الكدار" لأن الكدر لا يقبل وصف كلمة الزيارة التي ترتبط بالمادي في منطق العقل والحقيقة، وأقرب توقع يلجئ إليه المتلقي "نזור الجار أو الصديق أو الوالد" وفيها ترفع الإثارة والدهشة والغرابة إلى المباشرة، وبذلك إبدال المادي "الجار" بالمعنوي "الكدر" وفيها دلالة إلى تحدي الشاعر للخوف والكدر بزيارة وليه في اليقظة أو النوم، وفي تبديل آخر يقول :

تَجْرَحُ الْمُحَنَّةَ بِالطُّمُوسِ يَنْقُضُ بَعِيزُ مُوسٍ
قَاهَرُ نَبْلَهَا مَعْكَوسُ رَمَزُ شَكْلِهِ لَحِيسُ

فالشاعر يحدث انزياحا استعاريا بواسطة إسناد فعل الجرح للمحنة وإسناد النبل المعكوس لها وهذا غير معقول ومقبول لدى المتلقي، والربط بين الدلالات يحتاج إلى إجهاد وإعمال فكر فكل عبارة من السياق لها تأويل على النحو التالي يجرح الخنجر، نبل القوس معكوس، فهذه العبارات مباشرة لا انزياح فيها في مقابل ما صرح به الشاعر "تجرح المحنة، نبلها معكوس".

إن هذا التبديل المعتمد من بطبجي أودع في الخطاب الشعري الملحون شحنة دلالية حادة التغيير وذلك بالإشارات الرمزية التي توسع المعنى بواسطة الصور الشاذة الغريبة التي تغوص بالمتلقي إلى خبايا نفسية الشاعر وهذا ما يريده بطبجي من وراء الانزياح الاستعاري.

ب-الإسناد:

لا نقصد بالإسناد المصطلح الموظف في النحو والبلاغة، إنما يفهم منه الدلالات التي يقوم بها إسناد صفات معينة لغير المتصف بها في حقيقته، وليست من لوازمه، وسنقسمه إلى: أ-إسناد خصائص العاقل إلى غير العاقل/ ب-إسناد اللون إلى ما لا يقبله.

ب-1- إسناد خصائص العاقل إلى غير العاقل:

يختص هذا الصنف من الانزياح بالمزج في المعقول بين شيئين يختلفان بطبيعتهما الحقيقية عن بعضهما البعض (العاقل وغير العاقل) ولا نشك أن هذا المزج والاقتران والتمازج غير المنطقي يشكل تأثير وإدهاشا وإغرابا لدى المتلقي، وللقوف على هذا الصنف من الانزياح فإنه يخضع إلى التقسيم التالي :

ب-1-أ-مخاطبة غير العاقل :

إن من غير المعقول أن نخاطب غير العاقل الذي لا يعي ولا يفهم قولنا، فذلك يشكل الشذوذ والخروج عن المألوف والعدول والانزياح، وهذا ما سنحاول كشفه في الخطاب الشعري الملحون في قسمين أساسيين هما: مخاطبة غير العاقل المادي والثاني: مخاطبة غير العاقل المعنوي

ب-1-أولا -أ-مخاطبة غير العاقل المادي:

ويظهر هذا القسم من الانزياح في قول بطبجي:³⁵

يا رياح الفكر "راه هاج شوقي وأكثر عني الغرام لعرج خضر العلام شوقني في بهاء خلاني عابد النحيب

يضم هذا البيت الشعري عبارة النداء المكنة من أداة النداء (يا + المنادى) الذي ينحصر في الرياح الموصوفة بالفكر، فالرياح لا تقبل النداء وهذا من الطبيعة والحقيقة وهي دلالة على الصمود والتحدي الذي يتسلح به الشاعر لمقاومة أمراضه وأسقامه ووفائه بحب وليه.

وفي سياق آخر يوسي بطبجي نفسه ويتغنى بغرام وليه فيقول:³⁶

يَا جُرْحُ خَاطِرِي لَا تَتَبَرَّمْ لَا تَهْدَأْ فَيُكْ ذَا الْمَلَامَةِ

يَا بَحْرُ الرُّوحِ الْأَعْظَمِ يَا لَعْرَجِ قَارَسِ الْقِيَامَةِ
فالمتلقي يسائل البيت الشعري عن إذا كان الجرح والبحر هو المخاطب على وجه الحقيقة، وتزداد دهشته عندما يلاحظ نسبة الخاطر للجرح، والروح للبحر، وهذا التساؤل يشكل انزياحا ويتجلى من خلال النداء الموجه إلى الجرح والبحر وهنا في "جرح خاطري" تبديل المادي "جسدي" بالمعنوي "خاطري" و"بحر الروح" تبديل المادي "البلاد أو المنطقة بالروح" وهو ما يشكل دلالة على مكانة الولي الصالح.

ب-1-أولاب-مخاطبة غير العاقل المعنوي

في هذا الوصف خاطب الشاعر الشعبي غير العاقل المعنوي وقد تمثل بكثرة في الديوان باعتبار الشاعر يركز على نفسيته وحالته الشعورية التي مر بها، ونقصد بالمعنوي هنا ما أشرنا إليه في مواضع وصف الانزياح الاستعاري في مخاطبة غير العاقل المادي، وما كان من جنس الروح والنفس والصبر والفرح والحزن والجوارح والعواطف عموماً، وفي هذا يقول بطبجي:³⁷
بَرَمَ يَا فَرَحَ الْخَصَائِلِ بَيَّا ذَا الْوَحْشِ طُلُ
لِلَّهِ عَلَيْكَ يَا فَوَيْدَرُ دَاوَيْنِي
نُسْتَرَاخُ

يتمحور البيت الشعري على النداء الموجه إلى الفرح، وبذلك جاء النداء لغير العاقل المعنوي (الفرح) وهذا ما شكل انزياحا عن الحقيقة التي لا يجوز فيها نداء غير العاقل، وفي ذلك دلالة على تكثيف المعنى وتأكيد حب الشاعر للجيلاني.

ويبوح بطبجي بشكواه وألمه فيقول:³⁸

اعْيَيْتُ مِنَ الْبُكَاءِ وَمَنْ الشُّكْوِ يَا صَبْرِي مَا قُضِيَتْ حَيَّةٌ

يتوجه بطبجي بالنداء إلى الصبر مبتعدا بالمتلقي عن أصل الخطاب الموجه إلى العاقل، ومعبرا عن مأساته النفسية التي لا يستطيع مداراتها لأنها فاق تحمله وصبره، ويتبع جملة النداء بعبارة أخرى لا يتصف بها الصبر وهي قضاء شيء وبذلك يبتعد عن الحقيقة ويتخذ من الانزياح الشاخص في البيت الشعري مجالا لإدهاش القارئ والبعد في المعنى والعمق في الدلالة.

كما يظهر الانزياح في قول بطبجي:³⁹

يَا الْهُوَى كُفْ عَنِي هَذَا الْقَوْلَ
يَا تَرْيَاقُ الْعَلَلِ يَا طَبِيبُ الْعَصَاصِي
مَا رَاهِشِي فِي الْخَلَاءِ مَنْ أَخْدَمَشِي رَقَبَةً
يَا غَوْثُ مَنْ أَبْقَى فِي الْخَلَاءِ بَلَا جَيْشُ

وذلك من خلال نداء الشاعر للهوى، وهو غير عاقل معنوي، ويزيد هذا العدول غرابة وإدهاشا في هذه الصورة الشعرية بما أضافه بطبجي للهوى فهو يطلب منه أن يكف عن الأقوال، وبذلك يكون تبديل للمعنوي لهوى بالمادي الإنسان ويقصد الشاعر من هذا الانزياح تعلق الشاعر بالولي حبا وشوقا ويريد تبليغ هذا المعنى للمتلقي.

ب-1-ثانيا- وصف غير العاقل بصفات العاقل:

سندرس في هذا العنصر إسناد صفات العاقل إلى غير العاقل، ووصف العاقل بصفات العاقل وبعث الحركة والحيوية فيه، ولا نقصد بالعاقل صفة العقل الصرف إنما نشير إلى العقل والحياة والحركة المدركة والتي يشترك فيها الإنسان والحيوان، ولتوضيح الانزياح الاستعاري قُسم إلى قسمين وصف غير العاقل المادي بصفات العاقل ووصف غير العاقل المعنوي بصفات العاقل .

ب-1-ثانياً أ- وصف غير العاقل المادي بصفات العاقل:

من الصور التي تدهش المتلقي وتخرج بالخطاب إلى غير العادة متجاوزة الحقيقة والواقع ومخالفة المنطق إسناد خصائص العاقل لغير العاقل المادي، وهو ما يثير المتلقي ويستتفر منظومته المفهوماتية التي عهداها، ومن النماذج التي نقدمها قول بطبجي:⁴⁰

وَنَرُ قَوْسَ الْحُبِّ نَبْلُهُ لَجِيْهَتِيْ أَكْوَانِيْ وَأَسْكُنُ فِيْ مَوَاسِطِ الْحَشَا وَصَمِيْمِ الْفُوَادِ
فَقَسْلُ عَظْمِيْ وَ أَسْبَانِيْ بَاقِي بَيْنَ النَّشَائِبِ الرَّمَى

إن مفتتح الخطاب الشعري يحدث إغراباً ومفاجأة من خلال عمل وتر القوس، الذي يتصف بصفات ويقوم بأعمال العاقل المتمثلة في التوجيه والإصابة بالاكْتِواء التي هي من صفات النار، والقصد والتحديد، ويواصل بطبجي انزياحه وتمرده عن المعقول ليغرق خطابه في الإدھاش عندما يلحق بنبل القوس أوصافاً عاقلة أخرى وهي السكن (وَأَسْكُنُ) وإصابة العظم (فَقَسْلُ) والسبي (أَسْبَانِيْ) والبقاء والمكوث (بَاقِي)، فالشاعر يحدث هذا الانزياح لإظهار مدى الألم الذي يقاسيه ويعانيه في ذاته جراء عشقه و غرامه لوليه.

وفي السياق نفسه يقول الشاعر :

يَا مَنْ سَيْفُكَ مَضَانِيْ وَأَخْلَاقِيْ لَهُوَاكَ وَأَسْمَةٌ
زَادَ الشَّوْقَ وَالتَّيْهَانَ أَخْوَانِيْ عَاطِلٌ يَا مَنْ تَسَالَتْ عَنِي التَّنْهَادُ

يبدو في البيتين الشعريين موضع إسناد صفات العاقل إلى غير العاقل المادي، وهي (سيفك مضاني، زاد الشوق والتهيان) وفيها انزياح، بوسم السيف بصفة العاقل الذي يحث الهوى والحب في نفس الشاعر لتتوهج الصورة أكثر أمام المتلقي بهذا الإسناد الغريب والتشخيص المثير وبضيف للسبب صفة زيادة الشوق والتهيان في الإنسان ونحن نعلم انه آلة لتقطيع الأشياء فقط ولا تحدث أفعالا نفسية التي يقوم بها العاقل المادي.

ويمكننا إضافة نماذج أخرى توضيحية من وصف غير العاقل المادي بصفات العاقل في جدول توضيحي تقاديا لتكرار الشرح الذي يكاد يفضي إلى الغاية نفسها لدى الشاعر:

الجملة الشعرية	الانزياح (غير العاقل)	صفات الحي والعاقل	الصفحة في الديوان
	المادي/الحي	غير العاقل المادي	

	والعاقِل		
من رماه موج البحر	رماه الموج	الرمي - الموج	
قلبي عليك أبى يصبر	قلبي يصبر	الصبر - القلب	90
قلبي سافر معاك طول أزمانى	قلبي سافر		
يا شجرة الدفاء ليك اسندت	شجرة الدفاء	السفر - القلب	91
يطوي الأرضين والأوهاد	يطوي الأرضين	طي - الأرض	94
في كفه الأرض تنطوى	والأوهاد	والوهاد	
راكب الريح والبرق في	راكب الريح	ركوب - الريح	94
الضيقات		والبرق	
الدار اشتاقت لملفك يا نور	اشتاقت الدار	اشتياق - الدار	
العين			

ب-1-ثانياً ب- وصف غير العاقل المعنوي بصفات العاقل :

وظف بطبجي وصف غير العاقل المعنوي بصفات العاقل كباقي الأوصاف السابقة التي وقعت الغرابة والإدهاش عند المتلقي نتيجة خروجها عن الطبيعة والمنطق الذي ألفه في ممارسته اللغوية العادية، وقد ظهر بشكل واسع في الديوان، نقدم منها نماذجاً، ويظهر في قول بطبجي:⁴¹

ضَمِيرُ الْقَلْبِ مَا لَهُ بِلَا سَبَبٍ عَدَانِي بَعْدُ اصْبَغْنِي بِطَابَعِ الْحُبِّ عَلَى
وَأَشْرَقَ فِي مَيَرِ أَكْثَانِي الْعَضَادُ
سَهْسَهَ عَظْمِي وَحَارَنِي دُونُ الطَّرَادِ أَخَذَانِي وَأَمْلَكْنِي دُونُ الْمَسَاوِمَةِ
مَنْ بَحَرَ الْحُبِّ أَسْقَانِي وَأَسْكَنْ فِي مَيَرِ مُهْجَتِي حُبَّهُ لَا تَحْيَاذُ
وَأَضْرَبْنِي ضَرْبَهُ مَعْدَمُهُ وَأَضْرَبْنِي ضَرْبَهُ مَعْدَمُهُ

يسند بطبجي المعادة والمجافاة للهوى الذي سماه (ضَمِيرُ الْقَلْبِ) وهذا ما يشكل انزياحاً وعدولاً عن المألوف لأن الضمير وصف غير عاقل معنوي اتصف بصفات العاقل التي تتمثل في المعادة ولاصطباغ والظهور والامتلاك والتحطيم والحيازة والسكن وغيرها التي يسردها في باقي القصيدة، وهي في مجملها رموز مكثفة تعبر عن الحب الصوفي الذي يتغنى ويترنم به الشاعر ويفني نفسه وجسده في محرابه.

ويمكننا إيراد نماذج مختصرة لنماذج شعرية أخرى وردت في صيغة الانزياح السابق في جدول توضيحي للاختصار والتركيز:

الجملة الشعرية	الانزياح (غير العاقل المعنوي/الحي والعاقل)	صفات الحي والعاقل غير العاقل المعنوي	الصفحة في الديوان
بالفكر تعطبوا أشواقي	تعطبوا أشواقي	تعطل - الأشواق	93

ذاتي			
نترجى الرجاء أقهرني وأخذا ذاتي بلا طراد	الرجاء أقهرني وأخذا ذاتي	قهر – الرجاء جرح – الذات	93
تزلزل نومي كي عيت صبري	تزلزل نومي	زلزلة – النوم	93
ضمير على محاور الجمر تحرق	ضمير تحرق	احتراق – النوم	88
من كثر وجدي هاج الشوق	هاج الشوق	هيجان – الشوق	95
كي نعمل طول وعدي	طول وعدي	طول – الوعد	88
متشهد خاطري شهيد	متشهد خاطري	السهر – الخاطر	56

ب-2-إسناد اللون إلى ما لا يقبله

استغل الشاعر هذه الآلية لنقل أحد مكونات صورته وهو اللون، الذي يشكل مفاعلا أساسيا في الصور المعروضة أمامه، ونحن نعلم أن «الصورة الأدبية لا تخلو من اللون فيها؛ من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة، أو من لون نتج من نوعين مركزين، فنتج عنهما لون آخر يحمل عناصرهما معا، وليست هذه هي المقصودة عندي من الألوان فحسب، بل أضيف إليها كذلك ما توحى به بعض هذه الألفاظ من رموز على لون أو معنى فيه شبه اللون»⁴².

غير أن إسناد اللون إلى غير ما لا يقبله يمثل صورة استعارية، تخلق لنا فجوة بين المعقول ولامعقول، وترسم انزياحا وخروجا بالخطاب إلى غير أصله وقد انقسم إلى قسمين :

ب-2-أولا-إسناد اللون إلى المادي :

وظف بطبجي جملة من الألوان في ديوانه لنقل تجربته الشعرية وتشخيص صورته، غير أنه انزاح بها أيضا بإسناد اللون إلى المادي الذي لا يقبله، وبذلك يثير إدهاشا وغرابة عند المتلقي ويظهر في قوله :⁴³

هَلْ لِي بَعْدَ لَكْشَرٍ
لُعْرَجٍ رَاعِي الْحَمْرَةِ
أَنْشُوفُ يَأْمَنْ دَرَى
نَشَاهَدُ بِالْأَبْصَارِ

إن العبارة الواردة في البيت الثاني(رَاعِي الْحَمْرَةِ) تثير تساؤلا استغربا لدى المتلقي نتيجة إسناد الرعي للحمرة، فالرعي يكون للماشية والخيول، أما للحمرة فهذا خروج عن المألوف والمعهود، ويحدث زلزلة مفهومية لدى المتلقي بواسطة الانزياح ، وننبه إلى أن إسناد اللون الأحمر إلى الذي لا يقبله من المادية أو المعنوية هو رمز لفرس الولي الصالح القوية والخارقة والأسطورية التي تتال المدح والحب من بطبجي، وهذا ما يظهر جليا في خطاب آخر مماثل مع تغيير اللون إلى الأزرق والذي يقصد به الفرس القوية، حيث يقول :⁴⁴

بَنْطَلُمُكَ نَثَرْتُمْ فِي الدُّجَا وَ النَّهَارِ
يَا رَاعِي لَزَرْقُ النَّيْلِ يَا شَرِيفُ الْقَدَارِ
وَيَقُولُ فِي وَصْفٍ آخَرَ لِمَنَاقِبٍ وَلِيهِ: ⁴⁵

وَيَنْ عَزَّ الزَّيَارُ
وَجْهٌ شَارِقٌ بَائُورُ
السُّنُوسِي قُطْبُ الْأَبْرَارِ
المُسَمَّى أبيض الكف

يوحي البيت الثاني بأن للكف لونا وقد وصفها بالبياض وبذلك يشكل انزياحا من صنف تبديل المادي (الكف) بالمادي (الأبيض) لأن الكف عضو في الإنسان لا تتصف بالبياض وكان تلوينها عدولا وانزياحا فالشاعر يقصد صفاء الشيخ ونقاء سريرته من كل سوء أو ذنب ونلاحظ هنا تناسبا مع القرآن الكريم في قصة موسى عليه السلام في قوله تعالى: (وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ) ⁴⁶

ب-2-ثانيا إسناد اللون إلى المعنوي :

يبدو أن الصفة غير المادية تعمق الدلالة أكثر من المادية لطبيعة كل منهما، وذلك يظهر في أن أفق التخيل والتوقع في المادي محدودة ضيقة على خلاف المعنوي التي تمتد إلى أبعد ما نتوقع ونرسم، وتخضع لقدرات التخيل الفردية مما يلف الانزياح بجمالية منقطعة النظير من خلال إسناد اللون إلى المعنوي، ويظهر في قول بطبجي ⁴⁷.

أَبْلَيْسَ عَرْنِي وَ أَسَيَّتَ وَ السَّقَرُ الطَّوِيلُ
بَعْدَ الْكَحَالِ رَأَهُ يَصُورُ شَيْبَ الدَّلِيلِ
يَنْدَرُ جَوَارِحِي وَ الْقَلْبُ الْمَشْغُولُ
الْحَرَمُ غَيْثِي يَا سَيِّدَ الْعَرَبِ وَ الْعُجَامِ
مَا فُقْتُ لَأَنْ شَعَرَ رَأْسِي رَأَهُ يُحُولُ
أَسْوَدَ وَ حُرَّ فِي الْبَادِيَةِ وَ مَدُونُ

يعتمد الانزياح في الأبيات الشعرية على إسناد اللون إلى الذي لا يقبله ويرد في عبارة (شَيْبَ الدَّلِيلِ) ويدخل في وصف غير العاقل بالمعنوي (الدليل) بصفات العاقل (الشيب) فالشيب ليس انزياحا في ذاته، إنما الانزياح في (شَيْبَ الدَّلِيلِ) حيث أن الدليل وهو الضمير لا يوصف بالبياض، فهذا الانزياح يعمق الدلالة ويجلي المعنى ويسمو بالخطاب إلى حدود لا متناهية.

ويستمر بطبجي في ووصف معاناته الغرامية ووجده الصوفي وما يلاقه في أيامه بواسطة إسناد اللون إلى غير ما لا يقبله، فيقول : ⁴⁸

إِذَا أَقْبَلْتَنِي غَرَامِي الْأَبْيَضُ
هَيْهَاتَ مَا أُنْشَوُفُ السَّيَّةِ
أَعْيَانُ
وَلَوْ أَنْشَاهُكَ فِي الرُّؤْيَةِ
إِذَا أَنْظَرْتُكَ تَسْتَبْشِرُ بِالْأَمَانِ

يظهر في البيت الأول صورة للانزياح في عبارة (غرامي الأبيض) فالمتلقي يدرك من خلال السياق الخلل الذي أحدثه الشاعر بإسناد البياض للغرام وهو دلالة جماله وبهائه ويحيلنا إلى اعتزاز بطبجي به والافتخار بكونه عاشقا لوليه الجيلاني.

ويتجلى الانزياح اللوني أيضا في قول بطبجي: ⁴⁹

تَخْضَارُ أَيْامِي وَنَبْشَرُ بِالْأَمَانِ
وَ نَشَاهُكَ بِاسِيدِي فِي الرُّؤْيَةِ
إِذَا أَرْضَيْتَ عَبْدَكَ حَالَهُ يَزِيَانُ
مَا نَرْتَجَاكَ غَيْرَ أَنْيَا

يظهر من خلال مفتتح البيت الشعري أن الشاعر يلون الأيام بالأخضر، الذي يتميز بالشعبية والإقبال من الناس، وقد وظف بطبجي الخضرة في العديد من الخطابات في ديوانه كرمزية للباس الولي، وهذا ما تعارف عنه في الأوساط الشعبية أن الأولياء الصالحين لون لباسهم الأخضر، وحتى بعد وفاتهم تغطي أضرحتهم دوماً بالأخضر، لذلك اهتم الشاعر به لأنه أيضاً رمز للأشواق والفرح عامة، ويوحي هذا الإشعاع الرمزي العام بعدة دلالات رمزية، رمز الوجاهة والسمو والشرف والرفعة، ويرمز عند الشعوب إلى الحياة والطبيعة المخضرة، ودلالة على الخصب والنمو والتطور، والصفاء والجود والهناء، وإلى الفرح المطلق الذي لا نجده إلا في خضرة الطبيعة.

خاتمة:

ظهر الانزياح الاستعاري في ديوان بطبجي بشكل كبير رغم أن لغته شعبية إلا أنها تحلت بالكثير من الصفات الفصاحة، وقد ساعد الانزياح كثير الشاعر في تقريب الصورة الشعرية والوصول للمعنى العميق المقتصر على جهد المتلقي وذكاؤه في الانفلات السريع من الإدهاش والغرابة التي تتصف بهما صورته، لأجل الترميم والتأثير، وقد ركزنا على الاستعارة بوصفها ظاهرة جليلة تتوطن فيها الانزياحات في الخطاب الشعري، ولجوء الشاعر الشعبي إلى التكتيف منها لإسهامها في تصوير الأحاسيس والمشاعر عن طريق التشخيص وتجعل المتلقي ينفعل ويتأثر بها.

كما شكل الانزياح الاستعاري في شعر بطبجي صورا جزئية بديعة كالفسيفساء التي تتخذ من كل الألوان وجها لتشكل وترسم لوحة كبرى عامة، حيث يحرص بطبجي في قصائده على الأخذ بيد القارئ عن طريق الإدهاش وعنصر المفاجأة ليتجول به بين هذه الجزئيات الساحرة، فيظهر أفكاره على هيئة صور استعارية منزاحة مبهجة، تشكل لوحة فنية وصورا كاملة، مستعينا في ذلك بأدوات فنية مثل التشخيص والتجسيم والتجسيد، ومستخلصا المادة المشكلة للصور من حياته العامة الشعبية ومعاشرته للناس، وما تتداوله الذهنية الشعبية من صور في حديثها اليومي، ومن ثقافته الدينية والاجتماعية، وما تقع عليه حواسه من الطبيعة الواسعة، بمختلف مظاهرها التي تشكل مادة خصبة للمبدع.

- 1- هو الشيخ عبد القادر بطبجي ابن حمو (محمد) ولد بمستغانم يوم الثامن من شهر مارس 1871م، بحي تجديد، درج كغيره من الشباب على حفظ القرآن، فاستفاد كثيراً من بيئته العلمية، عرف عن بطبجي الذكاء وحسن البديهة منذ صغره وحبه للشعر، وفي كبره اشتهر بالحكمة وجميل المقال، وقد خصص أغلب قصائده في ديوانه لمدح شيخ طريقته عبد القادر الجيلاني، توفي بطبجي سنة 1948م، بعد مسيرة حافلة بالشعر والإنشاد، والمديح النبوي، والتغني بوليه الصالح.
- 2- عبد العزيز المقالح، شعر العامة في اليمن، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 29.
- 3- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص441 - 442.
- 4- علي صبيح، الصورة الأدبية، ص 03.
- 5 - Grand Larousse Encyclopedique : T. G. Image, Paris, 1960.
- 6- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط 01، 1980، ص 15.
- 7- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 297.
- 8- نفسه، ص 239.
- 9- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق-، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط 01، 1984، ص 77 - 78.
- 10- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 435.
- 11- رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 195 .
- 12- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، 1986، ص129.
- 13- نفسه، ص 129.
- 14- استخدمت عدة مصطلحات للتعبير عن هذا المفهوم منها: التجاوز، الانحراف، الانتهاك، العدول، الخرق، الكسر...، ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، إشراف: عصام قصبجي، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة حلب، سورية، 1416 هـ - 1995م، ص 21، 22.

-
- 15- نفسه، ص 132.
- 16- محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 15، العدد 2، 1991، ص 19.
- 17- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 274.
- 18- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، صححه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981. ص 51 .
- 19- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت ص 67.
- 20- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري -دراسة في النظرية والتطبيق-، ص 96 .
- 21- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1981، ص 292 .
- 22- جون كوهين، النظرية الشعرية -بناء لغة الشعر اللغة العليا-، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 246.
- 23- نفسه، ص 227
- 24- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 256.
- 25- عبد القادر بطبجي، الديوان، تحقيق وتقديم: عبد القادر غلام الله، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص 236.
- 26- نفسه، ص 224.
- 27- نفسه، ص 225.
- 28- عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1981، ص 440.
- 29- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 1987، ص 45.
- 30- عبد القادر بطبجي، الديوان، ص 119.
- 31- نفسه، ص 119.

-
- 32- نفسه، ص 123.
- 33- نفسه، ص 128 .
- 34- نفسه، ص 129 .
- 35- نفسه، ص 147.
- 36- نفسه، ص 150.
- 37- نفسه، ص 151 .
- 38- نفسه، ص 151 .
- 39- نفسه، ص 98 .
- 40 - نفسه، ص75.
- 41 - نفسه، ص75.
- 42- علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996، ص 273.
- 43- عبد القادر بطبجي، الديوان، ص 131.
- 44- نفسه، ص 132.
- 45- نفسه، ص 52.
- 46- الشعراء: الآية 33.
- 47- عبد القادر بطبجي، الديوان، ص 246.
- 48- نفسه، ص 235.
- 49- نفسه، ص 137.

مقالات باللغة الأجنبية

Analyse du discours de la riposte féminine à l'insulte dans un contexte algérien

Mme Fatma Zohra Mebtouche-Nedjai
Université de Tizi Ouzou

Introduction

L'insulte est considérée dans plusieurs cultures comme un empiètement territorial de l'autre, selon le rituel d'interaction et la théorie de la politesse de E .GOFFMAN. Sa perception dans la culture algérienne, en général, et kabyle, en particulier, est régie par le code de l'honneur, qui reste encore en vigueur pour un bon nombre de personnes. Notre objectif est de tenter d'identifier les tenants et les aboutissants de l'insulte et de la riposte chez la femme kabyle. Pour ce faire, nous avons opté pour une approche pluridisciplinaire afin d'analyser les données du terrain quantitativement et qualitativement .Notre échantillon est composé d'informatrices résidant dans les wilayas de Boumerdès et de Tizi-Ouzou .

Celles-ci sont des multilingues et parlent le Kabyle, l'algérien et le français. Ces dernières seraient, dorénavant, désignées respectivement par (K,A,F).Par ailleurs, deux variables (age (20-34 /35-55ans) et niveau d'instruction (universitaire /non universitaire)ont été mises en ouvre pour analyser quantitativement le corpus. Quant à l'analyse qualitative, nous lui avons appliqué les outils de l'analyse du discours (AD) faisant appel aux embrayeurs du discours de Maingueneau, à la sociologie de Bourdieu, P., à la fonction de l'alternance codique, d'une part, et à l'approche interprétative contextuelle de Gumperz, d'autre part, en plus de la théorie pragmatique d'Austin qui est le cadre théorique principal dans lequel l'insulte est posée comme un acte de langage. Nous présenterons donc :

-Le cadre théorique

- L'analyse quantitative
- L'analyse qualitative

I Préliminaires s théoriques de l'insulte /riposte

I.1. l'Insulte dans la théorie des actes de langage, selon Austin

Nous prenons le langage en tant que véhicule de rapports et usages sociaux, qui tiennent compte des facteurs sociolinguistiques de l'acte de parole, qu'il nous faut définir dans ses deux aspects: "force illocutionnaire" et "effet perlocutionnaire", tel que le philosophe anglais, Austin,¹ les explique dans la théorie pragmatique.

AUSTIN considère que tout acte de discours est un performatif.² L'acte de perlocution produit du fait de dire, un effet « *conformément à une convention.* »³ Pour appliquer la théorie d'Austin à l'insulte, il faudrait poser cette dernière en tant qu'acte de parole. La force illocutionnaire de l'acte d'injurier, provoque un effet de perlocution, traduit par une irritation, voire une humiliation chez l'interlocuteur. C'est dans cette optique qu'il faut admettre que « *des noms comme idiot salaud etc...seraient des performatifs de l'insulte* », écrit RUWET.⁴ Nous nous intéressons à la relation insultant/insulté, qui sous-tend les attitudes relatives à l'offense/la riposte.

I.2 La relation insultant/insulté

Premièrement, l'injure en tant qu'acte de parole conjecture un préposé commun, entre l'insultant et l'insulté. BOURDIEU précise :

*"La valeur de vérité de l'insulte dépend autant du destinataire (D1), que du destinataire (D2.) L'insulte ne doit sa valeur de vérité qu'au fait que D2, par un double mouvement de compréhension et de réaction, devient un sujet insulté".*⁵

À titre illustratif, l'acte d'injurier est décrit métaphoriquement en A par le verbe '*arraḥ*' (il l'a dénudé), et en K, par « *yeqšrît* » (il l'a épluché= il l'a dépouillé (de son honneur, s'entend.) Les deux verbes renvoient aux actes de dénuder /éplucher. Toutefois, l'aspect polysémique de ces énoncés a nécessairement besoin d'un préposé commun entre L1 et L2, qui consiste à considérer ces deux énoncés comme synonymes de « déshonorer » ou « d'humilier », d'une part, et de la présence de l'intention de L1, d'insulter L2, d'autre part, pour agir en tant qu'acte performatif de l'insulte. Il est possible d'avancer, en outre, que la matérialité de l'offense de l'insulte, se meut, entre autres, du fait d'être perçue comme un empiètement territorial de la part de L2. L'acte de l'insulte transgresse les limites **de distance** dictées par les convenances sociales, qui sont nécessaires au maintien du respect entre les individus d'une communauté donnée. C'est pourquoi, l'acte d'injurier, en A, est décrit parfois, soit en tant qu'acte illocutionnaire, comme dans « '*arraḥ* » qui insiste sur l'action de dénuder, soit en tant qu'effet perlocutionnaire, traduit par l'énoncé figé, « *kessar el Horma* » (transgresser les limites du respect), qui renvoie à l'offense d'une personne, souffrant d'un manque de respect, en tant que conséquence de l'insulte. L'insulte se situe, alors, à l'opposé des règles de la politesse prescrivant les comportements verbaux et para verbaux entre le locuteur et l'interlocuteur.

Deuxièmement, l'injure pronostique aussi des rapports hiérarchisés en termes de légitimité /exclusion, ou dominants/dominés, autrement dit, l'insulte, peut être considérée comme faisant partie des « *actes d'autorité* » qui ne peuvent être proférés que par les ayants droit, écrit, BENVENISTE, E.⁶

D'autre part, BOURDIEU relie l'insulte à la théorie du monde social. Elle appartient, comme la nomination, aux actes d'institution ou de destitution. Elle signifie que l'insulté est, soit en marge des règles de la société, soit qu'il doit s'y conformer.⁷ Par ailleurs, la quintessence de l'offense de l'insulte tire son sens, de par son aspect calomnieux. Un aphorisme de Parerga explicite que la calomnie n'a pas un fondement réel :

"L'injure, la simple insulte, est une calomnie sommaire, sans indication de motifs.(...) Il est de fait que celui qui injurie n'a rien de réel ni de vrai à produire contre l'autre, sans quoi il l'énoncerait comme prémisses et abandonnerait tranquillement, à ceux qui l'écoutent, le soin de tirer la conclusion; mais au contraire, il donne la conclusion et omet de fournir les prémisses".⁸

Quelle soit une calomnie ou pas, l'insulte vise à offenser L2, et présuppose une riposte de la part de ce dernier. Il s'agit pour nous de chercher à savoir comment les études anthropologiques, en relation avec les critères de l'ethos de l'honneur dans la société kabyle, catégorisent la dyade insulte /riposte, qui vont déterminer les attitudes de nos informatrices.

1.3 L'offense/la riposte

Les réserves émises à l'égard du fait de riposter /ne pas riposter, dépendent en général de la relation entre L1 et L2. Le code éthique stipule, que la riposte, ne peut se réaliser qu'entre deux personnes égales. Le non-respect de cette loi, expose l'une des deux personnes à l'humiliation, qui peut être matérialisée, soit par une capitalisation devant une personne plus forte physiquement/ socialement, soit par un abus, la « Hogra », à l'encontre de quelqu'un d'inférieur. BOURDIEU en détaille l'essence :

"(...)Seul un défi ou une offense lancé par un homme égal en honneur mérite d'être relevé: autrement dit, pour qu'il y ait

défi, il faut que celui qui le reçoit estime celui qui le lance digne de le lancer".⁹

L'honneur exige donc que l'affront se réalise entre deux personnes "égales". Le principe de l'égalité peut être défini dans cette recherche en fonction du genre et de l'âge, étant donné que la question (II.2.1) vise à élucider comment les informatrices de notre corpus ripostent, quand un enfant, une femme, ou un homme leur manque de respect, en les insultant, dans la rue. En corrélation avec les données citées ci-dessus, nous pouvons prédire que la riposte à un enfant serait vue comme un abus, en termes de « *Hogra* », due à l'inégalité des âges. En revanche, la riposte à un homme exposerait l'insultante au risque d'une sanction, pour inégalité des forces. Aussi, la riposte à une femme serait la seule perspective, susceptible d'être envisagée, selon les critères du code de l'honneur kabyle. Cependant, quand bien même la riposte à une offense s'inscrirait dans une attitude réactionnelle légitime, en tant qu'action d'auto-défense, la sagesse populaire dicte l'évitement, écrit BOURDIEU. Cette attitude est communément appelée en kabyle « *le coup du mépris* », traduit en substance par « *le laisser aboyer jusqu'à ce qu'il s'en lasse.* »¹⁰ Répondre par le silence relèverait du principe ce que KERBRAT-ORECCHIONI appelle une « loi de décence » ou une « loi de prudence »¹¹ pour sauver sa face, ce qui ne signifie pas une dégradation de soi, mais au contraire c'est une autre manière d'exprimer son mépris à l'Autre. Il signifie que la personne insultée se sent supérieure à l'insultante. Ainsi, l'évitement de la part de L2 est une riposte euphémique pour sauvegarder sa face narcissique,¹² au lieu de s'avilir en répondant à L1. Afin de comprendre l'attitude du silence, comme une modalité distinctive entre les principes de supériorité/infériorité, il est nécessaire de décoder la représentation négative du registre de l'insulte, par rapport au vulgaire de son contenu, et par ricochet, par rapport au

statut de l'insultant. Par exemple, la division sociale, en Afrique du nord, se fait à partir de certains métiers, vus comme inférieurs, tel que les bergers, chez les pastoraux, d'où la nomination du langage vulgaire par « *hadrat erra'yân* » (le parler des bergers).¹³ Les insultes renvoyant, à « *erra'i* » (le berger), signifient, « *ignare, rustre; ou métonymique 'loqueteuse* », confirme H.MELIANI.¹⁴ Celui-ci rapporte aussi, que seuls les hommes et les prostituées en abusent. Par ailleurs, le sociolinguiste LABOV¹⁵ insiste que l'injure est, dans différentes cultures, bannie du langage prestigieux, et notamment, de celui des femmes. En outre, TRUDGILL,¹⁶ illustre l'idée idoine dans la société anglaise.

II Analyse du corpus

II. 1 Etude quantitative, selon la variable âge et niveau de l'insulte /la riposte

La question est de portée générale. Elle vise à vérifier si la riposte à l'insulte est perçue comme un tabou linguistique ou pas en fonction du genre de l'interlocuteur. Elle a été formulée ainsi:

Insultez vous quelqu'un qui vous a manqué de respect dans la rue si c'est un :

Enfant	OUI <input type="checkbox"/>	NON <input type="checkbox"/>
Femme	OUI <input type="checkbox"/>	NON <input type="checkbox"/>
Homme	OUI <input type="checkbox"/>	NON <input type="checkbox"/>

Tableau 1 : L'insulte /la riposte par rapport au genre de l'interlocuteur, selon la variable âge

Age	riposter à un enfant			riposter à une femme			Riposter à un homme		
	Oui	Non	SR	Oui	non	SR	oui	non	SR
20-34 ans	20	77	3	42	56	2	34	64	2
35-55 ans	15	81	4	26	70	4	26	70	4
Total%	17.5	79	3.5	34	63	3	36	67	3

Tableau 2 : L'insulte /la riposte par rapport au genre de l'interlocuteur, selon la variable niveau

Niveau	Insulter un enfant			Insulter une femme			Insulter un homme		
	oui	non	SR	oui	Non	SR	Oui	non	SR
Universitaire	19	79	2	33	64	3	29	70	1
Non universitaire	19	78	3	39	58	3	29	68	3

II.2 Commentaire des résultats, selon la variable âge

La variable âge confirme le tabou de la riposte à l'insulte, quel que soit le genre de L2. Les résultats sur le total de l'échantillon pour les items a, b et c sont les suivants:

(79%non, 17.5%oui), (63 %non, 34%oui), et (67%non, 36%oui) et 3SR%) pour chaque item. Quant à la distribution par tranche d'âge, les informatrices de 20-34 ans ne ripostent pas par ordre décroissant à un enfant à un homme, et à une femme. Par contre, les informatrices de 35-55ans ne semblent pas distinguer entre une femme et un homme, en marquant un taux idoine pour tous les deux. Dès lors, il est possible de déduire que la maturité de l'âge renverse l'étiquette du code éthique. Celui-ci régleme la riposte entre deux personnes par rapport à l'égalité statutaire, selon l'étude ethnologique de la Kabylie de BOURDIEU citée supra. L'âge avancé génère donc un processus libérateur en matière de riposte non distinctif entre une femme et un homme. Alors que l'évitement de la riposte à l'encontre d'un enfant est classé aussi en première position à l'instar des plus jeunes.

Les informatrices de 20-34 ans ne marquent pas donc le même taux pour une femme ou pour un homme. Il est plus aisé pour elles de riposter à la première qu'au second. Ceci implique que l'écart de distance entre les hommes et les femmes est plus ressenti par les jeunes.

Par ailleurs, si nous tenons compte du décodage des réponses positives, nous remarquerons une nette distinction

entre les deux fourchettes d'âge par rapport aux trois items. Les plus jeunes sont moins gênées à riposter à l'insulte, comparées aux plus âgées, qui observent un peu plus de tension linguistique, vu la différence des points pour les trois items, (tableau 17)

L'analyse par niveau semble confirmer les mêmes attitudes dans leur forme.

II.3 Commentaire des résultats par niveau

La variable niveau d'instruction reconduit les attitudes analogues à celles identifiées par la variable âge. Les universitaires et les non universitaires ne ripostent pas respectivement, à un enfant à un homme, et à une femme. La représentation du tabou de la riposte est un peu plus marquée, chez les universitaires, au regard des points des réponses négatives. Les résultats du questionnaire confirment l'adhésion au code de l'honneur kabyle dictant la réserve et prohibant la riposte en règle générale, sauf entre les personnes égales sur le plan statutaire.

Ceci revient à dire que le niveau d'instruction est un facteur de réserve et de distance. Il déclenche donc une tension linguistique qui peut être amalgamée à un conformisme aux schèmes de la norme sociale traditionnelle.

Toutefois l'étude du terrain démontre que le tabou de la riposte à l'insulte, même quand L2 est une femme, demeure prégnant, étant donné que les informatrices privilégient l'évitement traduit par le silence auquel nous y reviendrons dans l'analyse sociolinguistique.

III. ANALYSE QUALITATIVE

III. 1 Pudeur /prudence à l'égard de la riposte

Considérons le corpus

1-« *non je ne réponds pas.* »

2-« *Je ne veux pas me rabaisser à son niveau. Je lui réponds par le silence. Kayan rabbi. .»* (Dieu existe)

3-« *C'est une manière plus humiliante pour lui /elle si je ne me rabaisse pas à son niveau pour lui répondre.*

4- *Je lui réponds par le silence. »*

5- «*Non, je ne réponds pas. J'ai peur qu'il ne me balafre. Il peut être drogué. »*

6- «*Quand c'est un homme,. Je fais semblant de n'avoir rien entendu et je continue mon chemin. »*

7- « *Je n'ai jamais été exposée à une situation d'insulte. »*

8- « *Les insultes ne me touchent pas, car je ne suis pas ce qu'elles insinuent. Alors je ne leur réponds pas. »*

9- « *Les insultes ne me touchent pas alors je ne coche pas les réponses.*

Il faudrait rappeler que cette question fait appel à la réaction des informatrices en tant que victimes de l'insulte dans un espace public, la «rue». «*L'espace de la rue, en ce sens est caractéristique de la fulgurance de l'insulte »*, souligne. MOISE C.¹⁷ *L'outrage dans la rue est plus humiliant et plus dangereux qu'une attaque en tête-à-tête .L'insulté encourt le risque d'être reconnu comme ce que l'on vient de décrire et non comme sali par le terme.»*¹⁸ L'AD des énoncés va mettre en scène quatre types de discours par rapport à la riposte s'articulant autour de la déictique (JE/ l'Autre), JE /IL(enfant)), (JE/ELLE) et (JE/ IL (homme)).

III.1.1 JE/ l'Autre

L'informatrice dans (1) formule une attitude de non riposte en tant que conduite, absolue vis-à-vis de l'Autre quel que soit son statut .Ceci est du reste redondant chez la majorité des informatrices. En rejetant toute possibilité de riposte, les informatrices adhèrent, à notre sens, à un préposé culturel commun qui semble être intériorisé par plusieurs informatrices. Elles argumentent leur choix dans (2 et 3) en expliquant la norme traditionnelle catégorisant l'attitude de silence/riposte, selon la dyade supérieur /inférieur, ou distinction/mépris. Selon

le code de l'éthos kabyle, le silence exprime le dédain de L1 envers L2, dont la conduite est préjudiciable comme l'annoncent (1 et 4). Par ricochet, nous avançons que les énoncés (7, 8, 9) sont une autre forme d'évitement de la riposte dans un contexte, certes, différent, qu'il nous faut expliciter. Lors de l'interview, nous avons dénombré un nombre relativement important d'informatrices qui a carrément refusé de coopérer dans ce chapitre en refusant de répondre aux questions. Elles se sont défendues en disant par exemple « *je ne suis pas ce qu'elles (les insultes) insinuent.* » (8) ou par « *Je n'ai jamais été exposée à une situation d'insulte* » (9) d'où leur réaction réitérée verbalisée en substance ainsi: « *je ne coche pas les réponses.* »

Nous supposons que l'explication à fournir est à chercher dans l'idée que le questionnaire les mettant dans une situation d'insultée virtuelle a été associé à une situation réelle. Par conséquent, les informatrices se sont conduites comme si elles se sentaient insultées; refusant subséquemment, de répondre, cette fois-ci aux insultes inscrites dans le questionnaire-

Ces énoncés soulèvent une légère nuance avec les précédents, rejetant l'idée même de se retrouver dans une situation d'insulte qui requière une riposte. Elles expriment leur distinction et refusent, d'emblée de s'inscrire dans le jeu de rôle auquel elles ont été invitées par le questionnaire.

III.1.2 JE/IL

L'évitement de riposter à «IL» (homme/enfant) est argumentée par la peur d'une possible réaction violente.(5)- (a) 4). (6). Ajoutons que (6) dénote une stratégie d'esquive traduite par « *faire semblant* ». Par ailleurs l'énoncé a été accompagné par un marqueur extra discursif, le rire, faisant le jeu d'une ironie bienveillante ¹⁹ à l'égard de Soi, pour dédramatiser une attitude de peur facilement décelable.

Ainsi, la peur de susciter une réaction violente quelconque chez un homme, renvoie indéniablement à l'image traditionnelle représentée par l'IL sous-tendue par les rapports dominants/dominés entre l'homme/la femme. De surcroît, la peur de la violence de la part d'un enfant est également rapportée, certainement pas pour la même raison mais plutôt par rapport à son impétuosité incontrôlée. Ceci, signifie de façon certaine, que la femme n'a jamais appris à se défendre en public, au risque d'encaisser unilatéralement la violence masculine. C'est la raison pour laquelle il est préférable, selon les informatrices, d'opter pour l'évitement de la provocation, même si celle-ci pouvait se justifier dans une perspective d'auto défense.

En conclusion, les résultats de cette section confirment notre hypothèse afférant au tabou linguistique de l'insulte/riposte, dictée par la loi de la prudence, indépendamment du genre de L2. Toutefois, dans les rares cas où certaines tiennent à briser le tabou du silence, les informatrices ont souligné le fait qu'il faille le faire avec modération, en s'armant de certaines précautions comme, par exemple tempérer la teneur et le ton des propos.

III.2 Attitudes de riposte.

1-« *Non, je n'insulte pas un enfant ; mais je vais essayer de le corriger. »*

2-« *Je lui dis : merci « Ha\$ak ».*

3--«*Je réponds : « tu es mal éduqué. »*

4-«*Seulement si je suis en groupe je riposte à un enfant si non j'ai peur qu'il ne me frappe. »*

5- « *Bien sûr que je vais l'insulter. « amik », elle a plus de personnalité que moi ! »*

6-« *je lui réponds ; « ruH atzred yemanik » ! (Regarde-toi).*

7- « *Je ne l'insulte pas mais je lui dis « allah yehdik. » (Que Dieu te guide sur le droit chemin)*

8- « *Je répondrai à une femme insultante calmement, sans me donner en spectacle.* »

9- « *Pour un homme je lui dirai ; «ruH ett\$ûf martek ! »*(Va voir ta femme !).

III.2.1 La riposte à l'enfant

Par exemple, au vu de leur âge, les informatrices de 35-55ans ont tendance à adopter une attitude maternelle ou moraliste à l'égard d'un enfant insultant. La négation (*non, ne.. pas*) suivie de « *mais* » corrige la négation en l'argumentant. Elles désirent corriger l'enfant, voire l'éduquer, de façon explicite (1) ou de façon implicite dans (2). Notons, par ailleurs, par exemple, cette jeune informatrice qui répond à un enfant par: « *merci* » *Ha\$ak*. » (2). Il importe de constater que l'usage de l'adoucisseur « *Ha\$ak* » dans (2) semble renvoyer à une signification différente de celle que nous lui avons assignée supra. Nous avons l'habitude de considérer « *Ha\$ak* » comme un réducteur de tension utilisé à dessein par L1 pour préserver la face de L2. Or, il semble avoir un usage renversé dans ce contexte. C'est L1 qui le prononce, pour signifier de façon indirecte à L2 qu'il est en transgression des règles de l'étiquette, d'une part, et pour préserver sa propre face, la face narcissique de Soi, d'autre part. De surcroît « *Merci* », en tant que riposte rejoint l'implicite de « *Ha\$ak* » et rappelle le tabou de l'insulte auquel L1 évite d'y adhérer. « *Merci* » est une expression de politesse exprimée par L1 pour souligner l'impolitesse de L2.

Contrairement à cela, quelques jeunes montrent une attitude plus pulsionnelle et réactionnelle envers un enfant en n'épargnant pas leur face positive, et insistent sur le déictique «tu» d'une part, et le choix de l'adjectif négatif « *mal éduqué* »(3). Le style direct renforce l'idée de rabaissement de l'insultant et le désir de le cibler comme à l'aide d'un «projectile verbal», selon (E.LARGUÈCHE 1993) citée par MOISE, C²⁰. L'informatrice

souligne aussi un sentiment de supériorité en instaurant une démarcation entre la bonne /la mauvaise éducation. L'enfant est humilié car renversant les lois de la politesse.

D'autres adoptent une attitude de prudence et ne ripostent à un enfant que quand elles sont en groupe (4) parce qu'elles savent, que les enfants peuvent être agressifs (2). La peur de susciter une réaction violente chez l'enfant prône le silence, et donc l'évitement, mais le fait d'être en groupe la dissipe et produit par conséquent un processus libérateur et SL chez L1.

III.2.2 La riposte à la femme

La riposte à l'encontre d'une femme semble plus facile chez les jeunes, qui se sentent sur le pied d'égalité. » (5 et 6).L'AC sous forme d'interrogation en K «*amik...*» est rhétorique traduisant l'affirmation de la riposte. Ceci est appuyé par, l'usage du déterminant adverbial d'assertion «*bien sûr*». La riposte s'inscrit dans ce contexte comme un droit à l'auto-défense signifiant à L2 qu'elle est son égale et qu'implicitement il n'y a pas de raison d'avoir peur d'elle. De la même façon, l'énoncé (6) montre l'évacuation du tabou de riposte en renvoyant à L2 une image implicitement négative «*ruH atzred yemanik*». (Regarde-toi).L'AC marque la charge émotionnelle et le degré de l'offense qui est réfléchi de facto.

Le jeune âge des 20-34 ans octroie, à certaines une force libératrice par rapport au tabou de l'insulte. Les jeunes font fi des normes socio -culturelles de la société kabyle et renversent le principe traditionnel de la réserve.

Toutefois, elles sont rares à se proclamer de cette attitude, car la plupart, et notamment parmi les informatrices plus âgées, optent pour une riposte modulée. La réplique «*allah yehdik*» (Que Dieu te guide sur le droit chemin), (7) est certainement un indice que l'insultée est offensée et ressent de l'animosité à l'égard de L2, mais elle préfère se retenir en se remettant à Dieu pour la

venger. Arrêtons nous sur l'aspect polémique de la répartie « *allah yehdik*. » Elle peut prendre, selon le contexte, l'allure d'une prière, d'une bénédiction, ou d'une riposte négative modulée qui préserve la face positive de L1. Cette attitude est à contextualiser dans la culture locale selon quatre perspectives.

1) Il est fréquent que des personnes se sentant abusées d'une façon ou d'une autre, lancent des malédictions à l'égard de l'Autre. Elles prononcent, par exemple, l'expression figée, fréquemment utilisée par les couches populaires et traduite, en algérien par « *enwakel'lih(a) rabbi* » (Que dieu se charge de me venger de telle personne). Mais comme « *la malédiction est un acte grave qu'on ne doit pas accomplir à la légère car il ébranle des forces dont on ne peut pas se rendre maître* », écrit ZERDOUMI, N.,²¹ l'informatrice préfère utiliser l'énoncé figé, en A, qui nous semble être un équivalent euphémique de la malédiction, « *enwakel'lih(a) rabbi* ». Il ne faut pas oublier que ces propos, en apparence bienveillants, masquent une réplique injurieuse implicite.

2) L'expression peut aussi signifier une marque d'appartenance à l'idéologie religieuse, qui pour apporter une réparation au « péché de la langue », en l'occurrence l'insulte, recourt à la formulation d'une prière.²²

3) L'expression peut être interprétée aussi comme une marque de distanciation et de distinction hiérarchique. Elle instaure un rapport de supériorité/ infériorité entre les interlocutrices. Celle qui produit ce discours considère l'Autre comme un être égaré pour qui elle ne peut rien faire si ce n'est le recours à l'assistance de Dieu pour la secourir en le remettant sur le droit chemin.

4) De surcroît, cet énoncé peut remplir, dans un contexte interactionnel d'insulte, la fonction régulatrice de la montée de la violence verbale suscitée par l'insulte, soit en mettant fin à

l'échange langagier soit en la ralentissant. C'est ainsi, que lorsque L1 prononce cette expression, elle signifie à l'Autre, qu'elle ne veut pas polémiquer, et préfère arrêter la montée de la violence verbale de l'insulte. Alors, cet énoncé fait le jeu d'une stratégie langagière pour sauvegarder la face positive de soi et la face négative de l'Autre.

Par ailleurs, les énoncés tels « *Se retenir* », « *ne pas se donner en spectacle* », « *répondre calmement* » (8) reflètent les les injonctions de socialisation qui ont construit l'habitus de réserve chez les femmes, appuyées par un système d'une morale répressive. Il n'est pas seyant à une femme de montrer un comportement relâché dans un espace public, selon la norme de la société kabyle étant donné que l'insulte est assimilée à un comportement grossier. Rappelons la convergence de ce point de vue avec les résultats de la question (II.1.7p. ?) (Tableau (7) montrant la réprobation de la femme grossière à l'échelle du total de l'échantillon avec (55%).

III.2.3 La riposte à l'homme

En principe, les femmes sont inhibées devant un homme par peur comme nous l'avons démontré ci-dessus. Cependant, remarquons qu'une seule informatrice de la tranche des 35-55ans a affirmé pouvoir le faire (9).

Si nous contextualisons cette réponse par rapport au code de l'éthos kabyle, Il est clair qu'elle est très blessante pour un homme, qui se voit rabroué de la sorte pour diverses raisons. Premièrement, cette attitude renverse l'image fondée sur le fait que seul l'homme possède le droit d'abuser verbalement de la femme se trouvant dans la rue.²³ Deuxièmement, il est impoli de parler des relations conjugales en public à un homme. Troisièmement, au-delà de la référence à l'épouse, cette expression implicitement renvoie à l'intimité sexuelle masquée par une formule euphémique « *ruH ett\$ûf martek* » qui peut

être traduite par « va coucher avec ta femme ». La force humiliante, voire déshonorante du contenu de cette riposte signifie que l'insultée prend le dessus en chargeant l'insultant avec une insulte plus violente pour le déstabiliser et l'arrêter net. Il y a une prise de pouvoir sur l'homme qui vise à le dévaluer. Nous sommes tentés d'ajouter qu'il y a une forme de visibilité sociale qui réaffirme le besoin de construire une identité et de l'afficher, rejetant les représentations stéréotypées qui enferment la femme dans une identité concernant les aspects uniquement négatifs, de la même manière que le fait MOÏSE dans son analyse de l'insulte entre une enseignante et son élève. Le rapport dissymétrique entre le rôle dominant /dominé de l'enseignante et de l'élève peut être retenu, à notre sens, pour les rapports homme/femme.

Ceci nous renvoie à la petite histoire qui a déclenché le désir de faire cette recherche. Ceci s'est passé en 1993 à Annaba où nous venions tout juste de nous installer. Nous avons assisté, dans la rue à une interaction entre un homme et une femme dans un espace public, dont voici les détails. La femme était à l'intérieur d'une cabine téléphonique se trouvant sur le trottoir, où plusieurs personnes attendaient leur tour, quand un homme frappa sur la vitre lui signifiant de se précipiter. Quand la femme sortit, elle lui lança : « *'alâ\$ TabTab li ?Nhdar kima hebit ula ma'jbek\$ elHâl niyek* » (Pourquoi frappes-tu sur la porte,? Je parle comme je veux et si tu n'es pas content va te faire foutre !). L'homme ne broncha pas.

Étonnées, nous nous étions demandées comment cette femme avait brisé le tabou du silence et avait insulté un homme en public. Nous pensons avoir trouvé l'explication, en analysant les propos de notre informatrice dans (9). La femme s'était sentie agressée et rabaissée du fait de l'homme l'avait remise à l'ordre en lui rappelant de se presser de sortir de la cabine. Elle

avait perçue cette injonction gestuelle comme une insulte. Elle avait donc riposté en le chargeant violemment pour le dévaluer, à son tour, afin de prendre le dessus sur lui et d'arrêter toute montée virtuelle de la violence verbale de sa part.

Conclusion

Il est possible de synthétiser les résultats de la manière suivante. Les ripostes varient dans leur forme et leur but. Nous en dénombrons des ripostes directes qui peuvent dénoter une représentation des rapports égalitaires entre L1/L2 et par conséquent, éludent le tabou de la riposte, ce qui demeure, du reste, une attitude rarissime. D'autre part, il y a la riposte implicite ou atténuée, dont la fonction principale est de préserver la face narcissique de L1. Enfin, il est fréquent d'entendre les informatrices privilégiant le silence à la riposte indifféremment du genre du L2, ce qui dénote une pérennisation de l'adhésion au code de l'honneur kabyle.

REFERENCE BIBLIOGRAPHIQUES

-
- 1- AUSTIN, J.L., *Quand dire c'est faire, (How to Do Things with Words)*, 1962, traduit par Gilles Lanes, Paris, Seuil, 1970, p19.
 - 2 - Idem. p19
 - 3 - Op. Cit. p28
 - 4 - RUWET, N., *Grammaire des insultes et autres études*, le Seuil, 1982, p244, Paris.
 - 5 - BOURDIEU.P., *Ce que parler veut dire*, Paris, Librairie Arthème Fayard. ...1982, p100.
 - 6 - BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, 1966, p273, Paris, Gallimard.
 - 7 - BOURDIEU.P., «*Ce que parler... »*, 1982, p100.
 - 8 - ARTHUR SHOPENHAUER, *Insultes*, 1988, p 88, Paris, ed. Du Rocher.
 - 9 - BOURDIEU P., *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Librairie Droz. 1972, p20.
 - 10 - Idem. P 26.

-
- 11 - KERBRAT- ORECCHIONI, C., *L'implicite*, 2ème Ed., Armand Colin, 1998, p235, Paris.
 - 12 - KERBRAT-ORECCHIONI, 1992, p94
 - 13 - E.ESTAING., *Interdiction de vocabulaire berbère*, Leroux Ernest, 1925, p321, Paris.
 - 14 - MELIANI, H., "Conduites et imaginaires sociaux du monde féminin à travers l'insulte"(pp.86-127), in *Les Discours étrangers Production et réception*, Colloque annuel, 2, 3, 4 avril, 1984, Université d'Alger, ILE, Département de français, OPU, 1986, p103, Alger.
 - 15 - W.LABOVE, *sociolinguistique*, trad.de l'anglais par (A.KIHM), Ed. de Minuit, 1976, p251, Paris.
 - 16 - TUDGILL, P, *Sociolinguistics, an Introduction to Language and Society*, 4th Ed. Penguin Books England, 2000, p67.
 - 17 - MOISE C., (En ligne), « Analyse de la violence verbale: quelques principes méthodologiques », Université d'Avignon.
 - 18 - LAGORGETTE, D., (En ligne), « Insultes et conflit ; de la provocation à la résolution et retour » (pp.16-42], in, Les cahiers de l'École, n°5, Université de Savoie.
 - 19 - GSCHWIND-HOLZER, *Analyse sociolinguistique de la communication et didactique*, Hatier/Didier, 1981, p92, Paris.
 - 20 - Op. Cit .p.
 - 21 - ZERDOUMI, N., *Enfants d'hier, l'éducation traditionnelle en Algérie*, Paris, MASPERO 1979, p 176.
 - 22 - LAGORGETTE, D., (en ligne) « Insultes et conflit ;de la provocation à la résolution et retour » (pp.16-42], in, Les cahiers de l'École, n°5, Université de Savoie.
 - 23 - ADDI, L, Les mutations de la société algérienne, famille et lien social dans l'Algérie contemporaine, Paris XIII, Ed. La Découverte, série sociologie 1999, p 152.

Disgust and Abject in Mimouni's *Le fleuve détourné*

Mme GADA NAAR Nadia

Abstract: Version française

Nous proposons dans cet article une analyse discursive et textuelle du troisième roman de Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné* (1982). Nous tenterons de mettre en évidence la façon dont l'auteur exprime sa désillusion et son amertume à travers deux personnages. L'analyse sera menée sous l'approche de deux concepts théoriques à savoir « l'abject et l'abjection » de Julia Kristeva et « l'outrage et le dégoût » de William Ian Miller. La mise en perspective de ces deux thèmes revêt un caractère pertinent, tant ils persistent dans le vécu quotidien de la société algérienne actuelle.

Mimouni's third novel, *Le fleuve détourné* (1982) describes a population which came out of dependence and insecurity of colonialism to find itself engulfed in other horrors and other enslavements. The novel is primarily a depiction of the chronic unhappiness and a sumptuous meditation of the social, economic and intellectual crisis that Algeria passed through and the heavy burden of the post-colonial moment provides the background framework of experience to which Mimouni's third novel testifies. Quite significantly, the novel is also notable among the author's literary output for its dealing with the post-colonial Algerian turmoil and its scathing condemnation of the carelessness of the post independence Algerian political leaders. Its narrative centres on the decadence of the country and the pervasive sense of sterility and decay that extends from the stagnant, unproductive economy to the consciousness of the new ruling leaders whose narrow self-serving interests have made them incapable of creating a social policy that might

eliminate the prevailing conditions of poverty, deprivation and misery that are parcel of the colonial inheritance.

To develop the issue and highlight the author's subversive attitude towards his society and political leaders, key to this paper are two theoretical concepts in tense interplay with each other, "Abjection" by Julia Kristeva and "Disgust" by William Ian Miller. Put differently, we will approach the text from the theoretical premises provided by Julia Kristeva's notion of "Abject" as well to Ian Miller's theoretical formulation of the term "Disgust". Our reference to these theoretical concepts is to relate the notion of disgust and abjection as put forth by Julia Kristeva who thinks that abjection and disgust are two facets of the same coin. In so doing, we seek particularly, through a discursive and textual analysis to explain how and why the novel is, satiric, ironic, and subversive. The task is to identify the various abject and disgusting elements in the text and relate them to Kristeva's description of the abject and Ian Miller's disgust. But, before, it may be relevant to define these theoretical concepts informing this approach at the outset.

The first theoretical notion is what Julia Kristeva calls abjection. As it is discussed in her book entitled, *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982), Kristeva defines the term as one of those violent, dark revolts of the human being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, and the thinkable. It beseeches, worries, sickens, and rejects. The difference between an object and abject, according to Kristeva is that abjection is not the lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, and order. It is closely linked to what does not respect borders, positions and rules, the in-between, the ambiguous, and the composite. It can also be provoked by the traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the

shameless rapist, and the killer who claims he is the saviour. Abject is immoral, sinister, scheming and shady. It happens in cases of a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you,,,,,. The abject is perverse because it neither gives up nor assumes prohibition, a rule, or a law, but turns them aside, misleads, corrupts, uses them, takes advantage of them, the better to deny them, and curbs the other's suffering for its own profits. Corruption is its most common, most obvious appearance, which is a socialised of the abject, concludes the theorist ((Kristeva. 1998:16).

Very close to Kristeva's notion of abjection stands William Ian Miller's concept of disgust provided in his book entitled, *The Anatomy of Disgust* (1997). In its simplest sense, the term disgust means something offensive to the taste and it is linked to foul odours and loathsome sights. It can also be a complex sentiment that can be lexically related to things and actions to be repulsive, revolting or giving rise to reactions described as revulsion, abhorrence as well as disgust. Miller states that disgust includes five domains like: sex, hygiene, death, violation of the body envelope (gore, amputations), and socio-moral violations. All of them are gathered under new generalizing theory of disgust. Miller adds that some emotions, among which disgust and its close cousin, contempt are most prominent, have intensely political significance. They work to hierarchies our political order: in some settings they constitute righteously presented claims superiority (Miller. 1997:9). Disgust uses images and suggests the sensory merely by describing the disgusting. Images of senses are indispensable to the task, senses are offended of stenches that make us retch, of tactile sensation of slime, ooze, and wriggly, slithering, creepy things that make us cringe and recoil. Miller also argues that disgust is a moral sentiment that figures in the everyday moral

discourse: along with indignation it gives voice to our strongest sentiments of moral disapprobation. It is bound up intimately with our responses to the ordinary voices of hypocrisy, betrayal, cruelty and stupidity. But disgust ranges more widely than we may wish, for it judges ugliness and deformity to be moral offences. It concerns all what revolts, what repels, not the rosy view of the world, disgust, contempt, shame, and hate all join hands in the syndrome of self-loathing (Ibid. P. 21)

Having explained the theoretical concepts of disgust and abject, the question which imposes itself here is how these transgressions and the satiric tools appear in Mimouni's text. To foreground the view of amazement and how the vision of the disgust and abjection emerge Mimouni's disillusion with the independence period, we will try to show how they appear in the novel through two characters, namely The Administrator and the anonymous Man. Read as a whole, Mimouni's third novel is dominated by a disgusting and abject atmosphere which comes to sight through the loathing of corruption, cruelty, and hypocrisy of the political leaders. So, how is disgust structured in the novel? There is no doubt that we will look closely at several scenes that provide a point of departure for describing how disgust and abject might fit in Mimouni's novel that depict a world which bad smells, loathsome sights, contempt, corruption and political abuses are ungodly present. Mimouni spares no detail in describing a population at the mercy of a few power-hungry individuals, and a society afflicted with hypocrisy and false beliefs. He exposes to critical scrutiny certain elements of Algerian's post-colonial order and depicts a world of hopelessness, randomness, moral chaos, and despair where only smell thrives making the atmosphere so poisonous and depressingly frightening. There is malnutrition and squalor everywhere in the country while those in power are oblivious of the basic needs of the people they are supposed to serve. They continue to squander money while the rest of the

population goes hungry. The narrator sees that the only changes in the country are superficial ones: the import of refrigerators, colour television, Gruyère cheese, mini-skirts and rising inflation (p 49). The same leaders who dream of building a prosperous country allow the birth rate to increase, but do not want to provide housing for the expanding population. They insist on the use of literary Arabic, which few people can understand (P. 70). In trying to rebuild the country according to their caprices, they seem to have left nothing unturned. They have even drawn straight lines on undulating hills, and diverted the course of the river (P. 49).

The characters which typify the above features of disgust and contempt are without doubt the Administrator and his Chief. Both are painted arrogant, unconcerned with others' welfare, and ineffective in combating ignorance and poverty. The opening scene of the novel shows that, like most African leaders on whom the Administrator is patterned, love grandiloquent discourses (P.9). Through the Administrator's words, Mimouni exposes the mechanisms exploited by the ruling leaders to entrench themselves in power. For instance, they convince people that power is monolithic and brooks no opposition. Not even the language escapes the taint of arbitrary rule in the narrative; the Administrator's contradictory language is in a way a reflection of his misrule when he pretends that the evil comes as much from external influences and indicts suspicious foreign interference and hidden attacks (P.51). His language is replete with deceit and tergiversation. Thus, he finds a common interest in ridiculing and intimidating the population to mute it.

The Administrator is shaped as a caricature of known African despots who are committed to bizarre political postures and rely on power acquired and sustained solely through violent coercion. Mimouni exposes the character's violent intolerance of opposition and his urge to perpetuate himself in power. The Administrator's

appeal to violence allows him to stay in power in spite of the disasters he inflicts on the progress and stability of his country. To divert people from the state's disastrous mismanagement, he keeps luring people about some suspected foreign threats which can hinder "the national development" (pp, 50-51). Concretely, the Administrator's words remain mere powerful statements of outrage, disgust, and betrayal of popular aspirations. Moreover, disgust in Mimouni's *Le Fleuve détourné* comes out through a drastic denunciation of economic exclusion and cultural erasure that engulfs the protagonist in a world without mercy and pity. In one word, it makes his life totally abject.

Abjection is displayed in the Man's journey of an aggravated situation of shame, humiliation, embarrassment, and of an exceptional sensibility of disgust, primarily provoked by an arbitrary arrest and later by several spectacles of humiliation and violence. The Man's mad trip contests the existential primacy of the emblematic "impasse" which is startling and pessimistic. It questions the very existence of the space to the point of completely reversing its initial symbolism. Mimouni's main character wonders "why has the national political universe become so closed, so crushing?" To arrive at an answer to this question, Mimouni examines the concept of "national consciousness" and the manipulations of nationalist sentiment that was the hallmark of the post independence officials' ideology.

Mimouni uses the main character as a destabilising force of irony to insist that politics is the rejection, contestation, disruption of the shared norms. Mimouni's criticism has long been centrally concerned with the exposure of the false consciousness embedded in the ideologies of various discourses by official leaders. As an illustration, the narrator's voice is self-incriminating and absurd. It tells two stories, that of prisoners confined in a camp because their «spermatozoïdes sont

subversifs» and the story of the narrator, himself imprisoned in the camp, and who claims that his «présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu". The story of the detainees does not develop as a narrative. It should be read as a microcosm of the new company that the administration is trying to establish. On the contrary, that of the narrator is so tempestuous, puzzling, and somehow disgusting. He was born in a peasant family which had been forced to exile because of the French expropriation. Later on, he works as a shoemaker and marries Houria whom he soon leaves pregnant in order to participate in the Algerian War for independence. We learn that after the bombing of a camp by the French army during the War of Independence, the character-narrator was suffering from amnesia. A few years later, he recovered his memory and returns "home" to assert his identity and meet his wife and son.

Abjection is strongly embedded in the delineation of the Mimouni's anonymous main character and the foul coating of his society. The Man travels through an absurd nightmare where old values have given way to a mentality that sets up the lies and demagoguery as ubiquitous rules. The unnamed protagonist faces several violent, corrupt and lusting for power social abjections. He sometimes seems to be outside and distinct from the follies he describes, either the descriptions he gives are self-betraying or the absurdities he views are allegorical. For example, we first encounter the Man in chapter one in the company of many detainees. Suddenly, the voice of the narrator breaks this circle of death to recount the story of an ordinary man who leans away from typical social patterns towards mystery and the unexpected. This use of the fantastic to describe the human body and all its processes is well illustrated, first and foremost, in the portrayal of the main character's strange and unbelievable story. The absurdity of the tale resides in the strategy of novelistic space that Mimouni

adapts by making the opening of the narrative coincide with its closure and the text is thus suspended between two points based one in the other.

The protagonist is the sole survivor of the bombing attack by French soldiers. It is from the world of the dead that he returns back to his people. He tells his story to a circle of friends that attended the prisoner camp in which he finds himself after killing his wife's predators. Equally abject is the fact that his asocial friends are all completely out of touch with reality that they evacuate each in his own way, in suicide, illness, resignation and oblivion. At the end of the narrative, when he finds his son, the latter is corrupted by the necessity of survival; the son denies his father's paternity and stands as the representative of the new generation that remains without a future, which looks at a shining future without being able to find it. Even more abject and monstrously aberrant is the protagonist's alienation, not only because the authorities do not listen to him, but also because even his closest family doesn't accept in any case to awaken the ghosts of the past, it is better to leave them buried. For instance, Ahmed, his cousin, the Mayor of the village talks to him in strange terms when he goes to regulate his administrative situation (P.57). His wife prefers him dead because she is afraid of losing her war widow's pension. Therefore, the man should assume and keep his status of a dead and becomes so disgusted by the answers of his fellow humans that he is left no other option but to converse with the dead. Mimouni reminds us the Man is a desperate, a suffering creature and thus in some ways discerning our pity. At the same time, he makes the episode seem both abject and somewhat funny when he describes how the man during his efforts to find a careful ear, engages in a serious discussion with Si Cherif, his Commandant during the Algerian Liberation War (P.81). It is the disgust with his society that has driven him to

escape into the world of the dead entirely divorced from the real world. The story takes a fantastic twist when the man finds that Si Cherif remembers him, understands his plight, and answers that he could do nothing for him. In this scene, the grotesque is suggested by the idea that the visible world is incomprehensible and unregenerate, and that the individual is floundering in a sea of contradictions and congruities. The shocking and rude scene stands for the author's will to present a world devoid of justice where the idealistic innocent suffers.

The other feature that also helps make the story abject is Mimouni's stress on the Man's gradual moral degradation. The Man's account begins badly, but his situation eventually becomes worse and worse. The man starts his tragedy by a foolish misjudgement: "His presence in the camp is erroneous". However, its humour seems less obvious because the smiles it provokes are often tinged with guilt. We cannot help being amused by some of the Administrator's predicaments. The abject appears when the Man is physically, mentally, and emotionally exhausted. More bizarre still in some ways than the physical degradation of Mimouni's Man undergoes is his steady spiritual or emotional decline as he becomes even more nihilist by the end of the story. In the beginning, the man remains admirably courageous, motivated in his thought and feelings despite the profound change in his community. By the second half of the story, he becomes more and more aggressive, impatient, more threatening. His transformation, in other words, has become both physical and spiritual. Thus, one of the outrageous scenes in the shocking story occurs when the man faces his wife's physical metamorphosis and her decline (P.167). Her narration suggests not only lack of decency but shows the height of incongruity and the farcical shame she endured bodily. The abjection of the Man reaches its apex when he loses his temper and feels rage over when Houria tells him her horrible

adventure. A bit later still, full of resentment, bitterness, guilt, shame, and vengeance, the man tries to get out of this situation but comes the tragic death of his wife's predators who in their wordless pathos, are pure victims of their desires, excesses, and lust. Even in their death, they remain grotesque, as they: « tâtonnaient, rampaient sur le tapis, comme des vermisseaux. Fou de terreur et de souffrance, criaient et suppliaient. Comme des vermisseaux. Comme des porcs. Trois d'entre eux avaient déféqué dans leurs pantalons" (P.181). The quote from Mimouni's novel stands for an invitation to death and this is exemplified by the man's killing of his wife's aggressors. It indicates that the Man plays the game to satisfy and revenge his wife, and in the foolishness of the moment, he feels happy for performing the heroic things that were expected all the time. But confronted by the true reality, he realizes the heavy price he has to pay for his act.

By the end of the story, then, the Man has come to seem less ideally human, not only physically, but also morally in his emotional and mental responses. Once more, the full abject effects and abjection is elaborated through a failure to meet the Administrator and recover his lost identity. The Man's decline and loss are not completely felt until the wrapping up of the tale. The novel ends with this sudden descent into hell in which the narrator finds himself suddenly and profoundly alone. Therefore, we think that the "I" of the narrator can be seen as a nickname, ie, the name par excellence of 'no man'. The name in its signified and signifier is linked to either death, or a complete absence. We mean that it becomes identical to the death and absence. Though we already know from the very beginning that nobody can restore him what he was dispossessed of.

In addition to the abject life of the Man and by focusing in his fiction on marginalized members of his society, Mimouni introduces a critique of the power structures in place and

indicts poverty, urban abjection and the absence of spirit and hope in the Algerian society where unsanitary living conditions, long trails of dirt, lined walls, hay heaps, and filth are daily plethora metaphors. Foul smelling excrements with its stench expand to capture the odour of decay and poison the reader's senses. Such images are uttered by some voices and all of them condemn political oppression, militarism and poverty. The world is full with disgusting sights which arises disgust and shame. People are doomed by the strong smells from the lagoon. The odours offend because of their contaminating powers. The images carry enormously more social and moral significance. Disgust is prompted by contact with a contaminating substance, and more important, by witnessing shameful and disgusting behaviours of people forced to violate ethic norms. As an illustration, some families are obliged to do something disgusting, they are compelled to defecate inside the house where they live. But Mimouni is careful to show that these people do it not by choice, they are dirty by necessity. The author puts forth such an awful stench that no one would attend. The coming out of an horrible stench that one could hardly bear is shameful not because it forces people to violate ethic norms, what is revolting is rather the behaviour of the authorities that let people without any sanitary conditions.

As a conclusion, we may sum up that Mimouni divides the Algerian society into two categories characters. The first category of characters in *Le fleuve détourné* is made up of individuals whose main purpose is to safeguard their high positions and lead a pompous life. Mimouni's narrative foregrounds their loathing of corruption, cruelty, and hypocrisy that appear in the novel through the theme of disgust which is bound up intimately with the author's response to the ordinary vices of hypocrisy, cruelty and stupidity of the ruling leaders. In the second category, stands the majority of the population

whose rights as citizens had not only been abused by the state administration, but completely eroded. They feel betrayed by the government and there is no prospect for them. Unfortunately, more than two decades after the publication of Mimouni's *Le fleuve détourné*, the Algerian state and the ruling leaders' disgust and contempt persist and is still alive making the population's daily lives completely abject.

Bibliography

- Abu- Haider, Fariad. "Algeria Unmasked: The fiction of Mimouni (1945-1995) Third World Quarterly, 01436597, June 1995, Volume.16. Issue 2.
- Achour, Christiane. *Anthologie de la littérature algérienne* (ENAP-Bordas.1990.
- // // . *Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue Française en Algérie*. Alger : E.NA.P.1985.
- A. Hajji. M.Jibril. A. Samie « Rachid Mimouni, l'engagement de l'écrivain ». *Algérie Actualité*. No 8. Novembre. 1990.
- Ben Djelloun,Tahar « En cette époque de meurtres.... » *Nouvel Observateur*.13/11/1982.
- Berger, Emmanuelle Anne(Ed). *Algeria in Other Languages*. London: Cornell, 2002.
- Déjeux, Jean. *Situation de la littérature maghrébine de langue française*. Alger: Office des Publications Universitaires.1982.
- // // . *Maghreb littérature de langue française*. Paris: Arantère.1993.
- Elbaz, Robert. *Pour une littérature de l'impossible: Rachid Mimouni*. Paris: Publisud, 2003.
- Jacque Cellard. "Rachid Mimouni ou les illusions perdues". *Le Monde* 22/04/1989.
- Mimouni, Rachid. *Le fleuve détourné*. Alger: Laphomic, 1986.
- Rachid Mimouni by Himself." Analyse clinique d'une dictature". Interview in Cahiers de l'Orient. The Middle East Magazine, February, 1992.
- Redouane, Nadjib. *Rachid Mimouni entre littérature et engagement*. Paris: L'Harmattan.2001.
- Renaudot, Patrick. « Un grand Algérien trahi ». *Magazine littéraire*. Octobre, 1982.

Imperial Power and the Denial of Native Authority in English Colonialist Discourse

Par Mouloud SIBER
Université de Tizi-Ouzou

Abstract

My paper studies the issue of power and empire in the colonialist discourses of Rudyard Kipling, Edward Morgan Forster and Joseph Conrad. It focuses on the consolidation of the English imperial power in the Orient at the expense of the native power structures. Therefore, two main interrelated issues are developed. First, the writers celebrate the encroachment of the English political power in the Orient. Second, they deny native rules by their focus on the idea of Oriental despotism and misrule as the essential factors that incite the decimation of the native rule. This process of denying the native authority is accompanied by the subject people's obedience to the colonial authority. I have concluded my paper with drawing parallels with contemporary issues, analysing an official discourse by George W. Bush as an instance. In his "Iraq War Discourse" (2003), Bush denies native authority in Iraq and reiterates nineteenth century Orientalist discourse about Oriental despotism and its replacements by the blessings of Western "democracy".

Introduction

Discourse and rhetoric cannot be dissociated with power. Discourse, in Foucauldian terms, suggests the idea of power, and rhetoric is appropriated within discourse so as to justify power. The most important aspect of power is that which exists between the rulers and the ruled. This prevails within the sovereign state and its subjects; it also prevails in an imperial

context where an imperialist power rules over a subject country. To legitimise and consolidate their power, the rulers always refer to rhetoric and ideology which are reflected within discourse. This paper is not concerned with the discourse that is produced within the sovereign state; it deals with that which accompanies the imperial domination of the Orient by the Western powers, namely colonial discourse which consolidates this power. This consolidation expresses itself through a variety of perspectives like the adoption of ideologies of difference through which the colonised subjects are maintained in states of inferiority. Another way of consolidating this domination involves the celebration of the Western political power and the denial of native authority. Thomas Metcalf (1994) observes that in order to consolidate their imperial rule, the British devised ideologies of difference thanks to which they maintained the Indians and other subject people in an inferior position. Once the 'different' was created, the British were to "sustain a system of colonial authority" (Metcalf, 1994: 113) which replaced the native authority. They considered India, for instance, as a land "forged by despotism" (Ibid. 66) that had to be evinced by the British imperial power.

This paper proposes to study the issue of the implementation of the British imperial power in the Orient and the denial of the native authority in the imperialist discourses of Rudyard Kipling, Joseph Conrad and Edward Morgan Forster. The point is that the three writers celebrate the British political power in the Orient through a denial of the native political structures. Within their texts is the idea that they associate the British with political superiority and the Orientals with political inferiority. This inferiority is shown through an emphasis put on the prevalence of tyranny and misrule in the colonial countries,

which are replaced by more organised and representative political structures brought by the British. Considered in this light the writers adopt within their texts imperialist rhetoric that provides a justification for the imperial domination.

After the Indian mutiny of 1857, the British established direct rule in India and created what was called the British Raj. This implied that native power structures were replaced by the British power structure. In the Malay Archipelago, the British were following another policy, which involved the workings of British political expertise in the service of so-called 'incompetent' native rulers. The colonialist discourses of Kipling, Forster and Conrad cannot be dissociated with these political structures as they were directly or indirectly integrated within them: Kipling wrote for the conservative *Civil and Military Gazette* and *The Pioneer*; Forster worked for an Indian native prince as private secretary, which suggests the idea of indirect rule; and Conrad worked for the British Merchant Marine, which was part of the British imperial structure, before he became a writer. To study this issue, reference will be made to a selection of Kipling's and Forster's writings about the British Raj along with Conrad's writings about the Malay Archipelago. As far as theory is concerned, it is clear that the paper will be based on Edward Said's postcolonial theory as it is developed in his *Orientalism* (1978) and *Culture and Imperialism* (1993). Within these two works, Edward Said observes that Western writers have aligned themselves with their expanding empires within the framework of Orientalist discourse. This involves a process through which: the colonised subject is codified as an 'inferior' Other; the imperial power is celebrated; and the native authority is denied.

Discussion

Within this paper are developed two interrelated points. First is the exercise of the British imperial power over the Orientals as it is developed in the Orientalist discourses of Kipling, Forster and Conrad. Second is the denial of native authority which is the direct consequence of the first. The process of implementing the British imperial power in the Orient needs consolidation, and the writers refer to the denial of the native structures of power as an ideology for that purpose. In fact, the native political structures are dealt with in terms of despotism, misrule and instability which incite a need for their decimation and replacement by more representative and democratic power structures.

The Consolidation of the British Imperial Power in the Orient

Edward Said observes that the consolidation of empire is marked by the idea of power which is "elaborated and articulated in the novel" and short story (1994: 97). Kipling's Indian fiction makes a manifest celebration of the British power in India. He pays due respect to the British Raj, whose power is worked out through an organised body of the British imperial agents helped by some Indian natives. In *Kim*, the British imperial system is depicted as a highly organised political structure. It involves primarily the services of the British colonial administrators who are attributed the names of *sahibs*. Besides, some native agents named the *babus* are nominated to help the British officials in their governance. The British secret services are also involved in the novel. This British political structure rules over India with the iron fist. It interferes, for instance, in the affairs of the native states. When the native kings conspire

against the British authority in India through their uprising against one of its agents namely Mahbub Ali, the reaction is immediate and authoritative. This means that the native is not allowed to rise against the authority of the imperial power. One of them says, "By Gad, sar! The British government will change the succession in Hilás and Bunár, and nominate new heirs to the throne" (Kipling, 1994a: 369). They should obey the authority of the imperial power because it is considered as beneficial for them. Another pertinent example of the exercise of the British authority over the Indians and the denial of their authority is depicted in a passage which involves Kim, the English, the lama and a native policeman named Dunnoo. The policeman addressing to the lama says,

'Do not sit under that gun' [...] 'Huh! Was Kim's retort on the lama's behalf. 'Sit under that gun if it please thee. When didst thou steal the milk-woman's slipper's, Dunnoo?

That was an utterly unfounded charge sprung on the spur of the moment, but it **silenced** Dunnoo,

(Kipling, 1994a: 22; emphasis added)

What one understands from these words is that Kim is endowed with the power to "silence" the policeman who has no other solution but accept his retort. Kim not only denies the authority of policeman but also exerts his white authority over him. Besides, he plays the protector of the weakened lama as the policeman was exercising his repressive power over him.

In a similar way, in Forster's *A Passage to India*, the Anglo-Indians consider themselves as the Ruling Race that does everything so as to avoid the rise of the natives against their power. In fact, after the 1857 mutiny, the officials started to change their policy in India. The officials are in India to keep peace and maintain the British Raj. In the novel, Forster

portrays the British Raj in miniature. Chandrapore is “presented as a representative centre of British India, and used as a literary device to a microcosmic view of the Raj at work” (Ganguly, 1990: 33). This “microcosmic view of the Raj” is presented through the services of officials like Mr Turton, Mr McBryde, Major Callendar and Ronny. These in turn are related to the Indian princely states by the Viceroy. In the novel, Turton is the collector of taxes, McBryde the Superintendent of Police, Callendar the Civil Surgeon and Ronny the new city Magistrate. All of these officials are figures of English power in India: the power of finance, the power of discipline, the power of knowledge and the power of justice, respectively. As far the judicial department is concerned, Rooney tells his mother, “I am out here to work, mind, to hold this wretched country by force” (Forster, 1979: 50). It means that he and his fellows are serving the Indians. The narrator believes in this,

He spoke sincerely. Every day he worked hard in the court trying to decide which of two untrue accounts was the less untrue, trying to dispense justice fearlessly, to protect the weak against the less weak, the incoherent against the plausible, surrounded by lies and flattery. That morning he had convicted a railway clerk of overcharging pilgrims for their tickets, and a Pathan of attempted rape. He expected no gratitude, no recognition for this, and both clerk and Pathan might appeal, bribe their witnesses more effectually in the interval, and get their sentences reversed. It was his duty.

(Ibid. 50)

The narrator believes in the importance of the implementation of the English justice in India. They administered Chandrapore as a district among the number of districts that India was divided into during the time of the

British Raj. Historically, it “was divided into 250 administrative districts and the duty of the administrators was to ‘maintain law, order and to collect revenue’” (Ganguly, 1990: 33). There are two important aspects of the administration of these officials. First, their rule is race-bound. Second, it is governed by the traumatic experience of the 1857 Indian uprising. These two features contribute much to the impediment of cultural and racial understanding in Anglo-India and the widening of the gap between the ruler and the ruled; this imports much to the general framework of Forster’s imperialist attitude of the Raj. He reproduces the imperial vision that the people of India need to be maintained within an imperial system that is much important to them as to the imperial power. However, it is within a system that favours dialogue between the coloniser and the colonised that this rule can be maintained.

In addition to the idea of *A Passage to India*, Forster’s “The Life to Come” shows the use of the missionary impulse for political aims. This is achieved through missionaries who have managed to make themselves rulers over colonised subjects only thanks to their missionary work. Mr Pinmay is representative of this category of imperial agents. He makes himself *powerful* in the village thanks to his conversion of the natives. Indeed, as soon as he converts the natives, their locality is transferred into an integral district of the empire, and Mr Pinmay is appointed the administrator of “the new district” (Forster, 1972: 69). This denotes a process through which territories are transferred into the rule of English imperial agents thanks to the missionary work.

It is this same process that is the central concern of Conrad’s *Lord Jim*. By virtue of Jim’s intellectual, political and military powers and the awkward circumstances in which he

finds the people of Patusan, he becomes their lord protector. Thanks to these powers, he is deified by the Malays of Patusan when he arrives there. This can be explained by what he does for them. He finds the people in turmoil because of the tyranny of their rulers, the internal factions and the external threats, so the people consider him as their white saviour since "there could be no question that Jim had the power" (Conrad, 1994: 207). This is understood in the way he appeared to them, seeming "like a creature not only of another kind but of other essence. Had they not seen him come up in a canoe they might have thought he had descended upon them from the clouds" (Ibid. 174). As a British in the Orient, Jim brought both his knowledge in military organisation and the British modern arms or guns thanks to which he manages to protect the natives against their despotic rulers and Brown, a ferocious Dutch man, who came to the shore for trade whatever the means. When a group of warring natives were endangering the lives of other natives it is said that Jim managed the group easily and successfully,

Jim took up an advantageous position and shepherded them out in a bunch through the doorway: all that time the torch had remained vertical in the grip of a little hand, without so as a trouble. The three men obeyed him, perfectly mute, moving automatically. He ranged them in row. "Link Arms" he ordered. They did so. "The first who withdraws his arm or turns ahead is a dead man", he said. "March!" They stepped out together, rigidly; he followed,

(Ibid. 228)

It is clear from the above that the warring men are voiceless and inactive in the face of the white saviour. The way he addresses to them also shows another kind of power,

coercive power which is generally associated with military power. In addition to Jim's military power, he is endowed with intellectual faculties and a sense of organisation that the natives are in need of. He brings stability to Patusan, which was like "a cage of beasts made ravenous by long impenitence" (Ibid. 182), and where "utter insecurity for life and property was the normal conditions" (Ibid. 174). Fortunately, "he had regulated many things [there]" (Ibid. 168). The people of the shore consult him in political matters. When Jim goes away from Patusan for some days, the people were being attacked by the dangerous natives. Dain Warris, a clansman educated by Jim, could not protect his fellows, for "[h]e had not Jim's racial prestige and the reputation of the invincible, supernatural power. He was not the visible, tangible incarnation of unfailing truth and of unfailing victory" (Ibid. 272). Aware of their weakness and Jim's power, the chieftains of the village go farther in trying to find counsel in the dwelling of the absent Jim. It is this belief which "guided the opinions of the chief men of the town, who elected to assemble in Jim's fort for deliberation upon the emergency, as if expecting to find wisdom and courage in the dwelling of the absent white man" (Ibid.). It means that they lack these two important elements, but they find support in Jim. It also shows that were he obliged to leave or were he killed, they would certainly pay the ultimate price. The people of the village are aware that if the white man were to leave they would become easy a prey to ferocious people like Brown. The latter also knows that if he manages to kill Jim, he will become the lord of the island. It is said that thanks to Jim's skills he became "the virtual ruler" (Ibid. 207) of Patusan. The idea that his rule was "virtual" suggests that Jim did not rule the natives without consulting their will. It means that it is representative rule,

which goes against the idea of tyranny and despotism, associated with the native authority.

The Denial of Native Authority

The implementation of the British imperial power in the Orient involves a process through which the native structures of power are denigrated. It is maintained within the British colonial discourse that given the natural penchant of the Indian rulers to despotism, there is nothing as advantageous and as positive as the implementation of a kind of democratic system in the land to be imposed upon the indigenous people by the British imperial authority. Kipling, Conrad and Forster consider that native regimes need to be decimated because they involve misrule, despotism and corruption, insecurity and instability. For Edward Said, "authority [...] means for 'us' to deny the autonomy of 'it'" (Said, 1995: 32). Kipling totally adheres to this view as he denies the native authority in India. This is shown in his insistence on the idea of despotism. In *Kim*, for instance, this is effected through the *METAPHOR* of native policemen headed by an Englishman. This suggests that this native structure of power should be led by the English power because "native police mean extortion to the native all India over" (Kipling, 1994a: 276). The idea of "native police" directly alludes to native rule; their disposition to "extortion" is the appropriate aspect of their despotic behaviour. This illustrates the natives' predispositions to behave only for their personal interests, whereas their subjection to the British would makes things righteous. Kipling shows that the Indian rulers cannot represent their people because they are naturally predisposed to act despotically.

It is within a despotic regime that political instability and insecurity flourish. Therefore, the writers *EMPLLOT* their texts in

such a way as to show that the implementation of the imperial regimes brings harmony and stability to the natives. For instance, Forster in "The Life to Come" observes that the English power as it is implemented through the missionary work is beneficial to the natives at the political level. Before the planting of the cross in the central India tribes, there were usual clashes among the different villages of the region. Also, the people suffered from vile misrules. Fortunately, Forster says, the missionary work has come "to teach [them] to rule [their kingdoms] rightly" (Forster, 1972: 72). They also managed to evince the "inter-tribal war[s]" (Ibid. 74) which were shaking the life within the region. It means that unless the British interfered in the internal affairs of these people, only a situation of instability due mainly to native misrule would prevail. Similarly, Conrad makes Jim as the British regulator of the affairs of Patusan. When he arrives there he finds the people suffering from the tyranny and oppression of their Sultan. The latter is depicted as "an imbecile youth with two thumbs on his left hand and an uncertain and beggarly revenue extorted from a miserable population and stolen from by his many uncles" (Conrad, 1994: 173). He is a tyrant who does not hesitate to extort the riches and property of his subjects. He is an impotent ruler since he does not manage to cope with the antagonism of his uncles. The worst that can be said of these uncles is that they are more despotic than the young sultan. For instance, it is said of the Rajah Allang that he was

the worst of the Sultan's uncles, the governor of the river, who did the extorting and the stealing, and ground down to the point of extinction of the country born Malays, who utterly defenceless, had not even the resource for emigrating.

(Ibid. 174)

The Sultan and his uncles are considered as typical Oriental despots who do by no means care about their people. Under the power of the despot, the people suffer from insecurity, not to mention their poverty-stricken states. Worse of all they have nowhere to flee from this tyranny. Burnham (1995) observes that the "oriental despot is better seen as a figure of power" (Burnham, 1995: 85). The Rajah and even Daramin, the despots with whom Jim fights "are transparent figures of [the] detested despot" (Burnham, 1995: 85). "Politically, the 'primitive' was in the grip of either anarchy or despotism; social control, if any, was exercised by the most savage tyranny, by the despotism of custom or by religious trickery" (Street, 1975: 7). Conrad depicts this same state of anarchy as the Sultan has no power and his uncles exert grab upon the people. Therefore, Jim's intervention is more than needed. He manages to regulate many things in Patusan thanks to the imposition of his political skills to the people of Patusan. Richard Ruppel observes that "the rule [...] he imposes is thoroughly benign because his vision of the ideal is one of harmony and justice" (Ruppel, 1998). This ideal of justice and harmony for all is contrasted to despotism's happiness for the minority.

Conrad conveys almost the same vision of Oriental despotism as Rudyard Kipling's idea of native police extorting the natives and John Stuart Mill, who insists upon the need of the Indian people for the British Rule to protect their lives and their properties against their despots. He is all the more similar to Sir Hugh Clifford's idea of Malay "vile misrules and a government which so is incompetent and impotent" (1898: 124) and their replacement by an "administration that presses equally upon all alike" (Ibid.) In the nineteenth century, the misfortunes related to native rule in the Malay Archipelago

required the intervention of the British “to impose a Western-type stability onto an ancient heritage of changing political fortunes” (Yeow, 2009: 48). This idea of Oriental despotism started to impose itself as a reality when in the sixteenth and seventeenth centuries, scholars and travellers discovered that a common feature of the Oriental societies of Asia, the Near East, China and India was this “despotic strength of their political authority” (Wittfogel, 1957: 1) as well as a monopolisation of the sources of wealth especially the land (Ibid.). Therefore, when the project of colonial expansion started, the imperialists used this feature as a justification for their undertaking, especially as they spoke about decimating native regimes through the implementation of Western structures of power.

The result of the decimation of the native regimes by the imperial structures is the submission of the natives to the authority of these foreign structures. Authority in *Lord Jim* is an important trope. His authoritative power is considerable. Jim becomes the ‘lord-protector’ of the natives. Since “[h]e loved the land and the people living in it with very great love [and] was ready to answer with his life for any harm that should come to them” (Conrad, 1994: 295), the Patusans are very obedient to him. Besides, Jim’s political and military expertise makes him always obeyed. For instance, he manages to unite the people against the old Rajah, whom they could defeat thanks to their obedience to and trust in Jim’s power. It is said that after having plotted against the old Rajah, “Tuan Jim gave his orders and was **obeyed**” (Conrad, 1994: 297; emphasis added). Jim’s authority coupled with the natives’ obedience to him entails the denial of native authority. Like Conrad, Kipling in “The Man Who Would be King” observes that one of the most important steps towards power is to bring protection, security and stability to a lost

people like those of Kafiristan. Dravot observes that he and Carnihan came to “make Kafiristan a country where every man should eat in peace and drink in peace and ‘pecially **obey** us” (Kipling, 1953: 181; emphasis added). The word ‘obey’ is associated with the mission of bringing peace and security to the people of Kafiristan to emphasise the importance of the mission for the sake of power. It also means a denial of the native authority that is to be replaced by that of the two English subjects. In “His Chance in Life” (1888), Kipling points out the importance of not being disobedient to the imperial authority, through the *SIMILE* of the native as a child. He observes that it should never be forgotten that “unless the outward and visible signs of Our Authority are always before a native he is as incapable as a child of understanding what authority means, or where is the danger of disobeying it” (Kipling, 1994b: 81). It means that the natives need to be obedient to the imperial power in the same way as children need to accept the authority of their parents.

Conclusion

As a conclusion, it is clear that Kipling, Forster and Conrad consolidate the British imperial power in the Orient at the expense of native power structures. They celebrate the encroachment of English political power in the Orient. As a consequence of this, they deny native rules by their focus on the idea of Oriental despotism, misrule and corruption as the essential vices that incite a decimation of native rule. This process of denying native rule is accompanied by the subject people’s obedience to the colonial authority. This shows the extent to which British Orientalist discourse is committed to the political power of the British Empire. It also shows the deployment of ideological devices to consolidate this power.

Perhaps it is pertinent an idea to draw parallels with contemporary issues, analysing an official discourse by George W. Bush as an instance. George W. Bush, in his address to the nation dated to September 7th 2003, shows a denial of Iraqi authority in the same way as it was done for Oriental colonised countries in the nineteenth and early twentieth centuries in colonial discourse. Saddam's regime is associated with tyranny and despotism under which terror is encouraged. Therefore, the United States is viewed as the right power to defend the oppressed people of Iraq. "In Iraq, we are helping the long suffering people of that country to build a decent democratic society at the center of the Middle East" (Bush, 2003). It means that the United States gets rid of Saddam's regime to be replaced by a process through which democracy had to replace terror and tyranny. And this "undertaking is difficult and costly – yet worthy of our nation" (Ibid.). He associates his country with what can be termed "America's burden" of bringing the blessings of democracy to Iraq and defeat the "[e]nemies of freedom" (Ibid.). This is understood in the association of human and material sacrifice with the war in Iraq, as if the United States were forced to interfere in the internal affairs of a country, classified among the most dreaded in the West as well as the most hankered after given its oil reserves.

Works Cited

Burnhan, Clint (1995), *The Jamesonian Unconscious: the Aesthetics of Marxist Theory*, Duke: Duke University Press.

Clifford, Hugh (1898), "At the Heels of the White Man" in *Studies in Brown Humanities, Being Scrawls, Sepia White and Yellow*, London: Grant Richards.

Conrad, Joseph (1994), *Lord Jim*, London: Penguin Books, 1900.

-----, (1983), *Heart of Darkness*, Harmondsworth: Penguin Classics, 1902.

Forster, Edward Morgan (1979), *A Passage to India*, Harmondsworth: Penguin Books, 1924.

----- (1972), "The Life to Come" in *The Life to Come and Other Short Stories*, London: Edward Arnold, 1922.

Ganguly, Adwaita, P. (1990), *India, Mystic, Complex and Real: A Detailed Study of E. M. Forster's A Passage to India*, VRC Publications.

Kipling, Rudyard (1994a), *Kim*, London: Penguin Popular Classics, 1901.

----- (1994b), "His Chance in Life" in *Plain Tales from the Hills*, London: Penguin Books, 1888.

----- (1953), "The Man Who Would Be King" in *Maugham's Choice of Kipling's Best: Sixteen Stories Selected and with an Introductory Essay*, Edr, William Somerset Maugham, New York: Doubleday and Company, Inc.

Metcalf, Thomas R. (1994), *Ideologies of the Raj*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mill, John Stuart (1904), *Considerations on Representative Government*, New York: The New Universal Library, 1861.

Ruppel, Richard, "'They Always Leave Us': 'Lord Jim', Colonialist Discourse, and Conrad's Magic Naturalism" in *Studies in the Novel V*. 30 Issue 1, 1998.

Said, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*, London: Vintage, 1993.

----- (1995), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin Books, 1978.

Street, Brian V. (1975), *The Savage in Literature: Representations of 'Primitive' Society in English Fiction, 1858 – 1920*, London: Routledge and Kegan Paul.

Wittfogel, Karl A. (1957), *Oriental Despotism: A Comparative Study of Total Power*, New Haven: Yale University Press.

Yeow, Agnes, S. K. (2009), *Conrad's Eastern World: a Vain and Floating Appearance*, New York: Palgrave MacMillan.

Zastoupil, Lynn (1994), *John Stuart Mill and India*, California: Stanford University Press.

EL KHITAB

**Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature**



**Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com**

**Editions Laboratoire d'analyse du discours
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou**

**N° 8: Spécial Colloque :
Rhétorique et Analyse du discours
11-12-13 Avril 2011.**



Sponsorisé par: ANDRU

Président d'honneur

❖ **P^r : Naceur eddine HANNACHI**

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou

❖ **Amina BELAALA**

Directrice de la revue

❖ **Boudjemâa CHETOUANE**

Rédacteur en chef

Comité de rédaction

Mostefa DROUCHE

Dehbia HAMOU EL HADJ

Houria BENSALAM

Boutheldja RICHE

Ammar GUENDOUZI

Nacira ACHI

Hamid AMEZIANE

Nora BAYOU

Aini BETOUCHE

Raouia YAHIAOUI

El abas ABDOUCHE

Chems Eddine CHERGUI

Comité scientifique

Maha KHEIR BEK NACER-Liban-

Soltane Saad ELKAHTANI-Arabie Saoudite-

Nidhal ASSALIH-Syrie-

Lakhdar DJEMAI-Alger-

Mohamed salim SAAD ELLAH-Iraq-

Abdellah LACHI-Batna-

Badia ATTAHIRI-Maroc-

Abdelmadjid HANOUNE-Annaba-

Mohamed AIT MIHOUB-Tunisie-

Rachid BEN MALEK-Tlemcen-

Tayeb OULD LAROUSSI-France-

khemissi HAMIDI -Alger-

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 9

جوان 2011

الرئيس الشرفي
أ. د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: أ. د. آمنة بلعلى
رئيس التحرير: د. بوجمعة
شتوان.

هيئة التحرير

د. مصطفى درواش
د. نصيرة عشي
د. عمار قندوزي
د. أمزيان حميد
د. عيني بتوش
أ. شمس الدين شرقي
د. ذهبية حمو الحاج
د. بوتلجة ريش
د. نورة بعيو
د. بحياوي راوية
أ. العباس عبدوش

الهيئة العلمية الاستشارية

أ. د. مها خير بك ناصر - لبنان -
أ. د. نضال الصالح - سوريا -
أ. د. محمد سالم سعد الله - العراق -
أ. د. بديعة الطاهري - المغرب -
أ. د. حاتم الفطناسي - تونس -
أ. د. الطيب ولد لعروسي - فرنسا -
أ. د. لخضر جمعي - الجزائر -
أ. د. عبد الله العشي - باتنة -
أ. د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ. د. رشيد بن مالك - تلمسان -
أ. د. حميدي خميسي - الجزائر -
أ. د. حسين خمري - قسنطينة -

قواعد النشر

- 1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
- 2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر البحث.
- 3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
- 4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
- 5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
- 6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

يندرج هذا العدد من مجلة الخطاب في سياق التوجه الذي ارتضاه مخبر تحليل الخطاب منذ البداية والمرتبطة بتمين جهود الباحثين الذين يجتهدون ليكتبوا، وهم مقتنعون بأن ما يكتبونه يعتبر وجهة نظر من بين وجهات نظر كثيرة تؤسس للحوار والاختلاف، ولذلك تنوعت المقالات التي يحويها هذا العدد فمنها ما قارب النص التراثي كالمناظرة وكليلة ودمنة. ومنها ما قدم تصورا جديدا لمعينة النص السردي المعاصر كالقصة والرواية، وقد حرص البعض على أن يثير قضايا نظرية في البلاغة والعلامة ونقد النقد، وفضل البعض الآخر توصيل نصوص بلغات أجنبية إلى القارئ العربي، ليختتم العدد كعادته بملف الدراسات باللغات الأجنبية التي تعد حلقة وصل بين الباحثين في كليات اللغات والآداب.

ربما يحس القارئ الكريم أن مجلة الخطاب تتشبث بالتعدد الذي يمليه توجه تحليل الخطاب الذي لا يكاد يرسو على حال منذ أن نما من لسانيات الجملة إلى أن تنامي في البحوث النصية التي بررت القطيعة مع الطروحات التقليدية، إلى أن تربع على عرش مختلف الخطابات بدراسات تعيد ترتيب الذات التحليلية في كل مرة لتخطو بالمنهج خطوات جديدة تراجع من خلالها ذاتها وتفتتح على خطابات جديدة، قد تبتعد عن الخطاب الأدبي وتلامس خطابات لا تدخل في دائرة اتصاله فتعيد طرح أسئلة متعلقة بأدبية تلك الخطابات حتى وإن كان الهدف ليس البحث في أدبيتها.

غير أن الإحساس بالاختلاف يغدو ضرورة ومطلباً ملحا حينما يسترجع القارئ الوهم الذي وضعته فيه المحايثة والصور المستسخة التي ظل يقرؤها لنصوص تكاد تكون متشابهة أو جعلت منها المناهج المحايثة متشابهة، ويفتح تحليل الخطاب بصره على أنماط وأشكال وبنيات واستراتيجيات متعددة لنصوص مختلفة لم يكن ينتبه إليها. كما فتح تحليل الخطاب الفكر على

التوصيف الذي بإمكانه أن يسهم في إعادة طرح السؤال الفلسفي الغائب في دراساتنا النقدية العربية، ويجعل التباري في الكشف والتحليل هو جوهر التعامل مع مختلف الخطابات .

نتمنى أن يدرك باحثونا بعض هذا الفضل الذي وضعنا فيه تحليل الخطاب، ويجعلوا منه معولا لمعاينة الخطابات التي نحيا بها لكي يكتشفوا كيف نحيا وكيف نفكر من خلالها.

وبالله التوفيق
مديرة المخبر د.أمنة بلعلی

كلمة العدد

هذا هو العدد التاسع من مجلّتنا "الخطاب"، وددنا أن نقف من خلاله للنظر إلى ما قدمناه، بالتطلع إلى ما يحبه ويرغب فيه قراؤنا. إننا نتطلع عبره، إلى أن يكون فيه حيزا للطلّاع العلميّة الجديدة والجدّة من الباحثين كي تمارس دورها في بناء صرح هذه المجلة ومجدها.

سيجد القارئ الكريم في هذا العدد مجموعة من البحوث التي تتعاضد مرة، وتختلف أخرى، وهي بلا شك تحاول أن تحيط ببعض من قضايا تحليل الخطاب. وقد حاولنا قدر الإمكان أن نجتهد في تقديم ما يمكن أن ينبئ عن بعض الإضافات التي نأمل أن تكون تمثيلا مرحليا لطبيعة العلاقة بين ملفوظات التخيل وعالم الواقع.

وعلى الرغم من بقاء بعض نقاد القصص العرب يستسيغون ربط مراجع التخيل بمراجع عالم الناس وقيّمون العلاقات بين ما هو لغويّ من نتاج شبكة العلاقات بين الرواة والشخصيات والمتكلّمين في مقامات القول المختلفة داخل النصّ، وبين العالم الذي نحيّاه بتاريخيّته، وماديتّه الصرّفة. فإنّه لا يجدر بنا التّكرّر إلى حقيقة أنّ الواقع بتفاصيله وتداخلاته وتاريخيّته هو مصدر التخيل ومادته بعد أن يُحوّله الأديب إلى أدب.

واستمرارا لإسهامات مخبر تحليل الخطاب، يأتي هذا العدد ليفتح الذاكرة التاريخيّة على أسئلة وتحديات استوعبتها طبيعة العلاقة التي يمكن أن تجمع بين مؤرّخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولا تشريحها وفهمها، و كاتب يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه. وبغض النظر عما قد يثار حول هذه العلاقة من تساؤلات، فإن هناك ملاحظات مهمّة تتضمنها طريقة بناء العمل الأدبي سواء أكان شعرا أو قصة أو مناظرة أو مسرحية وكلها أشكال تعبيرية دار حولها الحديث الباحثين متوسلين آليات منهجية متنوّعة بتنوّع الظواهر التي تفرزها تلك الأشكال. ولعل أهم ما تسعى إليه هو أن تعتمد إلى

تأسيس ما يمكن عده رؤية كلية تتسجم والكفاءة التي تمتلكها مختلف النظريات والمناهج النقدية في التفاعل مع مختلف الخطابات وطرق تحليلها. وتأتي أهمية هذه النظريات والمناهج من كفايتها في الإجابة عن مختلف الأسئلة والإشكاليات الجوهرية التي تطرحها الخطابات المختلفة. ومن هنا رأت مجلة "الخطاب" أن تخصص في هذا العدد مجموعة من الدراسات الهدف منها تحرير ما أمكن شيئاً من البحث المنهجي بأصوله المعرفية وركائزه الإجرائية، المسندة إلى موروث ثقافي مرة، وإلى تأثير غربي متعدد الوجوه والمستويات مرات أخرى، وهذا كله من أجل التنوع وإرضاء القراء الذين نعلم أنهم ينتظرون مجلة الخطاب بشغف وفضول كبيرين نأمل تليّهما.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

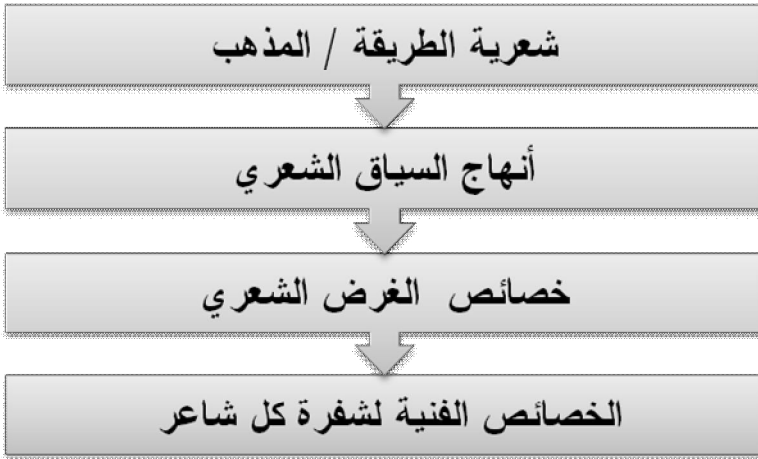
دراسات

البلاغة وسلطة الأجناس الأدبية

د. بوجمعة شتوان

جامعة تيزي وزو

تبنت الذائقة النقدية العربية نظام تواصل قائم على بصيرة استوعبت بامتياز مبدأ عدم استغناء الكتابة عن المظاهر الشفاهية المصاحبة للخطاب الشعري. ومن هنا أمكن عدّ التعديل الذي يلحق المرسلات الشعرية أنموذجاً مجرداً يتم التحقق منه بالعودة إلى أسلوب شاعر/ غرض وطريقة، تنتمي باختصار إلى ممارسة شعرية مألوفة كما يلي:



وهكذا، فمهما تعددت المداخل إلى الشعرية العربية على مستوى الفهم والتفسير، فإن الشيء الثابت أنها تتحدد بمنهج طريقتها/ مذهبها، وبالفاعلية التي تمارسها هذه المداخل «ضمن عناصر التشويش التي لحقتها»¹. هذا الانفتاح اللامتناهي على الشعرية التقليدية بشتى أشكالها لا يسهل المهمة على القارئ فحسب، وإنما يضع

تعددها على كاهله مسؤولية راعي الاختلاف، اختلاف الشعرية التقليدية مع غيرها من الشعرية، ولكن أيضا وربما، أساسا، اختلاف قناعات القارئ الفكرية مع قناعات الشعرية ذاتها، فهي شعرية تتبنى:

1- مركزية تقديم الخير في مقام التفاؤل، والاستبشار والمدح، وتقديم الشر في مقام التطير، والتشاؤم والذم والهجاء.

2- فكرة أن الاختلاف يسكن هوية الفعل الأخلاقي في صميم كل لذة وألم. فيقال لا خير في لذة يتبعها ألم ولا خير في لذة يعقبها ندم.

3- مقولة أن العبرة في الأمور خواتمها².

وتطرح مثل هذه الموضوعات أكثر من إشارة، تشدها إلى العرف مرة وإلى الدين أخرى، بطريقة بالغة الوضوح. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد من مظاهر السياقات الشعرية، بل تتجاوزها إلى مظاهر أخرى متعددة، منها ما ينتمي إلى المداخل المعجمية للكلمة³، ومنها ما يتعلق بالتمائل باعتباره سلوكا أو توقعا أو تصورا، ومنها ما يتعلق بالعوالم الممكنة التي تتمحور حولها تخیلات أحد شخوص المرسلّة الشعرية، أو تخیلات يُسندّها القارئ المتعاون إلى الذاكرة الجمعیة⁴.

وتبعاً لذلك تبلور السؤال النقدي، في البحث عن الأوليات التي حكمت الشعرية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع ما يتوقع الشاعر أن يقبل المتلقي به دون اعتراض وعن ديناميّتها التي تكفل الفهم الذي تنجزه طريقة توثيق شواهد⁵، ومن هنا تصبح دينامية النسق بياناً للشعرية العربية وانتظامها، ضمن تسلسل بقي يتميز بنوعين من التراكم:

- الأول: دلالي يقوم عليه الغرض الشعري، في مقابل ردود فعل تسعى إلى خنق الطاقة الشعرية الكامنة في الرسالة ضمن زاوية نظر صلبة وغير متحركة في كل الحالات⁶.

- والثاني: جمالي، حسب قواعد المفهوم الشعري للثقافة الشفاهية. يجب على القصيدة الشعرية أن تؤدي إلى شيء يفاجئ المتلقي دون أن تخرج عن المألوف في الشعرية التقليدية.

ولعل هذا التراكم كان يحقق وظيفته الجمالية، قبلا، حين يتجاوز المتلقي المقصد اللغوي الذي «يقف بالرسالة عند مستوى كونها وثيقة لغوية لا أقل ولا أكثر»⁷، والانتقال بها نحو أطروحة أن الروح النازمة للدهشة الجمالية هي غموض يثير اهتمام المتلقي ويوقظ انتباهه ويدفعه لبذل مزيد من الجهد في الكشف عن دلالة الرسالة الشعرية⁸، والتراكم، في تصور الناقد العربي القديم، يمكننا اعتباره يقع ضمن سيرورة أنساق الـ "كيف الشعري" لعمل شعري ما وذلك، انطلاقا من خصائص شعرية تكون قد ألبست فرادتها الجمالية منهجا، أو بعضا منه، في التوثيق والقراءة ما يدل «على أن الرسالة قد مارست فعاليتها القصوى ضمن عناصر التشويش التي لحقتها»⁹.

هذه الشبكة من العلاقات الحادثة بين الحفظ والرواية، ثم بينهما والإفهام، فيبينه والقصيدة الشعرية، هي التي كانت سؤال الماهية التي تشكل البلاغة. وتحوّل الرحلة في تاريخ الثقافة الشفاهية إمكانية ترتيب حدود العلاقة بين نصوص البلاغة والبلاغة، فهي تؤسس المسافة التأويلية على نقد معرفي يأخذ بأخص خصائص علم أدب مُستقى من ممارسة إبداعية مهجنة من تفاعل فنون سردية معروفة، يتعرف منها التفاهم بما في الضمائر، بأدلة الألفاظ والكتابة، وموضوعها اللفظ والخط من جهة دلالتهما على المعاني، ومنفعتهما إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد، وإيصاله إلى شخص آخر من النوع الإنساني حاضرا كان أم غائبا¹⁰.

وقد أسعف هذا التهجين في تصوير مفاهيم البلاغة¹¹. معالم لإبداع قرائي يمكن تطويره وربطه بمصطلحات البلاغة الجديدة. ففي مفاهيم هذه البلاغة أمكنهم التماس العمق الإبداعي لبلاغة القصيدة العربية تحديدا، ورصد مكونين ملازمين لخصائص فنية وجمالية مترابطة ومتفاعلة ومتميزة لقراءة جديدة هما: حسن قديم، وحسن حديث، في

مقابل، حسن قديم، قبيح حديث. ولا تفارق البلاغة، ضمن هذين المكونين، العناصر والأجزاء التي يترابط بعضها ببعض داخل المرسلات الشعرية، ولا تنتكر لها، وإنما تتماهى معها، وتصوغها، وتعيد إنتاجها، لكي تساهم بطريقة مركزة في الإمتاع والتأثير¹².

يكشف هذا التهجين الذي يعرض جانباً من العلاقة بين الشعرية التقليدية والبلاغة العربية، أن النظام الأدبي لعصر الشفاهية مارس حضوراً فاعلاً في علاقة البلاغة مع هذا النظام. الأمر الذي أدى إلى وجود مسافة نظرية وتطبيقية كبيرة بين مختلف الثنائيات المتداورة: الوضوح / الغموض والتعقيد مرة، الجودة / الرداءة أخرى، والحسن / القبيح مرة، والخفة / الثقل أخرى. مما يوحي باتجاه نحو التخطيط لمبدأ بلاغي تنظيمي لا يصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان «وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة»¹³. هذه المسافة البلاغية أُنْتُبِت فيها علاقات تشابه «يمكن للطرفين أن يتبادلا الموقعين، لأنهما يمتلكان الصفات نفسها»¹⁴، من مصدرين أساسيين:

أولهما، دائماً ما يُمنح الجنس الأدبي أياً كان نوعه دوراً مؤسساتياً محدداً يُسند إليه، وهذا الدور هو الذي جعل من الجنس كما يقول تودوروف «ممارسة كلامية مؤسسة»¹⁵، ولهذا التحديد المؤسساتي، جانبان أساسيان متداخلان ومتفاعلان، دور تقاليد أدبية بوصفها ممارسة نصية هي وليدة «مقتضيات مؤسسية (Institutionnels) مكرهة للكاتب بلا شك ولكنها أيضاً مكرهة من قبله»¹⁶، مثلما يذهب إلى ذلك بيرسون *Pearson* ودور تقاليد أدبية باعتبارها ممارسة أدبية تنطلق، كما يقول باختين «على وجه التحديد من الجنس»¹⁷. وبمقتضى هذا المنطلق فإن التحديد الأجناسي سيقف في موقف يفرض عليه مركزية الجمع بين القوانين البلاغية الكلية والممارسة الأدبية، فمن زاوية المبدعين بوصفها أمثلة مأخوذة من تقاليد أدبية مهيمنة، ومن زاوية القراء على اعتبارها قاعدة تأسيس لعدد مشابه من آفاق الانتظار¹⁸. ومن ثم فإن دور البلاغة في تحقيق الجنس الأدبي تُبْنِيه مسبقاً ثلاثة عناصر أساسية هي:

1- تشترك أعراف السماع في تثبيت العلاقة الحضورية بين ركني الخطاب، وفي تجسيد فكرة المراتب، ويوجد هذا النوع من المراتب في الألفاظ الموصوفة بالحسن وفي مخارج الكلام الموصوفة بالحلاوة، وهي مراتب مهياة لأن تصوير في قلب السامع أحلى ولصدره أملاً¹⁹.

2- تشمل فكرة المراتب كل ما يعتري جنس الشعر من تحويلات، مما يسمح بالمحافظة على تصنيف الأدب إلى أجناس متميزة منفصلة عن بعضها البعض. والمحافظة في الآن نفسه على فكرة نقاء الجنس بالعودة إلى بلاغة تتحقق من تاريخية الخصائص الشكلية والمضمونية لذات الجنس مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى.

3- أسهمت المزاوجة بين أعراف الكتابة وأعراف القراءة في التفطن إلى أن المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة صناعة، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا في المعرفة بهذه إلى أهلها²⁰. وتتعلق هذه المزاوجة بإمكانية وجود نص غير موصوف ببلاغة نص تستبطن من ذات البلاغة العائدة إلى نص نموذجي، يتم انتزاعه من سياق نظام أدبي لنقله إلى سياق آخر، ويندمج ضمن جنس آخر ويغادر الجنس الذي جاء منه²¹.

ويمكننا أن نوسع القول: إن نوع البلاغة الذي تتمثله التقاليد الأدبية، هو عينه طريقة بلاغة في ترتيب علاقات القصيدة الشعرية الفردية بسلسلة النصوص المكوّنة لجنس الشعر، وتستسلم محاولات المزج والاختراق لخصائص بنية ووظيفة تضمنهما قوانين:

- اختصاص الشعر بالوزن والقافية.

- وتقديم النسب بين يدي الأغراض.

- لكل جنس أدبي أسلوب تطابقه بنيته ووظيفته²².

قاد الفهم الأكثر أصالة لـ: "المحتوى النوعي والشكل الداخلي والشكل الخارجي" في فعل المزج الإيجابي بين محتوى مجهز بنيوية مخصصة وطريقة في اختيار هذا الجنس أو ذاك دون أن يترك ذلك للصدفة²³. ويرتبط هذا الاختيار بمُتصور العلاقة

بين أسماء أجناس وموضوعات متداولة تدل صراحة على انتماء هذا المضمون لهذا الجنس أو ذاك، وعلاقة موازية تحاول أن توحد بين عالم التخيل - مهما يكن - وعالم الواقع. ويمكننا إعادة صياغة هذه العلاقة بالعودة إلى فرضية كون العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له²⁴، ويمكن أن نتصور صيغ أساليب هذه الأنواع بوصفها قاعدة تواصل تحتكم إلى آلية قراءة على ثلاثة مستويات:

- بما هي أداة ضرورية للقارئ الكفء.
 - باعتبارها مسجلة في النص.
 - بتوجيه السلوك المقترح propositionnel لكائنات النص ومكوناته²⁵.
- ترتد فرضية بأن كل خطاب يستند إلى تجربة تأخذ تداعياتها من خلال علاقة مستوى التجريد الأجناسي الذي يتموقع ضمنه موضوع الخطاب وبين الجهة التي يوجه إليه الخطاب. إلى داخل السياق، وخارج السياق وما يعرفه هذا المخاطب عن الآخر، وما يعرفه المتخاطبان عن المقام، وعما يريدان قوله أو سماعه²⁶. وينبني تصور البلاغة النقدية على تجارب نصية يتم قياس نجاحها أو فشلها تبعا لدرجة تمثلها لمسلمة الحوارية «ومقتضى هذه المسلمة أن لا كلام مفيد إلا بين اثنين، لكل منهما مقامان هما مقام المتكلم ومقام المستمع»²⁷. وستعكس تأثيرات المقام على ميل القارئ التراثي إلى:

- أ- أن يصنف أنواع الكلام إلى كلام منثور وتأليف شعر منظوم.
- ب- أن يصنف شعر البحتري، مثلا، ضمن الأسلوب المحكم الصنعة وقرب المأخذ، وأن يصنف شعر أبي تمام ضمن الأسلوب المحكم الصنعة طوعا وكرها²⁸، وموضوعة الأسلوب الذي ينفر منه السمع ضمن الأسلوب الوحشي، والأسلوب الذي ينفر منه الطبع ضمن الأسلوب المتكلف، والأسلوب الركيك ضمن الأساليب التي ضعفت بنيتها، وقلت فائدتها²⁹. وإذا كان لمصطلحات مثل جيد ورديء وحسن وقبيح من دلالة

لأوصاف تتصل بأسلوب هؤلاء الشعراء وغيرهم، فلأن ذلك راجع إلى ارتباطها ببعض الخصائص البنيوية التي يمكن تحديدها.

يأخذ هذا التصنيف أبعاده المعرفية ضمن فكرة قابلية فهم مُسند إلى الدور الذي دعيت الأجناس الأدبية للقيام به في فعل تداول يتنوع تبعاً لتنوع المقامات وتفاوت درجات الفهم والتبيين. وترتبط آلية التفاوت بمعرفة أن «مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد»³⁰. وعلى هذا الأساس فإن أي إفهام وتفهم سيحيل، في الآن نفسه، على ركنين منفصلين ومتداخلين للمقام:

- أحدهما باث وهو الخطيب أو الكاتب أو الشاعر الذي يتحدث ليقول، ولا وجود لباث يمتلك خصوصية مطلقة عن سياق القول وتراكماته المعجمية والتركيبية والدلالية.

- والثاني وهو السامع أو القارئ الذي يستقبل القول³¹، «ويمكن أن يكون مرسلاً إليه حقيقياً (قارئاً محدداً أو غير محدد)، أو مرسلاً إليه خيالياً»³².

هذه التفاتة إلى علاقة البلاغة بأصناف القول كما طرحتها الشعرية التقليدية قديماً وحديثاً، وهي علاقة مازالت بحاجة إلى تحديد مستوياتها وآلياتها ودورها في تصنيف أنواع الخطابات لما لسلطة الجنس الأدبي من أثر في توجيه البحث البلاغي.

الهوامش

- 1 - بلمليلح إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء، 1995 م، ص 296.
- 2 - ينظر: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، الجامع الصحيح، تحقيق صدقي جميل العطار، بيروت، 1424 هـ، 2003، دار الفكر، كتاب الدعوات.
- والمرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى)، الموشح في مآخذ العلماء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة. ص 113 – 114.
- 3 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004 م، ص120.
- 4- يراجع محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيميائ التلقي، ص 17.
- 5 - ينظر المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث، مكة، 1407 هـ، 1986 م، ص 155 - 156.
- 6 - بلمليلح إدريس، المختارات الشعرية، ص 296.
- 7 - المرجع نفسه، ص 296.
- 8 - ينظر، المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام ص 67، والتبريزي، ج2، ص 274، 275، 68، 67، التبريزي ج 2 ص 274، 257، 194، ولسان العرب مادة شمس.
- 9 - إدريس بلمليلح، المختارات الشعرية، ص 296.
- 10 - يُنظر، التاهنوي، محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418 هـ، 1998م، ص 91.
- 11 - العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1406 هـ - 1986 م، ص 6، 52، 4247، 53، 20، 29، 16، الجاحظ، البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون - مطبعة الكتاب العربي. القاهرة 1955. ج1، ص 106.96
- 12 - يُنظر، رويول، أوليفر، طبيعة البلاغة ووظيفتها، ترجمة الغروس بن مبارك، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد السادس عشر، ربيع الآخر 1422 هـ، يونيو 2001 م، ص 74.

- 13 - وارين أوستن، ورينيه وليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق (د.ت)، ص 296.
- 14 - محمد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 - 61، جانفي / فيفري 1989، ص 22.
- 15- Jakobson ،Roman. Essais critique ،ed seuil ،coll. Point ؛ 1981 ،p: 6
- 16 - وارين أوستن، ورينيه وليك، ص 56.
- 17 - Mikhail Balehtine: Le principe dialogique ،ed seuil ،1981، p: 124
- 18 - Jakobson ،Roman. Essais critique ،ed seuil ،coll. Point ؛ 1981 ،p: 6- 7
- 19- البيان والتبيين، ج 1، ص 254.
- 20 - الأمدي، ص 376.
- 21 - ينظر، هانس روبرت ياكوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية)، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص 84.
- 22- ينظر، المرجع نفسه، ص 470.
- 23- ينظر، كارل فييتور، ص 30.
- 24- ينظر، روبرت شاوس، صيغ التخيل ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م، ص 97.
- 25- خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال، موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي، ص 17.
- 26- جيار دولودال، وجوويل ريطوري، التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة عبد الرحمن بو علي، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 1994 م، ص 74.
- 27- عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1987 م، ص 97.
- 28- ينظر، ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972 م، ج1، ص 132.
- 29- المرجع نفسه، ج2، ص 265.
- 30- الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 13.

- 31- ينظر: براون ج. ب يول. وج، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، النشر العلمي والمطابع - جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية 1997 م، ص 47 - 48.
- 32- شيفير جان ماري، ما الجنس الأدبي، ترجمة، د. غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 74.

من مقومات الخطاب الإحالي في أقصوصة "منازل الكلام" لإبراهيم الدرغوثي

أ. عبد المنعم شيحة
جامعة منوبة - تونس

تطرح قضية المرجع في الكتابات القصصية العديد من الإشكاليات، منها ما يتعلق بالإحالة على الواقع بمعانيه السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك مما يصبّ في خانة الربط المباشر بين عالم القصّ أو التخيل وعالم الناس التاريخي، لما بين العالمين من روابط متداخلة ووشائج قريى ليس أقلها أنّ عالم الأدب بمعانيه المختلفة، هو علامة من علامات رقيّ عالم الناس ودليل قدرة على الخلق والابتداع.

ولكنّ الفوارق بين العالمين مديدة كذلك، والمسافات شاسعة بين ما قدّم من لغة وحدوده ورق الكتاب، وبين التاريخ والجغرافيا وعوالم اللحم والدماغ. لذلك ثبت لدى نقّاد القصص ومنظّريه¹ أنّ ملفوظات التخيل منقطعة المرجع، ولا تحيل أبداً على عوالم الناس وإنّما هي تصنع إحالاتها الخاصة ولا تتجاوز حدود نصوصها. ويعمل القصّ على إنتاج دلالات جديدة للمراجع المحال عليها تتكيّف وفق ضرورات الصياغة وطقوسها والصائغ وخططه، لتنشأ عوالم جديدة مُحَوَّرة، مُكَيِّفة يستقيها طالبها من سياق القصّ الذي يحويها وليس من عوالم الناس. ورغم ذلك مازال بعض نقّاد القصص العرب يستسيغون ربط مراجع التخيل بمراجع عالم الناس ويقىمون العلاقات بين ما هو لغويّ من نتاج شبكة العلاقات بين الرواة والشخصيات والمتكلّمين في مقامات القول المختلفة داخل النصّ، وبين العالم الذي نحياه بتاريخيّته، وماديتة الصرف.

نستعيد من ذلك جعلهم القصة مرآة عاكسة للمجتمع ووثيقة تاريخية تحيل على الأمكنة والأحداث والوقائع وحتى الحضارة التي تحويها. فرغم الاعتراف بخصوصية عالم القصّ وجوانبه الفنية التي تجعل منه نسيج وحده، وما يتطلبه ذلك من آليات قراءة غير تلك التي نقرأ بها الواقع في تاريخيته وماديته، ورغم تطوّر "علم القصص" وتشعّب آليات تحليله، ما فتئ هؤلاء النقاد يربطون مباشرة بين النصّ والواقع. ومازال بعض النقاد يقرن بين الإحالات الواردة فيه بمشكلاتها في عالم الناس على نحو ما تذكره يماني العيد في كتابها "فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب" وهي تتحدّث عن بعض مراجع ثلاثية حنا مينة، عندما تقول "إنّ الريف وضواحي المدن ليست مجرد أمكنة موصوفة، بل هي مجالات عيش وطريق حياة بها يرتبط رزق العائلة في الثلاثية"². أو كذلك ما يذكره سعيد يقطين عن العلاقات بين الرواية والواقع الاجتماعي وتأكيده على الإحالة المباشرة بينهما عند قوله "تبرز لنا هذه البنية الاجتماعية داخل النصّ الروائي بصورة أجلى في كون النصّ يقوم على أساس القصة بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة"³.

ويذكرنا هذا بالقراءات الكلاسيكية القديمة للقصص التي كانت تربط بين الأعمال الأدبية والواقع بتأثير من الاتجاه الواقعي للأدب ومختلف النظريات الحافّة به من الواقعية الغربية في القرن التاسع عشر إلى الواقعية الاشتراكية في الإتحاد السوفياتي السابق وصولا إلى الواقعية النقدية. وهي تتلخّص كلّها في تعريف شهير للواقعية بما هو "نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة للواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني"⁴ وفق تصوّر جورج لوكاتش. ولكنّ سبيل قراءة المراجع في الأعمال القصصية يفترض القطع بين المرجع داخل الخطاب والمراجع خارجه لاعتبارات مختلفة منها أنّ المراجع داخل الخطاب القصصي كائنات مقدودة من لغة التخيل المخصوصة، وهي بذلك تختلف عن ملابسات الواقع التاريخي ومختلف مواضعاته اللغوية المستقرّة خارجه. ومنها

أنّ هذه المراجع تُسجّت أساساً من لغة، فهي تخضع في العرف الأدبي لمقتضيات تقنية الكتابة وطقوسها وتهويماتها، لذلك تنمو وتتطوّر ضمن بوتقة السرد، وتتشدّد أساساً إلى فعل القصّ بمختلف تجلياته وقرائنه اللغويّة والعلائقيّة (من جنس العلاقات بين الشخصيات والأحداث وأساليب التركيب المتنوّعة وصنوف الفصل والوصل المختلفة في عالم السرد). وهذا ما يجعلها تباين مراجع الواقع من جهات عدّة.

ومن جهة أخرى لا يجدر بنا التّكّرر إلى حقيقة أنّ الواقع بتفاصيله وتداخلاته وتاريخيّته الصرف هو مصدر التّخييل (Fiction) ومادته بعد أن يُحوّله الأديب إلى أدب كما ذكرت ذلك كيت هامبورغ (Kate Humburger) في كتابها "منطق الأجناس الأدبيّة"⁵ ولا يقف تحوير المراجع في الخطاب القصصي عند حدود تهويمات اللغة وطقوسها الخاصّة بل يتجاوزها إلى مستويات عدّة من التوجيه والتبديل وتغيير الملامح من قبل الأعوان السردية التي تستعمل هذه المراجع في خطاباتها ساعية إلى تقديمها ضمن عوالمها التي تعرضها على الأطراف المقابلة لها في النصّ. فنحن لا نستطيع تناول المراجع في القصص دون ربطها بمن يتكلّم فيها وهو يصوغ خطابه إلى متقبّل داخلها، فيصنع خططه واستراتيجياته محاولاً أن يوهّم بالحياد والتسّتر. ولكّنه لا يستطيع أن يقدّم إحالاته إلّا وهي ملتبسة بوجهة نظره، وبجهة إدراكه للأشياء وبمختلف مواقفه ومعتقداته وإيديولوجيته التي يسعى إلى الإقناع بها وإن ضمنا. لذلك بات علينا لزاماً أن ننتبه إلى جملة التغيّرات الطارئة على المراجع المُحال عليها داخل الخطاب، ونأخذ في حسابنا طبقات التحوير المختلفة التي تطرأ على مراجع القول ومراجع المقول بأثر من لغة القصّ وخطط المتكلّم وغايات صانّع الأثر وإيديولوجيته التي لا يقدر على الفكّك منها. وترابط هذه الطبقات وتداخلها أو انصهارها بمنطق القصّ هو الذي يعطينا تلك العجينة الغريبة التي نسميها تخيلاً. وهو كذلك الذي يبعد عالمها عن عالم الواقع ويجعل منها نسيجاً متكاملًا لا يصحّ فيه الربط المباشر بين ما يحيل عليه المتكلمون داخلها، وبين ما هو في عالمنا.

وعليه فالريف في ثلاثيّة حنّا مينا ليس هو ريف الشام كما هو في الواقع لأنّه خاضع إلى طبقات من التحوير متداخلة بأثر من لغة القصّ غير المحايدة وجهة قول المتكلّم وهو يصوغ خطابه ويسعي إلى تمرير وجهة نظره فيما يعتقدّه وهو ما قد لا يكون مطابقا للواقع أو حتى قريبا منه. إنّ عالم القصّ خاضع إلى نسب مرتفعة من التحوير والتبديل، والمراجع فيه ملتبسة أحببنا أم كرهنا بالصيغ السردية - مثل غيرها من المقولات القصصية - تفعل فيها فعلها وتغيّرهما بل وتبعدها أحيانا عن منطق الأشياء في عالم الناس. فيُسوَّغ فيها أحيانا العجيب والغريب والمتناقض وحتى اللامنطقيّ ضمن نسق داخليّ متدرّج يرتبط أساسا بتطوّر فعل القصّ ونمائه. فيحيد بذلك منطق النصّ عن منطق الحياة، ويؤسّس منطقاً الخاصّ به الذي يأخذ شرعيته من ذاته، أو من ذاك العقد الروائي المبدئي الذي ينشأ بين المبدع والمتلقي. وتعتبر روت رونان (Ruth Ronen) أنّ تناسق القصص لا يتقوَّض حتى وإن وردت فيه معلومات متناقضة أو متداخلة، مذكرة إيانا بوصف شارل لعينيّ إمّا (Emma) في رواية مدام بوفاري (Madame Bovary) لفلوبير (Gustave Flaubert) تقول: "نرصد في الرواية الأمثلة المتباينة التالية:

♦ "حتى وإن كانتا بُنيتين فهما تحيلان على السواد بسبب مساحيق التجميل" (رواية مدام بوفاري ص72)

♦ "عندما يتأمّلها عن قرب يخيّل إليه أنّ عينيّها تتسعان، تبدوان سوداوين ليلاً وزرقاوين غامقتين في ضوء النهار" (الرواية ص95).⁶ وتستنتج روت رونان " إنّ التداخل الحاصل والواضح في وصف عينيّ إمّا في رواية مدام بوفاري يجعلنا مع عالم لا يمكن إعادة إنشائه أبداً وهو عالم التخيل".⁷ إنّ قول رونان هذا، مرتبط لا شكّ بجوهر الإحالة في الأعمال القصصية وقد اتّفقنا أنّها من جنس المزعوم أو الوهمي، لذلك لا يعنينا أن تتماشى ومنطق الأشياء في عالم الناس. أمّا داخل النصّ فممكنة الوقوع داخله ويسر تبريرها فيه.

ولاختبار هذا، رأينا أن نحلل عملاً قصصياً لإبراهيم الدرغوثي بعنوان "منازل الكلام"⁸ جذبنا إليه ما لاحظناه من تحويل غزير لعالم القص فيه بأثر من المتكلم الرائي وما شاع فيه من أفعال الإدراك ولا سيما أفعال السماع. فكيف صيغ الخطاب الإجمالي في قصة "منازل الكلام"؟ وكيف التبس بمنطق القصص فيها؟ ثم كيف حوّر عن طريق الذات المدركة والقائلة؟ وماهي أسباب ذلك؟

II. اختلاط المراجع في قصة "منازل الكلام" للدرغوثي:

1. تقديم القصة: ترد القصة على لسان راو يقصّ بعضاً من حياة يومه في محلّ عمله الذي يشغل به وهو محلّ عموميّ للهاتف حيث يتوارد الناس لإجراء المكالمات الهاتفية، وهنا الحكاية. ذلك أنّ الراوي يدرك العالم من خلال سماعه لأحاديث الناس عبر هذا الجهاز العجيب. وهو منذ أن يفتح كشكه إلى أن يغادره ليلاً غارق في هموم الناس لا يكاد يعي إلاّ كلامهم على اختلاف أنواعه ومشاربه، يقول: "جئة ونار هذه الأمتار العشرة المربعة. جئة بها كلّ ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين. ونار تظلي يصلهاها الأشقي. وأنا من وراء طاولتي أتابع هذه الدنيا الصغيرة" (منازل الكلام ص3).

وما زاد الطين بلّة أنّ هذا الراوي المشارك في الأحداث مُولع بقراءة حكايات ألف ليلة وليلة "يُعدم بها الوقت" على حدّ قوله لذلك اختلطت الأشياء في ذهنه. فمرّ الاختلاط إلى عالمه الصغير وتداخلت شخصيات واقعه - أي زوّار الهاتف العموميّ - مع شخصيات الحكايات التي يقرؤها، فبات الجميع أمامه ولم يعد يعرف من الذي ينتمي إلى عالم ألف ليلة وليلة ومن ينتمي إلى عالم الناس. ثمّ تشابكت الأحداث أكثر فأصبحت شخصيات الكتاب تتجاسر وتهرب من بين يديه لتختلط بالناس. ومنهم من باتت مغامراته في عصرنا الحالي مثل قوت القلوب حبّية غانم بن أيوب التي ذهبت تبحث عنه في بغداد المحتلة. ومسرور السيّاف الذي ألقي القبض عليه بعد الانقلاب على سلطانه (الإحالة هنا على صدام حسين) في الشوارع التي هرب إليها من دفّتي الكتاب. وكذلك صاحب طاوية الإخفاء الذي يستمتع بنسيان طاقيته في مجال الهاتف العموميّ

قبل أن يعود لاستردادها... فهل نحن مع خلط مرجعيّ من نتاج القائل المتوهّم في هذا النصّ؟

2. الإدراك ودرجات تحويل العالم: نُجيب بداية على سؤالنا أنّ الأمر ليس من قبيل الخلط بين مراجع تنتمي إلى عالم الواقع ومراجع من عالم الحكايات التراثيّة كما ذكرنا في تعريفنا لهذه القصّة. إنّ هذا الأمر يصحّ في مستوى التواصل العاديّ بين الناس بواسطة اللغة حيث يعيّن المتكلّمون الأشياء التي يتحدّثون في شأنها، فيحدّد خطابهم الإحاليّ ما هو خارج اللغة من عناصر قد تكون من واقع الحياة أو الأموات أو الخيال والخرافات، كما تكون ملموسة أو مجردة. أمّا في مجال القصص فإنّ الإحالة مزعومة (Référence Feinte) كما ذكر ذلك سيرل⁹، لا تتعدى النصّ الذي أنتجت فيه. وهي تختصّ بالمتخيّل من الكائنات، وتنجز وفق خصائص سياق التخيل وبأدوات الإنجاز اللغويّة المتاحة في مجال القصّ. لذلك فعالم الواقع الذي يتحدّث عنه المتكلّم في منازل الكلام هو عالم خاضع بطبعه إلى عمليّة تحويل رئيسيّة كونه قدّ من لغة، وخاضع إلى وجهة نظر هذا المتكلّم الذي يدرك العالم من خلال استماعه إلى أحاديث الناس في "التاكسيّفون"، بما يعنيه ذلك من اطلاع على أسرار الناس ومشاكلهم ومشاكساتهم ومشاعرهم التي تفيض في هذا الركن الحميميّ من العالم. وسنبعث بداية في هذه الدرجة الأولى من تحويل العالم القصصيّ، بالنظر خاصّة إلى كيفيّة إدراك العالم من الراوي الرائي وعلاقته بما يسمعه من كلام الناس.

■ الدرجة الأولى من التحويل: الكلام عن الكلام

تبدأ الأقصوصة بقسم عنوانه الكاتب بـ "كلام اليوم السابق" تفتتح فيه السرد عبارة الهاتف الشهيرة، مكرّرة: آلو..آلو..آلو. في حين ينقل لنا كلام اليوم السابق في محلّ الهاتف رائي غير مُحدّد الملامح وفق نمط تبئيريّ محايد أو موضوعيّ على ما يبدو للوهلة الأولى، فيه إحالة على أماكن رنين الهاتف المفترضة من قبيل: يرنّ في—
♦ في قرية نسيته رحمة الربّ / في مدينة ضاحكة حدّ التخمة / في ريف أغبر..

♦ تحت ظلّ زيتونة معمرة، زيتونة لا شرقية ولا غربية.

♦ عمارة ذات عشرة طوابق، عمارة بلا مصعد كهربائي بناها صاحبها من أموال جمع زكاة المؤمنين الذين يخافون ربهم.

والمتكلم لا يتوقّف عند حدّ افتراض الأماكن التي يرّ فيها الهاتف على الطرف الآخر، بل يحيل أيضا على الأداة التي يرّ من خلالها هذا الصوت وبنفس الطريقة الأولى:

يرّ داخل ←

♦ جهاز هاتف نقال في يد مرّاهق.

♦ في جهاز هاتف من مخلفات الحرب العالمية الأولى، تحفة. تحفة يا سيدي يزّين بها مغرم بعاديات الزمن الغابر كوميدينو بيت النوم.

ولا تقتصر الإحالة على المكان أو الأداة إذ تتجاوز إلى طرق في الردّ مفترضة على مستعمل الهاتف وبنفس أسلوب التمشي الذي استعمله قبل ذلك، ومن أمثلة ذلك: يردّ ←

♦ ما أحلاك يا عسل / أموت في عين الغزال / سأنتحر تحت عجلات الميترو غدا.

♦ انتظري رسالتي قبل الموافقة.

♦ أنا في حاجة إلى النقود يا أبي.

♦ الطائرة ستغادر المطار بعد ساعة، سأنتظر قبلتك الأخيرة فلا تخيّبي رجائي.

إن القاسم المشترك في كلام اليوم السابق، أنّه ينداح في مستوي السرد دون أن يقدمه أحد إلينا وكأنّ التبشير فيه خارجي، لأنّ فعل الرائي يقتصر على نقل ما تسمعه أذنه في كابينات الهاتف من كلام دون أن يكون مسؤولا عنه أو متدخلا فيه، بطريقة يبدو فيها المشهد كأنّه يقدم نفسه بنفسه¹⁰. ولكنا إذا ما تأملنا التقويمات العديدة للرّائي عن الكلام المسموع - التي ترد في مستوي الصياغة النحوية خاصة كما سنرى لاحقا - وطريقة تنظيمة مدرّكاته وترتيبها وجملة الأوصاف اللاحقة بهذه المدرّكات، قد نرثّ أمام حكمنا هذا. فالأوصاف المرتبطة بالأماكن المحال عليها

عند رنين الهاتف تحيل ولا شكّ على وجهة نظر المتكلّم من هذه الأماكن. كما أنّ أسلوب تراتبها المقصود له علاقة بوجهة النظر هذه، فمن القرية المنسيّة ننقل سريعا إلى النقيض أي المدينة الضاحكة حدّ التخمة لنعود بسرعة أكبر إلى الريف الأغبر. أمّا القصديّة الغائبة في كلام الرائي فيمكن كشفها من خلال طريقة توضيحه للأوصاف (نسيتها رحمة الربّ/ ضاحكة حدّ التخمة/ أغبر...) والنظر أيضا في طريقة ترتيبه لهذه الأماكن (- / + -) وفق ثنائيّة (ريف/ مدينة) الشهيرة في علم الاجتماع.

وهذا التمشي يجعلنا نتحدّث عن ذاتيّة مُبطّنة من الرائي الذي لا يعرض لنا ما يسمعه على علاّته كما يوهمننا بذلك - مدّعيا الحياد - بل ينتقي وينضّد ويختار وفق خلفيّة إيديولوجية لا تتكشف من الوهلة الأولى آن حديثنا عن المحال عليه. لذلك يمكننا القول إنّ مراجع هذا المقطع كانت خاضعة لمناورات المتكلّم وخططه التي أخفاها عندما استعمل قصدا أكثر الأنماط التبئيريّة حيادا وموضوعيّة ونعني به التبئير الخارجي. وقد ينزلق أحيانا إلى التبئير الصفريّ الذي يناط بعهدة الراوي عادة ليصبح إلها عليما يعرف ما خفي من الأشياء وما بدا منها من نوع "عمارة بلا مصعد كهربائي"، بناها صاحبها من أموال جمع زكاة المؤمنين الذين يخافون ربّهم "منازل الكلام ص1". في حين لا يخلو التبئير المحايد أو الخارجي من سمات ذاتيّة لا سيما "أنّ التبئير أنّي كان إنّما هو نتاج عمل إدراكي سواء اعترف به الإنشائيون البنيويون أو لم يعترفوا به، فما من تبئير إلّا وهو قائم على علاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، فكلّ إدراك لا يكون أو يندرج في ذات مدركة، ولما كان ذلك كذلك فإنّ ذاتيّة المدرك جزء لا يتجزأ من الفعل الإدراكي"¹¹ على حدّ قول محمد الخبو.

إنّ المراجع التي اصطلحنا على تسميتها بمراجع الواقع - تميزا لها عن المراجع الأخرى في النصّ وهي مراجع حكايات ألف ليلة وليلة التي سنأتي على ذكرها لاحقا - مراجع خاضعة لوجهة نظر المتكلّم فيما يراه ويرويها كما رأينا. ويكفي الإشارة هنا أنّ محل الراوي هو محلّ عموميّ يقصده ما لا يمكن حصره من الناس، ويُسمع فيه ما لا طاقة لأحد بإحصائه من الكلام، لذلك كان على المتكلّم الانتقاء

والاختيار في مستوى الحكاية. وهذا الاختيار هو درجة من درجات إخضاع المروي لوجهة النظر التي تكيف ما يمر أمامها من "مادة حكاية" هي عالم الناس في هذا المحل لتصفيتها وتمحصها. ثم تقدّم بعد ذلك أمثلة منها خاضعة ولا شك لجهة اعتقاد هذا الذي يقوم بعملية التصفية وهو جالس أمام طاولة صغيرة "والباب مفتوح طول النهار وعرضه يستقبل حرفاء الكلام المباح والممنوع من الصرف العلني" (منازل الكلام ص3). ونستطيع أن نرصد هذه الذاتية أو الانتقاء في مستوى الصياغة النحوية لمدرجات الرائي الجالس وراء طاولة المحل وخاصة في توظيف الحال المقترن بوصف كيفية دخول الناس إلى المحل وخروجهم منه:

صاحب الحال (المدرک)	الحال (توصيفه)
♠ يدخل ←	♥ بصمت الحكماء.
♠ تدخل ←	♥ يحذر غزلان البراري.
♠ يدخلان ←	♥ بضجيج الشباب.
♠ يدخلون ←	♥ دخول الفاتحين.
♠ يدخلن ←	♥ بخفر العذارى.
♠ يخرج ←	♥ هائجا هيجان ثيران حلبات القتال.
♠ تخرج ←	♥ جذلى تكاد الدنيا لا تسعها.

إنّ حالة "أصحاب الحال" أو المدرجات هنا عائدة إلى الرائي الذي يقدر مشاعر الداخلين والخارجين من خلال هيئاتهم وحالاتهم النفسية، نعم، ولكن أيضا من خلال غاياته ومقاصده التي يريد أن يقنع به المقول له المفترض الذي يتوجه له بالكلام. وهو يسعى إلى ترسيخ الاعتقاد لديه بما يفعله الكلام في الهاتف بالناس، لذلك يرد وصفه للكلام مقرونا بهذه الذاتية وملتصقا بها وهو يخبر - نحويا - عن الكلام وأنواعه إذا شئنا:

المبتدأ (المدرک)	الخبر (توصيفه)
● كلام ←	◆ في عذوبة غنوة العندليب.
● كلام ←	◆ خشن كجذع شجرة عجوز.
● كلام ←	◆ في حلاوة العسل المصفى.
● كلام ←	◆ لذيذ كالفسق.
● كلام ←	◆ يفتح القلوب المغلقة بسبعة أبواب.
● كلام ←	◆ موحش كالظلام.

إنّ العبارات الصائغة للمحال عليه تتكرّر بذات الإيقاع تقريبا، وهي تأخذ غاياتها القصوى من اعتبارها القيمة الرئيسيّة في النصّ ومدار الكلام فيه، فهي كلام عن الكلام ومنازله في هذا الزمن. ولكنه كلام موتود إلى جهة اعتقاد من يخوض فيه ويسعي إلى تمرير اعتقاده إلى مخاطب مفترض. وهي درجة من درجات تحوير هذا العالم من قبل الراوي الرائي وإن حاول الراوي ادّعاء الحياد وهو يصرفّ مدركاته ويرسم ملامحها بعين مترصّدة وهو يجلس خلف الطاولة، لا يكاد يحرك ساكنا إلاّ السمع والأبصار. فهو ظاهرا لا يقدم لنا إلاّ جملة من الإثباتات (Assertions) والتقارير لما يرد عليه في محلّ الهاتف ولكنّ فحص هذه الإثباتات- المزعومة - وتمحيكها كما رأينا، كشف عن توجيه الرائي لمدركاته واتخاذها منها مواقف تقويمية وحتى إيديولوجية.

وقد أصبح العالم القصصيّ بهذا المعنى محورًا بعناصر عدّة منها لغة القصّ غير الحياديّة ومواقف الراوي الرائي وجهة اعتقاده فيما يرى ويروي. ولكنّ الأمر لا يقف عند هذا المستوى إذ نحن- بالرغم ممّا ذكرناه- مع أبسط درجات التحوير في هذه القصّة، وأدناها توجيهها. فكيف ذلك؟

■ الدرجة الثانية من التحوير: الخرق السردي ولعبة الراوي

1. **تداخل المراجع:** لا يقف الراي في منازل الكلام عند توصيف مدركاته، والتعبير عن مواقفه المبطنّة منها، لأنّ إدعاءه الحياد سرعان ما يزول عندما يمزج بين طرق في الإدراك مختلفة. يقول: "أتابع هذه الدنيا الصغيرة وأقرأ ما تيسّر من حكايات الست شهرزاد. فتختلط عليّ الأشياء. تصير الحياة عالماً من ورق. وتحوّل شخصيات حكاياتي إلى آدميين من لحم ودم. أراهم بقلبي يغادرون الكتاب فأبتسم لهم. وتشجّعهم ابتساماتي المتواطئة فيفتحون أبواباً وشبابيك داخل الورقات ويذهبون. يختلطون بمرتادي المحل يتبادلون معهم التحايا ويشدون على الأيدي المرتعشة، ويقرؤون لهم أشعار الغزل والرثاء." (منازل الكلام ص3). هكذا تتداخل المراجع داخل القصّة بطريقة غريبة وطريقة بسبب رئيسيّ من المدرك لأنّ الأشياء اختلطت عليه كما ذكر ومراً الأمر من تداخل في ذهنه إلى تداخل في عالم الحكاية التي يرويها. فهل نأخذ الأمر كما برّره الراوي؟؟

إنّ اختلاط المراجع بهذه الطريقة العجيبة وإن بدا مبرّراً في الأقصوصة، مُسوّغاً له على نحو ما ذكرت روت رونان وهي تتحدّث عن وصف شارل لعينيّ إمّا (Emma) كما ذكرنا سابقاً، فهو غير مقنع إذا ما تدبّرنا تبرير المتكلّم أو تفسيره لهذا التداخل الأنطولوجيّ، خاصّة أنّ المراجع المختلفة لن تقف عند حدود الاختلاط، بل ستمتدّ إلى مستويات عدّة من التواصل لا نخال أنّ اختلاط الأمر على من يرى ويروي كاف لتفسيرها. لذلك بات علينا تفكيك هذا العالم القصصيّ لنصل إلى مستويات التداخل ومسوّغاتها عند مُنشئها.

2. **الخرق السردي:** إنّ التداخل بين العوالم الأنطولوجيّة للحكاية يوظّف أهمّ

درجات التحوير في القصص بطريقة لا يقف فيها الأمر عند الانزياح عن مراجع الواقع ومباينتها فقط، بل يذهب بعالم التخيل حدّ جعله عصيّاً على إعادة التركيب بعد أن خلق منطلقه في ذاته وأنشأ عالمه وفق مقاييسه التي لا ينهض إلّا بها. ودرجة التحوير التي

نقصدها يصطلح عليها جينات بالخرق السردى (Métalepse) وفيها تُدك الحدود بين عوالم لم يعتد الكاتب على تخطيها عادة. فكيف ذلك؟

يصف جينات الخرق السردى بكونه " كلّ تدخّل للراوي أو المرويّ له من درجة أولى في عالم الحكاية - أو تدخّل إحدى الشخصيات القصصية في عالم حكاية مُضمّن - أو عكس ذلك".¹² وفيها تنتفي الحدود بين عوالم لا يتجاوزها المؤلف عادة. وهي في نظر جينات "حدود متحرّكة ولكنها مقدّسة بين عالمين:العالم الذي نروي فيه والعالم الذي نرويّه".¹³ وإذا فسّرنا مقصد جينات فإنّ (العالم الذي نروي فيه) هو الخطاب و(العالم الذي نرويّه) هو الحكاية.

وتهتم دوريت كوهن (Dorrit Cohn) في مقالها "الخرق السردى والتغيير"¹⁴ بالخرق السردى الذي يحدث في عالم الحكاية¹⁵ معتبرة إياه الأهم والأقدر على التأثير في المستقبل، لغرابته من ناحية ولما قد يثيره من إرباك ودهشة من جهة أنّه تعدّ (Transgression) مباحة وغير منتظر. وقد دلّل عليه جينات بقصة لخوليو كورتازار (Julio Cortazar) بعنوان (Continuidad de los Parques)، في هذه القصة القصيرة ينقلب شخص يقرأ رواية إلى ضحية لجريمة قتل تقع داخل الرواية التي يقرأها. إنّ ما وقع في هذه القصة من خرق سرديّ داخل عالم الحكاية قام على أساس التعدي على منطق العوالم الأنطولوجيّة أو الحدود بين القصة الأولى (Récit primaire) وهي قصة قارئ الرواية، والقصة الثانويّة أو المضمّنة وهي قصة الرواية، بطريقة تثير خلطا عند المستقبل بين المستويات الأنطولوجيّة التي ذكرنا. وفي هذا المستوى من الخرق - أي داخل عالم الحكاية - يمكن كذلك أن نفصل بين خرق سرديّ خارجيّ وخرق سرديّ داخليّ.

أمّا الخارجيّ فهو ما يحدث من خرق بين مستوي خارج الحكاية والحكاية ذاتها بمعنى بين عالم الراوي وعالم الحكاية التي يقصّها. أمّا الداخليّ فهو ما يحدث بين مستويين من الحكاية ذاتها، بمعنى ما قد يحدث من خرق بين القصة الأولى والقصة الثانويّة أو القصة الثانويّة والقصة المضمّنة من مستوي ثالث. وهذان النوعان من

الخرق وظّفهما الدرغوثي في "منازل الكلام" بطريقة متساوية تقريبا. ولرصد ذلك نفصل بداية بين مراجع "الواقع" ومراجع الحكايات إجرائيًا قبل أن نصل بينها وفق أنواع الخرق السردية المختلفة:

أ.الفصل (Débrayage):

مراجع "الواقع"	مراجع الحكايات
<ul style="list-style-type: none"> ● مستعملي الهاتف. ● المرأة الأنيقة صاحبة المعطف الأسود والقميص الأحمر. ● الراوي المشارك في الأحداث (homodiégétique). ● مستعمل الهاتف الباحث عن الراوي لفكّ نقوده. 	<ul style="list-style-type: none"> ● قوت القلوب حبيبة أيوب بن غانم. ● مسرور سيّاف السلطان. ● صاحب طاقية الإخفاء. ● هارون الرشيد/القهرمانة. ● شهرزاد.

ب.الوصل (Embrayage): من أشكال الوصل بين المراجع نجد:

■ **الخارقة السردية الخارجية:** وهي مشاركة الراوي في الأحداث التي تتخرط فيها مراجع الحكايات التي يقرؤها، مثل حواراته مع مسرور سيّاف السلطان الذي استغلّ خلوّ المحلّ ليهرب من حكايته بعد الانقلاب على سلطانه وما أحدثه في المحلّ من تلطيخ بالدماء التي كان يتركها وراءه.

ومثل مغامرته مع صاحب طاقية الإخفاء الذي أهمل "شاشيته الماجيدي" في إحدى كابينات الهاتف ليجعله يكتشف قدراتها العجيبة "وذهبت أروّح عن نفسي بالوقوف أمام الباب إلى أن خلا المكان من الزبائن. فعدت إلى الشاشيّة أضعها على رأسي. وعدت إلى قراءة الكتاب إلى أن رأيت كهلا يقف في الباب. تردّد الرجل لحظة ثمّ دخل المحلّ. التفت يمينا وشمالا. ثمّ اقترب من الطاولة. ظهر الارتباك في عينيه. إلّا أنّ

يده تحرّكت بسرعة. اختار من النقود المصفوفة أمامه كدسا من الدنانير دسّها في جيبه وبسرعة ولج إحدى كبائن الهاتف. حين أطلّ برأسه بعد دقائق وجدني وراء الطاولة." (منازل الكلام ص7). ثمّ كيف وظّفها في مزيد الاستماع إلى أسرار الناس داخل غرف الهاتف الصغيرة هذه المرّة، قبل أن يستردّها صاحبها.

■ **الخارقة السردية الداخلية:** وفيها بات التداخل واضحا بين عالمي الحكاية الأنطولوجيين، وأصبح السرد يراوح بين هذا وذاك بطريقة غريبة، إذ تشارك مراجع الحكايات في مغامرات عالم الناس وتتدخل في المحلّ، وكأنّها هي التي تتعدي عالمها إلى عالم زبائن التاكسيّفون، على نحو إنقاذ شخصيات ألف ليلة وليلة للمرأة الأنيقة وإدخالها إلى عالمهم. يقول: "...إلى أن سمعت أزيز عجالات في الخارج. وقفت أستطلع الأمر فإذا بسيّدة الكعب العالي ملقاة على الرصيف. وإذا بأبطال قصّتي يصفّقون بأجنحتهم ويطيرون خارج الكتاب. رأيّتهم يحطون على المرأة ويعودون بها إلى الدكانّ أجلسوها على أريكة في الركن، ثمّ هووا عليها بمراوح صغيرة أخرجوها من جيوبهم، إلى أن عاد إليها الرشد. فوضعوها داخل حكايتها القديمة" (منازل الكلام ص4). ولا شك أنّ هذا الخرق المبرّر في عالم القصّ يبعدنا كما ذكرنا مسافات عن مراجع الواقع ولكنّه أيضا يمنح مؤلّف عالم التخيل فرصا لتضمين جهة اعتقاده فيما يروي وتبطين مواقفه وغاياته خلف طبقات من القصّ تتراكم فوق بعضها بعضا.

ولا يقف الوصل بين مراجع الأقصوصة، أو التعدي بلغة دوريت كوهن عند هذا المستوى لأنّه يأخذ شكلا آخر قوامه الربط بين مراجع الحكايات القديمة وأحداث الراهن ومراجعته ممّا يحدث زمن القصّ. هو إذا شئنا شكل من الخرق السرديّ لم يتعرض له جينات وكذلك دوريت كوهن ويمكن نعتة على سبيل التجوّز بالخرق السرديّ الزمنيّ لأنّ فيه اختراقا لحجب الزمان وتجاوزا لمنطقه مثلما تفعل سينما الخيال العلمي عند حديثها عن آلة الزمان، وإن كان ذلك من تأويلنا. ومن ذلك نذكر مغامرة قوت القلوب في بغداد التي يحتلّها الأمريكيان بحثا عن حبيبها غانم بن أيوب وكيف علمت بمقتله" في حادث سيّارة ملغومة بمائة كيلوغرام من الحرّية، على

الطريق الرابطة بين مدينة السلام وسجن أبي غريب". (منازل الكلام ص5). وكذلك نذكر مغامرات مسرور السياف الذي حاول أن يفرّ على متن سفينة ولكنّ أحد الذين اقتحموا قصر السلطان (صدام حسين) يوم سقطت بغداد تعرّف عليه: "فدلّ عليه القوم. فأخرجوه من النهر وجردوه من سيفه. وجروه من رجله إلى ساحة النصر. فعلقوه على بقايا تمثال السلطان. وجلدوه إلى أن أغمي عليه، فألبسوه جلد حمار. وربطوه بحبل على سارية جرار البلدية. وسحلوه في الشوارع" (منازل الكلام ص9).

مُجمل القول ممّا رأينا أنّ الخرق السرديّ تمّ توظيفه من طرف الراوي بغية الإيغال في تحوير العالم القصصيّ وجعله حاملا لمنطقه الخاص فلا يقع إلّا فيه وبه. وهذا ما يؤسّس من ناحية عالم التخيل الذي "لا يمكن إعادة إنشائه أبدا" وفق روت رونان. كما يدعم فرضيّة انقطاعه عن العالم الخارجيّ وخلقه لمراجعته داخله وتركيبها على نحو جماليّ خاضع للخطاب الذي يحملها، ولجملة الدلالات الجديدة التي ينشئها نسق القصّ وتراكب الجمل فيه. وما المراجع التي نعرفها من عالم الناس أو عالم الحكايات عند نظرنا فيها في عالم "منازل الكلام" القصصيّ إلّا مطابقات في مستوي الدوال لا الدلالات لأنّ الكاتب يستعمل نفس اللغة ويستثمرها لمقاصد مغايرة لتوظيفاتنا نحن لها في خطاباتنا العاديّة.

من جهة أخرى، مكّن تحوير العالم القصصيّ - في هذه الدرجة الثانية -

الراوي من تمرير جهة اعتقاده فيما يروي فوظفّ تداخل المراجع، وتهويماته هو أو ما وسمه "باختلاط الأمر عليه" وسجّل حضور مواقفه فيما يرى أو يقول. وجهة الاعتقاد عند فولر (Fowler) هي أهمّ مقوّمات وجهة النظر في مستواها الإيديولوجيّ لأنّها تتضمّن ما يبيده الراوي أو الشخصية بصفة مباشرة من معتقدات وآراء باستعمال بنى لغويّة ذات صبغة توجيهيّة¹⁶ ثمّ من خلال تركيب الأحداث داخل القصّة وأشكال وصف الشخصيات والأماكن. لذلك تشفّ مواقف الراوي الإيديولوجيّة وفق أساليب عدّة منها مثلا التباس صوته بصوت الشخصية بتوظيف الأسلوب غير المباشر للتعبير عن مواقف تتخذها الشخصية ويتولى هو صياغتها، ليختلط الصوتان وفق عبارة جينات ولا

نعرف هل هو يحاكي مشاعر الشخصية ومعتقداتها أم هل هو يمرر آراءه مستغلاً غيابها أو صمتها. ومن ذلك قوله: "لكنّ شهرزاد امتنعت عن الكلام المباح قائلة إنّها ما عادت قادرة على الحكّي بعد أن ألجم لسانها ما تسمع وما ترى من عجائب وغرائب يشيب من هولها الولدان. ولكن هو ذا كتابي بين يديه فليقرأ منه ما يشاء. وانصرفت كما جاءت تاركة وراءها عطراً يأخذ بمجامع القلب." (منازل الكلام ص5).

لقد نقل إلينا الراوي كلام الشخصية على لسانها وفيه تخل منها عن القصّ له، ومواقف أخرى من عصره لا نخال إلا أنّ الراوي قد ألبسها ذاته فنطقت برغباته، وحضرت ثمّ غابت وفق إرادته. وقد أعدّ الراوي نفسه لتحوير حكاياتها حتى تبوح بما يريد هو، عندما قرأ لنا حكاية أوهم أنّها من حكايات ألف ليلة وليلة وفيها مغامرات أشهر شخصياتها القصصية (قوت القلوب وغانم بن أيوب) "وعدت إلى كتابي أقرأ منه: بعد أن عفا الخليفة هارون الرشيد على محظيته قوت القلوب وعدها بأن يهبها إلى حبيبها غانم بن أيوب..." (المنازل ص5). ولكنّ السرد فيها قادنا إلى بغداد المحتلة وسجن أبي غريب وسيارات الهامر المحترقة. ومن هذه الأساليب أيضاً توظيف الغريب أو العجيب الذي لا يحدث إلاّ في حكايات ألف ليلة ضمن دائرة الأحداث في محلّ الهاتف فمراجع الحكايات تأتي ومعها آثارها العجائبيّة. وهنا يستثمر المتكلّم هذه الآثار - من خلال الوصف خاصة - لقصديّة قد تتجاوز معانيها الآنيّة مثل خروج مسرور سيّاف السلطان وهو يجرّ دماء لا يعلم مأتاها غير ما تحيل عليه هذه الشخصية في عالم الحكايات الأصلي وتواصله إلى حدود زمان القصّ، ثمّ تقلّده سيفه وهو في محلّ الهاتف وتألّم الراوي لأنّه لم يسأله سؤالاً ظلّ يؤرقه وهو يقرأ في الليالي.

هو: "لماذا لم يرفض مسرور السيّاف مرّة واحدة أوامر السلطان؟" (المنازل ص6).

من الأساليب الملفتة أيضاً في هذه القصّة المطابقة المقصودة بين بعض مراجع الحكايات القديمة وبعض مراجع الواقع المعاصر. فسلطان مسرور الذي نعرفه في ألف ليلة هو هارون الرشيد ولكنّه في الأقصوصة يفرّ من حكايته القديمة بعد أن سقط

سلطانه في العصر الحالي: "أما سمعت بالانقلاب الذي أطاح بسلطانك هذا الصباح؟ فكل إذاعات العام تتحدث عنه، وعن القصر الذي أحرقه المتظاهرون بعد أن عاثوا فيه فساداً" (المنازل ص6). لقد وفّرت الخوارق السردية إمكانات مهمة للراوي - ومن خلفه الكاتب الذي فوّضه طبعاً - حتى يمرّر مواقفه ومعتقداته وجهة نظره من خلال توجيه الكلام ووصف الشخصيات وتركيب الأحداث خاصة وما رافق ذلك من أشكال خلط للمراجع المتعددة في الأقصوصة.

على سبيل الخاتمة: لقد نظرنا في هذا النص القصصي إلى درجات متعددة من تحويل عالم القص بتأثير من اللغة ومواقف الراوي وخصائص عالم التخيل الذي يسوّغ فيه ما لا يقبل في غيره من الخطابات. وقد انطلقنا من بعض المسلمات التي مازالت تُشكل على جملة من النقاد العرب مثل اعتبار القصّ منقطعاً عن المرجع، منتجاً لمراجعته داخل شرنقة سرده ووفق نسق أحداثه ونمائها، لنثبت انطلاقاً من عمل قصصي لإبراهيم الدرغوثي جملة من مقومات الخطاب الإحالي في عالم القصص منها:

● أننا لا نستطيع تناول مراجع القصّ إلا وهي منشدة إلى المتكلمين في النصّ وإلى ذاتيتهم التي تُمرّر إلينا بطرق مختلفة. رأينا هذا في وصف الراوي الرائي في "منازل الكلام" للكلام في الهاتف ولستعمليه ولأماكن استعماله لنكشف عن آلية للتضيد والترتيب والاختيار مارسها الراوي وهو يقدم خياراته من مدركات جمّة تمرّ عبر سمعه يومياً.

● أنّ لعالم القصص التخيلي درجات متعددة من التحويل أدناها في قصّة الدرغوثي ما مارسه اللغة غير الحيادية على المراجع المختلفة. وكذلك ما قام به المتكلم من توجيه مُغلّف في أحيان كثيرة بمحاولة ادعاء الحياد فيما يرى ويقول، عن طريق توظيف نمط تبئيري محايد أو جعل المشاهد تقدّم نفسها بنفسها ولكنّ تحليلنا خياراته التي يعرضها كشف لنا عن ذاتيته التي تُضمّن خلفها وحتى جهة اعتقاده فيما يروي.

● وظّف الراوي أهمّ درجات تحويل العالم القصصيّ وأشدها مباينة لعالم الواقع عندما خلط بين مراجعه المحوّرة في درجتها الأولى، وهي مراجع عالم محلّ الهاتف العموميّ ومراجع عالم حكايات ألف ليلة وليلة. وقد تمّ ذلك وفق خوارق سردية متنوعة منها إدماج نفسه في عالم الحكايات التي يقرؤها (خرق سردي خارجي) وتمييع الحدود بين مراجع عالم التاكسيفون ومراجع عالم ألف ليلة وليلة، ثمّ دكّها (خرق سردي داخلي) وحتى جعل مراجع الحكايات تواصل مغامراتها في عالم الناس الذي يحياه هو (خرق سردي زمني).

● مكّنت الخوارق السردية الراوي من تمرير جهة اعتقاده فيما يروي، وكشف لنا خلطه بين المراجع عن مواقفه الإيديولوجية المضمّنة داخل وجهة نظره ممّا يروي ويرى، وفق أنماط عدّة من التسيّرات التي لم نستقيها من خطابه مباشرة وإنّما توّسلنا لفهمها بالاستدلال والتأويل. فقد ألبس المتكلّم مواقفه في الكثير من الأحيان لبوس الغموض والعجائية وضمّن أقوال مراجعه المتجوّلة بين عوالمه متجاسرة عليه وعلى منطق الأشياء. أمّا هو فكان يتابعها ويطاردها ويشارك أحيانا في "ألعابها" ولكنّه يقنع برصد تحرّكات أو قراءة مغامراتها الجديدة في أغلب الأحيان، حيلة العاجز أو المُرهِق ظاهرا والمداور للمقول له باطنا.

نهاية، لأنّ ورد التحوير مكرّرا في هذه الأقصوصة، مضاعفا بآثار لغتها وراويها وعالمها المخصوص فإنّ هذا لا يمنع من القول أنّه بمجرد سرد الأحداث- أيّا كان مآتها- وقيام مبدأ الوساطة عندما يفوّض الكاتب التاريخيّ من يروي عوضا عنه على الورق تتفصل المراجع عن عالمنا لتنشأ إحالاتها التي لا نستقيها أبدا إلّا ممّا تدل عليه سياقاتها الجديدة التي تنشأ معها صنوا لعالم مغاير هو عالم القصص.

الإحالات:

- 1 - الأمثلة على ذلك كثيرة، نأخذ على سبيل الذكر لا الحصر :
 • Ruth Ronan, possible world in literary theory, published: Cambridge university press (1994).
 • S. Haugom Olsen, The end of literary theory published: Cambridge University press (1987).
 ▪ -John Searle, Sens et expression, Ed. de Minuit, Paris, 1982.
- 2 - يماني العيد: "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب" دار الآداب، بيروت، 1998. ص 85.
- 3 - سعيد يقطين: "انفتاح النصّ الروائي، الفصل الثالث: البنيات السوسيو - نصية، المركز الثقافى العربى. الطبعة الأولى بيروت الدار البيضاء 1998، ص140.
- 4 - جورج لوكاتش "دراسات في الواقعية الأوروبية" ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1982، ص21- 22.
- 5 - Kate Hamburger, Logique des genres littéraires, ed Seuil, avril 1986, Tradi, Pierre Cadiot, p29
- 6 - Ruth Ronan, Possible worlds in literary theory, Cambridge university press (1994), p93.
- 7 - Ruth Ronan, Possible worlds in literary theory, Cambridge university press (1994), p93.
- 8 - نشرت هذه الأقصوصة المجلة الإلكترونية " الكلمة" إشراف صبري حافظ ضمن عددها الأول بتاريخ يناير 2007 عنوان الموقع:
www.alkalima.com
- 9 -John Searle, Sens et expression, Ed. de minuit, Paris, 1982, P115
- 10- Laurent Danon -Boileau : Produire le fictif linguistique et écriture romanesque, éd Klicksieck, 1982, p47.
- 11 - محمد الخبو : هل التبئير من الخارج قائم على الحياد، مقال ضمن ندوة " قضايا المتكلم في اللغة والخطاب"، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ودار المعرفة للنشر، تونس، طبعة 2006.
- 10 - Gérard Genette : Figures III. Ed seuil, col poétique, .Paris, 1972, p 312.
- 13 - نفسه، ص 312.
- 14 -Dorrit Cohn, Métalepse et mise en abyme, www.Vox-poetica .com, 20-2-2003

15- وهو الذي يعنينا لأنّ الخرق الذي يحدث في الخطاب بسيط تتمثل قيمته في كشفه عن وجه الكاتب وقد اخترق حجب عالم الحكاية، أو العالم الذي يرويهِ الراوي صنيعة الورقية وقد دلّل جينات على هذا النوع من الخرق بمقطع لبلزك يقول فيه " بينما تصعد السيّدة الوقور بملابسها الرسميّة العريضة درجات السلم لا نري فائدة في شرح ذلك.."

16 - Roger Fowler, Linguistic Criticism, Oxford University press paperback, 1996.pp 166-167.

أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة

أ. نورة بعيو

جامعة تيزي وزو

لقد أظهرت جهود المبدعين الروائيين العرب أنّ ثمة رغبة شديدة وطموحا كبيرا لإبداع رواية تاريخية حقيقية حدثية، بعد أن حاول الروائيون الأوائل أمثال جرجي زيدان ثم نجيب محفوظ وضع أسس هذا النوع من الكتابات، وقد تعزز هذا المسعى أكثر في أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة مع أسماء بارزة في المشرق العربي، كما في مغربه مثل: عبد الرحمن منيف وبنسالم حميش وواسيني الأعرج وغيرهم، لاسيما إذا أضفنا معرفة هؤلاء الروائيين بأحدث تقنيات الرواية الجديدة وبأبرز إجراءات مناهج النقد المعاصر، الأمر الذي يسهل على المبدع التعامل الذكي والواعي مع المادة التاريخية، أي ما هي النقاط أو العناصر المهمة في تاريخ المجتمع التي يجب أن يسلط الروائي عليها الضوء لتكون درسا للحاضر المتأزم فكريا وسياسيا، ومن ثم تستشرف آفاقا جديدة مرتقبة قد تغير حياة الأجيال القادمة. فالتاريخ كمادة والرواية كفن يشتركان في تقنية مهمة هي تقنية السرد أو الحكى، فأضحى علما قائما ومع ذلك تتميز الرواية بتقنيات فنية أخرى أصبحت تمثل مركز اهتمام الباحثين والنقاد والقراء من ذوي الاختصاص.

كما يبقى التاريخ بارتباطه بالماضي وأبعاده الآنية والمستقبلية، يطرح جملة من التساؤلات والشكوك في الوسط النخبوي، فالتاريخ بشكل من الأشكال سرد لأحداث ماضية مع شخصيات في ظروف معينة.

ولما كانت وظيفة المؤرخ أن يحكي ماذا حدث؟ وكيف حدث؟ كانت وظيفة الروائي كفنان أن يحكي ماذا يحدث؟ أو ماذا سيحدث؟ لذلك قيل « إنّ التاريخ هو

رواية ما كان، والرواية هي رواية ما يجب أن يكون»، إذن ما هو الفرق بين الرواية التاريخية والتاريخ بصورته الأكاديمية الصارمة؟

إنّ التاريخ أو السجل التاريخي يعلمنا عن مجموع الوقائع التي جرت في الماضي البعيد أو القريب، وكيف وقعت مفصلة أو إجمالاً، يقدم هذا السجل «كمادة لذوي الاختصاص، ومع المادة ذاتها يستطيع الروائي أن يقدم لنا التاريخ في صورة حيوية تجتذب مختلف الفئات المتعلمة في المجتمع، فإذا كان المؤرخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولاً تشريحها وفهمها، فإنّ الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه»⁽¹⁾.

فالرواية التاريخية عمل سردي فني لم يكتب بقصد أن يكون مرجعاً في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية والحضارية، وحياة الأفراد وعلاقتهم بمن يسير شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع، والتي يكون السجل التاريخي الرسمي الجامد قد همشها أو تجاهلها بقصد أو بدون قصد.

ويمكن للفنان / الروائي أن يعود إلى هذا السجل كمصدر توثيقي فيقارن ويختار، طالما أنّ هذا التاريخ هو سيرة الأفراد والشعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم وإحباطاتهم، فيهم الحسّن والقبيح، الصديق والعدو، العالم والجاهل، الزاهد والماجن، الحاكم والمحكوم، الحكيم والمجنون، الأمين والخائن، من الرجال والنساء، الشيوخ والأطفال... الخ، يأتي الروائي إلى هذا الموروث المتنوع ويستفيد من كل جزئياته الظاهرة والخفية، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة به تتناسب وشروط عمله الفني.

إن قراءة متأنية وعميقة للعديد من الروايات التي وظفت التاريخ قديمه وحديثه عند مجموعة من الكتاب العرب المعاصرين مثل: إدوارد الخراط، جمال الغيطاني، عبد الرحمان منيف، حيدر جدر إميل حبيبي، بن سالم حميش، إلياس خوري،

جيلالي خلاص، أحلام مستغانمي، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج وغيرهم. فهؤلاء المبدعون شددوا على النقاط الآتية:

1. مراجعة التاريخ الرسمي الجاهز والاهتمام بالمهمشين والمغيّبين.

2. عدم الاكتفاء بالمكتوب الرسمي أو الهامشي بل الأخذ بالشفوي والمرويات الجزئية، أو الكاملة التي ترمم أو تضيء تنقص النص المكتوب.

3. اكتناه التاريخ للأزمة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل⁽²⁾.

ويبدو أن من أبرز الموضوعات التي هيمنت على الخطاب الروائي العربي المعاصر، موضوع التاريخ، وهو موضوع سابق انتهت لحظته لأن أي كاتب ينتج نصه الإبداعي ضمن بنية نصية سابقة أو معاصرة، وقد تكون هذه البنية إضافة أو تحويلاً للبنية المنتجة. أما إذا أعادها الروائي بالطريقة نفسها، فإنه أمام إعادة إنتاج النص لا إنتاج النص في حد ذاته، وتدخل هذه الظاهرة فيما سماه النقد البنيوي المعاصر بالتفاعل النصي أو تداخل النصوص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ويتأسس التفاعل النصي على طابع الصدام المعبر عنه في النص الجديد الذي يخلخل النص السابق، يحدث هذا عندما يستند النص الجديد على رؤية مغايرة لما هو سائر على المستوى الإبداعي والإتيولوجي. فكيف يمكن اعتبار التاريخ كمتفاعل نصي في الخطاب الروائي العربي المعاصر؟

لقد صار واضحاً أن الروائي العربي المعاصر يتعامل مع التاريخ "كمتفاعل نصي"، فيجعل الرواية تستوعب مختلف التفاعلات النصية بدرجات متباينة، وعلى مستويات عديدة، حيث نجد متفاعلاً نصياً قديماً مثل الوقائع والشخصيات التاريخية، سواء أكان هذا التاريخ عربياً إسلامياً أو أوريبياً / أمريكياً، علماً أنه يمكن أن يتداخل المتفاعل النصي الديني مع النص التاريخي كأن يشير النص إلى شخصيات دينية (أنبياء أو صحابة أو ملوك قدامى مثل ملكة سبأ.. الخ) بواسطة استقطاع فقرات أو عبارات مأخوذة من النص القرآني والسُّني أو الكتاب المقدس، أو الإشارة إلى بعض

الوقائع وكذلك الممارسات الدينية كالتمييز بين الحلال والحرام. كما يمكن أن نعثر على مقاطع للمتصوفة (ابن عربي والحلاج...الخ).

أما المتفاعلات التاريخية الحديثة فيقصد بها ما تداخل مع الواقع / الراهن الذي كتبت فيه هذه الخطابات الروائية عبر أحداث القصة مثل حرب 1948، وأزمة 1967، والعشرية السوداء في الجزائر مثلاً، وكذلك تداعيات الحرب على العراق أو على غزة، أو أحداث 11 سبتمبر وغير ذلك⁽³⁾.

وأخيراً، فإن ظاهرة المتفاعل النصي تأتي متنوعة فتتفرع إلى: ميتناص (metatexte) أو مناص (paratexte) أو تناصية (intertextualité) بدرجات متباينة من تحويل وتضمنين أو تحويل، وأيضاً استشهاد المباشر / الصريح وغير المباشر، كالاقتباس غير الحرفي...الخ.

هذا، ونضيف اعتماداً على ما ذهب إليه الروائي / الباحث واسيني الأعرج تقنية التفكيك «ذلك أن الروائي عندما يلجأ إلى استحضار النص التاريخي يقوم بتفكيك بنيته في بنية النص الثاني الذي لا يسمح لها أن تخرج أو تتجاوز حدود الكتابة الأدبية»⁽⁴⁾.

وتدعم هذا المسعى بما وقف عنده أحد الروائيين العرب المعاصرين الذين خاضوا بشكل واسع نسبياً في تحقيق طموح إبداع رواية تاريخية عربية حقيقية تستفيد من عبر الماضي ودروسه لتتخطى عقبات وأزمات الراهن المتأزم في أكثر من بلد عربي مشرقياً ومغربياً. والتمثل في الروائي الباحث عبد الرحمان منيف الذي اعتمد بعض التقنيات المرتبطة مباشرة بكتابة الرواية التاريخية وهي:

1. المتواليات الحكائية، وذلك عندما يتناول المبدع فترة زمنية طويلة وواسعة، بالإضافة إلى وحدة الأمكنة أو تشابهها، حيث يقوم الكاتب بدفع الزمن إلى الأمام، أو الارتداد به إلى الخلف كي يستقيم الحدث الروائي ويتكامل.

2 - التداعيات بعكس المتواليات، يوظفها المبدع عندما يتناول مساحة زمنية ضيقة مع تنوع الأمكنة.

3 - الخطوط المتوازية في تتبع الأحداث الروائية عبر مسار معين على أن تلتقي هذه الخطوط وتتقاطع في نقاط معينة لفترة زمنية محددة، ثم تفترق وتتلاشى من جديد⁽⁵⁾.

ولكي تستثمر مثل هذه التقنيات في التعامل مع المادة التاريخية، لا ينسى عبد الرحمان منيف أن يؤكد على نقطة تبدو شكلية ولكنها مهمة في الوقت نفسه، تتعلق باللغة الموظفة في هذا الإطار. إذ المفروض أن يبتعد الكاتب عن اللغة القديمة والعتيقة التي هجرها القراء والمهتمون بهذا الجنس منذ زمن طويل، لأن مثل هذا النمط اللغوي يُثقل العمل الروائي ويُفّر القارئ منه.

قال "مكسيم غوركي" في هذا الموضوع: «إن الكاتب الذي يتحدث عن طفولته، لا يتحدث بلغة الأطفال بحجة الصدق، وإنما يتحدث بإحساس الطفولة، بالطريقة التي يفكر بها الأطفال، وبهذا يجسد الطفولة ويجعلها أكثر صدقاً»⁽⁶⁾.

وللاستدلال على تعامل الروائي مع التاريخي، يتطلب منه استيعاب مجموعة التقنيات والطرائق التي قد تكون مشتركة مع روائيين آخرين، أو ابتدعها من عنده لضرورة العملية الإبداعية والموضوع المتناول. فمثلاً للروائي عبد الرحمان منيف طريقته المميزة، ولكل من نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ونبيل سليمان، وواسيني الأعرج طريقته كما سيتضح لنا من خلال مدونة هذا البحث في قسمه الثالث الذي سيمس بعض رواياته كنماذج للرواية التاريخية الجزائرية المعاصرة، أو كما نجد مع الكاتب المغربي "بنسالم حميش" في روايته "العلامة" حيث تجليات النصوص الخلدونية واضحة لقارئ الرواية بواسطة توظيف تقنية التناص أو المناص بمختلف أشكالهما، منها مثلاً: إدراج النص التاريخي في البنية الروائية:

وللتمثيل نضيف روايته الأخرى "مجنون الحكم"، فقد اعتمد "بنسالم حميش"

إدراج النص التاريخي كبنية متخللة في الرواية طريقتين: الأولى خارج السياق الروائي:

1- كمقدمة الرواية، لتصدير الرواية، وهنا لا يختلف عن "منيف" مثلاً في

"شرق المتوسط" أو "أرض السواد"، "إبراهيم الكوني" في روايته "التبر"، كأن يقطع

بعض المقاطع من كتب المؤرخين وأقوالهم، مستعيناً بقائمة من الإحالات والهوامش في آخر الرواية من باب التوثيق، والتي قام عليها تخيل نص "مجنون الحكم". وحتى في مقدمة الأجزاء: الأبواب والفصول لا يفضل اللجوء إلى هذه الطريقة⁽⁷⁾. وفي الطريقة الثانية، أي داخل السياق الروائي حيث يتخذ النص التاريخي الخام شكلين:

- 1- احترام النص الأصلي بحرفيته دون إدخال أي تغيير، فيوضع بين قوسين، وتتراوح النصوص الموظفة بين طويلة أو قصيرة حتى نجد كلمة أو كلمتين فقط⁽⁸⁾.
- 2- قد يتماهى النص التاريخي مع النص الروائي ولا سيما عندما تتولى إحدى الشخصيات الكلمة في السرد، إذ يصعب معرفة من يتكلم بدقة، هل الشخصية الساردة بوصفها شاهدة على الوقائع التي تعرفت عليها من خلال قراءتها وبحثها المتواصل في صفحات التاريخ إلى سرد روائي. ولتحقيق ذلك يجب إحداث تغييرات في الخصوصيات المرتبطة بالسرد التاريخي، وهيمنة ضمير الغائب، وعدم مشاركة الروائي / المؤرخ في الأحداث... الخ. وكيف يحصل هذا التغيير في المادة التاريخية الخام؟ مثلاً ينتقل السارد من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر في الحاضر، أو اعتماد التلاعب الزمني بواسطة تقنيتي السوابق واللاحق، مما ينتج عنه تكسير في النظام التسلسلي لزمن الأحداث. وفي الأخير عدم الالتزام براو واحد ووحيد، بل استعمال مجموعة من الساردين أو الرواة لحدث أو أحداث مختلفة كما فعل صاحب "مجنون الحكم".

ويتعلق الشكل الثالث بتوظيف نوع الحدث التاريخي أي التركيز على الجانب النوعي للحدث التاريخي، بمعنى الفترات التي ركز عليها الروائيون العرب بعامه. لقد تم الوقوف على نوعين من الأحداث ارتبط النوع الأول بالأحداث التي عايشته الظروف المظلمة في العالم العربي مشرقه ومغربيه كسقوط الأندلس والاستبداد العثماني والمملوكي، وانتشار الفتن والحروب الطائفية والحزبية والهزائم المتتالية منذ وعد "بلفور" إلى هزيمة 1967 إلى حرب الخليج والعراق... الخ.

في حين ركز النوع الثاني من الأحداث على المراحل الإيجابية، وفي تاريخ المجتمعات العربية ماضيها وحاضرها، كتحسين العلاقة بين الحاكم والمحكوم حيث بدأت بوادر الوعي التعددي والديمقراطي تسود في بعض البلدان، أو الطور الذي عرفته وضعية المرأة العربية مقارنة بالماضي المظلم الذي فرض عليها. ففي المادة التاريخية الخام، لا نقرأ الوقائع والأحداث، بل نتعرف على من كان وراءها مدافعاً أو رافضاً، مسيراً أو محضراً. يتعلق الأمر بأحد مكونات الخطاب الروائي، هو الشخصية الحكائية. فما هي أشكال ظهور الشخصية التاريخية داخل النص الروائي؟ لاحظ عدد من الدراسيين والنقاد أن هذا العنصر يتجلى من خلال ثلاثة مستويات: الأول: مستوى الاسم، أي الإشارة إلى أسماء شخصيات تاريخية (ملوك، خلفاء، حكام... الخ). والمستوى الثاني يتم بواسطة استدعاء أقوال الشخصيات التاريخية، وهي الطريقة الأكثر انتشاراً في الأعمال الروائية. كأن يعيد السارد أقوال إحدى الشخصيات التاريخية بشكل حر، أو تتداخل مع كلام السارد بشكل غير مباشر. والمستوى الثالث هو الاستدعاء بالفعل، أي استحضار الشخصية التاريخية من خلال أفعالها.

وتتدرج أشكال تقديم الشخصية التاريخية من خلال الراوي، أي الضمير الغائب (رواية مجنون الحكم) هذه الطريقة تدفع الروائي إلى توثيق المعلومات في آخر العمل أو الهوامش، أو بواسطة الشخصيات حيث يتحتم استخدام ضمير المخاطب لسببين: أولهما رفض الراوي الإفصاح عن الكلام المتعلق بالشخصية، وثانيهما عندما يخفي المتكلم شيئاً ما أو جهله بما يحدث. كأن يتخفى المتكلم في مكان ما مثل غرفة النوم، فيعوضه الراوي ليسرد له ما حدث. أو بواسطة الشخصية التاريخية نفسها، حيث تقدم نفسها بنفسها عن طريق الكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى. وإذا نظرنا إلى أهم النماذج التي ينتقيها من القائمة الطويلة للشخصيات التاريخية التي واكبت الأحداث، أو شاركت فيها في إحدى الفترات التي ترصدها الرواية، نلاحظ أن عدداً من الروائيين العرب المعاصرين توقف عند نموذجين بارزين هما: الشخصية المناضلة والمواجهة لمختلف أشكال الظلم محلياً / وطنياً وخارجياً / أجنبياً، كتوظيف بعض

الشخصيات ذات الصيت الواسع في التاريخ العربي الإسلامي والعالمي مثل: أبي ذر الغفاري، ابن رشد، الحلاج، ابن عربي، تشي غيفارا، عمر بن الخطاب... الخ.

وتوظيف مثل هذه الشخصيات النموذج، هدفه إسقاط تاريخ هؤلاء الإيجابيين في عصرهم على حاضر سماته الظلم والسوداوية، وتدني إنسانية الإنسان إلى مرتبة الشيء / السلعة وسيادة الفساد الأخلاقي والسياسي، ناهيك عن الفساد الاقتصادي والمالي. بالإضافة إلى طغيان سمة الفكر الأحادي الوثوقي بصرامة لا مثيل لها.

بينما النموذج الثاني هو شخصية الحاكم المستبد / الظالم، ولكنه ضعيف بقراراته الهشة، ومواقفه السلبية، وكذلك انغماسه في عالم الترف واللهو واللامبالاة لمعانة شعبه ومجتمعه. وآخر النماذج الحاكم العادل مثل شخصية الفاروق / عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز رضي الله عنهما. إلا أن مثل هذا النموذج قليل في المرحلة المعاصرة بسبب اتساع دائرة الحكام والسياسيين المتجبرين الظالمين للعامة من أفراد المجتمع⁽⁹⁾.

هذا، وقد نجد بعض المبدعين في مجال الرواية التاريخية العربية المعاصرة يعتمد طريقة فيها كثير من التعقيد، حيث يعيد كتابة التاريخ في الراوي لأن كل كاتب / روائي يؤول التاريخ كما شاء تبعاً لقناعاته واتجاهه الحزبي من جانب، ومن جانب آخر، أن الذي دون التاريخ في الأول عرضه للتشويه والتحوير تحقيقاً لرغبة الحكام والأقوياء، لذلك على الروائي العربي المعاصر أن يكون عبقرياً فيسائل الماضي برؤية جديدة ومغايرة. ويظهر هذا المسعى في رواية "مجنون الحكم"، فقد قسم المؤلف روايته إلى أربعة أبواب. تطرق في كل باب إلى عرض قصة إحدى الشخصيات الحاكمة، وطريقة حكمها لرعيته بنظرة الروائي الفنان لا برؤية المؤرخ المنفذ لأوامر جهة معينة.

وأخيراً نلمس في رواية "مجنون الحكم" مثل ما يشبه الكتاب التاريخي، أي أن الروائي وظّف شكل الكتابة التاريخية على صعيد الأسلوب. كأن يحاكي المؤلف طريقة أحد المؤرخين في تسجيل الأحداث وتدوينها. فرواية "بنسالم حميش" هذه يشبه أسلوبها ما يلاحظ في "البداية والنهاية" "لابن كثير"، و"الكامل في التاريخ" "لابن

الأثير"، حيث ظهر التأثير به حتى في منهجية الكتابة من خلال ذكر السنة ثم الاسترسال في عرض الأحداث التي عاشتها.

وعن اللغة المستعملة في مثل هذه الروايات، فهي لغة السرد التاريخي التي تتجلى عبر أقوال المؤرخين والشخصيات التاريخية، أو اللجوء إلى اعتماد لغة القدامى في تحرير السجلات والمراسيم والقرارات كما مثله رواية "مجنون الحكم" بشكل واضح⁽¹⁰⁾.

وعليه، تبقى خصوصية كل روائي في التعامل مع المادة التاريخية تميّزه عن غيره، وإن تقاطعت في جوانب عديدة، لعل هذا يعود إلى طبيعة الموضوع الذي استوقف قريحة الروائي، وشدّ انتباهه في مرحلة متأزمة في ماضيها القريب، وتتصاعد أزمته يوماً بعد آخر، لأسباب كثيرة قد تكشف عنها المدونة التي سندرسها في القسم الثاني من هذا البحث الذي يكون منطلقه طرحاً نظرياً للمنهج الذي سيعتمد في الدراسة والتحليل، ثم تحديد محتوى المدونة بعرض عواملها الروائية بحسب صدورها، وتتبعها بتطبيق بعض الإجراءات المنهجية المحددة سابقاً، كوسيلة تساعدنا على كشف موضوع المقموعين في روايات "واسيني الأعرج" من حيث: نوعيتهم، ومواقفهم وردود أفعالهم في مراحل تاريخية محددة، بالإضافة إلى استخلاص الطرائق / التقنيات التي وظفها الروائي في هذه الروايات، أي هل كررها أم أضاف جديداً يجعله يختلف ويتميز عن غيره من المبدعين المغاربة من جهة، والجزائريين المعاصرين من جهة أخرى؟

وكل ذلك يدخل فيما يعرف في النقد المعاصر بالانفتاح الدلالي على أكثر من صعيد، من جراء تعدد القراءات المحكومة بضوابط وقوانين معينة تحول دون تحويل هذا الانفتاح إلى فوضى من التأويلات اللامحدودة. فالروائيون وهم يعودون إلى قراءة التاريخ المسجل في كتاب رسمي وثوقي «يشكل في حقيقة الأمر اختباراً للذات حتى تتعرف أكثر على ملامحها الثقافية والحضارية التي ربما ستؤدي إلى خلق الفعل الحافز في الحاضر والمستقبل، كلما قرأ التاريخ مرارا وتكرارا كلما كانت هناك فرصة لفهم الذات، وفهم الذات ضروري لأخذ العبر وتقدم الشعوب»⁽¹¹⁾، حيث سينظر إلى التاريخ ليس باعتباره مادة منتهية وجامدة، بل باعتباره ممارسة فكرية

واعية في خدمة الحاضر، وفتح آفاق إيجابية للأجيال القادمة، وهذا هو ربما الفرق بين الرواية التاريخية التعليمية والرواية التاريخية الحقيقية التي تقرأ وتعيد قراءة التاريخ، فتسد نقصا هنا، وتضيف عنصرا هناك وفي الحالتين تنظر إلى السجل التاريخي بعين ناقدة واعية، تجاه كل المقدسات والمسلمات.

الهوامش:

1. انظر / قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، الكويت، ط 1، أكتوبر 2009، ص 76.
2. انظر / نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ب/ ط)، 2003، ص 142.
3. انظر / سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص ص 103 - 108.
4. واسيني الأعرج: الرواية التاريخية أوهام الحقيقة، مجلة الثقافة، ص 22.
5. انظر / عبد الرحمان منيف: رحلة ضوء، ص ص 135 - 136.
6. انظر / عبد الرحمان منيف، رحلة ضوء، ص ص 135 - 136.
7. انظر / المصدر نفسه، ص 113 مثلاً.
8. انظر / بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص ص 44 - 45.
9. انظر محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 102، 106 - 110، 115 - 117، 119 - 122، 132 - 133.
10. انظر / محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 12 - 13، 31، 206 - 207.
11. قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التاريخ، ص 82.

دور أشكال التبئير في البناء العاطفي لرواية "الانطباع الأخير": مال ك حداد

أ. سعيدة بشار

جامعة بجاية

لم يُشكّل البحث عن الأثر العاطفي فيما مضى حقلاً دراسياً خاصاً به، بعيداً عن الحقول الأخرى التي تناولته كلّ واحدة منها على حده من زوايتها كالتب، وعلم الأخلاق، وعلم النفس... وغيرها، ولكن ما كان يُثيرنا بالدرجة الأولى هو تشكّل، وطريقة بنائه في الأعمال الأدبية وكيف تمّ توظيف العواطف للانتقال من اللاّ فعل إلى الفعل، فلا يُمكن تصوّر ذاتٍ تقوم بأيّة حركة أو تُلقى بأيّة كلمة دون دوافع وجبهة تكون سبباً للإلقاء إلى عالم الوجود، ونحن حين نقرأ الروايات والقصص، ونشعر بتلك العواطف تتسرّب منها، ثمّ سرعان ما تتبدّد كالسّرّاب مع مضي الزّمن يطاردنا ذاك التساؤل: مادامت تلك العواطف حقيقة موجودة يضمّها العمل الأدبي، وتمكنت من التّسرب إلينا فكيف تمّ بناؤها، وكيف تمّ رسم معالمها، وكيف نُشرت على الصّفحات بذاك الهدوء الذي جعلها تغيب عن تفكير النّقاد، فكثيراً ما اشتغلوا في الحقل السيميائي على الأحداث والشّخصيات، والمكان والزّمان، ولكن ما مكانة العواطف من كلّ تلك الدّراسات، رغم أنّها تُشكّل الشرط القبلي لها، لقد تجرّأ على خطوة ملامستها في مراحل سابقة: "إيرمان باري" (Herman Parret) في كتابه: (Les passions « Essai sur la mise en discours de la subjectivité ») والصادر عام 1986، و"غريماس" (Grimas) في كتابه: "المعنى II" (Du sens II)، والصادر عام 1983، ولكن الإجراءات الفعلية للدّراسة لم تدخل الميدان إلّا عام 1991 مع صدور

كتاب: "سيمياء العواطف" الذي حاول من خلاله كلٌّ من "فونتاني" (Fontanille) و"غريماس" (Greimas) تحديد الإجراءات الكفيلة بدراسة العواطف، وكما قال "فونتاني" فإن الهدف من خلال تلك الدّراسة هو: "محاولة التّعرف على بنية البعد العاطفي داخل الخطاب، وليس تقديم تفسيرٍ له⁽¹⁾."

لقد اخترنا للدراسة كنموذج تطبيقي رواية: "الانطباع الأخير" لـ: "مالك حداد"، والتي كُتبت في الأصل بالّلغة الفرنسية، وبحثنا في إمكانية اعتبار: "الانتماء إلى الوطن" عاطفة ممكنة الدّراسة.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الرواية قد نُشرت عام 1958 وتمّت ترجمتها إلى اللّغة العربية بعد خمسين عاما من صدورها، وقد رأت النّور في فترة كانت تُحاول فيه الهيمنة الفرنسية طمس الهوية الجزائرية، فكانت هذه الرّواية التي حيّت الثّورة الجزائرية من جهة، ورفضت الهيمنة الدّخيلة، ووقعت على وثيقة انتماؤها الفعلي من جهة أخرى، ولعلّ ذاك الانتماء الطّاغي الذي شعرنا به ونحن نقرأ الرّواية هو الذي أثار فضولنا ودفعنا إلى البحث في بنائه.

إنّ الرّواية في خلاصة أحداثها بسيطة، تروي مسار إنسانٍ عايش الثّورة التحريرية في الجزائر واختار صفّ الثّورة، ومات في سبيل وطنه في النّهاية، ورغم هذه البساطة الوهمية التي يمكن أن تقدّمها لنا أوّل قراءة، إلّا أنّها تحمل بين ثناياها معاني إنسانية عميقة، نستشعر من بين جوانبها تشبّهًا للهوية، حاول البطل (سعيد) لَمَمَتَهَا للعثور على نفسه، وتلك المسيرة لم تكن سهلة، إذ أنّ المحيط الذي وُلد فيه لم يساعده على الاختيار بسهولة، كما أنّ متناقضات الأشخاص المحيطين به (أفراد العائلة، والأصدقاء) كذلك ساهمت في تردّده، وهو أثناء ذلك لم يستكمل مداركه.

لقد اتّسمت الرّواية عند بدايتها بنوعٍ من السّكون، الذي ميّز الفترة التي كان فيها البطل يعيش حياة هادئة كمواطن فرنسي من أصل عربي، مقبولا فرنسيًا، وذا مكانة محترمة، ثمّ تعرف الأحداث تطوّرًا حينما بدأ التّساؤل حول التّواجد الدّخيل على أرض الوطن، وهنا يبدأ الصّراع الذي مارسه الوطن الأصل، والوطن الدّخيل،

مستخدمين أساليب مختلفة، فالأول استخدم: المكانة المحترمة. والأصدقاء المقربون. والحيبة.

والثاني استخدم: الأهل الرافضون للتواجد الفرنسي. الشقيق المجاهد كان الجسر الذي صنعه "سعيد" في هذا الصراع دليل الانتماء الذي طالب به كلا الوطنيين فالأول (أي الوطن الدخيل) كان من مصلحته بقاء الجسر، والثاني (أي الوطن الأصل) طالب مباشرة على لسان المقاومة بتخريبه باعتباره خادماً لمصلحة الوجود الدخيل، فاختار البطل تخريب الجسر كإثبات على انتمائه لوطنه، ثم بدا له بعد ذلك أن تخريب الجسر لم يعد يكفي كدليل، فتساءل عما يمكن تقديمه، فارتأى أن أحسن ما يمكن فعله هو الدفاع عن وطنه، وتقديم نفسه له، وهو ما قام به فعلاً، وانتهت أحداث الرواية مباشرة بعد استشهاد.

سنتناول في النقاط الموالية زوايا النظر التي تناول الكاتب الأحداث من خلالها، بالإضافة إلى الفضاءات المختلفة الموظفة في الرواية، سواء أكانت جغرافية أو نصية على اختلافها وكل تلك العناصر في تجمعها ساهمت في إظهار البناء العاطفي للانتماء، وعدت علامات دالة عليه، ورغم أن "فونتاني وغريماس" لم يتحدثا عن إسهام هذه العناصر في البناء العاطفي عموماً في كتابهما المذكور آنفاً، إلا أن النص قدم لنا هذه الإمكانية، وحينما سألنا "فونتاني" عنها في إحدى مراسلاتنا به أبدى تأييده، على أن تربط تلك العناصر بالمحتوى العاطفي الذي يشكل البنية العميقة لتلك الأشكال السطحية، وهذا ما عملنا على الكشف عنه أثناء الدراسة.

1- تحليل الحدث: لقد اعتمد الكاتب في تحليله للأحداث المختلفة على «السرد الوصفي الذي يتوقف من جهة وبشكل مطوّل عند بعض التفاصيل، واللّوحات الجامدة، ومن جهة أخرى يتعرّض للأحداث الأكثر درامية عن طريق الإضممارات، الاختصارات، والعودة إلى الوراء مع التلخيص»⁽²⁾ وتجدر الإشارة إلى أن "جينات" عند دراسته للمفارقات الزمنية في النصوص القصصية التي تدخل في إطارها دراسة

التّوقّفات، والمشاهد الّتي أشار إليها "فونتاني" قد فرّق بين أربعة أنساق مختلفة، قد نجدها مجتمعة في نص قصصي واحد، وقد نجد إحداها دون الأخرى.

1-1 - الملخص (Le sommaire) : نجد في الرواية أنّ السارد قد وظف هذه

الأنساق سائلة الذكر، فقد لجأ إلى تقديم الملخصات (Les résumés)، وهو «سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية دون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة»⁽³⁾، ويتميّز هذا الضّرب بتقلّص الحكاية على مستوى النّص، وقد يلجأ الكاتب إليها لإعطاء معلومات عن شخصية معيّنة، أو فكرة عن فترة أو حدث معيّنين، حينما تستدعي الحاجة لذلك، وإلاّ فإنّ المؤلّف يمرّ عليها سريعاً إذا لم ير لها أهمية تستحقّ الذّكر بالنّسبة للقارئ، ومن الأمثلة الّتي لاحظناها في النّص مقطع قدّم فيه الكاتب معلومات جديدة عن شخصية حبيبة البطل: "لوسيا" وفي الثّاني أورد الكاتب على لسان إحدى الشّخصيات خبر تمردّ طلبة الثّانوية منذ شهور لم يحدّد عددها، وكان ذلك في مقطع قصير:

- «لوسيا تدرّس في مدرسة شهيرة بالمدينة منذ ثلاثة أعوام. لقد احتفظت من بروفانس حيث وُلدت، بهذه الثّبرة الّتي نعرفها والّتي تقع تماماً في حدود الشّعير والسّوقية المُبهمة»⁽⁴⁾.

وقد لجأ السارد إلى هذه التقنية لتعريف القارئ أكثر عن هوية: "لوسيا" (حبيبة البطل) والّتي سيؤثر مقتلها لاحقاً في قرار البطل بانضمامه إلى المقاومة الّتي يُعتقد أنّها قتلتها برصاصة طائشة.

- «إنّنا نعيش منذ شهور عصيانياً حقيقياً (يا جدّي، يا جدّي، لم تكن بحاراً حقيقياً). في فناء المدرسة، كثرة منكم، وفي العادة هم أنفسهم، يمرضون كأثّم يتعمّدون ذلك. في أوّل نوفمبر مرض المتماثلون للشّفاء من جديد، وفي 8 ماي ساءت حالتهم. أيّها السّادة، هذا المرض لا قلب له...»⁽⁵⁾.

ساهم هذا المثال في إعلام القارئ بأنّ حركة التّمرد بدأت تنتشر في أوساط الطّلبة وهم جزء من الكلّ الّذي يمثّل الشّعب، وعليه فإنّ تيّار المقاومة الّذي اختاره

البطل يضمّ في صفوفه فئاتٍ أخرى، وهي بذلك تشكّل نوعاً من الشّجيع للبطل على الاختيار الذي مال إليه لاحقاً.

1-2- الوقفة (Pause) نجد في النّصوص الأدبية كذلك ما يُعرف بالوقفة، وهو يحدث عند «المرور من سرد الأحداث إلى الوصف»⁽⁶⁾، وغالباً ما يتحوّل البطل إلى سارد، فيعلّق الأحداث مؤقتاً ويقدم هذه التّوقفات لتهيئة الإطار الذي ستدور فيه بعض الأحداث، لكن لا تؤدي كلّ التّوقفات إلى توقف في الفعل، فقد تستمر الحركة بالموازاة مع تأملات البطل، ولا بدّ عند هذه النّقطة من التّفريق بين التّوقفات التي تكون عن طريق الوصف الدّاتي الذي قد يوافق فترة تأمل لدى شخصية معيّنة تعرض على القارئ مشاعرها وأحاسيسها أمام مشهدٍ معيّن، فالمشهد هنا مرتبطٌ بالدّات بينما الوصف الذي يرد لمجرد إعطاء معلومات فيسمّى بالوصف الموضوعي، ويتحدّد تواجد هذين الوصفين من خلال التّركيز العاطفي الذي تبدّله الشّخصية في مشهد ما دون آخر، وقد وجدنا الكثير من هذه التّوقفات في النّص وأغلبها ذاتية، وقد لاحظنا أنّ أغلب الأحداث والتّأمّلات، والسّكنات، قد صُبغت بصبغة ذاتية، أو منظورية تبعاً للشّحنة العاطفية التي تمنحها الشّخصية للأحداث والتّوقفات التّأملية، ومع ذلك نجد أنّ الوصف الموضوعي كان حاضراً أيضاً:

ومن الأمثلة عليه ما قرأناه في الصفحة التي روى فيها السارد لقاء البطل مع أهل صديقه الفرنسية على مائدة الطّعام، وهم يتحدّثون عن مقتل لوسيا وكيف نُقل إليهم الخبر أثار انتباه البطل غرفة الأكل التي خمن أنّ صديقه كانت تقضي فيها أوقاً طويلة، فبدأ في وصفها بينما كان أهل صديقه يحدثونه، ويدخل هذا الوصف ضمن «التّجربة الحسية أو الدّرائية له»⁽⁷⁾، ومثالا عليه:

- «كان وقت الطّعام طويلاً وشاقاً، أمّا سعيد الذي ليس من عادته تشهي الأكل، فقد هضم عدداً لا بأس به من الحقائق الخالدة والتّحيب والمجاملات المكشوفة للعيان والتّعازي.

هناك في زاوية غرفة الأكل المنخفضة الحزينة بيانو ملّمع كما يليق، وفوقه كانت الزهور تذبل. يمكن أن نرى على البيانو لوسيا في سفينة صغيرة بلباس البحر، وثمة روزنامة لا تبين شيئاً. لا الجو البارد ولا الجو الحار، هي التي تتضايق من ضعف إرادتها. وقد ثبتت في الجدار شهادة شرفية للخدمات الوفية في شركة السكك الحديدية الفرنسية. هناك النظافة المفرطة لهذه السكّكات الموجزة في بروفانس. هناك أيضاً قليل من الشمس الآتية من خلل النوافذ الضيقة. هناك خاصّة دهشة سعيد اللامتناهية وهو يتساءل:

- هاهنا عاشت لوسيا إذن؟...⁽⁸⁾.

وبعد إتمام هذا المقطع الوصفي يعود السارد إلى إكمال ذكر الحديث بين البطل وتلك العائلة ونلاحظ من خلاله أنّ هذا الوصف قد تمّ توظيفه لتحقيق بعض الأهداف **أولاًها**: تقديم فكرة عن مكان نشأة حبيبة البطل، **وثانيها**: إبراز مكانة البطل المقبولة لدى عائلة حبيبته، وذلك شكّل إحدى الخيارات الممكنة، فتقبّله في الوسط الفرنسي كان من الممكن أن يرجّح كفة الاختيار نحو الوطن الدّخيل، إلّا أنّه لم يعبأ بتلك المكانة، ولمّح إلى ذلك عن طريق إهماله لحديث أهل الحبيبة وفضل التأمّل في الأشياء المحيطة بهم.

أمّا فيما يخصّ **التّوقف الدّاتي** فيرتبط عادة بالنشاط البصري لشخصية معيّنة وفي الأثر النّفسي الذي تخلّفه المشاهد في نفس تلك الشّخصية فتتقلّب لنا كما تراها هي من خلال ذاتها، وليس كما هي موجودة في أرض الواقع، وقد أثار انتباهنا أحد المشاهد الذي نقله إلينا البطل كما كان يراه هو ويشعر به، واهتم بأدقّ التفاصيل، ثمّ ربطه بحالته، فقد كان يشعر أنّه يشبه أحد الحمالين، فهو يحمل كيس قمح أكبر منه، ثقيل إلى درجة أنّه كان يرسل صراخا لا طبعيا بين الفينة والأخرى، وهو كان يحمل الكآبة في قلبه، وكلاهما يمشي مجبرا لإتمام مسيرة الحياة، على الأرض نفسها، وكلاهما ينتمي إليها وإن اختلفت المواقع:

- «في هذه الصبيحة، وفي حدود العاشرة، ذهب سعيد إلى عائلته. كان هناك حمّال في نهج فورسيولي يحمل بمشقة كيس قمح مشدود إلى جبهته بحبلين ينشران شاشه الرّث. كان الكيس أكبر من الحمّال. ومن حين إلى حين يُرسل الرّجل صراخاً لا علاقة له بكلّ ما هو إنساني. أيفعل ذلك لاسترجاع أنفاسه؟ أكان ذلك غضباً؟ إنّه خليطٌ من الحشرجة والرّمجرة. قدّم اللّعين شكوى في صبيحة نيّرة إلى محكمة من دون أحاسيس (...) في لحظةٍ ما، ارتعش الرّجل. كان سعيد يتوقع أن ينهار في وسط الطريق. لم يحدث شيءٌ من هذا القبيل. استعاد اللّعين توازنه، واستدار ببطء ليستمتع بالمسافة التي قطعها. أرسل صراخه الفوطبيعي وأكمل مسيرته. كان الشّقاء على ظهره...»⁽⁹⁾.

وليوضّح السّارد مدى الشّابه الذي كان يشعر به البطل بينه وبين ذاك الحمّال أكمل إيراد الحديث الدّاخلي:

- «فكرّ سعيد بأنّه يشبه هذا الحمّال. المرتفع ذاته. ورغم ذلك...هل يزن نصف قنطار من القمح أكثر من طن كآبة؟ لوسيا كيس قمح. المشي دائماً. المشي رغم كل شيء...»⁽¹⁰⁾.

1- 3- الإضمّار (L'ellipse): وقد عمد السّارد إلى توظيف الإضمّار (L'ellipse) بهدف حجب اللّحظة الأخيرة التي اختار فيها البطل إثبات قرار انتماؤه لوطنه، والرّحيل إلى الجبل للالتحاق بالمقاومة والتي جاءت في مرحلة الاختيار، والإضمّار هو «الجزء المُسقط من الحكاية»⁽¹¹⁾ ويمكن التّعبير عن ذلك مثلاً بجملة: "ومرّت خمس سنوات..."، أو غيرها من الجمل التي تُظهر غياب ذكر فترة زمنية معيّنة، قد يُسقطها السّارد لقلّة أهميّتها، أو لإثارة فضول القارئ وفتح مجال خياله حول ما تمّ إسقاطه من أحداث، ويُعدّ هذا من بين أساليب الكتابة الجديدة في الروايات، والتي تتبع ما يمكن تسميته بالبناء التّداخلي الجدلي «حسب تعبير النّاقدة الدكتورة مها حسن القصراري في كتابها "الزمن في الرواية العربية"، أين يلجأ الكتّاب إلى تشبيك «أزمة الحكاية مع زمن الخطاب»⁽¹²⁾. لقد كان الإضمّار واضحاً، فقد أسقط السّارد

الفترة التي كانت بين آخر زيارة لشقيق البطل: "بوزيد" إلى بيت أهله، وبين التحاق البطل بكتائب المجاهدين في الجبل وانتقل مباشرة إلى ذكر أحداث المعركة النهائية، ثم ذكر أنّ الفارق الزمني المسقط كان يُقدّر بسنة. وقد عمد الكاتب إلى دعم هذا الإضمار بصفحة بيضاء فصل بها بين طرفي الإضمار، انتهى الطرف الأول بـ:

- «فتح سعيد

- إنه بوزيد. أكيد»⁽¹³⁾.

لم يذكر تاريخ مجيء الشقيق، وجاءت الصفحة البيضاء مباشرة بعد هذا الخبر ليبدأ السارد الصفحة الموالية باعتراف الجنرال دوغول في 04 جوان، 1958، وكأنه يُوقع الأحداث التي سيسردها في هذا التاريخ كعلامة زمنية، ثمّ عمل بعد ذلك على وصف المكان الذي ستجري فيه المعركة بكلّ التفاصيل في شكل وصف ذاتي ليذكر في خضمّ ذلك ودون سابق إنذار: "مرّت سنة" وعليه فإنّ كلّ الأحداث التي وقعت خلال تلك السنة قد أسقطت من الحكاية، فلا تظهر المراحل المختلفة التي تمت الإشارة إليها:

- «فتح سعيد.

- إنه بوزيد. أكيد»⁽¹⁴⁾.

- صفحة بيضاء.

- «...أنا أعترف بأنّ هذا النظام شجاع لأنّ الشجاعة لا تنقص في هذه الأرض الجزائرية ...

- خطاب الجنرال دوغول.

- الجزائر، في 4 جوان 1958.

لا يوجد متسع من الوقت للنظر ...

لا يوجد متسع من الوقت للنظر إلى السماء. لا يوجد في الحرب أمرٌ أغبى من هذا. ثمّة حلزونات بيضاء كبيرة ملتصقة في الصّخور التي نحتها الزمن في شكل مناظر جانبية ضخمة ومُخيفة. لقد نبتت عشبة نديّة. نباتات الرّعتر ترفع أعناق أوراقها

النَّحِيلَة الشَّبِيهَة بِالزَّرْعِ المَعْقَد لِفِرَاحِ البَط (...) التَّمْل يَجْرِي وَسَط نَبَاتَات الزَّرْع. طَحْلَبٌ صَغِيرٌ يَحِيطُ بِالْحُلُزُونِ. فِي الشَّمَالِ، فِي أَقْصَى الشَّمَالِ، فِي الْجَهَةِ الْآخَرَى مِنَ الْبَحْرِ، يَفْكَرُ سَعِيدٌ فِي حُلُزُونَاتٍ أُخْرَى. مَرَّتْ سَنَةٌ. أَشْيَاءٌ كَثِيرَةٌ تَجُولُ بِخَاطِرِنَا لَمَّا تَتَسَابَ اللَّقَائِلُ، لَمَّا تَتَجَوَّلُ طَائِرَةٌ صَغِيرَةٌ بَحْثًا عَنْ طَرِيدَةٍ...»⁽¹⁵⁾.

لو قرأنا المرحلة التي وقع فيها الإضمار بمنطق القارئ لفضلنا أن يقدم السارد معلومات أكثر تفصيلاً حول تلك المرحلة، خصوصاً وأنها كانت حاسمة في حياة البطل وفيها حدثت تغيرات كثيرة لم يقدم السارد حولها أية معلومة، ويبدو أن هذه التقنية قد وظفت لإخفاء التفاصيل الأكثر ارتباطاً بمشاعر البطل، فالإنسان مولع بإخفاء أغلى الممتلكات لديه، وأوثقها ارتباطاً بقلبه، ولهذا صمت السارد عن ذكر المعلومات الخاصة بتلك السنة المضمرة، وانتقل مباشرة إلى ذكر المشاهد الخاصة بالفترة الحاسمة التي سبقت استشهاد البطل، وابتدأ بتصوير المكان الذي ستدور فيه أحداث المعركة النهائية على شكل مشهد (Scène) تفصيلي دقيق.

1- 4- المشهد (scène): ركّز في المشهد على مجموع ردود الأفعال التي كانت تظهر على المجاهدين الذين كانوا في حالة ترقّب وتأهب، إذ أن طائرات العدو كانت تحلق فوق رؤوسهم، وتمثّلت ردود الأفعال تلك أساساً في الهدوء التام (الذي يشبه الصخر)، الترقّب الحذر، الحركات التلميحية، والتي تتناسب مع الموقف الخطير الذي كان يمرّ به المجاهدون (ومن بينهم البطل "سعيد").

إنّ المشهد عادةً ما يوظف في الأعمال الأدبية في الفترات الحاسمة، كهذه التي يصفها السارد في هذا الموقع، ويتميّز المشهد بالتّضخم التّصي، ويُستخدم فيه -غالباً- الحوار وجزئيات الحركة والخطاب فيكون القارئ أمام ما يُشبه الفيلم السينمائي الذي يعرض كلّ تفاصيل الحركات والكلمات والتلميحات، وقد دعم السارد وصفه بما يُشبه التعليق على الأحداث، وكأنّه شاهدٌ مشاركٌ فيها وجاءت في الفترة الحاسمة التي سبقت استشهاد البطل وبالتالي وظّف كنوعٍ من الخاتمة للمسار العاطفي الذي

تدرّج فيه البطل، إذ أنّه عند هذه النقطة قد وصل إلى درجة التّجسيد الفعلي والنّهائي لعاطفة الانتماء التي تدرّج في مختلف مراحل بنائها، وللتّوضيح نقدّم هذا المثال المقتطع:

- «لكن بوزيد لا يُفكر. أعطى تعليماته، وهو الآن ينتظر. هذا الرّجل منحوت في الصّمت. إنّه هادئٌ كصخرة. المرافقون الآخرون هادئون كالصّخر. إنهم يترقّبون. في أسفل الطّريق تسمع الدّبابات تتحدّث خبط عشواء. تُطلق النّار بلا تبصّر، بلا قناعة. لم تشاهد الطّائرة أيّ شيء بعد، لم تمثر على الطّريدة بعد. على المنظار أن يبحث. على جهاز الرّاديو أن يعيل صبره. توارت أكمة في الجهة اليمنى. نثرت القذيفة كلّ شيء في الفضاء. لحسن الحظ لم يكن هناك أحد.

نترقب. الطّائرة على ارتفاع أكثر انخفاضاً.

خلف صخورٍ أخرى، هناك رجالٌ آخرون يترقّبون. يحدث أن يكون سعيد ما اسمه جاك أو لوسيان ينظر في اللّحظة ذاتها إلى نبتة الرّعتر، إلى حلزون، إلى نملة.

نترقب، طائرة تحلّق على ارتفاع أكثر انخفاضاً.

الصّخور تتقلّ. تعليمات بوزيد شكلية: "لا نطلق النار إلّا عندما يُعلن ذلك، لا تُلقي القنابل إلّا عندما تُشارفُ الموت". الطّائرة تحلّق على ارتفاع أكثر انخفاضاً...»⁽¹⁶⁾.

نلاحظ من خلال الأمثلة السّابقة للمفارقاة الرّمنية أنّ الأسلوب السّردى-الوصفي الذي وظّفه الكاتب عند استعراضه لمختلف الأحداث قد تسبّب في تباطؤ غير متوقع وغير متوافق مع شدّة الأحداث الجارية، وكذلك في التّوقفات، «وذلك التّناوب بين السّارع والتّباطؤ قد ساهم في إنشاء مشاهد انفعالية متقدّمة على المشاهد السّردية، وعليه فإنّ الأحداث الواقعية انفعالية وليست سردية»⁽¹⁷⁾، إذ إنّ المتوقع في الحالات الحاسمة، كما رأينا ذلك مثلاً في المشهد، هو توظيف السّرد السّريع الذي يتوافق مع سرعة الأحداث وخطورتها، ولكننا على العكس شهدنا تباطؤاً غير متوقع (كما وصف ذلك "فونتاني") فعند السّارد إلى عرض جزئيات الحركة والخطاب في المواقف التي تتطلّب السّرعة السّردية، وحينما تناول الأحداث الحاسمة مثلاً في حياة البطل، كالسّنة التي كانت بين آخر لقاء للبطل مع شقيقه، وموعد

المعركة النهائية أسقطها السارد من القصة تماماً في شكل إضمار والمتوقع أكثر في هذا المقام هو تقديم التفاصيل باعتبار أهمية هذه المرحلة في حياة البطل فساهمت هذه التقنيات مجتمعة في إرساء المشاهد الانفعالية التي تحدثت عنها "فونتاني" لما حملته من شحن عاطفية تتطبع آثارها على القارئ الذي لا يمكنه إلا أن يتفاعل مع الآثار العاطفية التي يتلقاها من خلال القراءة، فالمشاهد الانفعالية بذلك تخصّ القارئ بالدرجة الأولى، وقد تمّ لذلك توظيف عنصر: "التصويرية" والتي تعدّ الشكل التعبيري الأكثر فاعلية للحالات العاطفية، وتُعرض حسب "فونتاني" كتمثيل هوسي عن طريق أشكال تصويرية للمشاهد الخاصة بعاطفة معينة، أو المشهد النواة، والذي يُسبب التحول العاطفي الحاسم، وقد لاحظنا من خلال قراءتنا أنّ هذا المشهد النواة الذي كان يُعاد بشكل هوسي كان يدور حول الجسر، معناه، شكله خرابه، وتسبب في النهاية في التحول العاطفي الذي قدّمه البطل كدليل على انتمائه لوطنه، فمباشرة بعد المساهمة في تدميره التحق البطل بالمجاهدين في الجبل واستشهد هناك.

2- التصويرية: لاحظنا ظاهرة تصويرية أخرى في النص ساهمت بدورها في رسم معالم الانتماء تمثلت في تحديد الفضاء المكاني الذي كانت تدور فيه أحداث الرواية فقد سيطرت بعض الأمكنة على النص دون أخرى، وساهمت في خلق العاطفة التي نقوم بدراستها. وقد أشار بعض النقاد المعاصرين إلى «القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان»⁽¹⁸⁾ واعتبروها وجهاً من وجوه دلالة المكان، ولهذا ارتأينا تقسيم عنصر التصويرية إلى مكوّنين هما:

1-2- المشهد النواة (النموذجي).

2-2- الفضاء المكاني.

2-1- المشهد النواة (scène typique au scène noyau):

إنّ المشهد النواة (أو النموذجي) هو أساس التصويرية، ونقطة التحول العاطفي الحاسمة وبما أنّنا ذكرنا أنّ ذلك المشهد يدور حول الجسر بمختلف مظهراته، فإنّنا نعرض أمثلة عليه:

- «في أعلى الركن الحميمي، في إطار زجاجي محفوظ ببساطة كبيرة بورق بني يمكن رؤية جسر، ومستند إلى مدخله: سعيد. إنه جسر سعيد...»⁽¹⁹⁾.
- «كقليل من الشعر الأبيض فوق جبهة حازمة...
تخرّب الجسر.
دخان.

ارتدت كآبة السهل في البعاد، انتهى العرق والمبادئ إلى أغنيات»⁽²⁰⁾.

2- 2- الفضاء المكاني:

ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي أساساً، لـ «كون المكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة»⁽²¹⁾، ويُعدّ من مكونات الخطاب السردّي، فلا يمكن تخيل رواية أو قصة دون أدنى إشارة إلى حيّز مكاني معيّن، «يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به ويحمّله من الشّحنات العاطفية التي تصاحبه»⁽²²⁾، ويمكن أن ننظر إلى المكان من خلال زاويتين تشكّلان وجهاً العملة الواحدة، فمن جهة هناك الفضاء الجغرافي (l'espace géographique) الذي تدور فيه أحداث الرواية، وقد يكون واقعياً أو خيالياً، يستمد الكاتب تفاصيله من خياله، ومن جهة أخرى هناك الفضاء النصّي (l'espace textuel) الذي يُقصد به «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفاً طباعية- على مساحة الورق»⁽²³⁾ وتشخيص المكان مهمّ جداً بالنسبة للقارئ، إذ يساعده من جهة على موقعة الأحداث التي تُسرّد له، ومن جهة أخرى توهمه بواقعيتها، وهذا ما يخلق ارتباطاً عاطفياً بينه وبين النصّ المقروء.

بالإضافة إلى أنّ المكان قد يحمل دلالة أكثر من التي وُظّف لها، فقد يُحمّل بمعان جديدة تصلح أن تكون موضوعاً لدراسة مستقلة، فـ"جوليا كريستيفا" مثلاً حينما تحدّثت عن الفضاء الجغرافي ربطته بالدلالة الحضارية، «فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة أو رؤية خاصّة للعالم»⁽²⁴⁾ وسمّته:

"إيديولوجيم" (idiologème)، وحينما يكون الحديث عن ميزة تسود عصرًا ما، فإننا نجد أنّ "الانطباع الأخير" (حسب ما قرأناه) يروي أحداثًا وقعت في فترة الخمسينات، أي أثناء الثورة التحريرية، وقد كان التركيز على مناطق معينة في الجزائر دون أخرى، وذكرت إحدى المناطق الفرنسية، وذاك التوظيف لم يكن عبثيًا إذ أنه كان من منطلق عاطفي، وساهم مع العناصر الأخرى في البناء النصي للانتماء.

إنّ البراعة في توظيف المكان في الرواية قد يُستغل إلى أبعد الحدود، فهو يكشف عن «شبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمدال المعيشي ارتباط وجود وانتفاء وهوية»⁽²⁵⁾ ويجعل له دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو «كوسط يُؤطر الأحداث»⁽²⁶⁾ بل يمتد ليُصبح محاورًا حقيقيًا ويقتحم عالم السرد، وهذا ما تلمّسناه في الرواية المدروسة نجد إذن:

أ- الفضاء النصي (l'espace textuel): يساهم الفضاء النصي في رسم معالم الأحداث التي تروى بين طياتها، ويُقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفًا طباعية - على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها⁽²⁷⁾ وليس للفضاء النصي علاقة مباشرة بالمضمون إلاّ أنّه قد يُعطي دلالة معينة للعمل، توجّه القارئ نحو فهم خاص له، وحتى الصفحات البيضاء قد تتضوي على دلالة ما، ومثالاً على ذلك توظيف كاتب: "الانطباع الأخير" لهذه التقنية لدعم الإضمار بين الصفحتين (117) و(119)، والتي تعرضنا إليها عند نقطة تحليل الحدث.

من التقنيات الأخرى التي وظّفها الكاتب:

➤ البياض: يُستخدم البياض للدلالة على أشياء محذوفة أو مسكوت عنها، وقد يكون على شكل نقطتين، أو ثلاث، أو أكثر، أو توظيف الختمات الثلاث (❖❖❖) وعادة ما يُقحم هذا البياض بين الكلمات، أو الفقرات، أو الفصول، ويكون ذلك للدلالة على مرور زمني أو حدثي، أو تغيّر في المكان، وقد تميّزت الرواية المدروسة بكثرة هذه البياضات التي وظّفت، نقرأ في الصفحة السادسة عشرة حواراً

متخيلاً (من طرف البطل) بين قطرة المطر، والأخبار التي كان يبثها المذيع فاستخدمت تقنية النقاط الثلاثة للانتقال بين طرفي الحوار:

- «هذه أخبارنا ... لم يعلن المطر سوى فرحة التّلهي... ومن على الرّجّاج المروي قالت قطرة: إني أنتحب بلا حزن. وعلى بُعد مئات الأميال أكّد مذياعٌ من دون قناعة: رغم الأحوال الجوية السيئة فإنّ قوّات حفظ الأمن نجحت في إقامة الجهاز الأمني للأهداف التي سطرته... وأجابت قطرة الماء منفعلّة كوريد أو كشعرة مجمّدة: النّاس الذين نحسبهم متحضرين هم بشر حمقى إلى درجة أنّهم اعتقدوا بأنّهم محقون عندما اخترعوا المطرية... البارح في قسنطينة انفجرت قنبلة من صنع محليّ...»⁽²⁸⁾.

لقد سبق الذّكر أنّ المكان (حتّى وإن كان بياضاً) قد يُوظّف إلى أبعد الحدود فيستخدم مثلاً كإسقاطٍ للحالة الفكرية أو التّفسية التي تصاحب إحدى الشّخصيات كما رأينا في المثال المعروض.

لقد وظّف السّارد كذلك تقنية الختمات الثّلاث، أحياناً بشكلٍ متقارب، وأحياناً أخرى بشكلٍ متباعد، وعادةً ما كان ذلك للتعبير عن الانتقال بين الأفكار، وكمثال على ذلك:

- «... كان يتفادى النّظر إليها قُبلاً، حرجاً، لأنّها اعترفت له ذات يوم قائلة: أحبك مدّ كنت صغيرة جداً.

لماذا تُقاوم شجرة المشمش الصّقيع الأخير وسط الحديقة. مسكينة هذه المسنة اعمارها ثلاثون سنة شجرة المشمش»⁽²⁹⁾.

نلاحظ في هذا المثال أنّ الختمات الثّلاث قد تمّ توظيفها للتعبير عن التّهرب الذي لجأ إليه البطل من مواجهة ابنة عمّه التي ظلّ اعترافها له بحبها عنصر ضغطٍ مارسه الوطن في شقّه العائلي على البطل لدفعه إلى الاختيار، والمثال الثّاني:

- «جثا سعيد أمام سلفته التي أخرجت باعتذار، من جيب مئزرها الصّغير محارة نواة تمر، كارميلة، خمسة فرنكات ووريدة وسام شرف جدّها.

كيف انتشر الخبر بسرعة؟ لم يعلم أحدٌ أبداً. كانت كلُّ الجارات القديمات في المطبخ. كان سعيد ينتظر دموعاً، نحيباً. لم يحصل شيء...»⁽³⁰⁾.

في هذا المثال نلاحظ أنّ التّركيز كان على مشهد سلفة البطل، وخبر اعتقال والدها ومن خلال عرض الصّورتين معاً في آنٍ واحد، يتبيّن لنا نوع المشاعر التي كانت تمرّ على البطل في تلك اللحظات، فمن جهة كان الإشفاق على السّلفة التي تبحث القوّات الفرنسية عن والدها لاعتقاله ومن جهة أخرى كانت مشاعر الخوف على أخيه الذي رحل عن بيت العائلة إلى الجبل، بما في ذلك من الخطورة، وإمكانية عدم العودة أبداً إلى البيت، وعليه فإنّ هذه التّقنية قد ساهمت في إرساء مشاهد حملت بين طيّاتها شحنة عاطفية مؤثرة على القارئ من جهة ومن جهة أخرى أفصحت عن نوعية المشاعر التي كانت تمرّ على البطل.

➤ **التّشكيل التّيبوغرافي:** نجد كذلك تقنية التّشكيل التّيبوغرافي، والتي تتمثّل في استخدام أشكالٍ من الكتابة (كالكتابة الممطّطة والمائلة)، أو إبرازها عن طريق تشديد اللون الأسود، أو تكبير حجم الكتابة، وغيرها، وعادةً ما تستخدم هذه التّقنيات لإثارة «انتباه القارئ إلى نقطة محدّدة في الصّفحة»⁽³¹⁾، للتّركيز على أهميتها بالمقارنة مع غيرها، وقد استخدم كاتب "الانطباع الأخير" هذه التّقنية في عدّة مواضع، وكان ذلك بهدف الإعلان عن إمكانية خيانة القانون الفرنسي في الموضع الأوّل، فكبر حجم الكتابة وغلّظها وجعلها في فقرة مختلفة عن التي سبقتها وأتت بعدها، فدلّ ذلك على تطوّر طارئ في المسار العاطفي الخاص بالبطل:

- «الممكن قانون

المستحيل قانون آخر

على أيّة حال ثمة خارج عن القانون

أيّها الإنسان الحر. ستخون دائماً!»⁽³²⁾.

وفي موقع آخر عمد الكاتب إلى تغليظ بعض الكلمات، وتكبير حجمها دون الأخرى في الفقرة ذاتها لجذب انتباه القارئ نحو الكلمات المفاتيح للحالات الشعورية المضطربة التي كانت تمرّ بالبطل:

- «... لم أشعر بنسيم البحر يُغْرِقُ حمائي في تفاؤله الخالد. لم أقتسم المغامرة الرائعة. لست في توافقٍ مع الإنسان. أخجل من العيش بعمل العمالقة. لست سوى شاهدٍ على موضوعية حائرة في طلاء شيطاني. لا أفعل شيئاً. لا أساهم. إنّي لا أشارك في الأمر. هل أبقى غير مشارك دائماً؟...»⁽³³⁾.

وعند اقتراب انتهاء الأحداث الروائية وظّف الكاتب هذه التّقنية للدلالة على استشهاده البطل سعيد:

- «ناقص الجزائري النّكرة.



ناقص سعيد»⁽³⁴⁾.



نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنّ التّقنيات الموظّفة فيها من خلال تغليظ الكتابة الخاصّة بالجمل أنّها أعلنت عن وصول البطل إلى مرحلة المواجهة، والتي ذكرنا أنّها «المرحلة الأساسية في التتابع المشهدي، والذي سيحوّل بشكل نهائي الحالة العاطفية للذّات، فخلالها تتعرّف الذّات على المعنى الحقيقي لمجموع الاضطرابات التي مرّت عليها إلى غاية تلك اللحظة»⁽³⁵⁾، فنلاحظ أنّ البطل بعد إدراكه للواقع من حوله، قرّر التمرد على القانون الاستعماري الجائر، والذي كان مهيمناً، وقرّر القيام بشيء للمساهمة في إصلاح الوضع والذي أعلن عن نتيجته المثال الثاني الذي عبّر عن مرحلة الاختيار، وأخبر أنّ تلك النتيجة تمثّلت في استشهاد البطل في المعركة أثناء القتال، والتي عبّرت عنه الجملة الأخيرة: "ناقص سعيد".

ب- الفضاء الجغرافي (l'espace géographique): إذا أدخلنا عنصر

العواطف إلى الفضاء الجغرافي فإنّنا نكتشف أنّ التّوظيف المكاني يكون تابعاً أو

ناتجاً عن حضورٍ عاطفيٍّ شديدٍ يُركّزُ عليه بسبب دلالة معيّنة يحملها في ذاته، أو يتسبّب فيها لدى شخصيّةٍ من الشّخصيات، وقد لاحظنا في الرواية المدروسة حضوراً مُكثّفاً لبعض الأماكن (مع ذكر أسمائها ومواصفاتها) دون أخرى، وقد تلمّسنا ذاك الحضور العاطفي فعملنا على تعقبه في بعض الأمثلة:

➤ **الفضاء الجغرافي المحلي:** لقد تعدّدت الفضاءات الجغرافية الموظّفة في الرواية، فتراوحت بين الفضاءات المحلية والأجنبية (الخاصة منها والعامة)، **والفضاء العام** في هذا المقام نعني به المدينة التي دارت فيها الأحداث، بأحيائها، وجبالها، **والفضاء الخاص** نعني به الفضاء الذي نقل إلينا وقائعُ حدثت في منازل مختلفة كانت لها علاقة خاصّة مع البطل الرئيسي، وتجدر الإشارة إلى أنّ «المكان لا يظهر إلّا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه»⁽³⁶⁾ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ «التأثير متبادلٌ بين الشّخصية والمكان الذي تُقيم فيه وإنّ الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشّخصية»⁽³⁷⁾.

لاحظنا أنّ توظيف هذه العناصر كان بالتوازي مع الحالات العاطفية المختلفة التي كانت تتعاقب على البطل، فانساع المكان كان مُتماشياً مع نوعٍ من الهدوء والاسترخاء وكذا السّعادة التي عرفها البطل، وإن كانت فتراتٍ قليلة وقصيرة، أمّا ضيق العُرف فقد وُظّف عند شعور البطل بالضيق والاضطراب والقلق، «فالبيوت والمنازل تشكّل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الدّاخلية التي تعيشها الشّخصيات، وذلك لأنّ بيت الإنسان هو امتداد له»⁽³⁸⁾.

الفضاء العام الموظّف في الرواية — كما سبق الدّكر — كان مدينة قسنطينة وربما كان اختيار هذه المدينة دون سواها باعتبار أنّها المدينة التي وُلد فيها وعاش الكاتب: "مالك حداد"، فلا شكّ أنّه ارتبط بها بشكلٍ من الأشكال، «والفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة»⁽³⁹⁾ منها وجهة نظر المؤلف الأصلي للعمل الأدبي، ويمكن تحديد شدّة الارتباط بالتّوظيف الروائي، سواء من خلال عدد المرّات

التي وُظِّفَتْ فيه هذه المدينة في مجموع كتابات المؤلف أو من خلال الدلالات المختلفة التي ارتبط بها ذاك التوظيف ومن الأمثلة التي اقتبسناها من الرواية ما قرأناه في عدد من الصفحات:

- «نهج الولايات المتحدة. مقابل المحطة، ثمة قافلة لا متناهية من الدبابات والسيارات المصفحة القادمة من سكيكدة باتجاه باتنة. الأوراس يستقبل. لا شيء يساوي قافلة من الدبابات لإعادة حلم اليقظة إلى سياقه. هناك في منتهى الأفق، تحت جسر سيدي مسيد، الأطلس الصحراوي يلامس المنتهى. على اليسار، دخان أسود كثيف يغطي أجراس معمل الغاز المحروس عسكرياً من قبل مجندين مرد ليسوا أطول من بندقية، وكل ما ابتعد ترك المدينة وراءه، وجد سعيد نفسه في بلد يعرفه»⁽⁴⁰⁾.

هذا الوصف الدقيق للفضاء الذي ترعرع فيه البطل قد يدخل ضمن تجربة المؤلف الذي قام بإسقاطها على البطل، ونقلها إلينا بعيونه، وهذا يحقق للرواية بُعدين، إذ يُوهم من جهة بواقعية الأحداث المروية، وهذا يؤثر مباشرة على القارئ، وتفاعله معها، ومن جهة أخرى يسمح للمؤلف باسترجاع، ونقل ما أثر فيه، وأحبه إلى القارئ، وفي هذا الاستخدام متفلس عاطفي لا يمكن إغفاله.

نلاحظ كذلك أن المقطع سالف الذكر انطوى على نوع من الهدوء والطمأنينة اللتين رافقتا البطل في تأملاته، وهو الانطباع نفسه الذي نخرج به من خلال قراءتنا لمقطع آخر وصف اتساع الأفق في الجبل الذي دارت فيه المعركة النهائية، فقد عكس نوعاً من الاسترخاء رغم خطورة المرحلة التي كان يمرّ بها البطل:

- «باتجاه الشمال يمكن رؤية السلسلة الجبلية بحدودها الأساسية، يبرز المنظر الطبيعي كزخرف مسرح صنم بأناقة، رسم جيداً، بُني جيداً. إن الأفق نظافة خارقة»⁽⁴¹⁾.

الفضاء الخاص نجد مقطعاً نصياً مميّزاً عكس شدة الارتباط العاطفي للبطل بغرفة صغيرة داخل المنزل العائلي، إذ كانت تُجمع فيها بقايا الأمتعة التي استخدمت

في ما مضى، فعلقت بكلّ جزءٍ منها فكرةً جميلة، «فلأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص»⁽⁴²⁾، فتحوّلت الغرفة الصغيرة إلى متحفٍ عائلي «فالببوت بكل ما تحتويه مرتبطة بالشخصيات التي تسكنها، وإنّ كلّ حائطٍ وكلّ قطعة أثاثٍ في الدّار كانت بديلاً للشّخصية التي تسكن هذه الدّار»⁽⁴³⁾، فوصف لنا البطل تلك الغرفة بحميمية مؤثّرة:

- « ما تُسمّيه "مفسل الثّياب الجديد" ليس مكاناً للغسيل، كان عبارةً عن بيتٍ صغيرٍ ما فتى الأطفال يُسمّونه كذلك. كنّا نخزّن فيه الحطب وأشياء كثيرة عديمة الجدوى وصدئة، ومع هذا نحتفظ بها: إطار درّاجة قديم، عجلة منقلة، لوازم تالفة، سيّارة أطفال مخربّة، "كانون" مبعوج... الخ. كانت أمّ سعيد تحبّ حفظ كلّ شيء، ليس لأنّها تفكّر في أهمية هذا السّقط وفي قيمته المادية، ولكن لأنّ الإطار كان لأوّل درّاجة امتلكها بوزيد، لأنّ الكانون لقديم كان ملكاً ليلي عندما كانت صغيرة ترغب في تحضير الخبز كأمّها، لأنّ عجلة المنقلة كانت تُسلي سعيد، لأنّه يوجد في كلّ بيتٍ بكى وابتسم مكان شادّ وخرايف، غير ضروري ومقدّس مكانٌ يُشبه متحفاً متحفٌ مليء بطيبة القلب، تُحافظ عليه الذاكرة وبيوت العنكبوت بعناية قصوى...»⁽⁴⁴⁾.

أمّا في ما يخصّ الفضاء الأجنبي الذي وُظّف في إطار الفضاء الجغرافي في هذه الرواية فنجدّه في منطقة: "ايكس أون بروفانس" الفرنسية، وقد تراوح هذا الفضاء كذلك بين فضاء عام وخاص فالعام قد تمّ استخدامه لذكر بعض مناطق "ايكس أون بروفانس" التي مرّ بها البطل، وشعر فيها باحتقار الفرنسيين له، فنقل لنا ذاك الشّعور من خلال وصف المكان:

- «في البؤس، يبدو أنّ أبسط شعاعٍ للشمس يحترق، وفي هذا الأحد كانت شمس "ايكس أون بروفانس" سفيهةً بشكلٍ خاصّ. كان منتزه ميرابو يصنع تخريّمات. الملك روني يحرس معبد التّمتمات، الينابيع تؤلّف أغنيات. الطّلبة يتجولون في السّاحة مع الطالبات، كلّ واحد يفعل شيئاً، وكان سعيد يحجّ»⁽⁴⁵⁾.

وظّف الكاتب فضاءً خاصاً ضيقاً تمثل في إحدى الحانات للتعبير عن تشبّت أفكار البطل وتداخلها وقلقه، فكان أحسن مكان للتعبير عن تلك الحالة العاطفية المضطربة: "الحانة" باعتبارها «محلّ الانحطاط الإنساني الذي تسقط فيه "الشخصيات الروائية كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية»⁽⁴⁶⁾، ويحمل هذا المكان عموماً في كثير من الأعمال الأدبية دلالات سلبية توحى بمعاناة الشخصيات، ومن جهة أخرى يُستغلّ ذاك الحيز لإبراز الممارسات المنحرفة التي تحفل بها مثل تلك الأماكن كتجارة المخدرات والدعارة أو القمار وغيرها:

- «دخل سعيد إلى حانة صغيرة كتب عليها "عند جانيت".

كانت تُشبه ملهى بسقف منخفض تتخلّله روافد من الخشب الرّيفي، وثمة أضواء كثيرة ورايات صغيرة وسط قنينات. كانت طاولة الشّرب كابية، والخدم متشابهين والزبائن أكثر تماثلاً. وفي إحدى زوايا القاعة آلة موسيقية تُغني ألحاناً صدىً. وهناك سكّير يشخر في طرف طاولة الشّرب. تحت صرصور ضخّم من الخزف البشع المنظر جلس زوجان عاشقان زوجان مُغرمان، زوجان يهيمن ببعضهما ويتعانقان في غير مقام...»⁽⁴⁷⁾.

إن السارد كان يفاجئ القارئ بالتباطؤ في المواقف الحرجة والخطيرة، ووظف لذلك التصوير المشهدي، والتوقيفات، بينما لجأ إلى التسارع بتوظيف الاضمارات، والمخصصات في المواقف التي كانت تستدعي التفصيل، وذلك التوظيف لم يكن اعتباطياً، باعتباره ساهم في جذب عواطف القارئ إلى تفاصيل التصويرية، والتي كان من الممكن إغفالها في منطلق القارئ الذي يطلب التفصيل في غير تلك المشاهد، وخصوصاً الحاسمة التي تمّ إسقاطها من السرد، فساهم ذلك في إرساء نوع من الفضول لدى القارئ حول ما تمّ إسقاطه من أحداث وتحقيق نوع من الاضطراب والتوتر عند سرد المواقف الخطيرة التي وظف فيها التباطؤ السردية، وكل هذه العناصر قد ساهمت في تطعيم القارئ بمجموعة من الشحن العاطفية فكانت بذلك المشاهد انفعالية أكثر منها سردية.

3- أشكال التبئير (focalisation): لقد لاحظنا كذلك ظاهرةً أخرى

ساهمت بشكل كبير في البناء النصي (السطحي) للعواطف وتمثلت في ظاهرة التبئير والتي تُعنى بزواية رؤية الراوي، والتي ساهمت في إقامة مشاهد انفعالية ذات تأثير بالغ، وقد عرفها "واين بوث" (G wayne Booth) بقوله: «إننا مُتفقون جميعاً على أنّ زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»⁽⁴⁸⁾.

يقصد من خلال هذا التعريف أنّ ما يحدّد اختيار هذه التقنية هو «الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرواية»⁽⁴⁹⁾، والتي تكون -غالباً - التأثير على مجموع القراء.

يتفق أغلب النقاد المعاصرين على أنّ الناقد الفرنسي "جان بويون" (Jean Pouillon) هو «أول من فصل القول في زاوية الرؤية هذه، وكان ذلك في كتابه: "الزمن والرواية" والذي صدر عام 1945، ويُعتبر من أهم الدراسات التي تناولت (الرؤية السردية)، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال في التحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه»⁽⁵⁰⁾، وقد فرّق فيه بين أشكال ثلاث لزوايا الرؤية السردية للراوي، ونلاحظ أنّ زاوية النظر التي طغت على الرواية هي: "الرؤية مع"، فمعلومات الراوي هي نفسها التي تمتلكها شخصية البطل، بل ويلتزمان أحياناً حتى يختلط على القارئ من يتكلّم في الحكي، وحتى حينما يتم الانتقال بين الراوي وشخصية البطل فلا يكون هناك انطباع باختلاف المستوى، فحضور الراوي في هذه الحالة كان من خلال موقع الراوي من جهة، ويمكننا من خلال بعض الأمثلة التي رصدناها أن نستنتج أنّ الالتحام مع شخصية البطل كان عند نقاط التأثير العاطفي التي دفعت الراوي إلى نسيان دوره، والالتحام كلياً مع الشخصية البطلية لتحقيق تأثير أشدّ على القارئ من جهة، ومن جهة أخرى سمح ذلك للمؤلف (الراوي) بتقديم شخصيته الحقيقية بكل ما يميّزها، ففي المقطع الذي سبق ذكره آنفاً عندما تطرّقنا إلى الفضاء الجغرافي المحلي (الخاص) لاحظنا أنّ بداية المقطع كان من خلال زاوية نظر شخصية البطل، ثمّ تمّ الانتقال إلى

زاوية نظر الراوي دون أن يغيّر ذلك من مجرى السرد، فأعطى انطباعاً بأنّ الشّخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، كما أنّ الراوي ليس جاهلاً بما تعرفه الشّخصية بل ويكوّنان شخصيّة واحدة، وقد سبق الذّكر أنّ اختيار الأماكن التي ستدور فيها الأحداث يكون بحسب الارتباط العاطفي بذاك المكان دون سواء وهذا الارتباط ولّد ارتباطاً آخر - كما لاحظنا - بين الراوي والشّخصية البطلة، فبدأ الفقرة بالقول:

- «ما نسمّيه "مغسل الثّياب الجديد" ليس مكاناً للغسيل(...) كنّا نُخزّن فيه الحطب وأشياء كثيرة عديمة الجدوى وصدئة...»⁽⁵¹⁾.

بعد ذكره لمحتويات ذاك البيت الصّغير تمّ تغيير زاوية النّظر لتنتقل إلى الراوي وبدأت بالقول:

- «كانت أمّ سعيد تحبّ حفظ كلّ شيء، ليس لأنّها تفكر في أهمية هذا السّقط وفي قيمته المادية، ولكن (...) لأنّ عجلة المنقلة كانت تُسلي سعيد (...)»⁽⁵²⁾.

يفاجئنا الراوي في موقع آخر ودون سابق إنذار بسؤال مباشرٍ للقارئ، فنشعر أنّه مطروحٌ من طرف الراوي والشّخصية في آنٍ واحد، باعتبار أنّهما يمتلكان نفس القدر من المعلومات فبعد وصف الحركة التي قام بها البطل على الباخرة وهو يُحاول إشعال عود ثقاب لينظر إلى ساعته، انكسر سوار هذه الأخيرة فوقعت في البحر، ثم جاء بعد ذلك السّؤال المباشر، ثمّ مضى الراوي في إيراد سلسلة من التّأمّلات والتّساؤلات:

- «ولأنّ سوار السّاعة كان قديماً، ولأنّ سعيد أراد إشعال عود ثقاب آخر بحركاتٍ عديمة المهارة انكسر السّوار وسقطت السّاعة في البحر(...) ولكن، قولوا لي لماذا سقطت ساعة سعيد في الماء؟ كأنّ الوقت يريد أن يغرق. كأنّ الوقت لم يعد في الوقت المحدّد...»⁽⁵³⁾.

من خلال هذا المثال نلاحظ تساوي زاوية النّظر بين الراوي والشّخصية في نسبة التّأثير العاطفي الذي أوجد هذا الالتحام بينهما ودفع إليه، ويمكننا بذلك الوصول إلى نتيجة أنّ "زاوية النّظر مع" قد يوظفها المؤلّف الأصلي للعمل الأدبي كمتنفّس لعواطفه، خاصة حينما يتعرض لأحداث أو مواقف شديدة التّأثير عليه، فيعرضها من خلال هذه

الزاوية وكأنه المتحدث الحقيقي وليس الشخصية التي هو بصدد الحديث عنها، ومن جهة أخرى قد يلجأ السارد إلى هذه التقنية لإحداث تفاعل عاطفي بين أحداث قصته، والقارئ لها، وقد رأينا مثالا عن ذلك من خلال إشراك السارد للقارئ بعد أن طرح عليه السؤال المذكور وهذا يدفع إلى ربط القارئ بالقصة عاطفيا.

إننا وبعد أن تناولنا بعض العناصر التي ساهمت في البناء العاطفي للانتماء قد اكتشفنا أن ذاك البناء (الآية عاطفية كانت) ليس بمثل تلك البساطة التي يمكن أن ينظر إليها القارئ العادي عند أول وهلة، وعليه فإن الهدف من البحث التقدي هو قراءة النصوص باستخدام كل الإجراءات المتاحة التي يمكن توظيفها، والمناهج الغربية الوافدة على النقد العربي، والتي تمنحنا تلك الإجراءات التي نوظفها في أبحاثنا ودراساتنا تخص دراسة الثروة الأدبية الغربية بالدرجة الأولى، وعليه فإن تطبيقها على النتاج الأدبي العربي يتطلب إعادة تكييفها لتتوافق معه، وتتسجم مع مميزاتة.

إن عالم العواطف الذي ينعته البعض بالدرجة الصفر من الحياة يظل ورغم التسمية عالما زاهرا وثريا يحتاج إلى المزيد من البحث والتتقيب لاكتشاف أكبر قدر ممكن من خباياه وتلك مهمة لا تزال قيد الانجاز، وتمتد كامتداد العواطف إلى كل الحضارات مطالبة إياها بإضافة المزيد إليها، والمساهمة في بنائها.

الهوامش

- 1- Jacques Fontanille : **Sémiotique et littérature (essais de méthode)**, édition PUF, France, 1999, P63.
- 2- Jacques Fontanille, jacques.fontanille@unilim.fr, **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 21-5-2008.
- 3- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 89.
- 4- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ترجمة السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص14.
- 5- المصدر نفسه، ص32.
- 6- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص90.
- 7- المرجع نفسه، ص92.
- 8- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص86.
- 9- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص65.
- 10- المصدر نفسه، ص65 - 66.
- 11- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص93.
- 12- مفيد نجم، **(الزمن في الرواية العربية)**، www.asmaria.org، 10 - 1 - 2010.
- 13- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص117.
- 14- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص117.
- 15- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص119 - 120.
- 16- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص121.
- 17 - Jacques Fontanille, Jacques.fontanille@unilim.fr, **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 21-5-2008.
- 18- حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 2000، ص70.
- 19- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص14.
- 20- المصدر نفسه، ص109.
- 21- حبيب مونسى، **فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص7.

- 22- حبيب مونسي، *فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)*، ص7.
- 23- حميد الحمداني، *بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)*، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص55.
- 24- حميد الحمداني، *بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)*، ص54.
- 25- حبيب مونسي، *فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)*، ص71.
- 26- المرجع نفسه، ص71.
- 27- حميد الحمداني، *بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)*، ص55.
- 28- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص16.
- 29- المصدر نفسه، ص73.
- 30- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص43.
- 31- حميد الحمداني، *بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)*، ص59.
- 32- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص35.
- 33- المصدر نفسه، ص114.
- 34- نفسه، ص133.
- 35 - Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, P80.
- 36- محمد عزام، *تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة*، ص196.
- 37- المرجع نفسه، ص199.
- 38- محمد عزام، *تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة*، ص198.
- 39- المرجع نفسه، ص192.
- 40- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص40.
- 41- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص119.
- 42- ميشيل بوتوتور، *بحوث في الرواية الجديدة*، تر: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، 1971، ص55.
- 43- ألان روب غرييه، *نحو رواية جديدة*، تر: مصطفى إبراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، دت، ص130.
- 44- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص74.
- 45- مالك حداد، *الانطباع الأخير*، ص81.

-
- 46- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص200.
- 47- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص88.
- 48 - Wayne G.Bouth, **Distance et point de vue, poétique du récit points**, Seuil, France, 1977, P 87.
- 49- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.
- 50- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص180.
- 51- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص75.
- 52- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 53- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص100.

رواية "برق الليل" بين شعرية العنوان وفتنة الصورة

د / لعموري زاوي
جامعة الجزائر2

مدخل / الغلاف على ضوء رهانات التداولية:

لاشك أن مصطلح التداولية يثير في الأذهان أسئلة جمة، تدور حول الخطاب بين منتجه ومتلقيه، فهي تشكل امتدادا طبيعيا لقنوات السيميائية والدلالية والتواصلية، لكونها تراهن جميعها على مقولة كبرى هي "التواصل" في تجليه وتحققه وبلوغه الغاية، ويظهر هذا الامتداد من التعاريف التي صيغت للتداولية، واختلفت في منظوراتها، ولعل أقدم تعريف لها هو تعريف موريس Morris سنة 1938 "التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات، وهذا تعريف واسع يتعدى المجال اللساني إلى السيميائي، والمجال الإنساني أي الحيواني والآلي. ونجد تعريفا لسانيا عند آن ماري ديير Anne-Marie Diller وفرنساو ريكاناتي François Récanati كالتالي: "التداولية هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية"¹.

وبناء على هذه القدرة الكبيرة التي تمتلكها التداولية في معانقة شتى الخطابات على اختلاف لغاتها وآليات اشتغالها، فإنه لا غرابة في أن نصادف العديد من التداوليات:

- تداولية البلاغيين الجدد
- تداولية السيكيوسوسيولوجيين
- تداولية اللسانيين
- تداولية المناطق والفلاسفة

ولعل المنطق بأسلحته وعدته الحجاجية والإقناعية والاستدلالية هو أهم حلقة في البحث التداولي ومقارباته المتعددة، ثم إن كل خطاب يملك آليات إقناعه ووسائل محاجاته، لكنها تشتغل وفق نسقية الخطاب ذاته، "وتأتي أهمية التداولية من هنا في كونها تهتم بمختلف الأسئلة الهامة والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي المعاصر، لأنها تحاول الإحاطة بعدد من الأسئلة من قبيل:

- من يتكلم وإلى من يتكلم ؟
- ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟
- ما هو مصدر التشويش والإيضاح ؟
- كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر ؟

من ثم تستدعيننا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة إلى استحضار مقاصدنا، وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعد التداولي لهدف اللغة المستعملة، لذلك وجد مفهوم الفعل، ومفهوم السياق، ومفهوم الإنجاز في التداولية كمقاييس ومؤشرات على اتجاهات النص الأدبي في النظرية النقدية²

إن الاهتمام بخطاب الغلاف وبالعلامات التي تستوعبه يعد من صميم اهتمامات المناص Le Paratexte في التوجهات النقدية الحديثة، وذلك لامتلاكه فضاء رحبا يتيح للقارئ أن يستصدر أحكاما نقدية مسبقة، يقرأها النص الأدبي في حلته وشكله الطباعي الذي يطل به عليه، بل قد تكون اختلاف الطباعات للعمل الواحد صورة حقيقية عن ازدياد القراءات وتنوعها

- إذن فما السر الذي يحويه الغلاف في لعبه وتلاعبه بالقارئ؟ وماذا عن اللعبة في قواعدها التداولية؟

لما كان الغلاف قناة تواصلية هامة تحتاج عن النص وتجادل عنه، مستحضرة ثقافة القارئ البصرية وكفاءته التأويلية، فقد جاءت مقاربتنا هنا لتضيء جزءا من هوامش النص، من خلال توجيه العناية إلى النص الأدبي في مستواه الطباعي، والوقوف على عتباته المفضية إلى مدخلاته ومغاراته.

على أن القارئ لا يملك أول عهده بالنص قراءةً إلا أن يسأل واجهته ونافذته إليه عند اكتماله إبداعيا وأديبا، أي في لحظة نشره وطبعه، التي تشكل بالنسبة له نقطة البداية في عملية القراءة ككل.

من ثم كان اتجاهنا صوب تلك التقنية "الغلاف"، التي أضحت مجال اهتمام وتنافس العديد من الناشرين بالاتفاق مع المؤلفين، بالسعي إلى تجويدها في سبيل استقطاب القارئ وإقناعه، وجعله يقبل على اقتناء الكتاب، وبالتالي الارتقاء بمستوى الفضول المعرفي فيه، ولأن الغلاف نتاج تقاطع المظهرين اللساني والأيقوني، فقد عنيت مقاربتنا بمساءلة الخطاب البصري الذي هو نتاج التقاء نصوص عدة "العنوان، المؤلف، صورة الغلاف، والمرجع النوعي"، فجميع هذه العلامات ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصية Paratextuelle تحقق نوعا من الاستباق، وبالنظر إلى الخصوصية الجمالية للرواية كنص كتابي، وليس كنص صائت سندرسي ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين على مستوى استثمار بياض الصفحة وسواد الأحرف الطباعية، مع ما يساوق ذلك من علامات أيقونية³.

ب- في منهجية اشتغالنا:

إن الاشتغال بالمظهر الخارجي للكتاب في علاماته-التي تعد نصيات مقتضبة قابلة للتحليل- هو ما حاولنا تحريره في نص من نصوص الكاتب التونسي البشير خريف، وهو نص "برق الليل" وفق منهجية قرائية تأخذ على عاتقها مهمة الكشف عن النصوص الهامشية في بعدها التداولي، بدءا من شعرية العنوان في إستراتيجيته وصورته التركيبية وإحالاته المرجعية، المتأنية من صيغته التركيبية المزدوجة، مقارنة بالعناوين ذات اللفظ الواحد التي تعتمد على الحضور والغياب، وانتهاء إلى الصورة في نظامها الأيقوني، والتي تختلف قراءتها باختلاف الأدوات والآليات المحددة لبروتوكول القراءة في حد ذاته، وهي قراءة تأخذ ميثاقها من ضرورة تفكيك معمارية الصورة، ورصد التشكيلات اللونية التي صنعت منها دليلا أيقونيا في مقابل الدليل اللغوي للوصول إلى شعرية إعدادها وتأليفها، ثم الحفر في مستوى آخر قائم في التقاء اللغة بالصورة، رغم

استقلال كل منهما في منطق تبينه واشتغاله الدلالي، باعتبارهما خطابان نافران، ولكنهما يجتمعان في خطاب بصري واحد، فلا يختلفان فيه إلا بقدر ما يتلفان في إضفاء جمالية أخرى للنص.

على أنه لابد من الإشارة في إطار المقاربة العنوانية إلى التمثيل الغرافي للعنوان الذي قد يستحيل إلى بنية من بنيات الصورة، وجزءا من نسقيتها كما لاحظنا ذلك في الطبعة الأولى للنص الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع سنة 1961، وكذا إيجاد تفسير لغياب المؤشر التجنيسي المحدد لهوية النص، وما إمكانية الاستعاضة عنه بعمل التقديم، من خلال إحاطة النص بسياج من المقدمات النقدية الشارحة.

أ- في شعرية المقاربة العنوانية:

إن العنوان برغم استقلاله الوظيفي وتأسيسه لنصيته يمثل علامة سيميائية تفتح على كون سيميائي أرحب هو النص المفسر له، فالعنوان هو بطاقة الهوية التي يحملها النص، وهو العنصر المقتضب المكثف لدلالات النص، لكن فهم استراتيجية ومنطق الاشتغال الدلالي في تداولية العنوان منوط بالوقوف على المحددات النصية الأخرى التي تصحبه، والتي تسهم جميعها في التدليل عليه، وتعضده عند فعل التأويل حال اجتماعها به في المستوى الطباعي، فيغدو تفكيك البنية اللفظية للعنوان مرهونا بتفكيك ما يصحبه من علامات أخرى تألف شعريته وجمالياته.

وتأسيسا على هذا الطرح فإن مساهمتنا تسعى لاستيضاح سبيل العنوان، وتلمس مسالكه في إقامة الصلة مع ما يقويه، ويشد أزره ويربطه بنصه، لذلك تأخذ المقاربة في حساباتها تلك العلامات الصغرى المدرجة بجانب العنوان الكبير للنص، فضلا عن عنصري التقديم والإهداء، كونها تشكل نصوصا هامة تنطوي على ملاحظات دقيقة، قد تكشف للقارئ عن بعض العناصر القابلة للقراءة والتحليل، بل وقد يهتدي بهديها لحظة إغراقه في البعد التأويلي.

ولأن نص البشير خريف تحوم حوله الشكوك والملابسات بشأن جنسه الأدبي، فقد أحاطته طبعة دار الجنوب للنشر بتونس -وهي مدار اشتغالنا- بطوق محكم من

المقدمات النقدية للطبعات الأولى فضلا عن مقدمة الطبعة ذاتها، اهتمت بشرح خفاياه، وأثارت إشكالية مرجعه النوعي، ومن ثم فإن تبين هذه المسائل يحتاج إلى تحرير القول فيها على ما سنبدية في هذا المبحث بدءا مما يطرحه عنوان النص، إلى رصد علاقته بالنص عينه، وانتهاء بعمل التقديم الذي نادرا ما يقرن بالعنوان ويثبت على الواجهة الأمامية للغلاف.

1- فقه العنونة: إن جل الأبحاث السيميائية واللسانية تراهن على الصعوبة الكبيرة التي تعتري مسألة العنوان بفروعه، المتأنية خاصة من طبيعته التركيبية المعقدة، فالعنوان ينتصب هاهنا كمرسلة لغوية كاملة تتميز باستقلال وظيفي تداولي ودلالة، بما يمنحها نصيتها الذاتية وفراقتها، بالنظر إلى أن العنوان ليس مجرد زائدة لغوية للعمل الأدبي، ومن هنا سيكون تحليل عنوان عمل ما مختلفا منهجيا وإجرائيا عن تحليل عمله.

الملاحظ في أي عمل روائي أن العنوان يختلف من رواية لأخرى لفظا وتركيبا ودلالة، بل وحتى تداولاً، "فإمكانات التركيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محضورات، فيكون كلمة، ومركبا وصفيا، ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية، وأيضا قد يكون أكثر من جملة، وتتكافأ كل صور التنوع التركيبي من الكلمة إلى المفردة إلى المتتالية من الجمل Séquence، وهذا التكافؤ يعني أن إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفتها الإحالية، إلى ما يعنونه، بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ إلى اكتمالها التركيبي، ثمة إذن مسافة اختلاف بين لغة العنوان واللغة وبين الوظيفة الإحالية"⁴

ونحن نقف على أعقاب نص "البشير خريف" من حقنا أن نسأل العنوان للوصول إلى تفسير ملائم للنص، لأن العنوان بمثابة الرأس للجسد، فضلا عن كونه المفتاح السيميائي لولوج النص، وعلى هذا نتساءل:

- ما الطبيعة التركيبية لعنوان "برق الليل" ؟

- وكيف يفسر العنوان ذاتيته النصية؟

- ما هي العلاقات الوظيفية المؤسسة للبنية اللفظية العنوانية؟

هي جملة تساؤلات تخيم على الانتقائية العنوانية في بحث علاقتها بالنص المحيلة إليه، فإن العنوان إذا كان مركبا فإنه يثير أكثر من تساؤل، إذ يحمل عنصرين بقدر ما يتكاملان ويأتلفان فقد يقعان على طرفي نقيض، هذا المركب العنواني "برق الليل" قائم على علاقة المضافية، وعلى تجميع النقيضين لتوحيد دلالاته مع توجهات النص.

تحيل اللفظة الأولى من التركيب "برق" إلى ذلك الضوء الوهاج اللامع الذي يحدث إثر انفجار ناتج عن ارتطام السحب في السماء، فيكاد يخطف الأبصار، فهو لفظ جامع لمعاني النور والسرعة، ثم هناك الجزئية الثانية من المركب العنواني وهي "الليل" التي من معانيها الظلمة، السواد، الدلجة، العتمة، وهي معاني تهيمن على جل الأحداث السردية زمنيا في النص.

هذا البرق يمتاز بأنه خاطف وسريع، وتمظهره يحتاج إلى العنصر النقيض ليتجلى فيه، فالظلام هو الذي يحتوي النور والإشراق المرتد، ومن ثم فإن العلاقة بينهما هي علاقة المضافية، وكل لفظ في هذا التشكيل العنواني يؤسس موقعه السيميوطيقي الذي يتكامل به مع الطرف الآخر، فالتناظر اللفظي البارز على رقعة الغلاف الأمامي للكتاب، وهذا السواد/البياض المجسد طباعيا هو الذي يصنع المفارقة من حيث أنه يكشف عن تآزر دلالي يضيف على النص تجانسا من نوع آخر.

ثم هناك إحالة مباشرة إلى شخصية البطل الملحمي التونسي "برق الليل" الذي سيتولى النص سرد معظم الأحداث المتعلقة به، فبرق الليل هو شخصية متخيلة من رسم المؤلف، يفتح النص عليها مباشرة مقدما بعض أوصافها التي تناسب دلالة عنوان النص، ولذلك إذا توغلنا شيئا ما داخل النص، وحاولنا استقراء الفاتحة النصية وجدنا مقطعا وجيزا يصور لنا شخصية برق الليل، مما يجعلنا نعاين تلك الثنائية الضدية الضياء/العتمة، السواد/البياض، عن طريق وصف ملامح برق الليل وبشرته، "...وكان برق الليل في السابع عشرة من عمره، قسطللي السواد، لامعا يستدير وجهه الضاحك

بين أذنين كبيرتين، في إحداهما خرص من المرجان الأحمر، وتتألق عيناه النجلاوان في بياض ناصع، وبصر حديد، وله أنف أفضس، تحته أسنان بيضاء صافية⁵ الرواية، ص28.

على أن إيراد مقطع من النص يعد خروجاً عن المسلك المنهجي الذي اختطه البحث في وصف المظهر الخارجي للكتاب، وولوجاً إلى جانب من النص، ولكن ذلك لم يكن إلا بغرض الكشف عن استراتيجية الاشتغال الدلالي للعنوان في إحالاته، ومرجعياته التي يحاول النص الإجابة عنها عند اكتمال فعل القراءة.

دائماً بخصوص استراتيجية المركب العنواني، يمكن أن نلاحظ أيضاً في المستوى التلفظي للدال "العنوان كعلامة" اقتربه من الطابع المحلي الدارج، خاصة في اللفظة الأولى من التركيب "برق" بالقف المثلثة، وهو دأب الكاتب البشير خريف في منظومة عناوينه الروائية المتداولة "حبك درباني، مشموم الفل، ليلة الوطنية، أو بلارة التي تعتبر الجزء الثاني من برق الليل"، ومرد ذلك سعي الكاتب إلى تقريب نصوصه من الأوساط الشعبية التونسية، واستقطابه لأكبر قدر من القراء، وضمان مقروئية واسعة لنصوصه.

2- العنوان كنواة للنص: لا بد أن نشير أولاً أنه في تفسير النص لعنوانه "قد تطرح فرضية اغتصاب الكاتب لدلائلية العنوان، بدعوى فك شفرته الترميزية التي تستقطب القارئ لتحاوّه عبرها، إلا أن هذه الفرضية لا تثبت أمام لعبة الإيهام التي يمارسها التفسير، لأن العنوان يظل مشرعاً كواه على دلالات احتمالية أكثر"⁵.

على أن إشكالية العنوان كنص مواز تطرح أسئلة دون أجوبة - على حد تعبير جنيت - ، ولكن في دراسة لـ "ليو هويك Léo Hoek تناولت العنوان من منظور توطره السيميائيات فضلاً عن اطلاعها على تاريخ الكتابة، نجد صاحبها ينطلق في تعريفه للعنوان - في إطار وعيه بعلاقاته التركيبية والمقطعية - من كونه "مجموعة علامات لسانية تصور وتعين وتشير إلى المحتوى العام للنص"، أي أن العنوان بنية رحمية تولد

معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيدولوجية"⁶

يستخلص من ذلك بشأن العلاقة بين العنوان والنص أن الأول يحيل إلى مرجعية الثاني، ويؤدي وظيفة إيحائية، كما يرشد إلى قراءة النص قراءة خاصة به، وبقدر ما نعتبر العنوان دليلا "علامة" على كون سيميائي هو النص في حد ذاته، بقدر ما قد نعتبر هذا النص إجابة وردا على تساؤل العنوان .

3- التقديم ومأزق التجنيس الأدبي: لابد أن نطرح أسئلة جديدة ونحن نتغيا الكشف عن إستراتيجية التقديم، من خلال رصد العلاقة التي ينسجها مع النص الأدبي، فنقول:

- ما وظيفة التقديم في النص الأدبي، لاسيما الرواية، إذا تبين فعلا أننا إزاء نص روائي؟

- ما طبيعة العلاقة المؤسسة بين التقديم والعنوان نصيا وطباعيا ؟

- هل يحق للناقد التصرف في النص الأصلي للكاتب أثناء تقديمه للقارئ ؟ "نص بلارة اللاحق لنص برق الليل مثلاً"

بخصوص هذه العلاقة يؤكد جنيت أن العنوان كجنس له مكوناته البويطيقية، وخصائصه البنيوية يقيم علاقة وطيدة مع الجمل المقتضبة المحيطة به، وبالجمله مع ما يحيط به من نصوص، بحيث تؤدي هذه الهالة اللفظية المسيجة لبنية العنوان وظيفية نصية هامة تعضد نصية العنوان في حد ذاته، فنجد جيران جنيت بشأن وظيفة التقديم وفاعليته يشير إلى أن "التقديم كالعنوان هو جنس، وكذلك النقد ميتانص) هو بديها جنس"⁷.

وأحيانا يجمع التقديم بين وظيفتين، الأولى وصفية، تصف وتعين، أما الثانية فهي الوظيفة النقدية ميتانص)، خاصة وقد لاحظنا أن التقديم في نص "برق الليل" يكاد يشكل كتابا نقديا مستقلا بحيث استغرق عددا هاما من الصفحات، وإذا كان التقديم هاهنا يأخذ مجالا واسعا كجزء هام من المناص أو النص الموازي، فإننا

نجد هذا المناس يأخذ بعدا نصيا آخر أكثر اتساعا في النص اللاحق ل البشير خريف والمعنون ب "بلارة"، وهو النص الذي عده النقاد أول رواية في الأدب التونسي، باعتباره نصا خاضعا لمقومات الجنس الروائي، بخلاف نص برق الليل الذي أثّرت فيه إشكالية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، في حين أن رواية بلارة التي تتناول الفترة التاريخية اللاحقة لفترة الحسن الحفصي، قد تصرف فيها الناقد فوزي الزمرلي في نصها الأصلي، ذلك أن الكاتب أعاد صياغتها عدة مرات، ولم يكن راض عنها فلم ينشرها، فقام فوزي الزمرلي بنشرها بعد قراءة المخطوط، وإضافة بعض العبارات البسيطة التي تردد في إيرادها كبعض العبارات بالفرنسية.

فبخصوص رواية بلارة تطرح مسألة ما قبل النص avant-texte كجزء أساسي من المناس، يتيح للناقد التدخل في النص الأصلي والتعامل معه بشيء من المرونة، ولذلك وجدنا المؤشر التجنيسي الذي يتبع عنوان الرواية هو "تحقيق وتقديم"، مما يؤكد مسؤولية الناقد عن ال "ما قبل النص" ككيان نقدي افتراضي، وقد أثار جنيت هذا الجانب من المناس من خلال المثال الذي قدمه لنا عن حالة أوليس لجيمس جويس "فهذا الكتاب قبل طبعه كرواية كان في الأصل يحتوي على عناوين الفصول التي تحيل كل واحدة منها إلى الفصول الموجودة في الأوديسة الأصلية، لكن هذه العملية التي قام بها جويس لم تمنع النقاد أن يعودوا إلى العناوين الموجودة في الرواية المخطوطة قبل نشرها، وأن يعملوا على دراسة الرواية اعتمادا على ما أغفله النص الأصلي، هنا يتساءل جنيت عما إذا كان من حق النقاد أن يتعاملوا مع النص كشيء يمر عبر علاقته مع مادته الأولى أو يتجاهلوا ذلك؟، في سياق الجواب عن مثل هذا السؤال سيدعو جنيت النقاد إلى الاهتمام بما قبل النص، الذي يشتمل على المسودات والمشاريع غير المكتملة للكتاب مثل مذكراتهم، وخطط أعمالهم الأدبية"⁸.

أما بصدد برق الليل ففي ظل غياب أي مؤشر جنسي طباعي يعلن صراحة عن مرجعه ونوعه، أو أية علامة لسانية دالة عليه نتساءل:

- هل يمكن للتقديم أن يصبح معادلا للتعين الجنسي الذي يدرجه جنيت ضمن تقسيماته للعنوان إلى جانب العنوان الرئيس والعنوان الفرعي؟ إن قراءة النص أو المتن الأدبي تبدأ بالجانب الشكلي الذي يعنى بضرورة تحديد الجنس الكتابي للنص، ومن ثم معرفة كيفيات التعامل معه وتحليله، هل هو رواية، شعر، أم مسرحية، وهذا التحديد بدوره يستدعي أدوات خاصة بالجنس المعين، على أن بعض النصوص تكون واضحة المعالم، وطبيعة كتابتها تجعل من اليسير على القارئ التعرف على الهوية الكاملة للنص، ثم ما أن يفرغ القارئ من استجلاء طبيعة الجنس الكتابي للنص، حتى يتعمق أكثر ليقف على نوعه، فإذا كان النص رواية احتاج الأمر إلى كشف نوع هذه الرواية، هل هي رواية تاريخية، سيرة ذاتية، أو بورترية، وإذا كان شعرا، هل هو شعر تقليدي، أم شعر حر، يبقى أن تحديد جنس النص مرهون بالطبيعة الهيكلية للنص، وبنظام تبينه.

في نص "البشير خريف" تثار هذه الإشكالات استنادا إلى المقدمات المحيطة به، والتي أخذت على عاتقها جدلية التعيين الجنسي للنص، إذ يمكن أن نعتبرها أداة نقدية إجرائية تبتغي تحديد جنس النص الأدبي وكشف ملاساته في سياق انعدام التعيين المباشر له.

قبل العودة إلى تبين كيفية تعامل التقديم مع النص، نذكر أن الإشكالية ذاتها أثارها جاب فونتان في فهرسه التاريخي للمؤلفات التونسية، بحيث وجدناه "يصنف مؤلفات البشير خريف ضمن جنس الأقصوصة مع التأشير على نص برق الليل بكونه رواية، في حين نجد النص ذاته في نفس الفهرس مدرجا في باب أو مبحث "الرواية" إلى جانب نصين آخرين "الدقلة في عراجينها" و"حبك درباني" مع التأشير إليهما دائما على أنهما رواية"⁹، وهو ما يفسر ذلك التضارب الحاصل في مسألة التعيين الجنسي في المقدمتين الملحقتين بالنص، بحيث نجد الطاهر الخميري في مقدمته للطبعة الأولى للنص يعلن بخصوص جنسه الأدبي أننا إزاء قصة تحتاج للتقديم، رغم إقراره مسبقا بإمكانية الاستغناء عن المقدمات، لاسيما إذا لم تكن بقلم الكاتب أو

المؤلف "... قالوا عن القصة إنها قصة رائعة، وقالوا عن مؤلفها إنه نابغة "، "...لعل الخيال في قصة برق الليل، ثم يتوغل الطاهر الخميري إلى نوع القصة قائلاً "...والقصة نفسها يمكن أن نسميها قصة غرامية تاريخية.."، فالتاريخ حاضر فيها بقوة، وهو ما يمنحها مصداقيتها ووثوقيتها، في نهاية المقدمة يؤكد الخميري انتماء النص لجنس القصة دون ورود لفظ دال على أنها رواية، وهو ما يجعل السؤال يتجدد بشأن الحدود بين القصة والرواية برغم قيامهما على آلية واحدة هي السرد "...أتمنى أن أرى هذه القصة في صورة فيلم، وأرجو أن يتاح لها ذلك".

أما مقدمة الطبعة الثانية الصادرة عن دار بوسلامة، والتي كانت بقلم مصطفى زيبس فنلاحظ فيها نوعاً من التردد في وصف الجنس الأدبي للنص، فتارة ينعثها بالرواية، وتارة بالقصة، وأخرى بالمرحلية كونها مثلت مراراً على المسارح ومسرح الإذاعة، وكانت محل تعلق الجماهير.

وأمام هذا التضارب الصريح لا يتردد الناقد فوزي الزمرلي في طبعة دار الجنوب من نعت النص بالرواية، وكثيراً ما ردد ذلك في مقدمته، بل كانت أول كلمة استهل بها مقدمته، "...لرواية برق الليل فتنة لم أجد لها نظيراً فيما قرأت من روايات تونسية..."، "... ولم تستأثر رواية برق الليل بتلك المنزلة في نفسي إلا لأنها..."، "...فقد وقفت الرواية على مرحلة تاريخية قلقة..."، وهكذا كان تردد الكلمة في مقدمته دالاً على وصفها، ومن ثم يمكننا القول بعد استعراض هذه المقدمات المحيطة بالنص إزاء مسألة المرجع النوعي للنص، أن مقدمة فوزي الزمرلي الجديدة لطبعة دار الجنوب قد حسمت الموقف، وكشفت الغموض الذي أحاط بالنص، وسمحت في الوقت ذاته بضبط جنس النص وتعيينه بدقة.

ب- في شعرية الصورة ونظامها الأيقوني: إن ولوج هذا المبحث في دراسة الصورة يستوقفنا أمام جملة من الطروحات والمساءلات، التي تخضع لها الصورة في اختبار نجاعتها التواصلية والتداولية.

- كيف نتواصل بصريا؟ كيف نقرأ الإرسالية البصرية؟ ما موضع الصورة من النظام أو النسق الأيقوني والمجال النظري المنتمية إليه ؟
 باختصار هل يملك القارئ ثقافة بصرية ذوقية تجعله يقرأ الصورة بعيدا عن الكلمات أو المعطيات اللسانية المحيطة بها؟ ومن ثم هل يمكن الحديث عن دليل أيقوني مقابل الدليل اللساني؟

"لقد حاول بعض المنظرين فهم طبيعة اشتغال الصورة، فربطوا بين الدليل اللغوي والدليل الأيقوني، معتبرين أن كل قراءة للنسق الأيقوني يجب أن تنطلق من معطيات لسانية"¹⁰، على رأس هؤلاء المنظرين رولان بارت، الذي كان يرى أنه لا يمكن دراسة أية ظاهرة سيميولوجية، ومن ضمنها الصور الأيقونية إلا باعتبارها تدرج ضمن النسق اللغوي، وبالتالي يمكن معالجتها بأدوات ومفاهيم لسانية.

لكن هل يمكن أن نتحدث عن العكس؟ أي أن ندرس العنوان كدليل لغوي بإدراجه ضمن النسق الأيقوني، وخاصة من حيث التمثيل الغرافي في اشتغاله داخل نظام أيقوني، وهو ما عن لنا من خلال صورة الغلاف للطبعة الأولى لبرق الليل الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس 1961، بحيث وجدنا العنوان يأخذ شكل البرق في السماء كجزء من النسق الأيقوني، فهذه الغرافية التمثيلية للعنوان لا يمكن أن تقرأ دون إدراجها ضمن إطار الصورة.

ولعله سبب من الأسباب التي جعلت الباحثة ماري كلود فيترينو سولار توجه نقدا مباشرا لبارت في كتابها "قراءة الصورة: تحليل المحتوى الأيقوني"¹¹، بحيث نجدها تستعيز عن مصطلح الرسالة البصرية- الذي وظفه بارت في أبحاثه عن بلاغة الصورة- بمصطلح الرسالة الأيقونية، وذلك لكون الرسالة اللغوية هي حتما رسالة بصرية كونها لا تخرج عن المجال البصري.

ولعل هذا التصور يؤكد التحام الصورة باللغة في نسق مشترك، وهو تصور نادى به أيضا كريستيان متز في أبحاثه حول سيميولوجيا الصورة، إذ يرى أن هذه الأخيرة تشغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية، باعتبار الصورة في

حد ذاتها تحمل إشارات كتابية مضمنة ومحايثة، في حين يمارس النص المرافق لها وظيفة تثبيتية لمدلولها، بحيث تتيح للقارئ رصد ما يناسبها من المدلولات المنتشرة في فضاءها، "فإن النص في الصورة يقوم بوظيفة انتقائية وتوجيهية توجه عملية قراءة وتأويل السنن الأيقوني، وتبرز المعنى الغالب على الإرسالية"¹².

وقد عبرت ليليان لوفال Liliane Louvel في مقال لها بمجلة الشعرية Poétique بعنوان "من أجل شعرية النص الأيقوني" عن طبيعة العلاقة الجامعة بين الصورة واللغة بأن "الإطار الحوارى للأيقنة يتموضع بين الصورة والنص"¹³.

1- العلامات التشكيلية للصورة: وتتمثل أساسا في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة أو العلامات الأيقونية الشخصية، والمساهمة في تكوين الصورة من ألوان لأشكال، وفتأليف، ويعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية لجماعة مؤلفيها، حين اعتبرتها في بداية الثمانينات أكثر من مجرد مواد تزيينية تكميلية للعلامة الأيقونية، ما دامت تساهم بقسط وافر في تحديد مضمون الرسالة ككل، كما سيوضح لاحقا عند قراءة صورة الغلاف لـ "برق الليل".

فماذا عن كل عنصر من هذه العناصر ؟ وما حجم مساهمته في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة ؟

1- 1- تقنية الإطار: يندرج الإطار كتقنية طباعية ضمن العلامات التشكيلية للصورة في العمل الأدبي المطبوع، فمن المعلوم أن لكل صورة حدودا مادية تضبط بحسب الحقب والاتجاهات بإطار، وكذلك الأمر في فن التصوير عموما، يكتسب الإطار قيمة خاصة بحيث يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم، أو لنقل أنه يقوم "بمهمة الشكل التأليفي الخاص الذي يبني التمثيل، ويمنحه معناه الرمزي، بمعنى أنه يعطي العمل الفني الدلالة السيميائية التي هي خصيصة الفن التمثيلي بوجه عام، ولنا أن نقول إن الإطار في الرسم، ولاسيما الإطار الحقيقي يعود إلى فضاء

المراقب الخارجي، أي إلى الشخص الذي ينظر إلى الرسم، ويمثل موقعا خارجيا بالنسبة للتمثيل.¹⁴

ولكن الصورة لما تدخل المجال الطباعي تكتسب آليات إجرائية جديدة، ومن ضمن هذه الآليات يتخذ الإطار تمظهرات وتنويعات دلالية حال تداوله في فضاء النص، إذ يؤسس علاقته بالصورة في فضاء واحد، وعلى ذلك يمكن إدراج الإطار - كجزء لا يتجزء من الرسم أو الصورة - ضمن سؤال **ال كيف** الذي أشار إليه جنيت في معرض تقسيماته للمناصات، حيث يقوم هذا السؤال على ماهية المناص من حيث هو لفظي أم غير ذلك، ويجري التمييز في هذا السياق بين:

- المناصات ذات التمظهرات النصية أو اللفظية (العنوان، المقابلة، الاستهلال)
- المناصات ذات التمظهرات الأيقونية (الرسم البياني، رسم غلاف الكتاب)
- المناصات ذات التمظهرات الحديثة (سن الكاتب، جنسه، الشهادات التي أحرز عليها)¹⁵.

ومن ثم يمكن أن ندرج تقنية الإطار ضمن المناصات ذات التمظهرات الأيقونية باعتبارها مرتبطة برسم غلاف الكتاب، فإجراءات التأطير التصويري تبدو ظاهريا مجرد اختيارات تقنية، رغم ما لها في العمق من تأثيرات كبيرة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها، وهكذا ففي حالة إلغاء الإطار مثلا تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها، وهو ما أمكننا معاينته في صورة الغلاف ل "برق الليل"، بحيث نلاحظ وكأن الصورة مبتورة وتحتاج إلى تنمة عند مشاهدتها، خاصة شخصية برق الليل التي تظهر ناقصة، إذ لا يمكن للمشاهد رؤية الصورة كاملة، وإن كان احتلال العنوان لمركزية الغلاف إلى جنب الصورة يمثل الجزء المكمل للجزء الناقص من شخصية برق الليل، وعليه فما على القارئ سوى أن يعتمد بجهازه التخيلي إلى استكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض، بغية تأثيث المجال المحصور في تقنية الإطار.

كما نلاحظ هيمنة التقنية ذاتها (الإطار) على جل العلامات اللسانية الموزعة على الغلاف الخارجي للنص، وحتى السلسلة التي أصدرته "عيون المعاصرة" التي يشرف عليها توفيق بكار، بل إن الإطار يتعدى أيضا إلى فكرة الكتاب أو ما يسمى في عرف النقاد المحدثين بالصفحة الرابعة، من خلال احتوائه لكلمة الناشر التي هي جزء من الدائرة التواصلية، والتداولية للكتاب، في سؤاله من وإلى أين؟، فإذا كان المؤلف يشكل) المناص التأليفي)، فإن الناشر يمثل) المناص الافتتاحي)، ومحتوى كلمة هذا الأخير هي نتاج عقد ائتماني بين الطرفين في رحلة الكتاب صوب القارئ، استنادا إلى المقاييس الطباعية التي يأخذها الناشر على عاتقه، وهو حال الإطار كأحد هذه المقاييس التي يعد الناشر مسؤولا عنها، ومن ثم تهيمن التقنية الطباعية على المظهر الخارجي للكتاب، فتعمل على حصر مجال الرؤية، وتطويق الدلالة من خلال توجيه القراءة النقدية للنص الأدبي .

1- 2- التأليف وإعداد الصورة: أو ما يسميه البعض بتنظيم الفضاء، "ويهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، لا بالنظر لأبعاده الإيحائية القوية فقط، فقد يحدث أن يكون التعارض الملائم في لوحة يتعلق بتأليف الصورة لا الموضوعات التي تعيد إنتاجها، وإنما لكونه أيضا آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهرية في تحديد تراتبية الرؤية، وتوجيه القراءة"¹⁶، لأن العين تعودت في النظر أن تسلك دائما الطرق التي رسمت وأعدت لها في العمل، خلافا لما يعتقده البعض من شمولية القراءة.

يبدو بديهيا إذن أن الصورة تعيد تمثيل الموضوعات المطروقة في النص الروائي وفق تراتبية تحددها قراءة النص بحد ذاته، بحيث تأخذ الأشكال التي تتألف منها الصورة موضعها، وتحتل مواقعها استنادا إلى مبلغ أهميتها، والعناية بها كتابيا، ولذلك حين نلق ببصرنا، ونحصر أنظارنا داخل إطار الصورة لبرق الليل، نجد أن هذه التراتبية تتحقق وتتأكد بقدر الاهتمام الذي يوجهه البشير خريف لموضوعات الحكى، لذلك وجدناه يجعل صورة خير الدين بربروس، الشخصية التاريخية البارزة في تاريخ الشمال

الإفريقي عامة والتاريخ التونسي خاصة في أعلى الصورة، مطلا على البحر يرقب حركة السفن في الساحل التونسي المطل على مدينة القصبة، التي جعلت في أسفل الصورة وفق التراتبية التي تحتكم إليها الصورة، بينما يحتل برق الليل مركزية الصورة في الوظيفة البصرية الأيقونية التي يعد الفضاء المكاني والطباعي موضع تركزها، وهو ما يناسب دوره في النص كبطل ملحمي رئيسي، بحيث يظهر على الصورة في هيئة الوثب الدال على الانطلاق والتحرر والانعتاق من قيد العبودية، وهي التيمة الكبرى التي انبنى عليها النص "الحرية والتحرر".

في حين أن موضع خير الدين من الصورة يتناسب أيضا مع موقف الكاتب في انتصاره لهذه الشخصية، وسعيه للرفع من منزلتها، كما دل النص على ذلك في مقدمته "... ومما يشهد على ميل المؤلف إلى الرفع من منزلة خير الدين أنه تغافل عن أقوال المؤرخين والإخباريين، التي أكدت أنه أمر بنفي الشيخ مغوش خوفا منه..." (مقدمة فوزي الزمري، ص10)، وكأنه يحاول أن يستدرك رأي المؤرخين الذين أساءوا قراءة هذه الشخصية، فأعاد تقييمها من خلال نصه.

هذا إذن على مستوى وضعية النموذج الذي يسمح لنا بالوقوف على طريقة عرض الموضوعات، وتوزيعها داخل مجال الصورة لتحديد أبعادها الدلالية، ومن ثم وصف مسالكها التداولية، وما تضرره من تسينات سوسيوثقافية، أما على مستوى الموضوعات فيتم التركيز على الموضوع أو الموضوعات المصورة مع وصف دقيق ومركز لجزئياتها الحاضرة والمغيبة، وما تحمله من أبعاد تعبيرية يمكن تأويلها في سياق سوسيوثقافي معين، مادام حضور عنصر كغيابه يعد اختيارا على التحليل أخذه بعين الاعتبار، ولذلك غُيب جزء من شخصية برق الليل ليستعاض عنه بالعلامة اللسانية المحيلة إليه "العنوان"، بحيث شكل التحامهما نسقا ونظاما لفظيا أيقونيا *Système verbo-iconique*، فحضور العلامة اللغوية إلى جنب العلامة الأيقونية ضرورة لازمة لا يستغني عنها النظام الأيقوني ككل، رغم بعض الفوارق الفاصلة بينهما، والتي ترجع إلى الطبيعة الخاصة بكل منهما، فالعلامة اللغوية تعمل على تحصين قراءة

الصورة بعلاماتها الأيقونية من أي انزلاق تأويلي محتمل من شأنه الإخلال بالهدف الأساسي للصورة في معايير انتقائها .

1- 3- تأويلية الألوان: تأويل الألوان أيضا كتأويل الأشكال "ذو بعد

أنثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة، رغم ما قد تكتسيه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، ويطمسها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة"¹⁷، وبإمعان النظر في النظام الترميزي الذي يحيل إليه هذا التشكيل اللوني المتعدد سوف ندرك جملة من الأبعاد الإيحائية التي تستهدفها الصورة، وذلك من خلال التأثير السيكلولوجي لوقع هذه الألوان على المتلقي بغض النظر عن مستواه القرائي .

فلو تأملنا جميع الموضوعات والأشكال المعروضة داخل إطار الصورة فإننا سنلاحظ بقعا لونية حمراء، والأحمر من دلالاته العنف، وهو ما يفسر الفترة التي يحيل إليها النص، والتي يغلب عليها الطابع الثوري المجسد في الصراع الدموي المهيمن على الأحداث، من خلال المعارك التي كانت تدور رحاها بين خير الدين والنصارى، وخاصة في الإشارة إلى الحروب الصليبية، فالأحمر يتوزع على فضاء الصورة، بدءا من الخلفية التي يتجلى فيها بورتره ل شخصية خير الدين ببروس، وكذلك يمكن تأويل الأحمر في لحية خير الدين من خلال لقب "بربروس Barbe Rose"، والوردي هو أخ الأحمر وصنوه، ونلاحظ ذات اللون في أشعة السفن، وحذاء برق الليل، وبعض الأحمر الآجوري في مدينة القصبه كجزء هام من تشكيلا اللون.

ثم إن الخلفية المؤطرة لمتظهر خير الدين تدل استرشادا بالأحمر المقرب من لون الشفق الأحمر على أن موعد الغروب قد أزف، اعتمادا أيضا على لون البحر المائل إلى زرقة غامقة إيذانا بحلول الليل الذي يناسب ظهور شخصية برق الليل.

دائما على المستوى التأويلي للألوان نلاحظ تماثلا لونيا آخر بين شخصيتي "خير الدين ببروس" و"برق الليل"، اللذين يوحدهما اللون الأخضر البارز في السطلة أو العمامة التي يرتديها خير الدين كرمز للملك والسلطنة ورياسة البحر، وكذلك في

جبة برق الليل وطاقيته، وهو ما يفسر سر العلاقة الروحية القائمة بين شخصية تاريخية عاشت فعلا في التاريخ الإسلامي، وشخصية ملحمة خيالية حظيت باهتمام العامة، وما تزال تعيش في المخيال الشعبي، فقد كان برق الليل حسب نص الرواية من الذين رحبوا بمقدم خير الدين لتخليص البلاد والعباد من خطر الإسبان الذين استعان بهم الحسن الحفصي خوفا منه على ضياع ملكه.

كانت هذه قراءة اجتهادية تأويلية للوظيفة الإيحائية التي تحيل إليها صورة الغلاف، والتي تكشف عن تعاضد تأويلي كبير بين الألوان، يؤكد الوقع السيكلوجي الواسع الذي تمارسه على المتلقي.

خاتمة:

وهكذا نخلص من كل ما استعرضناه إلى أن الوقوف على تمظهرات المناصات الخارجية للكتاب، يرجع إلى طبيعة النص في حد ذاته، شعرا كان أم رواية أو مسرحية، وبالنظر إلى أن حضور هذه الجزئيات التي تصنع المناص أو النص الموازي مرهون كذلك بالتقنيات الطباعية التي اختارها الناشر في إخراج العمل الأدبي إلى الوجود.

وقد أمكننا اكتشاف نصيات متعددة أحاطت بنصية العنوان، وشكلت وحدة نصية رغم الاستقلال الوظيفي لكل منهما، بحيث أن للصورة نصيتها القائمة بذاتها، وللعنوان نصيته، وللتقديم كذلك نصيته، فاكشفنا منطق الصورة في اشتغالها الدلالي، وانفتاحها التأويلي الذي يتأتى من طبيعتها التشكيلية، وتنوع ألوانها فضلا عن انتشار دلالاتها في فضاءها التصويري.

أما علاقة العنوان بالتقديم فقد أتاحت للقارئ وفق قراءة عمودية الوقوف على إستراتيجية التقديم كجنس مستقل بذاته، له خصائصه البنيوية ومكوناته البوطيقية، بحيث يأخذ التقديم على عاتقه إشكالية التعيين الجنسي للنص، فضلا عن دوره كنص شارح يكاد يشكل كتابا مستقلا، خاصة من خلال تهميشاته التي تطلعنا على بعض الاستجابات التي أجراها الناقد فوزي الزمرلي مع الكاتب البشير خريف، والتي تشكل نصا فوقيا يتيح لنا فهم ظروف تشكلات النص.

هوامش البحث:

- ❖ برق الليل، البشير خريف، تقديم: فوزي الزمرلي، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط3/ 2000
- 1- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي/ 1986، ص8.
- 2- المرجع نفسه، ص5.
- 3- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1/ 1996، ص11.
- 4- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1998، ص39.
- 5- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص28.
- 6- جميل الحمدوي، السيميوطيقا والعنونة، من مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، عدد 3، جانفي- مارس/ 1997، ص105.
- 7 -G: Genette, SEUILS, Edition du seuil, paris, 1992/ page 172.
- 8- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق/ 1987، ص57.
- 9- جان فونتان، الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية، أعد النص العربي حمادي صمود، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة/ 1986، ص197.
- 10- محسن اعمار، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، كلية الآداب بالقنيطرة، من مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، عدد18/ 2002، ص102.
- 11 - Marie-claude vettraino- soulard, Lire une image: Analyse de contenu iconique, Edition Armand colin- paris/1993, page21.
- 12- محسن اعمار، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، من مجلة علامات، ص102.
- 13 -Liliane Louvel, La description picturale: pour une poétique de l'icontexte, in POETIQUE, Ed: seuil, nov /1997-n: 112, page175.
- 14- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، ص152.

- 15- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، تمهيد أولي في البنية والقراءة، طبعة ديوان 3000، ص145.
- 16- عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، من مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، عدد 18 / 2002، ص121.
- 17- بورييس أوسينسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي، ص151.

حجاجية مناظرة

"سعيد السيرفي ومتى بن يونس"

أ. مكلي شامة

جامعة تيزي وزو

يؤدي الامتزاج الثقافي عادة إلى احتكاك الدول فيما بينها وأخذ بعضها من بعض، فقد أثرت الثقافة والفلسفة اليونانيتين على العديد من الشعوب، منها الشعب الفارسي والشعب العربي، ومن ملامح هذا التأثير ظهور فن الحوار والمناظرة في الأدبين العربي والفارسي والذي يعود الفضل فيه إلى محاورات أفلاطون ومحاكمة سقراط. ومن الآثار القديمة لهذا النوع من المحاورات والمناظرات في الأدب الفارسي نجد حوارا أدبيا عنوانه 'الشجرة الآشورية'⁽¹⁾ وهو عبارة عن حوار بين النخلة والعنزة، تناظر فيه إحداهما الأخرى، وكل واحدة منهما تحاول إظهار أفضليتها على الأخرى فكلتاهما "تدافع عن قضيتها، غالبا ما ينتهي بانتصار طرف، وهزيمة الطرف الآخر."⁽²⁾

أما في الأدب العربي فإن هذا اللون من الحوار ظهر منذ العصر الجاهلي، غير أنه لم يتخذ شكله الأكمل كفن إلا في عصر صدر الإسلام والعصر العباسي على وجه الخصوص، فقد ظهرت في هذا العصر مجموعة من الفرق الدينية التي كانت تتجادل فيما بينها في الأمور الدينية منها: المناظرات التي كانت تجري بين علماء الكلام، إضافة إلى ذلك، فإن الأمراء والوزراء كانوا يشجعون على هذه المناظرات، فكانت مجالسهم مسرحا لها وكانت أغلبها تجري بين الفلاسفة والأدباء والعلماء، منهم على سبيل المثال: الصاحب بن عباد، المأمون، وابن العميد، وكثيرا ما كان هؤلاء يشاركون فيها لثقافتهم وعلمهم الغزيرين.

ويبدو أن هذه المناظرات وسمت هذا العصر، مما حدا ببعض المؤلفين إلى تدوين بعض منها، ومن نماذجها المناظرة التي جرت بين "متى بن يونس" العالم المنطقي و"سعيد السَّيرْفِي" العالم النحوي* في حضرة الوزير "أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات، والتي أشار إليها "أبو حيان التوحيدي" في الليلة الثامنة من كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، وقد حضر هذه المناظرة جماعة من العلماء والنقاد واللغويين منهم: الخالدي وابن الأخشاد والكتبي وابن أبي بشر وابن رباح وابن كعب وأبو عمرو قدامة بن جعفر والزهرى وعلي بن عيسى الجراح وابن فراس وابن رشيد وابن عبد العزيز الهاشمي وابن يحيى العلوي ورسول ابن كفج من مصر والمرزباني صاحب آل سامان وإذا كانت هذه المناظرة قد جرت حقيقة أو هي من نسج خيال الكاتب، فإنها تتوفر على مبادئ تداولية رأى الباحثون المحدثون أنها ضرورية لنجاح الفعل اللغوي، لذلك ارتأينا دراسة البنية الحجاجية لهذه المناظرة واكتشاف أبعادها التداولية.

الكفاءة التداولية.

كان اختيار المناظرة كمنهج للتداول بارز منذ بداية النص، حيث قال الوزير "ابن الفرات": ((ألا ينتدب منكم إنسان لمناظرة متى في حديث المنطق)).⁽³⁾ وكان كلام الوزير هنا موجهاً إلى العلماء الذين أشرنا إليهم أعلاه، فيستوجب على المناظر الثاني، في هذه الحالة، أن يتمتع بكفاءة تداولية ومعرفية، تتكافأ مع المناظر الأول؛ لأن الكفاءة التداولية عنصر مهم في نجاح الأحداث اللغوية والتواصل بين المتناظرين فمتى بن يونس - كما هو معروف - عالم منطقي، والكفاءة التداولية هي قدرة المتكلم على التواصل، وهذا ما يستدعي منه امتلاك خمس ملكات تمكنه من أداء هذه العملية على أحسن وجه، وهذه الملكات - حسب سيمون فان ديك - هي: الملكة اللغوية، الملكة المنطقية، الملكة المعرفية، الملكة الإدراكية، والملكة الاجتماعية⁽⁴⁾. يقول أبو حيان: ((قال ابن الفرات: واللّه إن فيكم لمن يفي بكلامه ومناظرته وكسر ما يذهب إليه وإني لأعدكم في العلم بحارا، وللدّين وأهله أنصارا، ولالحق وطلّابه منارا))⁽⁵⁾.

تحدّد في المرحلة التالية من المناظرة الطرف الثاني منها وهو "سعيد السّيرفي" العالم النحوي- كما هو معروف أيضا- وهذا ما يدل على أنّه يملك كفاءة تداولية ومعرفية تمكنه من مواجهه خصمه، حيث أن من شروط المناظرة أن يكون المتناظرين متكافئين مكانة ومعرفة حتى يقف كل واحد منها للآخر التّد للتّد، فسعيد السّيرفي يمتاز بـ((السّمّة والوقار والدين والجدّ، وهذا شعار أهل الفضل والتقدّم))⁽⁶⁾ كما وصفه الوزير "ابن الفرات" بأبلغ الأوصاف قائلا بأنّه: ((أجمعُ لشمل العلم، وأنظمُ لمذاهب العرب وأدخلُ في كلّ باب، وأخرجُ من كلّ طريق، وألزمُ للجادّة الوسطى في الدين والخلق، وأروى في الحديث، وأقضى في الأحكام، وأفقه في الفتوى، وأحضرُ بركة على المختلفة، وأظهرُ أثرا في المقتبسة.))⁽⁷⁾

نلاحظ من خلال هذا الكلام أن هنالك مجموعة من الحجج ساقها ابن الفرات ليدلّل بها على كفاءة أبي سعيد التداولية، ومنها على وجه الخصوص استعمال صيغة فعل التفضيل "وهو اسم، مشتقّ، على وزن: أفعل يدلّ - في الأغلب - على أنّ شيئين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه، فالدعائم التي يقوم عليها التفضيل الاصطلاحيّ - في أغلب حالاته - ثلاثة:

- 1- صيغة أفعل: وهي مشتقّة.
- 2- شيئين يشتركان في معنى خاص.
- 3- زيادة أحدهما على الآخر في هذا المعنى الخاص.

ولا فرق في المعنى والزيادة فيه بين أن يكون أمرا حميدا، أو ذميما⁽⁸⁾ ومن هذه

الأفعال قوله: أجمع- أنظم- أخرج- أقضى- أفقه...الخ

كما وصفه ملوك الجهابذة البلاد الأخرى بصفات حميدة حيث ((كتب إليه نوح بن نصر (...)) كتابا خاطبه فيه بالإمام وسأله عن مسائل تزيد على أربعمائة مسألة، الغالب عليها الحروف (...)) وكان هذا الكتاب مقرونا بكتاب الوزير البلعميّ خاطبه فيه بـ إمام المسلمين، ضمّنه مسائل في القرآن، وأمثالا للعرب مشكلة. وكتب إليه المرزبان بن محمد الديلم (...)) كتابا خاطبه فيه بشيخ الإسلام (...)) وكتب إليه ابن

خُزّابة من مصر كتابا خاطبه فيه بالشيخ الجليل (...) وكتب إليه أبو جعفر ملك سجستان على يد شيخنا أبي سليمان كتابا يخاطبه فيه بـ (الشيخ الفرد)⁽⁹⁾ فجميع هذه الحجج التي أوردها الوزير ابن الفرات بإمكانها أن تقوم بـ "الإعلاء من شأن المتكلم بإحلاله محلّ العارف المتيقن يكسب الخطاب مصداقية ونجاعة ويحمل المخاطب على تصديق ما جاء به."⁽¹⁰⁾

وما يدل على أن سعيد السيرفي تنطبق عليه هذه الصفات أنّه واع بالمقام الذي كان فيه والشروط الأخرى التي تستدعيها المناظرة. فقد وجه كلامه - أولا - للوزير ابن الفرات، الذي طالب جماعته (جماعة سعيد السيرفي) بانتخاب واحد منهم ليردّ على ما ذهب إليه "مُتّى بن يونس" من اعتقاد، ثم بعد ذلك توجه إلى مناظرة خصمه - بعد أن استعاذ بالله تعالى - قائلا: ((أعذر أيّها الوزير، فإن العلم المصون في الصدر غير العلم المعروض في هذا المجلس على الأسماع المصيخة والعيون المحرقة والعقول الحادة والألباب الناقدة، لأن هذا يستصحب الهيبة، والهيبة مكسرة، ويجتلب الحياء والحياء مغلبة ونعوذ بالله من زلة القدم، وإياه نسأل حسن المعونة في الحرب والسلم))⁽¹¹⁾. ولكن إلى أي مدى نستطيع أن نحكم على أن السيرفي يمتلك هذه الكفاءات الخمس؟

إن أدنى معرفة يجب أن تتوفر في المتناظرين هي الملكة اللغوية وهي "الملكة التي يستطيع من خلالها المتكلم أن ينتج ويؤول كلاما بنيات متنوعة ومعقدة إنتاجا وتأويلا صحيحين في مواقف تواصلية مختلفة"⁽¹²⁾. ومن الأدلة النصية التي تثبت أن السيرفي تتوفر فيه هذه الملكة، ما نستنتجه من الذي جرى بينه وبين مُتّى حين حدّثه عن المنطق اللغوي، حيث يفرض على مستعمل اللغة أن يكون على دراية بقواعدها وأصولها لفهم أغراضها ومعانيها قائلا: " (...) إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، أفليس قد لزمّت الحاجة إلى معرفة اللغة؟ قال: نعم، قال: أخطأت، قل في هذا الموضع: بلى"⁽¹³⁾ فهذا الحرف (بلى) في رأي النحويون يستعمل في مواقع دون أخرى فهو " حرف جواب مبني

على السكون لا محل له من الإعراب، يستعمل بعد النفي فيجعله إثباتاً، نحو آية: ((زَعَمَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنْ لَا يُعْثُوا قُلْ بَلَىٰ وَرَبِّي لَتُبْعَثُنَّ)) وغالباً ما يقتزن النفي بالاستفهام سواء أكان حقيقياً، نحو: "أليس زيد ناجح؟ - بلى، أم توبيخي، نحو الآية: ((أَمْ يَحْسِبُونَ أَنَّا لَا نَسْمَعُ سَرَّهُمْ وَنَجْأَهُمْ، بلى))، أم تقريرياً نحو الآية: ((أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ؟ قالوا بلى)). والفرق بين "بلى" و "نعم" أن "بلى" لا تأتي إلا بعد نفي، أما "نعم" فتأتي بعد النفي والإثبات.⁽¹⁴⁾ إلى جانب ذلك نجد في النص قرائن كثيرة تثبت امتلاك "السِّيرَفِي" لهذه الملكة من خلال الأسئلة التي طرحها على "مَتَّى" حول مسائل متعلقة بالنحو، كسؤاله عن حرف "الواو" وأحواله والبدل ووجوهه، والمعرفة وأقسامها، والنكرة ومراتبها، وهي أسئلة أوقعت "مَتَّى" في حرج لأنه لم يستطع الإجابة عن بعضها، كما أنه أجاب عن أخرى إجابة تارة كانت خاطئة وتارة أخرى كانت صائبة دون أن يعلم بمواقع الخطأ أو الصواب فيها.

تجرنا هذه القرينة أيضاً إلى استنتاج أن السِّيرَفِي يمتلك الملكة المنطقية وهي "قدرة المتكلم على اشتقاق معارف جديدة انطلاقاً من معارفه السابقة بواسطة قواعد استدلالية تحكمها مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي."⁽¹⁵⁾ فقد استنتج من كلام متى "في مسألة المنطق" أنه لا يدعو فقط إلى علم المنطق، وإنما يدعو أيضاً إلى تعلم اللغة اليونانية التي بادت مع شعبها ويظهر ذلك من خلال الملفوظات التالية:

قال السِّيرَفِي لمتى: "أنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما تدعو إلى تعلم اللغة اليونانية وأنت لا تعرف لغة يونان"⁽¹⁶⁾

قال له أيضاً: "فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه"⁽¹⁷⁾

وأيضاً قوله: "فتقولون: الهَيْةُ والأَيْنِيَّةُ والمَاهِيَّةُ والكَيْفِيَّةُ (...) ثم تتطاولون فتقولون: "جئنا بالسَّحَر" في قولنا: "لا" في شيء من "ب" و "ج" في بعض من "ب"، ف "لا" في بعض "ج" و "لا" في كل "ب" و "ج" في كل "ب" فإذاً "لا" في كل "ج" "⁽¹⁸⁾

أما الملكة المعرفية والتي تعني: مجموعة من المعارف التي يخزنها مستعمل اللغة في ذهنه لاستحضارها ولاستعمالها في تأويل العبارات اللغوية. والملكة الإدراكية التي تعني هي أيضا: مجموعة من المعارف التي يستطيع المتكلم اكتسابها من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه ليستطيع استعمالها في إنتاج وتأويل الخطاب.⁽¹⁹⁾ ففي النص قرائن كثيرة، وتكفينا الحجج التي ساقها ابن الفرات حول كفاءة السِّيرفي لنعرف أنه يمتلك هاتين الكفاءتين.

أما الملكة الأخيرة وهي الملكة الاجتماعية فهي ترتبط أشد الارتباط بقواعد المناظرة وهذه الملكة تعني: قدرة المتكلم على إنتاج أو استعمال كلام معين في موقف تواصل معين لتحقيق هدف معين. والشروط التي ترتبط بها هي:

- أن يأتي كل خصم في نصرته لنفسه بأدلة ترفع شأنه وتعلي مقامه فوق خصمه.

- أن تصاغ المعاني والمراجعات صوغا لطيفا.⁽²⁰⁾

إلى جانب شروط أخرى هي:

- لا بد لها من جانبيين.

- لا بد لها من دعوى.

- لا بد لها من مآل يكون بعجز أحد الجانبين.⁽²¹⁾

ويبدو أن سعيد السِّيرفي على دراية بشروط المناظرة حيث قال لمثي: ((إذا فهمنا مرادك فيه كان كلامنا معك في قبول صوابه وردّ خطئه على سنن مرضي وطريقة معروفة))⁽²²⁾ وفي خضم المناظرة نجد موقفا يؤكد على احترام هذه الأشياء، حيث سأل سعيد السِّيرفي مثي سؤالا عن صحة بعض الأقوال المرتبطة بالمعنى العقلي، فما كان هنالك ردّ من مثي، ولكنه لم يرد أن يبقى جاهلا للجواب فطلب من السِّيرفي أن يتعم عليه بالجواب لكنه رفض حيث قال له: "إذا حضرت الحلقة استفدت، ليس هذا مكان التدريس، هو مجلس إزالة التلبس."⁽²³⁾ إن لهذا دلالة على أن المتخاطبين في موقف تواصل معين وهو البحث عن صحة أو بطلان الدعوى المطروحة في المناظرة،

وليس المجلس لتعليم اللغة العربية، مع أننا نجد موقفا تخاطبيا مشابها حدث بين السَّيرَفِي وابن الفرات، الذي نستطيع اعتباره كطرف ثالث في المناظرة وهو يؤدي دور الحكم فيها، فحين طلب من السَّيرَفِي أن يجيب متى عن مواقع حرف "الواو" وأحوالها أجابه مباشرة، مما يدل على أن في المناظرة اختلافات مقامية بين المشاركين منها، فعلاقة المتناظرين فيما بينهما شيء والعلاقة التي تجمع بينهما وبين الحكم شيء آخر لا اعتبارات كثيرة منها العلمية والاجتماعية.

ونستنتج أيضا من كلام "سعيد السَّيرَفِي" - الكلام المتعلق بشروط المناظرة - أنه أقرب إلى المحاوره منه إلى الجدل، لأنه سيحاول من خلال هذه المناظرة بناء نظرية مشتركة مع خصمه فهو سيؤيده في حالة ما إذا كان رأيه صائبا، وسيناقضه في حالة ما إذا كان رأيه خاطئا، بعكس الجدل الذي يتمسك فيه صاحبه برأيه صائبا كان أو خاطئا. فتتخذ المناظرة في هذه الحالة شكلا من أشكال الحجاج، لأنه لممارسة الحجاج لا بد من احترام قواعد يشير إليها ميشال شارول في قوله: ((كل مجرى حجاجي:

- يتخذ مكانا في وضعية ما، والتي يحولها إلى وضعية حجاجية.

- يتعاقد مع مشاركين (أفراد أو جماعات) لتلعب أدوار المحاج والمحاج له.

- يحوي موضوعا أو حقا إشكاليا.

- يسعى إلى نهاية (هدف) ألا وهي تأييد المحاج له للقضية.

- يفرض على المحاج استخدام وسائل تتمثل في الحجج.))⁽²⁴⁾

إذا كانت هذه الحجج تؤكد كفاءة "أبي سعيد السَّيرَفِي" التداولية، فإنها على العكس من ذلك بالنسبة لـ "متى بن يونس"، فامتناعه عن الإجابة عن أسئلة خصمه المطروحة دليل على ضعف كفاءته، غير أنه يبرر هذا النقص بكونه عالم منطوق وليس بعالم نحو، وكأني بأبي سعيد غير مجرى الحديث عن المنطق ليحول به إلى حديث عن اللغة، وكأن المسألتين لا علاقة تجمع بينهما، ومكمن الخلاف بين

المتناظرين هو: أي العلمين هو الأفضل حيث قال لسعيد السَّيرْفِي: "... لو نشرت أنا أيضا عليك من مسائل المنطق أشياء لكان حالك كحالي" (25)

قد يعترض معترض فيقول أن هذه المناظرة لا يتوفر فيها أهم شرط من شروط المناظرة وهو أن يتساوى المتناظران مكانة ومعرفة فالسَّيرْفِي عالم نحوي ومثى عالم منطقي.

قد يكون هذا صحيحا لو أننا نجد بالفعل انعدام وجود علاقة بين اللغة والمنطق وهذا ربّما ما اعتقده متى على اعتبار أن للمنطق وجها واحدا وهو الوجه المعياري (26)، لكن الدراسات الحديثة أثبتت أن المنطق أنواع ولكل علم منطقته الخاص، وربّما هذا ما تنبه له السَّيرْفِي في زمنه. كما توصلت الدراسات الحديثة إلى وجود منطقة مشتركة بين النحو والشعر والبلاغة، حيث "تحل البلاغة (أي علم المعاني والبيان مدمجين) محل الصدارة، وتصير العلوم الأخرى مساعدة لها ابتداء من النحو وانتهاء بالمنطق والشعر ممثلا بالعروض والقافية..." (27)

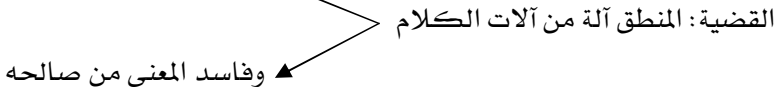
الدعوى وآليات إثباتها.

الادعاء.

يتعلق الحجاج لدى "ميشال ماير" بنظرية المساءلة* ف"هو يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة أو موقف تحمل الغير على اتخاذ إزاء مشكل مطروح في سياق يوفر للمتخاطبين مواد إخبارية ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصلّ بالزوج سؤال/جواب" (28)، والسؤال قد يفتح على مجموعة أخرى من الأسئلة حين لا يكون الجواب مقنعا، أو حين تكون القضية المطروحة متشعبة أو معقدة فتكون بحاجة في هذه الحالة إلى أكثر من توضيح، فعينها يكون الجواب يفسر جانبا واحدا من جوانب القضية، وحينها تستدعي الضرورة أن يطالب المخاطب المتكلم الاستفسار عن الوجوه الغامضة الأخرى ولا يكون ذلك إلا بطرح أسئلة جديدة متعلقة مع الأسئلة الأولى.

فمسألة المنطق - التي تمثل جوهر الخلاف بين المتناظرين، والدعوى الرئيسية في المناظرة- أدت إلى طرح أسئلة أخرى متشعبة، منها مسائل متعلقة باللغة وعلاقة النحو بالمنطق، وقضية اللفظ والمعنى، وإشكالية الترجمة، ومنطق اللغة وإشكالية النقد. وقد قام الباحثون بدراسة هذه المناظرة من عدة زوايا، وفق ما تطرحه كل زاوية من إشكاليات.

تتمثل دعوى هذه المناظرة في كون المنطق علما معياريا به يعرف صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه ويمكن التمثيل لهذه القضية كما يلي:



وتتفرع عن هذه الدعوى الرئيسية ثلاث دعاو كما حددها طه عبد الرحمان

هي:

- دعوى شمولية المنطق.

- دعوى استقلالية المنطق.

- والمنطق بين الصناعة والطبيعة.

1- دعوى شمولية المنطق.

وهنا تطرح مسألة ما إذا كان المنطق بحثا في المعقولات الكلية التي تلزم الأمم جميعا (شامل) أم هو بحث في المعاني الخاصة التي تلزم أهل اليونان فقط (مخصوص)، حيث سأل سعيد السيرفي متى بن يونس عن ماهية المنطق فردّ عليه قائلا: "أعني به أنه آلة من آلات الكلام يُعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعنى من صالحه"⁽²⁹⁾ وبما أن واضع المنطق رجل من يونان فإن لهذا فضل كبير على جميع البلدان، ثم أن يونان "من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة والبحث عن ظاهر هذا العالم وباطنه، وعن كلّ ما يتصل به وينفصل عنه، وبفضل عنايتهم ظهر ما ظهر وانتشر ما انتشر وفشا ما فشا ونشأ ما نشأ من أنواع العلم وأصناف الصنائع"⁽³⁰⁾

2- دعوى استقلالية المنطق عن اللغة.

وهي مسألة جد حساسة، لأن المقصود باللغة هنا هو النحو، فهل المنطق والنحو هما أمر واحد أم أمران مختلفان، وجوهر هذه الدعوى يكمن في طرح إشكالية أخرى اختلف حولها العلماء والباحثون وهي مسألة ما إذا تأثر النحو العربي بالمنطق الأرسطي أم لا، وإن صح هذا التأثير فإن للمنطق الأرسطي دورا كبيرا وفعّالا في ظهور النحو العربي، ومنه تطور اللغة العربية وهذا ما يرفضه العديد من الباحثين الذين يقولون أن النحو العربي وُجد قبل انتقال المنطق الأرسطي إلى الثقافة العربية*.

وقد تكون حجة "متى" في هذه الدعوى هو التقسيم العربي للجملّة النحوية حيث جعل النحويون الكلام ثلاثة أضرب: اسم وفعل وحرف، وذكر جورج سارطون G.Sarton في كتابه "المدخل إلى تاريخ العلم ما يلي: "قال ابن خلكان إنّ علياً وضع له الكلام كلّ ثلاثة أضرب، اسم وفعل وحرف، ثم دفعه إليه وقال: تمّم على هذا"⁽³¹⁾ مقارنة بذلك ما جاء في منطق أرسطو الذي جعل الكلام ثلاثة أقسام: Onoma و Rhema و Sundesmos، وهذا -مما لا شك فيه- دليل على أن النحو العربي تأثر بالمنطق الأرسطي.

3- دعوى صناعية وطبيعية المنطق.

حيث تطرح هذه الدعوى مسألة ما إذا كان المنطق صناعة ترفع بقوانينها الخلاف بين الأمم أم نظرا طبيعيا في المعقولات، حيث تختلف فيه الأمم عن بعضها.

الأدلة.

الدليل ثلاثة أنواع:

1- نقلي: ويتعلق الأمر بالاعتباس والاستشهاد من الكتاب والسنة وأقوال

العلماء.

2- علقي: ويتكون من المنطق والحجة، فإذا كان نقلا فالصحة فيه، وإذا

كان ادعاء فالدليل.

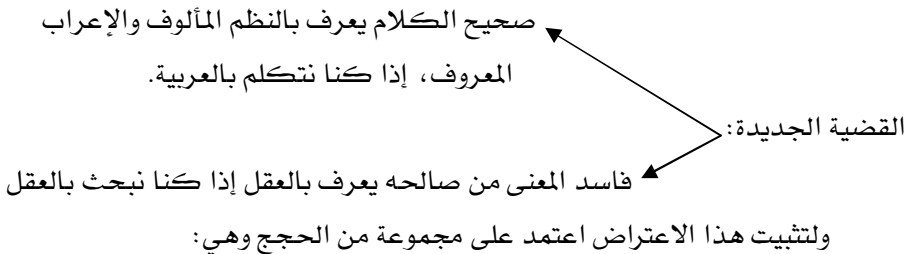
3- التعميم: تجنب أساليب القطع والجزم في القضايا الخلافية.⁽³²⁾

استند متى في ادعائه أن العرب أخذوا بعض العلوم عن اليونان التقسيم الثلاثي للكلام - كما أسلفنا القول - لكنه استدل أيضا في ذلك بأن النحو يهتم باللفظ والمنطق يهتم بالمعنى "لأنه لا حاجة بالمنطقي إليه* ، وبالنحو حاجة شديدة إلى المنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى لوالنحو يبحث عن اللفظ، فإن مر النحوي باللفظ فبالعرض، وإن عثر النحوي بالمعنى فبالعرض والمعنى أشرف من اللفظ، واللفظ أوضع من المعنى." (33)

وهذه مسألة قد تناولها العديد من العلماء والنقاد تحت ما يسمى بـ "إشكالية اللفظ والمعنى" فمنهم المنتصر للفظ ومنهم المنتصر للمعنى ومنهم فئة اختارت حلا وسطا وهو أن كليهما (أي كل من اللفظ والمعنى) وجه لقطعة واحدة فلا معنى بدون لفظ ولا لفظ بدون معنى والحكم بالشرف والوضاعة يكمن في الاختيار والاستعمال وليس في اللفظ أو في المعنى في حد ذاتهما. ويبدو أن متى من أنصار الفئة الثانية، وقد يكون اعتمد ضمينا على آراء البعض منهم بما أن هذه الإشكالية كانت مطروحة منذ القرن الثالث الهجري وكان في كل مرة يقول هذا متى ومن أمثلة ذلك قوله: "أخطأت لأن..." (34)

الاعتراض:

اعترض السيرفي على هذه الدعوى ونفاها واعتبرها خاطئة، ثم استتج دعوى أخرى جديدة وهي أن "صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف والإعراب المعروف إذا كنا نتكلم بالعربية، وفاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل" (35) ويمكن تمثيل هذه القضية الجديدة بهذا الشكل:



إذا كان أرسطو قد وضع المنطق فإنه وضعه وفق مقتضى متلقيه وهم أهل اليونان، أما أن يلتزم به شعب آخر من الشعوب فهذا هذر، لأن الترجمة - في نظر السِّيرْفِي - أفستت المعنى اليوناني حين تم ترجمته إلى السريالية، ومنه إلى العربية، فيكون هذا المنطق المنقول من اليونان عندما تم تأصيله عند العرب، فإنه تغير وفق تعبير العرب وتفكيرهم. حيث قال: "إذا كان المنطقُ وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفون بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم التُّرك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيا وحكما لهم وعليهم، ما شهد لهم به قبلوه، وما أنكروه رفضوه"⁽³⁶⁾.

زد إلى ذلك أن اليونان وإن كانت من الأمم التي كان لها دور في ظهور وانتشار مختلف العلوم وأصناف الصنائع، فإن ذلك لا يعطيهم حق السيادة على العالم، فقد ينتشر علم في مكان دون آخر كما يمكن أن تنتشر صناعة في بلدة دون أخرى واستشهد بقول القائل:

العلم في العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث

إضافة إلى ذلك فإنه حين شبه متى المنطق بالميزان والكلام بالشيء الموزون، فإن هذا الموزون مختلف في الجوهر، فالمعادن أنواع منها الحديد، والذهب، والرصاص... الخ. ولكل معدن من هذه المعادن خصائص تميزه عن المعادن الأخرى فكذلك اللغة، فلكل أمة لغتها الخاصة، ولكل لغة خصائصها ومنطقها الخاصين، وإذا كان متى ادعى أن اللغة السريالية هي التي نقل إليها المنطق الأرسطي، فهو يجهل لغات أخرى تنبني على اللفظ والمعنى المكونين للكلام، مستشهدا بذلك بحجة التضمين الذي يعني الاستشهاد ببيت أو عدة أبيات من الشعر حيث استشهد بقول أبي نواس، حين وجه اعتراضه للنظام الذي لأمه على شرب الخمرة:

قل لمن يدّعي في العلم فلسفة حفظت شيئا وغابت عنك أشياء

وهي تعتبر أيضا من الحجج الجاهزة.

وليؤكد السَّيْرَفِي ما ذهب إليه، وهو أنَّ متى لا يتقن اللغات الأخرى منها على وجه الخصوص اللُّغة العربية، سأله مجموعة من الأسئلة تدول حول قضايا اللُّغة العربية والمرتبطة بالنحو، منها: الواو حيث قال له: "أسألك عن حرف واحد وهو دائر في كلام العرب، ومعانيه متميِّزة عند أهل العقل، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاطاليس (...). وهو (الواو) ما أحكامه؟ وكيف مواقعه وهل هو على وجه أو وجوه" (37)

فبُهِتَ متى من هذا السؤال التعجيزي وقال: "هذا نحو، والنحو لم أنظر فيه" (38) كما سأله أيضا عن بعض القضايا المتعلقة بالمعاني العقلية قائلا: "...هنا مسألة علاقتها بالمعنى العقلي أكثر من علاقتها بالشكل اللفظي، ما تقول في قول القائل: "زيد أفضل الإخوة"؟ قال صحيح. قال: لهما تقول إن قال "زيد أفضل إخوته"؟ قال: صحيح. قال: فما الفرق بينهما لمع الصَّحَّة فبلح وجنح وغصّ بريقه." (39)

كان بإمكان المناظرة أن تتوقف عند هذا الحد، لكن ابن الفرات، وهو الحكم في هذه المناظرة طلب من السَّيْرَفِي أن يتابع المناظرة وي طرح أسئلة أخرى على متى حيث قال: "سله يا أبا سعيد عن مسألة أخرى، فإن هذا كلّما توالى عليه بان انقطاعه، وانخفض ارتفاعه، في المنطق الذي ينصره، والحقّ الذي لا يبصره" (40)، فقال السَّيْرَفِي لمتى: "لست نازعا عنك حتّى يصحّ عند الحاضرين أنّك صاحب مخرقة وزرّق" (41) فسأله عن معاني الجمل التالية:

- بكم الثوبان المصبوغان؟

- بكم ثوبان مصبوغان؟

- بكم ثوبان مصبوغين؟

لكن متى ما أجاب عن هذا السؤال مرة أخرى، وهذا ما يدل على مهارة

السَّيْرَفِي حيث أن المناظرة يغلب عليها أمران:

1- عمل إيجابي: تنصرف إلى بناء الحجة والدليل.

2- عمل سلبي يتعلق بتفنيد حجة الآخر.

والتفاعل بين هذين الأمرين يتطلب مهارات خاصة يجب أن يمتلكها المتناظرين في توليد الأسئلة وترتيبها، وبناء الحجج وصياغتها، وهذا ما يتطلب امتلاك مهارتين: مهارة السؤال ومهارة بناء الحجة.⁽⁴²⁾

بما أن المنطق "بحث عن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة، وتصفح للخواطر السانحة والسوانح الهاجسة"⁽⁴³⁾ فإن هذا يعني أنه يبحث في المجردات، واللغة كونها استعمال فإنها تتجاوز قواعد المنطق التجريدية، فالمنطق إذن، أخلّ بالقواعد اللغوية من زاويتين هما:

- المنطق يعد التركيب اللغوي للقضية تركيبا عقليا منطقيا، غير أن الأمر ليس كذلك، فالتركيب اللغوي يحتكم إلى قوانين النحو "فما جعله قانون النحو تركيبا سليما تقرر الأخذ به، وما جعله تركيبا سقيما تقرر تركه"⁽⁴⁴⁾.

- يستعمل المنطقيون بعض الصيغ التي تخالف ضوابط التبليغ العربية السليم، منها إدخال "ال" التعريف على الأدوات نحو "الهيئة" و"الآنية" الاستفهاميتين، و"الكيفية" و"الكمية" وكذلك "الأيسية" و"الليسية" المستعملتان للاثبات والنفي.⁽⁴⁵⁾

إضافة إلى ذلك، إذا كان المنطق بحثا في المعقولات، والناس في المعقولات سواء فأربعة وأربعة ثمانية سواء عند اليونان أو عند غيرهم، فكيف يمكن أن تكون نتيجة ضرب ثلاثة في واحد هي واحد، فالمنطق أيضا يقول أن نتيجة هذه العملية هي ثلاثة حيث قال السِّيرْفِي: "أثراك بقوة المنطق وبرهانه اعتقدت أن الله ثالث ثلاثة، وأن الواحد أكثر من واحد، وأن الذي هو أكثر من واحد هو واحد، وأن الشرع ما تذهب إليه، والحق ما تقوله؟ هيهات، هاهنا أمور ترتفع عن دعوى أصحابك وهذيانهم، وتدق عن عقولهم وأذهانهم."⁽⁴⁶⁾ وربما هذا القول يشير إلى قاعدة التثليث المسيحية التي تجعل الله واحد وثلاثة في نفس الوقت (الأب، الابن، الروح القدس)، ويشير أيضا إلى الشعار الذي يؤمن به المسيحيين وهو "إلغاء العقل" عندما نكون في صلة مع الله.

إن النتيجة التي توصل إليها السِّيرْفِي، من خلال هذا المسار الحجاجي، هي متى أحوج إلى تعرف اللغة العربية منه إلى تعرف المعاني اليونانية حيث قال له: "... وأنت

لو فرغت بالك وصرفت عنايتك إلى معرفة هذه اللغة التي تحاورنا بها ، وتجارينا فيها ، وتدارس أصحابك بمفهوم أهلها وتشرح كتب يونان بعادة أصحابها ، لعلمت أنك غني عن معاني يونان كما أنك غني عن لغة يونان⁽⁴⁷⁾ ، كما أن المعاني لا تكون يونانية ولا هندية ولا فارسية ما دام العقل هو الذي يبحث فيها والعقل إلهي ، أما اللغة فهي يونانية وهندية وفارسية وكل لغة من هذه اللغات تختلف في منطق بنائها عن اللغات الأخرى حيث قال أبو حيان التوحيدي على لسان أبو سعيد: "النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية والمنطق نحو، ولكنه مفهوم باللغة، وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعي والمعنى عقلي؛ ولهذا كان اللفظ بائداً على الزمان، لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة لباثر آخر من الطبيعة] ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزمان، لأن مستملي المعنى عقل، والعقل إلهي؛ ومادة اللفظ طينية، وكل طيني متهاض".⁽⁴⁸⁾ كما استشهد السيِّرفي أيضاً بأبي العباس الناشئ⁽⁴⁹⁾ الذي يقال أنه ألف كتباً كثيرة نقض فيها منطق أرسطو حيث قال: "وهذا الناشئ أبو العباس قد نقض عليكم وتتبع طريقتكم، وبين خطأكم، وأبرز ضعفكم، ولم تقدروا إلى اليوم أن تردوا عليه كلمة واحدة مما قال، وما زدت على قولكم: لم يعرف غرضنا ولا وقف على مرادنا، وإنما تكلم على وهم".⁽⁴⁹⁾

يحق للمعتراض أيضاً - كما يرى ذلك طه عبد الرحمان- أن يوجه ثلاثة

أصناف من الاعتراضات على دعاوي المدعي وهي:

- 1- الاعتراض على لفظ الدعوى.
- 2- الاعتراض على صحة نقل الدعوى.
- 3- الاعتراض على مضمون الدعوى.

حيث يشمل الاعتراض الثالث، وهو الصنف الذي اعتمده السيِّرفي للاعتراض

على دعاوي متى، على صنفين من الاعتراض:

- الاعتراض المنطقي غير المقرون بدليل، ويسمى بـ "المنع".

- الاعتراض المنطقي المقرون بدليل وهو ثلاثة أصناف: "المنع"، و"النقض"، و"المعارضة".⁽⁵⁰⁾

من أمثلة الاعتراض الأول قول السَّيْرَفِي: "لو كانت المطلوبات بالعقل والمذكورات باللفظ ترجع مع شُعبها المختلفة وطرائقها المتباينة إلى هذه المرتبة في أربعة وأربعة وأنهما ثمانية، زال الاختلاف وحضر الاتفاق، ولكن ليس الأمر هكذا"⁽⁵¹⁾ أما الصنف الثاني من الاعتراض فقد اعتمد فيه السَّيْرَفِي على "المنع المستند" حيث "يجوز فيه للمانع لتقوية اعتراضه وتبنيه المدعي لما يكون قد غفل عنه، أن يذكر "سندا" لمنعه يتراوح بين الجواز والقطع"⁽⁵²⁾ وهو ثلاثة أصناف:

- **السند الحلي، وصيغته:** يصح ما ذكرت لو كان الأمر كذا.

حيث قال السَّيْرَفِي: "كان يصحّ قولك وتسلم دعواك لو كانت يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالبة، والفتنة الظاهرة، والبنية المخالفة، وأنهم لو أرادوا أن يخطئوا لما قدروا، ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا وأنّ السكينة نزلت عليهم، والحقّ تكفّل بهم والخطأ تبرأ منهم، والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم، والردائل بعدت من جواهرهم وعروقهم (...) بل كانوا كغيرهم من الأمم يصيبون في أشياء ويخطئون في أشياء ويعلمون أشياء ويجهلون أشياء، ويصدقون في أمور ويكذبون في أمور، ويحسنون في أحوال ويسئئون في أحوال، وليس واضح المنطق يونان بأسرها وإنما رجل من يونان..."⁽⁵³⁾ ويمكن التمثيل لهذا الاعتراض كما يلي:

يصح قولك وتسلم دعواك ← لو ← كانت يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالبة، والفتنة الظاهرة، والبنية المخالفة.

← وأنهم لو أرادوا أن يخطئوا لما قدروا

← ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا

← وأنّ السكينة نزلت عليهم

← والحقّ تكفّل بهم

← والخطأ تبرأ منهم

← والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم

← والردائل بعدت من جواهرهم وعروقهم

وقال أيضا: "لم تدّعي أن النحوي إنما ينظر في اللفظ دون المعنى، والمنطقي ينظر في المعنى لا في اللفظ؟ هذا كان يصحّ لو أنّ المنطقي كان يسكت ويجيل فكره في المعاني، ويرتب ما يريد بالوهم السانح والخاطر العارض والحدس الطارئ، فأما وهو يريد أن يبرّر ما صحّ له بالاعتبار والتصفّح إلى المتعلّم والمُناظر، فلا بدّ له من اللفظ الذي يشتمل على مراده، ويكون طباقا لغرضه، وموافقا لقصده"⁽⁵⁴⁾ ويمكن تمثيل ذلك بهذا الشكل:

يصح قولك ← لو أن ← المنطقي كان يسكت ويجيل فكره في المعاني

← ويرتب ما يريد بالوهم السانح والخاطر العارض والحدس الطارئ.

- السند الجوازي، وصيغته: **إني لا أسلم لك هذه الدعوى، لم لا يكون كذا.**

- السند القطعي، وصيغته: **كيف ذلك وإلا كان الأمر كذا.**

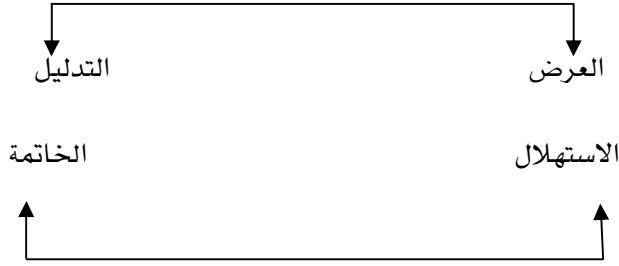
يتمثل الطرف الثالث في هذه المناظرة - كما أسلفنا القول - ابن الفرات، الذي يعتبر الحكم فيها والمحرك الأكبر فيها، حيث كان يلح على السّيرفي - دائما - إما طرح أسئلة أخرى متعلقة بموضوع الدعوى أو بتقديم إجابة عجز متّى الإجابة عنها كي تعمّ الفائدة على الحضور المشارك في هذا المجلس قد احتكم في النهاية إلى السّيرفي حيث رأى أنه تمكن من التغلب على خصمه قائلًا: "تمّ لنا كلامك في شرح المسألة حتى تكون الفائدة ظاهرة لأهل المجلس، والتبكيّ عاملا في نفس أبي بشر"⁽⁵⁵⁾.

وقال أيضا: "ما بعد هذا البيان مزيد، ولقد جلّ علم النحو عندي بهذا الاعتبار وهذا الإسفار"⁽⁵⁶⁾ فهذا الكلام دليل على تغلب السّيرفي على (متّى) دون أن يستعين في ذلك بمنطق أرسطو، ونشير في هذا الصدد إلى أن الباحث محمد العمري يرى أن كل من السّيرفي ومتّى خرجا من المناظرة وكل واحد منهما كان مقتنعا بأنه حسم المسألة لنفسه، فلاول اعتبر المنطق مجرد نحو للغة أمة اليونان، في حين أن الثاني كان مقتنعا

بأن النحوي عاجز عن إدراك البعد الكوني للمنطق. ويرى أيضا أن الأبحاث العلمية اللاحقة (خاصة عند السكاكي) كشفت عن وجود منطقة تداخل صالحة لتعايش المنطق والنحو وهي التي سميت بـ "علم المعاني والبيان".

نستنتج من خلال تحليل هذا الخطاب أن المناظرة في التراث العربي الإسلامي تتوفر فيها الشروط التداولية التي تجعل منها فعلا لغويا ناجحا، خاصة توفرها على آداب التعامل والتخلق. إضافة إلى كونها فعلا حجاجيا حيث تتبنى على ثلاث قواعد هي: الدعوى، التدليل والاعتراض وقد بني المسار الاستدلالي لها وفق هذا الشكل:

النظام الاستدلالي



الهوامش:

(1) - للاطلاع على بعض من نصوص هذه المحاورة ينظر: محمد عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث - دراسة مقارنة، تقديم: محمد زكي العشماوي، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2001.

(2) - المرجع نفسه، ص13.

*- يقول "الأزهري ربحاني" في كتابه "النحو العربي والمنطق الأرسطي" أن المناظرة التي نقلها لنا أبو حيان التوحيدي، والتي جرت بين سعيد السَّيْرَفِي (العالم النحوي) ومتى بن يونس (العالم المنطقي) ليست سوى مناظرة من نسج خياله، أَلَّفَهَا ليعبّر فيها عن آرائه بخصوص علاقة المنطق الأرسطي بالنحو العربي. يراجع: الأزهري ربحاني، النحو والمنطق الأرسطي - دراسة حضرية تداولية - منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، د.ط، الجزائر، 2005.

- (3) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد زين، د.ط، ج1، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص108.
- (4) - ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي)، دار الأمان، الرباط، 1995، ص17.
- (5) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص108.
- (6) - المصدر نفسه، ص129.
- (7) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (8) - عباس حسن، النحو الوافي، ج3، دار المعارف، القاهرة، ص395.
- (9) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص129 - 130.
- (10) - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2003، بيروت، ص399.
- (11) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص109.
- (12) - فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص17.
- (13) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.
- (14) - معجم الإعراب والإملاء، جمع وتنسيق إميل يعقوب، دار الشريفة، الجزائر، ص132.
- (15) - فان ديك، علم النص، ص17.
- (16) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.
- (17) - المصدر نفسه، ص112.
- (18) - المصدر نفسه، ص123.
- (19) - ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص17.
- (20) - خالد خميس فراج، المناظرة، <http://www.oufq.net> بتاريخ: 2006/05/05.
- (21) - طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص74.
- (22) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص109.
- (23) - المصدر نفسه، ص119.
- (24) - Michel Charole, les formes directes et indirectes de l'argumentation, argumenter, 1980, p7.

- (25) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص122.
- (26) - وقد يعود الالتباس المسجل في تعريف المنطق أن شراح أرسطو اعتقدوا أنه علم معياري أي أن "القوانين التي يقدمها لنا عالم المنطق بدت لهم أنها مجموعة من القواعد التقديرية والتقويمية التي تحكم بموجبها على هذا التفكير المعين أو ذاك بالصحة أو الفساد" ويحصر هؤلاء الشراح وظيفة المنطق في كونه آلة عملية يقوم على أساسها العقل أو التفكير بتمييز الصحيح عن الخطأ فيساهم بذلك "في وضع قواعد لتوجيه العقل، وبيان المناهج العملية المؤدية إلى تحصيل المعارف المختلفة" غير أن المنطق من منظور المناطق المحدثون - كما يرى ذلك ويتلي Wately ومل- علم وفن حيث "لا يستطيع أن يفرض على العالم قواعد للتفكير السليم، بل هي دراسة أنواع ذلك التفكير، وتحديد طبيعة الخطأ والصواب والبحث في العمليات الذهنية التي تمكن الإنسان من التمييز بينهما". وتكمن وظيفة المنطق في هذه الحالة في "الكشف عن عيوب بعض الحجج التي تلجأ إليها العلوم في إثبات قضاياها"
- حامد خليل، المنطق السوري عند تشارلز بيرس "مؤسس البراغماتية"، دار الينابيع، دمشق، 1996، ص83-84.
- (27) - محمد العمري، البلاغة - أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، لبنان، 1999، ص484.
- * تعود الأسس الأولى لهذه النظرية إلى كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو، غير أن وجهة نظرهم حول مسألة المسألة تختلف فيما بينهم، حيث أن سقراط جعل عملية طرح الأسئلة هي عملية التفلسف بعينها، غير أن هذه الأسئلة المطروحة لا تبحث عن أجوبة بل تحاول الكشف عن الجواب المتوهم لدى المخاطب. أما أفلاطون فإنه يرى ضرورة البحث عن الأجوبة للأسئلة المطروحة من أجل الوصول إلى الحقيقة، وأن الجواب عنده يكون متأتيا من عالم المثل والأفكار وهذا ما يعطي للسؤال دورا بلاغيا ما دامت الحقيقة يبقى في المجرد. أما أرسطو فهو يرى بأن للسؤال دورا فعالا في التفاعل الحوارى والجدلي. ينظر: سامية دريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص140.
- (28) - محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المسألة لميشال ميار، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، بإشراف حمادي صمود، جامعة الآداب، تونس، كلية الآداب، منوبة، 1998 ص394.
- (29) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص109.
- (30) - المصدر نفسه، ص112.
- * - ينظر في هذه المسألة بعض الدراسات التي قام بها الدكتور عبد الرحمان الحاج صالح، منها على سبيل المثال الدراسة المنشورة في كتابه "بحوث ودراسات في اللسانيات العربية تحت عنوان: النحو العربي ومنطق أرسطو.

- (31) - جورج سارطون، مدخل إلى تاريخ العلم، طبعة Baltimore، 1927، نقلا عن: عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص45.
- (32) - فراج، المناظرة، <http://www.oufq.net> بتاريخ: 2006/05/05.
- * - أي لا حاجة بالمنطقي إلى النحو.
- (33) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص114.
- (34) - المصدر نفسه، ص 114 - 115 - 122.
- (35) - المصدر نفسه، ص109.
- (36) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص110.
- (37) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص114.
- (38) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (39) - المصدر نفسه، ص118 - 119.
- (40) - المصدر نفسه، ص121 - 122.
- (41) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص122.
- (42) - خالد خميس فراج، المناظرة، <http://www.oufq.net> بتاريخ: 2006/05/05.
- (43) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.
- (44) - طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص316.
- (45) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص123.
- (46) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص125.
- (47) - المصدر نفسه، ص113.
- (48) - المصدر نفسه، ص115.
- (49) - الناشئ عبد الله بن محمد الأكبر وكنيته أبو العباس المعروف بابن شريش (- 293) من أهل الأنبار. وأبو العباس هذا شاعر معتزلي ألف في الرد على المنطقيين وهو من أوائل المفكرين الذين حاولوا الطعن في المنطق الأرسطي. كان نحويا وعروضيا متكهما، ومتبحرا في عدة علوم من جملتها: النحو والعروض والمنطق وعلم الكلام، وعن نقضه لكتب المنطق نجد ابن المرتضى يقول: "له كتب كثيرة نقض فيها المنطق...وله مناظرات كثيرة إلا أن في كلامه طولا" ينظر: أحمد بن يحيى بن المرتضى، طبقات المعتزلة، تحقيق: سوسن ديقثلد - ثلرر، ط2، بيروت، 1987. ص92.
- (49) - أبو الحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص124.

-
- (50) - طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص78 - 79.
- (51) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.
- (52) - طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص80.
- (53) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص112 - 113.
- (54) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص119.
- (55) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (56) - المصدر نفسه، ص120.

الحجة المثل ودورها في الإقناع في كلية ودمنة لابن المقفع

أ / حكيمة حبي

المركز الجامعي بالبويرة

يعتبر الهدف من الخطاب في كتاب "كليلة ودمنة" معيارا تأسست عليه إستراتيجية الإقناع، بحيث يسعى "ابن المقفع" من خلاله إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي، لدى متلقيه، لهذا نجده إستحكم آليات معينة لإحداث العملية الحجاجية بإعتماده على عناصر السياق المختلفة.

لقد لُخصت مسوغات إستعمال الإستراتيجية الإقناعية في عدة نقاط أساسية، أهمها ذلك الشرط الأساسي في التداول اللغوي، ألا وهو شرط الإقناعية، بحيث يلزم المخاطب على جرّ متلقيه إلى الاقتناع برأيه، من دون أن يفرض عليه نوعا من الإكراه للاقتناع وإذا حدث أن إقنع المتلقي برأي الغير «كان كالفائل به في الحكم، وإذا لم يقتنع به، رده على قائله مطلقا إياه على رأي غيره ومطالب إياه مشاركتة القول به. وقد تزود أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع، فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في إعتقاد المخاطب وتوجيه سلوكه، لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في إستحضار الأشياء ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين»⁽¹⁾.

إنّ السياق الذي وضعت فيه خطابات "كليلة ودمنة"، فرض على "ابن المقفع" أن يبنى هذه الخطابات وفق منهجية تقويمية معينة، مفادها الظاهر هو الإمتاع والباطن الذي هو الإقناع، حيث إعتد على المثل الخرافي لكي يكون وسيلة لإمتاع المتلقي من جهة، ولكي يكون بمثابة القناع الذي يخفي وراءه المقاصد المحورية له؛ هذه المقاصد

التي بيّنها عبر الحجّة المثل التي طغت على الكتاب ككلّ، والتي تعتمد على الكفاءة التّداولية في إستظهارها وتبيينها، لتصبح بذلك أفعالا تأثيرية.

تستمدّ الحجّة المثل، شرعية توظيفها في كتاب "كليلة ودمنة" من خلال إمتلاك المرسل لثقافة واسعة، سواء تعلق ذلك "بإبن المقفّع" ذاته، أو بالفيلسوف بصفته السارد الرئيسي لقصص "كليلة ودمنة" والعارض الرئيسي، كذلك، لمختلف الحجج الواردة فيها والتي تعتمد أساسا على المثل، فالفيلسوف يمتلك دون شك، رصيда معرفيا يؤهّله لأن يجد دعوى أو يبني إعتراضا معيّنًا، كما يؤهّله لبناء خطابه وإختيار حججه المناسبة له.

لقد ألزم السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي، "إبن المقفّع" بأن يبني خطابه هذا وفق آليات حجاجية تتسجم وهذا السياق المشحون بتوتّرات سياسية على مستوى بلاطات حكام عصر "إبن المقفّع" هذه التوتّرات التي طالت الراعي والرعية على حد سواء. لهذا فرضت على "إبن المقفّع" إختيار حججه بشكل دقيق جدا، مراعيًا بذلك المتلقي المستهدف في خطابات "كليلة ودمنة" وهو الحاكم، ومراعيًا كذلك نفسه من أن يقع في شرك خطابه هذا، متبرّئا منه بشكل غير مباشر، وذلك بتوظيفه للاستراتيجية التلميحية التي تضمّنت بدورها نمطا إستدلاليا متضمّنًا الحجج التلميحية التي اعتمدت أساسا على ما يسمى بالحجّة الدليل.

• نمط الإستدلال عند "إبن المقفّع":

- حجّة الدليل (الشاهد): يعتبر الإستشهاد بما يسمى الحجج الجاهزة عند "أرسطو"، بمثابة دعائم الحجاج القويّة⁽²⁾، إذ يستعملها المرسل حسب ما يقتضيه عليه السياق، وقد ذكر "أرسطو" في كتابه "الخطابة" هذا النوع من الحجج تحت إسم "الحجج غير المصطنعة"، وهي عنده مجمل القوانين والإعترافات وأقوال الحكماء، وتختصّ إجمالًا بالخطابة القضائية⁽³⁾.

لقد إعتد "إبن المقفع" على المثل كشاهد أساسي لتقوية حججه، بصفته حجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدّمتهما، ويراد إستنتاج نهاية إحدهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها، وهو عند "أرسطو" تاريخي (ميتولوجي) أو مبتدع كالمثل الخرافي.

إبتدأت كل أبواب "كليلة ودمنة" تقريبا بالحوار الإطار الذي كان بين الفيلسوف والحاكم، حيث يطرح الحاكم الأسئلة التي يجيب عنها الفيلسوف عن طريق سرده لمختلف الأمثال والحكم، والملاحظ في قصص "كليلة ودمنة" أنها مشبعة بثائية السرد والحوار حيث بنى "إبن المقفع" أسس حججه على هذه الثنائية.

فبدايةً يقوم الحاكم بطرح سؤال على الفيلسوف، الذي يقوم بإجابته بطريقة تقنية جدا، حيث يجعل لكل إجابة تمهيدا يضع من خلاله الحاكم في الإطار العام لجوابه. ثم يتبعه بعرض وافٍ، بسرده لمختلف الأمثال التي تتداخل فيما بينها تداخلا ضمنيا بارزا لينهي عرضه هذا بجملة حكمية تُجمل ما سرده في العرض من الحوار الجاري بين مختلف الشّخوص المعتمدة فيه.

فالملاحظ في هذه الطريقة أنّ "إبن المقفع" إستطاع صياغة سلالمة حجاجية خاصة لكل باب من أبواب "كليلة ودمنة"، بدايتها تمهيد ووسطها عرض ونهايتها حكمة، ويمكن التّمثيل لذلك بهذا السلم النموذجي الذي يمكن تطبيقه على باقي الأبواب:

<p>حكمة (إنّ الرجل الصالح يعترف بزلته، وإذا أذنب ذنبا لم يستح أن يؤوب لصدقه في قوله وفعله، وإن وقع في ورطة، أمكنه التخلص منها بحيلته وعقله، كالرجل الذي يعثر على الأرض وعليها يعتمد في نهوضه).</p> <p>عرض وافٍ من أمثال متداخلة مبنية من خلال السرد والحوار.</p>	<p>باب القرد والغليم:</p> <p>ردّا على سؤال الملك:</p> <p>"إضرب لي مثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها"</p>
<p>تمهيد (إنّ طلب الحاجة أهون من الاحتفاظ بها، ومن ظفر بالحاجة ثم لم يحسن القيام بها، أصابه ما أصاب الغليم).</p>	

إن ما نستنتجه من هذا السلم، أنّ "ابن المقفع" وضع متلقيه في إطار عام يشرح له الوضعية العامة والتمهيدية التي سوف يبني عليها حوار، ثم يبدأ بسرد مختلف الأمثال في قالب حجج مقنعة يريد إيصالها إلى متلقيه المستهدف، مستحكما بذلك المنهج الاستدلالي القائم على «إعتماد المحاور في بناء النص، الصور الاستدلالية مجتمعة إلى مضامينها أوثق إجتماع، وكأن يطوي الكثير من المقدمات والنتائج، ويفهم من قوله أمورا غير تلك التي نطق بها، وكأن يذكر دليلا صحيحا على قوله من غير أن يقصد التّ دليل به، وأن يسوق الدليل على قضية بديهية أو مشهورة هي في غنى عن دليل للتّسليم بها، كل ذلك لأنّه يأخذ بمقتضيات الحال من معارف مشتركة ومعتقدات موجهة ومطالب إخبارية وأغراض عملية»⁽⁴⁾.

وأخيرا يجمل ما قاله سابقا بحكمة، إستعملها كأداة حجاجية يصدق معناها في السياق، بحيث أنّها «صيغ نظمية يقتضيها سياق الكلام، في الأغراض والموضوعات المتنوعة، وتردّ في مستهلّها أو عقبها مقصودا بها التأثير والاستدلال والإقناع»⁽⁵⁾.

يفتح "ابن المقفع" جل أبواب "كليلة ودمنة" بكلمة "زعموا أنّ"، وهذه العبارة تدل على أنّ السارد هو بصدد سرد حكاية، كما يعلن أيضا أنّ السرد قد بدأ وتحدّد نوعه، كان بإمكان "ابن المقفع" أن يدخل مباشرة في سرد المثل على لسان الفيلسوف ردّا على سؤال الملك بصيغة "إضرب لي مثلا"، ولكنّه أثر مسبقا أن يبدأها بشبه تمهيد لكي يهيئ الأرضية لمتلقيه، لأنّه وضع مسبقا نصب عينيه، ما يسمى بالمتلقي الهاوي الذي يبحث عن المتعة، وقد حققت عبارة "زعموا أنّ" هذا الهدف لأنّها تدلّ دلالة واضحة على بدء الحكاية، ونحن نعرف أنّ قراءة الحكايات لا تخلو أبدا من الاهتمام والمتعة والتركيز، مما يجعل متلقي "ابن المقفع" لا يستطيع أن يضع كتاب "كليلة ودمنة" إلّا إذا استوفى قراءته كلّها.

إن عبارة "زعموا أنّ" الافتتاحية تعتبر دعامة حجاجية سعى من خلالها "ابن المقفع" لجذب متلقيه بكل درجاته، وبهذا نلاحظ مدى تدخّل السياق في كيفية

إختيار السارد لآليات حجاجه ولسرده، وهذا السياق هو المعلومات المتوفرة "لإبن المقفع" حول متلقيه الذي وضع له صورة مسبقة في ذهنه.

بعد هذا يبدأ الفيلسوف بسرد أمثاله المتضمنة في مختلف القصص المثلية التي حكاها، لكي يصل إلى هدفه المنشود، ألا وهو إقناع الملك، ففي باب "السائح والصائغ" قال الملك: «قد سمعت هذا المثل، فأضرب لي المثل الذي يضع المعروف في غير موضعه ويرجو الشكر عليه»⁽⁶⁾.

فيبدأ الفيلسوف برده بمقدمة مطولة من التوجيهات، والكلام الحكيم «أيها الملك ليس أضيع من جميل [...] وقد مضى في ذلك مثل ضربه بعض الحكماء، قال الملك: وكيف كان ذلك؟»⁽⁷⁾. ثم يبدأ الفيلسوف بضرب مثل: الحية والقرد والبيبر. لينهي كلامه بخاتمة عبارة عن حكمة بقوله: «ففي صنيع الصائغ وكفره له بعد استغفاده إياه، وشكر البهائم له، وتخليص بعضها إياه، عبرة لمن إفتكر، وأدب في وضع المعروف والإحسان عند أهل الوفاء والكرم، قريوا أو بعدوا، لما في ذلك من صواب الرأي وجلب الخير وصرف المكروه»⁽⁸⁾.

فلو تتبعنا هذا البناء، سنلاحظ أن "إبن المقفع" إعتد على المثل كركيزة أساسية وهذا معرفته للقوة التأثيرية التي يحتويها، حيث أن التمثيل حسب الجرجاني «ينقل النفس من الشيء المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة»⁽⁹⁾، والمثل يتكوّن من عنصرين وهما السرد والحكمة وغايته هي الحكم التي لخصها الفيلسوف في الأخير، ولكن للحكم أيضا غاية وهي العمل، حيث إن غاية الغاية عند "إبن المقفع" هو فعل الرسالة التأثيري الذي يعدّ ضمن التداولية التخاطبية pragmatique illocutoire، كما ميّزتها "أوركويوبي"⁽¹⁰⁾، "فإبن المقفع" مقصوده ليس الوقوف على هذه الأمثال وقراءتها والتمعّن فيها وفهم ما فيها من حكم، بل الغاية منها هي العمل بما جاء داخلها، وهذا ما كان يسعى إليه كذلك الفيلسوف، حيث جاءت هذه الأمثال عبارة عن أحكام تربوية على الحاكم الأخذ والعمل بها، يقول "إبن المقفع": «ثم إنّ الرجل العاقل، إذا

فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمية فيه ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به ويجعله مثالا لا يحيد عنه»⁽¹¹⁾.

وهذا معناه أنّ المثل يحمل في طياته، فعلا لغويا إلزاميا تلميحيا، يتمحور في صيغة الأمر، حيث إنه يتضمن بصفة صريحة أو ضمنية دعوة إلى فعل ما أو إلى سلوك. "فإن المقفّع" وإن اعتمد على المثل كركيزة حجاجية في كتاب "كليلة ودمنة"، فلأنّ السياق هو الذي فرض عليه ذلك، وبأن تأتي حججه بهذا الشكل لكي تكون أكثر إفادة وأكثر إقناعية، تبعا لمقصدية التي تعدّ هدفا أساسيا والتي يجملها في ثلاثة أغراض وهي:

1- الغرض التعليمي: إذ إنّ كتاب "كليلة ودمنة" لا يخلو من هذا الغرض، من أوله إلى آخره، "فإن المقفّع" في هذا الكتاب مارس نوعا من الطريقة التعليمية التي تعنى بكل المجالات سواء الأخلاقية منها أو التربوية والاجتماعية، فكان بها رجلا معلما ومصلحا اجتماعيا، راسما هدفا كبيرا في هذا الكتاب «يشتمل على إرساء قواعد التّهذيب الأخلاقي، في تأديب الذات، وفي السلوك العام، توصلا إلى مجتمع عالم وعامل بما يعلم، يرأسه الأفضل والأعرف والأمثل في تطبيق العدل وإحقاق الحق»⁽¹²⁾.

ويكاد يكون كتاب كليلة ودمنة منهجا تعليميا قائما بذاته، وذلك بتتبّع ابن المقفّع فيه سلسلة من الإرشادات والتعليمات على شكل حجج قوية التأثير على المتلقي، إذ قال: «فمن نظر في هذا، فليعلم أنّ من أراد منفعة نفسه بضر غيره بالخلابة والمكر فإنّه سيجزى على خلاسته ومكره»⁽¹³⁾.

ويقول في موضع آخر: «وقد قالت العلماء: لا ينبغي للإنسان أن يتوانى في الجد للتعقوى، بل لا ينبغي أن يدافع عن ذنب الأثيم»⁽¹⁴⁾.

وفي جانب آخر يقول: «وعلى العالم أن يبدأ بنفسه ويؤدّبها بعلمه، ولا تكون غايته إقتناؤه العلم لمعاونة غيره ونفعه به، وحرمان نفسه منه [...] فينبغي لمن طلب العلم أن يبدأ بعظة نفسه ويجهدا برياضتها [...]»⁽¹⁵⁾.

وفي موضوع آخر يقول "ابن المقفع": «ثم تذكرت فوجدت البلاء في الدنيا، إنما يسوقه الحرص والشره [...] ووجدت ركوب الأهوال وتجشم الأسفار البعيدة في طلب الدنيا أهون عليّ، من بسط اليد إلى السخي بالمال [...] ووجدت العلماء قد قالوا: لا عقل كالتيديرو ولا ورع ككف الأذى، ولا حسب كحسن الخلق، ولا غنى كالرضى [...] وقالوا: الخرس خير من اللسان الكذوب والضر والفقر، خير من النعمة والسعة من أموال الناس [...]»⁽¹⁶⁾.

نلاحظ هذه السيورة المتواصلة، من التعليمات في مختلف الموضوعات كالسكر والخداع والعالم والمتعلم والفقر والغنى... إلخ، "فإن المقفع" حاول أن يخبر متلقيه بواقع ما دون استدعاء العواطف، وحاول التأثير في متلقيه بأكبر عدد ممكن من الأخبار، ساقها على شكل حجج مختفية وراء ما أسمىناه بالحجة المثل (الخرايف).

2- الغرض الحجاجي: حيث إعتد "ابن المقفع" في هذا الغرض، على الاستقراء والاستنباط في الوصول إلى ما يريده في كتاب "كليلة ودمنة" ويتمثل هذا الأمر في جعل موضوع هذا الخطاب ممكنا بالرجوع إلى العقل، والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملا.

3- الغرض الأخلاقي: ويتمثل هذا في محاولة "ابن المقفع" تعليم متلقيه مواضيع مختلفة في مجال الأخلاق، حتى أننا نجد في ثانيا كتاب "كليلة ودمنة" إنتشارا واضحا لعدة مواضيع في الأخلاق.

يقول "ابن المقفع": «وينبغي للعاقل أن يكون لهواه متهما ولا يقبل من كل أحد حديثا، ولا يتمادى في الخطأ إذا التبس عليه أمره، ولا يلج في شيء عنه، ولا يقدم عليه حتى يتبين له الصواب، فيه وتوضح له الحقيقة»⁽¹⁷⁾.

وفي موضوع آخر يقول: «ويجب على العاقل أن يصدق بالقضاء والقدر، ويعلم أن ما كُتب سوف يكون، وأن من أتى صاحبه بما يكره لنفسه فقد ظلم [...] ويجب للناس ما يحب لنفسه»⁽¹⁸⁾.

ويقول أيضا: « [...] وليس لصاحب دنياه شيء لا مال ولا صديق سوى العمل الصالح يقدمه [...] »⁽¹⁹⁾.

وموضوع آخر يقول فيه: «إعلم أنّ الأحقاد لها في القلوب مواضع ممكنة موجعة فالألسن لا تُصدق في خبرها عن القلوب، والقلب أعدل شهادة على اللسان من اللسان على القلب»⁽²⁰⁾.

فما نلاحظه مما سبق أنّ الأخلاق الحميدة، كانت الوسيلة الأولى التي إستعان بها "إبن المقفع" في إصلاح وبناء الأفراد والجماعات، كما كانت المسعى والغاية لديه، في الوصول إلى أهدافه، وما نلاحظه كذلك هو إمتزاج هذه الأغراض الثلاثة، عند "إبن المقفع" (التعليمي- الحجاجي- الأخلاقي)، على الرغم من التداخل بينها حيث إنّ التعليمي والأخلاقي، ينصبان في نفس المجال، لكن يستدعيان طريقة حجاجية، لكي يكون مفعولهما أقوى في المتلقي.

وقد وجد "إبن المقفع" الحجة المثل والحكم، مخرجاً له في كيفية تعبيره عن هذه المقاصد الأساسية التي أراد أن يوصلها إلى متلقيه، إذ إنّ هذه القوالب يصدق معناها في السياق، "فهي صيغٌ نُظمية يقتضيها سياق الكلام في الأغراض والموضوعات المتنوعة، وترد في مستهلّها أو عقبها مقصودا بها التأثير والإستدلال والإقتناء"⁽²¹⁾ فعندما يسأل الملك بهذه الطريقة: "إضرب لي مثلاً الذي يضع المعروف في غير موضعه". فيرد عليه الفيلسوف، بمجموعة من الأمثال التي عبّر عنها عن طريق القصة المثل على لسان الحيوان، فيحاول من خلالها أن يُقنع الملك بشئ الطرق وبوسائل لغوية مختلفة حيث وظّف أنواعاً مختلفة من الروابط الحجاجية، من أجل إقناع الحكام، فيأتي جوابه بهذا الشكل:

- أيّها الملك، ليس أضيع من جميل يُصنع مع غير شاكر، ولا أخسر من صانعه.
- كما أنّه لا بذر أنمي من بذر الجميل في قلوب الشاكرين.
- ولا تجارة أريح من تجارته.
- ومع ذلك فإنّ المرء جدير أن يصنع المعروف إلى كل أحد.

- فإنه إن ضاع المعروف عند النَّاسِ، لا يضيع عند الله...
- غير أنَّ الملوك وغيرهم من ذوي العقول، إذ تعمدوا بمعروفهم أحداً يختصونه به.
- ينبغي لهم أن يضعوه موضعه، ولا يضيعوه عند من لا يحتمله ولا يقوم بشكره.
- ألا ترى أنَّ الطبيب الرفيق العاقل لا يكتفي في مداواة المريض بالمعينة فقط، لكنّه لا يقدم على علاجه إلّا بعد تعرّف أحواله...
- لا ينبغي لذي العقل أن يحتقر أحداً من الناس حتى البهائم...
- وإنَّ طبائع الخلق، أيّها الملك مختلفة...
- وقد مضى في ذلك مثلٌ ضربه بعض الحكماء.
- زعموا أنَّ جماعة...
- فضي صنيع الصائغ وكفره له بعد إستفاده إيّاه، وشُكّل البهائم له، وتخليص بعضها إيّاه عبرةً، لمن إفتكر وأدت في وضع المعروف والإحسان عند الوفاء والكرم قريبا أو بعدوا، لما في ذلك من صواب الرأي، وجلب الخير، وصرف المكروه.
- نلاحظ ممّا سبق، على أنَّ الفيلسوف في ردّه على الملك، وبعد أن خاض في الشرح بالتفصيل، والتعليل والتعليق، وسرده لسلسلة من الأمثال، وصل في الأخير إلى نتيجة إجمالية، تلخّص ما جاء في العرض، وذلك بإعتماده أساسا على واصلات شارحة وتفسيرية، ويعود السبب في ذلك، إلى إدراك الفيلسوف أنّه يتوجه بالكلام إلى شخصية لا تتسم بالبساطة، وبالتالي فهي شخصية تتطلّب الجهد في الكلام من أجل الوصول إلى إقناعها، فعمد بذلك، إلى تقنية التعليل والتبسيط، لكي تكون البنية الحجاجية لخطابه موجبة خادمة للموضوع الذي سئل عنه، ومدّعة إيّاه، ولا يخفي علينا كذلك أنَّ "ابن المقفع" وكما ذكرنا هذا سابقا، قد وضع نُصب عينيه ثلاث درجات للمتلقين، الهاوي- العارف والنّمودجي، وهذا ما جعله يُنشئ خطابه على شاكلته هذه، لكي يكون حجةً للمتلقّي الهاوي بأمثاله الساخرة، وللمتلقّي العارف بمختلف حكّمه الهادفة، والحجة القصوى أن يكون هذا الخطاب إقناعا تاما للملك

الذي كان محور "كليلة ودمنة" والغاية القصوى أن يكون حجّة الحجج للفيلسوف بإعتباره من ضمن متلقي الدرجة القصوى لهذا الخطاب.

فجاءت "كليلة ودمنة" مجموعة من الحكم والأمثال التي كانت من ضمن المأثورات في الثقافة العربية، والتي كانت تأخذ دلالتها في السياق، والأمر الذي أعطى لها مصداقيتها وقوتها الحجاجية، هو أنها قد صدرت من مرسل تتفق وإياه في الصفات، وهو الفيلسوف الذي لا يفتأ أن يتحدث إلّا بالكلام الحكيم. يقول "حنا الفاخوري": «الحكمة في كليلة ودمنة جوهر، وأمّا ما بقي فعرض، والأشخاص في جملتهم حكماء ينطقون بالحكمة، كما يضربون أحيانا الأمثال، ويحاولون الإقناع بصحة الحكمة وضرورة الجري بموجبها والحكمة في كليلة ودمنة ليست مقصورة على ما يُستخلص من الأمثال ويُشار إليها في صدر تلك الأمثال وخاتمها ولكنها منشورة أيضا في كل مكان [...] بل هي عموما نتيجة الخبرة والعقل والتفكير»⁽²²⁾

وبهذا نصل إلى أن "ابن المقفع" وظّف إستراتيجية حجاجية قائمة على الأمثال والحكم، لكي تكون أكثر وقعا على المتلقي، لخصّ من خلالها أفكاره الفلسفية والإصلاحية والأخلاقية. وهي جوهر مقاصده الإيديولوجية والدينية التي يقوم عليها كتابه.

الهوامش:

- 1 - طه، عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000، ص38.
- 2 - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجية الخطاب (مقاربة لغوي تداولية)، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا 2004، ص537.
- 3 - ينظر: محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل نظري تطبيقي لدراسة الخطابة العربية "الخطابة في القرن الأول نموذجاً")، د ط دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب 1986، ص24.
- 4 - طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص46.
- 5 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص541.
- 6 - ابن المقفع: كلیلة ودمنة، حققه وقدمه: محمد أمين فرشوخ، ط1، دار الفكر العربي، بيروت 1990، ص211.
- 7 - ابن المقفع: كلیلة ودمنة، (باب السائح والصائغ)، ص212.
- 8 - المصدر نفسه، ص214.
- 9 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت 1991، ص94.
- 10 - هاشم صالح: المسرح والتداولية، من موقع <http://aslimnet.free.fr>
- 11 - ابن المقفع: كلیلة ودمنة (باب عرض الكتاب)، ص59.
- 12 - ابن المقفع، كلیلة ودمنة، تحقيق وتقديم محمد أمين فرشوخ، ص19.
- 13 - المصدر نفسه، (باب الأسد والثور)، ص128.
- 14 - المصدر نفسه، ص119.
- 15 - المصدر نفسه، (باب عرض الكتاب)، ص60.
- 16 - ابن المقفع (باب الحمامة المطوقة)، ص136.
- 17 - المصدر نفسه (باب عرض الكتاب لابن المقفع)، ص63.
- 18 - ابن المقفع، كلیلة ودمنة (باب عرض الكتاب لابن المقفع)، ص63..
- 19 - المصدر نفسه (باب البوم والغريان)، ص148.

- 20 - المصدر نفسه (باب الملك والطير فنزة)، ص 177.
- 21 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 541.
- 22 - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 463.

الاستدلال والدليل والعلامة

منطق العلاقات في الفكر العلامي

أ. إياون سعيد

جامعة تيزي وزو

يعد الاستدلال من أشد المواضيع تشعبا وأكثرها استعصاء على الضبط، وهو، زيادة على ذلك، من أكثر مواضيع بحث الفكر البشري التي ماقتتت تثير اهتمام فلاسفته وعلماؤه بدءا من الفكر اليوناني وصولا إلى أحدث النظريات المهمة بسبل تطوير آليات اشتغال مختلف الصناعات المعتمدة على البرمجة والذكاء الاصطناعي. وهو مرتبط أشد الارتباط بأعقد المواضيع الفلسفية؛ ذلك لأن الحديث عن الاستدلال معناه الحديث عن العقل والإدراك وعملية اكتساب المعرفة والطرق المؤدية إليها، فهو في عمقه، كما أكد الجابري، فعل عقلي¹ وحضوره دائم في جميع الأنشطة العقلية والإدراكية، إذ "لا يخلو فعل إدراكي من استدلال مهما يكن المجال الإدراكي قريبا من النشاط الحسي، ومهما يكن مألوفًا، وحتى عندما تبدو بعض الأحداث توجد بالرغم من عقلنا، وأن لا دور للذات في تشكيلها، فإن النشاط العقلي حاضر في تشكيلها"². ثم إن موضوع الاستدلال سنجد له، إذا ما عدنا إلى الفكر العربي القديم، حضورا دائما ومكثفا في المؤلفات الفقهية والبلاغية والمنطقية، سواء أكان حضوره ذاك حضورا علنيا وصريحا أو حضورا مقنعا ومضمرا؛ ذلك لأن الاستدلال، كما يقول عنه شكري المبخوت، عبارة تتصل بجدول لغوي ثري من قبيل الدليل والدلالة واللزوم والاستنتاج والاستنباط والاقتضاء والبرهان والقياس والحجة³.

1. الاستدلال في سياق الانتقال:

أول الأمور المستعرجة للانتباه كون الاستدلال من الألفاظ التي يوحي ظاهرها بتعدد معانيها؛ فهي تستعمل في سياقات للدلالة على الانتقال؛ انتقال من أشياء ظاهرة ومعلومة إلى أخرى مجهولة أو خفية. وتستعمل في سياقات أخرى للدلالة على عمليات البرهنة والتدليل. فإذا ما حاولنا، بناء على ما سبق، إيجاد مقابل للاستدلال في اللغة الفرنسية مثلاً، سيبتين لنا ما يلي:

- يترجم الاستدلال تارة بـ *inférence* الذي يعني، في أبسط الأحوال، "استخلاص شيء من شيء آخر عبر قانون واع أو غير واع"⁴؛ أو هو كما جاء في *Le petit Larousse illustré* "عملية ذهنية تنتقل عبرها من حقيقة إلى أخرى"⁵.

- يترجم الاستدلال، تارة أخرى، بعبارات من مثل "*recherche de la preuve*"⁶ الذي يعني في العربية الحجاج والتدليل والبرهنة.

- يترجم الفعل *argumenter* بمقابلات عربية من مثل: برهن، أقام الحجة، دَلَّ، استنتج واستدل⁷.

- يترجم الفعل *inférer* بمقابلات عربية من مثل: استدَلَّ واستنتج⁸ وكما هو ملاحظ فإنَّ الفعل "استدلَّ" حاضر في المقابلات العربية لكل من الفعلين: *argumenter* و *inférer*.

إضافة إلى تعريفي دومينيك مانجونو Dominique Maiguenau ومعجم لاروس المؤيدين لفكرة كون الاستدلال، بصفة عامة، انتقال الذهن من أشياء حاضرة إلى أخرى غائبة، ثمة تعريفات عديدة، رغم اختلاف طرائق تعبيرها عن معنى الاستدلال، تنحو نفس المنحى السَّابِق، إذ يقول شكري المبخوت: "الاستدلال باب واسع يكاد يرادف الانتقال من قول إلى قول على أساس وجود تلازم بينهما بصورة من الصور"⁹.

لئن كان التعريف السابق موحياً باقتصار الاستدلال على الانتقال بين الأقوال عبر قاعدة، ومن ثمَّ اقتصراره على اللسان الطبيعي فقط، فإن المبخوت يستعين في مواضع أخرى، بأفكار باحثين آخرين وُسِّع فيها مجال ممارسة الاستدلال، كما

أُفصح فيها عن الشروط الواجب توفّرها لقيامه. إذ لن تقوم للاستدلال قائمة إلا بوجود عناصر تنطلق منها وعنصر نصل إليه وإجراء صريح أو غير صريح يمكن من الانتقال¹⁰. ويبدو من الواضح هنا أنه زيادة على بقاء الانتقال باعتباره جوهرًا للعملية الاستدلالية، فإنّ عدم تخصيص عناصر الانطلاق والوصول وعدم وصف طبيعتها يجعل منها عناصر عامة لا تنطبق على أقوال اللّغة الطبيعية فقط. ومن أجل توضيح شيء من طبيعة تلك العناصر وكذا الإجراءات التي تمكّن من الانتقال نستعين بكلام سمير عبده حينما يقول: "عملية الاستدلال لا تتمّ إلا بوجود الشروط الآتية:

- 1- موضوعات فيزيقية لها خصائص مميّزة تعتبر كمنبهات خارجية.
 - 2- ناحية فيزيولوجية تتصل عادة بالحواس وأطراف الأعصاب التي تنقل الإحساسات إلى الدّماغ.
 - 3- ناحية سيكولوجية تتصل بترجمة تلك الإحساسات وإعطائها المعاني اللاّزمة التي تتلاءم مع الشيء المدرك في مجال استدلالي معين"¹¹.
- من بين الأمور التي يكشف عنها نص سمير عبده ارتكاز العملية الاستدلالية وتأسّسها على توفّر الموضوعات الفيزيقية التي يتّسع معناها ليشمل كافة الأشياء التي تلتقطها حواس الإنسان الخمس، ليتمّ بعد عملية الالتقاط ترجمة تلك الموضوعات وإعطائها قيمة أو معنى بواسطة إعمال الفكر بشكل من الأشكال.
- إذا ما استرجعنا كل ما قيل بخصوص الاستدلال لحد الآن، فإن أهم الأمور المسترعية للانتباه، هو التداخل الكبير الموجود بين الاستدلال والعلامة إن على مستوى المكوّنات أو على مستوى طريقة الاشتغال. ويبدو أن سبب التّداخل راجع أساسا إلى قوة التّلازم الموجود بينهما، تلازم يمكن الواحد منهما من أن يكون لازما وملزوما باعتبار صاحبه. فالاستدلال، كما يقول صاحب تاج العروس، لن يكون إلا بالعلامات¹² التي لا تكون بدورها كذلك إلّا بالاستدلال.

2. الدليل:

ما يلتفت الانتباه ويستدعي التوقف حقا هو إدراك الفكر التراثي العربي وانتباه الكثير من أعلامه إلى أو أصر الرّبط القوية التي تجعل من الاستدلال والعلامة شيئين لا فكاك بينهما. يقول التهانوي معرّف الاستدلال: "هو دليل إذ لا معنى للدليل إلا ما يلزم من العلم به العلم بالمطلوب"¹³. أو هو: "النّظر في الدّليل سواء كان استدلالا من العلة على المعلول أو من المعلول على العلة"¹⁴. أو كما عرفه في موضع آخر بقوله: "الاستدلال هو انتقال الذهن من الأثر إلى المؤثر وقيل بالعكس، وقيل مطلقا"¹⁵.

زيادة على تأييد التعريفين الأوّلين للفكرة التي نحن بصدددها، من أن الاستدلال، كما هو مشار إليه في التعريف الثالث، هو انتقال الذهن من أشياء حاضرة إلى أخرى غائبة، فإن التهانوي وهو بصدد تعريف الاستدلال الذي هو فعل ونشاط عقليان، راح يعرف عوضا عنه الدليل الذي يتّسع مفهومه ليشمل جميع الأشياء الدالة على المعاني. فالدليل هو "أشياء العالم بوصفها علامات أو أمارات شاهدة على مدلولات غائبة"¹⁶. أو هو، كما يقول عنه الأمدي: "يعمّ [...] كل ما يقال له دليل، كان مفيدا للقطع أو الظنّ؛ وسواء كان عقليا أو حسيا، أو شرعيا أو عرفيا، أو قولاً أو سكوتا، أو فعلا أو ترك فعل إلى غير ذلك"¹⁷.

ويبدو، بناء على ما سبق، أن مفهوم الدليل، الذي يعرفه التهانوي بنفس تعريف الدلالة*، يقابل مفهوم العلامة التي هي "شيء ما يحل محل شيء ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما"¹⁸. ويقول نصر حامد أبو زيد مشيرا إلى هذا التقابل: "يقابل مفهوم العلامة في التراث مفهوم الدلالة، ولعل في نظرة المسلمين للعالم بوصفه دلالة على وجود الخالق- وهي نظرة يؤيدها القرآن- ما يؤكد تفسيرنا لمفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميوطيقي"¹⁹.

لا يعني تعريف التهانوي للدليل المعوض لتعريف الاستدلال المطلوب في سياق بحثنا هذا، أنّ صاحب الكشّاف لا يميّز بين الاستدلال والدليل، بل أراد، فيما يبدو،

بتعريفه الأولين، أن يشير إلى جملة عناصر بالغة الدقة يمكن التعبير عنها وفق الشكل الآتي:

- إذا انتفى الدليل انتفى معه الاستدلال، وإذا انتفى الاستدلال انتفى معه الدليل.

- إذا وُجد الدليل وُجد معه الاستدلال، وإذا وُجد الاستدلال وُجد معه الدليل.

- تحيين الاستدلال وتحققه متوقف بالكامل على الدليل، وتكون الدليل متوقف بالكامل على الاستدلال.

- إذا بدأت عملية الاستدلال بدأ معها، في اللحظة نفسها، تكون الدليل، وإذا انتهت عملية الاستدلال انتهى معها، في اللحظة نفسها، تكون الدليل.

- إذا بدأ تكون الدليل بدأت معه، في اللحظة نفسها، عملية الاستدلال، وإذا انتهى تكون الدليل انتهى معها، في اللحظة نفسها، عملية الاستدلال.

ولعلّ أوجز التعابير التي تصف الأمور السابقة وأحسنها، التي تنم عن فهم عميق قول الجاحظ: "ومحال كون الفرع مع عدم الأصل، وكون الاستدلال مع عدم الدليل، والعقل مضمّن بالدليل، والدليل مضمن بالعقل، ولا بدّ لكل واحد منهما من صاحب، وليس لإبطال أحدهما وجه مع إيجاب الآخر"²⁰.

يبدو من الواضح الآن أنّ قوة التلازم الموجودة بين الاستدلال والدليل تبلغ حدّ الالتباس؛ إذ إن تعريف أحدهما يؤدي حتما إلى تعريف الآخر. فهما، إضافة إلى إمكانية عدهما وجهين لعملة واحدة ويتأثران ببعضهما البعض تأثرا كلياً ومتبادلاً، فإنّهما جدّ متشابهين في الوظيفة والمكونات وطريقة الاشتغال، فالدليل كما هو حال الاستدلال ثلاثي المكونات؛ مكونات يمكن استخراجها من تعريفات التهانوي وفق ما هو مبين في الجدول الآتي:

عناصر الانطلاق	الواسطة	عناصر الوصول	
الدليل	العلم	المدلول	التعريف الأول
العلة أو المعلول	النّظر	العلة أو المعلول	التعريف الثاني
الأثر أو المؤثر	الذهن	الأثر أو المؤثر	التعريف الثالث

أهم الأمور التي يكشف عنها الجدول، زيادة على إبراز المكونات الثلاثة للدليل واستجلائها، كشفه أن الواسطة التي تمكّن من الانتقال ما هي سوى الفكر المعبر عنه في التعريف الأول بمادته التي هي العلم، وفي التعريف الثاني بوحدة من وظائفه وهي النّظر، وفي التعريف الثالث بواحد من مرادفاته وهو الذهن.

3. الاستدلال في سياق البرهنة:

بعدما تسنى لنا التأكّد من أن الاستدلال يستعمل في سياقات للدلالة على معنى الانتقال، ننتقل الآن إلى تعريفات أخرى تؤيّد الوجه الثّاني لاستعمال الاستدلال المتمثل في إحالته على معاني البرهنة والتّدليل.

إلى جانب ما أوردناه سابقا بهذا الخصوص، فإن أكثر التعريفات المتداولة، خاصة في المؤلفات القديمة، هي كما ما يقول عنها شكري المبخوت: "الاستدلال على ما تفصح عنه الصّيغة في العربية طلب الدليل"²¹. وعلى هذا الأساس فإن الاستدلال عند ابن حزم الأندلسي مثلاً هو: "طلب الدّليل من قبل معارف العقل ونتائج"²². أو هو بصيغة أخرى "تقرير الدّليل لإثبات المدلول"²³. أو كما ورد في كتاب الكليات: "الاستدلال لغة طلب الدليل ويطلق في العرف على إقامة الدّليل مطلقاً"²⁴.

ثمّة سؤال يفرض نفسه بعد إيراد جملة التعريفات السابقة هو: على ما نقيم

الدّليل ولما نطلبه أو نطالب به؟

لعل الإجابة عن السؤال كامنة، أساساً، في المضمرات التي تنطوي عليها التعريفات السابقة؛ إذ إن طلب الدّليل وتقريره أو إقامته متوقفة، بالكامل وفي جميع

الأحوال، على وجود مسبق أو لاحق لما يمكن التعبير عنه عموماً: بالنتيجة؛ نتيجة يمكن الخلوص إليها إما من دون الإفصاح عن السبل والوسائط (عناصر الانطلاق، المقدمات) التي أدت إليها ومن ثم إضمارها، أو عن طريق ترتيب تلك السبل والوسائط ترتيباً منطقياً متصفاً بالدقة والصرامة اللتين لا تتركان مجالاً للثغرات والتناقضات. فترتيب السبل والوسائط، ومن ثم الإفصاح عنها بعد أو قبل النتيجة هو بعينه طلب الدليل أو إقامته. فالاستدلال، في الأخير، كما هو وارد في معجم لغة الفقهاء هو "إقامة الدليل على صحة الدعوى"²⁵؛ دون أن تفوت في هذا الموضع مسألة التنبية إلى أن الدعوى التي نحن بصدها في هذا المقام أشمل وأوسع من الدعوى الواردة في التعريف، فهي تشمل كل عناصر الوصول الخاصة بمختلف أنواع الاستدلالات، سواء أكانت تلك العناصر دعوياً أو معاني أو نتائج أو سلوكيات معينة... إلخ.

هكذا يتبين إذن، بعد عرض مجموع التعريفات السابقة التي كشفت عن كيفية استعمال الاستدلال في سياق الانتقال، ثم في سياق البرهنة والتدليل، أن دلالة على الانتقال دلالة عامة وثابتة وحضورها دائم في جميع العمليات الاستدلالية. أما دلالة على البرهنة والتدليل فهي دلالة إضافية زائدة عن الأولى يمكن التعبير عنها بصيغة: تبرير الانتقال والبرهنة عليه. فكل استدلال انتقال، لكن ليس كل استدلال برهنة وتدليلاً، بحيث ستتسع دائرة الانتقال لتشمل جميع العمليات الاستدلالية من دونما استثناء، في حين تنقلص دائرة البرهنة والتدليل لتقتصر فقط على عمليات استدلالية خاصة، تعبر عنها بوضوح العلوم بأنواعها؛ كون العلوم تتوفر، في الغالب الأعم، على نسب مقبولة من الدقة والموضوعية في ضبط طرق الانتقال من عناصر الانطلاق إلى عناصر الوصول؛ أي أنها تسعى دوماً لأن تكون نتائجها قطعية أو متصفة على الأقل بدرجات عالية من الصحة.

إن النتيجة الحتمية التي تقود إليها الأفكار السابقة، هي أن القيام بالعمليات الاستدلالية لا يتوقف على بعض الأفعال الإدراكية دون سواها، بل يتعداها إلى جميع الأفعال التواصلية سواء أكان ذلك التواصل إنسانياً، أو بين الإنسان وأشياء العالم

المحيطة به، أو حتى، إذا ما ذهبنا أبعد من ذلك، بين مكوّنات المادة الحيّة أو الصناعية. فالاستدلال "يشمل الصّور الاستدلالية الصناعية [...] بقدر ما يشمل أبسط ضروب الانتقال من حمرة الوجه إلى الخجل ومن تلبّد السّماء بالغيوم إلى هطول الأمطار ومن حكّ الأكفّ إلى وصول أموال ومن وقوع زقّ الطيور على ثياب الشخص إلى التّفاؤل باقتناء ملابس جديدة"²⁶. وعلى هذا المنوال يمكن أن نوسّع من مجال العمليات الاستدلالية إلى ما لانهاية، لتشمل كل الآثار الناتجة عن تأويل مختلف العلامات، بدءاً من أبسط الانتقالات إلى أعقدها. وعليه فإنه لا اختلاف مثلاً، إذا ما نظرنا إلى الاستدلال من زاوية عامة، بين لبس المعطف بعد الإحساس بالبرد، وغلق النافذة بعد قول زميل "الجو بارد اليوم"، وحضور حفل صديق بعد قراءة الكلمات الموجودة على بطاقة الدعوة التي أرسلها إلينا، وبين القول بأن معاني الكرم والضيافة هي المعاني المقصودة من قول قائل "فلان كثير رماد القدر". ويرجع سبب القول بعدم اختلاف الأمثلة السابقة، إلى أن عناصر الانطلاق والوصول والواسطة التي تمكّن من الانتقال، والتي تعدّ مكوّنات قاعدية لأيّ نظام استدلال، متحقّقة في الأمثلة جميعها، بما فيها أمثلة شكري المبخوت. وعليه فإذا ما أردنا استخراج تلك المكوّنات في أيّ مثال من الأمثلة السابقة، وليكن ذلك في مثال الفعل الكلامي، فستكون النتيجة وفق الشكل كالآتي:

عناصر الانطلاق	الواسطة	عناصر الوصول
قول الزميل "الجو بارد اليوم"	ظروف المقام + الخلفية المعرفية للمخاطب	غلق النافذة

4. العلامة عند شارل ساندرس بورس وعلاقتها بالاستدلال:

يبدو أنّ التّسوية بين الاستدلال والعلامة باعتبارها نتيجة عامة وصلنا إليها من خلال العرض السابق، قد ظهرت بصفة أكثر جلاءً، وفي مستويات عديدة، عند قطب من أقطاب السيميائيات العامة وهو شارل ساندرس بورس الذي تقتصر على بعض كتاباته وما قيل بخصوصها لتأكيد النتيجة السابقة وإثباتها. فأما ما تعلّق بالتّسوية

في جانبها الأكثر عمومية فبالإمكان إظهارها بعد الكشف عن التداخل الكبير الحاصل بين الاستدلال وعلم العلامة إن على مستوى الحدود أو على مستوى المواضيع، وذلك باعتبار علاقتهما بالمنطق. وبخصوص الحدود بالذات سنسعى لإبراز التداخل الحاصل على مستواها بإيراد مقدمتين والنتيجة المترتبة عنهما.

تكمن المقدمة الأولى في كون أحد مفاهيم المنطق قد ضبط "لا على أساس التحري في ما هو حاصل فعلا، لكن على أساس إنجاز العملية الاستدلالية التي بها ينتقل الفكر من المعلوم إلى المجهول"²⁷. وبهذا سيكون عمل رجل المنطق متمثلا، بصفة أساسية، في دراسة العمليات الاستدلالية الفعلية التي تقوم بها في حياتنا اليومية بغرض الكشف عن صورة أو بنية يجري الاستدلال وفقها، ثم التحقق من سلامة العملية الاستدلالية²⁸. وبناء على ما سبق يمكن القول، بصيغة مختصرة للغاية، إن "المنطق هو علم الاستدلال"²⁹.

أما المقدمة الثانية فتكمن في إجماع أغلب دارسي فلسفة بورس على أن علم العلامات عنده يلتبس التباسا دائما بعلم المنطق، إن لم يكن هو العلم ذاته في نهاية الأمر. إذ يقول جيرار دولودال Gérard Deledalle بهذا الصدد: "إن السيميوطيقا، التي هي المنطق مأخوذ في معناه العام، هي نظرية العلامات"³⁰. وفي الإطار نفسه دائما تقول كلودين تييرسولين Claudine Tiercelin: "سيفوتنا معنى المشروع السيميائي البورسي إن نحن نسينا أن هذا المشروع لن يأخذ معناه إلا بين أحضان المنطق والأنطولوجيا، وفعلا فإن بورس قد فهم دائما وأبدا العلامات في علاقتها بالمنطق قبل أي شيء آخر"³¹. لتضيف في موضع آخر قائلة: "قد أضحى المنطق، ومن ثم قسمه الأكثر صورية وشكلية، يعرف باعتباره سيميائيات، لكن هذا المنطق لا يحوي كل السيميائيات كون الأمر يتعلق فقط بتلك السيميائيات التي تطلق عليها تسميات: السيميائيات الشكلية، العامة، [...] أو حتى العلم النظري للعلامات عامة"³². ويبدو، في الأخير، أن المصدر الجامع للأقوال السابقة هي كتابات بورس نفسه، حيث يقول في أحدها: "سيكون الشخص الذي يبحث في إحالات الرموز على مواضيعها مجبرا على القيام

بدراسات جديدة تخص جميع فروع النظرية العامة للعلامات. ولهذا السبب سأعطي، بكل طواعية، لكتاب المنطق الذي أنا بصدد كتابته عنوان: المنطق باعتباره سيميائيات³³. ليضيف في موضع آخر، بتعبير أكثر وضوحاً: "ليس المنطق في مفهومه العام، كما أعتقد أنني قد أوضحت، إلا اسماً آخر للسيميوطيقا"³⁴.

إن النتيجة التي ستترتب عن التسليم بأن المنطق هو علم الاستدلال، وأن السيميائيات اسم آخر للمنطق، هي التسليم بداية بأن علم الاستدلال والسيميائيات بمثابة أسماء أخرى للمنطق، والتسليم، في آخر الأمر، بأن السيميائيات بمثابة اسم آخر لعلم الاستدلال.

يستدعي، بالضرورة، تداخلاً آخر في المواضيع بمنطقاتها وأهدافها. فأمّا ما تعلق بإظهار تداخل الأهداف، الذي سيصاحبه فيما يبدو إظهار تداخل المنطقات، فإنها لا تختلف، في جوهرها، عن أهداف المنطق الأساسية المتمثلة، حسب بورس، في: "تحليل الفكر والتعرّف على ما يكونه"³⁵. وعليه فإن التسليم بما قاله بورس أننا إلى جانب التسليم بأن الفكر غير قابل للتجربة والملاحظة المباشرتين سيقود، في مقامنا هذا، إلى طرح السؤال الآتي: ما هي المادة التي يشغل عليها المنطق في سعيه الدءوب لكشف خبايا الفكر وأسراره؟

يكمن القسم الأول من الإجابة في بعض ما ذكر آنفاً من أن الخطوة الأولى والأساسية التي لا بدّ لرجل المنطق من اجتيازها، هي إحصاء العمليات الاستدلالية الفعلية التي نقوم بها في حياتنا اليومية ثم دراستها قصد الكشف عن بنيتها؛ بنية لا تعدّ، في الأخير، سوى محاولة لشكلنة الفكر وترجمته واستجلاء لطرق اشتغاله استناداً على تجلياته الخارجية. إضافة إلى ذلك، يمكن إيراد نصوص أخرى تؤكد بدورها على أن المادة الأساسية التي يشغل عليها المنطق إنما هي العمليات الاستدلالية الفعلية، ولعلّ أؤكد تلك النصوص نص البعزاتي حينما قال: "إنه مهما حاول المنطق الصوري أن يعبر عن دقائق الاستدلال الفعلي فإنه لن يفلح إلا جزئياً. ولا يجب أن يؤخذ

هذا العجز كذريعة لكي لا يحاول المنطق التّقرب من الاستدلال الفعلي من أجل فهمه أحسن مادام أنّه زعم دائماً أنّه يترجم هذا الاستدلال³⁶.

إذا انتقلنا الآن إلى علم العلامة بمنطقاتها وأهدافها، كما أرادها بورس أن تكون، فأول الأمور الجديرة بالانتباه هي التعريفات الكثيرة المؤكدة على أن البحث السيميائي لا يختلف في عمقه عن البحث في الفكر والإدراك وطرق اكتساب المعرفة. ومرد ذلك كون "السيميائيات عند بورس غير قابلة لأن تفصل عن الفكر. إنها تقدم الشروط المنطقية للوجود، وهذا يعني أنها ليست شبكة يتم تطبيقها على الواقع، إنها خلاف ذلك تحلل سيرورة اكتساب المعرفة"³⁷. وعليه يمكن القول، باطمئنان، "إن الحديث عن سيميائيات بورس هو حديث عن تصوّره لعملية الإدراك"³⁸. أو إن السيميائيات "سيرورة لتحويل العالم من الحالة السديمية والأحادية وانعدام الشكل إلى ما يحدد الأشكال المختلفة للإدراك"³⁹. وعليه يمكن القول بكل بساطة إن "السيميوطيقا شكل للفكر"⁴⁰.

لا يمكن البتة عد الأقوال السابقة المحددة للأهداف العامة لسيميائيات بورس، أقوال مجانية أو أحكام قيمة، كونها ستجد، في النهاية، سندها الواضح والقوي في كتابات بورس نفسه، فحديثه في تلك الكتابات سواء أكان حول العلامة أو حول المقولات الفانيروسكوبية (catégories phanéroscopiques) التي أسس عليها نظريته في العلامة بأبعادها الثلاثة، أو حول السيميائيات بشكل عام سيقود، في النهاية، إلى استخلاص الأهداف السابقة. فيقول مثلاً بخصوص علاقة الفكر بالعلامات وبالتالي إظهار منطلق علم العلامات وأهدافه: "إذا كان الفكر غير متجل في الخارج عبر العلامات، لا نستطيع قول أي شيء أو معرفته. إن الفكر الوحيد الذي نعرفه لا يمكن أن يكون، إذن، سوى فكر بالعلامات"⁴¹. ليضيف في موضع آخر: "إذا رغبتنا في تحليل الظواهر الذهنية أو العقلية، فإن أنجع السبل للقيام بذلك هي دراستها لا من الداخل بل من الخارج؛ أي دراستها في العلامات وعبر النشاط السيميائي"⁴². إنه بالإمكان، إضافة إلى ذلك كله، استخلاص هدف بورس من بحثه السيميائي حتى

من تعريفه للفانيروسكوبية التي يقول بخصوصها: "الفانيروسكوبية (phanéroskopie) وصف للفانيرون (phanéron) الذي أعني به المجموع أو الكل المشترك الموجود في العقل، مهما كانت صفة ذلك الكل ومهما كان معناه، ومن دون أي اعتبار أيضا لمطابقته أو عدم مطابقته لشيء واقعي"⁴³.

نصل الآن، بعد استجلاء التداخل الكبير الموجود بين علم الاستدلال والعلامة، إن في المواضيع أو المنطلقات أو الأهداف، إلى محاولة تقريب صورة التداخل تلك بالتحقق من مدى صحة التسوية بين مفهوميهما. وتجدر الإشارة، بداية، إلى أن تلك التسوية قد كانت محل إشارات وضعها العديد من الدارسين، إذ يقول، مثلا، شكري المبخوت: "مفهوم الاستدلال، شأنه شأن العلامة والتمثيل"⁴⁴. أما أمبرتو إيكو فقد تعدى مجرد الإشارة إلى محاولة الكشف عن "الطبيعة الاستدلالية التي تميز العلامة"⁴⁵ بتخصيصه في كتابه الموسوم "السيمبليات وفلسفة اللغة" فصلا كاملا للموضوع بعنوان "العلامة والاستدلال"^{*}، حيث يقول في أحد النصوص مستنتجا: "الفكرة الأصلية للعلامة لم تتأسس على التساوي وعلى التعلق القار والمحدد من قبل السنن وعلى التكافؤ بين العبارة والمضمون، بل إنها تتأسس على الاستدلال"⁴⁶.

إن الاستدلال، فضلا عما سبق، عبارة، كما هو الحال في العلامة، عن نظام ثلاثي؛ نظام لا يختلف في عمقه عن نظام العلامة بمكوناتها وطريقة اشتغالها. فإذا كان الاستدلال مشروطا في تحقيقه، كما أسلفنا ذكره، بتوفر ثلاثة عناصر: موضوعات فيزيقية، ناحية فيزيولوجية، وأخرى سيكولوجية، فإن تكوين العلامة مشروط، كذلك، بوجود العناصر السابقة نفسها؛ لأن العلامة هي في المقام الأول "نمط خاص للتركيب يتم انطلاقا منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية التي تغطي مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل"⁴⁷. إضافة إلى ذلك فإن تعريف بورس للعلامة مستوحى من "الترابط الثلاثي بين عناصر الإدراك [هي نفسها عناصر الاستدلال]. ف "الفكر" (الذي هو من نظام الثالثانية) [الناحية السيكلوجية]

يستحوذ على الموجودات (التي هي من نظام الثنائية) [الموضوعات الفيزيقية] عبر الممكنات (التي هي من نظام الأولانية) [الناحية الفيزيولوجية]^{48*}.

واضح أن التسوية التي تمّ الكشف عنها في الفقرة السابقة متعلقة فقط بالأبعاد العامة لكل من الاستدلال والعلامة؛ أي أنها تسوية بين مفهوم الاستدلال باعتباره انتقالاً من عناصر انطلاق إلى عناصر وصول عبر واسطة، ومفهوم العلامة باعتباره إحالة ممثل على موضوع عبر مؤول. لكن إذا ما استرجعنا الآن ما قيل بخصوص الاستدلال في أنه لا يستعمل للدلالة على الانتقال فقط، بل يستعمل أيضاً للدلالة على البرهنة والتدليل، فإن السؤال الذي لا مناص من طرحه في مقامنا هذا هو الآتي: هل يمكن إيجاد دلالة البرهنة والتدليل في العلامة وفق تحليل بورس لها؟

يمكن القول، بداية، إن تحليلات بورس للعلامة، لا تكشف فحسب عن دلالة البرهنة والتدليل بشكل عام، إنها تحاول، أكثر من ذلك كله، وضع قائمة كلية ونهائية لجميع أنواع الاستدلالات، سواء أكانت تلك الاستدلالات بسيطة أو ظنية أو قطعية أو منطقية أو من طبيعة استقرائية أو استنباطية أو تمثيلية، "فكل تقدم في حركة السيميوزيس، وكل سيرورة انتقال سواء أكان ذلك داخل العلامة الواحدة أو بين مختلف العلامات عبارة عن استدلال"⁴⁹.

لا يعني ما لمحنا إليه سابقاً تتبع جميع أنواع الاستدلال التي تكشف عنها تقسيمات بورس للعلامة الكثيرة والمتشعبة والتوسع فيها، ذلك لأن مسألة كهذه ستدخلنا في قضايا منطقية بحتة ومعقدة، بعيدة كل البعد عن دائرة اختصاصنا. وعليه سنكتفي، قصد إتمام الحديث عن الاستدلال في علاقته بالعلامة، بالإشارة إلى أن دلالة البرهنة والتدليل المستخلصة من مفهوم الاستدلال، تتجلى بشكل مفصل في البعد الثالث للعلامة؛ أي في بعد المؤول. فالمؤول إذا ما نظرنا إليه، بداية، باعتبار تفرّعه إلى أولانية (الخبر) وثانينية (التصديق) وثالثانية (الحجة)، يمكن عدّه بمثابة وصف لثلاث عمليات استدلالية مختلفة من حيث قوة تبرير ربط ممثل بموضوعه؛ بحيث ستدرج هذه العمليات من "البرهنة في حالتها الدنيا"⁵⁰، التي تمثلها أولانية

الثالثية (الخبر)، إلى أن تصل قوة البرهنة إلى ذروتها في الثالثة الثالثة (الحجة) التي تتطابق، في عمقها، مع مفهوم البرهان والقانون⁵¹.

أما إذا نظرنا إلى المؤول باعتبار تفرعه إلى أنواع^{*}، فإن أهم ما تفصح عنه تلك الأنواع، إضافة إلى إمكانية عدّها هي أيضا كـ "تراتبات الاستدلال ودرجاته"⁵²، هي طبائع الاستدلال وأنواعه. إذ يمكن استكشاف مثلا الطبيعة الاستقرائية للاستدلال في المؤول الدينامي⁵³؛ كون هذا المؤول يشير "إلى كل المعلومات السابقة [...] ويستدعي ما يسميه بورس بالتجربة المحيطة"⁵⁴، وسوف لن يأخذ صفة الدينامية، أي طبيعته الاستقرائية إلا بـ "استحضار المخزون الثقافي الذي يحيط بالعلامة من كل الجوانب"⁵⁵. أما إذا حاولنا الآن استكشاف الطبيعة الاستبطانية للاستدلال فسنجدها بارزة مثلا في المؤول النهائي الثالث، كونه لا يحتاج إلى أي مؤول كي يكون، ولا يتطلب كذلك أية تجربة، فهو، بتعبير جيرار دولودال، استبطاني بشكل بات⁵⁶.

نخلص بعد هذا العرض الذي تدرجنا فيه من محاولة البحث عن مفهوم الاستدلال، إلى استجلاء علاقته بالدليل كمصطلح تراثي، ثم علاقته بالعلامة كمصطلح حادثي، إلى النتائج الآتية:

إن الاستدلال والدليل والعلامة، بصفة عامة، مصطلحات مختلفة تشير، في عمقها، إلى مفهوم واحد. حيث تبين أن أهم الأمور البارزة التي تلتقي فيها هذه المصطلحات إنما هو تعبيرها عن النظام والطريقة التي يشتغل وفقها الفكر. فالبحث في دقائق هذه المصطلحات وتفصيلها، إنما هو، في الحقيقة، محاولة لترجمة الفكر وفهمه عبر دراسة مظهراته الخارجية. وعليه يمكن، من ناحية، فهم سبب اشتراك الاستدلال والدليل والعلامة في النواة الدلالية التي تحيل خصوصا على نظام مشكل من مكونات ثلاثة. ويرجع سبب الاشتراك، فيما يبدو، إلى كون الاتصال الكثيف والدائم للفكر بالعالم المحيط به، وما ينجر عن ذلك الاتصال من نتائج وآثار وسلوكات واعتقادات وتحصيل معارف، هو المدار العام الذي يعبر عنه أي نظام من الأنظمة السابقة. ويمكن، من ناحية، أخرى فهم سبب القول بأن الاستدلال

والسيمائيات عبارة عن منطق أو اسمين آخرين له، لاشتراك الجميع في موضوع مركزي متمثل، بشكل أساسي، في السعي الدعوب للكشف عن كنه العقل وخباياه.

إذا أردنا الآن استخراج الفكرة الجوهرية الجامعة بين التعريفات السابقة الخاصة بالاستدلال. أي بتعبير آخر، إذا ما حاولنا صياغة تعريف بسيط وعام له، فإن أهم الأمور التي يجب الإشارة إليها، بل التركيز عليها، قبل تلك الصياغة، هو أن تعريف الاستدلال، بصفة عامة، لا يختلف عن تعريف العلامة. وعليه يمكن القول إن أهم ما تحيل عليه كلمة "استدلال" إنما هو إحالتها بالخصوص على: نظام مشكّل من ثلاثة مكونات: أول وثان وثالث. فأمّا عن طبيعة هذه المكونات فبعضها عائد إلى ما هو فيزيولوجي ذهني والبعض الآخر إلى ما هو عياني*. سينشأ عن احتكاك المكون العياني والمكون الفيزيولوجي والتأثير المتبادل بينهما حركية ودينامية، أو بتعبير دقيق، سيرورة منتجة تؤدي إلى خلق مكون ثالث (مكون ذهني) يكتمل به النظام الاستدلالي. فإن بقي هذا النظام في ذلك المستوى (السيرورة المنتجة) فهو إذن انتقال من شيء إلى آخر عبر واسطة، وإن ارتقى إلى محاولة تعليل الانتقال فهو انتقال أو سيرورة منتجة مسبوغة بالبرهنة والتدليل.

الهوامش:

- 1- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ط5، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997، ص 246.
- 2- بناصر البعزاتي، الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 237.
- 3- ينظر: شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ط1، دار المعرفة للنشر وكلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة (تونس)، 2006، ص 18.
- 4 - Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, édition Seuil, Paris, 1996, p49.
- 5- Le petit Larousse illustré, Larousse, paris, 2001, p 544 .
- 6- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج وآخرون، ط1، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996، ص 152.
- 7- سهيل ادريس، المنهل: قاموس فرنسي عربي، ط35، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص29.
- 8- م. ن، ص656.
- 9- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 162.
- 10 - Voir: Jayez. J, L'inférence en langue naturelle, Hermes, Paris, 1988, p 15.
- نقلا عن: شكري المبخوت، م.س، ص 19.
- 11- سمير عبده، التحليل النفسي لقوة الاستدلال، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1994، ص ص 5- 6.

- 12- ينظر: محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني أبو الفيض، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، دمن، دت، ج1، ص 24.
- 13- التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص 152.
- 14- م. ن، ص ن.
- 15- م. ن، ص ن.
- 16- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص 38.
- 17- سيف الدين أبي الحسن علي بن أبي علي بن محمد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، راجعها ودققها مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ج3، ص34.
- *- يقول التهانوي معرفًا الدلالة: "هي على ما اصطلح عليه أهل الميزان والأصول والعربية والمناظرة أن يكون الشيء بحاله يلزم من العلم به العلم بشيء آخر [...] والشيء الأول يسمى دالا والشيء الآخر يسمى مدلولاً. والمطلوب بالشيئين ما يعمّ اللفظ وغيره". التهانوي، م.س، ص 787.
- 18- جيرار دولودال، بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات: مدخل إلى سيميوطيقا شارل س. بيرس، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بوعلي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000، ص 67.
- 19- نصر حامد أبو زيد، "العلامات في التراث: دراسة استكشافية"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، 1986، ص 78.
- 20- الجاحظ، الرسائل: الرسائل الكلامية - كشاف آثار الجاحظ، قدم لها وبوبها وشرحها: علي أبو ملح، ط3، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1995، ص 128 - 129.
- 21- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 18.
- 22- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، تقديم: إحسان عباس، تحقيق: أحمد محمد شاكر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، دت، ج1، ص 39.

- 23- أبو الفيض، تاج العروس من جواهر القاموس، ج1، ص 24. ينظر أيضا: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، كتاب الكليات، تحقيق: عدنان درويش- محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1419هـ - 1998م. ص 114. ينظر أيضا: علي بن محمد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1405 هـ، ص: 34- 87.
- 24- الكفوي، م.س، ج1، ص159. ينظر أيضا: التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص 151.
- 25- محمد رواس قلعه جي، حامد صادق قنيبي، معجم لغة الفقهاء عربي - إنكليزي مع كشاف إنكليزي-عربي، ط2، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص 60.
- 26- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 19.
- 27- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس؛ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 49.
- 28- ينظر: أحمد أنور أبو النور، المنطق الطبيعي: دراسة في نظرية الاستنباط الأساسية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993، ص 75.
- 29- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1998، ص 89.
- 30- جيرار دولودال بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات: مدخل إلى سيميوطيقا شارل س. بيرس، ص 13.
- 31- Claudine Tiercelin, C.S.Peirce et le pragmatisme, 1re édition, Presses Universitaires de France (P.U.F), Paris, 1993, p 46.
- 32 -Ibid, p 45.
- 33 - Charles S. Peirce, écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, édition du Seuil, Paris, 1978, p 50.

- 34- تشالز ساندرس بيرس، "تصنيف العلامات"، ترجمة: فريال جبوري غزول، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 137.
- 35 -Claudine Tiercelin, C.S.Peirce et le pragmatisme, p 78.
- 36- بناصر البعزاتي، الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية، ص 79.
- 37 -Jean Fisette, Introduction à la sémiotique de C.S.Peirce, Collection " études et documents", Montréal, Québec, 1990, p 5.
- 38- سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- لبنان، 2005، ص72.
- 39- سانكدو كيم، "حول مشروع تاريخ السيميوطيقا. أسئلة وقضايا إبستمولوجية"، ترجمة محسن أعمار، مجلة علامات، العدد 21، <http://saidbengrad.free>، نوفمبر 2003
- 40 -Ibid.
- 41 -Claudine Tiercelin, C.S.Peirce et le pragmatisme, p 55.
- 42 -Ibid, p 55.
- 43 -Charles S. Peirce, écrits sur le signe, p 67.
- 44- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 17.
- 45- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص 205.
- *- يمتد الفصل من الصفحة 43 إلى الصفحة 114. الكتاب المترجم.
- 46- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص 204.
- 47- سعيد بن كراد، "المؤول والعلامة والتأويل"، مجلة علامات، العدد 9، <http://saidbengrad.free>
- 48 -Ibid.

- * - لا تنتمي العبارات الموجودة بين المعقوفتين إلى النص المستشهد به. إنها إضافة من عندنا بهدف المقارنة بين أبعاد العلامة وعناصر الاستدلال.
- 49 - Jean Fisette, Introduction à la sémiotique de C.S.Peirce, p 68.
- 50 - سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ص 123.
- 51 - ينظر: جيرار دولودال بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 79.
- * - يتفرع المؤول إلى المؤول المباشر والمؤول الدينامي والمؤول النهائي. يتفرع المؤول الدينامي إلى مؤول دينامي أول وثان. ويتفرع المؤول النهائي إلى مؤول نهائي أول وثان وثالث. ينظر: مس، ص ص 97- 98.
- 52 - محمد مفتاح، "مفهوم الحقيقة عند شارل.س.بورس"، مجلة فكر ونقد، العدد 2، سبتمبر 1997.
http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/n02_03miftah.htm
- 53 - ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ص 99.
- 54 - من، ص.ن .
- 55 - من، ص 96.
- 56 - ينظر: جيرار دولودال بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 98.
- * - لا يعني القول بأن من مكونات الاستدلال ما هو ذهني وما هو عياني إغفال العمليات الاستدلالية العقلية التي تكون فيها المكونات جميعها ذهنية. وهو ما يسمى عادة بالتأمل الفكري المجرد.

النّص الأدبي الإلكتروني وعلاقته بنظرية التلقي

أ.بوفرومة حكيمة

جامعة المسيلة

لقد شغل تحليل النّص حيزا كبيرا من البحث المنهجي المعاصر، وبدأت المناقشة المنهجية بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة تميز النقد المعاصر، خاصة نقد القرن العشرين، فأظهرت المناهج الحديثة سعيا كبيرا إلى وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية التي تقاربه مقارنة شاملة.

ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النصوص، وكأنّما يستدرك بعضها بعضاً في حركة مستمرة، فقد أمنت المناهج السياقية النظر في خارج النص، بينما جاءت المناهج الداخلية لتصحيحه في مقارنة للنص تقصي الخارج بما في ذلك المؤلف ومتلقي النص، ومن ثم حدثت المناقشة الأوسع التي غاصت في بنية الأدب بذاتية المتلقي، فأصبحت دائرة العمل الفني تشع من خلاله ليرسم مقارنة جديدة في الخريطة النقدية الحديثة، ليبدأ علاقة تحاور مع النّص، ولعلّ نظرية التلقي هي «الرهان المعرفي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النّص، القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة»⁽¹⁾.

اهتمت اتجاهات ما بعد البنيوية بالمتلقي، فحاولت تصحيح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، التي من أبرزها الضمنية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ، فجاءت كرد فعل حاد على الانغلاق النصي⁽²⁾، وقد تمثلت هذه الاتجاهات في أربع نظريات مهمة هي: القراءة والتلقي، التفكيك، التأويل، والسيمولوجيا⁽³⁾ وكلها

لها دور كبير في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة، وهي تنظر إلى النص على أنه مستوى يفيد القراءة، ولا يختزل دور القارئ في الكشف عنه، مما أحدث تطوراً في النظرية الحديثة.

إنّ الاهتمام بالقراءة والقارئ قد شغل بال الكثير من الدراسات المبكرة كنقد استجابة القارئ ودراسات الاتجاه البنيوي الذي يهتم بعملية القراءة خاصة "تودوروف" و"رولان بارت"، ودراسات السيميولوجيين ولاسيما "أمبرتو إيكو"، ولن يقف البحث إلاّ على النظرية التي جعلت فعل التلقي محوراً لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ما بعد البنيوية، وهي (نظرية التلقي) التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية لتدخل إلى فضاء النص، لإعادة الاعتبار إلى القارئ الذي يعدّ من أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي.

إنّ ما يهمنا هنا هو كيفية دخول المتلقي إلى الفضاء النصي الذي لم يعد في عصر التكنولوجيا مقتصرًا على الجاهز من المطبوع، بل على القارئ أن يتوغل بنفسه للبحث عن هذه النصوص، ويتعلق ذلك بالوسائل الحديثة ومدى استفادة الأدب من المعطيات التكنولوجية وثورة المعلومات المعاصرة وانعكاس ذلك على عملية التلقي، على غرار ما حصل من تفاعل ونماذج بين النظريات الأدبية والنقدية سابقا والعلوم والنظريات الأخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وغيرها.

تعتبر هذه الدراسة كمحاولة للرد على أولئك الذين يرون أنه لا علاقة بين الأدب والتطور التكنولوجي، نظرا لاختلاف طبيعة كلّ منهما، فالأدب في ضوء التطور التكنولوجي الكبير وظهور شبكة الإنترنت، استطاع أن يستفيد من هذا التطور وأن يتأثر به تأثراً بالغاً، لكونه لصيقاً باليومي وغير منفصل عنه.

إنّ الأمر لا يتوقف على الأدب فحسب، بل على عملية تلقيه وعلى عناصر العملية

الإبداعية، فما هي العلاقة القائمة بين فنية الأدب وعملية التكنولوجيا؟

إنّ التفاعل بين الأدب والتكنولوجيا ينتقل من الورقية إلى الإلكترونية، فالنص

بدأ مع مرحلة الشفاهية، ثم انتقل إلى مرحلة الكتابة وحاليا المرحلة الإلكترونية،

التي شكلت انتقالا في حياة النص الأدبي من عهد إلى عهد، وهذا يعدّ طفرة كبيرة لها الأثر البالغ الذي يتجاوز نوع النصوص إلى طبيعتها، ومن هنا أصبح جهاز الكمبيوتر وسيطا بين المبدع والمتلقي، وكما استفاد المبدع من التقنيات الحديثة في تقديم نصوصه، كذلك استفاد المتلقي من هذه التقنيات في تلقي تلك النصوص، كالاستعانة بالصوت والصورة المتاحة له للتنقل عبر فضاء النص.

إنّ هذه النصوص تحظى بتنوع الجمهور وعالميته، وتفتح على جميع الوسائط المتاحة، بحيث تتحول إلى عالم مسرحي متحوّل ومفتوح على كلّ الاحتمالات، محررة لغتها من قيود الزمان والمكان وقيود المادة، وإذا كان المبدع سابقا يحتاج إلى مجموعة من الوسائط للوصول إلى جمهوره، فإنّ المبدع الإلكتروني لم يعد محتاجا إلى ذلك، بحيث أصبح مبدعا متعددًا من خلال ما وفره الأدب التفاعلي من إمكانية لكل شخص أن يختار المسار الذي يناسبه لإكمال النص.

وقد ترتب على هذا التطور تطور آخر على مستوى التلقي الذي انتقل من المتلقي الورقي إلى المتلقي الإلكتروني، بحيث نجمت عنه تغيرات تتمثل في تعددية الخيارات المتاحة أمام المتلقي الإلكتروني، إضافة إلى الوقت الذي أصبح ملكا لذلك المتلقي، فإذا كان النص الورقي منتهيا عند صدوره في كتاب، فإنّ النص الإلكتروني قابل للتعديل سواء من قبل المبدع أو المتلقي، لكون هذا النص يتميز بالرحابة والاتساع، وهو نص قابل للتغيير مع كلّ قراءة، وبالتالي فهو نص غير مكتمل.

كما أنّ الفراغات الموجودة في النص الإلكتروني تكون مصحوبة بدعوات إعلانية للقارئ من قبل مبدعه لكي يحاول إكماله وفق ما يراه مناسبا، وقد اقتضى ذلك من المتلقي أن يكون واعيا بدوره، وعدم استسلامه لما هو موجود في النص، لجعله يكون أكثر مشاركة في العملية الإبداعية.

فالنص حسب "أيزر" ينطوي على عدد من الفجوات تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات، لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهذا يعني أنّ النص في رأيه يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، تتمثل فيما

يعرف عند "أيزر" بالقارئ الضمني⁽⁴⁾، وهذا له علاقة بتلك الدعوات الإعلانية التي ييئها المبدع الإلكتروني، ليكمل المتلقي الفراغ، كما أن هذا النوع من المتلقين له علاقة بالقارئ الضمني الذي أشار إليه "أيزر"، فكلاهما يبذل جهداً لملأ الفجوات المتروكة في النص، لجعل المتلقي مشاركاً في بناء المعنى.

يذهب "سعيد يقطين" إلى أنّ زمن المطبعة والكتابة على الورق ذاهب إلى الأفل، نظراً للإمكانيات المدهشة التي يقدّمها الحاسوب لهذا النص من جهة العلاقة ما بين مبدع يقدّم نصاً جديداً ومختلفاً يتخطى ثلاثية: الكاتب - النص - المتلقي، التقليدية نحو رباعية: المبدع - النص المترابط - الحاسوب - المتلقي، فالمتلقي سيتفاعل مع هذا النص باعتباره أحد أطراف العملية الإبداعية من جهة، ومنتجاً ثانياً للنص من جهة أخرى، وهذا لا يعني أنّ «الحاسوب كآلة للكتابة يتّسع لممارسات أخرى تؤثر في النص وفي مجمل العملية الإبداعية، فتدفع بها نحو فضاء من التفكير والبحث والفن والأدب والنظرية الأدبية»⁽⁵⁾، وهذا يعني أن نكون أمام رؤية وممارسة جديدتين للثقافة والفكر.

كما أنّه ينبغي الإشارة إلى أنّه ما كان يمكن الحديث عن النص الإلكتروني، لولا التطور الذي طرأ على مستوى النظرية والتعامل مع النصوص في الحقبة البنيوية، حيث اتسع مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة الثابتة والمتحركة بالإضافة إلى الصوت، وبالتالي فإنّ هذا النص سوف يتيح للقارئ إمكانيات كبيرة للتفاعل والتعامل معه، وإنّه يتغير ويتطور بتطور الوسائط، لأنه يعطي إمكانيات مهمة للتحكم فيه وتوجيهه وفق متطلبات القارئ وتدخله فيه وفق ما يرافق حاجياته ورغباته، وهذا يستدعي خبرة أساسية في إجادة العمل على الحاسوب.

إنّ انتقال النص من البيئة الورقية إلى البيئة الإلكترونية قد حمل معه الكثير من التحولات على صعيد التنظير حول مفهوم هذا النص الجديد، ممّا أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة تعبّر عن حيثياته وتصورات الجديدة، فالنص الإلكتروني متشعب ومتعلق مع عدّة قضايا كنظرية التلقي والنقد وغير ذلك.

وينبغي الإشارة إلى أنّ أدباء الإنترنت قد أصبحوا قارئين لأنفسهم أكثر من القراءة للأدباء المعروفين المنجزين، فالمبدع الجديد يقيم تناسلا حوارية نصوية مع زملائه المبدعين الجدد، ممّا يضفي على الحركة الأدبية حركية أوسع، بدلا من عامل توفر النصوص بسهولة للقراء وبطريقة بسيطة بعيدة عن التعقيد، ولهذا فإنّ الشكل الجديد للأدب قادر على المحافظة على وجوده وعطائه وأثره في حياة الإنسان⁽⁶⁾.

إنّ الشبكة الإلكترونية قادرة على الوصول إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين، لأنّ النص الإلكتروني لا يكلف متلقيه شيئا، مع ملاحظة ازدياد أعداد مستخدمي الإنترنت، بالإضافة إلى إبقاء النص على الشبكة، فالنص أصبح قابلا للتحويل والحفظ والنسخ وإعادة النشر مرارا، ممّا يعني أنّ النص أصبح في علاقة لا متناهية مع المحيط القرائي.

يحتل الحاسوب موقعا جوهريا في الإبداع التفاعلي بوجه عام، فهو أداة الإنتاج والتلقي في الوقت نفسه، وبدونه يستحيل التحدث عن هذا النوع من الإبداع، ومن خلال توظيف الحاسوب كوسيط للإنتاج والتلقي، يتبين لنا أنّ هذا التوظيف لم يؤد فقط إلى ظهور نمط إبداعي جديد فحسب، ولكنّه أدّى أيضا إلى بروز اختصاص جديد يتحدّد عبر اشتغاله بهذا النص الجديد، وهو ما يسمى "بالوسائط المتفاعلة"⁽⁷⁾، باعتبارها تتصل بالجال الذي نؤطر ضمنه الإبداع أو التواصل بين المبدع والمتلقي والذي يتحقق باستخدام الحاسوب، وقد صار الأدب بمقتضاها يوظف الصورة والصوت إلى جانب اللّغة، ولهذا فقد جاءت الوسائط المتفاعلة لتعيد إلى الإبداع، وضمنه الأدب موقعه ضمن مختلف الوسائط، وإدماجه في هذا السياق في الوسائط وقد صارت تفاعلية، إذ لا يمكن لهذا التفاعل بين مختلف الأطراف (المبدع - النص المترابط - المتلقي - الحاسوب) إلّا أنّ يدفعنا إلى التساؤل عمّا أضافته هذه الوسائط المتفاعلة للإبداع والأدب وعمّا يمكن أن يجنيه المبدع والمتلقي من جراء تفاعلهما واستخدامهما لهذه الوسائط في التواصل؟

إنّ هذه الطريقة ترمي إلى تحقيق مقصد أساسي هو دفع كل من المبدع والمتلقي العربيين إلى تكوين فكرة وتحصيل معرفة أولى عن الإبداع التفاعلي وعن النص المترابط وعن الوسائط المتفاعلة، وإلى خوض غمار التجريب (تجريب مغامرة جديدة في الإبداع والتلقي) أي في التواصل.

إنّ الثورة المعلوماتية والوسائط المتفاعلة قد حوّلت العالم إلى قرية صغيرة، ولكن هذه القرية لا يمكن ولوج أسوارها بدون استيعاب واستثمار هذه التكنولوجيا المتطورة على النحو الأكمل، ليس على الصعيد الاقتصادي فحسب وإنما على صعيد النص الأدبي أيضاً⁽⁸⁾.

والنص المترابط مفهوم وضعه "تيودوره نيلسون" عام 1960م، ليشير إلى شكل للنص الإلكتروني، وتكنولوجيا المعلومات الجديدة بشكل جذري، وأسلوب النشر⁽⁹⁾ ولهذا عدّ الأدب التفاعلي أدباً إلكترونياً، يعتمد على النشر الإلكتروني، وعلى تكنولوجيا المعلومات المعاصرة بكلّ ما تتيحه من إمكانيات الاتصال المتعددة.

إنّ الأدب التفاعلي لم يكن ليظهر لولا التطورات التي شهدتها وسائط الاتصال، وخاصة الحاسوب الإلكتروني في الفترة الأخيرة، وغالباً ما يتضمن الكلام عن هذا الجنس الأدبي الجديد الإشارة إلى رواية "قصة الظهيرة" لميشيل جويس، التي ظهرت عام 1986م⁽¹⁰⁾ بوصفها أوّل رواية تفاعلية، وقد فرض هذا النص الجديد شروطاً جديدة للتلقي، فراح المنظرون يتحدثون عن قارئ المستقبل الجديد ومواصفاته، كإجادة التعامل مع الحاسوب الإلكتروني، ومعرفة لغته وامتلاك مهارات التصفح والبحث، والقدرة على الإبحار في عالم الإنترنت، والإلمام ببرامج الحاسوب الأساسية، وبمهارات بناء البريد الإلكتروني، وامتلاك عقلية تحليلية تركيبية، والحكم على قيمة ما يقدم له⁽¹¹⁾، وهذه الشروط هي شروط عامة للتلقي، وتطبق على الأدب أيضاً.

إنّ عملية التلقي المستقبلية هي إذن عملية تفاعلية، وإن قارئ المستقبل لن يكون بنفس الطواعية والتلقائية والاتكالية المعتادة في السابق، وهذا التصور الجديد تواجهه بعض المشكلات، فالأدب المطبوع ورقياً يعرف القارئ النشيط غير السلبي، وقد

نشأت نظريات القراءة والتلقي لمقاومة فكرة القارئ السلبي الخاضع للتلقين، فكانت فكرة الفاعلية هي المقابل الإيجابي للتصور السلبي القديم للقارئ في النظرية النقدية. إنَّ القارئ يظهر أثناء تلقي النص بوصفه منتجا لا يقنع بكون النص مجرد من القواعد الحاكمة، ويشترك بنشاطه هذا مع الأديب في لعبة الخيال، وإنَّ جوهر فكرة تفاعل القارئ مع النص ليس جديدا على النظرية النقدية، وإنما الذي اختلف هو شكل التفاعل لا نوعه، وهذا يعني أنه ثمة نقاط مشتركة يمكن أن تمدنا من خلالها النظرية النقدية، التي باتت توصف بالتقليدية، لأنها ترتبط بالأدب المطبوع، الذي حلت نهايته بتصورات ومفاهيم تعين على فهم نشاط التفاعل الرقمي، بوصفه عملية اتصال تشمل النص والقارئ اللذين يلح عليهما الخطاب النقدي الناشئ حول الأدب التفاعلي.

الهوامش:

- 1 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 32.
- 2 - ينظر: م ن، ص ن.
- 3 - ينظر: م ن، ص ن.
- 4 - ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص 147.
- 5 - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، عرض وقراءة: عزت عمر، جريدة البيان، 2006/5/2م، العدد: 3، ص 8.
- 6 - ينظر: رامي أبو شهاب، النص الرقمي... تغيرات خطابات النقد والإبداع والتلقي، <http://www.al-watan.com/data/20080119/innercontent.asp?val=culturel-2>.
- 7 - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2005.
- 8 - ينظر: عزت عمران، من النص إلى النص المترابط للناقد سعيد يقطين إلى جماليات الإبداع التفاعلي. http://www.anaween.net/index.php?action=show_Details&id=332
- 9 - ينظر: أحمد أحمد عبد المقصود، الأدب التفاعلي والنظرية النقدية. Http://www.jehat.com/jehaat/ar/aljeha_ahkhamesa/ahmed_abdlmagsood.htm.
- 10 - ينظر: المرجع نفسه.
- 11 - ينظر: المرجع نفسه.

أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي

د. إسماعيل بن اصفية

جامعة عنابة

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين: أحدهما ذاتي، ممثلاً في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويماً نحويًا وبلاغياً، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقافي العربي، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثير بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلاً شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه غبد النبي اصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي الغربي والإفادة منه

فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية¹. ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحيانا إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة والمازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي²، نظير طه حسين ومحمد مندور وأحمد ضيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية³.

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، وأمدت الناقد بتصورات وأدوات شجعت على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحية بوصفها شكلا أدبيا مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»⁴. كما أن النقد - الوجه الثاني لعملة المسرح - الذي صاحب المسرحية عبر مسارها - رغم ضعفه وقصوره - كان هو الآخر مدينا إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في

التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطا ملحوظا في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيما ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها ماديا ومعنويا. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسلة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لا سيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحدثة.

ولما كان برتولد بريخت (1889 - 1956) ومسرحه الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياها وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين⁵. فشكّلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زادا مسرحيا كبيرا.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إيسن (1828 - 1906)، وتشيكوف (1860 - 1936)، وجورج برنارد شو (1886 - 1950)، ويوجين أونيل (1888 - 1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطورا ملحوظا بعد صدور مجلة "المسرح" التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنيا، فقد أتاح نشر مسرحية "مصرع كليوباترا" المجال واسعا لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا سيرة

هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساءوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهتره غرها جمالها، فضحت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجالات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسهير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبد القادر ...

وخصصت مجلة "الكاتب المصري" قسما من أعدادها أسمته "شهرية المسرح"، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي⁶. وسارت مجلة "الكاتب"، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجالات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان "جولة في مسارح العالم"⁷. وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه "المسرح العالمي في شهر" يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينيات والستينيات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقا أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت- هي الأخرى- تطورا ملحوظا، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضا في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير

من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملحمي⁸، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثل النقد الأرسطي، والاستجابة لما يطرحه المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فلقى المسرح الملحمي- مع مطلع الستينات- استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا، كما شهدت مدا اشتراكيا، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه «مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية»⁹.

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال عليه، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عنه نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوو الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكره الوظيفة الاجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد الأربعينات ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينيات في مضمونه ما كان قد تبلور

لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينيات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع...»¹⁰.

وبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه «باحث عن إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل»¹¹. والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكرا وفنا، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثر بما يطرحه، لا سيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا - في بعض ملامحه - مألوفا لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي - وهي إحدى تقنيات هذا الشكل - فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أنشتاين، فقد كان يردد متباها : أنا أنشتاين الشكل المسرحي الجديد»¹².

وعلى نحو ما كانت درجة التأثير به متفاوتة لدى هؤلاء الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفة، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا

الفكرية للنص المسرحي، لا سيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغيير، ولكونه مسرحا يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حلّ لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، «قد أبى على مسرحه أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معا، كان مسرحه مسرحا للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها»¹³

وهو مسرح مغربي لأنه ثَمَّن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية¹⁴. وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية «أنا لا أهدف أن تدوم أفكارى فحسب، ... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»¹⁵.

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، عبد المنعم تليمة وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قاضياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفها خيارات إيديولوجية، تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمة لا سيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكريا (باعتباره مسرحا اشتراكيا يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح

الملحمة إبداعا وتقويما كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينيات ذوي الاتجاه اليساري»¹⁶.

وكان كتاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقد في التعريف بالمسرح الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء روادا يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وأبرز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعاً لا رواداً. فهل مرد ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقد العرب الذين ظل الكثير منهم أسرى لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم، فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك¹⁷.

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة

أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من «رديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائما هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه - بطبيعته - إلى ما هو خارج العمل الأدبي»¹⁸.

والكثير مما نسميه نقدا مسرحيا بريختيا لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسيحلية وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح¹⁹ فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواترا في العملية التقييمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لا سيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه. ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعليمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد

المسرحي العربي، الذي راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاها عاما في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدرُوا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهما تقليديا خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغي هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية تترابط في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعا لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنوان الجزء الأول بـ "الكلمة"، والثاني بـ "الموت"²⁰، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية "ياسين وبهية"، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية "يا بهية خبريني" على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء²¹.

واختار رؤوف مسعد مسرحية "القناع والخنجر" - وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي- نظام المشاهد بدلا من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنوانا، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثير بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جدارا وهميا يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذرا مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصا التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي.

وبإسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على خشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل- الذي ظل مقطوعا في التجارب المسرحية السابقة- بين طريفي العملية الإبداعية (جمهورا وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدون، وجمهور، ومخرج، ومؤلف.

والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدرا محتوما، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضا في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد - كما كان في المسرح الأرسطي- متلقيا ومستهلكا سلبيا، بل أصبح شاهدا واعيا ومشاركا فعلا فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهدا محايدا وصامتا.

ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضاً مسرحياً تخلق فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: «ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيداناً بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا - وما زالت أضواء الصالة مضاءة- الستارة تفتح وتغلق ... وبدا أن هناك خلافاً قد وقع في إدارة المسرح، إذ أن الستارة قد فتحت وما زال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدير المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالباً من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتداداً للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة»²².

وحيث يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعدّ جزءاً لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لا سيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بيرخت، وكان أحد كتابها ومفكرها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، واليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحمله وظيفية أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدراً محتوماً، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس

الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية "عسكر وحرامية" لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية "القاعدة والاستثناء" لبريخت، «ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعانى مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة»²³.

وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل "الصفقة" و"الأيدي الناعمة" و"أشواك السلام"، التي كانت انعكاساً مباشراً لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: «بعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لا بد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتأثير الاجتماعي ... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية "الأيدي الناعمة" التي تمجد العمل ومسرحية "الصفقة" التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه»²⁴، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم²⁵.

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحث علق حسين مروة على مسرحية "الطعام لكل فم" للحكيم أيضاً بقوله: «قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبير على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي». وأثنى على مسرحية "مأساة جميلة" للشرقاوي، لأنها تمثل - في نظره - أنموذجاً لانفتاح

الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج²⁶. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"، انتهى فيه إلى القول: «وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل»²⁷.

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياسا إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن "ياسين وبهية" تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول "أمين" الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيدا آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الانجليز والإقطاع. ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقا من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية "أهل الكهف" التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها «أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية»²⁸.

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل: «هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم...»²⁹.

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقييمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة التفاضلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً، ونظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثيل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها.

وشيوخ ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالوجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فيما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة.

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب «توجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق...»³⁰

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثته بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكايات التي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضارا

لشخصية الراوي، وأكثر توظيفاً لها اقتداءً ببريخت فقد افتتح مسرحية "ياسين وبهية" باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمراً جديداً على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلاً بين أن تتجو بنفسها وتتفرض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجذبها إلى نجدته... ولم يكن غريب أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه»³¹.

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثير بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملاً في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصياتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحث على شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابه "قالبنا المسرحي" الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقاداً، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان "نحو مسرح مصري"³²، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحة بديلاً عن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعد

الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد"³³، وعلي عقله عرسان في "الظواهر المسرحية عند العرب"³⁴، معمقا فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلهما أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدنا عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكريم برشيد في مؤلفيه "التنظير المسرحي" و"البحث عن المسرح العربي"، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات.

وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراود من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأصيله، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولا يزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكريا وفنيا، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلا قياسا إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقدا؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلا، بل إن كتاباته النقدية - على الرغم من قلتها - لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظريته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديدا، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعا وانحسارا على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية³⁵، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف

عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام هذا المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج.

زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصورات الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديدها، فالملاحمة والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عددا من المسرحيات الملاحمة مثل "النار والزيتون" لألفريد فرج، و"آه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور، و"مأساة جيفارا" لمعين بسيسو، و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملاحمة إلا أنها قومت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية "آه يا ليل يا قمر" السرد دون المسرحية عيبا فنيا، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملاحمة يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد³⁶.

والتزم الشرقاوي في "الفتى مهران" عددا من حرفيات المسرح الملاحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قومها من منظور كلاسيكي بحث، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضا، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبد الرحمان الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضا بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية³⁷.

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دارستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعته بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي. ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينيات، ومارست تأثيرا في العملية المسرحية إبداعا ونقدا وإخراجا، إنه مؤسس لقيم مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

الهوامش والإحالات:

- 1- عبد النبي اصطياف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1، جامعة دمشق 1991، ص 44.
- 2- عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصاييف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- 3- تتبع الدكتور عبد المجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1996.
- 4- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ص 17.
- 5- أهمها: فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هوابتيج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلاسكي.
- 6- حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، ص 28.
- 7- المرجع نفسه، ص 29.
- 8- يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964 - 1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه "الأركانون الصغير" ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.
- 9- طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأربد، ص 61.
- 10- السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الإسكندرية، ص 276.
- 11- المرجع نفسه، ص 276.
- 12- فرانك هوابتيج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.
- 13- تطور البناء الفني، ص 276.
- 14- حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة القاهرة، ص 345.
- 15- يوسف عيد، المسرح: الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 161.
- 16- تطور البناء في أدب المسرح، ص 276.

- 17- رشيد بوالشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي، ع 141 - 142، مارس 1983، ص 299.
- 18- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 68.
- 19- كان فاروق الدمرداش سباقا إلى التعريف بمسرح بريخت على الخشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية "طبول الليل"، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية "الإنسان الطيب من شتروان"، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص 65.
- 20- تخلي صلاح عبد الصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلي والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.
- 21- عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتي "آه يا ليل يا قمر" و"قولوا لعين الشمس"
- 22- تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 563.
- 23- محمود العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243
- 24- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص 121.
- 25- المرجع نفسه، ص 121.
- 26- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 348.
- 27- مسرح توفيق الحكيم، ص 191.
- 28- المرجع السابق، ص 258.
- 29- المرجع نفسه، ص 257.
- 30- المرجع نفسه، ص 258.
- 31- أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ص 28.
- 32- نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 330.
- 33- نشر سعد ونوس - هو الآخر - مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق.
- 34- نشر علي عقله عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

- 35- من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 64/65 خمسة وستون عرضا، شاهده مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضا ومائة وخمسون ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 70/71. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص. 230.
- 36- الدراما التجريبية، ص 93.
- 37- اتجاهات النقد المعاصر، ص 67.

الخطاب الواصف عند "مصطفى ناصف"

أ. تيسوكاي كريمة

جامعة بجاية

إن قراءة مصطفى ناصف للنقد العربي القديم تجسيد لتوتر العلاقة بين الذات العربية وتراثها، علاقة تعبّر عن أزمة تشعر بها الذات لذلك تجدها تبحث لها عن بديل من خلال التراث، تستطيع به الهروب من تبعيتها للآخر ومواجهته في آن لكي تؤكد وجودها. وقد تصدق معه مقولة الجابري في كتابه "نحن والتراث" حين يقول بأنّ القارئ العربي مثقل بحاضره، يطلب السند في تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته¹، فهو يريد أن يجد فيه كل ما يفتقده في حاضره، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع، ولذلك تجده يسابق الكلمات بحثاً عن المعنى الذي يستجيب لحاجته، يعيش القارئ العربي تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر والعصر يهرب منه إلى مزيد من تأكيد الذات. من أجل ذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيّف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع بعد إنجازه.

وقد يكون الآخر قابعا في الأنا لا خارجها، أي أن مشكلة الهوية قد تكون بين الأنا وذاتها بقدر ما تكون بينها وبين الغير، وما بين الأنا وذاتها من التعارض هو بنسبة ما بينها وبين الآخر من التشابه. فإذا كانت محاولة تسييج الأنا ثقافيا في مواجهة الغير هي آلية من آليات الدفاع عن الذات، فإنها تشكّل في الوقت نفسه آلية يمارسها خطاب الهوية لحجب هذا الاختلاف الأنطولوجي الذي يخترق كل هوية².

إنّ مساءلة التراث النقدي العربي ليس أمرا يسيرا، فكل قراءة للتراث إنما تتطلق من وعي القارئ بذاته، فما دام التراث منسوباً إلى الذات العربية فقراءته تبقى قراءة للذات القارئة نفسها، ويبقى السؤال الذي يحرك فينا الوعي بالتراث وبالتالي بذواتنا هو: كيف نقرأ التراث و بأي منهج؟

وقد آثرنا مقارنة الجانب التلفظي في الخطاب النقدي لمصطفى ناصف، وتحديدًا من خلال كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" بحثًا عن قرائن تزيد من تعميق صورة الخطاب النقدي وتستجلي معالمه وحدوده، ففضية تحليل الخطاب تطرح من جهة التلفظ إمكانية متعدّدة وخصبة لفهم الخطاب وآليات إنتاجه، ورغم أنّ تحليل التلفظ في أيّ خطاب قد يتخذ صبغة لسانية محضة، فإنّ هذا التحليل يسمح بفتح حدود الخطاب على مجال خارجي هو مجال برجماتي إذ أنّ فعل الكلام ما هو إلّا إعادة إنتاج لوضع قائم بين الذات المتكلّمة والمتلقي في شروط تسمح بإنجاز فعل الكلام وتداوله³، فقد يكون بحث التلفظ بحثًا متخصصًا ذا غايات لسانية برجماتية وقد يكون بحثًا مساعدًا ومجرّد إضاءة لبحث آخر وهو ما نتوخّاه أي أنّنا لا نفصل القول ولن نتبّع الدقائق والتفاصيل، ولكن سنكتفي بما هو دال ومؤثر وملائم لما نروم الوصول إليه. فمظاهر التلفظ في الخطاب النقدي لمصطفى ناصف لا تعيننا في ذاتها، ولكن تهمّنا بما تشير إليه من موقف نقدي.

- شرعية الخطاب الجماعي:

يقيّد الخطاب النقدي الناصفي المتلقي ويمنعه من الجدل، ويكسب الناقد منطلق الاستمالة لا الإقناع، ونراه يكشف نفسه بدءًا من مستوى التلفظ حين يقدّم لنا صورة ناقد لا يملّ من إسناد أفعال الكلام إلى ضمير الجماعة وإرجاع الخطاب إلى فعل هو إرادة الجماعة ورغبتها ومشاعرها يقول:

▪ «لقد اغتربنا عن النقد العربي أو بعض فصوله لأننا لم نستطع تقدير أهمية مصطلحات تبدو غريبة، إننا نريد أحيانًا أن نعيش في دائرة ضيقة...»⁴.

▪ «إننا نبتهج بالشعر ونرتاب في قرارة عقولنا في أمر الشعر...»⁵.

▪ «النقد العربي مظلوم، ظلّمه استعمالنا المستمر لكلمة التشبيه والتصانيف المشهورة التي التقطناها وعبدناها...»⁶.

فمصطفى ناصف يحاور متلقيا لإبهاره وإمتاعه واستمالاته فيبدأ بالتّماهي معه في ضمير "نحن" مروراً بمخاطبته شخصياً:

▪ «وأنت إذا اقتطعت البيت على نحو ما صنع عبد القاهر لا تملك - في غالب الأمر - أن تختلف معه»⁷.

▪ **أنظر** فيما تعاور كلمة الشمس من أجواء، وإنظر إلى حرص عبد القاهر على أن يتولاها العناية...»⁸.

فالناقد حين يخبر بما يجول في نفسه ويعرّي مكامن الذات، يعتقد أنّ الإخبار يكتسب أهمية أكبر إذا ما تموّقت خلف رأي جماعة أو رأي شخص آخر يمثلها **كعبد القاهر**، ففي تحليله لبيت **المتنبّي**:

فليت طالعة الشمسين غائبة وليت غائبة الشمسين لم تغب⁹

يرى أنّ **المتنبّي** يحلم بتغيير النظام والسنن المعهود، وما عبّر عنه **عبد القاهر** بالمجاز ما هو إلاّ مناوأة العرف الواقع والمسافات المفروضة. وقد آخذ الشّراح - كما أسماهم - لأنهم لم يروا في هذا البيت غير جعل المراثية وشمس النهار شمسين. لكن العودة إلى «أسرار البلاغة»¹⁰ تكشف لنا أنّ **عبد القاهر** نفسه ذهب هذا المذهب، عكس ما ادّعى **مصطفى ناصف** الذي يصّر في كل مرّة أنّ **عبد القاهر** إنّما يقصد شيئاً آخر وراء ذلك. ثمّ يقول: «زعم عبد القاهر أنه يحتفل بالتشبيه والتثنية والتكامل»¹¹، وكأنّ الناقد يعرف في قرارة نفسه أنّ **عبد القاهر** لم يذهب مذهبه فيبر ذلك بقوله "زعم". فما الذي كان يمنع **مصطفى ناصف** من أن ينسب آراءه إليه دون أن يدخل **عبد القاهر** في الأمر؟ أكانت تلك وسيلة منه لإعطاء نوعاً من الشرعية لحديثه؟ أم هو موقف مضاد من **عبد القاهر** نفسه، وعدم رضا بما يقول فقوّله ما لم يقل؟ أم أنه يكفي **عبد القاهر** استشهاد بهذه الآيات التي أعجب بها **مصطفى ناصف** وأشبعت رغبته وأفكاره فكانت على المقاس تماماً؟

لا يختلف اثنان في مؤسسية الجهد الجرجاني في الفكر البلاغي العربي وتأثيره فيمن بعده من البلاغيين الذين اجتمعوا على أهمية ما قام به فمنهم من ظلّ وفيّا له ففسّر وشرح ولخّص، ومنهم من انطلق منه على أساس أنه القاعدة التي سيسافر منها إلى عوالم أرحب، يأخذ فيها الموضوع البلاغي حيّزا جديدا للاستثمار بما يناسب القدرات الإبداعية للفكر المعاصر.

لكن رغم أسبقية أفكار عبد القاهر الجرجاني فإنها لا تعكس بالضرورة تطابقا مع النظريات الحديثة والمعاصرة، كما يذهب البعض، بل تمثل الفهم العربي لمختلف القضايا النقدية الخاصة بالنصوص الإبداعية والدينية العربية. ولا يجب اعتبار عدم تجاوب بعض أفكار الجرجاني مع الفكر النقدي الحديث والمعاصر انتقاصا من قيمة هذا الباحث الجليل بل كانت اجتهاداته خاضعة لسياق تاريخي خاص يحتكم لفكرة الإعجاز القرآني فنراه يؤكد على ضرورة ألاّ يثبت الشاعر أمرا «غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى»¹². من أجل ذلك قال بمحدودية التأويل وضرورة مناسبة المعاني لأفهام الجمهور.

- الإحالة:

يأخذ ناصف من القدماء ببعض أثر في عبارتهم المأثورة: "من أسند فقد أوكل" فنراه يغيب إحالات الهوامش في كثير من دراساته. يقول ردّا على البنيويين الذين يقصون الكاتب ويقتلونّه: «لم يدفع الكتاب أدبهم إلى المطبعة»¹³ ودعوني في هذا المقام أسأله بدوري: ولم يدفع النقاد نقدهم إلى المطبعة؟ أليس لتثبيت أسمائهم عليها والحفاظ على مرجعية أفكارهم؟ لكن ما يلاحظ على الناقد إهماله لضرورة إحالة الأفكار إلى أصحابها فنراه ينسبها إلى نفسه¹⁴، وقد يقال أن صنيعه ذاك يتم بشكل لاواعي بحكم كثرة قراءاته وسعة إطلاعه ولكن ذلك ليس مبررا في نظري. وما يثير الاستغراب حقا أن ينظر إلى هذا الخطأ المنهجي للناقد على أنه مزية تحسب له، كما فعل ناقد عربي آخر حين قال أن مصطفى ناصف «لا يثقل نقده بالمراجع والحواشي أو التمهيد المنهجي أو معاضلة تنسيب الكاتب إلى اتجاه أو مدرسة

أو مذهب معيّن مستعينا بقدر من التعاطف والمحبة ومتسلحا برؤية نقدية أو بآلياته التفسيرية الشارحة، تلمّسا لفكرة أبعاد المعنى»¹⁵، فإذا كان تلقي المناهج الغربية لدى النقاد العرب يثير إشكالا عويصا بتهمة موقفهم الاستهلاكي تجاهها وعدم معرفتهم لأسسها الإبيستيمية فما عسانا نقول في ناقد يتوحّد مع أفكار الآخر ويتماهى معها، وهذا ما يزيد من عمق الأزمة التي يعيشها النقد العربي عندنا ويصنع الفارق بين الفكر النقدي العربي والغربي.

إن عدم إحالة الناقد للأفكار إلى أصحابها، ينقص خطابه ظاهرة 'الاستشهاد"، هذه الآلية التي «تسهم في رفع ذات المرسل إلى درجة أعلى، وبالتالي منحها قوّة سلطوية بالخطاب، عند التلفظ بخطاب ذي بعد سلطوي في أصله، عندها يتبوأ المرسل بخطابه مكانا عليا، ويستمدّ ذلك من سلطة الخطاب المنقول على لسانه فقط، وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة الخطاب الذي يتوارى المرسل وراءه»¹⁶، وقد تتحوّل الإحالة لدى الناقد إلى عائق لا بد من التخلّص منه وهذا ما عبّر عنه الناقد في قوله: «لست أخفي على القارئ أنني حاولت مرارا أن أجتنب أشواكا غير قليلة وأنا أعتد على مراجع موثقة فيما أظن وربما حاولت شيئا من القفز على الأشواك في سبيل إعلاء جوانب مهمّة لأقلّ بوضوح إنني حاولت أن أدعو لما أكتبه»¹⁷.

يظطلع ناصف بدور (الناقد - الداعية) الذي تحدّث عنه عبد الإله بلقزيز في كتابه "نهاية الداعية: الممكن والممتع في أدوار المثقّفين"، حيث يرى أنه على الرغم من التحوّل المثير الذي أصاب مكانة المثقّف العربي الحديث ووظيفته فإنه ما يزال يتقمّص دور الداعية، ويسند لنفسه أدوارا تتخطّى قدرته الفعلية على الأداء والإنجاز. ذلك أنه ما يزال أسيرا لصورته عن نفسه التي رسمتها له ظروف لم تعد موجودة. «إنه الوهم: يملك عليه الوعي، ويدفعه إلى تقمّص، هو شكل من أشكال التعويض النفسي. مكابرة لفظية ضدّ الاعتراف بالهزيمة: هزيمة صورة ودورا»¹⁸، أو ما أسماه الباحث الجزائري عبد الغني بارة بالحملة التبشيرية التي لا تتجاوز الفرضيات وفتح باب

النقاش إلى مطارحة علمية تقدّم مشروعا بديلاً¹⁹، فلا يتعدّ الخطاب الدارس بذلك الأسئلة الاستنكارية دون الولوج إلى أنظمة الخطاب المدروس ليؤسّس لخطاب بديل.

-اللغة الواصفة:

لقد أهمل مصطفى ناصف حقّ القارئ في التوضع في نصّه النقدي وفي فقه مراده وتوجّهه، فكان بذلك تلميذا وفيّاً لأستاذه "العقاد" الذي لا يرضى أن يكون مروحة في أيدي الكسالى النائمين، وغاب عنه أن الناقد ليس "راعياً يعزف في الصحراء، لا يعزف لأحد ولا يهّمه أن يسمع"، إنما هو طرف في عملية تواصلية لا تتم إلا بالطرف الآخر وهو القارئ. الذي ينتظر منه خطاباً يكسبه معرفة، هذا القارئ الذي لا تنطبق عليه مقولات إنتاج المعنى، والهدبنة،... التي تشيع عادة في قراءة وتلقي النصوص الإبداعية.

فالفوضى العارمة التي تفشّت في الساحة النقدية والثقافية عموماً خلقت خطاباً أقل ما يمكن نعتّه به: "خطاب الأزمة"، تغيب عنه معالم المعرفة المؤسّسة، وتتجلى فيه سيادة "اللغة العمياء" كما يسميها "غسان كنفاني" حين يقول: «لقد ولدت في المنطقة خلال السنوات العشر الماضية ما نستطيع أن نسميه لغة عمياء» (...) لقد باتت الكلمات التي لا قيمة لها -إلاّ إذا كانت معبّرة- لا تعني شيئاً على وجه التحديد. إن التعريف لم يعد موجوداً، وبات لكل كاتب قاموسه الخاص، يستعمل كلماته على ضوء فهمه الخاص لها وهو فهم غير متّفق عليه، ولذلك فهي لا تعني شيئاً. يبدو أننا في حاجة إلى إعادة القيمة للكلمات، كتعاريف محدّدة تعني شيئاً متّفقا عليه»²⁰، فالنص النقدي غير النص الأدبي وإن كانت قد ظهرت في السنوات الأخيرة نقود تراهن على إبداعية في الطرح، حمل لواءها في الغرب الناقد الفرنسي "رولان بارت" الذي يقول في هذا الصّدّد بأن قارئ النقد إنما هو «قارئ من درجة ثانية، عليه أن يغيّر موقعه: فبدل أن يقبل كونه موضع ثقة لما أسماه "اللذة النقدية" فبوسعه أن يقبل كونه موضع المتلذّذ بالتلصّص عليها، فيتحوّل النص النقدي إلى نص متخيّل موحى»²¹، وقد ظهرت هذه الرؤية أيضاً في النقد العربي مع "عبد الله الغدّامي وأدونيس وغيرهما. لكن لا يجب أن

يفقد ذلك أهم ميسم للنقد وهو "الوضوح"، ولا يجب أن يفهم من الوضوح عجزاً أو قصوراً، وأن الجودة لا تتأتى إلا إذا ارتدى النقد لبوس الإلغاز والغموض، فقد يكون الوضوح أصعب من الغموض. فلا يركب صهوة الوضوح إلا فارس متمرّس، تملك المعرفة ورؤسها فأضحت لغته واضحة وإن عبّرت عن أفكار معقّدة عكس ما فعله مصطفى ناصف، وهو يتحدث عن عبد القاهر الجرجاني إذ يقول: «بحث عبد القاهر عن نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب إلى الشكل العادي من النزعة الذاتية»²²، فالفكر لا يقبل الإدراك إلا عندما تتم نسبته إلى اللغة كما يقول "بنفنيست" Benveniste²³ وحرّياً باللغة، والحال كذلك أن تسهّل هذا الإدراك وألاً تعثّمه.

تحنو لغة مصطفى ناصف كثيراً إلى الشعر، ليس فقط في رنين كلماته، بل حتى في قصر جملة وتقطع سطوره وكثرة نقاط الوقف(.). عنده. الأمر الذي جعلني أعيد صياغة إحدى فقراته الرثانة على النحو التالي:

«أحزان كالأفراح...روح قلقة تكاد تدمّر نفسها...

"غرّنا ما يشيع فينا من لفظ التشبيه"

نسينا ما بين الجواشن والدروع...

والغدير يضرب متته الريح...

يتكسّر... ويقع فيه شنج معلوم.

"وقعنا في أسر كلمة التشبيه"

نسينا أن الدروع ربما لا تشبه الغدير حقاً.

وأن الغدران لا تشبه الدروع...

هذا ظل أهم من الدروع وماء الغدير...»²⁴.

ما الذي يجعل مصطفى ناصف يستخدم هذه اللغة، ويوظف كلمات لا مزية لها إلا إرضاء الشاعرية الموجودة في أعماق كلّ منا، دون أن تزيدنا معرفة ورؤياً في مجال أحوج ما نكون فيه إلى العلمية والمنهجية والوضوح؟

لعل اللغة الواصفة لدى الناقد صورة للشاعرية العربية التقليدية والفكر الغنائي المتوارث من الأجداد، والذي ساهم في تكوين شخصيته النقدية إسهاما كبيرا، فقد رضع ناصف من البلاغة العربية القديمة حتى الفطام، يقول: "إذا عنونت لشيء فقد اتهمته". فهو يعتبر ضبط الدلالات وتحديد المفاهيم جنحة يعاقب عليها، وهذه دعوة صارخة إلى اللاتحديد، وقد مارس قاعدته تلك بأمانة فلا نكاد نلمح تعريفا علميا في كثير من كتبه حيث يكفي باستعراض شعارات وشكاوى احتلت المساحة الواسعة. وهذه طائفة منها:

- «البلاغة دراما النقد العربي»²⁵.
- «البلاغة نقد ثقافي»²⁶.
- «البلاغة تاريخ الكبرياء والمواجهة»²⁷.
- «البلاغة العربية وجوه وغرائب»²⁸.
- «التشبيه نمط من العنف المبارك»²⁹.
- «الاستعارة مغامرة كبرى»³⁰.
- «الاستعارة عمق مشتهى»³¹.
- «عبارة "رأيت أسدا" أضحت ملساء هيئة»³².

ينتبه ناصف إلى كثير من القضايا النقدية المهمة في التراث النقدي العربي إلا أنه يعرضها بسرعة ويتركها دون الخوض فيها والتوسع في تحليلها، وفي بعض الأحيان يقدم الباحث تحاليل شاعرية ويبتعد عن الخوض فيها بطريقة علمية.

يملك مصطفى ناصف قاموسا خاصا به، يوظف كلماته كما يشاء ولا يراعي في كثير من الأحيان كون تلك الكلمات قد اتفق في تحديد معانيها، وأنها شحنت بدلالة مفهوماتية ومصطلحية خاصة، وبتصورات فلسفية مما يجعلها تتطوي تحت فلسفة خاصة أو مذهب معين.

يوظف الناقد الأدبي عموما لغة اصطلاحية تقوم على تسمية التصورات الفكرية وضبطها في إطار معرفي معين تمكنه من السيطرة على موضوعه، وإنجاز

عمليات الفهم والوصف. "فإن كانت كل معرفة لا تقوم إلا بوجود مفاهيم" فإن النقد بدوره لا يتمكّن من تشغيل المعرفة وتوظيفها نظريا وإجرائيا إلا بامتلاك تلك المفاهيم والقدرة على تسميتها: فالمفهوم إذن عند الاصطلاح عليه ليس مجرد عنصر نظري بل هو أداة ومفاتيح إجراء³³.

- تلقي النصوص:

يقوم **مصطفى ناصف** بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدي وفي الوقت نفسه ينجز قراءته الخاصة للنص الأدبي المنقود. فالتأويل عنده خاضع لقيود عاصمة من الهذيان واللغو. من هنا فهو يسلك مسلكا وسطا في محاولة استجلائه للمعنى الخفي في نصوص القدماء، إذ يتوسّط طرفين متضادين: التأويل اللامتناهي والتأويل الحرفي فينبطل من تغيّرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه، كما يحاول كشف طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي كوّنّت الحاضنة السياقية للمفاهيم النظرية النقدية، أي يحدّد طبيعة السياقات المضمرّة الذاتية والنفسية والثقافية التي جعلت **عبد القاهر** يتبنّى منهجا نقديا معيّنا دون سواه. يتفاعل **مصطفى ناصف** مع نصوص الشعراء فيثّر لديه ردّ فعل مبدئي أي أنه يعيش بإزائها ردّ فعل مندهش، ثم يتبعه بزمان ثانٍ للتلقي يسعى من خلاله تبرير ردّة فعله الأولى وبلورتها. وذلك بأن يدخل للإبداع الذي يتلقّاه معطيات جديدة فيتأمّل في ضوئها استجابة النص، ثم يبرز ردود أفعال أخرى تصير بمثابة معطيات جديدة:

● الفعل الأوّل (الدهشة)

● تبرير الدهشة.

يحاول الناقد باستمرار تفجير طاقة النص، ذلك أن النص الفني يتميّز بطاقة جمالية كامنة فيه، هي مصدر الدهشة الأولى، ثم سرعان ما تتبلور وتبني لتصبح فعلا تستجيب له هذه الطاقة في شكل ردّ فعل يصبح هو بدوره فعلا. فيخرج الناقد من حدود الدهشة التي كثيرا ما تكون استجابة سلبية، إلى اغتاء ما أي الانتقال من زمن التلقي الأول إلى زمن آخر يشهد بأننا فعلا بإزاء نص إبداعي ذي قيمة جمالية تستحق

منا الكشف والتفاعل. لكن هذا التبرير يظل جزئياً منصهراً ضد المعطيات الأولية للتلقي، يثير القضايا الشائكة أكثر من أن يجد لها الحلول المقنعة. فالناقد يطرح المشاكل الكلية، ليتناولها تناولاً جزئياً. وقد يغلب تبرير الدهشة على قراءة النص.

إن الإجراء النقدي هو وضع معرفة (المفاهيم والتصورات) موضع التطبيق بحيث يصبح الخطاب المجسّد لها مجرد تعليق لغوي نظري على نص سابق، وعلاقة تتجسّد من خلال عمليات جرت العادة على تسميتها بالمنهج، وهو مجموعة عمليات ومسالك تهدف إلى وصف النص ومعرفته وتقويمه، وتتوسّل بعدد من الآليات التي تتضافر وتتساند من أجل تحقيق تلك العلاقة وتخصيصها³⁴، أمّا الناقد فإنّه يقوم بالنظر إلى الأثر في مجمله من خلال قراءة الدهشة تلك ويحكم عليه برأي جزئي مستخلص من بيت واحد أو مجموعة أبيات ثم يجعل من هذا الرأي مقياساً عاماً وشاملاً لكل البلاغة العربية.

إن الظاهرة اللافتة للانتباه في خطاب مصطفى ناصف هي إصراره على أن يكون خطاب توازن بين النظام والتجربة، لذلك يصرّ على كونه خطاباً نابعا من أريحية الذات وكأنّني به يرافع على عدم التزامه بإجراء محدّد وغير خاضع لمنهجية صارمة فيغطّي إجراءاته بلبوس دعائي، يجعله يستثمر المعرفة بأكبر قدر من الحرية. ولسنا نتحدّث هنا عن مثلبة بالضرورة، فلمثل هذا الخطاب معقوليته الخاصة التي تجعل صاحبها غير عابئ بمواضع الإجراءات الأكاديمية في الاستقصاء واستخراج النتائج من المقدمات، فهو يقصد مراده من أقصر طريق، مكثفاً نصوصه، تاركا القارئ لفجوات نصّه بإشكالياتها وتحدياتها وأسئلتها المتكاثرة.

كانت هذه بعض اللحظات التي ألمانا بها عن مصطفى ناصف بسبيل إعطاء صورة عن منطق الوصف في خطابه النقدي من خلال كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" وإن كان الأمر يقتضي الأفراد والتفصيل.

انطلق الناقد في نقده من وعي ثقافي بالأدب والنقد والمجتمع ما جعله يخلص إلى كون البلاغة قد نشأت ونمت حول ردود الأفعال تجاه الفكر وسلطان الثقافة، وحول

اعتراف البلاغيين القدامى بوجود الدلالة الضمنية في النصوص، ولكن ظلّ المبدأ الأول كالسيف الذي يمكن أن يساء استعماله، من أجل ذلك كلّ كان التعرّض لفكرة البلاغة ينتهي آخر الأمر إلى أسئلة عن الشخصية الإسلامية في مواجهة الثقافة. من أجل ذلك سعى الناقد إلى تناول موضوعات تتعلّق بالبلاغة العربية وعلاقتها بالسلطة، وبحث في مدى تأثير تلك العلاقة على التنظير النقدي البلاغي من خلال فهم الثقافة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي، ورصد العلاقة بين النقد والثقافة من خلال توضيح القلق الجماعي الكامن في الشواهد والمصطلحات التي تملأ الكتب البلاغية العربية، إيماناً منه أن العقل العربي يوحى بأكثر مما يطفو على السطح. بحث الناقد عن نظرية ثانية للنقد العربي القديم متوسّلاً التأويل الثقافي، لكن الملاحظ أن هذه النظرية المزعومة قد غابت عن دراسته ولم يفعل غير دعوته لنا لنظرية ثانية لتراثنا النقدي، فمنطوق خطابه يريد تحرّراً ولكن ما يسكت عنه الخطاب أنه يريد سيطرة، ولهذا ليست المسألة مسألة تأسيس أو تحرير بقدر ما هي مسألة توظيف وتأويل واحتواء. فيدّعي أنه يؤسّس لنظرية ثانية فيما يقوم في الحقيقة بقراءة للتراث النقدي العربي باستثماره لمفاهيم متداولة (مركزية)، ولعلّها تتحوّل يوماً إلى فعل!..

الإحالات

- 1- ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص12.
- 2- ينظر: علي حرب، نقد النص، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص53.
- 3- ينظر: محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصّة القصيرة بالمغرب (مرحلة التأسيس)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص286.
- 4- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص9.
- 5- م ن، ص76.
- 6- نفسه، ص39.
- 7- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص108.
- 8- م ن، ص163.
- 9- نفسه، ص100- 101.
- 10- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص296.
- 11- م ن، ص101.
- 12- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 137 .
- 13- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص13.
- 14- فإن كان ناصف قد همّش مسألة التهميش وإحالة الأفكار إلى صاحبها فإنّ ناقدا آخر جعلها عنصرا من عناصر إنتاج المعرفة ونقصد به "جيران جنيت" في كتابه "عتبات".
- 15- عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، منشورات اتحاد كتّاب العرب، ص5.
- 16- محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصّة القصيرة بالمغرب، ص537.
- 17- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص7.
- 18- حسن البنا عز الدين، "البعد الثقافي في نقد الأدب العربي(1975- 2000م)، فصول، مجلة النقد الأدبي (علمية محكمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد63، شتاء- ربيع، 2004، ص149.

- 19- ينظر: عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص553.
- 20- صبري حافظ، "قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية، أو مسيرة النقد من التقطع إلى الاستمرارية"، الكلمة (ماي 2007) الموقع:
<http://www.al-kalima.com/2007/may/default.html/<14<Juin2007>
- 21- رولان بارت، لذة النص، تر: محمد رفراي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العربي، العدد 10، الإنماء القومي، سوريا، 1990، ص13.
- 22- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص99.
- 23 - Voir Benveniste Emile, Problèmes de linguistique général, Gallimard, Paris, 1966, P 64.
- 24- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص99.
- 25- م ن ، ص2.
- 26- نفسه، ص53.
- 27- نفسه، ص51.
- 28- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص54.
- 29- م ن ، ص54.
- 30- نفسه، ص201.
- 31- نفسه، الصفحة نفسها.
- 32- نفسه، ص197.
- 33- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003، ص174.
- 34- محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، ص210.

ترجمات

تحليل الخطاب والأدب: إشكالات إبستمولوجية ونظامية. دومينيك مانغونو*

ترجمة: أ. عزيز نعمان

جامعة - تيزي وزو

لا يمنع التطور الذي يشهده تحليل الخطاب الأدبي، القائم بذاته، منذ التسعينيات من إثارة إشكالات إبستمولوجية ونظامية؛ فالحاجة تحملنا على التساؤل، من جهة، عما تحدثه مفترضاته ومفاهيمه ووسائله من تغييرات على تصورنا للأدب، وذلك ما قمنا به، من جهتي، في أعمال¹ كثيرة؛ كما ينبغي التساؤل، من جهة أخرى، عن انعكاسات ظهور تحليل الخطاب الأدبي على تحليل الخطاب ذاته.

تطرح بحدّة مميزة مسألة طبيعة العلاقات الرابطة بين تحليل الخطاب والأدب من اللحظة التي يرى فيها أغلب المختصين في الأدب أن عملية الاستعانة بقضايا تحليل الخطاب في مجالهم عملية غير شرعية وغير فعالة في الوقت ذاته. ومرد ذلك، دون شك، افتراض مسبق قوي ورث عن الجمالية الرومانسية وجعل الأدب في تعارض مع بقية الإنتاجات الخطابية الأخرى الصادرة عن مجتمع معين: كان ثمة وجود، من جهة، للفظات "متعدية" (Transitifs) تتحدد غايتها فيما هو خارج عنها؛ وثمة من جهة أخرى أعمال حقيقية "لازمة" (Intransitives) و"ذاتية الهدف" (Autotéliques)، تلك الخاصة بالأدب، تتحدد غايتها في ذاتها. وقد كان ذلك التعارض خلال الستينيات - وهي مرحلة تكوّن تحليل الخطاب - محل إلحاح بعض المؤلفين المنتمين إلى حركة "تيل كيل" (Tel Quel)، لاسيما ربارت (R.Barthes) الذي قام بمعارضة "كُتّاب"

(écrivains) مع "مكتتبين" (écrivants) موسّعا بذلك تصوّرا حول نص مبدوء بحرف إفرنجي كبير سيكون ثوريا، بعيدا عن كل اقتصاد معتاد للغة.

من الواضح أن تحليل الخطاب الأدبي في حدّ ذاته سيصطدم حتما ويعنف في مبدئه مع مثل ذلك الافتراض المسبق: أو ليس لتحليل الخطاب، نقول لأولئك النقاد، طموح يتحدد في إعادة ما يتخطى كل مألوف وكل تواصل إلى التواصل المألوف؟

تفطنا إلى ذلك خلال المائدة المستدير المخصصة للعلاقات الرابطة بين الأسلوبية وتحليل الخطاب، والتي تم تنظيمها في إطار أشغال ملتقى سُوْرِيْزِيْه (Cerisy)²، المنعقد سنة 2002 حول "تحليل الخطاب في الدراسات الأدبية" (L'analyse du discours dans les études littéraires). أدركنا بوضوح رغبة إدراج تحليل الخطاب ضمن دراسة الأدب الثانوي: "من غير الممكن دراسة خطاب أدبي إذا ما تم بكل بساطة تبديل مفاهيم أعدت لخطابات اجتماعية أخرى: ينبغي توفر شعرية"³. قصد صاحب هذا الإثبات، وهو د. دولاس (D. Delas)، انتقاد تحليل الخطاب وأسلوبية المؤلف في الوقت ذاته، لكنه يُبقي علاقة المعارضة المبدئية الفاصلة بين النصوص الرديئة (تعدّ "الخطابات الاجتماعية" صدى لـ "كلمات القبيلة" الشهيرة عند ملارميه (Mallarmé) والأعمال الأدبية بامتياز. وكما يقول أهرشبيغ بييرو (A. Herschberg Pierrot) من جهته، فإن "الخطاب هو محل تعارض مع العمل الأدبي، فالعمل ليس خطابا ضمن خطابات أخرى، إنه فعل كتابة وقراءة وصياغة جمالية (...). من هذا المنظور ليس لتحليل الخطاب والأسلوبية الرهانات نفسها ولا الموضوعات نفسها"⁴. ذلك ما يولد بكل تأكيد توزيعا معيناً للمهام في الفضاء الأكاديمي: التمييز بين كليات الآداب، التي ستأخذ على عاتقها الأعمال، وكليات العلوم الإنسانية والاجتماعية التي توجّه، طبعا، لدراسة نصوص من درجة ثانية.

تقترن ترددات الأدبيين، هاهنا، بترددات محلي الخطاب تجاه الأدب، واهتمامهم الضعيف لا يعود، فحسب، إلى انتساب مؤطري الخطاب إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية على وجه العموم، فأتساءل لظهور تحليل الخطاب في الستينيات

كان هناك شكل من أشكال التوزيع الضمني للعمل في مجال دراسة النصوص: كانت كليات الآداب تحلل النصوص المؤثرة معيرة "الأسلوب" اهتماما خاصا، ومن ثم الموارد اللغوية التي يقوم الكاتب بتسخيرها. أما أقسام العلوم الإنسانية والاجتماعية فكانت من جهتها إزاء نصوص ضعيفة الشأن، "وثائق" عدت وثائق غير قابلة لمقاربة أسلوبية، لم تدرس إلا لأنها تفتح مجالا نحو حقائق خارجة عن اللغة (Extralinguistique). وقد غير تحليل الخطاب النظرة تجاه تلك "الوثائق" بتأسيس "نظام خطاب" مجاوز للتعارض القديم الحاصل بين "الكلمات الأشياء"، إذا ما استعرنا كلمات "م. فوكو" (M.Foucault): حظيت (الوثائق) الآن بعناية شبيهة بتلك التي حظيت بها النصوص المدروسة في كليات الآداب، لكن، ضمن إطار نظري ومنهجي جد مختلف. دامت تلك الحالة في كل تجلياتها ما يربو عقدين من الزمن: تحاشى تحليل الخطاب بكل عناية النصوص المؤثرة، بينما أدمجت الأسلوبية الأدبية بعض الأدوات المستعارة من التيارات التلفظية والتداولية دون التخلي في ذلك عن ملامحها الأساسية وما تستلزمه من تقسيمات نظامية.

إن تشكل شعبة موجهة بشكل خاص للخطاب الأدبي داخل تحليل الخطاب يمنح مزيدا من الثبات لمبدأ ضمني من مبادئ تحليل الخطاب، وهو مبدأ يجعل الخطاب- بدءا من بحث الميتافيزيقا مروراً بالمحادثات والمنشورات الإشهارية أو المناظرات التلفزيونية وصولاً إلى الجداريات- كل عملية تلفظ محددة اجتماعيا تقبل الدراسة بصورة مسبقة عبر شبكة المفاهيم نفسها. إنها ظاهرة لا سابق لها في تاريخ الإنسانية، فلم يحظ بالاهتمام عن جدارة سوى أنماط معينة من النصوص، وكان لكل مجموعة من النصوص مكان يناسبها من تقنيات تعليق خاصة. إن ذلك المبدأ هو في واقع الأمر، موضع اشتراك مجموع العلوم الإنسانية والاجتماعية التي لا تعرف مناطق خاصة: فكما أن هناك علم النفس الإبداعي والجمالي هناك علم نفس الطفل، وكما أن هناك علم الاجتماع الأدبي فهناك علم الاجتماع المؤسساتي وعلم اجتماع متعاطي الخمر. وذلك المبدأ المرتبط بوحدة الخطاب لا يكون بالمقابل صالحا إلا إذا

اقترن بمبدأ آخر هو مبدأ التنوع غير المحدود لأساليب وجود الخطاب. القول بأن الخطاب واحد هو أيضا القول بوجود الاعتراف بتنوعه والقدرة على إظهار ما لا يجعل بحث الميتافيزيقا محادثة.

ينبغي الاعتراف بعدم تمكن تحليل الخطاب والدراسات الأدبية، على حد سواء، من استخلاص كافة نتائج تلك الازدواجية في المبدأ؛ ولا سداجة في هذه المسألة، فقد أفرز تطور تحليل الخطاب نتائج لا يستهان بها على الصعيد النظامي بصورة خاصة، إذ جعل الحدود الفاصلة بين أقسام الآداب وأقسام العلوم الاجتماعية والإنسانية في ضيق. ولا عجب في ذلك إذا ما علمنا أن الدراسة الأدبية لا تشكل في واقع الأمر تخصصا، وهاهنا ينبغي الاتفاق حول ما تعنيه كلمة "تخصص".

حتى وإن لم تكن عملية إجراء التقسيم دوما سهلة فعلينا بداية التمييز بين التخصصات من زاوية نظامية، فثمة تخصصات تعترف بها الإدارة، وثمة تخصصات مساهمة في عمليات الكشف (Heuristiques) تنظم عملية البحث وتتيح للعاملين في الحقول العلمية تنظيم نشاطاتهم. ويكتسب كل نمط من النمطين مشروعيته في إطار نظامه الخاص. وإذا ما قدمت مثالا يهمني بشكل خاص فسيكون تحليل الخطاب الذي يمكن عده مثالا لتخصص بحث لا يملك البتة وجودا نظاميا على الأقل في الوقت الراهن. إنه تخصص عندما يتعلق الأمر بكتابة أطروحات أو مقالات أو المشاركة في الملتقيات، لكن عندما يتطلب الأمر تحديد انتماء نظامي خاص، يجد محللو الخطاب أنفسهم مشتتين عن بعضهم البعض في مجموع فضاء العلوم الإنسانية والاجتماعية والإنسانيات، ويحدث ذلك في ظل وضعيات شديدة التغير من بلد إلى آخر.

إن تباعد هذين التصورين المرتبطين بالتخصص، النظامي والتساهمي، ليس إلا تباعدا جزئيا، إذ يصبح التخصص النظامي مهددا إذا ما انقطع انقطاعا تاما عن المشروعية التي سبيلها البحث، كذلك يكون تخصص البحث محمولا من جهته على البحث عن رباط نظامي كي يضمن وجوده. لكن عمليات التعميم في شأن هذه المسألة صعبة وذلك لتوفر عوامل عديدة وعديدة ينبغي مراعاتها مع كل حالة.

إن طابع البحث التعاوني جدا هو الأصل في وجود تخصصات البحث التي تعد حقائق معرفية (Cognitive) ونظامية في الوقت ذاته، فتؤدي إلى تأسيس جماعات من باحثين يبنون فضاءات نقاش مشتركة حول المسائل المشتركة، ويصادقون على نتائج الأبحاث ويجعلونها محل حفظ، ويتبادلون المعلومات، ويساهمون بامتياز داخل الفرق نفسها، ويتواجدون في شبكات الإحالات الببليوغرافية نفسها... الخ.

ثمة أيضا بالمقابل أساليب قليلة الضغوطات إلى حد بعيد يجتمع على أساسها الباحثون، ويتحقق ذلك لما يهتم أناس منتسبون إلى تخصصات شديدة التفرع بالمجال التجريبي نفسه و"الفضاء" نفسه: التغذية، حوادث العمل، الأنترنت، الصحافة المكتوبة... الخ. ترتبط تلك الفضاءات ارتباطا مباشرا إلى حد ما بالطلب الاجتماعي. والأمر لا يتعلق، هاهنا، البتة، بظاهرة هامشية، لاسيما في وضع تكون فيه سياسات البحث هي من يحدد بشكل واسع تعددية التخصص (Pluridisciplinarité) وعبر التخصصات (Transdisciplinarité) وما بين التخصصات (Interdisciplinarité). نصل بذلك إلى تمييز مزدوج بين تخصصات نظامية وتخصصات البحث، وداخل هذه التخصصات تميز بين تجمعات قائمة على منفعة إبستمولوجية مقتسمة وتجمعات دائرة حول الفضاء نفسه. لكن ما وضع دراسة الأدب؟

تجدر الإشارة إلى أنه اضطررنا إلى استعمال عبارة "دراسة الأدب" التي لا تعد عنوان تخصص معترف به. فإن وجد في الواقع مصطلح للإشارة إلى أولئك العاكفين على دراسة الأدب ("الأدبيين")⁵ فإنه لا وجود لمصطلح للإشارة إلى ميدان البحث الموافق له. ولئن عاش مصطلح "النقد الأدبي" في الستينيات بصفة مضطربة فقد بدت "نظرية الأدب" مقيدة للغاية، في حين أريك "علم الأدب" أدبيين كثيرين، (نعلم أن كلمة "علم" science في اللغة الفرنسية أقل مرونة من كلمة علم Wissenschaft الألمانية). غالبا ما يتم الحديث إذن عن "أدب" فيما يخص الموضوع والتخصص على حد سواء، وهذه الحالة تشبه تلك الحالة السائدة في الفلسفة حيث يشير المصطلح ذاته ("فلسفة") إلى التخصص و"موضوعه" في الآن نفسه. إن الإشكالية المطروحة تبدو في الظاهر بسيطة:

هل يتم تحديد "الأدب" (الذي سنضع كلمته من الآن فصاعدا بين مزدوجين كلما تعلق بتحديد نوعية التخصص حرصا على توضيح المسألة)، المنظور إليه كتخصص بحث، لغاية إستيمولوجية نوعية أم أنه مجرد تجمع يضم باحثين من تخصصات شتى يعملون في فضاء مشترك؟ ولأن هذا السؤال قد يبدو تافها، إلى حد كبير، فطرحه على تلك الصيغة نادر، ومهما كان تافها فإنه لا يمكن تجنبه. ويمكن أن نقبل بامتياز فكرة اكتساب ذلك التخصص أهميته من شتى العوامل غير المؤسسة إستيمولوجيا. ولئن ظهر فعلا، خلال الستينيات، زعم نُسب إلى الشكلايين الروس أو إلى شعرية أرسطو قوامه منح صلابة نظرية متينة لدراسة الأدب فإن حدة تلك التساؤلات قد نقصت بشكل كبير جراء ارتداد البنيوية.

تبدو مسألة وجود مثل ذلك التخصص غير مثيرة للشك بالمقابل على مستوى النظامي ولا تعود صلابتها غالبا، وفي واقع الأمر، إلى البحث الجامعي: ثمة في المجتمع نشاط أدبي متعدد الأشكال ومادة تدريس موافقة لذلك النشاط تغطي كافة أطوار المسار الدراسي. لكن الأمور تبدو قليلة الحظ إذا ما تم الإمعان في المسألة: يدرّس الأدب فعلا في كافة المستويات لكن في إطار أوسع هو إطار "الفرنسية". وبالتالي يظل النصيب المقدم للأدب متغيرا، فهو محل نزاعات دائمة التجدد موضوعها المضمون الذي ينبغي تقديمه لتخصص دراسي في كل طور من أطوار المسار الدراسي، أي "الفرنسية" التي تضم التاريخ الثقافي، النحو، تقنيات التعبير الكتابي والشفوي، شرح نصوص كبار المؤلفين؛ كما تضم أيضا نصوصا غير أدبية، دراسات الأفلام، الخ. أما عن علاقات النشاط الأدبي بممارسات البحث الجامعي فإنها، وخلاف ما يمكن أن تبدو عليه، علاقات غير فورية، فأغلب ما ينتج ويقرأ على مستوى المجتمع مرتبط في واقع الأمر بما تعدّه الجامعة "أدبا ثانويا" أو "شبه أدبي" (Paralittérature) ليكون ذلك كله شديد البعد عن المدونات المفيدة. زيادة على ذلك فإن حدود ما هو "أدبي" شديدة الغموض، وهو ما يؤكد مضمون الحصاص التلفزيونية المسماة "أدبية"، أو الملحقات

"الأدبية" للجرائد. وهذه العوامل المجتمعة هي ما يجعل للتخصص المسمى "أدبا" قاعدة شديدة المتانة خارج عالم البحث، لكنها أيضا قاعدة غير ثابتة.

يسعى "الأدب" في العالم الجامعي لكن ينفصل عن مشروعية من نمط تساهمي، ويرضى بأرضية مكيفة واقعة بين منطق "الفضاء" - الممتلك لقاعدة إبستمولوجية ضعيفة لا يتوانى في إعارتها بالمقابل لمجالات أخرى في العوم الإنسانية والاجتماعية بشكل واسع - ومنطق يمكن وصفه بالتأويلي (herméneutique) ينمح شرعية ما هو أدبي بفضل قدرته على الدخول في اتصال مع النصوص المؤثرة المواكبة لمألوف الحياة الاجتماعية.

في حالة التراضي تلك، يلاحظ تضاعف أساليب التلفظ الملتوية بحكم عدم اكتفاء ما هو أدبي بشرح الأعمال استنادا إلى العادات التأويلية وإلى تأثيره الخاص، ويسعى أيضا لإثبات مشروعية بشرح الأعمال استنادا إلى العادات التأويلية وإلى تأثيره الخاص، ويسعى أيضا لإثبات مشروعية انتمائه إلى العالم العلمي مانحا كلمته بعض صفات تلك المعارف التي يقوم بإبطال صلاحيتها باعتباره مفسرا منتميا إلى الموسوعة.

عليه أن يدعي لنفسه دون تكلف إجراءات تلك المعارف التي يأبى في اللحظة نفسها الاعتراف بملكيتها المشروعة لها، فيتحقق مسعاه على حسب الأوضاع السردية واللسانية والسيميائية والاجتماعية وأوضاع التحليل النفسي والأوضاع التداولية والتلفظية والمعرفية... دون أن يخضع في واقع الأمر للضغوطات المتولدة عن تلك المقاربات. إن استعمال كلمة من قبيل "قراءة" في هذا السياق ليفضي إلى عملية كشف: لا يقوم الأدبي بعملية بحث تابعة لعلم الاجتماع الأدبي إنما يقوم بـ«قراءة اجتماعية» للأعمال. وتمنح مثل هذه الصياغة خاصية الإشادة بمساهمة علم الاجتماع مع المحافظة على الإضافة التي تعطي العلاقة التأويلية مشروعيتها، فما يفهم لدى الحديث عن "القراءة" هو كون المسألة مرتبطة بقراءة ضمن قراءات أخرى وكون العمل لا ينضب. وتجد حالة اللبس هذه لنفسها وجودا أيضا في الفلسفة الجامعية التي تقبل على أعمال تاريخ الفلسفة الشاقة مظهرة أن الأهم دائما هو "الالتحام بالسؤال الفلسفي" التحاما عضويا ومواجهة نصوص كبار المفكرين.

تستهوينا في هذا المقام مسألة الحديث عن "ازدواجية اللغة" الأدبية مع ضرورة الإشارة إلى أن تلك الازدواجية اللغوية ليست خطابا كاذبا ولا خطابا سيئ النية. إنه نتاج مكان يمتلك خصوصية كبيرة هو الجامعة. فالأعمال ليست بالفعل مسألة تخصصات أو باحثين لدى الجمهور الهاوي للأدب. أما أولئك الذين يعلنون انتماءهم الفعلي إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية، فلا حاجة لديهم البتة في أن يبطلوا عملهم من أجل تحقيق علاقة من طبيعة مميزة مع عمل معين. إن الشخص الوحيد الذي يكون مجبرا على إصدار ذلك الخطاب الواقع في نقطة القمة هو الشخص الذي يدعي امتلاك شرعية العالم والدارس المزدوجة، ويكون ذلك الخطاب معرضا في أية لحظة للوقوع في التأويل الإنشائي المحرر من معايير أي تخصص من التخصصات، أو يكون على العكس معرضا لتهمة التقصير بسبب انخراطه التام في فضاء العلوم الإنسانية والاجتماعية.

يمكن تفهم سوء إدراك الأديب الكلاسيكي لتحليل الخطاب من منطلق عدم انضمام تحليل الخطاب إلى تلك الأرضية المكيفة الجامعة بين الشرعية الجامعية والشرعية التأويلية، فيتضح من هذا الجانب، وبصفة فعلية، أنه أكثر تهديدا من مقاربات الأدب الآتية من علم النفس أو علم الاجتماع من منطلق قيامه على رفض الموضوع (la topique) ذاته المفضي إلى علاقة تعارض بين خارج النص داخله وبين النص والسياق: ذلك ما تشبه بكل وضوح، مفاهيم من مثل جنس الخطاب (genre de discours)، التوقيع (positionnement)، الصورة (ethos)، الموضع المجاور (pavatopie).... الخ.

مع هذا التهديد يلجأ الأدبيون بسهولة اليوم، حفاظا على استقلالية فضائهم وحفاظا على سلطتهم، إلى إستراتيجيتين يمكن أن تحدد مجازيا بأنهما هروب نحو الأعلى ناحية الفلسفة، وهروب نحو الأسفل ناحية العلم الواسع.

إن العودة الميمونة للعلم الواسع المنضوي أحيانا تحت جناح "فقه اللغة" مسألة لا تثير الغرابة، إذ يمتلك ذلك العلم خصوصية إنتاج المعارف بعيدا عن أي إطار نظري مقيد، فيمكن إعداد برامج بحث نظامية، مع ما يمنحه الإعلام الآلي من مساعدة، دون انتهاج خيارات نظرية متينة. أن يجعل المرء من نفسه عالم اجتماع، دون انتهاج

خيارات نظرية متينة، أن يجعل المرء من نفسه عالم اجتماع مختص في الأدب أو عالم لغة مختص في النصية يعني تعرّضه لتهمة "التقصير"، ولا شيء من هذا كله يحصل مع ذلك الشخص المكتفي بوضع عناصر جديدة تحت تصرف المؤلّين. وفي السياق ذاته يتم تمديد حالة اللبس التي يعكسها تطور "تاريخ أدبي" مع نهاية القرن التاسع عشر، فلم تكن لامحدودية الفضاء (locus incertus) آلية تأويلية حقيقية ولا إجراء خاضعا لمقاييس العلوم الإنسانية والاجتماعية. لقد سمحت عملية جمع التاريخ الأدبي والممارسات التي قوامها الشرح بإرساء الأعمال في سياق معين دون إنكار عظم العلاقة الشخصية الحاصلة منع تلك الأعمال في الوقت ذاته.

أما اللجوء إلى الفلسفة فإنه يمنح من جهته إمكانية تجنب بعض التساؤلات العميقة، ومن ثم يجعل الأدبي البعد التأويلي لمسعا خاضعا للصرامة استنادا إلى شيء واقع في "الخارج"، أي الفلسفة، لا ينتمي تحديدا إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية إنما يزعم التحكم فيها. ما يريده الأدبي ليس القيام بعملية تفكير حقيقية إنما ينتظر مما هو فلسفي أن يمنحه فقط طريقة لولوج الأعمال تكفل له البقاء في محيطه، وتكفل له "قراءة" الأعمال دون الخضوع لقيود تخصصات قيل إنها "مقصّرة"، وتكفل له تسخير جهاز مفهومي من طبيعة فلسفية بكل حرية دون الخضوع بالمقابل لقيود ذلك التخصص. ولا يمكن لعملية كهذه أن تتأسس على أي تيار فلسفي كان: يمنح الأدبيون أولوية لأفكار من مثل أفكار دريدا (Derrida) أو ريكور (Ricoeur) التي تتيح إمكانية جعل الزيادة الجوهرية المتشكلة في النصوص الأدبية موضوع بحث.

من المفيد في هذا المضمار مقارنة ذلك الموقف المبهم الصادر عن "الأدب"، في العالم الجامعي مع موقف تلك الدراسات المنصبة حول ما هو ديني. يتميز علم الشريعة عن تاريخ الديانات أو أنثروبولوجيا الدين في نقطة أساسية: علم الشريعة أمر يخص المؤمنين وهو موجّه إلى فئة المؤمنين وهو ما لا ينطبق على تاريخ الديانات أو أنثروبولوجيا الدين المقرّة بانتمائها الواضح إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية. فلا مجال لشرح أي نص من النصوص في علم الشريعة أو الأدب على حد سواء، إنّا يقتصر الأمر على الأعمال الحقيقية فقط، إنه القاموس المؤسس لجمهور المؤلّين (Thésarus). وعلى

غرار ما يجري في أقسام الأدب فإنّ التعليم المقدّم في أقسام علم الشريعة لا يقتصر على شرح ذاتي للنصوص المباحة، إذ بإمكان علماء الشريعة الاهتمام أيضا بالأبحاث المرتبطة بالحفريات وفقه اللغات، لكن ذلك اللجوء إلى معارف أخرى يندرج ضمن تجهيز يمنحها دورا ثانويا: إن الحقيقة الدينية بأنّ معنى الكلمة هي من نسق آخر، فما يتعيّن على العلوم الإنسانية والاجتماعية فعله هو "التوضيح" ليس إلّا، لقد تمّ إعداد أراضيات الوفاق الأكثر تنوعا في علم الشريعة سعيا لتحقيق تقاطع بين دراسة "السياقات" التي تُركت للعلوم "المساعدة"، وعلاقة النص الحية التي تعدّ أساس المؤسسة التأويلية. إليكم مثالا حديث العهد من توقيع ف.جاك (F.Jacques) الذي يستعرض العلاقات الرابطة بين المقاربتين في صيغة "نقطة توازن" (2002: 143).

"إنّ انتظام أبعاد التدلّال النصي (signifiante textuelle) مرتبط بالطابع الاستفهامي (l'interrogativité): المرجعية، التواصلية، النظام الرمزي، إنّها تصالح بين مقاييس الانسجام التقليدية والعلاقة مع العالم، حيث تتحدد المرجعية النصية إذا ما تحكمت لعبة استفهامية حسنة التشكل في العلاقة تجاه الواقع.

إنّ هذا الانتقال الحاصل في المعنى هو الانتقال نفسه الحاصل في الذهن، إنّهُ يمثل نقطة توازن بين الاتجاهات المركزية للنقد التاريخي والتأويلية المنتهكة التي توسع جميعها قابلية التاريخ (l'historicité) انطلاقا من موضوع ثقافي بسيط".

علاقة التشابه مع "الأدب" تفرض نفسها هاهنا: يتزود هو أيضا بمعارف يمكن القول بأنها إيجابية لكنها توضع تحت تصرف مطلب أكثر سموا يمنحها دلالة، وذلك في نطاق الحركة ذاتها التي يضعها فيها الأدب. وثمة بالمقابل فرق هام بين أقسام علم الشريعة وأقسام "الأدب": يعترف علم الشريعة بإطاره التأويلي في الأصل حيث يكون "المعنى الروحي" (sens spirituel) هو السائد. في وضع كهذا لا يمكن لعالم شريعة أن يسمى نفسه "باحثا" وإلا فإنّ اشتغاله لن يكون البتة اشتغال عالم الشريعة بل اشتغال فقيه اللغات أو عالم الاجتماع... الخ. أما مختص الأدب فإن وضعه النظامي هو ما يفرض عليه، بالمقابل، تسمية نفسه بالباحث، لذا لا ينبغي عليه التصريح علانية بما يجعل مسعاه غير موافق لمساعي العلوم الإنسانية والاجتماعية.

نفهم، مع أوضاع كهذه، أن هوية الدراسات الأدبية التقليدية هي نفسها ما يشكل موضوع تهديد المقاربات المستتدة إلى تحليل الخطاب والرافضة مبدئياً تلك الأرضية المكيفة التي عليها يكون استناد تلك الدراسات.

إن الإشكال المطروح، من وجهة نظر نظامية، يكمن إذن، في معرفة فيم إذا كان من الواجب أن يتواجد تحليل الخطاب خارج أقسام الأدب أو داخلها، في حقيقة الأمر لم يكن السؤال يُطرح فيما سبق ما دام خروج التاريخ الأدبي عن دوره المساعد (ancillaire) لم يكن سهلاً، وقد أصبح أقل ملاءمة لما تطور علم الاجتماع الأدبي الذي زعم قول شيء بخصوص إنتاج الأعمال، وذلك هو شأن علم اجتماع الحقول (sociologie des champs) مع ب. بورديو (P.Bourdieu). وعلى الرغم من جهود مؤطري ذلك التوجه إلا أنه لم يتمكن من زعزعة ذلك الجهاز التقليدي، ويمكن تفهّم ذلك. فما دام علم الاجتماع متوقفاً من جهة تحليل النصوص فإنه محصور داخل مسألة ذات حدّين لا حل لها: إما أن يعترف -لينا قبول الأدبيين- بأن مقاربتهم لم تكن سوى "إنارة" ضمن إنارات أخرى للأعمال، أي مجرد "قراءة" اجتماعية، وفي هذه ينضم إلى الركب، وإما أن يعلن خروجه ويندّد بالمحيط المعتم الذي ينغلق فيه المستحذون على النص ويحكم، من ثم، على نفسه بأن يبقى معرفة دنسة واقعة على أبواب محيط مقدس. لا يقع تحليل الخطاب في تلك الورطة إلا أن الأدبيين يسعون جاهداً لإدخاله فيها، وذلك ما تسوّى لنا رؤيته أنفاً لما لمسنا تعارضاً بين "الخطاب" و"الأسلوب". لن نطيل أكثر في هذه النقطة ولنلتفت على جناح السرعة نحو الواجهة الأخرى للقضية التي أثارناها في البداية، أي الآثار المحتملة المترتبة عن تطور تحليل الخطاب الأدبي على تحليل الخطاب ذاته.

إن إدخال المدونات الأدبية في تحليل الخطاب تفرض عليه الاهتمام بمسألة النص اهتماماً يفوق ما كان الحال عليه من قبل بكثير، فلما يتم الاشتغال على أدب مكتوب لا يصبح النص مجرد أثر لنشاط تلفظي بل نتاج تاريخ غالباً ما يكون غاية في الشراء، أي يصبح ملفوظاً اجتاز في الغالب سياقات عديدة وتعرض لتعديلات منتظمة وشهد عمليات إعادة هيكلة متعدّدة... تستلزم هذه الحركية إيلاء أهمية للذاكرة والدعائم المادية المتنوعة وأساليب البث والاستعمالات المتنوعة للنصوص. وهذه الوضعية

وضعية غير مألوفة كثيرا في تحليل الخطاب، ففي العادة تطرح قضايا الكتابة لما يتعلق الأمر بالمنطوق، ولما يتعلق الأمر بالمكتوب يتم ضبط الملفوظات في سياقها الأصلي فقط أو باعتبارها تجليات لوضعية تواصلية نمطية. يقترن ذلك الاهتمام المحول نحو "النصية" بإشكاليات عدّة، نذكر منها اثنتين على جناح السرعة:

1. إشكالية التأليف (auctorialité): حينما نتعامل مع الأعمال الأدبية لا ينبغي الاكتفاء بتفكير قوامه "الأهداف" كما جرت العادة على ذلك في تحليل الخطاب، فتكون عملية تأليف النصوص الأدبية أكثر تعقيدا، إذ تكون في حالة فراغ مفرطة وحالة امتلاء مفرطة في الوقت ذاته: حالة فراغ مفرطة لأن النص يستدعي عدة متدخلين، وتتعرّض هذه النزعة أكثر فأكثر مع الاستعمالات العديدة المتكررة، وحالة امتلاء مفرطة أيضا لأن تميّز "المؤلف" يبلغ روته. وإن أنكر البعض حق تحليل الخطاب في دراسة الأعمال الأدبية، فلأن تلك الأعمال متميزة تميزا لا يستهان به.

2. إشكالية أجهزة التأويل: اعتاد محلّو الخطاب على دراسة نصوص لا يكون مآلها شروحات ذات طبيعة تأويلية. حقيقة يمكن لأي ملفوظ كان أن يولّد شروحات بالمعنى الواسع للكلمة، بما في ذلك التفاعلات الشفوية الأقل ضغطا، لكن عندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية وفلسفية ودينية وعلمية... فإن إمكانية الشرح تندرج في هيئة أقرب ما تكون إلى طبيعة الخطاب ذاته، وتستجيب تلك الشروحات لقواعد شكلية بشكل أو بآخر تكون محل قبول هيئات محدّدة. ينبغي إذن منح مكانة خاصة لثلاثية خفية: الجهاز التأويلي، جماهير الشراح وممارساتهم.

قبل أن أختتم أود أن أشير إلى قضية ذات صلة بطبيعة تحليل الخطاب ذاته والتي يسلط تجاهها ضوء وهاج مصدره تطور تحليل الخطاب الأدبي: أين يوضع تخصص يجتاز عددا كبيرا من الحقول المعرفية؟ إن لم يكن تحليل الخطاب تابعا لنفس منطق المقاربات الأدبية الكلاسيكية، وإن كان عدد أقسام تحليل الخطاب المعترف بها، وفق هذا الشكل، قليلا جدا ففي أي مكان سيستقر مجال بحث كمثّل ذلك المجال؟ من المحتمل أن يستطیع تحليل الخطاب (ولا تقلّ السيميائيات عن ذلك شأنًا، فهي في ارتحال أيضا) إيجاد جواب بسهولة لمثل ذلك السؤال المخيف.

الهوامش:

* - لمزيد من الإطلاع ينظر:

-Dominique Maingueneau, « Analyse du discours et littérature: Problèmes épistémologique et institutionnels », Argumentation et Analyse du discours (En ligne), N°1/2008. Mis en ligne le 19 Septembre 2008, URL: [www.http://aad.revues.org/index351.html](http://aad.revues.org/index351.html)

يشغل دومينيك مانغونو(Dominique Maingueneau) حاليا منصب أستاذ اللسانيات وعلوم اللغة في جامعة باريس الشرقية - فال دو مارن- (Paris-Est Val De Marne)، حيث يشارك في نشاطات "مركز دراسات الخطاب والنصوص المكتوبة والصور و الاتصالات"(CEDITEC)، وكذا في نشاطات المعهد الجامعي لفرنسا(IUF). تنصب أعماله في أكثرها على اللسانيات الفرنسية وتحليل الخطاب. وقد نشر أعمالا كثيرة في تخصص تحليل الخطاب، الذي أفرد له دراسات كثيرة تسمى جانبه الإستمولوجي، بداية من كتاب "تمهيد إلى طرق تحليل الخطاب" (Initiation aux méthodes d'analyse du discours) (1976) وصولا إلى "قاموس تحليل الخطاب" (Dictionnaire d'analyse du discours) الذي كان عضوا مساهما في إعداده (2002). ينخرط في تقليد تحليل الخطاب الفرنسي، معبرا في ذلك اهتماما خاصا لطروحات ميشيل فوكو (Michel Foucault) وكذا للتداولية والنظريات المرتبطة بعملية التلفظ اللسانية. شرع خلال السنوات الأخيرة في الاهتمام بالخطابات التأسيسية (constituants)(الفلسفية، الدينية، العلمية، الأدبية...)، وهي خطابات تمنح الخطابات الأخرى مشروعية عبر ما تعكسه من مكونات خاصة بها وممارسات هي بالجملة ممارسات مجتمع معين. ويهتم مانغونو أيضا بالمفوضات المستقلة (énoncés détachés). وفي المقال المقترح في هذه الصفحات (نشر مؤخرا - في سنة 2008) يتعرض مانغونو للصعاب المعرفية والنظامية المتولدة عن تطور تحليل الخطاب الأدبي في السنوات الأخيرة، وهي الصعاب التي تواجه مختصي الأدب ومحلي الخطاب على حد سواء.

1- "سياق العمل الأدبي (Le contexte de l'œuvre littéraire) (1993)، "الخطاب الأدبي" (Le discours littéraire) (2004)، "ضد القديس بروس" (Contre saint-Proust) (2006).

2- "تحليل الخطاب، منعرج في الدراسات الأدبية؟" (L'analyse du discours, un tournant dans les études littéraires ?). تم نشر أعمال الملتقى سنة 2003 تحت عنوان: "تحليل الخطاب في الدراسات الأدبية". نصوص المائدة المستديرة موجودة في الصفحات 323 - 348.

3 - « Stylistique, poétique et analyse du discours, l'analyse... », (2003), p.343.

4 - « La question du style », l'analyse... (2003), p.338.

5- تم ترسيم هذه التسمية من خلال نشر "قاموس الأدبي" Dictionnaire du littéraire، 2002.

مفهوم الاتساق

مايكل هاليداي ورقية حسن

أ. بلحوت شريفة

جامعة تيزي وزو

1.1 مفهوم الاتساق

1.1.1. النص

حين يسمع متكلم بالإنجليزية مقطعاً من اللغة يتجاوز الجملة الواحدة من حيث الطول أو يقرأه، يمكنه بصفة عادية ودون أية صعوبة الفصل فيما إذا كان هذا المقطع كلا موحداً أو هو مجرد مجموعة منجمل غير مترابطة. ويتناول هذا الكتاب الفاصل بين الحالتين.

تستخدم كلمة نص (text) في اللسانيات للدلالة على أي مقطع، مكتوبا كان أم منطوقا، ومهما كان طوله على أن يمثل كلاً موحداً. ونعلم كقاعدة عامة ما إذا كان أي نموذج من لغتنا الخاصة يشكل نصاً أم لا، وهذا لا يعني عدم وجود أي شكّ بتاتا. إن التمييز بين ما هو نص وما هو مجرد مجموعة جمل غير مترابطة هو في نهاية الأمر نسبي، وتوجد دائماً حالات لا يمكن التأكد فيها، وهذا ما قد يتيبّه معظم المعلمين من خلال قراءتهم لكتابات طلبتهم. ولكن هذا لا يلغي الملاحظة العامة وهي أننا نميز بإحساسنا بين ما هو نص وما هو غير نص.

ويفترض هذا التمييز وجود عوامل موضوعية، فلا بد من وجود معالم معيّنة تُعتبر سمة في النصوص ولا توجد في غيرها. سنحاول التعرف عليها قصد تحديد خصائص النصوص في الإنجليزية وما يميز النص عن متواليّة جمل غير مترابطة.

وسنناقش كما هو الأمر دائماً في اللسانيات الوصفية أشياء يعرفها متكلم اللغة الناشئ مسبقاً لكن دون علمه بمعرفتها.

يمكن أن يكون النصّ منطوقاً أو مكتوباً، نثراً أو شعراً، حواراً أو مونولوجاً، ويمكن أن يكون أي شيء، من مثل واحد إلى مسرحية بكاملها، ومن نداء استغاثة إلى مناقشة أمام هيئة طوال اليوم.

النص هو وحدة لغوية في الاستعمال، وليس وحدة نحوية كالعبارة أو الجملة ولا يُحدّد بمدى حجمه. ويُنظر إليه أحياناً على أنه نوع يمثل ما فوق الجملة، أي وحدة نحوية أوسع من الجملة، لكنها ترتبط بالجملة بطريقة تماثل طريقة ارتباط الجملة بالعبارة والعبارة بالمجموعة وهكذا، فمن حيث التكوين: تركيب وحدات كبرى من وحدات صغرى، غير أن هذه الفكرة مضلّة. فالنص ليس شيئاً يشبه الجملة غير أنه أكبر بل هو شيء يختلف عنها من حيث النوع.

ويُستحسن النظر إلى النص على أنه وحدة دلالية: وحدة لا من حيث الشّكل بل من حيث المعنى، فهو يتّصل بالعبارة أو الجملة لا من حيث الحجم بل من حيث التّحقيق (realization) أي تشفير نظام رمزي في آخر.

لا يتكوّن النص من جمل بل يتحقّق بواسطتها، أو مُشفر فيها، وإذا فهمناه بهذه الطريقة فلا نتوقّع وجود التّوع نفسه من الاندماج البنوي بين أجزاء النص كما نجده بين أجزاء الجملة أو العبارة، فوحدة النص هي وحدة من نوع مختلف.

2.1.1 النسيج النصي

يُعتبر مفهوم النّسيج (texture) مفهوماً ملائماً بصفة عامة للتعبير عن خاصية «وجود النص». للنص نسيج وهذا ما يميّزه عن اللانص، ويستخلصه من وظيفته كوحدة مع أخذ محيطه بعين الاعتبار.

وفي هذا الكتاب نبحث في وسائل اللغة الإنجليزية التي تخلق النسيج. إذا اعتبرنا أي مقطع من الإنجليزية، وهو يضم أكثر من جملة واحدة، نصاً

فلا بد من توفره على معالم لغوية يمكن اعتبارها مساهمة في تحقيق وحدته الشاملة وإعطائه النسيج.

لنبداً بمثال بسيط وعادي، نفترض وجود التعليمات التالية في كتاب الطبخ:

[1:1]

Wash and core six cooking apples. Put them into a fire proof dish

اغسل وانزع نوى ست تفاحات، ضعها في صحن يقاوم النار
من الواضح أن *them* في الجملة الثانية تعود على التفاحات الست المذكورة في الجملة الأولى. إن الوظيفة العائدية (anaphoric function) لـ *them* تحقق اتساق الجملتين، وبذلك تُؤوّلان ككلّ موحد وتكوّنان معاً نصاً أو بالأحرى جزءاً من النص نفسه وقد يتبع بأجزاء أخرى.

فالنسيج ناتج عن العلاقة الاتساقية بين *them* و *six cooking apples*، ومن المهم التركيز على هذه النقطة بالذات لأننا سنلفت الانتباه باستمرار لعناصر مثل *them* التي تعود بصفة نموذجية على شيء سبق ذكره. إلا أن الاتساق (cohesion) يتحقق بوجود كل من العنصر المُحيل والعنصر المحيل عليه (referent) وليس بوجود أحدهما فحسب. وبعبارة أخرى لا يكفي وجود الافتراض (presupposition) وحده بل لا بد أن يستجاب له. وهذا ما يفسّر الأثر الفكاهي الذي أحدثته الممثل الكوميدي في المذيع حين استهل عرضه بالجملة التالية :

[2:1]

So we pushed him under the other one

بالتالي دفعناه نحو الآخر

في هذه الجملة افتراضات كثيرة وهي موجودة في الكلمات *other*، *him*، *so*، *one* ولا يمكن معرفتها لأنها واردة في جملة افتتاحية.

ما معنى العلاقة الاتساقية بين *them* و *six cooking apples* ؟ إنهما يُحيلان على الشيء نفسه، فهما مشتركان في الإحالة (coreferential)، إن عملية الاتساق في

هذه الحالة باعتبارها محققة للنسيج تمثل قابلية الاشتراك في الإحالة بين them و six cooking apples، وعلامتها (أو يعبر عنها من خلال) وجود العنصر العائد احتمالا them في الجملة الثانية والعنصر المحتمل six cooking apples في الجملة الأولى.

لا يُعتبر تطابق الإحالة العلاقة المعنوية الوحيدة التي تساهم في النسيج، بل توجد علاقات أخرى، كما أن استعمال الضمير لا يعتبر الطريقة الوحيدة للتعبير عنها، يمكن أن يكون لدينا :

[3 :1]

Wash and core six cooking apples. Put the apples into a fire proof dish

اغسل وانزع نوى ست تفاحات للطبخ، ضع التفاحات في صحن يقاوم النار يقوم العنصر the apples بوظيفة اتساقية وذلك من خلال تكرار كلمة apples مسبوقة بـ the كعلامة عائدة. فمن بين وظائف أداة التعريف (definite) article الإشارة إلى وجود تطابق إحالي مع شيء سابق (تعتبر أحيانا وظيفتها الوحيدة، لذلك ينبغي أن نشير إلى وجود وظائف أخرى ليست اتساقية على الإطلاق. ففي المثالين (أ) و(ب) أدناه لا وجود لمعنى عائدي :

[4 :1]

a-None but the brave deserves the fair لا أحد يستحق الحسنة سوى الشجاع
b-The pain in my head can not stifle the pain in my heart

الألم في رأسي لا يمكنه أن يسكن الألم في قلبي

فيما يتعلق بمعنى the انظر 2.4.2 أسفله).

3.1.1 الروابط

نحتاج إلى مصطلح للتعبير عن حالة واحدة في الاتساق، مصطلح يسمح بظهور زوج من العناصر المرتبطة بطريقة اتساقية، وهذا ما سنسميه الرابط (tie)، فالعلاقة بين them و six cooking apples في المثال [1:1] تشكل رابطا.

يمكننا أن نحدد خصائص مقطع من نص ما من خلال عدد روابطه وأنواعها.

ففي المثال [1:1] يوجد رابط واحد فقط وهو من نوع خاص سنطلق عليه اسم الإحالة

(الفصل 2). ويوجد فعلا رابطان في المثال [3:1]، أحدهما من نوع "الإحالة" ويتمثل في العلاقة العائدية بين *them* و *six cooking apples*، أما الآخر فهو من نوع مختلف ويتمثل في تكرار كلمة *apples*، ويحتفظ هذا التكرار بالأثر الاتساقى حتى وإن لم تكن الكلمتان تُحيلان على التفاحات نفسها، وسيُناقش هذا النوع من الاتساق في الفصل السادس.

يمكن مفهوم الرابط من تحليل النص من خلال خصائصه الاتساقية ويقدم تحليلا نظاميا لأنماط النسيج، ويوجد في الفصل الثامن تحليل لبعض النماذج. يمكن دراسة أنواع كثيرة بهذه الطريقة كالفرق بين المنطوق والمكتوب والعلاقة بين الاتساق وتنظيم نصوص مكوّنة من جمل وفقرات والفروق الممكنة بين أنواع مختلفة ومؤلفين مختلفين من حيث عدد ونوع الروابط التي يستعملونها على نحو نموذجي.

تشكّل الأنواع المختلفة للاتساق الفصول الأساسية لهذا الكتاب، وهي: الإحالة، الاستبدال (substitution)، الحذف (ellipsis)، الوصل (conjunction) والاتساق المعجمي (lexical cohesion)، ويوجد تعريف أولي لهذه الأقسام في المقدمة (4.2.1)، وسيُناقش كل مفهوم بالتفصيل في فصل خاص.

4.1.1 الاتساق

إن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، ويقصد به العلاقات المعنوية الموجودة داخل النص والتي تعرّفه كنص.

يظهر الاتساق حين يعتمد تأويل (interpretation) عنصر ما في الخطاب على تأويل عنصر آخر إذ يفترض كل منهما الآخر، بحيث لا يمكن فعلا فهم الثاني إلا بالرجوع إلى الأول، وحين يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق، ومن ثم يُدمج العنصران المفترض والمفترض في النص احتمالا على الأقل.

وهذه طريقة جديدة لتوضيح مفهوم الرابط. فبالرجوع إلى المثال [1:1]، نفترض كلمة *them* شيئا آخر لتفسيرها ويتمثل في *six cooking apples* الواردة في الجملة

السابقة، هذا الافتراض وتعيينه يحقق اتساق الجملتين وبهذه الطريقة ينتج النص. لنتمنّ الدعابة المعروفة لتلميذ كمثل:

[1: 5]

Time flies

الوقت يطير

- You can't; they fly too quickly لا تستطيع، هي تطير بسرعة فائقة

الوقت يطير (time flies)، بمعنى الوقت ينقضي، و time flies تعني في الوقت

نفسه، في اللغة الإنجليزية، احسب سرعة الذباب.

لا تظهر الجملة الأولى أية إشارة على عدم كونها نصا كاملا، وهي تمثل نصا في غالب الأحيان، وتكمن الفكاهة في سوء الفهم المطلوب حين يُستجاب للافتراض من الجملة الثانية. ويُعبّر عن الاتساق هنا من خلال روابط لا يقل عددها عن ثلاثة : صيغة الحذف You can't (الفصل 4)، العنصر الإحالي they (الفصل 2) والتكرار المعجمي fly (الفصل 6).

الاتساق هو جزء من النظام اللغوي، ويُحتمل وجوده في الوسائل النظامية للإحالة والحذف... إلخ الموجودة في اللغة ذاتها، غير أن تحقيق الاتساق في أية حالة لا يعتمد على اختيار معيّن ضمن هذه الوسائل فحسب بل على وجود عنصر آخر يُعيّن الافتراض الذي يُقيمه هذا العنصر. من الواضح أن اختيار كلمة apples ليس له أية قوة اتساقية في حد ذاته، إذ تقام علاقة اتساقية فقط عند ظهور هذه الكلمة مسبقا أو كلمة مرتبطة بها ك fruit (انظر الفصل 6). يبدو صحيحا أيضا وبوضوح أقل أن كلمة them ليس لها أية قوّة اتساقية إلا إذا وجد لها محيل عليه ظاهر، ويكمن الاتساق في كلتا الحالتين في العلاقة القائمة بين الاثنين.

يبدو الاتساق كباقي العلاقات الدلالية من خلال تنظيم لغوي ذي مستويات. ويمكن شرح اللغة على أنها نظام متعدد الشّفرات يضم ثلاثة مستويات من الشّفرات أو "المستويات": المستوى الدلالي (المعاني)، المستوى المعجمي - النحوي (الأشكال)، المستوى الفونولوجي والإملائي (التعابير).

تتحقق المعاني (تُشفّر) كأشكال والأشكال تتحقق بدورها (تُشفّر ثانية) كتعابير. وباستعمال المصطلحات اليومية، يُنقل المعنى إلى تعبير والتعبير إلى صوت أو كتابة.

المعنى ↙ (النظام الدلالي)
التعبير ↘ (النظام المعجمي النحوي، النحو والمفردات)
"الصوت" / الكتابة (النظام الفونولوجي والنظام الإملائي)

يدلّ المصطلح الشائع « تعبير » على الشّكل المعجمي النحوي أي اختيار الكلمات والبنى النحوية. وفي هذه الطبقة لا يوجد فصل صارم بين المفردات والنحو. وحسب القاعدة المتبعة في اللغة، يُعبّر عن المعاني الأكثر عموما من خلال النحو وعن المعاني الأكثر دقة من خلال المفردات. وتطبق العلاقات الاتساقية على النمط العام ذاته حيث يعبر عن الاتساق من جهة من خلال النحو ومن جهة أخرى من خلال المفردات.

وعليه يمكن الإشارة إلى وجود اتساق نحوي واتساق معجمي، ففي المثال [1: 3] يوجد رابط نحوي (الإحالة المعبر عنها بواسطة the) ورابط معجمي (تكرار apples).

إن أنواع الاتساق الواردة في الفصل الثاني والثالث والرابع (الإحالة والاستبدال والحذف) نحوية، والنوع الوارد في الفصل السادس معجمي، أما الذي في الفصل الخامس (الوصل) فهو يتوسّط النوعين، فهو نحوي بصفة رئيسية ولكنه يحتوي على مكوّن معجمي. ويتم التمييز بين الاتساق النحوي والاتساق المعجمي في حقيقة الأمر بدرجة واحدة فقط ولا حاجة للتركيز عليه في هذا المقام. من المهم التأكيد على أنه حين نتحدث عن الاتساق سواء أكان "نحويا أو معجميا" فلا يجب أن نفترض أنه علاقة شكلية محضة لا دخل للمعنى فيها. الاتساق علاقة دلالية ولكنه يتحقّق من خلال النظام المعجمي النحوي كباقي مكوّنات النظام الدلالي، ويمكن التمييز في هذه

النقطة بالذات حيث تتحقق بعض أشكال الاتساق من خلال النحو وبعضها الآخر من خلال المفردات.

يمكننا أن نُضيف بين قوسين أن بعض أنواع الاتساق النحوي يُعبّر عنها بدورها في الإنجليزية المنطوقة من خلال نظام التنغيم (intonation system) وعلى سبيل المثال:

[6 :1]

Did I hurt your feeling ? I didn't mean to

هل جرحت مشاعرك؟ لم أقصد أن

لا تتسّق الجملة الثانية بواسطة الحذف فحسب في I didn't mean to وتقديره hurt your feeling، بل بواسطة الربط أيضا، أي المعنى المخالف « but » (لكن) المعبّر عنه من خلال النغمة (tone)، ويتمّ هذا من الناحية الفونولوجية على النحو التالي:

//2.Did I/ hurt your/ FEELING// 4 ^ I/ didn't/ mean/ to//

ففي الجملة الثانية، توجد نبرة صاعدة هابطة 4 (rising-falling tone). ولتوضيح نظام التنغيم، انظر الفقرة 4.5 والإحالات الواردة هناك.

2.1 الاتساق والبنية اللغوية

1.2.1 النسيج والبنية

النص كما ذكرنا ليس وحدة بنوية (structural unit)، والاتساق بالمعنى الذي نستعمله ليس علاقة بنوية. مهما تكن العلاقة بين أجزاء النص -الجملة أو الفقرات أو الأدوار في حوار ما- فهي ليست مثل البنية بالمعنى المستعمل، بل هي العلاقة التي تربط بين أجزاء الجملة أو العبارة.

البنية هي علاقة موحّدة بالطبع حيث « تتسّق » أجزاء الجملة أو العبارة فيما بينها بوضوح وتُظهر النسيج. تحتوي عناصر البنية، كتعريف لها، على وحدة داخلية تجعلها تمثّل جزءا من النص. ولا يمكن لأحد أن يغيّر النص عند منتصف جملة إذا

صح القول، أو بالأحرى إذا قام أحد بذلك فسيحدث كسر في البنية نظرا لإقحام شيء لا يمثل من الناحية البنوية جزءا من الجملة ذاتها، كما هو الحال في "هامليت".

[7 :1]

Then I will come to my mother by and by- they fool me to the top of my bent-

I will come by and by.

إذن سأتي إلى أمي قريبا - يعبثون بي إلى أقصى قدرتي على الاحتمال - سأتي

قريبا.

وفي شكل محادثة :

[8 :1]

... But what I want to know is-yes, some ice, please-what this government thinks they're doing when they spend all that money on building new schools. What's wrong with the old ones?

... لكن ما أود معرفته هو - نعم، بعض الثلج، من فضلك - ماذا تعتقد هذه

الحكومة أنها تفعل حين تصرف كل تلك الأموال في بناء مدارس جديدة، ما هو عيب القديمة؟

وبشكل عام، تتماسك الوحدات المبنية لتشكل نصا. تُعتبر جميع الوحدات النحوية، الجمل، العبارات، المجموعات والكلمات متّسقة لأنها ببساطة ذات بنية وينطبق الشيء نفسه على الوحدات الفونولوجية (phonological units)، المجموعة النغمية (tone group)، التفعيلة (foot) المقطع الهجائي (syllable). فالبنية إذن هي وسيلة للتعبير عن النسيج.

إذا تكوّن كل نص من جملة واحدة فقط فلا حاجة لنا لتجاوز نوع البنية لتفسير اتساقية النص الداخلية: إذ يمكن تفسير هذا ببساطة كوظيفة لبنيته. لكن النصوص لا تنحصر عادة في جملة واحدة وإذا وجدت فهي نادرة وتتمثل في الإعلانات، الأمثال والحكم، الشعارات الإشهارية إلخ بحيث تضم الجملة الواحدة في حد ذاتها نصا كاملا، كما هو الحال في المثال التالي :

[9 :1]

أ ممنوع التدخين
 ب العجائب لا تنقطع
 ج اقرأ الهرالد كل يوم
 No smoking
 Wonders never cease !
 Read the Herald every day
 لكن معظم النصوص تتجاوز الجملة الواحدة.

وبعبارة أخرى يتجاوز النص بصفة عامة سلسلة العلاقات البنوية لأنها مُدركة بصفة طبيعية، لكن النصوص تتساق، وهكذا يعتمد الاتساق داخل النص -النسيج- على شيء آخر غير البنية. توجد بعض العلاقات المكوّنة للنص على وجه الخصوص لا يمكن تحليلها من حيث البنية المكوّنة، وتعتبر خصائص النص في حد ذاته لا خصائص أية وحدة بنوية كالعبارة أو الجملة. إن استعمالنا لكلمة **اتساق** يدل بصفة خاصة على هذه العلاقات غير البنوية المكوّنة للنص وهي كما اقترحنا علاقات دلالية والنص هو وحدة دلالية.

2.2.1 الاتساق داخل الجملة ؟

يمكن أن توجد العلاقات الاتساقية داخل الجملة وما بين الجمل أيضا لأنها غير متعلقة بالبنية، وهي ذات أهمية أقل حين توجد داخل الجملة نظرا لوجود القوة الاتساقية في البنية النحوية.

لا تحتاج الجملة للاتساق كي تكون متماسكة لأنها متماسكة مسبقا. ومع ذلك فالعلاقات الاتساقية هي نفسها، مثال:

[10 :1]

If you happen to meet the admiral, don't tell him his ship's gone down.

إذا حدث وقابلت الأميرال لا تخبره أن سفينته غرقت.

يتم التعرف على him و his، في النصف الثاني، بواسطة الإحالة على Admiral

كما هو الحال إذا ما وجدت جملة تفصل بينهما، والشئ نفسه في المثال التالي:

[11 :1]

Mary promised to send a picture of the children, but she hasn't done.

وعدت ماري أن ترسل صورة للأطفال، لكنها لم تفعل
تُعامل done هنا sent a picture of the children ولا صلة لها بهذا سواء
أكانا في جملة واحدة أو لا.

لا صلة للعلاقات الاتساقية مبدئياً بحدود الجملة. الاتساق علاقة دلالية بين
عنصر في النص وعنصر آخر يُعتبر ضروريا لتأويله إذ لا بد من وجوده داخل النص -
انظر 4.2.1 أسفله- غير أن موقعه في النص لا يحدّد إطلاقاً بالبنية النحوية.
فالعنصران المفترض والمفترض قد يرتبطان ببعضهما البعض أو لا يرتبطان من حيث
البنية وهذا لا يؤثر على معنى العلاقة الاتساقية.

تُعتبر الجملة وحدة هامة لتحقيق الاتساق لأنها أعلى وحدة للبنية النحوية على
وجه الخصوص تقوم بتحديد طريقة التعبير عن الاتساق. فعلى سبيل المثال، إذا تمت
الإحالة على وحدة معيّنة مرتين داخل الجملة الواحدة فلا بد من وجود قواعد تحدّد
كيفية صياغتها وتتمثّل في قواعد التضمير (pronominalization)، فبنية الجملة هي
التي تحدّد إلى حد ما إعادة تسمية الوحدة عند الإشارة إليها مرة ثانية أو الإحالة إليها
بواسطة الضمير، وكمثال لا يمكننا القول :

[12 :1]

John took John's hat off and hung John's hat on a peg.

نزع جون قبعة جون وعلّق قبعة جون على مشجب
لنفترض وجود جون (John) واحد وقبعة واحدة (hat) فقط، لا بد إذن من
التعبير عن تطابق الإحالة هذه باستعمال الضمائر.

John took his hat off and hung it on a peg.

نزع جون قبعته وعلّقها على مشجب
يُمكننا أن نشرح هذا بالرجوع إلى بنية الجملة، ويُمكننا تفسير العلاقة بين
عنصر ما وعنصر آخر يفترضه بأنها علاقة بنوية. وفي الجملة السابقة مثلاً، تفترض

كل من الكلمتين one و it بطرق مختلفة عنصرا معيّنًا ويمكن دمج هذا الافتراض في بنية الجملة.

غير أن هذا قد يكون مضللًا، يُمكن دراسة حالات محدودة من الاتساق من الناحية البنيوية يكون فيها العنصران المفترض والمفترض في جملة واحدة، غير أن انتماءهما إلى الجملة نفسها، كما رأينا، هو أمر لا يتعلّق بطبيعة العلاقة الاتساقية. الاتساق بصفة عامة هو مفهوم يتجاوز اعتبارات البنية، إضافة إلى أن مثل هذه القواعد تتحكم في أنواع محدودة من العلاقة الاتساقية خاصة تلك التي تتطلب تطابق الإحالة، حيث لا بد من الإشارة إليها بواسطة العنصر الإحالي عند توفره على شروط معيّنة (الفصل 2). لا يتأثر الاتساق، المعبر عنه بواسطة الاستبدال والحذف (الفصل 3 و 4) والاتساق المعجمي، (الفصل 6) ببنية الجملة. وفي حالة الوصل (الفصل 5) توجد أشكال خاصة للتعبير عن علاقات الربط المتعددة حيث تكون مرتبطة بالبنية النحوية. لنقارن المثال [13:1 أ] وهو غير بنوي بنظيره البنوي [13:1 ب] :

[13:1]

أ - إنها تمطر، إذن لنبق في البيت. It's raining. - Then let's stay at home.

ب - بما أنها تمطر، لنبقى في البيت. Since it's raining, let's stay at home. إن العلاقة الدلالية المحققة للاتساق، أي العلاقة السببية بغض النظر عن وجود أو غياب الرابط البنوي هي ذاتها في كلا المثالين.

لهذه الأسباب، لا يُنظر إلى الاتساق داخل الجملة على أنه ظاهرة مميّزة أساسا. الاتساق هو علاقة أو مجموعة علاقات عامة مكوّنة للنص، يتعرّض بعضها لقيود حين يندمج في بنية الجملة لأن الشرط النحوي "لوجود الجملة" يضمن بلا شك انسجام أجزاء النص لتكوّن نصا بأية حال. لكن العلاقات الاتساقية هي ذاتها سواء أكانت عناصرها في جملة واحدة أو لا.

وكقاعدة عامة، ستكون أمثلة الاتساق الواردة في هذا الكتاب على مستوى حدود الجملة حيث يكون الأثر أكثر قوة والمعنى أكثر وضوحا: تظهر روابط الاتساق

بوضوح أكثر بين الجمل لأنها المصدر الوحيد للنسيج، أما داخل الجملة فتوجد إضافة إلى ذلك علاقات بنوية. عند وصف نص ما، تظهر أهمية الاتساق ما بين الجمل لأن ذلك يمثل الجانب المتغير للاتساق الذي يميّز نصا عن آخر، غير أن هذا لا يُخفي أن الاتساق بصريح العبارة ليس «علاقة ما فوق الجملة» بل هو ببساطة علاقة لا ترتبط بالجملة أو بأي شكل من بنية نحوية.

3.2.1 الاتساق وبنية الخطاب

سيوضح من خلال ما سبق ذكره أن الاتساق ليس مجرد اسم آخر لبنية الخطاب (discourse structure). إن بنية الخطاب كما تدلّ التسمية هي نوع من البنية، ويُستعمل هذا المصطلح للدلالة على بنية وحدة معيّنة، أعلى من الجملة كالفقرة أو أكبر منها كحدث مترابط أو وحدة موضوعية.

وُضع مفهوم الاتساق لتفسير العلاقات الموجودة في الخطاب، لكن بطريقة مختلفة إلى حد ما، دون اعتبار وجود وحدة بنوية هي ما فوق الجملة. فهو يشير إلى مجموعة من الإمكانيات المتوقّرة لربط شيء بما سبقه، ويتم هذا الربط من خلال علاقات معنوية (لا نضع في الحسبان آثار العناصر الشكلية كالموازاة النحوية (syntactic parallelism) وعلم العروض (metre) والقافية (rhyme) لكن ما يهّمنا هو العلاقات المعنوية التي تعمل بهذه الطريقة: أي الوسائل الدلالية الموضوعية لإنتاج النص. الجملة كما أكّدنا على ذلك هي الذات المحورية هنا وكل ما يوضع بداخلها هو بطبيعة الحال جزء من النص. يمكننا أن نفسّر الاتساق من الناحية العملية بأنه مجموع الوسائل الدلالية لربط جملة ما بما سبقها.

لا نقصد بهذا أننا نستثني إمكانية تأسيس بُنى الخطاب وتحديد بنية بعض الدّوات كالفقرة أو الوحدة الموضوعية، إذ يبدو بوضوح وجود بنية هنا على الأقل في بعض أنواع أو مستويات الخطاب، لكن لسنا متأكّدين من إمكانية إظهار علاقات بنوية معمّمة تحقّق فيها الجمل وظائف في بعض الوحدات الأعلى كما هو الحال بالنسبة لجميع الوحدات ما دون الجملة. إن طبيعة العلاقة التي تضم جملا بعضها إلى

بعض تختلف عن تلك التي تكون في جزء أو بين أجزاء فرعية من الجملة. لا يمكننا أن نبين، على سبيل المثال، وجود أية علاقة وظيفية بين جملتي المثال [1:1] أعلاه، حيث تُشكّل الجملتان صورة الأدوار البنوية المحددة بالتبادل. (يمكننا من جهة أخرى أن نبين شيئاً من هذا النوع بالتحديد عن طريق الاستعانة بمفهوم الاتساق) (أنظر الفصل 5). ويمكننا أن نحدد عدداً من البنى الممكنة داخل الجملة، أو في أية وحدة مماثلة، كأنواع التعديل (modification) أو الرّبط (connection)، التعدية (transitivity) أو البنى التي تحتوي على الموجهات (modal structures) إلخ، والتي تحدّد العلاقات بين الأجزاء، في حين لا يمكننا إحصاء مجموع البنى الممكنة للنص بالطريقة ذاتها في أصناف الجمل للقيام بالأدوار البنوية. وسنُبين عوضاً عن ذلك كيفية ربط جمل مستقلة عن بعضها البعض من حيث البنية وذلك من خلال علامات خاصة لتأويلها، لهذا يُعتبر مفهوم الاتساق مطلوباً.

4.2.1 الاتساق كعلاقة دلالية

إن القول باتساق جملتين نظراً لوجود علاقات بين معانيهما لا يعتبر دقيقاً في حد ذاته. قد يبدو من الناحية العملية وجود علاقة بين جملتين من حيث المعنى، كما أننا نلجأ حتماً إلى إحساسنا بمدى ارتباط الجمل فيما بينها فعلياً من حيث المعنى للحكم فيما إذا كان هناك نسيج أولاً.

لا يمكننا أن نوضّح بصفة أكثر درجة العلائقية اللازمة أو كيفية تقديرها. ولكن يوجد نوع خاص من العلاقات المعنوية وهي ضرورية لإنتاج النسيج: حيث يتم تأويل عنصر ما عن طريق الإحالة على عنصر آخر. يتعلق الأمر بالاتساق من حيث طريقة تأويل العناصر، فكلما تطلّب تأويل عنصر ما في الخطاب الإحالة على عنصر آخر موجود في الخطاب وجد هناك اتساق. لنتأمّل المثال التالي:

[14:1]

He said so

هذا ما قاله

تُعتبر هذه الجملة معقولة، كما هي واردة، إذ نعرف معناها ويمكننا فهمها من الناحية الدلالية، ولكنها غير قابلة للتأويل لأننا لا نعلم من هو « he » أو لا نعلم ما قاله. لذلك علينا الرجوع إلى مكان آخر وهو السياق (context)، أي ما سبق ذكره. وينطبق هذا أيضا على الجملة التالية:

[15:1] جون قال كل شيء John said everything

حيث لا نعلم من هو John أو لا نعلم ما قاله. لكن هناك فرق كبير بين المثالين [14:1] و [15:1]. ففي المثال [14:1]، يحمل العنصران he و so في معانيهما إشارة واضحة إلى أن وسائل تأويلهما موجودة في مكان ما في المحيط. فعند قراءة هذه الجملة أو سماعها نعلم أنها ترتبط بمقطع آخر يُبين من هو he وما الذي قاله، ولا ينطبق هذا القول على John أو everything فكلاهما لا يفترض بالضرورة وجود أي مصدر لتأويل إضافي.

ونحن الآن بصدد الجزء الأكثر تعقيدا، فمن السهل جدا أن يُبين أن he و so متسقان لكن لا توجد أية وسيلة لتأويلهما مكتفين بهما. وسرعان ما ندرك الحاجة إلى إيجاد تأويل من مكان آخر من خلال أسئلة تُطرح مباشرة : من قال هذا؟، ماذا قال؟ ولنفس السبب يمكننا أن ندرك الأثر الاتساق لجملة مثل:

[16:1] الاستلقاء على الأرض Lying on the floor

لَيُقصد بـ Lying on the floor "مستلقيا على الأرض" في المثال [17:1]

و"الاستلقاء على الأرض" في المثال [18:1].

حيث لا توجد هنا أية إشارة لوجود الافتراض في كلمات مثل he أو so. يظهر الاتساق من خلال ما لم يتم ذكره، ويمكننا طرح السؤال من جديد who is؟ (من؟)، نلاحظ وجود بعض اللبس (ambiguity) فيما يخص المعلومات المتلقاة، وقد يكون النص كالتالي :

[17:1]

ماذا كان جون يفعل حين أتيت؟ What was John doing when you came in ?

Lying on the floor.

مستلقيا على الأرض

حيث يُفسَّر Lying بـ was lying (كان مستلقيا) وليس بـ is lying (مستلق

الآن). وتوجد احتمالات أخرى مثل :

[18:1]

What is your favorite pastime ? ما هي هوايتك المفضلة ؟

Lying on the floor. الاستلقاء على الأرض

وهذا ما يبيِّن أن الاتساق مفهوم علائقي، لا يكمن في وجود فئة خاصة من

العناصر الاتساقية بل هو العلاقة بين عنصر وآخر.

ويظهر هذا بوضوح أكثر في نوع آخر من الاتساق وقد يصعب شرحه في غيره.

ذكرنا فيما يخص المثال [15:1] أنه لا وجود لأي افتراض خاص بالعنصر John،

فالجملـة John said everything لا تسمح بالسؤال عن تأويل John، كما هو الحال

في He said everything فيما يخص he. لكن قد تكون لدينا متوالية مثل :

[19:1]

I was introduced to them; it was John Leathwall and his wife. I had never met John before, but I had heard a lot about him and had some idea what to expect.

عرّفوني إليهم، كانا جون ليثوال وزوجته. لم أقابل جون من قبل أبداً، ولكنني

سمعت عنه الكثير ولدي فكرة عنه.

يقوم John هنا بوظيفة اتساقية لأنه مكرّر، وهذا الشكل من الاتساق هو

معجمي (الفصل 6)، ويتمثّل في اختيار العنصر المعجمي نفسه مرّتين

أو اختيار عنصرين معجميين مرتبطتين فيما بينهما ارتباطاً وثيقاً. قد يكون لهاتين

الحالتين نفس المحيل عليه وقد لا يكون، لكن تأويل الثاني يتم بطريقة ما عن طريق

الإحالة على تأويل الأول. قارن بما قيل عن المثال [3:1] أعلاه، وهذا مثال آخر :

[20:1]

Jan sat down to rest at the foot of a huge beech-tree. Now he was so tired that he soon fell asleep; and a leaf fell on him, and then

another, and then another, and before long he was covered all over with leaves, yellow, golden and brown.

جلس جين ليسترير تحت ظل شجرة الزان الكبيرة، كان في تلك اللحظة متعباً جداً وسرعان ما نام، وسقطت عليه ورقة فأخرى وسرعان ما أصبح مغطى كلية بأوراق صفراء، ذهبية وبنية.

ترتبط a leaf (ورقة) ب beech-tree (شجرة الزان)، ويبدو بوضوح أن العنصرين غير مشتركين في الإحالة، نعلم أن الورقة هي ورقة شجرة الزان، وإذا كانت تنتم الجملة على الشكل التالي:

Before long he was covered all over with oak-leaves

سرعان ما أصبح مغطى كلية بأوراق السنديان

فإننا لا نتقبلها لوجود خطأ فيها، وهذا ما يُظهر قوة الاتساق كما يُظهر أن الاتساق لا يعتمد على وجود العناصر العائدة بوضوح مثل he و so بل على إقامة علاقة دلالية قد تتخذ أي شكل من الأشكال المتعددة.

وقد يتخذ شكلاً آخر وهو الربط بواسطة عناصر مثل (لكن)، later on (فيما بعد)، in that case (في تلك الحالة) (الفصل 5)، وهنا يكمن الاتساق في علاقة مجردة بين افتراض وآخر. ويمكن أن يتعلق الأمر بمضمون الجمل وكيفية ارتباطها فيما بينها كظاهرة، وعلى سبيل المثال:

[21:1]

First, he took a piece of string and tied it carefully round the neck of the bottle. Next, he passed the other end over a branch and weighted it down with a stone.

أولاً، أخذ قطعة من الحبل وربطها بعناية حول عنق الزجاج، ثم مرّ الطرف الآخر على الغصن ووزنها بواسطة حجر.

أو بدورها في الخطاب، أي كيفية ارتباطها من منظور المتكلم أو الكاتب،

مثال:

[22:1]

First, he has no experience of this kind of work. Next, he showed no sign of being willing to learn.

في البداية لم تكن لديه أية خبرة لهذا النوع من العمل، ثم لم يبد أي استعداد لرغبته في التعلّم.

تشير next إلى تتابع الحجة لا إلى متوالية من الأحداث في الزمن. والكثير من الكلمات والتراكيب المختلفة تظهر كعبارات الوصل لكنها جميعا تنصبّ في مجموعات قليلة تُمثّل أنواع العلاقة المنطقية بصفة عامة.

ومنه فإن مفهوم الاتساق يُبيّن العلاقات الدلالية حيث يمكن لأي مقطع منطوق أو مكتوب أن يؤدي وظيفة النص. يُمكننا أن نصنّف هذا المفهوم في أقسام محدّدة ومميّزة، وهي: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل والاتساق المعجمي، وهي أصناف قسّمت على أساس نظري لتمثّل أنواعا (types) مميّزة للعلاقة الاتساقية، ولكنها توفّر وسائل عملية لوصف النصوص وتحليلها. ويظهر كل صنف من هذه الأقسام في النص من خلال علامات معيّنة - التكرار، الحذف، ظهور بعض الكلمات والأبنية التي تشترك في خاصية تشير إلى أن تأويل المقطع موضوع الدراسة يستند إلى شيء آخر، وإذا كان هذا «الشيء الآخر» ظاهرا بالفعل وجد هناك اتساق. توجد طبعاً أنواع أخرى للعلاقة الدلالية وهي مرتبطة بالنص ولا يحتويها مفهوم الاتساق، فالنوع الذي يحتويه هو الأكثر أهمية بما أنه موجود في كل نوع من النصوص وهو بالفعل ما يجعل النص نصاً.

دراسات باللغة

الأجنبية

Language and Identity: Indifference and Singularity as Identity Destroyers

By Arezki KHELIFA
University Tizi-Ouzou

Abstract

My article proposes to study the use of language by individuals to construct their identity under the colonialist, imperial mainstream discourse of England in early twentieth century Ireland. The study puts emphasis on two major aspects. The first shows the way language is adopted as a personal strategy of inverting and of combating the imposed identity canons of the colonial power. The second aspect is concerned with language as a tool in the perpetual edification of an individual's never-stable identity. In order to conduct this issue, I have proposed to analyze two tragedies by John Millington Synge as samples of the Irish identity quest against the English hegemony. I have relied on W.B. Yeats theatrical ideals because he underlined the paramount importance of language over the actor and scenery in theatre performance, and on Julia Kristeva's post-modern criticism to demonstrate theatre and language appropriations of the Irish people in creating a literary and cultural movement of their own, the Irish Revival. As a conclusion, I have reiterated that language is a very important mean for a people to promote their identity.

Introduction

In the following pages an attempt is made to give Synge's drama- through *Riders to the Sea* and *Deirdre of the Sorrows* more specifically- its ultimate place in the treatment of the Irish identity crisis at the end of nineteenth century. Synge's entry to the literary world of Ireland was occurring parallel to the Irish Literary Revival, which was most famous for its powerful and complex dramatic plays. It was the time when Ireland was trying to win a national sovereignty. The Revival was mainly concerned by restoring Irish literary connections to their Celtic past because Englishness threatened to

envelop, devour and model the cultural world in Ireland according to its essentialist view. England could construct its identity hegemony throughout the many lands of its empire only by “*dint of excluding or absorbing all the differences that constituted Englishness, the multitude of different regions, peoples, classes, genders that composed the people gathered together in the Act of Union*” (Tymoczko and Ireland, 2003:14) As a consequence, England isolated and marginalized the cultures of the people it colonized to give birth to the cultural identity of the colonized other like the Irish identity and cultural struggle. As early as the eighteenth century, voices rose to claim a cultural heritage different from that of England. Such a claim developed during the nineteenth century, and a literary tradition with divergent models, subject matters and goals came into existence, aiming to reject the dominant literary tradition of England. In an 1892 address to the Irish National Literary Society entitled “*The Necessity for De-Anglicising Ireland*”, Douglas Hyde called the Irish to differentiate themselves culturally. (Ibid, p 15) To achieve the cultural and political liberation of Ireland, that movement promoted a national literature in both Irish and English languages. The Irish Literary Revival involved the transference of Irish language literary and historical materials into English, the adaptation of the poetic, traditional and folkloric elements to the modern literary production, and the exploitation of the supernatural elements of Gaelic tradition within the context of twentieth century mentality. Thus, it was during the Irish Revival, which began around 1885 and ended between 1925 and 1940, that Synge’s plays were written; each of them underlies the interplay of tradition, culture and identity in Ireland and serves to define the way subjective identity is founded. Therefore, Julia Kristeva’s theory of the identity turmoil inside every individual and W.B Yeats theatrical directions are most appropriate to illuminate the relation of Synge’s drama to the crucial identity quest of Ireland.

Synge’s Life

John Millington Synge was born in Dublin in 1871 to a family of English ancestry which owned land in many parts of Ireland. He died in 1909. Like his short physical existence, his artistic life was not

prolific. Five plays were the sum of it. He graduated from Trinity College where he had learned little Gaelic which he forgot after leaving Ireland. He wandered around in many countries of Europe. His years of vagabondage made him be in touch with the literature produced by some authors of his predilection as Ronsard, Rabelais, Cervantes and Hugo. He also acquired "*the preliminary training necessary to realize the opportunities offered by the study of elemental human activities in the last stronghold of...primitive national life*" in Ireland. (Boyd, 1917: 91) Most of all those who knew him described him as silent; a looker-on who always listened outside the circle. But ironically he became the center of aggressive altercations in the field of public, political and cultural life in his country when his plays were being published because he suggested new non-sentimentalised and un-romanticized insights into the question of identity in Ireland.

Review of Literature

J.M. Synge's works were studied by critics who sought to elucidate their complexity and profundity though some of them had valued these plays negatively. In his book *Synge and Anglo-Irish Literature: A Study*, Daniel Corkery minimized the religious tendencies that could be contained in some of Synge's plays. Failing to underline Synge's finest use of Symbolism, Nicholas Grene in *Synge: A Critical Study of the Plays* put emphasis on the Irish background of the playwright's works. Contrary to the two first critics, Declan Kiberd reminded us in *Synge and the Irish Language* about the mastery of Gaelic language and myth that showed Synge's awareness of Irish old culture. As for Edward A. Kopper, he observed in *A J.M. Synge Literary Companion*, which is a collection of essays, that the themes of Synge's plays could be ranged from traditional types to modern ones, and stressed the relevance of Synge's works to contemporary audiences. (Cited in Gonzales, 1997: 404)

Riders to the Sea and *Deirdre of the Sorrows* contain many levels of meaning, for they are set in the Aran Islands which provided Synge with a rich cultural context. They offered him the verisimilitude and the subject matter of his works. The islanders had a blending of religious and pagan beliefs, and mastered that musical, strange, and

beautiful Gaelic-English language. In sum the two tragedies embody elements of medieval stories related to the aristocratic consciousness of a part of Irish people, and others related to the political and religious movements of the late nineteenth century that blocked the emergence of a stabilized national identity in Ireland.

Method

W.B Yeats's drama Ideals:

As stated in his essay on "*The Reform of the Theatre*", W.B Yeats resolved to teach others what an Irish poet should be. He advised every poet in Ireland to use its abundant legendary material. The past is palpable within the Irish society. Archaic ways of life, old cultural customs, and an oratory art were inherited from the very ancient times. In Samhain, a newspaper of the National Theatre Society, he wrote,

We have to write or find plays that will make the theatre a place of intellectual excitement ...if we are to do this we must learn that beauty and truth are always justified of themselves, and that their creation is a greater service to our country than writing that compromises either in the seeming service of a cause...Such plays will require, both in writers and audiences, a stronger feeling for beautiful and appropriate language than one finds in the ordinary theatre. (Bickley, 1912: 68)

He insisted on making a modern Irish lover, an old Gaelic king or a peasant speak on stage that kind of subtle and emotional language. M. Tymoczko and C. Ireland said that the western Irish islands offered a "*rich and living language, a speech racy to the soil, and audiences trained to listen to rhetoric and oratory, to a popular imagination that was fiery and magnificent, and tender, still possessing a common knowledge of stories...*" (Tymoczko, Ireland, 2003: 15-16) Yeats also pointed to the importance of the simplification of acting, scenery and costume in the theatrical representations. He wanted to develop a drama which would permit common people to understand good art and intellectual thinking; it should tell them of their own life where they could see their own image. Curtis Canfield recognized that "*by his teaching and example*

in essaying radical experiments in dramatic writing” Yeats “*set a high literary mark for the new generation.*” (Canfield, 1936: v) W.B.Yeats’s theoretical initiative provoked a tremendous outpouring of creativity in early twentieth century Ireland.

Julia Kristeva’s Psycho-analytical theory

Julia Kristeva proposed another criticism as a substitution to the old criticism and to the Russian Formalism. She put forward two essential ideas. The first was that “*a whole world of presuppositions of an economic, social, aesthetic and political order intervenes between us and them (the texts) and shapes our response.*” (Hawkes, 1977: 127) The second was **the institutionalization of subjectivity/or identity** of every individual. Such a concept valued differences and contradictions in literature. That was contrary to “*the Enlightenment dream of discovering one story that can name us all*” (Holand, 1999:1), and contrary to the colonial and imperialist view of England. A multitude of little narratives as in Synge’s plays began to gain space over the old, linear, Cartesian, western mainstream discourse. Kristeva attempted to rethink and subvert that discourse from inside because those dominant western thoughts were man-made. That was why she positions her theory between the dominant external world and the subject’s inner world. She advocates that **meaning is generated by the speaking being in relation to the cultural world around.**

For her, **the speaking being** she calls also **the subject in process** is very important for the understanding of any literary text. The subject strives for the establishment of a never stable identity in a world of perpetual change, and **three** elements are crucial for any success- the **symbolic** world of culture, the **semiotic** world of the conscious, and **language**. The external symbolic world includes the cultural, traditional, moral, historical forces that besiege the subject. The inner, psychic, unconscious semiotic world encloses desires, tensions, and repressions. The spoken words (language) of a subject are regulated by the symbolic and semiotic worlds. Thus, language does not only convey plain meanings but it also carries poetic and affective significations. **The subject must manage to balance his**

identity state at the borderline between the symbolic and the semiotic worlds. By contrast to the western capitalist opinion which considers individuals and languages as static, Kristeva thinks that the linguistic changes always reflect changes in the identity of the subject. **The subject is constituted through the language he/she uses.**

To differentiate the symbolic and to the semiotic worlds in literature, Julia Kristeva coined two kinds of texts: **Genotext** and **Phenotext**. A text can be considered as genotext if repetitions, rhythms, melodic devices, hiatuses, illogicality, and unfinished sayings are detected. Conversely a phenotext uses language obeying to syntactical and grammatical rules commonly admitted. Considering that any literary text *“represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses”* (McAfee, 2004:50), Julia Kristeva claims that characters/subjects must experience processes like **Abjection, Melancholia (Depression), and Revolt.**

A melancholic, whose semiotic world energizes meanings, mourns for something lost. Incapable of coping with the cultural symbolic world, he regresses until committing crime or suicide. Some melancholics can be reintroduced to the symbolic by their identification to the imaginary father. This process is **a revolt of the semiotic over the symbolic-Micro politics-** so as to turn down the deadening order imposed by the mainstream symbolic discourse-of England in the case of Ireland- and to stabilize the identity of the subject in process. Julia Kristeva advises every subject in process (individual) to combat imposed hegemony, resembling Synge's personages which adopted specific modes to position themselves toward the great issues of their country. They did not respond to the communal ways which prevailed at the late nineteenth century Ireland for the achievement of a national identity.

Discussion

Riders to the Sea: Indifference and Dissocialization in Identity Dislocation

This one-act play deals merely with an old woman, Maurya, and her family. The sea has snatched down her husband and her sons,

leaving her with only two daughters to confront the harshness of the peasant life in Ireland. *Riders to the Sea* is with no doubt a tragedy but one of another sort, different from the conventional tragedies we have been used to. In fact, it has no plot because it does not include some kind of conspiracy which Aristotle has believed to be very important in the hierarchy of dramatic elements. The story, if there is one, goes on naturally obeying the natural laws, and Synge is only interested in the life of his characters adhering thus to the opinion of other dramatic thinkers like John Galsworthy, who argued that “*A human being is the best plot there is. The dramatist who hangs his characters to his plot, instead of hanging his plot to his characters, is guilty of cardinal sin*” (Toby 1960, cited in Styan, 2000: 64) It does not even resemble Synge’s other plays, for it has no crisis or denouement to guarantee a fierce tragic impact on the reader or spectator. All that we have here is a natural flood of events revealing the beauty and the truth that characterize the Irish peasant life. This dramatic text tells the people of Ireland about their real life.

Riders to the Sea is set in an *Island of the West of Ireland*, and its scenic stage is filled with props of great necessity to the life of people. The scenery is simplified as suggested by W.B. Yeats. The cottage contains *nets, oilskins, a spinning wheel* and a *pot-oven*. The material tools are those used mostly by women. Among all the stage props, the hand prop held by Nora is revealed to be most essential. It is a bundle which contains a shirt and a plain stocking. Synge has used it to announce the probable death of Michael, Maurya’s son. He quickly sets up an atmosphere of death that hovers over the stage. As readers, we ought to read the play with the mood of death. Though Michael’s death belongs to past, Synge wants us not to be surprised if Bartley’s death occurs in the near future. The author amplifies such a feeling throughout the anxious opening discussion of Cathleen and Nora, Maurya’s daughters. The girls’ use of the word “she” when referring to their “mother” is unusual. The word “she” would mean mother for them but can also suggest another person that is stranger if compared to the naturally compassionate and lovable mother we generally have. As a consequence, Maurya is the key character whose

struggle for the realization of a complete identity is to be demonstrated in this commentary. As a precursor to western writers who later attempted to present suffering as meaningful to modern literature, Synge had already concentrated on documenting Maurya's personal frustration, despair and fear to find significance only in subjective experience.

When Maurya is first introduced on stage, she *querulously* reprimands Cathleen mainly because of the imminent departure of Bartley. She fears it. When she is *sitting down on a stool at the fire*, she has repeated, "*He won't go this day*". Her voice crystallises in the slow gesture as she reaches the stool she sits on, another technique used by the Irish Revival dramatists. Her body moving downwardly becomes part of the larger movement of uncertainty, fear, grief and death predominant in the play. For instance, her fear is plainly conveyed by the words she utters before Bartley leaves, "*It's hard set we'll be surely the day you're drowned with the rest. What way will I live and the girls with me, and I an old woman looking for the grave.*" A normal mother would cling forcefully to the body of her last son, crying, rolling herself over the ground to impeach the departure, but Maurya has done none of these things. Something inside her wants to expel itself to the exterior world after the death of her last son, Bartley. That is very probable because she has hesitated to bless him, and to give him the bread he forgot after he quitted the cottage. She looks very much like Meursault, Camus' stranger. (C.f. Kristeva, 1991: 39-45)

Both of Meursault and Maurya's identities are transformed by the spectacle of death. Meursault has witnessed a death sentence, and Maurya has buried her husband and her many sons. Although Meursault has provoked death by killing the Arab on the beach, Maurya has done nothing to prevent Bartley's. She is then as guilty as Meursault for when she goes out to fellow Bartley, she does it *slowly*. She is incapable of bearing any longer inside her the desire which urges for achieving a stable identity; Bartley's death will force off Maurya that inner tension she suffers from. As a representative of mother country Ireland, Maurya has lost faith in humanity and life as

conceived and imposed by the symbolic mainstream discourse of English colonialism. She lives in a state of a “*lost consciousness*”, and nothing will shock her anymore for “*shocks are for consciousness*” (Kristeva, 1991: 41, my trans).

Maurya is deeply deceived by the several deaths in her family. She has exploited all the energies contained in her inner psychic, semiotic world to confront and overcome the repeated grievances till nothing is left. Now, her psyche is *empty* and *white*. Because of the perpetual murders, Maurya is indifferent and more and more introverted. She is now a depressed for whom death would have no sense or signification because she is completely disrupted from the symbolic world. She has incessantly and deeply furthered the limits of her suffering until she detached herself from reality. She has not kept a personal interior zone for making a **revolt**, so she will fail in realizing her identity quest. A striking illustration of this inconceivable indifference is contained in this farewell discourse to Bartley, in which she says,

It isn't that I haven't prayed for you, Bartley, to the Almighty God. It isn't that I haven't said prayers in the dark night till you wouldn't know what I'd be saying; but it's a great rest I'll have now, it's time, surely. It's a great rest I'll have now, and great sleeping in the long nights after Samhain, if it's only a bit of wet flour we do have to eat, and maybe a fish that would be stinking.

She overtly admits in lucid, accurate but *metallic* words the extent to which she is distorted from the people around her. It is the voice of the *white and empty psychotic* inside her who destabilises her identity process. She is not really conscious that it is her son's death. Having resigned to the fact that her signifying process is totally controlled by her semiotic world, Maurya believes to enjoy a full rest till she dies. She does not fear to be alone with the two girls or to starve from food scarcity as before because actually she is indifferent and nothing in the external world is significant for her. According to Kristeva's viewpoint, Maurya's signifying process is generated only by her semiotic world. Whispering to her sister, Nora remarks the same indifference in her mother. She says, “*She's quiet now and easy;*

but the day Michael was drowned you could hear her crying out from this to the spring well”.

Finally, it must be signalled that Maurya loves Michael as much as she loves Bartley; but when Bartley died her inner identity predicament has become more profound. As a conclusion, Maurya is not a border-lined subject in process. She is sickly introverted and is condemned to perish. Julia Kristeva writes that “*the murderous and irreconcilable singularity which inhabits inside subjects*” as Maurya “*would not permit them to found a new world.*” (Kristeva, 1991: 45, my trans)

Deirdre of the Sorrows: Singular Beauty and Freedom as Identity Destroyers

Deirdre of the Sorrows is a three-act tragedy relating the story of the prettiest girl in Ulster, Deirdre, whom the king Conchubor promised himself to wed. She is sent to Lavarcham’s house on Slieve Fuadh to be schooled a royal education until she becomes older and be readied for the marriage in Emain Macha, the town where the king resides. However, she has met Naisi, her lover and son of Usna, the enemy of Conchubor. Naisi will be her husband for seven years before king Conchubor convinces them to come back to him. At the end of this play, the sorrows that a legendary tale announced occurred in reality. In this tragedy Synge has reinterpreted a very ancient legendary material seeking to propose ways for the completion of the national Irish identity different from those proclaimed by the dominant political and cultural parties and organisations.

Act I is set in Lavarcham’s house which is situated in a rural area. It looks like any peasant shelter except that it has *tapestry*, a prop revealing the high ranked status of the people who are acquainted to visit or live in it. Synge uses only one word to show the singularity of this place because the character must dominate the scenery in the Irish revival drama. The opening discussion between the old woman and Lavarcham serves to program both the actors’ performance and the audience’s receptive reaction to the play. It helps the reader to catch the characters’ mood, attitude and feeling of anxiety. Anxiety characterizes the beginning of the play because Deirdre should not

encounter the sons of Usna; their meeting might bring about a generalised destruction of the kingdom of Ulster. Lavarcham implores, “*The gods send they don’t set eyes on her*” (Act I). Through this dialogue, Synge regulates the reader’s response to the play and discloses the past. The reader is already amazed and sublimated by Deirdre, whom Synge has not yet introduced on stage. Because every word uttered by Lavarcham, by the old woman and by Conchubor is meant to fill out the character of Deirdre. Anticipating on what is to come and carrying the plot, Lavarcham again supplies us the remarkable literary mechanism which Synge has intentionally planned for the structure of this tragedy when she says,

*Who’d check her like was meant to have her pleasure only, the way if there were no warnings told about her you’d see troubles coming when an old king is taking her, and **she without a thought but for her beauty** and to be straying the hills.* (Act I)

Everything needed for the excavation of Deirdre’s identity disaster is wittily displayed above. First, there are warnings about Deidre. They symbolically mean misfortune, distress and destruction in case she goes on wedding the king or she flees with the sons of Usna. Second, the reader knows the object -marriage preparation-of the king’s visit to Lavarcham’s house. Third and most important of all, Deirdre’s interest which consists only of the preservation of her beauty and freedom is underlined.

In approaching this text, I will show why Deirdre is subjugated by her beauty and freedom and why she has “*no wish to be a queen*”. (Ibid) While pursuing this target I will, of course, explain her identity instability. Deirdre is obviously aware of her sublime beauty. No other woman all over the kingdom is more beautiful than her, but is she really happy? Lavarcham’s answer to Conchubor’s question about whether Deirdre knows or not about the foretold troubles is very informative. Lavarcham replies, “*I’m after telling her one time and another, but I’d do as well speaking to a lamb of ten weeks and it racing the hills ...It’s not the dread of death or troubles that would tame her like.*” (Ibid) Accordingly, we can conclude that Deirdre is as happy as a little lamb grazing and running over the hills without

knowing the dangers it might be confronted to. Therefore, many conclusions can be drawn following Kristeva's assertions. To begin, Deirdre knows that she is wanted for marriage by an old king she greatly despises. Next, despite the troubles she would cause to the kingdom, she is very happy to be on Slieve Fuadh. "*As a stranger*" in this spot, "*she stirs up a happiness of a new kind*" (Kristeva, 1991: 13 my trans) Deirdre is constantly joyful since she has been brought up there. The space stretching before her eyes would mean an infinite and promised happiness though she carries inside her the foretold and frightful troubles she is supposed to provoke. This casual and insolent happiness continues to be threatened by an inner dread which is more and more present. As a result, the subject in process Deirdre ought to preserve the shaky and delicate limits that exist between her external symbolic happiness and her inner semiotic fear. She must maintain this perpetual transitory state to ensure the continuity of her happiness; otherwise she will sink and be frantically subject to identity problems.

Subsequently, she has no other possibility than that of refusing Conchubor's proposal for marriage because he threatens to keep her jailed inside his fortress. Clearly, the inner threat always propels her into a perpetual flight. She revolts against Conchubor, who symbolises the aristocratic ideal for Ireland's identity quest. She will flee with Naisi whom she has chosen to be her confident. In Kristeva's view, she is captivated by his beauty and physical traits. Therefore, she might have said to herself, "*I am as singular as him so I love him; but I prefer my own singularity so I kill him*" (Kristeva, 1991: 12-14, my trans). To confirm this, Deirdre confesses *in a low voice* to her lover that,

*Since that, Naisi, I have been **one time** the like of a ewe looking for a lamb that had been taken away from her, and **one time** seeing new gold on the stars, and a new face on the moon, and **all times** dreading **Emain***
(Act I)

The rhythmic repetition of *one time*, of the *ing* form, and the low tone used to express her feelings is an example of **Genotext**. These melodic utterances are energized by the semiotic world which sparkles out the inner drives of her subjectivity/identity. She intends the person of Naisi to guarantee her weak identity equilibrium without keeping

aside the possible death she would cause to him in case they go back to Emain where Conchubor lives. Very much like her, Naisi is beautiful, loves nature, and does not fear death. Inevitably, their pagan marriage is celebrated by Ainnle, Usna's brother, at the end of this first Act. Ainnle's sermon starting "***By the sun and the moon and the whole earth, I wed Deirdre to Naisi. May the air bless you, and water and the wind, the sea, and all the hours of the sun and moon***" (Act I), sweeps away every religious and conventional reference. Synge refutes those references for the shaping of the western identity as determined by the mainstream discourse. He uses the natural elements (sun, moon, earth, water, wind and sea) in replacement of the old dominating religious values of the church in Ireland. These natural elements are also used to amplify the need for freedom which is central to the lives of Deirdre and the three brothers.

Shorter than the previous one, Act II is set in Alban, an open area where Deirdre and the sons of Usna have been living for seven years. Hastily, Lavarcham brings news concerning the arrival of Fergus, Conchubor's messenger, who is sent to convince them to come back to Emain. Throughout her discussion with Deirdre, Lavarcham suspects her of desiring to go back to the king; a fact that is synonym of death for herself and for the Usna brothers. Analogously, Ireland's identity would also die in case an allegiance to the British kingdom is adopted or instituted.

Actually two major things are important. The first is that the inner dread shows up more and more, so the subject in process Deirdre struggles to maintain it downward. The second is that she undoubtedly prefers her own singularity over any other's. It is during these moments of hesitation that the identity establishment of the *misogynous* Deirdre starts to collapse. Although she does not know what to do, she seems irresistibly interested in returning to Emain Macha because she cannot support her beauty to fade in the harsh nature where she has been staying for seven long years. Her attachment to her beauty becomes a sickly one. She would never accept to turn dry, old and ugly like Conchubor even if she dies. Many critics as Francis Bickly have concluded that "*the idea that even*

Deirdre will grow old is the central idea of the play” (Bickly, 1912: 45). She is caught between two desires: to protect her beauty and to remain free. But she abhors the external environment which destroys her singular beauty. Thus, she is bound to go back to Conchubor’s castle. To Naisi’s brothers who expressed their disapproval about returning, Deirdre has told,

It is my wish.... It may be I will not have Naisi growing an old man in Alban with an old woman at his side, and young girls pointing out and saying, “That is Deirdre and Naisi had great beauty in their youth.” It may be we well putting a sharp end to the day is brave and glorious, as our fathers put a sharp end to the days of the kings of Ireland; or that I’m wishing to set my foot on Slieve Fuadh, where I was running one time and leaping the streams, and that I’d be well pleased to see our little apple trees, Lavarcham, behind our cabin on the hill; or that I’ve learnt, Fergus, it’s a lonesome thing to be away from Ireland always. (Act II)

The three reasons evoked in order to justify her wish for returning are noticeable. She speaks of her native place’s nostalgic love, her solitude and her beauty, which is the most important one. She plainly admits her death rather than becoming an aged ugly woman.

When Act III opens, all of them are in a tent at Emain. The tent is an interior space which replaces the exterior setting of the pervious Act. Synge used this closed space to announce a restriction to Deirdre’s freedom. Ireland cannot build its identity only on tracing its lineage back to Gaelic aristocratic models. Under such restricted conditions, Deirdre will eventually be no more able to maintain the shaky limits between her need for freedom and the inner dread inside her; the two are very essential for the stabilisation of her subjectivity or identity. The mood of anxiety which has accompanied our reading of this tragedy is accentuated in the last act of the play, for the denouement is now imminent as it is the custom of any well-made play of the late nineteenth century. Correspondingly, Naisi who is observing the stage/tent admits that *“It’s a strange place he’s put us camping and we come back as his friends.”* (Act III) The feeling of

strangeness incites the actors to scrutinize the place and discover the grave which Conchubor prepared to the three Usna brothers. The whole trick set by the king is revealed to both the reader and the characters (actors) themselves. However, Deirdre's reaction is of paramount interest to our issue. *Roaming round the room* and speaking *vehemently*, she beseeches Naisi to take her away because she realizes the king's mischievousness. Her identity is completely distorted and destabilized, for she knows now that she is doomed to be imprisoned by the king who would never accept her incessant wanderings; freedom is necessary to her identity establishment. She repeats three times, "*I'll not be here*" after Naisi's death because she realizes that she has had only a seven-year dream of "*her promised and invisible territory*" (Kristeva, 1991: 14, my trans) which she actually associates with death. The misogynous Deirdre has failed to construct an identity based on her inner desires for freedom and beauty. She will reject Lavarcham's suggestion of finding a friend to rescue them confirming thus her resignation to die.

To conclude, we may say that her identity disaster is now wholly achieved because her obstinate, foolish attachment to her beauty and to her freedom are defeated by the foretold and frightening warnings told about her; she pressingly supported such predictions beneath her for a very long time before they ruin her identity stability. By the end of the play, Synge combines the fires lit by Fergus with Deirdre's suicide, for he puts the fires off just when she dies. Very much in the same way, Julia Kristeva reproduces this exact metaphor to describe the happiness of a stranger *the like of Deirdre* when she says that "*This happiness is like the fire which burns only because it consumes.*" (Kristeva, 1991: 13, my trans) Like the fire, Deirdre has consumed her lover Naisi and her beauty in the wilderness before she gives herself a death. Inevitably, Deirdre justifies the sorrows which the legend stamped to her person.

In the light of what has been said about these two tragedies, Synge is impressive in the way he put into practice all the drama techniques, some of which we hinted to. He had bettered what was already available and used single words to refer to past myths or

legends. In addition, he alluded discursively to many social, political and cultural issues of the Aran peoples. He reduced the actors' movements, simplified the setting and filled the stage only with necessary props. This form of drama sketched by W.B. Yeats is defined regardless to the rules of the dominating drama art of England at that time. Nothing is allowed to lower the intensity of emotions in the plays or detract the spectator/reader from the prose delivery. Synge dispensed a minimum of outward details and events so as to explore the individual's inner response to the identity discordances in Ireland. The Aran Islands and its people hierarchized the drama produced by Synge, for poetry dominated the character (actor) and the character dominated the scenery. The language used by the characters is unique, melodious and simple. In sum within the identity and cultural mist of Ireland, Synge, like the ancient poets, had seen the poetic illumination displayed by the Aran islanders and captured the secret of the Irish strangeness from the magical language of the people.

The literary image he transmitted about this Irish Gaelic past is very captive but it contrasts with the harsh and desolate area in which the peasants live. Like the peasants of the Aran Islands, Synge proposed unusual and estranged paths to follow in the construction of Ireland's national identity. To conclude, Synge had spelt out solutions of the interior world in his call for the restless identity construction in Ireland. His characters had endured the same inner, psychic problems as those experienced by post-modern era people. Like Kristeva's patients, they went through processes such as melancholia and revolt in their combat to realize and maintain a perpetual identity stability, the only guarantee for their happiness.

Works Cited

- Synge, John Millington. *The Play Boy of the Western World and Riders to the Sea*. Routledge: London, 1995.
- ----. *Deirdre of the Sorrows*. John W. Luce and Company: Boston, 1911.
- ----. *The Portable Kristeva*. Columbia University Press: New York, 1997.
- Becket, J. C. *The Making of Modern Ireland: 1603-1923*. Faber and Faber Ltd: London, 1966.
- Bickly, Francis. J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement. Mifflin: Houghton, 1912
- Boyd, A. Ernst. *The Contemporary Drama of Ireland*. Boston: Brown and Company, 1917.
- Canfield, Curtis. *Plays of Changing Ireland*. The MacMillan Company : New York, 1936.
- Green, David and Stephens, E. M. J.M Synge 1871-1909. The McMillan Company: New York, 1959.
- Hawkes, Terrence (1977). *Structuralism and Semiotics*. Routeledge: London, 2003.
- Holand, Scott. "So Many Voices in My Head". In Cross Currents Vol. 49, 1999.
- Gonzales, G. Alexander. *Modern Irish Writers*. Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1997.
- Ives, Kelly. "An Introduction to Julia Kristeva". In *Julia Kristeva: Art, Love, Melancholy, Philosophy, Semiotics and Psychoanalysis*, Crescent Moon, 1997.
- Kelly, Oliver. *Reading Kristeva. Unravelling the Double –Mind*. Indiana University Press: Bloomington, 1993.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à Nous Mêmes*. Collection Folio Essai: Paris, 1991.
- Kristeva, Julia. *The Power of Horrors*. Paris, 1982.
- Mc Afee, Noelle. *Julia Kristeva*. Routledge: London, 2004.
- Miller, Arthur. "Tragedy and the Common Man". In Styan, J. L. *A Guide to the Study of Plays*. Peter Lang: New York, 2000.
- Skelton, Robin (1907). *The Aran Islands*, J. M. Synge. Oxford University Press: oxford, 1962
- Styan, J. L. *A Guide to the Study of Plays*. Peter Lang: New York, 2000.
- Tymoczko, Maria. *Language and Tradition in Ireland Continuities and Displacements*. University of Massachussetts Press, 2003.

LMD System: How to Organise Support Pedagogy in Retake Courses

Guendouzi Amar & Ameziane Hamid
University of Tizi-ouzou

Abstract

The LMD system is designed and implemented to maximize students' chances of success. However, after some years of its implementation in different departments of our faculty, including the department of English, figures show that success rates are often lower than what they used to be in the old system. Measures should therefore be taken to handle students' failure, measures that must be in line with both the spirit of the LMD and the background realities of Algerian universities.

In the light of this situation, this paper will be concerned with support pedagogy in re-take courses and the way to cope with the large number of students in these classes. It is intended to provide a battery of innovative and effective measures that address English teachers' concerns over course design and classroom management.

Introduction:

The LMD system is designed and implemented so as to maximize the students' chances of success. However, after some years of its implementation in different departments of our faculty, including the department of English, figures show that success rates are lower than what they used to be in the old system. Many factors, some of which are exogenous and others endogenous to the system, contributed to this frustrating situation. Nonetheless, whatever their nature, these factors defy the purposes for which the LMD has been set forth, and it is our duty as higher education professionals to face them.

In this paper, we'll try to address the issue of students' failure by invoking the idea of "Mobility", which is a key word in the educational and organizational policy behind the LMD. Mobility

refers not only to the flexibility granted to students to shift from one course discipline *-filière-* to another within a given field of learning – *domaine-* (e.g. from Licence in French to Licence in English within the common field of Foreign languages), but also to the actual organisation of individual classes. In what follows, we'll build on this concept to suggest a battery of innovative and effective measures that address English teachers' concerns over course design and classroom management.

Let us start by reviewing and comparing the success criteria in the old system and the LMD:

Old System:

- student's average > 10: student moves to upward course
- student's average < 10: student drops

LMD:

- Student's average > 10: student moves to upward course
- Student's average < 10: check number of annual credits. Two cases:

- Number of credits ≥ 30 : student has a pass to the upward semester but is bound to retake one or more courses (*rachat*)
- Number of credits < 30: student drops

As noticed, LMD breaks away from the *Manichean* assessment of the traditional system. It allows an intermediate category of students to move to the upward course but binds them to register at some units to be taken again.

In this way, the deliberation process in the LMD system will result in a third category of students whose results lead them to retake some credits to better their score:

Teaching U ↓ Students	TU 1	TU 2	TU 3	TU n	Average	Nbre of Credits (/60)
Student 1	Banked	Not gained	Banked	Banked	11, 67	60
Student 2	Not gained	Not gained	Banked	Banked	9,71	41

Student 3	Banked	Not gained	Not gained	Banked	9,20	30
Student n	Banked	Not gained	Not gained	Banked	N	N

Table 1: LMD Deliberation Table

Retake classes involved within upward course are unusual in traditional Algerian university course. They require a new and innovative course organisation that allows students to register in upward courses (e.g. Semester 3) and to take again a course (e.g. Semester 1). In **Table One**, this category is illustrated by TU 2, and TU 3 which will be retaken by students 2 and 3.

A retake course means more teachers and more facilities – classrooms and amphitheatres. This situation is overwhelmingly frustrating to the administrative staff and teachers alike: the first must provide for more facilities, and the latter must develop a new pedagogy. But is that so simple?

How to organise retake classes so as to overcome the problem of infrastructure? What classroom management and pedagogy suit these classes? What is/are the role(s) of the learners? In our view, Tutoring may offer some help and some answers to these problems, and it is our intention to investigate into its implementation in Algerian university education.

Definition of Tutoring:

Tutoring in education is a teaching assistance which provides expertise, experience, and encouragement. It is meant mainly to assist achievers who are generally inline with their curriculum, but may need extra-help in a specific field in which they failed. Hence, it suits perfectly the profile of the students concerned with retake classes.

In this paper we address the issue of Tutoring from a fresh perspective by endeavouring to accommodate it to our Algerian ground realities, and the profile of our teachers and students alike. If in some educational settings, such as American universities, it is performed by senior students, in Algeria things are different in that Tutoring is designed by policy makers to be implemented by teachers.

As such, it is regulated in terms of time (4h30' / week) and of kinds of students who should be targeted (achievers).

Students Organisation:

To best effect Tutoring, we suggest to start by organising retake subjects according to the number of students in each teaching unit. It must be noted, however, that these groups should be independent from the groups of the downward course. Here's an example:

Teaching Unit	TU 1	TU 2	TU 3	TU n
Total number of students	96	20	62	n

Table 2: Number of students/retake subject

If we organise groups around 20 students in each group, this table will result in the following number of tutors:

TU	TU 1	TU 2	TU 3	TU n
Nbre of Tutors	5	1	3	n/20

Table 3: Number of Tutors/Teaching Unit

NB. The number of students may vary according to the number of teachers as well as to the specific needs of each Teaching Unit. Thus, Writing Expressions classes may involve 15 students, whereas literature classes may involve more than 20 students.

Classroom Organisation:

Retake classes may result in over-crowded classrooms. In such cases, the number of students may exceed 30 students. To handle this problem, we suggest administering a needs analysis checklist for each teaching unit.

A Needs analysis will highlight each student's area of weakness. It enables the teacher/tutor to target the specific need(s) of each student. It thus results in further divisions of students.

Example: Study Skill Needs Analysis Checklist

Read each statement and consider how it applies to you. If it does apply to you, check Y. If it does not apply to you, check N. The purpose of this inventory is to find out about your own study habits and attitudes.

Skills	Questions
Time Scheduling	<p>1. Y__ N__ I spend too much time studying for what I am learning.</p> <p>2. Y__ N__ I usually cram my revisions one day or two before an exam.</p> <p>3. Y__ N__ I can't achieve a balance between the time for my social activities and the time for studies.</p>
Concentration	<p>4. Y__ N__ The radio and TV are always turned on during my revision.</p> <p>5. Y__ N__ I rapidly get tired or distracted by revisions.</p> <p>6. Y__ N__ During class, it usually happens that I doodle, daydream, or feel asleep.</p>
Listening & Note taking	<p>7. Y__ N__ Most of the time, I can't understand most of the notes taken during class.</p> <p>8. Y__ N__ I fail to take the important and appropriate notes during class.</p> <p>9. Y__ N__ I don't review my class notes regularly throughout the semester in preparation for tests.</p>
Reading	<p>10. Y__ N__ When I engage in a reading activity, I can't remember what I've just read.</p> <p>11. Y__ N__ I don't know how to pick out what is important in the text.</p> <p>12. Y__ N__ I don't like reading assignments, and then I have to survey them all the day before a test.</p>
Exams	<p>13. Y__ N__ I lose a lot of points on essay tests even when I know the material well.</p> <p>14. Y__ N__ I work hard enough, but when I get to the test my mind goes blank.</p> <p>15. Y__ N__ I often study in a haphazard, disorganized way under the threat of the next test.</p>
Reading	<p>16. Y__ N__ I often find myself lost in the details of reading and I never succeed in identifying the main ideas.</p> <p>17. Y__ N__ I adopt a constant reading speed even when I'm familiar with the content.</p> <p>18. Y__ N__ I often wish that I could read faster.</p>
Writing Skills	<p>19. Y__ N__ When my teachers assign papers I feel so overwhelmed that I can't get started.</p> <p>20. Y__ N__ I usually write my papers the day before they are due.</p> <p>21. Y__ N__ I can't seem to organize my thoughts into a paper that makes sense.</p>

Table 4: Study Skill Needs Analysis Checklist

From **Table 4**, it becomes obvious that each student who has answered "yes" to two or more questions in a given category needs help in that category. The teacher is thus informed about every student's area of weakness, and can easily design his course so as to target it.

Tutoring Plan of Intervention:

To ease the pressures which result from overcrowded classes, the teacher may individualize his teaching and plan his intervention in a four stage method, involving direct, personal communication or online communication via the Internet:

- 1- To plan the intervention according to the needs of the students
- 2- To help students to establish attainable objectives
- 3- To make sure that students' work is completed and that they understand what to do and how to do it
- 4- To encourage students to develop strategies

To ensure the follow-up, the Tutor may ask the learners to use a portfolio in which they take notes and perform assignments. These portfolios are gathered at regular time intervals in order to check the students' performances and assignments.

An additional and/or alternative organisation to ensure follow-up is the Internet. This means of communication enables the Tutor to organise the students in groups and to forward to them any question, advice, document, etc as well as to receive their questions and their assignments.

Online follow-up can be performed by:

- 1- Collecting email addresses of all students
- 2- Organizing email addresses into groups, depending on clear criteria, such as chapters to be covered, students' weakness areas, etc
- 3- Setting up folders to store emails connected with the course
- 4- Keeping and forwarding responses
- 5- Creating templates for lessons, assignments and responses to frequently asked questions.

However, we need to stress here that the two methods –Portfolio and Internet- cannot be effective without being attached to an agenda

or a contract between the tutor and the students. The agenda shows exactly **what** the students have to do, **what** they have accomplished, **where** to submit their work, the **appointments** with their tutor, their **exam dates**, their **evaluation dates** and the **results of the evaluation** to specify the acquired competencies and the weaknesses observed.

Tutoring Pedagogy:

Tutoring addresses learners' needs in a way that is different from that of the traditional university system. The latter adopts a descriptive way of delivering the course (conferences, explanation, note taking, handouts etc). Tutoring on its part focuses on assignments and students' autonomy construction.

This brings to the fore the necessity to review the role of the teacher who has to combine conventional education (class meetings and face to face meetings), institutional control and students autonomy construction via scheduled assignments. The dichotomous relationships class teacher/online tutor reveals the big shift which must be made by the teacher whose profile should meet many requirements.

A competent Tutor should perform and combine three roles: a subject expert, a coach/mentor/counsellor, and an assessor. As a subject expert, he supplements self-study materials and points learners to sources of information (books, articles, journals, websites...); as a coach, he provides constructive feedback, and encouragement; and as an assessor, he makes written assignments as email attachments and checks that students have achieved their learning objectives (Keith J. Topping 1996).

It becomes obvious that these roles raise the problem of teacher education. Being rooted in traditional ways of delivering courses, Algerian university teachers are usually inadequately educated and lack professional training as tutors. This inadequacy becomes more acute when the need to use ICTs, which prove to be inevitable in tutoring. Many university teachers are still unfamiliar with the educational applications of ICTS, even when they know that the use of ICTs have become a necessity for students who have taken unsuccessfully a credit and who need goal-oriented control to better their scores.

Bibliography

Bray Mark (2009) "Confronting the Shadow Education System: What Government Policies for Private Tutoring?" *IIEP Policy Forum*. UNESCO Publishing.

(<http://web.edu.hku.hk/staff/mbray/docs/ccp.bk-review.Bray-2010.pdf>)

Toppling Keith J. (1996) "Effective Peer Tutoring in Further and Higher Education".

(<http://www.curtin.edu.au/curtin/dept/smec/iae>)

Holmberg Borje (1995) "The Evolution of the Character and Practice of Distance

Education". *Open Learning*. 47-53

(http://www.C3l.uni.oldenburg.de/cde/found/ho/mbg_95.htm)

Crises of Legitimacy and Espitemes and the Institutionalisation of Gender Studies in the Academia

RICHE Bouteldja

GARITI Mohamed

Mouloud Mammeri University

“The legitimate renunciation of a certain style of causality perhaps does not give one the right to renounce all etiological demands.” Alice A. Jardine uses this quote from Jacques Derrida as an epigraph with which she starts her third the chapter of her book entitled *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (1995). In what follows I shall try to deliver the results of a short research into the reasons why gender studies came to the forefront of the interdisciplinary research known as cultural studies in these recent years. Many researchers have already tried to explain the recent interest into the causes that led to the rise of academic interest in gender studies. Some of them claim that it is a logical conclusion to the spread of capitalism. Others like Jardine in the third chapter of the book mentioned above have related them to scientific progress. I would argue that unless this issue is placed within the context of a series of crises in legitimacy that have marked history since the English Enlightenment starting with the Glorious Revolution, we shall both fail to grasp both the origin of the present interest in gender studies across the world, and the resistance and negotiation which each and every time have marked the invention of new cultural norms and new types of knowledge to regulate gender relations.

I shall start this argumentation with two tentative definitions of the concepts of gender and legitimacy. To put simply, I would say that sex is not gender. While the former is biological the latter is cultural. In other words, we were not born man and woman but we become them when we enter the symbolical order of language and culture that naturalise through discursive statements these sexual differences. This is more or less the definition that specialists in the field of gender studies mostly agree on.

Now, I would argue that if this process of naturalisation of sexual differences into gender differences has always existed, it is during that period when man (in the generic sense) tried to derive natural or rational laws from the observation of nature that gender relations started to be theorised, discussed in the public space. The period came to be known to us as the Enlightenment. As is always the case when genealogical issues are raised, it is somewhat abusively that we point to Isaac Newton's *Principia Mathematica* (1687) as the official inaugurator of the Enlightenment age in England. It is as such that Newton's contemporary poet Alexander Pope hailed him, when he published his second book *Optics* (1704) which laid down the laws of reflection and refraction: "Nature, and Nature's Laws lay hid in Night,/ God said, Let Newton Be! And All was light," Pope tells us (Quoted in Porter Roy, 2001).

Indeed, Newton's law of universal gravitation which explains that the physical universe is knowable through the application of reason and operating according to simple, rational laws soon disseminates into the political, moral and aesthetic domains. It is arguably a coincidence, but scarcely a year after the publication of Newton's *Principia Mathematica*, the English Glorious Revolution (1688) took place. The Stuart King James II, abdicated the throne for the Dutch prince William of Orange and Mary. As you can guess, this Glorious Revolution took place against a crisis of legitimacy for political rule marking the whole reign of the Stuart dynasty reaching its climax with the James II's abdication from the throne. You understand that this crisis of legitimacy is linked to judicial and political processes through which we decide who has the right to govern and to exercise power in the various spheres of life including the private sphere. Two important books have to be mentioned in this regard: Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651) and Robert Filmer's *Patriarcha* (1680). Though these two works defend two different political theories of social contract deduced from the study of man's nature, they join together in providing a secular vindication of Stuart Dynasty's theory of divine rule. What is particularly interesting in our case is that this defence of the tottering regime of the Stuarts as the

title of Filmer's and Hobbes's books make it clear is made in the gendered term of the father, the King as the patriarch and that Biblical monster Leviathan that inspire fear and control the subject's quest for unlimited power that can threaten the absolute power of the King. Resistance is inexistent in Filmer's and Hobbes's political theories wherein, because of their corrupt nature, men are imagined as surrendering naturally all their rights just as fearful women have to do at the level of the family and state the moment they subscribe to the positive laws in a social contract or covenant.

As key apologies for the Stuart regime, Hobbes's and Filmer's political theories did not work out the crisis of legitimacy since the Glorious Revolution took place. This crisis of legitimacy could not be healed with political theories thought or elaborated out of an episteme, a political knowledge (the theory of divine rule) whose status was already in crisis, and challenged by the Newtonian paradigm more in tune with the times. Newton's epistemological breakthrough provides for John Locke stones and bricks for constructing a new idea of social contract to legitimate the new political regime that issued after the Glorious Revolution. The appeal to rational faculties, the delegation of power to representatives, the rule by consent and the right to resist tyranny are some of the epistemological ingredients that Locke used to elaborate his political theory and idea of social contract in his *Treatises of Government* (1690).

Though it excludes women who are placed under the tutelage of men as fathers and husbands on the basis of their sexual differences and mental make up as if the mind or soul has sex, Locke's treatises have opened an epistemological avenue for the expression of resistance and a demand for the renegotiation of a social contract for which women have not given their consent. Following Jurgen Habermas's claims in *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1992), too much scope has been given in the literature to a supposed exclusion of women from the public sphere and their confinement to the private domestic sphere in the Republic of Letters of the Enlightenment English society. Today, there is enough textual evidence to prove that women did not remain passive, that they

entered those coffee houses where bourgeois enlightened public opinion was fashioned, and that they wrote essays and articles to critique and resist that man-centred modern Enlightenment project that Locke elaborated for the English society. One of these women is Mary Astell who as early as 1700, in an essay entitled “Some Reflection upon Marriage,” and with reference to the previous Stuart regime and Locke’s denunciation of it argues that if an “absolute rule is illegitimate in the state, it ought to be so in the family.” These are some rhetorical questions that Astell addresses to the public opinion of the time: “If absolute Sovereignty be not necessary in a State, how comes it to so in a family? Or if in a Family, why not in a State; since no reason can alleged for the one that will not hold more strongly for the other? If the Authority of the Husband, so far as it extends, is sacred and inalienable, why not that of the Prince? The domestic sovereign is without dispute elected, and the stipulations and contract mutual; is it not then partial to men to the last degree, to contend for and practice that arbitrary dominion in their families (1700: 563).”

This example is one among many illustrating the resisting engagement of women against exclusion from the social contract and the attempt to inscribe themselves in the Enlightenment project. As I have tried to put the case, this resistance could not have happened without a crisis of legitimacy and a crisis in the status of the premodern forms of knowledge that supported the Stuart Dynasty. The shift to a modern form of legitimacy brought out by resistance to the political status quo by men has enabled women to voice their own resistance against a gendered exclusion. In what follows I would further argue that there is a recognisable pattern of appropriation and abrogation of men’s thought in their quest for new forms of legitimacy as older forms of legitimacy and the older knowledge bases that sustain them reach a point of crisis. The visible sign of this series of crisis in legitimacy and episteme can be seen in the American Revolution and the French Revolution at the end of the eighteenth century that enabled Mary Wollstonecraft to write her *Vindications of the Rights of Women* (1792) wherein she both appropriates and abrogates Jean Jacques Rousseau’s thought about gender issues

particularly about what he calls “the duties of women” in *Emile* (1762). The sign of resistance can also be in James Stuart Mill’s appropriation and abrogation of the abolitionist ideology in *On Subjection of Women* (1852). It can be read in the appropriation and abrogation of Marx’s emancipating thought following the 1848 revolutions in order to defend women as a class.

In the fourth quarter of the nineteenth and the first half of the twentieth centuries, it was the grand narratives – history, philosophy, religion, anthropology, psychology, in short the human and social sciences – that came to a point of crisis. Until then they had determined men’s sense of legitimacy for various enterprises including colonisation. As “Things began to fall Apart,” intellectuals began to question the truth of these narratives which directly and indirectly gave legitimacy to totalitarian regimes and two world wars that killed millions of people. You understand that the questioning, and the suspicion of these grand narratives based on dichotomies like man versus woman, techne versus physis, spirit versus body, etc is not gender neutral. In front of this crisis in the status of knowledge (anthropological, philosophical, religious, political etc), and the crisis of legitimacy that this entails, men turned to the exploration of that matter, the physis, that womanly space or body, the space of the Other par excellence that men ignored in the construction of the modernist project. Suspicion of the status of the old categories and dichotomies of thought led to deconstruction and the announcement of the post-modern condition, to use respectively Jacques Derrida and Jean François Lyotard’s words. Admittedly, this crisis of the modern episteme contributed to a large extent to make gender an object of interest, but this alone cannot explain the institution of gender studies as an area of academic research. For an immediate reason, we have to look in the direction of those large social and generational movements of resistance against the political status quo in the mid-1960s and early 1970s: May 1968 in France, the Civil Rights Movement in America in the 1960s and 1970s, the Angry Young Men in Britain during the same decades. These social movements constitute a visible sign of the crisis of the legitimacy of the old patriarchal order. Being

the first to suffer from this patriarchal order, women were not the last to enter in resistance against it. In the United States of America, the call to arms of the women's movement was given by Betty Freida's *The Feminine Mystique* (1965). In this book, she denounces the use of the Freudian theory of psychology to adjust women to their condition as housewives in an affluent society which the reduction of political talks between the US and the USSR during the first phases of the Cold War into the now famous kitchen debate between Henry Kesinger and Kroutchev.

Very often historians tend to reduce the Civil Rights Movement in the United States into a racial minority issue overlooking the fact that it is also a gender issue. Just as it obliged the political establishment to include Black Studies in the curricula of several departments of human and social sciences across the country, it also instituted gender studies in the same academia. It has to be observed that if these gender studies gained academic recognition, it is also because of the diffusion of French post-structuralist thought in US universities. To the political evolution of the American society from a consensus era to an era of social contestation corresponded an unprecedented travelling of French post-structuralist and postmodernist ideas through translation and visiting professors. It did not take long before these gender studies were repackaged and exported to educational institutions in Europe and the world at large.

Now if we come to think of it, we can define gender studies as a cross-disciplinary research area involving traditionally compartmentalised disciplines of human and social sciences like history, anthropology, sociology, theology, psychology, literary studies, philosophy etc. The crisis of legitimacy of these human and social science disciplines also reflected a crisis of legitimacy of the academia that is the ideological apparatuses within which these disciplines are taught. As you already know, what is to be taught and how to be taught in these academia is also largely determined by developments in social philosophies about education and schooling and in pedagogic theories of learning. What have enabled us to sit together and discuss the issue of Resistance, Negotiation and Gender at this university today, is the

crisis of legitimacy and shift in this social philosophy of education, and a move, to quote Paolo Freire, towards a “pedagogy of the oppressed” or critical pedagogy. Together with Claire Kramch, we can distinguish two major models in this critical pedagogy according to their orientation to power and domination: the reproductive models and the resistance models. If the reproductive models of pedagogy and schooling provide as Kramch writes it, a “language of critique,” to deconstruct gender dominant schooling processes, resistance models offer a “language of possibility,” for resisting gender domination and renegotiating gender relations (Kramch Claire, 2009). As a parting word, I shall say that the periods of crises in political and social legitimacy which are becoming increasingly shorter and the crises over the status of knowledge have resulted in the rethinking of all relations of power by closely connected schools of thought such as post-structuralism, post-modernism, post-colonialism, neo-Marxism and last but not least feminism. Arguments and debates between these schools and within these schools on how to develop resistant thinking in terms of gender relations is still going on in Western academia. The same arguments and debates are taking place in the Algerian university today. The major issue to be negotiated in these debates about gender relations is whether the turn has come for us to make the Enlightenment project our own or leap ahead history by inscribing ourselves in a post-modern discourse following in this the major cultural current in the West.

Notes and references

1. Astell Mary, “Some Reflections Upon Marriage,” in Isaac Kramnick, ed. *The Portable Enlightenment Reader*, London: Penguin, 1995.
2. Kramch Claire, **The Multilingual Subject**, Oxford: Oxford University Press, 2009.
3. Habermas Jurgen, **The Structural Transformation of the Public Sphere**, Cambridge, MIT Press, 1992.
4. Jardine A. Alice (1985), **Gynesis: Configurations of Woman and Modernity**, Ithaca: Cornell University Press, 1993.
5. Porter Roy, **Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World**, London: Penguin, 2000.

الفهرس

5	كلمة المخبر
7	كلمة العدد
دراسات	
11	البلاغة وسلطة الأجناس الأدبية. د. بوجمعة شتوان. جامعة تيزي وزو
21	من مقومات الخطاب الإحالي في أقصوصة "منازل الكلام" لإبراهيم الدرغوثي. أ. عبد المنعم شيحة - جامعة منوبة تونس
41	أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة. أ. نورة بعيو - جامعة تيزي وزو
51	دور أشكال التنبير في البناء العاطفي لرواية "الانطباع الأخير" لـ: مالك حداد. أ. سعيدة بشار - جامعة بجاية
77	رواية "برق الليل" بين شعرية العنوان وفتنة الصورة. د. لعموري زاوي - جامعة الجزائر 2
97	حجاجة المناظرة من خلال كتاب "الإمتاع والمؤانسة". مكلي شامة - جامعة تيزي وزو
119	الحجة المثل ودورها في الإقناع في كلبلة ودمنة لابن المقفع. أ. حكيمة حبي - المركز الجامعي بالبويرة

131	الاستدلال والدليل والعلامة منطق العلاقات في الفكر العلامي. أ.إيلون سعيد - جامعة تيزي وزو
151	النص الأدبي الإلكتروني وعلاقته بنظرية التلقي. أ.بوقرومة حكيم - جامعة المسيلة
159	أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي د. إسماعيل بن اصفية - جامعة - عنابة
181	الخطاب الواصف عند "مصطفى ناصف". أ. تيسوكاي كريمة - جامعة بجاية
ترجمات	
197	تحليل الخطاب والأدب: إشكالات إبستمولوجية ونظامية. دومينيك مانغونو. ترجمة: أ. عزيز نعمان - جامعة - تيزي وزو
210	مفهوم الاتساق مايكل هاليداى ورقية حسن. ترجمة: أ. بلحوت شريفة - جامعة تيزي وزو
دراسات باللغة الأجنبية	
	Language and Identity: Indifference and Singularity as Identity Destroyers By Arezki KHELIFA - University Tizi-Ouzou
5	
	LMD System: How to Organise Support Pedagogy in Retake Courses Guendouzi Amar & Ameziane Hamid University of Tizi-ouzou
22	
	Crises of Legitimacy and Espitemes and the Institutionalisation of Gender Studies in the Academia RICHE Bouteldja & GARITI Mohamed Mouloud Mammeri University
30	

EL KHITAB

**Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature**



**Tél fax: 026 21 32 91
Email: elxitaab.lad@gmail.com**

**Editions Laboratoire "analyse du discours"
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou**

Dépôt légal: 2006 – 1664
ISSN : 11-12 7082

N° 9/ Juin 2011

Président d'honneur

❖ **P^r : Naceur eddine HANNACHI**

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou

❖ **Amina BELAALA**

Directrice de la revue

❖ **Boudjemâa CHETOUANE**

Rédacteur en chef

Comité de rédaction

Mostefa DROUECHE

Dehbia HAMOU EL HADJ

Nacira ACHI

Boutheldja RICHE

Raouia YAHIAOUI

Nora BAYOU

Ammar GUENDOUI

Hamid AMEZIANE

Aini BETOUCHE

El abas ABDOUCHE

Chems Eddine CHERGUI

Comité scientifique

Maha KHEIR BEK NACER-Liban-

Soltane Saad ELKAHTANI-Arabie Saoudite-

Nidhal ASSALIH-Syrie-

Lakhdar DJEMAI-Alger-

Mohamed salim SAAD ELLAH-Iraq- Abdellah LACHI-Batna-

Badia ATTAHIRI-Maroc-

Abdelmadjid HANOUNE-Annaba-

Mohamed AIT MIHOUB-Tunisie-

Rachid BEN MALEK-Tlemcen-

Tayeb OULD LAROUCI-France-

khemissi HAMIDI -Alger-